



HAL
open science

Produire, reproduire et préserver : les magazines et les anthologies de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement dans la construction d'un canon littéraire africain-américain

Yohann Lucas

► **To cite this version:**

Yohann Lucas. Produire, reproduire et préserver : les magazines et les anthologies de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement dans la construction d'un canon littéraire africain-américain. Littératures. Université Paris-Est, 2021. Français. NNT : 2021PESC2007 . tel-03332348

HAL Id: tel-03332348

<https://theses.hal.science/tel-03332348>

Submitted on 2 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE GUSTAVE EIFFEL

ÉCOLE DOCTORALE « CULTURES ET SOCIÉTÉS »

Laboratoire LISAA (EA 4120)

Thèse de doctorat en Études Anglophones

Yohann LUCAS

**Produire, reproduire et préserver : les magazines et
les anthologies de la Renaissance de Harlem et du
Black Arts Movement dans la construction d'un canon
littéraire africain-américain**

Sous la direction de MM. Jean-Paul Rocchi et Frédéric Sylvanise

Soutenue le 9 janvier 2021

Devant un jury composé de :

Madame Monica MICHLIN, professeure des universités, Université Paul Valéry
Montpellier 3

Madame Claire PARFAIT, professeure émérite, Université Sorbonne Paris Nord

Madame Claudine RAYNAUD, professeure émérite, Université Paul Valéry Montpellier 3

Monsieur Jean-Paul ROCCHI, professeur des universités, Université Gustave Eiffel

Madame Marie-Jeanne ROSSIGNOL, professeure des universités, Université de Paris

Monsieur Frédéric SYLVANISE, maître de conférences, Université Sorbonne Paris Nord

Remerciements

En premier lieu, je tiens à adresser mes remerciements à Jean-Paul Rocchi sans qui cette thèse n'existerait sans doute pas. Sa patience, son soutien, sa bienveillance avant et pendant les années de doctorat m'ont été extrêmement précieux. Il a su créer un espace d'encadrement où ma réflexion a pu croître, être à la fois enrichie et mise en perspective, tout en me guidant grâce à ses conseils éclairés.

Je tiens également à remercier Frédéric Sylvanise, qui a accepté de rejoindre l'encadrement de cette thèse très tôt et m'a immédiatement témoigné sa confiance. Sa générosité, ses encouragements et ses remarques toujours judicieuses ont eux aussi rendu cette thèse possible à bien des égards.

J'ai grâce à eux eu accès au meilleur de ce que le monde universitaire a à offrir, et je les en remercie vivement.

Je souhaite remercier les membres de mon jury, Monica Michlin, Claire Parfait, Claudine Raynaud et Marie-Jeanne Rossignol qui m'ont fait l'honneur d'accepter d'y siéger.

Mes années d'études universitaires ont commencé quinze ans plus tôt, dans un établissement qui s'appelait alors l'université de Marne-la-Vallée. Entre-temps, l'université a été rebaptisée université Paris-Est Marne-la-Vallée puis université Gustave Eiffel, j'ai effectué un détour par l'université Paris 7 Diderot afin de préparer les concours de l'enseignement et j'ai exercé plusieurs années dans le secondaire. Chacune de ces étapes a été l'occasion de rencontres qui m'ont énormément apporté sur le plan personnel, intellectuel et humain.

Le laboratoire LISAA et l'école doctorale « Cultures et Sociétés » ont été cruciaux dans l'aboutissement de cette thèse. J'ai pu grâce à eux effectuer un séjour d'étude de plusieurs mois dans les différents centres d'archives aux États-Unis, mais aussi découvrir de multiples facettes de la recherche.

Je tiens également à remercier les différentes archivistes qui m'ont aidé et aiguillé dans les recherches que j'ai pu conduire, en particulier Tiffany Atwater du Robert W. Woodruff Center à l'université d'Atlanta, Holly A. Smith du Spelman College à Atlanta ainsi que Miranda Mims du Schomburg Center for Research in Black Culture à New York.

Mes remerciements vont aussi à mes collègues de l'université Gustave Eiffel, notamment Xavier Lemoine et Claire Delahaye pour leur accueil et leur soutien depuis mon arrivée.

Je dis également un immense « merci » à tous mes proches qui m'ont aidé pendant toutes ces années. Qu'il s'agisse de m'accueillir à l'autre bout de la France, de partager un cookie au soleil, de me rappeler à l'ordre en pointant du doigt l'écran d'ordinateur ou de me répondre « okaeri », vous avez été un énorme soutien pour moi, et ce même quand vous n'en aviez pas l'impression.

Table des matières

Introduction	11
Première partie - La production de la littérature africaine-américaine	47
Chapitre 1 : Contextes sociaux, économiques et politiques	49
A. Accélération et réseaux.....	51
1) Consolidation des réseaux africains-américains de l'imprimé	51
2) Accélération identifiatoire dans un réseau médiatique plus dense.....	59
B. Mouvements démographiques, mobilité sociale et identités mouvantes	65
1) Mobilités individuelles et mouvements démographiques.....	65
2) Mobilisation militaire et mobilité sociale.....	75
3) Élasticité identitaire	78
C. Répressions, révoltes et reconnaissances.....	81
1) Restriction de mobilité et répression d'aspirations.....	81
2) Exprimer le mécontentement, des révoltes politiques aux révoltes sémantiques	90
3) Quêtes de reconnaissance	100
Chapitre 2 : Contextes littéraire, universitaire et intellectuel	107
A. Littérature et université	108
1) Influence des sciences sociales dans la littérature africaine-américaine	108
2) Canon national et université	116
3) Courants et contre-courants critiques.....	122
B. La mise en place des départements d'études noires	127
1) Des premières incursions dans l'espace scolaire et universitaire à l'institutionnalisation d'un nouveau champ d'étude.....	127
2) L'université : source de légitimation ou modèle à éviter ?.....	133
3) L'Esthétique Noire, mouvement culturel et universitaire	139
C. La littérature pour tous ? La question d'une avant-garde	147
1) Lignes de démarcation.....	147
2) Faire de la littérature une activité populaire du quotidien.....	153
3) La tension nécessaire entre le populaire et l'élitaire.....	159
Chapitre 3 : Contexte éditorial	169
A. La littérature africaine-américaine et l'âpreté du marché éditorial.....	171
1) Une demande globalement très limitée de la part des éditeurs.....	171
2) Susciter et maintenir l'intérêt des lecteurs dans un environnement médiatique et inter-médiatique mouvant : contraintes inhérentes.....	181
3) L'agentivité retrouvée : numéros spéciaux et surveillance fédérale.....	192

B.	Prendre le contrôle.....	198
1)	La création de presses indépendantes : nouvelles perspectives médiatiques et éditoriales	198
2)	L'indépendance à l'épreuve.....	215
3)	Étude de cas : l'histoire éditoriale de <i>Black Fire</i>	229
Deuxième partie - La reproduction des œuvres	239	
Chapitre 4 : Seuils de lecture.....	241	
A.	Formats, publics et formes d'autorité	242
1)	Différents formats pour différentes finalités.....	242
2)	À chaque public sa définition.....	251
3)	L'autorité en trompe-l'œil : la sélectivité ou l'exhaustivité.....	260
B.	La fabrique de l'authenticité	266
1)	Le cas des anthologistes blancs.....	266
2)	Démontrer l'autorité de l'anthologiste : ajout de critères de sélection	279
Chapitre 5 : Œuvres en mouvement et en césure	297	
A.	Circulation des œuvres d'un médium à un autre	299
1)	Des magazines vers les anthologies	299
2)	Des anthologies vers les magazines	310
3)	Mouvements spatiaux et dommages collatéraux.....	320
B.	Césures médiatiques, systémiques et épistémologiques.....	327
1)	Sources primaires variées.....	327
2)	Césures systémiques ou l'inégalité de traitement entre hommes et femmes 341	
3)	Césure épistémologique et illusion rétrospective	352
Chapitre 6 : La fabrique de la tradition	357	
A.	Le matériau de la tradition	359
1)	S'appuyer sur les auteurs plus que sur les œuvres elles-mêmes.....	359
2)	Le corpus anthologique et ses reproductions	367
B.	Assembler, affiner et transformer la tradition.....	376
1)	Pivotements du corpus anthologique.....	376
2)	Modulations herméneutiques.....	388
C.	Restaurer l'historicité des anthologies	398
1)	Artefact commercial	398
2)	Artefact historique	401
Troisième partie Enjeux et modalités de la préservation	409	
Chapitre 7 : Préservation symbolique	411	
A.	Premières réceptions des œuvres.....	414
1)	Pratiques de diffusion alternatives, entre complémentarité et limites.....	414
2)	La réception offerte par les institutions africaines-américaines.....	420
3)	Évaluation informelle et réseaux personnels.....	425

B.	La littérature comme espace de préservation.....	430
1)	Préservation mémorielle	430
2)	L'intertextualité ou la littérature comme espace de sa propre préservation 436	
C.	Les prix et distinctions littéraires, entre visibilité et invisibilité.....	446
1)	Les concours littéraires de la Renaissance de Harlem.....	446
2)	Les concours littéraires du Black Arts Movement.....	454
Chapitre 8 : Préservation pédagogique et parascolaire		463
A.	L'influence des activités parascolaires.....	466
1)	Les revues et les événements à caractère scientifique	466
2)	Éditions critiques et guides de lecture	474
3)	L'influence des éditeurs parascolaires et des presses universitaires	483
B.	La préservation par l'éducation.....	489
1)	La préservation pédagogique hors des institutions scolaires.....	489
2)	L'usage de la littérature en classe	497
3)	La conservation et le renouvellement des supports de cours.....	506
Chapitre 9 : Préservation matérielle		515
A.	La duplication	517
1)	Le rôle de la commercialisation et de la consommation dans la préservation de la littérature	517
2)	Les rééditions et réimpressions.....	522
3)	La préservation par duplication hors des frontières états-uniennes.....	532
B.	La conservation.....	540
1)	Enjeux et problématiques de la conservation physique.....	540
2)	Solutions et impasses de la dématérialisation	551
Conclusion		559
Bibliographie		575
Annexes.....		611
	Annexe 1 : Auteurs les plus fréquemment reproduits dans les anthologies.....	611
	Annexe 2 : Pourcentage de femmes dans les anthologies	612
	Annexe 3 : Œuvres les plus reproduites dans les anthologies.....	614
	Annexe 4 : Auteurs les plus fréquemment publiés dans des numéros distincts de magazines.....	617
	Annexe 5 : Auteurs avec le plus d'œuvres isolées au sein des anthologies	619
	Annexe 6 : Liste des 221 œuvres pour l'enquête sur les rééditions et réimpressions	620
	Annexe 7 : Réponse des bibliothécaires.....	624
	Annexe 8 : photographie de Mae Cowdery publiée dans <i>The Crisis</i>	627
Index		629

“The lesson to be drawn from this cursory glance at what I may call the past, present and future of our Race Literature apart from its value as first beginnings, not only to us as a people but literature in general, is that unless earnest and systematic effort be made to procure and preserve for transmission to our successors, the records, books and various publications already produced by us, not only will the sturdy pioneers who paved the way and laid the foundation for our Race Literature be robbed of their just due, but an irretrievable wrong will be inflicted upon the generations that shall come after us”

Victoria Earle Matthews, *The Value of Race Literature*, 1895.

Introduction

Le 9 septembre 1971, les prisonniers du centre correctionnel d'Attica dans l'État de New York se révoltèrent contre leurs conditions de détention et prirent en otage des gardiens de prison et des employés du centre afin de demander, entre autres, l'amélioration à la fois des repas servis et des soins médicaux, le respect de la liberté de culte, la commutation de leur peine ou encore leur transfert vers des pays non-impérialistes. La plupart des prisonniers impliqués dans cette révolte appartenaient à des groupes historiquement minorés, Africains-Américains et Latino-Américains en tête¹. Les négociations n'eurent jamais lieu et le gouverneur de l'État, Nelson Rockefeller, décida d'envoyer la police afin de reprendre le contrôle du centre pénitentiaire et de mater la révolte. À la fin des affrontements entre police et détenus, quarante-trois personnes – principalement des prisonniers – étaient mortes et des dizaines d'autres blessées. Les événements d'Attica marquèrent l'une des révoltes carcérales les plus sanglantes de l'histoire des États-Unis et mirent en relief plusieurs problématiques récurrentes de l'univers pénitentiaire, telles que l'émergence de tensions raciales – qui résultaient ici en partie de récents changements dans la composition démographique des prisons – ou le respect de la dignité humaine. De même, ces événements reflétaient également des faits observables dans le reste de la société états-unienne, comme la recrudescence de revendications et de mobilisations politiques chez les groupes sociaux minorés ou encore le fait que les autorités avaient volontiers recours à une force léthale afin de réprimer révoltes et contestations. De manière à la fois fortuite et indirecte, ces événements permirent aussi de comprendre la manière dont la société états-unienne percevait généralement la littérature africaine-américaine.

¹ Robert P. Weiss, « Attica: The "Bitter Lessons" Forgotten? », *Social Justice*, 18.3, (1991) : 1-12. p. 1. ; Vicky Munro-Bjorklund, « Popular Cultural Images of Criminals and Prisoners since Attica », *Social Justice*, 18.3, (1991) : 48-70. p. 48.

En effet, la révolte carcérale eut des résonances politiques et sociales plus vastes si bien que le magazine *Time* publia le 27 septembre 1971 un numéro qui revenait dessus en détail. L'un des journalistes dressait un portrait type des prisonniers qui s'étaient soulevés. Selon lui, il s'agissait souvent de militants transférés à Attica depuis d'autres prisons en raison de leur radicalisme et qui profitaient de se retrouver à la chapelle de la prison ou à la salle de musculation pour s'échanger sous le manteau les livres de Malcolm X ou de Bobby Seale. Le journaliste ajoutait que ces détenus « faisaient circuler les écrits clandestins d'un prisonnier inconnu, frustes quoique touchants par leur style qui se voulait héroïque »², puis il incluait à son article la reproduction de quatre vers écrits par ce prisonnier inconnu. En réalité, les quatre vers en question étaient tirés du sonnet « If We Must Die » écrit par Claude McKay en 1919, à la suite des émeutes raciales qui avaient eu lieu au cours de ce que on appela « l'été rouge ». De surcroît, le poème était très loin d'être inconnu puisqu'il s'agissait tout simplement de l'œuvre la plus reproduite dans les anthologies de littérature africaine-américaine. Un magazine culturel états-unien de premier plan, *Time*, avait donc complètement échoué à reconnaître l'une des œuvres les plus centrales de la tradition littéraire africaine-américaine, une œuvre qui était qualifiée au passage de « fruste » : la sentence était sans appel.

L'anecdote révélait une dissonance extrêmement forte entre le jugement des anthologistes qui choisirent d'inclure le poème de McKay à leurs sélections volume après volume et celui du magazine *Time* qui l'écartait sans ambages de toute considération sérieuse. Pour les premiers, « If We Must Die » était l'œuvre canonique par excellence, tandis que pour le second, le sonnet ne méritait même pas d'être reproduit en entier au sein du magazine. Certes, cette dissonance pouvait s'expliquer de plusieurs manières. *Time* n'était ni spécialiste de littérature, ni une publication africaine-américaine – c'est-à-dire gérée, produite ou éditée par des Africains-Américains. Quelques lectrices et lecteurs attentifs avaient d'ailleurs rappelé à l'ordre les éditeurs du magazine qui s'excusèrent de la méprise et avancèrent en gage de bonne foi le fait que le magazine avait consacré un article aux poètes africains-américains – dont Claude McKay qui y était loué – deux ans auparavant, soit en 1969³. Les excuses étaient peut-être encore plus révélatrices que l'incident même. Brandir un article publié auparavant était sans doute perçu par les

² « They passed around clandestine writings by an unknown prisoner, crude but touching in its would-be heroic style. » Nous traduisons. Cité dans Virginia M. Burke, « Black Literature For Whom? », *Negro American Literature Forum*, 9.1, (1975) : 25-27. p. 25.

³ *Ibid.* p. 26.

éditeurs comme un moyen de partiellement se dédouaner alors même que, d'une part, cela n'avait rien à voir et, d'autre part, cela ne faisait que mettre en relief le désintérêt de ces mêmes éditeurs pour le contenu dudit article, puisqu'il paraissait avoir été rapidement mis de côté après sa publication. En l'espace de deux ans donc, McKay fut à la fois encensé et oublié par un même périodique. Le succès puis la désaffection était certes une trajectoire qui attendait de nombreux auteurs, mais elle se condensait ici de manière peu commune. Cependant, plutôt que de considérer que *Time* fit volte-face dans l'appréciation de McKay en ce laps de temps, on pouvait également s'interroger quant aux raisons qui poussèrent le magazine à s'intéresser aux poètes africains-américains précisément en 1969, année qui suivit les premières créations de départements d'études noires sur les campus universitaires états-uniens. Dès lors, le degré d'attention consacrée à un texte ou un auteur pouvait paraître avant tout contextuel. Or, de ce degré d'attention – de sa fréquence et de son intensité – dépend en partie notre perception de ce qui constitue ou non une œuvre à part, une œuvre canonique.

Complexités théoriques d'un objet de recherche

Parler de canon littéraire africain-américain revient à soulever trois difficultés immédiates, à savoir ce qu'est le canon, ce qu'on désigne par littérature et ce qui est entendu par africain-américain. En effet, déterminer ce qui constitue une œuvre⁴ africaine-américaine ne va pas de soi : faut-il restreindre l'appellation aux œuvres d'auteurs qui s'identifient eux-mêmes comme des Africains-Américains ? Qu'en est-il des œuvres signées par des auteurs tels que Jean Toomer qui, au cours de leurs vies, rejetèrent progressivement toute assignation raciale ? L'œuvre peut-elle être africaine-américaine par sa thématique, à savoir une attention particulière donnée à la culture noire ? Quelle place réserver alors à une œuvre écrite par un auteur blanc états-unien sur une thématique similaire ? L'œuvre peut-elle être africaine-américaine par sa forme et que faire dans ce cas des poèmes blues de Jack Kerouac ? Afin de limiter ces questions, nous avons pris le parti de désigner par œuvre africaine-américaine, tout texte produit par des descendants et descendantes de la diaspora africaine qui sont états-uniens ou ont vécu

⁴ Nous alternerons entre l'utilisation du mot « œuvre » et celui de « texte » pour désigner un roman, un poème, une pièce de théâtre ou encore une nouvelle afin d'éviter les répétitions trop fréquentes. L'écrivain et éditeur Hubert Nyssen a rappelé que l'habitude de parler de texte est venue avec l'émergence de la linguistique, et qu'auparavant le texte était communément appelé une œuvre. Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Armand Colin, 2005. p. 15.

aux États-Unis, qu'ils aient revendiqué cette identité culturelle ou non. Aussi, nous emploierons tour à tour les noms Africains-Américains et Noirs ainsi que leurs dérivés adjectivaux afin de désigner rétroactivement tous les individus issus de la diaspora africaine et ayant vécu aux États-Unis, quand bien même de nombreux changements de dénomination ont eu lieu au cours des époques dont il sera question dans cette thèse.

Le nom de littérature représente une autre difficulté car il peut suggérer une forme de permanence : la littérature existait déjà il y a deux cents ou cinq cents ans de cela, et elle existe encore aujourd'hui. Le mot est donc un invariant, tandis que les notions auxquelles il renvoie sont toujours construites de manière diverse, selon les lieux, les époques ou encore les groupes sociaux qui l'emploient. Il existe donc un risque de laisser passer les différences sensibles qui peuvent exister dans la manière de concevoir la littérature entre une période et une autre, au prétexte que le mot employé est en apparence le même. Dans son ouvrage sur la littérature africaine-américaine du dix-neuvième siècle, Elizabeth McHenry a par exemple démontré que restreindre la notion de littérature africaine-américaine aux seuls romans, pièces de théâtre et poèmes – ce qui constitue le cœur de ce qu'on appelle couramment les belles-lettres – revenait à se priver d'une partie de la production littéraire africaine-américaine de ce siècle⁵. En effet, certains pamphlets politiques, articles de presse, récits d'esclave, discours ou encore *spirituals* pouvaient tout aussi bien être qualifiés de littéraire.

Pour notre étude, des nécessités d'ordre pratique et épistémologique ont conduit à adopter une définition plus restreinte de la littérature. Sans préjuger de la dimension littéraire d'autres types de textes, nous concentrerons notre analyse sur quatre genres : le roman, la nouvelle, la poésie et le théâtre. Ces quatre genres littéraires constitueront donc la focale principale, même si d'autres pourront être abordés ponctuellement ou bien faire l'objet de courts développements. La première raison derrière le choix de limiter la définition de littérature tient au fait que les textes pris en compte dans cette étude devaient avoir comporté une finalité esthétique, finalité intimement liée à la notion de canon sur laquelle nous reviendrons. Non pas que les autres types de textes soient dépourvus d'une dimension esthétique, mais cela ne représentait pas forcément l'une des finalités premières. La seconde raison tient à la composition du corpus même, sur lequel nous reviendrons plus en détail dans cette introduction. En effet, nous avons envisagé les

⁵ Elizabeth McHenry, *Forgotten Readers: Recovering the Lost History of African American Literary Societies*, Durham et Londres : Duke University Press, 2002.

magazines culturels comme le lieu de première publication des œuvres, soit le potentiel point d'entrée dans le canon. En conséquence, notre attention s'est portée sur les œuvres contenues dans ces magazines. Dans l'immense majorité des cas, il s'agissait de poèmes, de nouvelles, de pièces de théâtre ou d'extraits de romans. De la même manière, les anthologies produites au cours de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement ont accordé une attention particulière à ces quatre genres littéraires, qui ont d'ailleurs fait l'objet d'anthologies spécifiques. Certes, il existe des anthologies consacrées à d'autres genres : on peut citer, entre autres, *Negro Orators and Their Orations* assemblée par Carter G. Woodson et publiée en 1925, *Great Slave Narratives* éditée par Arna Bontemps et publiée en 1969 ou encore *A Treasury of Afro-American Folklore* établie par Harold Courlander et parue en 1976. Cependant, ces volumes sont comparativement beaucoup moins nombreux et ne permettent donc pas de retracer avec la même précision les fluctuations dans les sélections opérées par les anthologistes au fur et à mesure des volumes. Une troisième raison est d'ordre purement pratique : augmenter le nombre de genres littéraires revient à augmenter le nombre de textes considérés dans l'étude qui, en l'état, en comprend déjà 5 606 différents⁶. Dans le cadre d'une recherche doctorale en temps limité, il n'est donc pas possible de prendre en compte l'intégralité de la littérature africaine-américaine.

En soi, le terme de canon est polysémique et peut désigner la partie d'une arme à feu, renvoyer à une ancienne mesure pour les liquides tels que le vin ou encore évoquer un type d'écrits dans le domaine religieux. La notion de canon littéraire dérive directement de ce dernier sens, où l'étymologie renvoie au grec et désigne une règle, une norme. Dans le domaine religieux, le canon est à la fois le texte qui fixe une règle décrétée par l'autorité ecclésiastique et la liste des livres qui sont officiellement reconnus par le judaïsme ou les Églises chrétiennes comme faisant partie de la Bible. Parler de canon littéraire implique donc un sous-texte religieux qui peut parfois refaire surface de manière détournée, comme nous pourrions le constater. Parler de canon littéraire suppose également la présence d'une autorité capable de décréter, de reconnaître les textes qui le composent. Dans la plupart des travaux sur le canon littéraire, cette autorité réside dans les institutions universitaires, car elles représentent les principaux endroits où l'on étudie la

⁶ Les seuls magazines du corpus comportent 2 096 œuvres différentes, contre 3 624 pour les anthologies. Sur ce total, cent quatorze œuvres sont ôtées car elles figurent à la fois dans l'un des magazines et au moins dans l'une des anthologies.

littérature et concentrent désormais l'essentiel de ce qu'on nomme communément la critique littéraire⁷.

Si cette position semble faire consensus parmi la communauté scientifique, reconnaître les institutions universitaires comme garantes de l'autorité en matière de littérature ne dispense pas de s'interroger sur les propres fondements de cette autorité. Dans le cas africain-américain par exemple, le jugement des institutions universitaires états-uniennes était en partie déterminé par un système politique et social qui prônait la ségrégation raciale, système qui a laissé des traces encore visibles aujourd'hui dans l'appréciation de la culture africaine-américaine. Dans le cas de ce type d'évaluation où l'impartialité est exclue, il est difficile d'éviter certaines remises en question de cette autorité. C'est pourquoi, nous approcherons le canon sous un prisme multiple, où l'autorité en matière de littérature n'est pas exclusivement détenue par les institutions universitaires, scolaires ou critiques : le public – notamment à travers les ventes d'ouvrages – et les artistes sont à ce titre considérés comme des acteurs exerçant une forme d'autorité. Certes, postuler la coexistence de plusieurs autorités en matière de littérature n'évacue pas à chaque fois la question du fondement de leur autorité propre, de leur légitimité : quelle légitimité y a-t-il à considérer le public comme une source d'autorité, lorsque le public qui influe sur les ventes d'ouvrages littéraires est avant tout le public qui a les moyens financiers de se procurer lesdits ouvrages ? Nous reviendrons sur ce point au cours de cette recherche. Cependant, envisager un panachage de cette autorité permet d'une part de complexifier la réflexion autour du canon et d'autre part de mettre en lumière des dynamiques de canonisation convergentes ou divergentes selon la source d'autorité qui est prise comme référence.

La notion qui est construite à partir du mot canon est potentiellement plus évasive encore que le terme lui-même. En effet, la plupart des critiques esquivent une définition frontale de la notion de canon : pour Henry Louis Gates, il s'agit du « livre ordinaire de notre

⁷ John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1993. ; Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York : Riverhead Books, 1994. ; Henry Louis Gates Jr, *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, New York, Oxford : Oxford University Press, 1992. ; James A. Winders, *Gender, Theory, and the Canon*, Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1991. ; Virgil Nemoianu et Robert Royal (ed.), *The Hospitable Canon: Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures*, Philadelphie, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1991. ; Jan Gorak (ed.), *Canon vs. Culture: Reflections on the Current Debate*, New York, Londres : Garland, 2001.

culture partagée »⁸, pour Barbara Benedict, la notion incarne le « choix raffiné »⁹, pour Roderick Ferguson qui s'appuie sur Mikhaïl Bakhtine, le canon correspond à la suppression de l'hétérogénéité du sens¹⁰, tandis que pour John Guillory, les textes canoniques sont les dépositaires de valeurs culturelles¹¹. Dans l'ensemble, la critique approche le concept de canon de biais, préférant égrener les métaphores, les fonctions et les effets associés à ce concept plutôt que de tenter de le définir. Si la dimension propre du canon est fréquemment éludée, cela peut tenir à plusieurs raisons. Tout d'abord, il est communément admis que les œuvres qui composent le canon sont susceptibles de changer avec le temps : les textes entrent et sortent du cercle canonique, poussés par d'autres textes plus récents, par des revirements du goût littéraire ou par une lente et inéluctable usure de leur intérêt aux yeux du public et de la critique. Ensuite, la notion de canon peut potentiellement être subdivisée à l'infini. Ainsi, Alastair Fowler listait différents types de canon : il opposait le canon potentiel, qui représentait toute la littérature jamais produite, au canon accessible, qui comprenait uniquement les œuvres auxquelles on avait accès, puis ajoutait le canon sélectif, le canon critique, ou encore le canon personnel¹². On pouvait ajouter à cette liste les canons formés le long de lignes diverses telles que, entre autres, la nationalité, la race, la classe, le sexe, l'orientation sexuelle, la culture ou encore le genre littéraire. En conséquence, le canon est une abstraction qui renvoie à une réalité relativement instable et où lui prêter des caractéristiques concrètes trop précises reviendrait à l'hypostasier.

L'une des autres difficultés liées au concept de canon tient à son rapport ambigu à d'autres notions, notamment celle du temps et de l'esthétique. Le lien qui unit canon et temps est à la fois nécessaire et paradoxal : seul le temps a le pouvoir d'affiner les contours du canon, l'existence de ce dernier émerge donc directement du temps qui passe, seulement le canon est également un défi lancé au temps, une négation de son pouvoir d'usure, puisque le canon offre une coupe synchronique de la littérature où les œuvres parues à différentes

⁸ « a canon, as it has functioned in every literary tradition, has served as the commonplace book of our shared culture. » Nous traduisons. Gates, *Loose Canons*, *op. cit.* p. 21

⁹ « The format of these books prompts the formation of a canon : a demonstration of a refined choice. » Nous traduisons. Barbara Benedict, *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1996. p. 4.

¹⁰ Roderick A. Ferguson, *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*, Minneapolis, Londres : University of Minnesota Press, 2004. p. 21. ; Mikhaïl Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, 1982.

¹¹ Guillory, *Cultural Capital*, *op. cit.* p. 22.

¹² Alastair Fowler, « Genre and the Literary Canon », *New Literary History*, 11. 1 (1979) : 97-119.

époques sont présentées sur un même plan. Pour reprendre l'expression de l'historien de l'art Francis Haskell, le temps est donc considéré comme « l'arbitre suprême » en matière d'esthétique – les œuvres canoniques représentent la fine fleur de la littérature parce qu'elles ont survécu par-delà les époques – même si, comme Haskell le rappelle, il s'agit d'une « affirmation qu'il est impossible de confirmer ni de démentir »¹³. Si le temps est donc supposé former les contours d'une esthétique canonique, la notion même d'esthétique a été repensée au fur et à mesure du temps par les philosophes. La philosophie antique et platonicienne notamment postulait l'idée que le beau était une qualité intrinsèque d'un objet, tandis que l'Écossais David Hume¹⁴ considérait lui que, sans être attaché directement aux objets, le beau correspondait à une règle générale qui était inégalement comprise par les individus, ce qui expliquait que certains étaient meilleurs juges que d'autres. Emmanuel Kant¹⁵ opéra une bascule plus franche en affirmant que le beau relevait de la subjectivité, mais se garda cependant de soutenir une forme de relativisme du jugement – porte ouverte à la disparition ou l'abolition de normes et de hiérarchies, esthétiques mais aussi politiques – en invoquant l'existence d'un sens commun universel en matière d'esthétique¹⁶.

Dans une large mesure, c'est l'idée d'opérer une bascule similaire dans l'évaluation des œuvres littéraires – c'est-à-dire d'affirmer la subjectivité de celle-ci – qui a conduit à de vifs débats et à l'inconfort d'une partie de la critique. Ces débats opposent d'une part les tenants d'une position conservatrice vis-à-vis du canon, position qui peut être résumée par la tautologie qu'une œuvre est canonique parce que c'est une grande œuvre. Les qualités esthétiques et littéraires sont immanentes au texte et ne requièrent aucune explication, ni argumentation. Cette position ne tient plus dès lors qu'on admet que la qualité littéraire n'est pas un donné intangible mais davantage une construction subjective. À l'opposé, plusieurs écoles de pensée – féministes, afro-américanistes ou

¹³ Francis Haskell, *La Norme et le Caprice : redécouvertes en art, aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre*, Paris : Flammarion, traduction de Robert Fohr, 1986. © 1976. p. 22.

¹⁴ David Hume, *Essais esthétiques*, Paris : Flammarion, 2000. En particulier l'essai intitulé « De la norme du goût », pp. 123-149.

¹⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Gallimard, 1989. © 1787. De façon assez ironique, Kant est également celui qui associe dans *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime* (1764) couleur de peau noire et stupidité, comme le rappelle Henry Louis Gates lors de son analyse des rapports entre l'idée de race et les notions de raison, d'ethnocentrisme et de logocentrisme. Henry Louis Gates Jr., *Figures in Black, Words, and the Racial Self*, New York : Oxford University Press, 1987. p. 19.

¹⁶ Pour un exposé plus complet quoique relativement concis de l'histoire du beau en philosophie, voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, tome 2, la relation esthétique*, Paris : Éditions du Seuil, 1997. En particulier le chapitre 1, « L'attention esthétique ».

encore marxiennes – ont appelé à ouvrir le canon en reconnaissant l’empreinte de la subjectivité dans la construction de jugements en matière de littérature. Kant n’avait vraisemblablement pas souhaité franchir le pas vers une subjectivité totale en matière de goût. De la même manière pour les partisans d’une vision conservatrice du canon, concéder que les jugements littéraires passés au fur et à mesure des siècles étaient peut-être plus subjectifs qu’ils ne voulaient l’admettre revient à prononcer la relativité du jugement esthétique en matière de canon littéraire et pose, en creux, l’embarrassante question de la politique consciente ou inconsciente qui a sous-tendu ces choix.

C’est pourquoi la notion de canon évoque parfois l’image d’un havre littéraire, une sorte de bastion auquel seule une poignée d’auteurs et de textes a eu accès, pouvant ainsi réchapper aux ravages du temps et des modes. En effet, le critique littéraire Harold Bloom a par exemple exprimé l’idée que le canon littéraire occidental était menacé par ce qu’il nommait « l’École de la Rancœur », composée entre autres des critiques marxistes, féministes et afrocentristes. Pour Bloom, l’expansion du canon signifie avant tout sa « destruction »¹⁷. Pour tenter une métaphore architecturale, le canon serait l’équivalent d’une grande tour qui domine et rayonne au sein de l’espace social et culturel, avec les œuvres canoniques placées en évidence et à la vue de toutes et tous au sommet de cette tour. Au pied de l’édifice, des milliers de textes, d’auteurs sont amassés dans l’espoir incertain d’atteindre un jour les hauts créneaux et devant pour cela amadouer les gardiens universitaires. Eux-mêmes sont à distance, dans une tour semblable tout aussi hiérarchique et se trouvent être les uniques détenteurs des clefs d’accès, à la fois la clef interprétative et la clef évaluative des œuvres.

Malgré les difficultés inhérentes de la notion de canon, nous tenterons ici de livrer notre propre définition. Le canon est un groupe d’œuvres qui, dans un espace social et culturel donné, se distinguent parmi la masse d’œuvres littéraires produites. Cette distinction prend la forme d’une saillance, d’une visibilité particulière donnée par l’intermédiaire du public, de la critique, des auteurs eux-mêmes ou même des trois réunis. De cette visibilité découlent toutes les actions en vue de la reproduction et de la préservation d’une œuvre, étapes qui perpétuent cette visibilité et qui assurent la survie de cette œuvre au sein de cet espace social et culturel. Les œuvres canoniques ne peuvent pas être celles qui ont été virtuellement oubliées par, à la fois, le public, la critique et le monde artistique. Le canon

¹⁷ « School of Resentment » ; « Pragmatically, the ‘expansion of the Canon’ has meant the destruction of the Canon ». Nous traduisons. Bloom, *The Western Canon*, *op. cit.* p. 36 et p. 6 respectivement.

forme donc – pour reprendre une métaphore architecturale – un socle littéraire commun à une culture et à une société, qui est bâti et maintenu au fur et à mesure du temps de manière consciente ou inconsciente par une multiplicité d'acteurs et de facteurs, et sur lequel peuvent s'appuyer des représentations, des pratiques et des discours. Ce socle est assemblé de manière participative – chacun des acteurs peut, à sa mesure, contribuer à sa construction ou à son positionnement – et sert de support à d'autres éléments inévitablement destinés à captiver la majeure partie de l'attention – négociations institutionnelles, débats liés à l'identité ou encore revendications démocratiques.

Méthodologie

Ces quelques considérations théoriques préliminaires peuvent nous amener à mieux affiner le cadre méthodologique de cette thèse. Ainsi, lorsque nous parlerons de canon littéraire africain-américain, il est entendu que nous parlerons des œuvres canoniques dans la culture africaine-américaine et non des œuvres africaines-américaines qui font partie du canon littéraire états-unien – les deux pouvant cependant se recouper. Ce dernier aspect s'avérerait sans doute très fécond et pourrait en soi faire l'objet d'une thèse à part. Notre attention cependant ne s'est pas portée sur la place réservée par la littérature états-unienne à la littérature noire, mais sur la production littéraire des Africains-Américains eux-mêmes au cours de deux périodes principales, la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement. Ces périodes ont en effet été caractérisées par une forme de pulsion éditoriale avec la parution de nombreux magazines et anthologies qui, par leurs succès comme par leurs infortunes, ont contribué à dessiner les contours de deux mouvements littéraires africains-américains majeurs du vingtième siècle.

Le bornage chronologique précis de ces deux périodes ne fait pas l'objet d'un réel consensus parmi la communauté scientifique, ni ne suscite de désaccord profond. Les dates de début et de fin fluctuent parfois de plusieurs années, mais les différents cadrages restent globalement concordants. Il est généralement admis que la Renaissance de Harlem débute à la fin de la Première Guerre mondiale, parfois un peu avant ou un peu après. David Levering Lewis et Nathan Irvin Huggins qui comptent parmi les premiers historiens du mouvement voyaient par exemple le retour aux États-Unis des troupes africaines-américaines ayant combattu en France ainsi que les émeutes raciales de « l'été rouge » de 1919 comme points de départ. Divers événements ont servi à marquer le terme

de la période au tournant des années trente ou, au plus tard, au milieu des années trente, tels que la Grande Dépression ou les émeutes de Harlem de 1935. Le début du Black Arts Movement est quant à lui généralement établi au milieu des années soixante – 1965 si l'on considère la fondation du Black Arts Repertory Theatre/School (BARTS) par LeRoi Jones comme l'impulsion initiale ou 1962 si l'on prend le lancement de l'atelier du collectif Umbra – et sa fin se situe au cours des années soixante-dix. Poser des bornes chronologiques peut légitimement paraître artificiel puisque les événements se déroulent de manière fluide, ils ne sont jamais entièrement coupés de ce qui précède et de ce qui suit. Cependant, ces bornes sont souvent dictées par l'objet de recherche et contribuent à lui donner de la cohérence. Dans notre cas, le cadrage chronologique est donc intimement lié à l'histoire éditoriale d'objets de notre corpus et représente à chaque fois une période de seize ans. Ainsi, la Renaissance de Harlem renverra à la période qui s'étale de 1922 – date de la parution de *The Book of American Negro Poetry*, toute première anthologie littéraire africaine-américaine de langue anglaise – à 1937 – date du dernier numéro du magazine *Challenge/ New Challenge* qui, pendant un temps, prolongea l'impulsion littéraire des années vingt en accueillant plusieurs auteurs du mouvement en ses pages. Pour ce qui est du Black Arts Movement, la période envisagée couvrira les années entre 1961 – date à laquelle le magazine *Freedomways* fut lancé et *Negro Digest* fut ressuscité après une interruption de dix ans – et 1976 – année qui vit l'arrêt du magazine *Negro Digest*, entre-temps devenu *Black World*, ainsi que la fin de Broadside Press, principale maison d'édition indépendante africaine-américaine des années soixante et soixante-dix. En conséquence, les magazines et anthologies de notre corpus furent tous publiés principalement¹⁸ pendant ces années, à deux exceptions près : les anthologies *The Negro Caravan* publiée en 1941 et *The Norton Anthology of African American Literature* publiée en 1997. Le choix de deux volumes hors période est lié à la notion de canon littéraire : au-delà d'étudier les œuvres qui étaient fréquemment reproduites et préservées au cours de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement, il nous a paru nécessaire d'inclure ces deux volumes, largement considérés comme les références de leurs temps, afin d'obtenir une meilleure perspective des œuvres qui s'étaient sédimentées dans la tradition africaine-américaine une fois l'ébullition littéraire des deux périodes retombée. De manière générale, la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement représentent

¹⁸ Le magazine *Freedomways* fut le seul à continuer d'être publié au-delà de 1976, jusqu'en 1985. Les numéros parus après 1976 ne sont pas pris en compte dans cette étude.

le double centre de gravité chronologique de cette étude qui, toutefois, pourra mobiliser ponctuellement des événements antérieurs ou postérieurs à ces dates – parfois jusqu'à l'extrême contemporain – afin de mettre en lumière des dynamiques de canonisation sur le temps long.

La décision de s'intéresser à deux types de supports distincts – les magazines et les anthologies – est également liée à la notion de canon. En effet, l'une des hypothèses initiales de cette recherche fut de considérer que les magazines représentaient un point de départ dans les processus de canonisation. Alan Golding a par exemple fait remarquer que même s'il n'y avait guère de doute sur l'influence effective des magazines dans les processus de canonisation, relativement peu d'études s'y intéressaient directement¹⁹. Étant donné que de nombreuses œuvres littéraires furent initialement publiées au sein de magazines, l'une des interrogations qui a sous-tendu cette thèse fut donc de se demander dans quelle mesure ces supports de publication pouvaient avoir une incidence sur la postérité des œuvres qu'ils contenaient. À l'inverse, si les magazines étaient envisagés comme un point de départ, les anthologies représentaient un point d'arrivée potentiel pour ces mêmes œuvres : plus une œuvre était reprise dans ce genre de volumes, et plus cela suggérait qu'elle avait un statut résolument à part, un statut canonique. Point d'arrivée potentiel seulement, car les anthologies tendent à privilégier les œuvres plus courtes, telles que les poèmes, les nouvelles ou les pièces de théâtre en un acte. Dans le cas d'œuvres plus longues telles que le roman, leur caractère canonique ne peut être mesuré grâce aux seules anthologies. C'est pourquoi nous avons réalisé une enquête complémentaire qui vise à retracer le nombre de réimpressions et de rééditions consacrées à deux cent vingt et un ouvrages africains-américains dans des genres littéraires différents, dont le roman.

La variété des approches déployées au cours de cette thèse tient en grande partie au caractère résolument élusif de la notion de canon littéraire ainsi qu'à l'hétérogénéité des supports retenus pour aborder cette notion. Le concept de canon doit autant aux champs artistique et esthétique qu'aux champs politique et, dans une certaine mesure, économique. Le canon dit autant de choses à propos de la littérature qu'il en dit à propos de la société et de la culture dans lesquelles il s'inscrit. Aussi, cette thèse s'appuiera sur une littérature critique issue de domaines variés, allant des études culturelles aux études

¹⁹ Alan Golding, « Little Magazines and Alternative Canons: The Example of Origin », *American Literary History*, 2.4 (1990) : 691-725. p. 692.

littéraires en passant par l'histoire, la philosophie, la sociologie ou encore l'histoire du livre. En effet, réduire par exemple les magazines aux seuls textes littéraires qu'ils contenaient revenait parfois à se priver de la richesse potentiellement immense qui accompagnait leurs dimensions politique, culturelle, sociale ou encore visuelle. De la même manière, appréhender ces magazines comme de simples objets culturels travaillés par les faisceaux politiques, éditoriaux ou économiques propres à une époque ne rendait pas toujours justice aux œuvres qui pouvaient y figurer. Toutefois, nous avons fait le choix de privilégier une approche plus quantitative que qualitative. Notre regard s'est davantage porté sur les dynamiques de production des œuvres, sur leur nombre de reproduction, sur leurs mouvements d'un support à un autre ou encore sur les stratégies mises en place afin de les préserver selon les époques. En conséquence, ce regard n'a pas pu s'arrêter aussi souvent que nous l'aurions voulu sur les œuvres elles-mêmes : plusieurs analyses d'œuvres parsèment cette recherche, car il nous apparaissait difficilement concevable de parler de canon littéraire sans laisser parler les œuvres directement, mais cela ne constitue pas la focale principale.

La sélection de ces quelques œuvres a reposé sur trois préoccupations principales, d'ordre pratique, esthétique et épistémologique. Pratique tout d'abord car les œuvres incluses devaient répondre à des critères dictés par la thèse : donner à lire un sonnet est relativement simple, une pièce en cinq actes ou un poème épique d'une trentaine de pages l'est beaucoup moins. La taille de l'œuvre était donc un facteur primordial dans une éventuelle analyse au sein de la thèse. Esthétique ensuite car, consciemment ou inconsciemment, nous avons choisi les œuvres qui nous parlaient le plus, celles qui, pour une raison ou pour une autre, nous donnaient envie de les commenter. C'est sans doute l'aspect le plus difficile à mesurer, mais cette considération esthétique subjective intervient dans toute sélection d'œuvres littéraires, qu'il s'agisse du travail d'un anthologiste chevronné ou de celui d'un doctorant en train d'écrire sa thèse. Épistémologique enfin car nous avons pris le parti de donner à lire certaines œuvres qui, une fois publiées au sein de leur premier support, ne furent jamais reproduites par la suite au sein d'anthologies. La thèse peut être l'occasion d'une redécouverte et ainsi remplir la fonction « d'ouvrage relais » dont il est question dans le cinquième chapitre. Ainsi, si cette recherche porte sur les modalités de construction du canon littéraire africain-américain, les œuvres qui y sont examinées ne correspondent pas nécessairement et en tous les cas à celles qui se trouvent au cœur de cette tradition littéraire. Cette thèse n'est donc pas un

« canon personnel » même si, dans une large mesure, elle présente des similitudes avec le travail d'anthologiste qui repose également sur la satisfaction de ces trois préoccupations pratique, esthétique et épistémologique, auxquelles s'ajoute une préoccupation commerciale.

L'un des principaux inconvénients de notre corpus tient à sa taille, puisqu'il se compose de cinquante-six anthologies et de dix magazines différents, qui comptabilisent deux cent cinquante-six numéros en tout. Pour le seul magazine *Negro Digest/ Black World*, cela représente cent cinquante-sept numéros de cent pages à chaque fois, soit plus de 15 000 pages pour ce seul titre. Certes, toutes ces pages n'étaient pas uniquement consacrées à la littérature et cela était contrebalancé par d'autres publications telles que *Black Opals*, dont les quatre numéros n'excédèrent jamais vingt pages. Outre le fait de ne pas permettre d'étude approfondie des textes, le choix d'avoir un corpus de cette taille peut parfois donner l'impression de passer en vitesse sur une publication sans prendre le temps de s'y arrêter, un peu comme si l'on poussait la porte d'entrée d'une maison sans pour autant s'appliquer à faire le tour du propriétaire. Cette thèse a été précisément pensée comme une porte d'entrée : depuis le seuil de ces diverses publications, il est possible de voir, d'apercevoir ou de deviner un certain nombre d'éléments qui composent l'intérieur, mais l'exploration du domaine demeure incomplète, lacunaire à dessein. Ces magazines et anthologies contiennent une multitude de facettes, de coins et recoins qu'il n'est pas possible de restituer exhaustivement dans le cadre d'une étude doctorale. Simplement, ouvrir la porte est une invitation à poursuivre l'exploration et l'examen critique, une invitation qui pourra être ou ne pas être suivie d'effets.

Méthode mise en œuvre

Si les magazines représentaient le point d'entrée dans les processus de canonisation, il m'a paru important de déterminer ce qui poussait les éditeurs et éditrices de ces magazines à publier certaines œuvres plutôt que d'autres. De la même manière, si les anthologies étaient un point d'arrivée, il me paraissait tout aussi important de savoir comment les anthologistes faisaient le tri et décidaient de retenir les textes qui composaient leurs sélections. Il était donc primordial d'avoir accès aux exemplaires originaux, mais aussi à tous ces documents d'archives, ces comptes-rendus de séances qui, potentiellement, consignaient les débats, les discussions entre éditeurs d'un même

magazine, les négociations éditoriales entre anthologistes et artistes, en somme, ces documents qui révélèrent ce qui se passait dans l'antichambre de la littérature publiée. L'obtention d'une bourse de mobilité de l'École Doctorale Cultures et Sociétés pour l'année 2017 m'a ainsi permis de visiter plusieurs centres de ressources situés aux États-Unis, à Atlanta et à New York. Plusieurs archives personnelles sont conservées à Atlanta : celles de Hoyt W. Fuller, éditeur en chef de *Negro Digest/ Black World* sont gérées par la Robert W. Woodruff Library de l'Atlanta University Center, et celles de Toni Cade Bambara, anthologiste de *The Black Woman*, se trouvent au Spellman College. À New York, le Schomburg Center for Research in Black Culture géré par la New York Public Library avait l'avantage d'abriter tous les exemplaires originaux des magazines de notre corpus, en plus de proposer les archives personnelles de Larry Neal, coéditeur de l'anthologie *Black Fire*, ou celles de Eugene Gordon, éditeur du magazine *Saturday Evening Quill*. Le choix de New York et Atlanta s'est fait pour des raisons budgétaires puisque multiplier les déplacements revenait à diminuer le temps passé à consulter les archives. Ainsi, j'ai retenu Atlanta en raison de la centralité du magazine *Negro Digest/ Black World* pour la période du Black Arts Movement et le Schomburg Center pour l'exceptionnelle concentration de documents qui y est offerte.

Le voyage a débuté par la consultation des archives personnelles de Hoyt Fuller et a permis de dissiper immédiatement un premier malentendu : il y avait sans doute eu des milliers de négociations éditoriales à propos des œuvres à publier ou non, seulement il ne subsistait presque aucune trace de ces négociations, même pour un magazine tel que *Negro Digest/ Black World* qui était pourtant fort de plus de cent cinquante exemplaires. L'antichambre avait vraisemblablement été condamnée. Certes, les éditeurs devaient nécessairement établir à un moment ou à un autre quels textes seraient publiés, cela restait une question fondamentale. Cependant, cette question se réglait vraisemblablement de vive voix, dans les locaux du magazine, au cours d'un déjeuner ou même au téléphone, ce qui ne laissait pas la moindre trace. Je n'eus pas plus de chance avec les archives de Larry Neal, Eugene Gordon ou Toni Cade Bambara. Pour les archives de cette dernière, je trouvais bien un échange de cartes postales avec Toni Morrison – dont une, à ma plus grande surprise, en provenance du tout petit village de Saint-Cirq-Lapopie dans le Lot que j'avais visité enfant – et qui commençaient toutes par « Dear Toni » et étaient signées « Toni » si bien que je ne savais plus qui écrivait à qui, ni pourquoi exactement j'avais pensé qu'il serait bon de consulter toutes ces archives.

Peut-être l'erreur provenait-elle du ciblage des archives : il s'agissait d'archives personnelles et non d'archives institutionnelles comme il en existe parfois pour des journaux ou des magazines. Seulement le groupe Johnson Publishing Company – principale maison d'édition africaine-américaine à l'origine de magazines tels que *Ebony* ou *Jet* et responsable de la publication de *Negro Digest/ Black World* – n'a pas constitué de telles archives. Il en va de même pour les autres magazines du corpus qui, dans une large mesure, ne dépendaient pas d'une maison d'édition à proprement parler mais étaient davantage le fruit d'initiatives individuelles ou collectives. Avoir accès à l'antichambre de la littérature publiée était donc, dans mon cas, une possibilité aussi stimulante qu'irréalisable. Cependant, la recherche est une partie de ce qui se produit lorsqu'on a épuisé nos intuitions initiales. En effet, la consultation des différentes archives a permis de faire ressortir d'autres types de négociations qui n'avaient pas lieu entre les éditeurs ou les anthologistes d'un côté et les artistes de l'autre, mais qui impliquaient ces éditeurs ou anthologistes et les structures éditoriales dont ils dépendaient. Il est rapidement apparu que la décision d'inclure ou de ne pas inclure une œuvre à un magazine ou une anthologie obéissait certes à une logique esthétique – l'éditrice de magazine ou l'anthologiste sélectionnaient les œuvres qui leur plaisaient – mais également à des contraintes structurelles tout aussi importantes qui pesaient sur ce genre de décision et qui pouvaient affecter sensiblement la composition d'une publication en termes de littérature.

Cette déconvenue mise à part, ce séjour de recherche m'a surtout permis d'avoir accès aux exemplaires originaux de magazines. Je pus consulter tous les exemplaires des magazines que j'avais retenus pour la période de la Renaissance de Harlem, soit *Fire!!* (1926), *Black Opals* (1927-1928), *Harlem: A Forum of Negro Life* (1928), *Saturday Evening Quill* (1928-1930) et *Challenge/ New Challenge* (1934-1937). Il ne fut pas toujours possible d'obtenir une version complète de ces magazines à partir de laquelle travailler, que ce soit au format numérique ou photographique. Dans le cas de *Harlem* et *Black Opals* qui font partie d'une collection à l'accessibilité restreinte, les employés du Schomburg Center m'indiquèrent que j'avais le droit de photographier trente pour cent de la publication. En l'espace d'une journée, je dus donc consulter ces documents et décider quelles allaient être les pages que je photographierais afin de pouvoir les étudier plus en détail ensuite. Pour les magazines du Black Arts Movement, après avoir récupéré les versions numérisées de *Negro Digest/ Black World* (1961-1976) et *Soulbook* (1964-1974) je pus avoir accès aux publications

*Umbr*a (1963-1968), *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* (1968-1972) et *Freedomways* (1961-1976). Je comptais initialement ajouter le magazine *Journal of Black Poetry*, mais un grand nombre de volumes étaient inaccessibles au moment où je me suis rendu au Schomburg Center, ce qui m'a conduit à écarter cette publication. Cela représente donc cinq magazines pour chaque période. Cependant, l'objectif n'a jamais été d'atteindre une forme d'équilibre en termes d'objets étudiés entre la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement. En effet, cette thèse n'a pas été pensée comme une étude comparative. Ainsi, si le nombre de magazines se trouve être équivalent, un rapide décompte des numéros révèle un fort déséquilibre : *Freedomways* et *Negro Digest/ Black World* totalisent à eux deux plus de dix fois plus de numéros que tous les magazines de la Renaissance de Harlem réunis.

En ce qui concerne les anthologies, beaucoup de volumes se sont ajoutés au cours du séjour effectué aux États-Unis. En effet, puisqu'il était devenu évident que je n'allais pas avoir accès aux négociations éditoriales en amont des publications d'œuvres au sein de magazine, cela m'a conduit à ajuster ma recherche. En conséquence, j'ai pu consacrer pendant ce séjour davantage d'attention à l'autre pôle de cette étude, à savoir les anthologies, d'autant que le Schomburg Center contenait de nombreux volumes qui n'étaient pas disponibles en France. Comme pour les magazines, j'ai consacré mon temps sur place à constituer des versions numérisées ou photographiées afin de pouvoir les décortiquer à mon retour en France. En ce sens, j'ai tiré parti du fait que le Schomburg Center n'imposait aucune limite quant au nombre de photographies prises pour la plupart des ouvrages. J'ai ainsi photographié des milliers de pages, de magazines comme d'anthologies, à raison de plusieurs centaines par jour. Chaque soir, je devais trier ces photographies en dossiers et sous-dossiers avant d'oublier de quels ouvrages elles provenaient, à quel texte liminaire elles correspondaient, tâche fastidieuse et chronophage. Cette méthode avait pour principal avantage d'élargir le champ d'étude, de me donner accès à davantage d'anthologies afin de mieux saisir les variations qui existaient entre les sélections. Le nombre accru de volumes m'a également permis de mieux cerner les différents types d'anthologies qui pouvaient exister, ainsi que l'influence concrète des diverses structures éditoriales à l'origine de ces ouvrages. Cependant, cette méthode comprenait aussi plusieurs inconvénients. Je devais par exemple sélectionner pour chaque anthologie les textes, les informations du volume qu'il me paraissait important de préserver, avant même d'avoir pu prendre le temps de me les approprier en

tant qu'objet d'étude. De retour en France, j'ai regretté plus d'une fois de ne pas avoir photographié tel ou tel aspect d'un ouvrage. Par ailleurs, le rythme des photographies était soutenu et, sur les milliers de clichés pris, plusieurs se sont avérés de mauvaise qualité : par exemple, la partie supérieure de la page était nette tandis que le bas du texte était flou ou bien le numéro de page n'apparaissait pas. Ce genre d'aléas est certes inévitable lorsqu'on entreprend de photographier plusieurs milliers de pages, mais ils ont parfois eu une incidence sur le choix des documents mobilisés dans l'analyse conduite tout au long de cette thèse.

Entre les anthologies consultées au Schomburg Center ou dans d'autres bibliothèques françaises et celles dont j'ai fait l'acquisition, le nombre de volume dans le corpus s'élève à cinquante-six. Voici la liste complète de titres : *The Book of American Negro Poetry* (1922), *The New Negro: An Interpretation* (1925), *Caroling Dusk* (1927), *Ebony & Topaz* (1927), *Plays of Negro Life* (1927), *Anthology of American Negro Literature* (1929), *Plays and Pageants from the Life of the Negro* (1930), *Readings from Negro Authors for Schools and Colleges* (1931), *Negro History in Thirteen Plays* (1935), *The Negro Caravan* (1941), *New Negro Poets: U.S.A.* (1964), *From the Ashes: Voices from Watts* (1967), *For Malcolm* (1967), *The Best Short Stories by Negro Writers* (1967), *Kaleidoscope: Poems by American Negro Poets* (1967), *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing* (1968), *Dark Symphony* (1968), *I Am the Darker Brother* (1968), *Black Voices* (1968), *Black Arts: An Anthology of Black Creations* (1969), *The New Black Poetry* (1969), *Black Poetry: A Supplement to Anthologies Which Exclude Black Poets* (1969), *New Plays from the Black Theatre* (1969), *Black American Literature: Essays, Poetry, Fiction, Drama* (1970), *Dices or Black Bones: Black Voices of the Seventies* (1970), *The Poetry of the Negro, 1746-1970* (1970), *Brothers and Sisters: Modern Stories by Black Americans* (1970), *From the Roots: Short Stories by Black Americans* (1970), *Night Comes Softly: An Anthology of Black Female Voices* (1970), *The Black Woman* (1970), *Soulscript: Afro-American Poetry* (1970), *19 Necromancers from Now* (1970), *Right On! An Anthology of Black Literature* (1970), *New Black Playwrights* (1970), *What We Must See: Young Black Storytellers* (1971), *A Broadside Treasury* (1971), *Black Literature in America* (1971), *Black Insights: Significant Literature by Black Americans - 1760 to the Present* (1971), *Blackamerican Literature* (1971), *Cavalcade: Negro American Writing from 1760 to the Present* (1971), *Jump Bad: A New Chicago Anthology* (1971), *Black Drama Anthology* (1972), *Black Spirits: A Festival of New Black Poets in America* (1972), *Black Writers of America: A Comprehensive Anthology*

(1972), *Black Short Story Anthology* (1972), *Afro-American Writing: An Anthology of Prose and Poetry* (1972), *New Black Voices* (1972), *Understanding the New Black Poetry* (1972), *The Poetry of Black America: Anthology of the 20th Century* (1973), *American Negro Poetry* (1974), *Keeping the Faith: Writings by Contemporary Black American Women* (1974), *Black Theater, U.S.A.* (1974), *Betcha Ain't: Poems from Attica* (1974), *Black-Eyed Susans: Classic Stories by and about Black Women* (1975), *An Introduction to Black Literature in America: From 1746 to the Present* (1976) et *The Norton Anthology of African American Literature* (1997). À l'exception de *American Negro Poetry*, *The Poetry of the Negro, 1746-1970* et *An Introduction to Black Literature in America* pour lesquelles il s'agit de la deuxième édition, tous les autres volumes pris en compte dans cette étude sont des premières éditions. Comme pour les magazines, il y a un fort déséquilibre entre les anthologies publiées pendant la Renaissance de Harlem et celles pendant le Black Arts Movement. Un faisceau de raisons sociales, culturelles, économiques, politiques, structurelles ou encore universitaires contribuent à expliquer ce déséquilibre. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces raisons en détail.

Le séjour dans les centres d'archives aux États-Unis m'a donc permis d'affiner les contours du corpus et m'a également conduit à questionner mon propre rapport à cette recherche. Ainsi, à mon arrivée à Atlanta, je pris un bus qui me déposa dans la rue English Avenue, située dans le quartier du même nom, afin de rejoindre un logement situé deux rues plus loin, dans Oliver Street. Alors que je cherchais la maison où j'avais réservé une chambre pour trois semaines, une voiture de police est arrivée derrière moi. Deux policiers en sont descendus immédiatement et l'un d'entre eux m'a dit « Que faites-vous ici ? Vous ne devriez pas être ici » (*What are you doing here? You shouldn't be here*). Lorsque je leur ai expliqué que j'avais réservé une chambre dans ce quartier, ils m'ont regardé plusieurs secondes, interdits et incrédules. Par ses maisons abandonnées, brûlées ou condamnées, j'avais en effet compris que le quartier English Avenue n'était pas exactement une destination touristique prisée : avec ma valise à roulettes, ma veste formelle et ma couleur de peau, j'étais certainement l'une des apparitions les plus étranges vues par ces policiers dans ce quartier ce jour-là ou même cette semaine-là.

Une conductrice qui me ramenait où je logeais m'apprit par la suite que le quartier était surnommé « The B.L.U.F.F. », signifiant « Better Leave U Fucking Fool ». Ce qui aurait pu être une banale question de policiers surpris de trouver un étranger dans l'un des pires quartiers d'Atlanta en termes de criminalité revint à plusieurs reprises au cours de mon

séjour : pourquoi étais-je là ? Lorsque j'expliquais que j'étais venu consulter des archives d'éditeurs africains-américains dont mes interlocuteurs n'avaient dans l'ensemble jamais entendu parler, je donnais une réponse factuelle qui, la plupart du temps, ne satisfaisait pas leur curiosité : pourquoi ici, à Atlanta ? semblaient-ils demander. Je me retrouvais alors à expliquer en quoi Hoyt W. Fuller et Toni Cade Bambara avaient, selon moi, contribué de manière singulière à la littérature et à la culture africaine-américaine. Par ailleurs, certains regards me firent ressentir cette question à plusieurs moments au cours de mon séjour : lorsque je faisais mes courses et que j'étais le seul client blanc de tout l'hypermarché ou lorsque, à New York, des usagers du Schomburg Center balayaient du regard l'assistance dans la salle de consultation et arrêtaient soudainement leur balayage sur moi afin de mieux jauger les raisons de ma présence. Il s'agissait principalement d'instant fugaces, mais qui demeuraient révélateurs. En deux mois passés aux États-Unis, ma présence suscita donc un certain nombre d'interrogations, verbalisées ou non.

Ces interrogations font directement écho à ce que l'anthropologue Paul Rabinow a nommé les « discussions de couloir » (*corridor talks*) entre deux chercheurs, soit tout ce qui peut être dit et partagé de manière informelle entre collègues, mais qui n'entre pas directement dans le cadre de la recherche à proprement parler, celle qu'on présente dans un article ou au cours d'un séminaire. Loin de considérer qu'il s'agit de questions accessoires, Rabinow estime que ces « discussions de couloir » peuvent parfois toucher à des aspects cruciaux de la recherche. Rabinow suggère par exemple que le fait de maintenir ces « discussions de couloir » à l'écart des pratiques de recherche contribue à perpétuer certaines hiérarchies et enjeux de pouvoir auxquels il faudrait pourtant consacrer davantage d'attention²⁰. Dans mon cas, ces « discussions de couloir » soulignent que tout projet de recherche reste déterminé par un environnement social qui va jusqu'à façonner la manière dont on habite un espace.

À plusieurs reprises au cours de ce travail, il sera question de légitimité. Réfléchir à ce qui octroie une légitimité littéraire ou critique à un auteur ne me dispense pas d'interroger ma propre légitimité à parler de la littérature et de la culture africaines-américaines alors que je suis moi-même un homme blanc européen. La culture africaine-américaine a fréquemment fait l'objet d'appropriations de la part des Blancs et le champ de la recherche universitaire n'en est pas exempt. Les interrogations verbalisées ou non qui me

²⁰ Paul Rabinow, « Discourse and Power: On the Limits of Ethnographic Texts », *Dialectical Anthropology*, 10. ½ (1985) : 1-13. pp. 11-12.

furent adressées pendant mon séjour sous-entendaient peut-être cela : pourquoi avoir choisi ce sujet dans ma situation ? Tout est parti d'un désir d'en savoir plus sur les périodes de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement, puis d'en apprendre davantage sur ces objets qui revenaient dans les études critiques, y étaient mentionnés puis étaient presque aussitôt mis de côté dans l'analyse. Certes, le spectre de l'appropriation n'est pas dissipé pour si peu. Sans être une réponse suffisante ou satisfaisante en soi, avoir conscience de cet écueil reste malgré tout l'une des premières étapes afin de l'éviter. En ce sens, cette recherche se veut une exploration aussi honnête et objective que possible des objets que je me suis fixés.

Revue de la littérature

En raison du nombre important de champs d'étude mobilisés au cours de cette thèse, cette revue de la littérature n'a pas pour ambition d'offrir un tour d'horizon exhaustif des sources secondaires qui ont trait à ce travail. Les travaux des historiens et historiennes qui portent sur les deux périodes de notre étude ou bien les ouvrages qui explorent l'histoire des idées ont été cruciaux pour mieux comprendre les diverses dynamiques sociales, politiques, économiques, culturelles ou encore intellectuelles qui traversaient notre sujet. Cependant, par souci de concision, nous nous concentrerons ici sur les ouvrages qui sont mobilisés au cours de la thèse et qui portent sur les objets d'étude qui forment le cœur de cette recherche, à savoir les anthologies, les magazines, la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement. Bien évidemment, le canon est un autre objet d'étude au cœur de cette recherche, mais la partie « complexités théoriques d'un objet de recherche » de cette introduction a déjà mis en avant une partie de l'historiographie existante relative au canon. Toutefois, on peut distinguer dans cette historiographie l'ouvrage de Henry Louis Gates Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars* paru en 1992 et qui interroge directement la place de la littérature africaine-américaine aux États-Unis²¹. Le livre de Gates comprend un mélange d'articles, de réflexions voire d'écrits de fiction qui, dans l'ensemble, offrent davantage une réflexion sur le multiculturalisme et ses enjeux qu'une dissection clinique de la notion de canon.

Le corpus de cette thèse est composé de magazines et d'anthologies, publications hétéroclites qui ont fait l'objet d'une littérature critique plus ou moins longue. Plus

²¹ Gates, *Loose Canons*, op. cit. 1992.

précisément, la littérature critique qui se concentre sur les magazines de toutes sortes est longue, celle qui se concentre sur les anthologies est extrêmement courte. Avant même d'évoquer les anthologies et magazines spécifiques à notre corpus, ces deux médiums n'ont pas bénéficié du même degré d'attention et de théorisation. Si le terme anthologie – qui renvoie étymologiquement à la cueillette des fleurs, à un florilège – a longtemps été le domaine privilégié des belles-lettres, il peut aujourd'hui être employé pour désigner un ouvrage qui répertorie toutes les différentes manières de cuisiner les escargots, un autre qui est consacré à l'architecture ou encore un troisième qui recueille divers textes littéraires ayant en commun la couleur bleue. Les ouvrages qui utilisent le terme d'anthologie sont donc légion mais, à notre connaissance, seule une poignée de livres sont directement consacrés à l'étude de ce médium. L'un des premiers d'entre eux est *A Pamphlet Against Anthologies*, publié en 1928 par les poètes Laura Riding et Robert Graves. Comme son titre le suggère, le livre est une critique sans détour de ce type d'ouvrages qui gagnait alors en popularité. Les anthologies répugnaient Riding et Graves par leur prétendue autorité sur le champ littéraire et par le nombre trop grand de personnes auxquelles elles s'adressaient²². Cependant, par son ton, sa visée et le type de données mobilisées dans l'argumentaire, *A Pamphlet Against Anthologies* relève bien plus de l'essai que de l'étude critique.

En 1996, Barbara Benedict publie *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies* qui, malgré sa focale sur une période bien précise, offre l'une des théorisations les plus poussées sur les anthologies de manière générale²³. L'étude de Benedict met en lumière plusieurs tensions récurrentes qui sont propres à ce type d'ouvrages : leur esthétique fragmentaire et les transformations que cela implique dans la manière de lire, la perspective de profit qui incite les structures éditoriales à financer ces projets ou encore l'autorité qui leur est généralement associée et les problématiques que cela soulève. Benedict soutient que les premières anthologies de l'époque moderne ont engendré une redéfinition de la subjectivité des lecteurs, en conférant à la littérature le statut d'art qui mérite d'être collecté et en faisant de la lecture une activité avant tout critique. Elle affirme par ailleurs que le fait de présenter une sélection synchronique des œuvres tend à ôter les dimensions politiques des textes en les coupant de leurs contextes

²² Laura Riding et Robert Graves, *A Pamphlet Against Anthologies*, New York : AMS Press, 1970 © 1928. pp. 23-24.

²³ Benedict, *Making the Modern Reader*, op. cit.

initiaux de parution et de diffusion. En dehors du livre de Benedict, plusieurs articles qui portent sur des anthologies issues d'époques et de sphères culturelles spécifiques offrent un certain degré de théorisation qui peut être transposé aux objets de notre corpus. On peut citer l'article de Lucia Re sur les anthologies italiennes contemporaines et celui de Laurent Gayard et Marie-Françoise André sur les miscellanées, de la Renaissance à aujourd'hui²⁴.

Plus directement en lien avec notre corpus, l'article de Kenneth Kinnamon a été essentiel pour identifier les diverses anthologies publiées au cours de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement²⁵. Kinnamon y dresse un catalogue exhaustif des anthologies africaines-américaines publiées entre 1845 et 1994, avec quelques commentaires sur chaque volume. L'article donne de nombreuses informations utiles, telles que la présence d'une bibliographie ou non, la taille du volume, quelques contributeurs éventuels ou encore les critères retenus dans la sélection des textes. En revanche, ces informations ne sont pas données de manière systématique pour chaque anthologie évoquée et la comparaison entre les volumes reste le principal mode d'évaluation de Kinnamon, ce qui ne permet pas toujours d'en savoir beaucoup plus sur une anthologie en particulier. De manière beaucoup plus poussée, Howard Rambsy II a consacré un chapitre entier de son livre *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry* aux anthologies du Black Arts Movement²⁶. Rambsy insiste sur le fait que les anthologies furent des supports de choix dans la circulation des œuvres africaines-américaines au cours de la période, permettant aux plus jeunes artistes comme aux plus âgés de toucher un nouveau public. Selon lui, ces volumes qui exploraient volontiers des tendances littéraires différentes voire opposées pouvaient servir une multiplicité de fins, telles que mettre en valeur l'affinité entre poésie et musique noires, exprimer une conscience nationaliste ou encore délimiter les contours d'une tradition existante.

En dehors de ces quelques travaux, très peu d'études ont été consacrées aux anthologies de notre corpus. La plupart du temps, elles peuvent être citées lorsque la critique recense dans quel ouvrage se trouve un texte en particulier, une citation peut parfois

²⁴ Lucia Re, « (De)constructing the Canon: The Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry », *The Modern Language Review*, 87.3 (1992) : 585-602. ; Laurent Gayard et Marie-Françoise André, « Miscellanées, collages et commentaires : fragments d'un discours littéraire de la Renaissance à nos jours », *Rue Descartes*, 80 (2014) : 100-114.

²⁵ Kenneth Kinnamon, « Anthologies of African-American Literature from 1845 to 1994 », *Callaloo*, 20.2 (1997) : 461-481.

²⁶ Howard Rambsy II, *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry*, Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2011. pp. 49-76.

s'accompagner de quelques remarques sur l'anthologie mais rarement plus. L'anthologie *The New Negro* fait figure d'exception notable. Ainsi, George Hutchinson a consacré un court chapitre de son ouvrage *The Harlem Renaissance in Black and White* à la genèse et à la production de *The New Negro*, où Hutchinson relève notamment les différences de cadrages qui existent entre d'une part le numéro du magazine *Survey Graphic* paru quelques mois auparavant et qui servit de noyau à l'anthologie et d'autre part le volume *The New Negro* lui-même. Anne Elizabeth Carroll a également consacré un chapitre aux modalités de représentation d'une identité collective dans l'anthologie, où elle souligne d'ailleurs les effets de marginalisation que la constitution d'une identité collective ne manque pas de générer²⁷. Hormis ces études qui s'arrêtent plus longuement sur *The New Negro*, les ouvrages qui portent sur la Renaissance de Harlem réservent, à notre connaissance, tous une partie de leur attention à l'anthologie. C'est pourquoi nous avons fait le choix dans cette thèse de ne pas lui accorder de place privilégiée – sans pour autant la négliger – afin d'ouvrir davantage le champ en prenant le temps de parler d'anthologies dont il est moins fréquemment question.

En ce qui concerne les magazines, il existe beaucoup plus d'études sur le sujet que pour les anthologies. Plusieurs livres offrent une perspective d'ensemble sur la publication de périodiques aux États-Unis, parmi lesquels *Magazines in the Twentieth Century* de Theodore Peterson paru en 1964, *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History* édité par Elliott Anderson et Mary Kinzie et publié en 1978, ainsi que *The Magazine in America, 1741-1990* de John Tebbel et Mary Ellen Zuckerman et publié en 1991²⁸. Ces trois études généralistes permettent de mieux comprendre le fonctionnement structurel de ce type de publication, mais la place qui est consacrée aux périodiques africains-américains est très inégale d'un ouvrage à l'autre : celui de Peterson ne mentionne ainsi aucun magazine africain-américain, celui de Tebbel et Zuckerman en évoque quelques-uns comme *The Crisis* et *Opportunity* tandis qu'un article spécialement consacré aux magazines africains-américains signé par Eugene Redmond apparaît dans la sélection de Kinzie et Anderson. Par ailleurs, dans l'ouvrage *Selling Culture: Magazines,*

²⁷ George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge, Massachusetts, Londres : The Belknap Press of Harvard University Press, 1995. ; Anne Elizabeth Carroll, *Word, Image, and the New Negro: Representation and Identity in the Harlem Renaissance*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2005.

²⁸ Theodore Peterson, *Magazines in the Twentieth Century*, Urbana : University of Illinois Press, 1964. ; Elliott Anderson et Mary Kinzie (ed.), *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History*, Pushcart Press, 1978. ; John Tebbel et Mary Ellen Zuckerman, *The Magazine in America, 1741-1990*, Oxford, New York : Oxford University Press, 1991.

Markets, and Class at the Turn of the Century paru en 1996, Richard Ohmann analyse principalement les dynamiques structurelles, culturelles et commerciales qui présidaient à la publication de magazines au tournant du vingtième siècle²⁹. Certes, son étude ne se concentre pas sur les magazines littéraires, ni même ne prend pour objet des publications africaines-américaines. Cependant, Ohmann questionne la présence ambiguë des Africains-Américains dans ce genre de publications, à la fois absents des comités éditoriaux et de la liste des contributeurs, mais présents à la marge dans la fiction et la publicité, toujours sous des traits inoffensifs destinés à rassurer lecteurs et lectrices de l'époque sur le maintien d'un ordre social raciste et hiérarchisé.

Plusieurs études ont consacré une partie importante de leur attention à des publications africaines-américaines. Dans *The Harlem Renaissance in Black and White*, George Hutchinson s'est penché sur les périodiques africains-américains ou non qui ont façonné la Renaissance de Harlem, parmi lesquels *The New Republic*, *The Modern Quarterly*, *The Nation*, *The Messenger*, *American Mercury* ou encore *The Crisis* et *Opportunity*. Dans cette étude, les magazines de notre corpus *Harlem* et *Fire!!* reçoivent une mention mais Hutchinson ne s'y attarde guère. Anne Elizabeth Carroll consacre elle un chapitre entier à *Fire!!* dans son ouvrage *Word, Image, and the New Negro*, où elle affirme que la publication occupe une place unique à la confluence des mouvements littéraires d'avant-garde de l'époque d'une part et des questions raciales et artistiques propres à la Renaissance de Harlem d'autre part. Par ailleurs, un chapitre de l'ouvrage *Wallace Thurman's Harlem Renaissance* d'Eleonore van Notten porte sur les deux magazines pour lesquels Wallace Thurman a été éditeur ou coéditeur, soit *Fire!!* et *Harlem*. L'étude de van Notten s'appuie sur un travail archivistique qui retrace en détail les circonstances de publication pour les deux magazines, notamment les échanges de Thurman avec d'autres artistes et intellectuels qui participèrent de près ou de loin à ces projets éditoriaux³⁰. En ce qui concerne les autres magazines de notre corpus, l'essentiel de ce qui a été écrit sur *Black Opals* et *Saturday Evening Quill* se résume à des notices dans des anthologies sur la Renaissance de Harlem, tandis que pour le magazine *Challenge/ New Challenge*, l'attention de la critique s'est portée de manière écrasante sur le tout dernier numéro – alors

²⁹ Richard Ohmann, *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*, Londres, New York : Verso, 1996.

³⁰ Eleonore van Notten, *Wallace Thurman's Harlem Renaissance*, Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1994.

renommé *New Challenge* et publié en 1937 sous l'égide de Richard Wright – et plus particulièrement sur l'article « Blueprint for Negro Writing ».

Deux études majeures sur le Black Arts Movement ont souligné la centralité de périodiques africains-américains de notre corpus : *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s* de James Smethurst paru en 2005 et *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry* de Howard Rambsy II publié en 2011³¹. Comme pour les anthologies, Rambsy consacre un chapitre de son étude spécifiquement aux périodiques des années soixante et soixante-dix, principalement *Negro Digest/ Black World*, *The Journal of Black Poetry* et *Liberator*. Il soutient que les magazines africains-américains ont eu une incidence centrale dans la popularisation de la littérature du Black Arts Movement et dans la formation d'une conscience militante. Les magazines *Umbra*, *Soulbook*, *Freedomways* sont mentionnés mais ne font pas l'objet de développement, et le magazine *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* est laissé de côté. Grâce à une approche qui contraste les activités littéraires et artistiques dans différentes régions des États-Unis, l'étude de Smethurst aborde plus amplement les magazines *Soulbook* et *Echoes from the Gumbo/ Nkombo*, publiés respectivement en Californie et à la Nouvelle-Orléans. *Umbra* et *Freedomways* reçoivent également davantage d'attention, tandis que *Negro Digest/ Black World* est également considérée par Smethurst comme une publication centrale de la période. En outre, l'étude de Smethurst revient sur de nombreuses autres publications africaines-américaines – principalement des magazines mais aussi des anthologies – distillées au fil des pages. Ainsi, Smethurst utilise une approche avant tout locale pour observer les magazines tandis que Rambsy privilégie une approche plus transversale qui s'intéresse davantage aux dynamiques de publication et aux spécificités de chaque médium.

Publié en 1979, le livre *Propaganda & Aesthetics: The Literary Politics of Afro-American Magazines in the Twentieth Century* de Abby Arthur Johnson et Ronald Maberry Johnson offre une vue panoramique sur les diverses publications africaines-américaines du vingtième siècle³². À travers une approche chronologique, les deux auteurs retracent une histoire éditoriale sur le temps long qui fait ressortir l'engagement politique et social des

³¹ James E. Smethurst, *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill and London : The University of North Carolina Press, 2005. ; Rambsy, *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry*, op. cit. 2011.

³² Abby Arthur Johnson et Ronald Maberry Johnson, *Propaganda & Aesthetics: The Literary Politics of Afro-American Magazines in the Twentieth Century*, Amherst : The University of Massachusetts Press, 1979.

diverses publications et la manière dont cet engagement a donné lieu à une variété de stratégies selon les époques. Johnson et Johnson affirment que les magazines représentent des testaments à la fois littéraires et historiques de la culture africaine-américaine et soulignent les difficultés structurelles récurrentes de ce genre de publications, notamment dans le domaine financier. *Propaganda & Aesthetics* contribua à combler un manque sur de nombreux magazines africains-américains fréquemment laissés de côté dans les travaux consacrés aux périodiques états-uniens. Cependant, l'empan chronologique ne permit pas aux auteurs de couvrir en détail ces diverses publications. En conséquence, l'étude de Johnson et Johnson consacre certes de l'attention à des publications telles que *Black Opals* ou *Saturday Evening Quill* mais en livre un compte-rendu relativement sommaire.

La littérature critique consacrée à la Renaissance de Harlem est désormais abondante et continue de s'étoffer au fil du temps. Les premiers ouvrages sur la période³³ furent ceux publiés au cours des années soixante-dix par Nathan Irvin Huggins et David Levering Lewis³⁴. *Harlem Renaissance* de Huggins et *When Harlem Was in Vogue* de Lewis offrirent les premières rétrospectives du mouvement qui y était alors présenté comme un échec, à la fois politique et esthétique. Huggins et Lewis insistent par exemple sur l'exploitation de la littérature noire opérée par les diverses maisons d'édition contrôlées par des Blancs et sur le fait que les artistes de la Renaissance de Harlem ne parvinrent pas à transformer la perception des Africains-Américains par le reste de la société états-unienne. Dans les années quatre-vingt, le critique Houston A. Baker Jr. entama un virage dans la perception du mouvement, en le rattachant notamment au modernisme³⁵. Selon Baker, les productions artistiques africaines-américaines de la période avaient été jusqu'alors mésestimées car elles se caractérisaient par une forme de modernisme unique, où les codes esthétiques dominants étaient subvertis.

En 1995, l'ouvrage *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s* d'Ann Douglas remit sur un même plan les explorations littéraires de la Renaissance de Harlem et celles qui

³³ Dans cette introduction, l'état de la recherche sur la Renaissance de Harlem s'appuie en partie sur l'article de Frédéric Sylvanise. Frédéric Sylvanise, « La Renaissance de Harlem fut-elle une dissidence inefficace ou une collaboration interracial essentielle ? » in Jean-Paul Rocchi (dir.), *Dissidences et identités plurielles*. Presses universitaires de Nancy, 2008.

³⁴ David Levering Lewis, *When Harlem Was in Vogue*, Oxford, New York : Oxford University Press, 1979. ; Nathan Irvin Huggins, *Harlem Renaissance*, Oxford University Press, 1971.

³⁵ Houston A. Baker Jr, *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1987.

avaient cours dans le reste de la société états-unienne³⁶. Pour Douglas, toutes se caractérisaient par la même urgence à exprimer les choses telles qu'elles étaient, à ceci près que dans le cas des Africains-Américains, leur position sociale les contraignait à faire preuve de davantage de prudence. Dans *The Harlem Renaissance in Black and White* paru en 1995, George Hutchinson contribua lui aussi à replacer le mouvement au sein de dynamiques intellectuelles, identitaires, éditoriales et littéraires plus vastes qui caractérisaient l'ensemble de la société états-unienne. Toujours en 1995, l'ouvrage *Women of the Harlem Renaissance* de Cheryl A. Wall amorça une tendance historiographique où les préoccupations se portaient davantage sur des aspects spécifiques de la Renaissance de Harlem, ici la place des femmes au sein du mouvement³⁷. Wall revenait notamment en détail sur les trajectoires de Jessie Fauset, Nella Larsen et Zora Neale Hurston. D'autres monographies ont depuis été publiées depuis, on peut citer par exemple *Measuring the Harlem Renaissance: The U.S. Census, African American Identity, and Literary Form* de Michael Soto, qui passe le mouvement littéraire au crible des données démographiques, ou *Aphrodite's Daughter: Three Modernist Poets of the Harlem Renaissance* de Maureen Honey, qui revient sur les œuvres de Gwendolyn Bennett, Angelina Grimke et Mae Cowdery³⁸. En plus de cela, divers ouvrages collectifs sont également venus éclairer des aspects en particulier de la Renaissance de Harlem, parmi lesquels *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance* édité par Geneviève Fabre et Michel Feith en 2001, *The Harlem Renaissance Revisited: Politics, Arts, and Letters* édité par Jeffrey O. G. Ogbar en 2010 ou encore *La Renaissance de Harlem et l'art nègre : Volume VI* édité par Claudine Raynaud en 2013³⁹.

Comparativement, le Black Arts Movement a fait l'objet de moins d'études que la Renaissance de Harlem. Certes, d'innombrables travaux ont été consacrés aux années soixante et soixante-dix dans le domaine africain-américain, notamment au sujet de la mobilisation sociale et politique qui eut lieu au cours du Mouvement pour les Droits

³⁶ Ann Douglas, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1995.

³⁷ Cheryl A. Wall, *Women of the Harlem Renaissance*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1995.

³⁸ Michael Soto, *Measuring the Harlem Renaissance: The U.S. Census, African American Identity, and Literary Form*, Amherst et Boston : University of Massachusetts Press, 2016. ; Maureen Honey, *Aphrodite's Daughter: Three Modernist Poets of the Harlem Renaissance*, Rutgers University Press, 2016.

³⁹ Geneviève Fabre et Michel Feith (ed.), *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2001. ; Claudine Raynaud (dir.), *La Renaissance de Harlem et l'art nègre : Volume VI*, Michel Houdiard Éditeur, 2013. ; Jeffrey O.G. Ogbar (ed.), *The Harlem Renaissance Revisited: Politics, Arts, and Letters*, Baltimore : The John Hopkins University Press, 2010.

Civiques puis par la suite. Cependant, la parution de monographies ou d'ouvrages collectifs portant précisément sur le Black Arts Movement est un phénomène relativement récent. En 2005, James Smethurst publie *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s* dans lequel il évoque le peu d'attention que le Black Arts Movement avait reçue jusqu'alors. Pour lui, cela était lié au fait que l'historiographie sur le Black Power Movement avait été longtemps composée de mémoires et d'autobiographies d'anciens militants, et qu'une réévaluation critique de cette période ne s'amorça qu'au tournant du vingtième siècle⁴⁰.

Toujours est-il que l'ouvrage de Smethurst est l'une des principales références sur le Black Arts Movement. L'étude repose sur un travail archivistique et sur des entretiens réalisés avec divers acteurs du mouvement. Smethurst y rend compte de l'émergence de réseaux militants et littéraires africains-américains en divers endroits du territoire états-unien, émergence qui se fit parfois de manière quasi-simultanée sans pour autant être le fruit d'une quelconque coordination. *The Black Arts Movement* souligne ainsi le caractère décentralisé du mouvement et s'applique à retracer les influences structurelles, littéraires et politiques de réseaux antérieurs – issus des cercles communistes ou de la gauche radicale – dans la formation de ce qu'il appelle un nationalisme littéraire noir. En ce sens, Smethurst insiste tout au long de sa recherche sur la centralité des publications africaines-américaines dans la formation de ce nationalisme littéraire. Avec son ouvrage *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry* paru en 2011, Howard Ramsby II livre une autre étude qui entend aborder le Black Arts Movement de manière plus globale plutôt que, par exemple, s'intéresser à une localité particulière ou à quelques acteurs du mouvement. Ramsby affirme que la production poétique africaine-américaine – soit le fait d'éditer, de présenter ou de diffuser les textes – a transformé chez les lecteurs leur perception de la poésie et des poètes. Il s'intéresse aux trajectoires éditoriales et littéraires de plusieurs auteurs de la période afin de les contraster et d'établir le fait que la production littéraire de la période se caractérisait certes par une forme de nationalisme mais restait à la fois éclectique et intergénérationnelle.

Plusieurs ouvrages se concentrent sur un aspect particulier du Black Arts Movement. Les ouvrages de Melba Joyce Boyd et Julius Thompson sont par exemple consacrés à

⁴⁰ Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. pp. 2-5.

Broadside Press et son fondateur, Dudley Randall⁴¹. Principale maison d'édition africaine-américaine indépendante de la période, Broadside Press était au cœur de la production littéraire du Black Arts Movement. À travers l'étude des activités éditoriales, Boyd et Thompson mettent en lumière l'écosystème médiatique⁴² au sein duquel Broadside Press gravitait. Par ailleurs, deux ouvrages ont été consacrés aux auteures et poétesses africaines-américaines de la période : *"After Mecca": Women Poets and the Black Arts Movement* de Cheryl Clarke publié en 2005 et *Visionary Women Writers of Chicago's Black Arts Movement* de Carmen Phelps paru en 2013⁴³. Clarke se concentre sur les poétesses, avec une attention particulière à Gwendolyn Brooks, Audre Lorde ou encore Ntozake Shange. Phelps pour sa part retient trois auteures de Chicago, Johari Amini, Carolyn Rodgers et Angela Jackson. Enfin, Margo Natalie Crawford et Lisa Gail Collins ont fait paraître en 2006 le recueil d'articles *New Thoughts on the Black Arts Movement* qui éclaire différents aspects de la période⁴⁴. Loin de se limiter à la seule expression littéraire, l'ouvrage collectif explore d'autres formes artistiques telles que la musique, les beaux-arts ou encore la photographie.

Positionnement de la recherche entre histoire et littérature

Ces dernières années, plusieurs études ont mobilisé les outils de l'histoire du livre afin d'explorer des publications africaines-américaines diverses, des récits d'esclaves aux ouvrages d'historiens en passant par l'organe de presse de la principale Église épiscopaliennne africaine-américaine⁴⁵. Notre étude s'inscrit dans le sillage de ces travaux, en proposant notamment d'éclairer un autre type de livre jusqu'alors très peu étudié, à savoir les anthologies littéraires. Par bien des aspects, ces ouvrages reflètent les tensions

⁴¹ Melba Joyce Boyd, *Wrestling with the Muse: Dudley Randall and the Broadside Press*, New York: Columbia University Press, 2003. ; Julius E. Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit, 1960-1995*, Jefferson, Caroline du Nord et Londres : McFarland & Company, 1999.

⁴² Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette expression dans le troisième chapitre de cette thèse.

⁴³ Cheryl Clarke, *"After Mecca": Women Poets and the Black Arts Movements*, New Brunswick, New Jersey et Londres : Rutgers University Press, 2005. ; Carmen L. Phelps, *Visionary Women Writers of Chicago's Black Arts Movement*, Jackson : University Press of Mississippi, 2013.

⁴⁴ Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, New Jersey et Londres : Rutgers University Press, 2006.

⁴⁵ Michaël Roy, *Textes fugitifs : Le récit d'esclave au prisme de l'histoire du livre*, Lyon : ENS Éditions/ Institut d'histoire du livre, 2017. ; Hélène Le Dantec-Lowry, Claire Parfait, Matthieu Renault, Marie-Jeanne Rossignol et Pauline Vermeren (dir.), *Écrire l'histoire depuis les marges : une anthologie d'historiens africains-américains, 1855-1965*, Collection « SHS », Marseille : Terra HN éditions, 2018. ; Eric Gardner *Black Print Unbound: the Christian Recorder, African American Literature, and Periodical Culture*, Oxford University Press, 2015.

politiques, culturelles, économiques, sociales et éditoriales qui traversent la société états-unienne, ce qui contribue à en faire des documents historiques qui ne peuvent être limités à un cadre strictement littéraire. Pourtant, il s'agit également d'ouvrages qui représentent les relais de la tradition littéraire africaine-américaine d'une époque à une autre, les livres qui paraissent incarner la quintessence de cette tradition. À travers la diversité des anthologies étudiées, cette thèse s'intéresse à un pan entier de l'histoire éditoriale africaine-américaine qui, bien que relativement peu étudié, a énormément contribué à la vitalité de mouvements littéraires tels que la Renaissance de Harlem ou le Black Arts Movement.

De manière générale, les magazines africains-américains ont certes bénéficié de davantage d'attention de la part de la critique, mais ce n'est pas vraiment le cas de ceux qui composent notre corpus. Pour des publications telles que *Black Opals*, *Saturday Evening Quill*, *Umbra*, *Harlem* ou encore *Echoes from the Gumbo/ Nkombo*, l'état de la recherche demeure embryonnaire au mieux. Même pour des titres tels que *Negro Digest/ Black World*, *Freedomways*, *Challenge/ New Challenge*, *Fire!!* ou *Soulbook*, l'attention critique qu'ils ont reçue reste dans l'ensemble minime et ne suffit certainement pas à épuiser ce qu'on peut en dire. Sans avoir pour ambition de traiter ces publications de manière exhaustive, cette thèse entreprend d'aborder la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement depuis ces points d'entrée relativement marginaux. En ce sens, ce travail prend le contrepied des études qui mentionnent ces publications et ne leur accordent qu'une attention sommaire avant de revenir au cœur de leur propos. De la même manière, ce travail ne relève pas seulement de l'histoire éditoriale puisqu'il propose ponctuellement de faire dialoguer l'analyse littéraire et historique. En choisissant un corpus qui, à quelques exceptions près, se compose uniquement d'objets considérés comme périphériques, nous explorerons comment cette périphérie interroge, confirme ou remet en question les observations d'autres chercheurs sur la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement.

Ce travail s'inscrit donc dans la lignée des recherches les plus récentes sur ces deux périodes, à savoir compléter l'historiographie existante en s'intéressant à des objets ou des sujets précis. Il ne s'agira donc pas de livrer une évaluation globale de ces mouvements littéraires, mais de venir éclairer certains aspects, certains objets qui se voient souvent relégués dans l'ombre. Outre proposer une meilleure connaissance et compréhension des objets qui composent notre corpus, la thèse viendra également

complexifier l'historiographie déjà abondante sur les relations éditoriales entre auteurs africains-américains et éditeurs blancs, notamment pendant le Black Arts Movement. Par exemple, l'indépendance éditoriale qui fut prônée par les militants et artistes africains-américains durant les années soixante et soixante-dix était certes perçue comme un virage radical – ce qu'elle était – par rapport aux pratiques qui avaient cours auparavant, mais par certains aspects cette indépendance correspondait bien plus à une autonomie financière qu'à une réelle refonte du paradigme éditorial et promotionnel de la littérature africaine-américaine. Ce travail permettra également de complexifier le rapport entre littérature et histoire, en mettant en lumière le fait que l'œuvre littéraire est génératrice d'historicité, ce que le canon matérialise.

Indépendamment du champ des études africaines-américaines, notre recherche entend également poursuivre les réflexions amorcées sur la notion de canon. Plus que de débattre de ses effets, notre approche s'intéresse à différentes étapes qui interviennent dans sa construction, c'est-à-dire comment, de manière pragmatique, certaines œuvres littéraires se trouvent reproduites et préservées au sein d'un espace social et culturel tandis que d'autres ne connaissent aucune postérité à la suite de leur première publication. Grâce à l'envergure chronologique retenue et au choix d'une double périodisation, la thèse permet d'une part de mettre en valeur les processus de canonisation sur le temps long et d'autre part de s'attacher aux revirements dans l'appréciation critique des œuvres d'une période à une autre. Les publications africaines-américaines qui composent notre corpus ont donc eu une importance double : elles ont contribué au dynamisme éditorial qui caractérise de manière saillante à la fois la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement, de même qu'elles ont délinéé et façonné les contours de la tradition littéraire africaine-américaine, tant par leurs succès que par leurs infortunes.

Lorsqu'on se pose la question de savoir pourquoi quelques œuvres survivent tandis que les autres sombrent dans l'oubli, un certain nombre d'intuitions peuvent fournir des éléments de réponse : cela pourrait avoir trait à des raisons politiques, esthétiques, mémorielles ou même économiques. Cependant, pour reprendre la formule que Michel Foucault inspirait à Roger Chartier, ce travail entend « écailler les certitudes »⁴⁶. En d'autres termes, chercher par exemple à savoir si les intuitions précédemment énoncées sont confirmées ou infirmées à l'épreuve des faits et de l'analyse.

⁴⁶ Pierre Bourdieu et Roger Chartier, *Le sociologue et l'historien*, Marseille : Agone, 2010. p. 27.

Problématique et démarche adoptée

Dans quelle mesure les magazines et les anthologies de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement, appréhendés sous le prisme de l'histoire du livre, éclairent-ils les processus de canonisation de la littérature africaine-américaine ? Nous défendrons ici la thèse que les circonstances de production, de reproduction et de préservation propres à chacun des objets du corpus pèsent sur l'évaluation littéraire et esthétique des textes qu'ils contiennent. Les contours du canon littéraire africain-américain commencent à se former dès la publication d'un texte, avant même qu'une quelconque évaluation – celle de la critique littéraire ou celle du temps qui est fréquemment perçu comme « l'arbitre suprême » – n'intervienne. Si la reproduction des œuvres délimite plus nettement ces contours, cette phase ne consiste pas pour autant en une pure évaluation des œuvres sur des critères esthétiques et littéraires, mais obéit également à des dynamiques économiques, politiques, sociales et structurelles qui lui sont propres. La préservation des œuvres s'opère à plusieurs niveaux et entremêle considérations artistiques, économiques, matérielles, politiques ou encore pédagogiques qui, de nouveau, pèsent sur l'évaluation esthétique et littéraire des textes.

L'étude des processus de canonisation impose de décomposer ces processus en plusieurs phases distinctes. Aussi, plutôt que d'aborder notre sujet sous un angle diachronique où l'étude de la Renaissance de Harlem précéderait celle du Black Arts Movement, nous avons opté pour une approche qui respecte la chronologie propre aux œuvres, c'est-à-dire qui les suit au cours de trois phases successives que sont leur production, leur reproduction et leur préservation. Au sein de ces différentes phases, les va-et-vient entre les deux périodes seront fréquents et permettront de souligner les dynamiques communes aux deux mouvements ou, au contraire, de restituer les déplacements et les discontinuités.

Nous commencerons par revenir sur l'émergence et la consolidation de réseaux africains-américains de l'imprimé, qui servirent de catalyseurs à l'accélération de la circulation de l'information et de supports privilégiés dans l'émergence d'une conscience raciale à la fois nationale et diasporique. Cette accélération médiatique se déploya sur une période où les espoirs de mobilité sociale et géographique des Africains-Américains étaient battus en brèche par un climat global de répression, à la fois physique et psychologique. La

production littéraire africaine-américaine s'inscrivait alors en large partie dans l'expression d'une révolte et la quête d'une reconnaissance (chapitre 1). Nous reviendrons ensuite sur le rapport qui existe entre la littérature et l'université, à savoir l'influence de cette dernière dans la constitution d'un canon national états-unien ainsi que dans la légitimation progressive de la littérature africaine-américaine. Ce faisant, nous pourrions retracer quelques tensions liées à l'incompatibilité entre deux conceptions opposées de la littérature, celle qui était enseignée à l'université et celle qui était pratiquée par les Africains-Américains au cours du Black Arts Movement (chapitre 2). Pour clore la première partie, nous nous intéresserons de près au contexte éditorial états-unien et à la manière dont celui-ci a modelé, contraint ou libéré l'expression littéraire africaine-américaine. Cela sera l'occasion de revenir en détail sur les possibilités offertes par la création de maisons d'édition africaines-américaines indépendantes au cours des années soixante et soixante-dix, mais aussi sur les diverses limites de ce nouveau modèle de production (chapitre 3).

Après avoir analysé en détail comment les éléments contextuels pesaient sur la production littéraire africaine-américaine, la seconde partie de ce travail s'attachera à décomposer les différentes dynamiques liées à la reproduction des œuvres. La représentation qu'on peut se faire de la littérature africaine-américaine dérive en partie des différents cadrages offerts par les éditeurs, mais aussi des contraintes médiatiques propres à chaque type de publication (chapitre 4). Nous pourrions alors voir que le mouvement des œuvres d'un type de publication à un autre ne suit pas forcément une ligne qui partirait du magazine pour rejoindre l'anthologie. Les œuvres qui gravitent dans la tradition littéraire africaine-américaine suivent des trajectoires très variées, faites de retours, de détours et de disparitions (chapitre 5). Cela sera l'occasion d'interroger la composition même du canon, autant son matériau essentiel que la manière dont il est assemblé, affiné et transformé au fur et à mesure des publications. À travers les reproductions successives des œuvres au sein d'anthologies, cette fabrique de la tradition mettra alors en lumière le fait que, en dernière analyse, la notion de canon dérive avant tout d'objets qui restent historiquement situés (chapitre 6).

La troisième partie de cette thèse se focalisera sur les différentes modalités de préservation des œuvres littéraires. Sur un plan symbolique, cette préservation peut être en partie conditionnée par sa première réception, c'est-à-dire la manière dont une œuvre fut diffusée, commentée ou évaluée immédiatement après sa parution. La célébration

d'une œuvre peut avoir une incidence directe dans sa survie. L'intensité de cette célébration peut varier sans pour autant permettre d'établir une correspondance stricte entre intensité de la célébration et chances de préservation. Ainsi, nous pourrions voir qu'un simple hommage intertextuel peut parfois plus compter dans la survie d'une œuvre que le décernement d'un prix littéraire (chapitre 7). Notre attention se portera ensuite sur la manière dont le monde de l'éducation entre en jeu dans la préservation des textes, notamment en permettant aux textes d'être présentés à de nouvelles générations de lecteurs et lectrices. Ce monde de l'éducation se compose certes des institutions scolaires et universitaires sans toutefois s'y limiter. Par exemple, les institutions d'éducation africaines-américaines qui étaient des alternatives aux institutions scolaires traditionnelles elles-mêmes ségréguées furent importantes dans la familiarisation des lecteurs et lectrices avec les écrivains de la tradition littéraire africaine-américaine (chapitre 8). Enfin, nous nous arrêterons sur la préservation matérielle des œuvres. Qu'il s'agisse d'une préservation rendue possible grâce à la duplication d'exemplaires ou une préservation sous forme de conservation au sein de centres d'archives, cette dimension matérielle est centrale puisque si une œuvre canonique est une œuvre qui survit au temps, cette survie passe par le fait qu'au moins un exemplaire subsiste, sous un format ou un autre. En ce sens, bien qu'elle fasse l'objet de relativement peu de développements dans les réflexions au sujet du canon littéraire, la préservation matérielle demeure la condition sine qua non de toute œuvre canonique. Le dernier chapitre reviendra donc sur les conditions de préservation matérielle des publications africaines-américaines étudiées dans cette thèse (chapitre 9).

Première partie

La production de la littérature africaine- américaine

Chapitre 1 : Contextes sociaux, économiques et politiques

La Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement furent deux périodes d'ébullition littéraire dans le domaine africain-américain, au cours desquelles des milliers de textes furent produits. Ces textes furent travaillés, en filigrane ou plus ouvertement, par une multiplicité de facteurs sociaux, économiques et politiques qui ont traversé ces deux périodes. Les journaux, magazines et médias imprimés africains-américains ont ainsi vu leurs modalités de production affectées à divers degrés par les notions d'accélération, de mobilité et d'identification. Cette transformation des médiums contribua en retour à une transformation de la perception de la communauté africaine-américaine elle-même. Ce chapitre sera consacré à l'analyse de quelques-uns des facteurs qui vinrent peser sur la production littéraire africaine-américaine.

Il s'agira d'abord de revenir sur la formation de réseaux de publications africaines-américaines, ainsi que sur leur intégration au sein d'un espace culturel et médiatique à la fois national et international. Grâce à l'accélération de la vitesse de transmission de l'information, les réseaux de l'imprimé africains-américains furent centraux dans l'émergence et la consolidation d'une conscience collective africaine-américaine, voire diasporique. En effet, cette accélération médiatique fut coextensive d'une accélération identificatoire⁴⁷, où la cause africaine-américaine fut de plus en plus entrelacée à celle des

⁴⁷ Par accélération identificatoire, nous entendons l'identification croissante d'Africains-Américains à la situation des populations africaines et des autres membres issus de la diaspora africaine. Dans la deuxième partie du vingtième siècle notamment, cette identification passa par un entremêlement de la cause africaine-américaine à celle des mouvements indépendantistes et nationalistes qui se multipliaient, en particulier sur le continent africain. Ce mouvement d'identification pouvait être porté par des pratiques individuelles comme par des positionnements à vocation collective, soutenus par des institutions telles que les magazines. Les modalités de cette identification variaient et pouvaient inclure, entre autres, l'expression directe d'un soutien aux luttes indépendantistes et nationalistes ou à leurs leaders, la mise en parallèle des

peuples africains ou des peuples issus de la diaspora. Dans les diverses publications africaines-américaines, cet entrelacement pouvait résulter du positionnement personnel de l'éditeur, se manifester à travers le choix de certaines œuvres et de certains articles, ou bien être directement intégré à la ligne éditoriale, soit autant de situations susceptibles d'influer sur le type d'œuvres qui pouvaient y être publiées.

Par ailleurs, ce chapitre mettra également en lumière le fait que l'accélération médiatique et identificatoire à l'œuvre fut également le résultat d'un accroissement de la mobilité, à la fois physique et métaphorique. Qu'il s'agisse de la Grande Migration ou des occasions offertes aux écrivains de voyager en Europe, en Afrique ou en U.R.S.S., la circulation accrue des Africains-Américains sur le territoire états-unien et dans l'ensemble du monde affecta à plusieurs titres la création littéraire, aussi bien dans ses thématiques que dans ses modes de production. De la même manière, les divers espoirs de mobilité sociale entretenus par les Africains-Américains, notamment à la suite de leur mobilisation au cours des deux conflits mondiaux, furent rapidement contrecarrés par un appareil étatique états-unien désireux de contrôler la mobilité des Africains-Américains dans tous les sens du terme. Ce contrôle passait par le maintien d'une forme d'organisation sociale fondée sur l'idée de hiérarchie raciale. Cette idée fut dénoncée, attaquée et renversée dans de nombreuses œuvres littéraires africaines-américaines, de même que plusieurs anthologies et magazines appelèrent précisément à repenser les identités culturelles en offrant un espace d'expression littéraire.

Enfin, ce chapitre analysera comment les différentes formes de répressions – celles imposées par l'État mais aussi celles que les Africains-Américains étaient contraints de s'imposer à eux-mêmes en raison d'une organisation sociale et politique qui mettait à mal leurs aspirations – nourrissent des sentiments de révolte. Les Africains-Américains se tournèrent vers la littérature afin d'exprimer ces révoltes mais aussi les contre-révoltes qui suivaient. L'expression de la révolte était assortie d'un intense désir de reconnaissance. Selon les époques, la notion de reconnaissance pouvait donner lieu à deux compréhensions différentes : elle pouvait correspondre au désir de voir l'identité

combats africains-américains et africains dans l'analyse et le discours, le fait de porter des vêtements traditionnels africains tels que le dashiki dans l'espace public états-unien ou encore le choix d'individus d'adopter un nouveau nom issu de langues et de cultures africaines. Ces différentes pratiques avaient pour but de réduire l'espace symbolique qui séparait les deux espaces – Afrique et États-Unis – en mettant en avant l'existence d'un lien, visuel, linguistique, rhétorique ou politique. Ces pratiques avaient également pour conséquence de simplifier l'identité africaine, en faisant reposer cette identification sur quelques traits distinctifs.

culturelle africaine-américaine reconnue dans l'espace social et culturel états-unien, tout comme elle pouvait correspondre à une injonction à reconnaître la spécificité de cette identité et, partant, son incompatibilité avec l'identité états-unienne. En conséquence, la production littéraire africaine-américaine pouvait se trouver affectée selon la forme de reconnaissance qui était recherchée par les auteurs. Cela pouvait conduire à de fortes variations en termes de thématiques explorées au sein des textes, mais aussi conduire à des modalités de production et d'évaluation radicalement différentes.

A. Accélération et réseaux

1) Consolidation des réseaux africains-américains de l'imprimé

Dans son étude sur le Manhattan des années folles, Ann Douglas perçoit l'accélération comme la « marque de fabrique » même de la vie aux États-Unis⁴⁸. Ce phénomène d'accélération caractérise la décennie qui s'ouvre en 1920 et intervient à divers niveaux : celui des médias, de la production industrielle, des transactions économiques, des transports, ou encore de l'offre culturelle. Il découle de plusieurs causes distinctes : l'avènement de la mécanisation, l'optimisation de la production permise par les réorganisations de l'espace et du temps de travail proposées par les théories fordiste et tayloriste, l'intensification des activités industrielles durant la Première Guerre mondiale, ou encore les avancées dans les domaines de radiocommunication et radiodiffusion. Il s'est poursuivi, au moins en partie, dans les années trente et, par la suite, après la Seconde Guerre mondiale.

L'idée d'accélération repose sur deux piliers qui ne sont pas mutuellement exclusifs et peuvent fonctionner en synergie, vitesse et ampleur ; accélérer revient à réduire le temps requis à l'accomplissement d'une même tâche ou bien à permettre un accroissement de la distance couverte. Avec l'invention et la démocratisation de la radio, de la télévision, et l'apparition de communications via satellites, une accélération médiatique sans précédent a lieu entre les années vingt et les années soixante-dix. Cette accélération médiatique est coextensive d'une accélération identificatoire – pour large part symbolique mais aussi

⁴⁸ « The war revved up the dizzying pace of change and reinforced acceleration itself, the trademark of American life, as the most valuable asset any society could possess, at least in modern times. » Nous traduisons. Ann Douglas, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1995.

matérielle – entre les causes africaines-américaines et celle des mouvements de libération et de décolonisation à travers le monde.

Durant l'entre-deux-guerres, la multiplication et la densification des modes et voies de communication, à la fois pour le transport des personnes et la transmission de l'information, ont permis une consolidation accélérée de réseaux sur les plans nationaux et internationaux. Shirley E. Thompson situe l'émergence d'une presse noire d'envergure nationale au cours des années 1910⁴⁹. Auparavant, les journaux africains-américains étaient majoritairement des initiatives locales avec un cercle de distribution relativement restreint. La Grande Migration⁵⁰ eut une relation double aux périodiques africains-américains. D'une part, elle fut rendue en partie possible grâce à des journaux tel que le *Chicago Defender* qui était distribué dans le Sud par l'intermédiaire des Africains-Américains qui travaillaient en tant que porteurs pour les diverses compagnies de chemin de fer⁵¹ ; d'autre part, ces périodiques purent solidifier un lectorat toujours plus mobile qui, avide d'informations sur les nouvelles opportunités d'emploi hors du Sud et s'établissant progressivement en différents points du pays, formait un maillage de plus en plus étendu, jusqu'à permettre à ces journaux – dont les noms, *Chicago Defender*, *Pittsburgh Courier*, *Baltimore Afro-American*, révèlent la dimension locale initiale – d'atteindre une audience véritablement nationale⁵². Ajoutons à cela l'établissement de *The Associated Negro Press* (ANP) par Claude Barnett en 1919, service de presse qui fournissait des informations aux différents journaux souscripteurs et qui permit à de petits éditeurs locaux d'avoir accès aux dernières nouvelles en provenance de l'autre bout du pays. Lancé à l'origine dans des conditions structurelles minimalistes, en 1934, l'ANP fournissait suffisamment de dépêches pour remplir vingt-quatre pages de n'importe quel

⁴⁹ Shirley E. Thompson, « The Black Press » in Alton Hornsby, Jr. (ed.), *A Companion to African American History*, Blackwell Publishing, 2005. p. 333.

⁵⁰ Le consensus critique présente la Grande Migration comme le nom donné par les historiens et les sociologues à l'exode de la population africaine-américaine, entre les années 1910 et les années 1970, qui conduisit des millions de personnes à quitter l'environnement rural du Sud imprégné de violence pour rejoindre des centres urbains industriels qui offraient des possibilités de mobilité sociale et professionnelle plus élevées et qui étaient situés principalement dans le Nord. Cet afflux massif de migrants eut un impact culturel, politique, social, et démographique majeur sur le pays. La chronologie de la Grande Migration ou encore la nature des migrations, tant sur les raisons que les destinations, ont évolué et été réévaluées au fur et à mesure des études. Au sujet de ces évolutions historiographiques, voir Joe William Trotter Jr, « Black Migration in Historical Perspective: A Review of the Literature » in Joe William Trotter Jr. (ed.), *The Great Migration in Historical Perspective: New Dimensions of Race, Class, & Gender*, Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

⁵¹ Caroline Rolland-Diamond, *Black America : une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIXe -XXIe siècle)*, Paris : Éditions La Découverte, 2016. p. 74.

⁵² Thompson, « The Black Press », *op. cit.* p. 333.

périodique⁵³. Ce chiffre montre l'intérêt accru des éditeurs et, de fait, des lecteurs de journaux africains-américains pour ce qui se passait ailleurs aux États-Unis. Ainsi, le *Chicago Defender* ou le *Pittsburgh Courier* tissaient les contours d'un réseau national et d'une conscience communautaire en réunissant le temps d'une lecture les membres des différentes communautés africaines-américaines autour d'un même faisceau d'information.

À l'instar des journaux africains-américains qui partirent de localités précises avant d'atteindre une résonance plus vaste et un lectorat national, la radio connut une expansion en plusieurs temps. En effet, avant même d'avoir une station de radio capable d'émettre à l'échelle du territoire états-unien, le phénomène radiophonique était d'ampleur nationale, une nouvelle expérience médiatique portée par une multitude de stations locales. Ces stations propageaient messages, chansons et voix en des cercles concentriques qui croissaient au fur et à mesure des ans. Malgré ces limitations techniques initiales, la radio connut un essor phénoménal, le nombre de stations passant de trente en 1922 à 608 en 1932, puis 923 en 1942. Dans le même temps, le nombre de maisons équipées d'un récepteur passait de 60 000 en 1922 à 16 800 000 en 1932, puis 30 800 000 en 1942⁵⁴. Ce nouveau médium accélérât la circulation de l'information et disposait d'un avantage notable sur les périodiques : une fois l'équipement de réception acquis, la transmission de l'information depuis l'émetteur – la station – jusqu'au destinataire – l'auditeur – était immédiate, tandis qu'un journal devait toujours régler les questions logistiques afférentes à l'acheminement des exemplaires depuis l'émetteur – la presse – jusqu'au destinataire – le lecteur – avec tous les intermédiaires que ce circuit comportait. L'investissement initial était certes beaucoup plus élevé mais en théorie définitif, tandis que pour lire un journal, l'investissement était infiniment plus modeste mais devait être répété à chaque numéro.

On peut supposer qu'un certain nombre d'Africains-Américains, notamment parmi les classes les plus aisées, purent se procurer ce nouveau médium. Pourtant, la radio devait immanquablement, quoiqu'indirectement, une partie de sa popularité aux Africains-Américains de manière générale. À une époque qui précède l'émergence des réseaux de radiodiffusion, les groupes de musique noirs n'étaient que très peu diffusés en dehors de

⁵³ Curtis E. Rodgers, « Book Corner. [*A Black National News Service: The Associated Negro Press and Claude Barnett, 1919-1945*, by Lawrence D. Hogan] », *The Crisis*, 92.1 (janvier 1985) : 24-27.

⁵⁴ Peterson, *Magazines in the Twentieth Century*, *op. cit.* À titre indicatif, selon le Bureau du recensement des États-Unis, le nombre de foyers était de 20 697 204 en 1920, 29 905 000 en 1930, et 34 949 000 en 1940.

certaines stations locales situées majoritairement dans des centres urbains tels New York ou Chicago. Cependant, une grande partie de la musique populaire qui circulait sur les ondes puisait directement son inspiration dans le jazz ou le blues, l'industrie musicale de la « Tin Pan Alley » encourageant cette appropriation culturelle en faisant reprendre des standards noirs par des chanteurs et des groupes blancs⁵⁵. Par ailleurs, l'émission radio *Amos 'n' Andy* était sans conteste l'une des plus populaires au tournant des années trente⁵⁶. Elle suivait les tribulations de deux personnages africains-américains s'exprimant en dialecte – incarnés par des acteurs blancs issus de la tradition du « minstrel show » – qui quittaient une propriété agricole du Sud pour rejoindre Chicago dans un premier temps puis Harlem et se démenaient pour survivre dans les affres de la Grande Dépression. L'émission reprenait généralement les stéréotypes sur les Africains-Américains comme ressorts comiques, subvertissait parfois ces mêmes stéréotypes pour les édulcorer ou, plus rarement, les renversait. Sa popularité, immense chez les auditeurs blancs, était également importante parmi le public noir⁵⁷. Au-delà du cynisme inhérent à toute appropriation culturelle à des fins de profit, ces deux éléments – l'exploitation massive de la musique noire par des artistes blancs et l'énorme popularité d'une émission qui capitalisait principalement sur le fait de tourner les Africains-Américains en dérision – soulignent la question de la représentation dans les pratiques médiatiques, question qui traverse la période de manière prégnante⁵⁸.

Ces manœuvres d'invisibilisation des apports africains-américains à la culture états-unienne eurent pour effet, paradoxalement, d'augmenter la visibilité de ces mêmes apports. En effet, tandis que les Blancs pouvaient s'imprégner chaque jour un peu plus de la culture noire, les Noirs pouvaient constater l'importance grandissante de leur concours

⁵⁵ Pour un aperçu assez concis de la relation entre industrie radiophonique et musique noire dans les années vingt, voir les articles de William Barlow, « Black Music on Radio During the Jazz Age », *African American Review*, 29.2 (1995) : 325-328, et David Suisman, « Co-Workers in the Kingdom of Culture: Black Swan Records and the Political Economy of African American Music », *The Journal of American History*, 90.4 (2004) : 1295-1324.

⁵⁶ Elle était si populaire que le candidat démocrate à l'élection présidentielle de 1928, Al Smith, fit en sorte qu'aucune de ses allocutions radiophoniques ne soit diffusée en même temps qu'*Amos 'n' Andy*. George Bernard Shaw dira quant à lui que les trois choses qu'il n'oublierait jamais à propos de l'Amérique étaient « les Montagnes Rocheuses, les Chutes du Niagara, et « Amos 'n' Andy. » » Voir Mel Watkins, « What Was It About Amos 'n' Andy? », *The New York Times*, 7 juillet 1991.
<https://www.nytimes.com/1991/07/07/books/what-was-it-about-amos-n-andy.html>. Consulté le 23/10/2018.

⁵⁷ Clayton R. Koppes, « Review : The Adventures of Amos 'n' Andy: A Social History of an American Phenomenon. By Melvin Patrick Ely », *The Journal of American History*, 79.1 (1992) : 324.

⁵⁸ Cette question est toutefois loin de se limiter à la période de l'entre-deux-guerres, il suffit de mentionner les controverses soulevées par l'œuvre *Uncle Remus* de Joel Chandler Harris ou bien celles entourant la pratique musicale d'Elvis Presley ou, plus récemment, d'Eminem.

à la culture nationale, en dépit des formes altérées, amoindries, ou défigurées dans lesquelles leurs contributions étaient véhiculées. Dans l'introduction de l'anthologie *The Book of American Negro Poetry* publiée en 1922, James Weldon Johnson estima que les *spirituals* et le ragtime excédaient le simple statut de contribution en les rangeant parmi « les seules choses artistiques à avoir jamais jailli du sol américain et à avoir été unanimement reconnues comme des produits distinctement américains »⁵⁹. Dans le cas d'*Amos 'n' Andy*, les réactions de la part d'Africains-Américains furent contrastées. Certains journaux tels *The Pittsburgh Courier* – sous l'impulsion de l'évêque de l'église méthodiste épiscopale africaine de Sion W.J. Walls – lancèrent une campagne nationale contre l'émission. D'autres journaux tels que le *Chicago Defender* ne cachèrent pas leur appréciation de la série, en invitant les comédiens qui incarnaient Amos et Andy à participer à leur parade annuelle. Roy Wilkins, futur président de la N.A.A.C.P., écrivit dans les pages du *Kansas City Call* qu'*Amos 'n' Andy* exhibait « tout le pathos, l'humour, la vanité, la splendeur, les problèmes et les solutions qui assaillent les simples mortels, et en cela se trouv[ait] son attrait universel ».⁶⁰ Ces derniers exemples suggèrent que les périodiques formaient un circuit médiatique alternatif capable de toucher de larges segments de la population. Lorsque les Africains-Américains étaient invisibilisés sur les ondes radio et privés de droit de réponse, l'imprimé revêtait une importance cruciale. En plus d'introduire le débat dans l'espace public, les journaux pouvaient sensibiliser leur lectorat à la question de la représentation dans les médias et, le cas échéant, poser le ferment d'une mobilisation collective. Grâce aux améliorations techniques des méthodes d'impression et à la plus grande mobilité qu'offraient les nouveaux moyens de transports, la circulation de l'imprimé pouvait s'extraire des carcans locaux et, selon, étendre les prémices d'une conscience collective nationale pour les Africains-Américains ou bien en renforcer les ramifications préexistantes.

De nombreux journaux et périodiques ne se contentèrent pas de servir de catalyseurs à l'émergence de réseaux communautaires dans le cadre domestique, mais poussèrent vers une identification plus large, qui accolait et entrelaçait volontiers la cause africaine-

⁵⁹ « the only things artistic that have yet sprung from American soil and been universally acknowledged as distinctive American products. » Nous traduisons. James Weldon Johnson (ed.), *The Book of American Negro Poetry*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1922. p. viii.

⁶⁰ « all the pathos, humor, vanity, glory, problems and solutions that beset ordinary mortals and therein lies its universal appeal. » Nous traduisons. Cité dans Watkins, « What Was It About Amos 'n' Andy? », *op.cit.* À noter également que Roy Wilkins revint sur ses positions lors de la campagne lancée contre *Amos 'n' Andy* en 1951, à l'occasion du passage de l'émission de la radio au format télévisuel.

américaine à celle des peuples africains ou issus de la diaspora africaine⁶¹. C'est le cas notamment du magazine créé par W.E.B. Du Bois et publié par la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), *The Crisis: A Record of the Darker Races*. Si l'intitulé de l'organisation soulignait sa vocation nationale, le sous-titre du magazine proposait, de manière théorique, un cadrage éditorial résolument plus vaste qui ne se focalisait ni sur les Africains-Américains de manière exclusive, ni sur la situation états-unienne en particulier. En pratique, cela se signalait souvent à travers les éditoriaux et articles de Du Bois, éditeur en chef et panafricaniste convaincu. Il profitait de cet espace d'expression afin de tenir ses lecteurs informés au sujet des Congrès Panafricains, comme par exemple celui de 1919 qui se réunit afin de débattre de ce qu'il allait advenir des possessions coloniales allemandes à l'issue de la Première Guerre mondiale⁶², ou celui de 1921 qui se proposait de convier « tous les gouvernements, organisations et groupes noirs qui s'intéressent aux peuples d'ascendance africaine »⁶³ – avec des invitations qui portaient des bureaux mêmes de *The Crisis*, marquant ainsi le chevauchement entre activités éditoriales nationales et organisation logistique internationale. De manière plus significative encore, Du Bois percevait l'importance des journaux dans l'émergence d'une conscience collective noire qui transcenderait les frontières, en atteste cet extrait :

En l'état, nous avons fait en sorte que le « Congrès panafricain » soit une institution permanente, présidée par M. Diagne et dont je suis le secrétaire, et nous prévoyons de faire paraître un trimestriel international, BLACK REVIEW, en anglais, en français et, possiblement, en espagnol et en portugais.

La lutte mondiale pour les droits des Noirs est en marche !⁶⁴

L'initiative éditoriale proposée par Du Bois et Diagne⁶⁵ avait pour objet de matérialiser une identification qui était jusque-là principalement symbolique et chromatique. La revue – qui ne vit jamais le jour – devait venir concrétiser et renforcer un tissage culturel

⁶¹ À noter que le lectorat de certaines revues africaines-américaines telles que *Crisis* et *Opportunity* n'était pas composé exclusivement d'Africains-Américains. Elles s'adressaient à un public essentiellement noir, mais la réception en était plus large. Des poètes tels que Langston Hughes et Countee Cullen purent ainsi attirer l'attention de revues éditées par des blancs ou de maisons d'édition établies depuis plusieurs années.

⁶² « Dr. DuBois will summon a Pan-African Congress, to meet in Paris, to press the question of internationalization of the former German colonies. » Nous traduisons. W.E.B. Du Bois, « Editorial », *The Crisis*, 17.3 (1919) : 112.

⁶³ « All Negro governments and groups and all Negro organizations interested in the peoples of African descent will be invited to participate. » Nous traduisons. W.E.B. Du Bois, « Opinion of W.E.B. Du Bois », *The Crisis*, 21.3 (1921) : 101.

⁶⁴ « As it was, we have organized the "Pan-African Congress" as a permanent body, with M. Diagne as president and myself as secretary, and we plan an international quarterly BLACK REVIEW to be issued in English, French and possibly in Spanish and Portuguese. The world-fight for black rights is on! » Nous traduisons. W.E.B. Du Bois, « Opinion of W.E.B. Du Bois », *The Crisis*, 18.1 (1919) : 9.

⁶⁵ Blaise Diagne, premier africain élu à la chambre des députés française en 1914.

international encore balbutiant⁶⁶. À cette fin, Du Bois voyait ses lecteurs comme les premiers maillons de ce réseau à l'échelle mondiale, et les encourageait à voyager à l'étranger où ils pourraient faire des rencontres personnelles à visée « informative et propagandiste » afin « d'apprendre au monde le b.a.-ba des préjugés raciaux en Amérique. »⁶⁷ À noter ici que Du Bois semblait estimer que l'information devait suivre un circuit précis, en provenant d'abord des Africains-Américains – vraisemblablement issus de ce qu'il appelait le « dixième talentueux » – pour être ensuite disséminée dans le reste du monde, ce qui, à plusieurs niveaux, ne manque pas de soulever la question de la réciprocité dans ce réseau interpersonnel, informationnel, culturel et symbolique international. Sans en être l'unique apanage ni l'épicentre, les activités de Du Bois sur plusieurs fronts incarnaient l'entremêlement des causes domestiques et extérieures, tant d'un point de vue théorique que pragmatique.

Au cœur des années trente, le magazine littéraire *Challenge* (1934-1937) utilisa les récits de voyage et les chroniques culturelles afin de déployer et d'appuyer une sensibilité aux questions internationales. Sur les six numéros parus de mars 1934 au printemps 1937, seize articles furent publiés en tout. Huit d'entre eux présentaient la vie d'Africains-Américains ou de membres issus de la diaspora africaine dans un pays étranger. Chacun des six numéros comportait l'un de ces articles. Cette régularité éditoriale saillante atteste d'une volonté d'ouverture sur le monde. À travers cette sélection, l'éditrice Dorothy West appelait ses lecteurs à découvrir, se familiariser, ou à améliorer leurs connaissances de pays tels la Russie⁶⁸, la France⁶⁹, Cuba⁷⁰, la Jamaïque⁷¹, ou encore le Danemark⁷², par le biais de récits qui étaient souvent à la première personne, empreints de subjectivité et alliant émerveillement et distance critique. En effet, dans l'article « Room in Red Square »

⁶⁶ Si cette initiative n'a pu voir le jour, l'historien Amzat Boukari-Yabara rappelle l'importance des journaux de part et d'autre de l'Atlantique dans la circulation des idées, dans la mise en place de réseaux, dans la consolidation de velléités nationalistes et internationalistes, dans l'apport d'une éducation politique, et dans la mise en résonance des différentes luttes. Voir Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite ! Une histoire du panafricanisme*, La découverte : Paris, 2014. pp. 116-119.

⁶⁷ « personal *rencontres* for information and propaganda; every year from now on we should send abroad our best minds and most interesting personalities [...] to teach the world the A B C of American color prejudice. » Nous traduisons. W.E.B. Du Bois, « Editorial », *The Crisis*, 17.6 (1919) : 270.

⁶⁸ Dorothy West (sous le pseudonyme de Mary Christopher), « Room in Red Square », *Challenge*, (mars 1934) : 10-15.

⁶⁹ Eslanda Goode Robeson, « Black Paris », *Challenge*, (janvier 1936) : 12-18, (juin 1936) : 9-12.

⁷⁰ Louis Emanuel Martin, « Naughty Antillean Queen », *Challenge*, (janvier 1936) : 31-34.

⁷¹ Louis G. Sutherland, « Cudjoe », *Challenge*, (septembre 1934) : 21-26 ; Louis G. Sutherland, « Duppy Philosophy of the Jamaican Peasant », *Challenge*, (juin 1936) 18-25 ; Louis G. Sutherland, « The Spider in Jamaica Folklore », *Challenge*, (printemps 1937) : 20-27.

⁷² Roy de Coverly, « Beauty, Beer, and Beechwoods », *Challenge*, (mai 1935) : 38-43.

publié sous le pseudonyme de Mary Christopher, West décrit avec vivacité le système de rationnement des denrées alimentaires et des vêtements en U.R.S.S. en même temps qu'elle dévoile le système de passe-droit accordé aux étrangers à qui il est permis de contourner les limites imposées aux Russes. Malgré la frugalité des conditions de vie dépeintes, l'incipit et la conclusion de l'article ne laissent aucun doute sur la position de l'éditrice/ auteure : si jamais elle en a la possibilité elle retournera en Russie, car le doux souvenir de Moscou l'accompagnera aussi longtemps qu'elle vivra⁷³. Roy De Coverly livre quant à lui un panégyrique du Danemark, le décrivant comme ce qui s'approchait le plus près d'une « Utopie moderne »⁷⁴, terme que reprend Louis Emanuel Martin au sujet de Cuba, confiant sa certitude d'avoir fini par trouver ce lieu légendaire au milieu d'une foule bruyante et bigarrée dont la gaieté était telle que même une pluie de balles ne put l'entamer⁷⁵.

À une époque où les lecteurs se débattaient dans d'âpres conditions économiques, sociales et politiques, ces mises en récit d'expériences extraterritoriales offraient un palliatif au poids écrasant de la réalité aux États-Unis en mettant en lumière d'autres manières d'appréhender les relations raciales et en donnant aux lecteurs la possibilité, le temps d'un article, d'une évasion, d'imaginer un espace où les barrières raciales étaient moins hautes ou simplement abolies, sans toutefois passer sous silence les problèmes et les dysfonctionnements inhérents aux systèmes politiques et aux modèles sociaux étrangers. Si la mobilité effective des Africains-Américains était contrariée, pour des raisons administratives, politiques, ou économiques, les magazines tels que *Challenge* n'hésitaient pas à donner un aperçu de cette mobilité à leurs lecteurs, à les faire voyager par procuration, à les extraire des cercles du quotidien par le pouvoir de l'écrit. Les récits de voyages servaient une fonction double : informer d'une terre lointaine et projeter la possibilité d'un ailleurs, d'un mouvement, d'un autre paradigme régentant les relations sociales et raciales. Tandis que *The Crisis* privilégiait l'utilisation de la troisième personne et des tournures impersonnelles pour livrer l'exposé de ce qui se passait dans d'autres parties du monde – même si l'utilisation de la première personne du pluriel demeurait fréquente – *Challenge* livrait des récits plus personnels qui reposaient sur l'utilisation de la première personne et le partage d'une expérience faite par l'auteur. En ce sens, le

⁷³ Dorothy West (sous le pseudonyme de Mary Christopher), « Room in Red Square », *op. cit.* p. 10 et p. 15.

⁷⁴ « In this nearest approach to a modern Utopia » Nous traduisons. De Coverly, « Beauty, Beer, and Beechwoods », *op. cit.* p. 38.

⁷⁵ Louis Emanuel Martin, « Naughty Antillean Queen », *op. cit.* p. 34.

compte-rendu faisait place au témoignage, abolissant au passage une partie de la distance entre les faits et le lecteur et favorisant à travers ce choix de mode narratif une comparaison et une identification plus directes entre la condition des Africains-Américains et celles des Noirs dans d'autres pays.

2) Accélération identificatoires dans un réseau médiatique plus dense

Dans les magazines *Freedomways* et *Soulbook* publiés dans les années soixante et soixante-dix, ces processus d'identification se firent encore plus immédiats, et couvrirent un espace de plus en plus large, venant confirmer l'accélération amorcée quelques décennies plus tôt. Alors que la télévision et les communications satellites⁷⁶ augmentaient la vitesse de circulation de l'information et élargissaient le périmètre d'ouverture et de couverture médiatique, l'altération de la spatialité et de la temporalité telle qu'on la percevait dans la vie quotidienne fut théorisée à peu près au même moment par Marshall McLuhan, dans l'ouvrage paru en 1964 *Pour comprendre les médias*. Quelques années plus tard, dans l'introduction qu'il rédigea à l'occasion de la sortie de son anthologie *Black Literature in America*, Houston A. Baker, Jr. remarqua la justesse de l'analyse de McLuhan, en particulier lorsqu'elle était appliquée au combat que menaient les Africains-Américains :

Il faut ici rappeler ce qu'on doit à Marshall McLuhan, car il n'y a peut-être jamais eu de combat plus largement médiatisé que celui du Noir américain au début des années soixante, et l'un des facteurs les plus influents est l'apport (le massage) des médias de masse pour provoquer un changement de tactique à grande échelle dans le combat de l'homme noir en Amérique. Les philosophies et stratégies des leaders noirs devinrent toutes deux plus militantes et la littérature noire Américaine refléta ce militantisme accru.⁷⁷

La télévision avait connu une démocratisation encore plus vertigineuse que la radio, passant de 250 000 téléviseurs en 1947 à 42,2 millions en 1956⁷⁸ ; 91 pour cent de la

⁷⁶ Avec le lancement du satellite Telstar 1 en 1962, fruit d'une collaboration transatlantique, publique et privée, qui rendit possible la mondodiffusion.

⁷⁷ « Marshall McLuhan must here be given his due, for perhaps there was never a more widely publicized struggle than that of the black American in the early sixties, and the touch (the massage) of the mass media was one of the most influential factors in bringing about a widescale shift in tactics in the black man's struggle in America. Both the philosophies and the strategies of black leaders became more militant, and the literature of the black American reflected this increased militancy. » Nous traduisons. Houston A. Baker, Jr., *Black Literature in America*, McGraw-Hill Book Company, 1971. p. 17.

⁷⁸ Rolland-Diamond, *Black America*, op. cit. p. 222.

population était riviée aux programmes diffusés par 645 stations différentes à raison de cinq heures par jour en moyenne⁷⁹. En termes de contenu, d'un côté les caméras de télévision étaient braquées sur le Sud afin de diffuser les dernières informations liées au Mouvement pour les Droits Civiques⁸⁰, d'un autre côté « le monde que la télévision et les journaux offraient aux téléspectateurs et lecteurs noirs [était] presque entièrement blanc, à la fois en apparence et en attitude⁸¹ », ainsi que le soulignait le rapport rédigé par la Commission Kerner chargée de faire la lumière sur les raisons des émeutes raciales qui avaient secoué le pays en 1967. À quelques décennies d'intervalle, la télévision s'embourbait dans les mêmes problèmes de représentation médiatique qui planaient depuis les premières heures de la radio, en exploitant la situation et le combat des Africains-Américains à des fins d'audience tout en les gardant soigneusement à l'écart de ce nouveau médium. À nouveau, faute d'avoir un droit de réponse direct, l'imprimé – journaux et magazines – offrait une alternative médiatique pour porter les voix africaines-américaines qui, comme Baker le constatait, étaient de plus en plus militantes.

Ainsi, ce fut en partie à la faveur des nouvelles possibilités médiatiques induites par les avancées technologiques que l'éditorial du premier numéro de *Freedomways* s'engagea plus fermement dans l'articulation d'un lien entre les combats africains-américains pour les droits civiques et les divers mouvements de décolonisation et de libération qui convulsaient l'Afrique et l'Amérique Latine :

FREEDOMWAYS est né du besoin d'avoir un moyen de communication qui reflétera les faits nouveaux propres aux combats du peuple Noir et prenant en compte leur diversité et leurs multiples facettes. Il servira de forum public où passer en revue, examiner et débattre de tous les problèmes auxquels les Noirs sont confrontés aux États-Unis. FREEDOMWAYS offre le moyen d'étudier les expériences et de renforcer les liens entre les peuples d'ascendance africaine qui se trouvent en ce pays, en Amérique latine, et en tous les endroits du monde où des communautés de ce type existent. Il fournira des informations *précises* sur les mouvements de libération au sein même de l'Afrique. Sans préjugé ni bâillon et du point de vue des intérêts spéciaux des Noirs américains ainsi que des intérêts généraux de la nation, FREEDOMWAYS examinera les nouvelles formes de systèmes économiques, politiques et sociaux qui existent désormais ou qui émergent dans le monde.

⁷⁹ Peterson, *Magazines in the Twentieth Century*, *op cit.* p. 49.

⁸⁰ Voir Robin D. G. Kelley, « Stormy Weather: Reconstructing Black (Inter)Nationalism in the Cold War Era » in Eddie S. Glaude Jr. (ed.), *Is It Nation Time? Contemporary Essays on Black Power and Black Nationalism*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2002, et Richard J. Powell, *Black Art: A Cultural History*, Thames & Hudson, 2002. pp. 138-139.

⁸¹ « The world that television and newspaper offer to their black audience is almost totally white, in both appearance and attitude. » Nous traduisons. Rapport de la *National Advisory Commission on Civil Disorders*, 1967. Cité dans Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford, « Power to the People : The Art of Black Power » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 8.

FREEDOMWAYS offre un moyen d'expression aux auteurs talentueux et sérieux – à ceux dont la réputation est établie tout comme à ceux qui débudent et recherchent un public de lecteurs pour la première fois.⁸²

L'expression « peuple Noir » ne suppose pas de clivage national mais projette plutôt une communauté unie par la couleur de peau et unifiée par les combats qu'elle mène, comme le suggérait le sous-titre du magazine, « une revue trimestrielle du mouvement pour la liberté », qui postulait l'unicité du mouvement de libération. La déclaration d'intention accorde une part importante au contexte états-unien, mais propose dans la foulée de le lier aux événements qui agitent l'Afrique et les autres communautés d'afro-descendants à travers le monde. Ainsi, la focale se trouve basée aux États-Unis – il s'agit d'adopter un point de vue qui sied les « intérêts spéciaux des Noirs américains » – mais se propose de scruter un territoire résolument plus vaste.

L'intérêt soutenu pour les questions internationales forme l'une des clefs de voûte de l'architecture éditoriale de *Freedomways*. À travers articles de fond, éditoriaux ou encore poèmes, le magazine cartographiait ce « mouvement pour la liberté » en ses différents points nodaux. L'Afrique captivait la majeure partie de l'attention, en particulier dans les premières années de publication. L'Asie arrivait en seconde position, avec une couverture plus importante à partir de 1965, en raison de l'intensification de la Guerre du Vietnam. Suivaient d'autres aires géographiques, les Caraïbes, l'Amérique Latine, et l'U.R.S.S. qui apparurent dans plusieurs numéros. Les Aborigènes d'Australie et les Palestiniens venaient compléter cette géographie mondiale, avec leur situation évoquée, analysée, ou poétisée dans au moins un numéro, comme le montre le tableau suivant :

⁸² « FREEDOMWAYS is born of the necessity for a vehicle of communication which will mirror developments in the diversified and many sided struggles of the Negro people. It will provide a public forum for the review, examination, and debate of all problems confronting Negroes in the United States. FREEDOMWAYS offers a means of examining experiences and strengthening the relationship among peoples of African descent in this country, in Latin America, and wherever there are communities of such people anywhere in the world. It will furnish *accurate* information on the liberation movements in Africa itself. FREEDOMWAYS will explore, without prejudice or gag, and from the viewpoint of the special interests of American Negroes, as well as the general interest of the nation, the new forms of economic, political and social systems now existing or emerging in the world. FREEDOMWAYS provides a medium of expression for serious and talented writers – for those with established reputations as well as beginners seeking a reading audience for the first time. » Nous traduisons. Editorial, *Freedomways*, (printemps 1961).

Nombre de numéros dans lesquels une aire géographique apparaît au moins une fois				
Aires géographiques	Période de 1961-1965	Période de 1966 à 1970	Période de 1971 à 1976	Total
Afrique	13	8	10	31
Asie	4	7	2	13
Caraïbes	4	1	2	7
Amérique Latine continentale	3	3	-	6
U.R.S.S.	1	2	1	4
Australie	1	-	-	1
Moyen-Orient (Palestine)	-	-	1	1

Tableau 1. *Source : Freedomways : A Quarterly Review of the Freedom Movement.* (printemps 1961- automne 1976) soit 63 numéros.⁸³

Après avoir déclaré vouloir fournir des informations « précises » sur les mouvements de libération, le souhait de dépasser un engagement de façade transparaît dans l'analyse des choix éditoriaux. À titre d'exemple, le contenu du premier numéro démontre que les éditeurs joignirent le geste à la parole : un article de W.E.B. Du Bois et la réimpression d'un éditorial de Frederick Douglass constituaient les premières pages, à la suite desquelles se trouvaient des articles sur le Cuba de Fidel Castro, l'héritage laissé par *La case de l'oncle Tom*, le peuple noir et l'art américain, l'aide financière et logistique fournie par la République Socialiste Soviétique du Tadjikistan aux pays africains, les populations minoritaires en Chine, une reproduction du discours de Kwame Nkrumah aux Nations-Unies et un compte-rendu de la première Conférence des Femmes Afro-Asiatiques qui s'était tenue en janvier 1961. L'éditorial avait pris soin de souligner les multiples facettes du combat de libération à mener et, en ce sens, l'éclectisme des articles retenus était au diapason du projet de lutte que les éditeurs esquissaient : afin de venir à bout de systèmes de dominations protéiformes observables en de nombreux endroits de la planète, il était nécessaire de multiplier les axes de réflexion et de passer en revue les alternatives sociales, politiques, économiques et culturelles proposées par les pays qui avaient émergé

⁸³ Les occurrences relevées sont basées sur les articles, éditoriaux et poèmes qui font explicitement référence à ces zones géographiques. Au-delà d'une simple allusion ou mention, ces zones géographiques constituent l'objet principal ou secondaire du texte, soit par le titre, soit par le contenu. Il ne s'agit pas toutefois de suggérer une quelconque équivalence qualitative entre un poème évoquant les conditions de vie oppressantes en Palestine et un article de fond qui porte sur les forces de libération socialistes en Guyane Britannique. Le recensement proposé demeure une cartographie à géographie variable, et ne prend pas non plus en compte les multiples croisements qui pouvaient s'opérer au sein même de l'espace délinéé, comme par exemple dans le numéro de l'été 1964, avec la publication du poème « Guinea » qui portait sur l'Afrique, écrit par le poète haïtien Jacques Roumain et traduit par Langston Hughes.

dans le sillage de la conférence de Bandung en 1955. Les numéros spéciaux consacrés à l'Afrique⁸⁴ et aux Caraïbes⁸⁵ ou encore celui dominé par la question pressante de la guerre au Vietnam⁸⁶ venaient ainsi dialoguer avec les numéros consacrés à Harlem⁸⁷, au Sud⁸⁸ ou encore le numéro qui faisait la part belle à la question amérindienne⁸⁹. D'autre part, le recours fréquent à des contributeurs qui n'étaient pas états-uniens, la présence forte de Shirley Graham-Du Bois en tant qu'éditrice puis rédactrice adjointe alors qu'elle résidait au Ghana puis en Égypte, ou encore le fait que *Freedomways* pouvait se targuer dès le printemps 1963 de compter des abonnés résidant dans quarante-sept états de l'Union et trente-et-un pays étrangers⁹⁰, sont autant d'exemples qui attestent que, bien plus qu'une imbrication cosmétique, l'entremêlement des aspects nationaux et internationaux était, dès la genèse du projet, le marqueur éditorial génétique de la revue.

Dès 1964, le magazine *Soulbook* déclinait une nouvelle variante dans la dialectique qui unissait causes africaines-américaines et tiers-mondistes :

Aux peuples d'Afro-Amérique, d'Afrique et à tous les autres Peuples du monde :
Nous, les éditeurs de SOULBOOK, souscrivons à l'idée exprimée par le grand martyr Noir Patrice Lumumba pour qui : « ... sans dignité il n'y a pas de liberté, sans justice il n'y a pas de dignité, et sans indépendance il n'y a pas d'hommes libres ». De plus, nous adhérons à l'idée qu'il faudra une transformation socio-économique radicale au sein des États-Unis avant que la liberté de l'homme Noir puisse être gagnée et assurée à jamais aux États-Unis, au Congo et partout où les victimes de la discrimination raciale ont été mutilées par cette pratique médusante.
Par conséquent, pour avancer la cause de la libération des peuples Noirs, nous estimons que ce Journal ainsi que tous les numéros à paraître doivent être produits, contrôlés, publiés et édités par des gens qui sont des fils et des filles de l'Afrique.⁹¹

À la différence de *Freedomways*, il n'était a priori guère question d'un unique peuple noir, mais de plusieurs peuples distincts. L'adresse initiale véhicule à cet effet une certaine

⁸⁴ *Freedomways*, (automne 1962).

⁸⁵ *Freedomways*, (été 1964).

⁸⁶ *Freedomways*, (printemps 1967).

⁸⁷ *Freedomways*, (été 1963).

⁸⁸ *Freedomways*, (hiver 1964).

⁸⁹ *Freedomways*, (automne 1969).

⁹⁰ Éditorial, « With an Eye to the Future », *Freedomways*, (printemps 1963).

⁹¹ «To the peoples of Afroamerica, Africa, and to all the Peoples of the World:

We the Editors of SOULBOOK subscribe to the view expressed by the great Black martyr Patrice Lumumba that; “.. without dignity there is no liberty, without justice there is no dignity, and with- [sic] independence there are no free men.” Furthermore, we adhere to the view that it will take a radical socio-economic transformation within the United-States before the freedom of the Black man in the U.S., the Congo, and anywhere else the victims of racial discrimination have been maimed by this gorgonesque practice can be won and guaranteed for all time. Thus to further the cause of the liberation of Black peoples we feel that this Journal and all ensuing issues of it must be produced, controlled, published and edited by people who are sons and daughters of Africa. » Nous traduisons. Éditorial, *Soulbook*, (hiver 1964).

ambiguïté puisque, même si les éditeurs interpellent « tous les peuples du monde », ils ont néanmoins pris soin de distinguer parmi eux les peuples africain-américain et africains placés en première position, leur donnant ainsi davantage de relief. Outre cette adresse, l'éditorial met clairement en avant le lien privilégié qui unit *Soulbook* aux causes indépendantistes africaines à travers deux éléments : la citation mise en exergue de l'ancien premier ministre congolais assassiné en 1961, Patrice Lumumba, qui donne le ton pour le reste de la publication et l'auto-identification des éditeurs, pour la plupart issus des campus californiens, à des « fils et filles de l'Afrique ». L'Afrique sert ici de trope, une métonymie de la lutte qui accélère les processus d'identification en abolissant la distance référentielle et géographique qui séparait tous les territoires et tous les peuples en proie à l'oppression. L'abolition de cette distance trouve une illustration stylistique dans le paragraphe clôturant l'éditorial :

Enfin, afin d'être sûrs que personne ne puisse comprendre notre engagement de travers, nous dédions publiquement notre publication à Felix Moumié, à Medgar Evers, à Reuben [sic] Um Nyobè, aux six enfants martyrs de l'attentat de Birmingham en 1963, à Patrice Lumumba, à Ronald Stokes, à Antonio Maceo, aux combattants de la liberté morts au Kenya et en Algérie, et aux innombrables autres Combattants Noirs de la Liberté, connus et inconnus, qui ont été abattus par les oppresseurs impérialistes en Afro-Amérique, Afrique, Amérique latine et Asie.⁹²

Dans cette conclusion sans ambages, on assiste à la refonte des différentes luttes de libération en un unique élan, englobant une profusion de martyrs de tous horizons, célèbres ou anonymes, contemporains ou non, qui sont morts pour la liberté des peuples opprimés, un tourbillon de références qui déconstruit les partitions géographiques ou nationales en quadrillant la planète et qui vient souligner l'ubiquité de l'oppression subie, oppression qui touche toutes les strates de la société, de la simple fillette, du militant local au dirigeant politique national ou au général d'armée. Ainsi, au combat pour la liberté que *Freedomways* érigeait comme facteur unifiant, *Soulbook* ajoutait l'importance de la résistance à l'impérialisme comme corollaire direct⁹³, qu'il soit d'ordre politique ou

⁹² « Lastly, to be sure that no one misunderstands where our commitment lies, we publically dedicate our publication to Felix Moumié, Medgar Evers, Reuben [sic] Um Nyobè, the six child-martyrs of the Birmingham bombings of 1963, Patrice Lumumba, Ronald Stokes, Antonio Maceo, the dead Freedom Fighters of Kenya and Algeria, and the endless number of other known and unknown Black Freedom Fighters who have been gunned down by the imperialist oppressors in Afroamerica, Africa, Latin America and Asia. » Nous traduisons. *Ibid.*

⁹³ Les éditeurs sont en ce sens relativement proches de ce que W.E.B. Du Bois avait exprimé dans son autobiographie, « But the physical bond is less and the badge of color relatively unimportant save as a badge; the real essence of this kinship is its social heritage of slavery; the discrimination and insult; and this heritage binds together not simply the children of Africa, but extends through yellow Asia and into the South

économique. Par ailleurs, les éditeurs affichaient également une méfiance vis-à-vis de tout impérialisme d'ordre culturel comme l'attestait leur volonté de conserver une mainmise sur le magazine qui devait être « produit, contrôlé, publié et édité » par des « fils et filles de l'Afrique ». *Soulbook* proposa un décentrement symbolique de la perspective inédit par rapport à ses prédécesseurs – *The Crisis*, *Challenge* et *Freedomways* – qui, malgré leur ouverture et leur sensibilité plus ou moins élevées aux questions internationales, gardaient les États-Unis comme cadre de référence informationnel, culturel et intellectuel principal. Symbolique car, en demeurant édité, publié et distribué dans un espace majoritairement national, *Soulbook* conserva paradoxalement un ancrage institutionnel états-unien indéniable. Ce décentrement de la perspective trouva d'ailleurs une limite lorsque les éditeurs estimèrent que « la liberté de l'homme noir » au Congo ou n'importe où dans le monde ne pouvait advenir qu'à la suite d'un changement de paradigme socio-économique aux États-Unis. L'américanocentrisme qui planait déjà sur les exhortations de Du Bois à éduquer le reste du monde quant à la nature du racisme états-unien est ici remanié : l'expérience du racisme et de l'oppression impérialiste est un fardeau aux dimensions planétaires auquel tous les afro-descendants et les fils et filles métaphoriques de l'Afrique sans distinction doivent faire face, marquant ainsi leur égalité face à ce destin commun, une égalité qui se trouve cependant mise à mal par la primauté supposée du contexte états-unien dans l'optique d'une transformation globale.

B. Mouvements démographiques, mobilité sociale et identités mouvantes

1) Mobilités individuelles et mouvements démographiques

L'accélération médiatique et identificatoire qui s'opère entre les années vingt et les années soixante-dix résulte également de l'accroissement de la mobilité des individus sur la même période. Cette mobilité accrue est en partie le fruit d'évolutions successives dans le domaine des transports, tant maritimes et aériens que terrestres. Dans un pays qui, depuis l'époque coloniale et les premières heures de l'esclavage, a arbitrairement réduit, contraint et circonscrit la mobilité des Africains-Américains tant au niveau fédéral que

Seas. » Voir W.E.B. Du Bois, *Dusk of Dawn: An Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*, New Brunswick, New Jersey: Transaction, 1995. © 1940. p. 117.

fédéré⁹⁴, il est crucial de rappeler que le terme de mobilité couvre deux aspects inextricablement liés : la mobilité physique, le mouvement d'individus dans l'espace géographique et public, et la mobilité métaphorique, qu'elle soit sociale, professionnelle, économique ou civique. Cette corrélation fait d'ailleurs écho à l'observation de Michael Keith et Steve Pile qui rappellent comment le lexique lié à l'étude des relations de domination a été envahi par les « métaphores spatiales »⁹⁵. Le philosophe Charles Wade Mills a de son côté démontré que la notion de mobilité fonde la modernité et son humanisme eurocentré et racialisé⁹⁶.

Cependant, si le terme de mouvement revient souvent dans différents épisodes de la vie africaine-américaine – le Mouvement pour le Nouveau Noir⁹⁷, le Mouvement pour les Droits Civiques, le Black Arts Movement, ou encore ce que *Freedomways* appelait le « Mouvement pour la liberté » – la critique a généralement davantage porté son attention sur la mobilité métaphorique que sur la mobilité physique au sein de ces mouvements. L'exception serait peut-être le Mouvement pour le retour en Afrique dont Marcus Garvey était le plus éminent représentant dans les années vingt⁹⁸, puisque la critique a abondamment commenté les déconvenues logistiques et financières rencontrées par son projet d'établir une ligne maritime transatlantique, la *Black Star Line*. Pourtant, l'accroissement de la mobilité physique des Africains-Américains a eu un grand impact culturel. Ainsi, les évolutions dans le domaine des transports eurent par exemple une influence concrète sur la littérature africaine-américaine : elles facilitèrent la formation de réseaux nationaux et internationaux, permirent indirectement de découvrir

⁹⁴ On peut notamment penser à la mise en place des Codes Noirs dans les états anciennement confédérés au lendemain de la Guerre de Sécession, à l'arrêt de la Cour suprême *Plessy v. Ferguson* (1896) et à toutes ses répercussions ultérieures dans le domaine des transports, aux pratiques de discrimination résidentielle ciblée (*redlining*) ou encore plus récemment à la forte mobilisation de militants de *Black Lives Matter* pour faire cesser le « stop-and-frisk » (interpellation et fouille) pratiqué par les forces de police.

⁹⁵ « In order to articulate an understanding of the multiplicity and flexibility of relations of domination, a whole range of spatial metaphors are being used: position, location, situation, mapping; geometrics of domination, center-margin, open-closed, inside-outside, global-local; liminal space, third space, not-space, impossible space. » Nous traduisons. Michael Keith et Steve Pile (ed.), *Place and the Politics of Identity*, London, New York : Routledge, 1993. p. 1.

⁹⁶ Charles W. Mills, *The Racial Contract*, Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1997. pp. 41-43.

⁹⁷ Michel Fabre a utilisé la traduction de « Nouveau Nègre » pour *New Negro Movement*. Malgré la précision historique de cette traduction, l'usage de « Nouveau Noir » nous paraît aujourd'hui plus approprié.

⁹⁸ Il est à rappeler que le Mouvement pour le retour en Afrique n'est en aucun cas né sous l'impulsion de Marcus Garvey. D'autres personnalités avant lui, telles que le pasteur Henry McNeal Turner ou l'abolitionniste et intellectuel Martin R. Delany, avaient déjà porté un message similaire. L'association *American Colonization Society* avait quant à elle commencé à œuvrer dès 1816 dans l'optique d'un rapatriement des anciens esclaves affranchis en Afrique, avec parmi eux John B. Russwurm fondateur du tout premier journal africain-américain *Freedom's Journal* (1827). Voir Boukari-Yabara, *Africa Unite !*, op. cit. p. 27.

d'autres façons de produire des livres et contribuèrent à étendre l'horizon thématique de cette littérature.

À l'issue de la Première Guerre mondiale, le contexte migratoire états-unien était extrêmement riche, tant d'un point de vue endogène qu'exogène : la Grande Migration qui venait de s'enclencher représentait l'un des plus grands mouvements démographiques intérieurs tandis qu'une série de mesures politiques vinrent freiner puis juguler les migrations extérieures – le *Literacy Act* de 1917, le *Emergency Quota Act* de 1921, suivi du *Johnson-Reed Immigration Act* de 1924 – après plusieurs décennies caractérisées par le plus grand afflux d'immigrés que le pays avait connu jusque-là. De même que l'immigration de masse au tournant du vingtième siècle avait bénéficié d'une relative démocratisation et surtout d'une plus grande fiabilité des transports maritimes transatlantiques⁹⁹, la mobilité internationale des Africains-Américains devait certes beaucoup à ces évolutions mais restait une affaire de privilégiés. Ainsi, les lecteurs de *The Crisis* apprenaient en juin 1921 qu'il leur en coûterait entre 250 et 800 dollars de traversées pour assister au Second Congrès Panafricain¹⁰⁰. Les artistes et intellectuels africains-américains furent sans doute les meilleurs exemples de cette mobilité accrue – en témoignent les articles de Maxim Matusevich¹⁰¹, Michelle Ann Stephens¹⁰², Cherene Sherrard-Johnson¹⁰³, ou encore l'ouvrage *La rive noire* de Michel Fabre¹⁰⁴ – puisque malgré ces tarifs dissuasifs si ce n'est prohibitifs, Claude McKay, Langston Hughes, Jessie Fauset, Gwendolyn Bennett, Countee Cullen, Zora Neale Hurston, W.E.B. Du Bois, Dorothy West, pour ne citer qu'eux, effectuèrent au cours des années vingt et des années trente des voyages prolongés en Europe, en U.R.S.S., ou dans les Caraïbes.

⁹⁹ Maldwyn Allen Jones, *American Immigration*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1992 (2ème édition). © 1960. pp. 157-159 ; Raymond L. Cohn, « The Transition from Sail to Steam in Immigration to the United States », *The Journal of Economic History*, 65.2 (juin 2005) : 469-495.

¹⁰⁰ W.E.B. Du Bois, « Opinion of W.E.B. Du Bois », *The Crisis*, 22.2 (1921) : 57.

¹⁰¹ Maxim Matusevich, « "Harlem Globe-Trotters": Black Sojourners in Stalin's Soviet Union » in Ogbar (ed.), *The Harlem Renaissance Revisited*, op. cit.

¹⁰² Michelle Ann Stephens, « The Harlem Renaissance: The New Negro at Home and Abroad » in Gene Andrew Jarrett (ed.), *A Companion to African American Literature*, Wiley-Blackwell, 2010.

¹⁰³ Cherene Sherrard-Johnson, « Transatlantic Collaborations: Visual Culture in African American Literature » in Gene Andrew Jarrett (ed.), *A Companion to African American Literature*, op. cit.

¹⁰⁴ Michel Fabre, *La rive noire : les écrivains noirs américains à Paris 1830-1995*, Marseille : André Dimanche Editeur, 1999. Fabre rappelle la longue généalogie d'écrivains et d'intellectuels noirs qui se rendirent à Paris depuis 1830, mais souligne que c'est à la suite de la Première Guerre mondiale que le nombre de visiteurs explose, allant de concert avec l'image qui se propage parmi les Africains-Américains d'une France hospitalière ayant accueilli avec dignité et humanité les « Harlem Hellfighters » et autres régiments noirs mobilisés.

Même si les avancées dans le domaine aéronautique émaillèrent également les années vingt – avec notamment l’ouverture de lignes commerciales à partir de 1925 afin de financer une partie des services d’aéropostale déjà en place depuis quelques années¹⁰⁵ ou encore la sensation créée par Bessie Coleman que le *Chicago Defender* présentait en 1921 comme la première aviatrice africaine-américaine¹⁰⁶ – il faut attendre plusieurs décennies avant de mesurer l’influence de ces avancées sur la mobilité des Africains-Américains. Au cours des années soixante, les organisations *Fair Play for Cuba Committee* et le *National Council of American Soviet Friendship* profitèrent de la démocratisation des transports aériens afin d’organiser plusieurs voyages, à Cuba et en U.R.S.S. respectivement. Dans une période très intense de la Guerre Froide, ces organisations dont les noms évoquaient d’emblée une sympathie pro-cubaine ou pro-soviétique furent scrutées à la loupe par les autorités américaines. Ceux qui prenaient part à ces voyages, au-delà d’une réelle curiosité et de l’intérêt culturel pour le pays, ne l’ignoraient pas. En conséquence, les participants savaient que leur simple mobilité représentait un acte militant en soi : être mobile était déjà être mobilisé. Malgré les éventuelles répercussions qu’un tel voyage pouvait générer, de nombreux artistes, intellectuels, et militants africains-américains entreprirent de visiter Cuba – parmi lesquels LeRoi Jones, Harold Cruse, Mae Mallory, Robert F. Williams ou encore Julian Mayfield – ainsi que l’U.R.S.S. – Dudley Randall évoque un voyage qu’il a fait en compagnie de Margaret et Charles Burroughs ainsi qu’une « délégation d’artistes »¹⁰⁷.

À l’instar des voyageurs qui, dans les années vingt et trente, avaient visité l’U.R.S.S. et revenaient aux États-Unis moins disposés à se conformer au statu quo racial avec la même docilité¹⁰⁸, les participants revinrent transformés. Amiri Baraka déclara par exemple être « stupéfié » par ce qu’il vit à Cuba, et ne « plus jamais avoir été le même » lors de son retour ; tandis qu’il gravitait précédemment dans des cercles bohémiens et Beat new-yorkais, ce voyage lui fit opérer un virage à cent quatre-vingts degrés dans le domaine

¹⁰⁵ Sean D. Cashman, *America in the Twenties and Thirties: The Olympian Age of Franklin Delano Roosevelt*, New York et Londres : New York University Press, 1989. p. 26.

¹⁰⁶ T. Ella Strother, « The Race-Advocacy of the Black Press », *Black American Literature Forum*, 12.3 (1978) : 92-99. p. 95. À noter également que Bessie Coleman est elle-même un autre exemple de cette mobilité entre différentes aires géographiques et culturelles puisqu’afin de contourner la Ségrégation elle reçut son brevet de pilote international d’une école française. Voir Kim Creasman, « Black Birds in the Sky: The Legacies of Bessie Coleman and Dr. Mae Jemison », *The Journal of Negro History*, 82.1 (1997) : 158-168.

¹⁰⁷ « In August 1966, I flew in with the artists delegation to Paris. ». Nous traduisons. Boyd, *Wrestling with the Muse*, op. cit. pp. 136-137.

¹⁰⁸ Matusevich, « “Harlem Globe-Trotters”: Black Sojourners in Stalin’s Soviet Union » in Ogbar (ed.), *The Harlem Renaissance Revisited*, op. cit. p. 220.

politique¹⁰⁹, une expérience qu'il s'empressera d'ailleurs de mettre en mots dans son essai « Cuba Libre » publié en 1960¹¹⁰. Dudley Randall fut pour sa part frappé par l'enthousiasme des Soviétiques pour la littérature et en particulier par les livres de très petit format qui se vendaient pour vingt-cinq kopeks. Il publia une première édition du recueil *Poem, Counterpoem* (1966) qu'il avait coécrit avec Margaret Danner en s'inspirant directement de ce format et en utilisant une tarification équivalente. Il se rendit néanmoins compte un peu plus tard que si l'idée d'une littérature à petit prix était le modèle commercial qu'il souhaitait privilégier, il lui fallait augmenter la taille des pages car « les Américains aiment acheter leurs livres comme ils achètent leurs choux, au kilo ou selon la taille, sans se soucier du contenu »¹¹¹. Les ingrédients qui firent le succès de Broadside Press étaient alors réunis. Dans d'autres cas, ces voyages facilitèrent la rencontre et l'association d'individus qui partageaient une culture politique et une fibre militante sensiblement similaires. James Smethurst crédite ainsi deux journaux de la côte ouest, *Black Dialogue* et *Soulbook*, comme résultant en partie des réseaux formés à l'issue des visites organisées de Cuba¹¹². Ces exemples tendent à montrer que si les participants revinrent transformés sur les plans humain et politique, ils le furent également sur le plan littéraire. Ces voyages affectèrent tout autant la teneur de la littérature que la manière dont elle était écrite ou produite.

À la manière des Africains-Américains qui circulaient entre les différents espaces géographiques, il demeure crucial de circuler entre les différents médias et supports qui sont autant de clefs pour comprendre la richesse et la complexité de cette époque particulière. Ainsi, deux photographies prises par James Van Der Zee au cours de la Renaissance de Harlem illustrent l'entrecroisement des thèmes de mobilité, d'accélération, d'identification et de panafricanisme développés dans ce chapitre. Ces photographies dont il va être question mettent en scène la centralité de l'automobile comme moyen de transport dans l'imaginaire africain-américain. En effet, l'apparition au cours des années trente de plusieurs guides de voyage destinés à faciliter le mouvement

¹⁰⁹ « It blew my mind; I was never the same », « when I came back I was turned *completely* around and began to go on a really aggressive attack as far as politics was concerned » Nous traduisons. Kimberly W. Benston, « Amiri Baraka: An Interview », *Boundary 2*, 6.2 (1978) : 303-318. p. 307.

¹¹⁰ LeRoi Jones, « Cuba Libre » in LeRoi Jones, *Home : The Social Essays*, New York : Akashi Classics, 2009. © 1966.

¹¹¹ « I guess American people like to buy books like cabbages, by the weight or by the size instead of by the content. » Nous traduisons. Boyd, *Wrestling with the Muse: Dudley Randall and the Broadside Press*, *op. cit.* p. 141.

¹¹² Smethurst. *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 263.

des automobilistes noirs – *Hackley & Harrison's Hotel and Apartment Guide for Colored Travelers, Directory of Negro Hotels and Guest Houses in the United States*, et le *Negro Motorist Green Book* dont la publication s'étala de 1936 à 1967¹¹³ – démontre que, dans une société où les transports publics étaient tous frappés par les restrictions Jim Crow, la quête de mobilité individuelle des Africains-Américains s'accroissait sensiblement. De façon plus générale, l'automobile occupe une place à part dans l'histoire états-unienne, tant dans l'impact de son industrie sur l'économie nationale que dans la promesse de liberté qu'elle conserve dans l'imaginaire collectif. Dans les années vingt et trente, il serait donc erroné de réduire le lien entre voiture et Africains-Américains à une difficile équation séparant une population globalement défavorisée d'un côté et un loisir très coûteux de l'autre. À une époque où l'automobile se fraye un passage de choix dans le paysage urbain états-unien – il y avait à la fin des années vingt plus de voitures dans la seule ville de New York que dans toute l'Europe¹¹⁴ – la possibilité de mobilité individuelle qu'elle offre, estampille de la modernité, captive l'attention et l'imagination de l'ensemble de la population, Africains-Américains compris.

Le cliché de James Van Der Zee « Couple with a Cadillac » pris en 1932 et reproduit ci-dessous illustre bien l'attrait et le pouvoir qui se dégagent du nouveau moyen de locomotion. On y voit un couple d'Africains-Américains dont l'unité est suggérée à travers divers éléments : ils sont tous deux richement vêtus, ils arborent tous deux un sourire et leur visage est situé sur la même ligne au centre de l'image. La femme, qui se tient debout semble avoir été arrêtée alors qu'elle s'apprêtait à monter dans la voiture, peut-être lorsque le photographe a surgi afin d'immortaliser ce couple paraissant sur le point de partir en balade et goûter à la liberté qu'offre le véhicule. La position de l'homme, assis dans la voiture, est hautement symbolique : la porte du roadster Cadillac¹¹⁵ rutilant encore ouverte, il invite le photographe à illustrer cet instant mais il invite aussi le regard

¹¹³ Devant composer avec les restrictions liées à la Ségrégation, ces guides offraient aux Africains-Américains une liste d'établissements dans lesquels ils pouvaient être servis et logés sans problème. Audrey Thomas, *Recreation Without Humiliation: The Preservation of Travel Guide Resources in Portsmouth, Virginia*, travail de Master inédit, University of Georgia, 2018. Accessible à : https://getd.libs.uga.edu/pdfs/thomas_audrey_e_201805_mhp.pdf. Consulté le 03/12/18.

¹¹⁴ Douglas, *Terrible Honesty*, *op. cit.* p. 17

¹¹⁵ La marque Cadillac menaça de cesser ses activités pendant la Grande Dépression. En observant la popularité de leurs modèles auprès des Africains-Américains fortunés, la compagnie décida de révoquer la politique d'entreprise qui n'autorisait que les clients « prestigieux » blancs à acquérir leurs modèles. Ce changement permit à la marque d'être solvable en 1934. Voir John Steele Gordon, « The Man Who Saved The Cadillac », *Forbes*, (1^{er} mai 2009). <https://www.forbes.com/2009/04/30/1930s-auto-industry-business-cadillac.html#4119370919d2>. Consulté le 04/12/18.

du spectateur à contempler l'habitacle au sein duquel il est confortablement installé dans le rôle du propriétaire. Le couple et la voiture forment un tout finement entrelacé, fondus en un élément central qui attire toute l'attention. À la différence de la voiture située en arrière-plan, le choix du roadster – type de véhicule deux places qui privilégie l'aspect récréatif à l'aspect pratique – et son association avec un couple d'Africains-Américains représente un message clair. Au plus fort de la Grande Dépression, la composition de Van Der Zee semble réfuter et refuser tout récit misérabiliste, possibilité battue en brèche par le glamour, l'élégance et l'opulence qui se dégagent de ce couple représenté au cœur de Harlem.

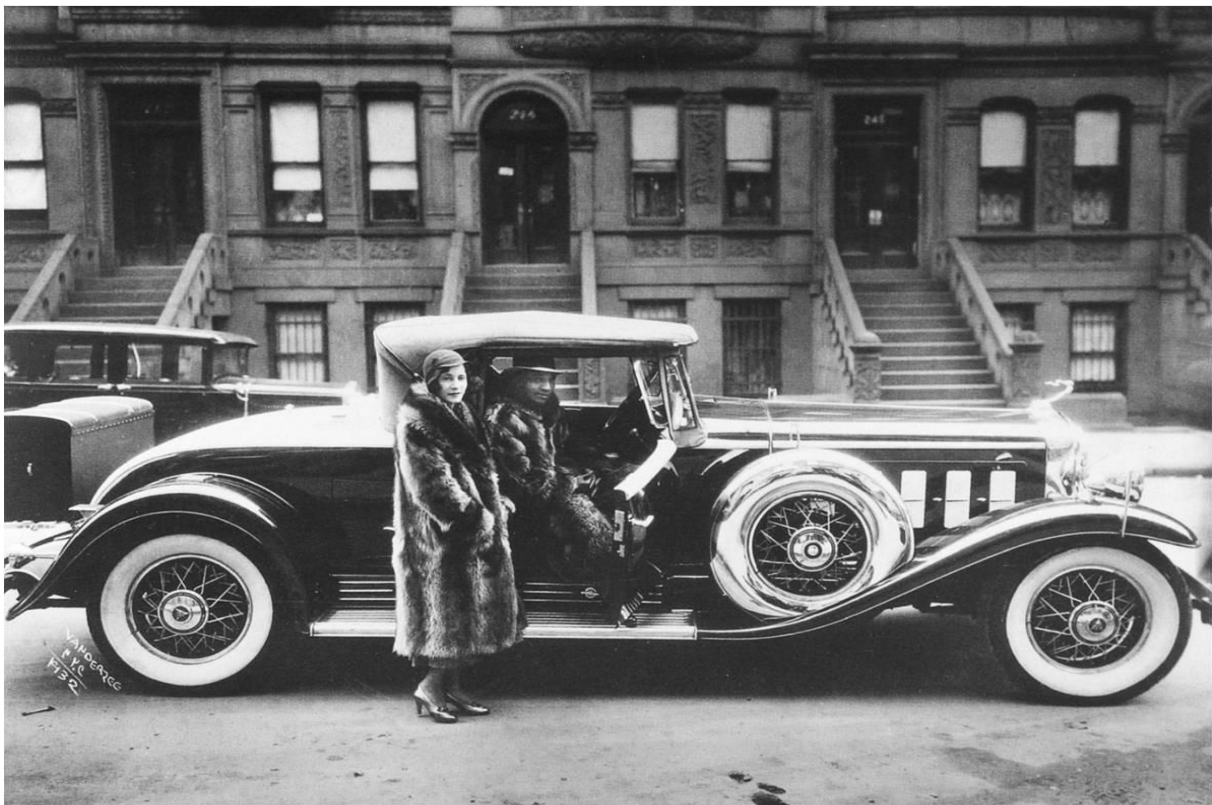


Illustration 1 - James Van Der Zee : *Couple with a Cadillac* (1932)¹¹⁶

De la même manière, la voiture est un élément qui apparaît dans une autre célèbre photographie de Van Der Zee, prise au cours d'une parade dans le cadre du travail qu'il a réalisé pour l'organisation *Universal Negro Improvement Association* (UNIA) dirigée par le Jamaïcain Marcus Garvey. L'UNIA comptait alors six millions de membres éparpillés aux États-Unis et dans le reste du monde¹¹⁷ tandis que Garvey avait été désigné « président

¹¹⁶Consulté le 30/11/18. <http://100photos.time.com/photos/james-vanderzee-couple-in-raccoon-coats>.

¹¹⁷ Boukari-Yabara, *Africa Unite !*, op. cit. p. 83.

provisoire de l'Afrique » lors de la première convention de l'association en 1920¹¹⁸. Le charisme de Garvey, son magnétisme et sa capacité à galvaniser les foules étaient reconnus même par son plus farouche opposant, W.E.B. Du Bois, qui le qualifiait de « leader extraordinaire », saluait son « éloquence singulière » et convenait volontiers de la sorte de culte qui entourait sa personne¹¹⁹. Chacun des deux hommes défendait une vision panafricaniste distincte, souvent mise en dissonance l'une par rapport à l'autre – entre une mobilisation politique des élites dans l'intérêt du peuple du côté de Du Bois et une mobilisation populaire appelant à l'unité raciale sur la base de la fierté du côté de Garvey – même si, pour le dire avec Claudine Raynaud, les deux veines panafricanistes « irrigu[ai]ent en arrière-plan ce moment particulier de l'histoire culturelle noire américaine »¹²⁰.

Dans le cliché en question reproduit ci-dessous, on y voit le leader du Mouvement pour le retour en Afrique arborant un costume aux accents régaliens, la mine solennelle, assis à l'arrière d'une voiture avec chauffeur aux côtés d'un homme qui porte un mortier et ce qui ressemble à une toge de remise de diplôme ainsi que d'un militaire vêtu d'un uniforme de sous-officier. Une partie de la fascination qu'exerçait Garvey se trouvait précisément dans sa capacité de jouer avec les symboles. Dans cette composition, la voiture est un accessoire parmi d'autres : aux attributs de la puissance militaire et intellectuelle s'ajoutent ceux de la puissance économique et de la modernité.

¹¹⁸ Cary D. Wintz (ed.), *African American Political Thought 1890-1930: Washington, DuBois, Garvey, and Randolph*, Armonk, New York, London England: M.E. Sharpe, 1996. p. 208.

¹¹⁹ « Garvey is an extraordinary leader of men. Thousands of people believe in him. He is able to stir them with singular eloquence and the general run of his thought is of a high plane. He has become to thousands of people a sort of religion. » W.E.B. Du Bois, *The Crisis*, 21.2 (1920) : 60. Nous traduisons. Néanmoins, les relations entre les deux hommes se crispèrent radicalement au cours des années suivantes, Garvey accusant notamment Du Bois et la N.A.A.C.P. d'être responsables de ses démêlés avec la justice qui menèrent à son emprisonnement pour fraude postale, tandis que W.E.B. Du Bois présentait Garvey comme « un fou ou un traître » dans un article éponyme paru dans *The Crisis*. Voir Marcus Garvey, « Motive of the NAACP Exposed », *Negro World*, (Septembre 1923), et W.E.B. Du Bois « A Lunatic or a Traitor », *The Crisis*, 28. (mai 1924) : 8-9, reproduits dans Wintz (ed.), *African American Political Thought*, op. cit. pp. 224-229, et pp. 129-131, respectivement.

¹²⁰ Claudine Raynaud (dir.), *La Renaissance de Harlem et l'art nègre : Volume VI*, Michel Houdiard Éditeur, 2013. p. 7.



Illustration 2 – James Van Der Zee : *Marcus Garvey* (circa 1924)¹²¹

Dans les deux photographies de Van Der Zee, le rapprochement entre Africains-Américains et automobile n'a rien de fortuit, ni de gratuit : la symbolique du pouvoir qui lui est associée était la finalité recherchée. Il n'est donc pas surprenant de constater qu'en 1969, alors que la société états-unienne essaie encore de trouver un sens et une place aux appels à la fierté noire qui proviennent des leaders et militants politiques comme des artistes à succès – James Brown avec sa chanson *Say It Loud I'm Black And I'm Proud* parue en 1968 – le Museum of Modern Art ait privilégié le pouvoir évocateur des clichés de Van Der Zee pour lancer l'exposition intitulée « Harlem on My Mind » qui avait vocation à repenser l'expérience africaine-américaine de l'entre-deux-guerres en lui donnant un nouveau vernis plus conforme à l'air du temps¹²².

Van Der Zee ne fut pas le seul artiste africain-américain à saisir le pouvoir d'attraction de l'automobile. David T. Humphries rappelle ainsi que ce pouvoir d'attraction fut essentiel dans le projet ethnographique de Zora Neale Hurston qui déboucha sur la publication de *Mules and Men*. En effet, l'auteure se servit de l'automobile qu'elle conduisait pour attirer l'attention et nouer contact avec les gens qu'elle rencontrait et interrogeait. De la même manière, la voiture fut à d'autres moments un obstacle dans la quête de Hurston : les personnes avec lesquelles elle aurait souhaité s'entretenir l'évitaient parfois au motif que

¹²¹ <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2018/03/james-van-der-zee-1886-1983.html>. Consulté le 30/11/2018.

¹²² Le travail de James Van Der Zee, largement inconnu jusqu'à cette exposition, fut redécouvert à cette occasion. Sharon F. Patton, *African American Art*, Oxford University Press, 1998, p. 114.

le véhicule suggérait une différence trop grande entre elle et eux¹²³. Ainsi, l'accroissement de la mobilité offert par la voiture fut un facteur à la fois d'expansion et de limite du projet ethnographique et littéraire de Hurston.

De manière plus pragmatique, en raison de l'essor phénoménal de l'industrie automobile qui domina rapidement tous les autres secteurs d'activité¹²⁴, la voiture présageait une possibilité de mobilité professionnelle. En effet, le *Chicago Defender* et d'autres journaux relayèrent très tôt les maintes opportunités d'embauche dans les villes manufacturières du Nord telles que Détroit où l'usine Ford employait à elle seule jusqu'à 10 000 Africains-Américains¹²⁵. Ces derniers étaient attirés par les perspectives d'amélioration de leur situation économique et sociale, passant bien souvent d'un emploi agricole à une position d'ouvrier non-qualifié pour la plupart, semi-qualifié pour certains ou même qualifié pour les plus fortunés. Cette dimension de mobilité professionnelle n'échappa pas non plus à la littérature africaine-américaine. Le roman de Langston Hughes, *Not Without Laughter*, publié en 1930, met en scène cette dynamique historique – qui allie mobilité physique, généralement du Sud au Nord, à un espoir de mobilité sociale et professionnelle – pour en faire l'un des ressorts narratifs. Jimboy, le père du protagoniste Sandy, travaille en dilettante ici et là et s'absente souvent au grand dam d'Annjee, sa femme, sclérosée par son emploi, sa mère, et le jeune garçon dont elle doit s'occuper. Alors que femme et fils doivent à nouveau s'accommoder de son absence, Jimboy leur écrit pour leur dire qu'il s'est fait embaucher dans une usine automobile de Détroit après avoir lu une annonce dans le *Chicago Defender* et vante les mérites de ce nouvel emploi auprès de sa femme, qui décide par la suite de le rejoindre. Après diverses péripéties, le jeune héros finit par prendre lui aussi la route du Nord où il peut alors constater de visu que les promesses de mobilité professionnelle et sociale ne sont pas au rendez-vous : l'ironie veut qu'il trouve un emploi en tant que garçon d'ascenseur – ainsi, alors qu'il fait l'expérience quotidienne de la mobilité verticale dans sa forme la plus moderne, il constate avec amertume que sa mobilité sociale ne peut suivre la même trajectoire – tandis qu'il retrouve sa mère qui peine à joindre les deux bouts, son mari l'ayant désertée à nouveau pour rejoindre le front de la Première Guerre mondiale.

¹²³ David T. Humphries, « Returning South: Reading Culture in James Agee's *Let Us Now Praise Famous Men* and Zora Neale Hurston's *Mules and Men* », *The Southern Literary Journal*, 41.2 (2009) : 69-86. pp. 75-76.

¹²⁴ Sean D. Cashman, *America in the Twenties and Thirties: The Olympian Age of Franklin Delano Roosevelt*, New York, London: New York University Press, 1989. p. 9.

¹²⁵ Joyce Shaw Peterson, « Black Automobile Workers in Detroit, 1910-1930 », *The Journal of Negro History*, 64.3 (1979) : 177-190.

2) Mobilisation militaire et mobilité sociale

Les deux guerres mondiales incarnent le double pendant de la mobilité, physique et métaphorique. L'engagement africain-américain pendant la Première Guerre mondiale a donné lieu à de nombreuses études¹²⁶. Elles mettent généralement en avant le dilemme qui se posait, à savoir dans quelle mesure un groupe devait combattre et défendre les intérêts, les idéaux et l'ordre politique national alors même que la société s'échinait à l'en exclure et justifiait la violence dont il était la cible. Nombre de leaders noirs, parmi lesquels W.E.B. Du Bois, exprimèrent un lien de cause à effet relativement simple : l'égalité civique et la cessation des exactions commises à l'endroit des Africains-Américains passaient par leur participation ardente et vaillante à l'effort de guerre afin d'établir leur valeur de façon péremptoire. Ainsi posée, l'équation promettait des transformations substantielles dans l'organisation politique et sociale états-unienne ainsi qu'une modification de l'image qui leur était coutumièrement assignée, le tout ne requérant, au final, que leur propre implication pour être effectif. La mobilité civique passait par la mobilisation militaire.

Pour beaucoup d'Africains-Américains, le conflit représenta leur première expérience internationale : ils quittaient leur pays natal pour la première fois, gagnaient un autre continent pour se battre aux côtés de soldats européens, mais aussi africains et antillais¹²⁷. Ce brassage culturel sans précédent, la découverte – quoiqu'en des circonstances terribles – de la mobilité internationale et plusieurs mois de combats au nom de la défense d'un idéal démocratique mondial que l'administration Wilson ne cessait de mettre en avant contribuèrent à un changement radical de perspective pour les Africains-Américains, tant dans la manière d'appréhender le monde que dans l'estimation de leur place en son sein. Parmi les 380 000 soldats appelés sous les drapeaux de part et d'autre de l'Atlantique, ils furent nombreux à franchir le pas qui séparait la mobilisation militaire de la mobilisation civique. Tout comme quelques générations auparavant les anciens soldats unionistes s'étaient illustré aux avant-postes de la Reconstruction, ces vétérans

¹²⁶ L'ouvrage d'Arthur Barbeau et Florette Henri, *The Unknown Soldiers : African American Troops in World War I* paru en 1974 est longtemps resté une référence. Parmi les ouvrages les plus récents, voir Chad L. Williams, *Torchbearers of Democracy: African American Soldiers in the World War I Era*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2010. ; Adriane Lentz-Smith, *Freedom Struggles: African Americans and World War I*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2009. ; Mark Whalan, *The Great War and the Culture of the New Negro*, Gainesville : University Press of Florida, 2008.

¹²⁷ Boukari-Yabara, *Africa Unite !*, *op. cit.* p. 114.

adoptèrent une attitude plus militante en devenant membres d'organisations telles que la *National Urban League* (NUL), la NAACP, la *League for Democracy* ou encore l'UNIA, mais aussi en faisant entendre leurs voix et leurs revendications dans les périodiques noirs locaux et nationaux tels que *The Messenger*, *The Crusader*, *Negro World*, *The Chicago Defender*, *The Crisis* ou encore le *St. Louis Argus*¹²⁸.

Quelques décennies plus tard, à l'entrée en guerre des États-Unis en 1941, le dilemme auquel les Africains-Américains durent faire face lors de la Première Guerre mondiale se trouva peu ou prou répété : leur engagement fut à nouveau présenté comme un pont direct vers une plus grande égalité civique. Le conflit représentait l'opportunité d'une double victoire (*Double V campaign*) – pour reprendre la formulation du *Pittsburgh Courier* – contre l'opresseur étranger et états-unien¹²⁹, en établissant un lien entre les attitudes racistes sudistes et celles du Troisième Reich. À cette promesse s'ajouta l'expérience directe de nombreux soldats déployés dans les théâtres d'opération européen, africain, asiatique ainsi que dans les îles du Pacifique, qui purent constater que si ces territoires n'étaient pas exempts de comportements et de sorties racistes, ils offraient malgré tout une brève rémission au regard des politiques ségrégationnistes domestiques¹³⁰, un court répit que les autorités militaires états-uniennes voyaient du plus mauvais œil et s'acharnaient à interrompre en circonscrivant les soldats noirs dans des unités séparées et en encourageant les autorités locales à ne pas se montrer trop accueillantes. Malgré ces efforts, le *Chicago Defender* et le *Baltimore Afro-American* s'emparèrent de ces histoires et relayèrent les traitements favorables reçus par les troupes africaines-américaines. Au sortir de la guerre, Robert F. Williams, Amzie Moore, Harold Cruse ou encore Medgar Evers pour ne citer qu'eux, furent parmi les nombreux vétérans qui mirent à profit leur expérience à l'étranger en militant plus activement pour la conquête de cette égalité civique¹³¹.

¹²⁸ Chad L. Williams, « Vanguard of the New Negro: African American Veterans and Post-World War I Racial Militancy », *The Journal of African American History*, 92.3 (2007) : 347-370.

¹²⁹ Maria Höhn, « We Will Never Go Back to the Old Way Again”: Germany in the African American Debate on Civil Rights », *Central European History*, 41.4 (2008) : 605-637. p. 614

¹³⁰ Même en Australie où – malgré la politique de restriction migratoire *White Australia* qui avait été mise en place par la toute première loi votée à la constitution du parlement en 1901 – le bon accueil de la population locale exacerbait les tensions entre soldats blancs américains incrédules et soldats noirs américains, au grand désespoir des autorités militaires états-uniennes. Voir Sean Brawley et Chris Dixon, « Jim Crow Downunder? African American Encounters with White Australia, 1942-1945 », *Pacific Historical Review*, 71.4 (2002) : 607-632.

¹³¹ Maria Höhn et Martin Klimke, *A Breath of Freedom: The Civil Rights Struggle, African American GIs, and Germany*, New York : Palgrave Macmillan, 2010. ; Williams « Vanguard of the New Negro », *op. cit.*

Outre cela, deux éléments promettaient aux Africains-Américains une amélioration de leur condition, d'un point de vue économique et dans la manière dont la société les percevait. En effet, les atrocités de l'Holocauste conduisirent à reconsidérer les questions raciales sur les plans politique, scientifique et moral¹³². Comme le fait remarquer Richard H. King, l'apparition de l'expression « crime contre l'humanité » dans le vocabulaire juridique international suggéra que l'humanité en question dépassait le cadre de la biologie et impliquait nécessairement des considérations d'ordre moral. L'adoption par les Nations unies de la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide et de la Déclaration universelle des droits de l'homme en 1948, puis celle des Quatre déclarations sur la question raciale par l'UNESCO en 1950, dont la première déclaration débutait en affirmant que « [l]es savants s'accordent en général à reconnaître que l'humanité est une et que tous les hommes appartiennent à la même espèce », attestaient de la volonté des instances supranationales de réévaluer les classifications raciales, ce qui, partant, conduisit à questionner les stratifications sociales telles qu'elles existaient aux États-Unis. La presse noire put s'appuyer sur ces résolutions internationales pour venir étayer la critique qu'elle formulait depuis de nombreuses années quant à l'incohérence idéologique du pays – défenseur de la démocratie et pourfendeur du racisme Nazi mais incapable de se livrer à une autocritique salutaire quant au traitement des minorités raciales sur son propre territoire.

D'autre part, une partie des espoirs de mobilité sociale et économique d'alors était portée par le *G.I. Bill* de 1944, officiellement le *Servicemen's Readjustment Act*, qui permit aux vétérans de la Seconde Guerre mondiale d'avoir entre autres gratuitement accès aux études universitaires ou à une formation professionnelle, ainsi que le décrit Dudley Randall¹³³ :

Quand je suis revenu aux États-Unis, j'étais impatient d'aller à l'université. Le GI Bill of Rights était une chose merveilleuse car il aida une classe entière de gens qui n'auraient pas eu l'opportunité de faire leurs études à l'université. [...] les soldats qui

¹³² Emily Miller Budick, *Blacks and Jews in Literary Conversation*, Cambridge University Press, 1998. pp. 69-72 ; Richard H. King, *Race, Culture, and the Intellectuals, 1940-1970*, Baltimore et Londres : Johns Hopkins University Press, 2004. pp. 2-4.

¹³³ Bien d'autres mesures eurent également un impact sur la mobilité sociale durant la Seconde Guerre mondiale qui vit notamment un bond dans la rémunération des Africains-Américains ainsi qu'un recul des mesures discriminatoires à l'embauche, tant dans le privé qu'au niveau du gouvernement fédéral. Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.* pp. 164-167.

revenaient avaient vu le monde. Nous avons vu la guerre. Nous avons vu la mort, et nous étions sérieux. Nous voulions apprendre.¹³⁴

Grâce au *G.I. Bill*, Randall put intégrer l'université Wayne à Détroit où il fit notamment la connaissance de Hoyt W. Fuller. Ce dernier devint par la suite l'éditeur en chef de *Negro Digest*, le magazine culturel africain-américain le plus en vue des années soixante et soixante-dix. Les fréquentes contributions de Randall à la revue vers le milieu des années soixante, sous forme de poèmes ou d'articles, le positionnèrent au premier plan de l'activité culturelle africaine-américaine de la période et lui permirent de consolider la visibilité nationale de sa maison d'édition tout juste naissante, Broadside Press. Par ailleurs, plusieurs autres vétérans de la Seconde Guerre mondiale contribuèrent à dynamiser la production littéraire des années soixante et soixante-dix à travers leurs activités organisationnelles ou éditoriales, comme John Oliver Killens qui cofonda la très active *Harlem Writers Guild* (HWG) ou encore John Henrik Clarke qui fut l'un des rédacteurs adjoints de *Freedomways*.

3) Élasticité identitaire

Les autorités états-uniennes connaissaient les espoirs de mobilité sociale que de nombreux Africains-Américains avaient nourris lors des deux guerres mondiales et eurent à cœur de rapidement circonscrire ces espoirs en réaffirmant avec davantage de fermeté les lignes de démarcation raciales qui régentaient les interactions sociales. En ce sens, elles décidèrent par exemple de rapatrier les vétérans africains-américains en 1919 avec un torpilleur pour escorte, qui avait l'autorisation d'envoyer le convoi par le fond si jamais une mutinerie devait avoir lieu¹³⁵. L'encadrement strict de ce voyage illustre bien ce qu'une quelconque tentative de subversion hiérarchique – la mutinerie – impliquait : la démobilisation militaire devait être une démobilisation totale, passant par un meilleur contrôle de la mobilité des individus dans l'espace public et géographique ainsi que par la

¹³⁴ « When I returned to the United States, I was eager to go to college. The GI Bill of Rights was a wonderful thing because it helped a whole class of people who would not have had the chance to get a college education. [...] the soldiers that came back had seen the world. We had seen war. We had seen death, and we were serious. We wanted to learn. » Nous traduisons. Cité dans Boyd, *Wrestling with the Muse*, *op. cit.* p. 68.

¹³⁵ Boukari-Yabara, *Africa Unite !*, *op. cit.* p. 65.

suppression de toute velléité de subvertir l'ordre social sous peine de sévère répression ou de mort.

Le retour de vétérans dans les communautés africaines-américaines instilla un nouvel état d'esprit qui se manifesta au cours des émeutes raciales de « l'été rouge » qui convulsèrent le pays en 1919, de New York à Chicago en passant par Washington D.C. et Waco. Si les raisons de ces émeutes demeurent multiples et sont parfois intrinsèquement liées aux localités, les études critiques s'accordent *in fine* pour dire que le fait de riposter était une attitude plutôt nouvelle et caractéristique du « Nouveau Noir »¹³⁶. Bien qu'utilisée pour la première fois en 1895, cette expression prit un sens nouveau à partir des années vingt. En effet, elle signalait l'avènement d'un nouveau groupe d'Africains-Américains qui se caractérisaient par une conscience raciale plus aigüe, notamment dans leur condamnation ferme des formes et des discours de dénigrement ou d'autodénigrement ainsi que dans leur exigence de mettre un terme aux préconceptions et préjugés racistes qui structuraient l'organisation sociale et politique du pays¹³⁷. Cette attitude politique plus engagée s'appuyait notamment sur une palette d'expressions esthétiques, poétiques, artistiques et médiatiques qui avaient vocation à redéfinir substantiellement les représentations des Africains-Américains véhiculées dans la société ; l'anthologie éditée par Alain Locke, *The New Negro : An Interpretation* publiée en 1925, en est l'exemple le plus célèbre. Le sous-titre du volume suggérait d'emblée que toute tentative d'assigner un rôle et une identité indéboullonnables à ce « Nouveau Noir » était vouée à l'échec, l'interprétation demeurait subjective en dépit des différents atours éditoriaux – taille de l'ouvrage, contributeurs, gamme d'approches et de sujets traités – qui auraient pu présenter l'ouvrage comme *la* référence. Trois ans plus tard, Melville Herskovits participa à la consolidation de la fluidité identitaire de ce « Nouveau Noir » dans son livre *The American Negro : A Study in Racial Crossing* en le présentant comme un « amalgame » et en déplaçant scientifiquement le concept de race de la biologie à la

¹³⁶ Lewis, *When Harlem Was in Vogue*, *op. cit.* ; Barbara Foley, *Spectres of 1919: Class & Nation in the Making of the New Negro*, Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 2003. ; Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, *op. cit.* ; Davarian Baldwin, *Chicago's New Negroes: Modernity, the Great Migration, and Black Urban Life*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 2007.

¹³⁷ À noter toutefois que l'expression ne comporte pas de composante générationnelle, contrairement à ce qu'elle pourrait évoquer. De même que si le Mouvement du Nouveau Noir reposait davantage sur des attitudes et des positions politiques, sociales et esthétiques plus radicales, il n'avait pas de finalité véritablement révolutionnaire. Les aspirations principales demeuraient d'obtenir une place à part entière au sein de l'ordre social états-unien et non de le renverser.

sociologie¹³⁸. Dans la fiction, cette fluidité identitaire trouvait une illustration particulière dans les histoires construites autour du phénomène de *passing*¹³⁹ qui captivait l'imagination de tous, en attestent, entre autres, le roman *Passing* de Nella Larsen en 1929, la nouvelle *Passing* de Langston Hughes parue dans le recueil *The Ways of White Folks* en 1934, ou encore le roman à succès *Imitation of Life* de Fannie Hurst en 1933¹⁴⁰.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, les États-Unis furent le théâtre de mouvements massifs de population, composés de l'afflux considérable d'immigrants et de migrations intérieures, tandis que le pays devait s'ajuster à sa nouvelle position de domination économique et culturelle vis-à-vis d'une Europe meurtrie et affaiblie, tant d'un point de vue physique que politique. Ce contexte particulier fut caractérisé par une élasticité identitaire, qui ne manqua pas de générer quelques tâtonnements¹⁴¹. Le pays devait en effet pouvoir exprimer une unité d'où se dégagerait la force et la cohérence qui seyait à sa nouvelle stature. Un faisceau de mesures administratives, de décisions de justice et de politiques migratoires vint tenter de limiter les risques de transgressions identitaires raciales, et donc politiques, et réaffirmer la prévalence d'une identité blanche pour les États-Unis. Dès 1920 la catégorie « mulatto » disparaissait du champ des possibles pour le Bureau du recensement et faisait de la règle de l'unique goutte de sang (*one-drop rule*) la seule préoccupation administrative ; l'arrêt de la Cour suprême *Takao Ozawa v. United States* refusait en 1923 la naturalisation à un immigré japonais résidant dans le pays depuis vingt ans au motif qu'il ne rentrait pas dans la catégorie des « personnes blanches libres » pouvant prétendre recevoir la nationalité états-unienne ; le *Johnson-Reed Act* de 1924 imposait des quotas migratoires afin de privilégier une immigration à la fois

¹³⁸ « The American Negro is an amalgam, and the application of the term 'Negro' to him is purely sociological. » Nous traduisons. Melville J. Herskovits, *The American Negro : A Study in Racial Crossing*, Westport, Connecticut : Greenwood Press, Publishers, 1985. © 1928. L'étude de Herskovits reste saillante car elle prend pour objet d'étude principal les Africains-Américains, mais elle fait partie d'un renouveau intellectuel plus vaste dans les sciences humaines, initié notamment par le directeur d'études de Herskovits, Franz Boas. À noter également que la conclusion de Herskovits est motivée par le constat du grand nombre d'Africains-Américains ayant des ancêtres blancs ou amérindiens ; il estime que ces entremêlements généalogiques rendent caduque le qualificatif « noir » d'un point de vue biologique strict, ce qui le pousse à déclarer un basculement vers la sociologie.

¹³⁹ Soit le fait pour un individu de vouloir se faire passer pour quelqu'un appartenant à un autre groupe racial ou ethnique afin d'en tirer avantage.

¹⁴⁰ Le roman fut adapté au cinéma par Douglas Sirk en 1959, soit plus de vingt-cinq ans après sa parution, signe que la question était encore d'actualité.

¹⁴¹ À titre d'exemple, l'adoption de *The Star-Spangled Banner* par résolution du Congrès en 1931 venait mettre un terme à l'équivoque qui entourait l'hymne national depuis de nombreuses décennies puisque, parmi les hymnes officiels toujours en usage, on pouvait trouver « My Country 'tis of Thee » dont la musique était exactement la même que le *God Save the King* britannique.

blanche, nordique, anglo-saxonne et protestante¹⁴². L'auteur principal de cette loi, Albert Johnson, présidait d'ailleurs la *Eugenics Research Association* qui militait ardemment contre les mariages interraciaux et en faveur de la stérilisation forcée en cas de déficience mentale, signe que ces positions, en plus de bénéficier d'un large soutien populaire¹⁴³, pouvaient trouver un appui étatique ; la sinistre formule d'Oliver Wendell Holmes Jr. « trois générations d'imbéciles sont assez », exprimée dans l'arrêt de la Cour suprême *Buck v. Bell* en 1927 qui permit aux états de mettre en place ces politiques de stérilisation forcée, en est un exemple supplémentaire. Ainsi, la rémanence des conceptions nativistes avait tendance à noyer l'écho des avancées dans le domaine des sciences sociales, l'identité qui commençait à se penser affranchie des carcans biologiques et nationaux restait malgré tout enchaînée à des caractéristiques que beaucoup pensaient congénitales et, en fin de compte, déterministes.

C. Répressions, révoltes et reconnaissances

1) Restriction de mobilité et répression d'aspirations

On assiste à partir des années vingt à une accélération de l'uniformisation culturelle¹⁴⁴ qui repose sur la double intensification d'une industrie culturelle de masse et de la publicité. Cette uniformisation qui se poursuit crescendo sur les décennies suivantes se conjugue à partir des années trente à une prise de conscience collective – c'est-à-dire à l'échelle de la nation états-unienne – d'une communauté de condition entre Africains-Américains et Blancs. Tous doivent, à des degrés divers, faire face à un cataclysme financier qui délimite les contours du système économique, et par extension politique, qui repose sur l'exploitation d'une large main d'œuvre bon marché au profit d'un plus petit nombre. Malgré une réticence historique à unir leur cause à celle des Africains-Américains, les milieux ouvriers et syndicaux blancs, sous l'influence d'idéaux communistes qui retrouvaient un second souffle, commencent petit à petit à soutenir une plus grande égalité civique dans le sillage de revendications pour une plus grande égalité

¹⁴² Jean-Robert Rougé (dir.), *Les années vingt aux États-Unis : Continuités et ruptures*, collection Frontières, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994. pp. 28-29.

¹⁴³ *Ibid.* pp. 43-44. Le soutien populaire pouvait également être constaté à travers les activités du Ku Klux Klan, groupe qui comptait entre quatre et six millions de membres après la Première Guerre mondiale, soit potentiellement autant que l'UNIA. Voir Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.* p. 98.

¹⁴⁴ Par uniformisation culturelle, nous entendons un phénomène d'atténuation des différences dans les pratiques, normes et valeurs culturelles entre plusieurs groupes d'une même société.

économique. La défense collégiale d'un idéal démocratique mis en péril par des régimes fascistes et racistes lors des années quarante puis la résurgence d'une idéologie anticomunisme dogmatique lors des années cinquante parachevèrent l'aliénation des Africains-Américains vis-à-vis d'une culture et d'une société qui multipliaient en surface les raisons pour les inclure à la texture nationale sans jamais leur accorder de place véritable ou prendre le temps d'écouter leurs récriminations.

Ainsi, à la frustration des promesses de mobilité métaphorique que les deux guerres mondiales, la Grande Migration ou encore le *G.I. Bill* ne manquaient pas de susciter, s'ajoutait l'aliénation produite par les injonctions culturelles, circonstancielles ou idéologiques face à des conditions qui trahissaient une réalité toujours en retard d'un cran. Les Africains-Américains durent donc essuyer une double répression, exogène et endogène : celle qui leur était imposée directement par l'État, et celle qu'ils étaient contraints de s'imposer à eux-mêmes en raison d'un ordre politique, économique et social qui rendait leurs aspirations moins tangibles. Dans les deux cas, cela a donné lieu à des épisodes de profonde révolte contre l'organisation sociale, économique, politique, culturelle et littéraire. Ces révoltes étaient nourries par le contexte international et domestique, mais aussi facilitées par les précédents mouvements contestataires. Elles ne se contentaient pas de s'appuyer sur ces derniers mais cherchaient également à s'en détacher, venant souligner en creux l'importance des processus de démarcation dans la construction d'une identité individuelle et collective en mal de reconnaissance¹⁴⁵. Une reconnaissance qui prenait alternativement la voie de l'universalisme ou du particularisme, signe des courants alternatifs voire contraires qui irriguaient cette quête où révoltes et contre-révoltes se succédaient à un rythme toujours plus soutenu.

Lorsque la science, les sciences sociales ainsi que les instances supranationales commencèrent à éroder la pertinence et l'imperméabilité des partitions raciales, les autorités états-uniennes firent en sorte de réaffirmer et de renforcer le contrôle de toute mobilité africaine-américaine. La restriction de cette mobilité transparaît souvent directement ou indirectement dans les batailles juridico-légales qui avaient pour cadre

¹⁴⁵ Outre l'importance de la reconnaissance dans la construction identitaire, cette notion est intimement liée à celle de justice sociale, comme les échanges entre Axel Honneth et Nancy Fraser à ce sujet l'ont démontré. Malgré des divergences, les deux philosophes considèrent que la question de la reconnaissance ressort de la philosophie morale, de la théorie sociale et de l'analyse politique. Nancy Fraser et Axel Honneth, *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*, Londres, New York : Verso, 2003.

sinon pour objet principal la libre circulation des Noirs.¹⁴⁶ Ainsi pour ce qui est de la mobilité physique dans l'espace public, le domaine des transports était le rappel constant d'une différence de traitement symptomatique d'une asymétrie civique. Cependant, cette limitation de la mobilité physique pouvait cibler des individus précis, notamment les artistes. Ainsi, dans l'étude qu'il consacre aux liens entre le FBI et la littérature africaine-américaine, William J. Maxwell a pu révéler que les autorités surveillaient avec attention les mouvements des auteurs africains-américains et passaient par le Département d'État des États-Unis afin de directement limiter la mobilité de ces artistes, en contrôlant qui aurait son passeport approuvé ou révoqué¹⁴⁷. L'étendue de cette pratique, couplée à une surveillance accrue de part et d'autre de l'Atlantique, altéra sensiblement les échanges et interactions que les auteurs africains-américains avaient entre eux. Les autorités contrôlaient les écrivains qui pouvaient se joindre à une communauté expatriée et ceux qui pouvaient assister à un congrès organisé dans un pays africain nouvellement indépendant, manœuvres qui, selon Maxwell, contribua à modeler les contours de l'expression littéraire africaine-américaine.

Pour ce qui est de la mobilité métaphorique, le domaine scolaire était quant à lui le terrain d'âpres luttes dans la conquête d'opportunités équivalentes. L'arrêt de la Cour suprême *Brown v. Board of Education* de 1954 rendit en théorie illégales les pratiques ségrégationnistes dans les établissements d'enseignement publics. Cependant, la signature deux années plus tard du « Manifeste du Sud » où 101 membres du Congrès sudistes sur un total de 128 désapprouvaient publiquement et officiellement l'intégration des lieux publics montra que les avancées légales étaient parfois bien loin de coïncider avec une volonté chorale de mise en œuvre politique. Comme l'observe Adolph L. Reed Jr. au sujet des retombées du *Civil Rights Act* de 1964, la levée des barrières ségrégationnistes équivalait seulement à retirer un frein à la possibilité d'émancipation, il ne s'agissait ni d'une émancipation en soi, ni d'une tentative d'activement rééquilibrer des disparités flagrantes¹⁴⁸. Le magazine *Freedomways* accorda par exemple une attention régulière aux

¹⁴⁶ On pourrait ici penser au procès des garçons de Scottsboro en 1931, au boycott des bus organisé à Montgomery dans l'Alabama dès 1955, ou encore à la bataille menée par les *Freedom Riders* au début des années soixante afin de faire respecter l'arrêt *Boynton v. Virginia* (1960).

¹⁴⁷ William J. Maxwell, *F.B. Eyes: How J. Edgar Hoover's Ghostreaders Framed African American Literature*, Princeton et Oxford : Princeton University Press, 2015. Voir en particulier le quatrième chapitre, « Part Four/ Thesis Four: The FBI Helped to Define the Twentieth-Century Black Atlantic, Both Blocking and Forcing Its Flows ».

¹⁴⁸ Adolph L. Reed, « Black Particularity Reconsidered » in Glaude Jr. (ed.), *Is It Nation Time?*, op. cit. pp. 41-42.

questions d'éducation telles que l'intégration des établissements d'enseignement. Dès le deuxième numéro de l'été 1961, un article de L. P. Beveridge attaquait les représentations et discours extrêmement racistes contenus dans les manuels scolaires qui étaient toujours utilisés dans les écoles, tandis qu'un article de Alison Burroughs-Cuney analysait les enjeux de la révolte d'une partie de la jeunesse africaine-américaine, qui était certes éduquée mais dont les perspectives d'avenir étaient limitées¹⁴⁹.

En effet, en plus des limitations imposées par l'État, les Africains-Américains devaient parfois réprimer des désirs ou des aspirations du fait de leur statut social ou de leur marge de manœuvre politique et économique. L'avènement de la société de consommation – avec ses ramifications que sont la production d'une industrie culturelle de masse et la prégnance de la publicité – au cours du vingtième siècle est à ce titre révélateur, particulièrement au vu des effets de contrôle et d'uniformisation qu'elle peut générer¹⁵⁰. L'acte de consommer vint rapidement être le moteur d'un capitalisme industriel dont la production de biens était excédentaire, de sorte que de nouvelles techniques durent être trouvées pour écouler les stocks et ainsi garder l'économie à flot¹⁵¹. C'est dans ce contexte qu'Edward Bernays put contribuer à poser les bases théoriques de la publicité et des relations publiques dans ses ouvrages *Crystallizing Public Opinion* (1923) et *Propaganda* (1928). La publicité replaçait l'acte de consommer au centre d'un ethos nouveau plus séculier et individualiste¹⁵², à la fois plus susceptible de toucher une population dont les différences culturelles et religieuses s'étaient accrues au gré des nouvelles arrivées d'immigrés mais aussi plus en adéquation avec les valeurs d'un pays qui plaçait l'individualisme au pinacle. Non contente de faire de la consommation un geste

¹⁴⁹ L. P. Beveridge, « Racist Poison in Schoolbooks », *Freedomways* (été 1961) ; Alison Burroughs-Cuney, « The Revolt of Negro Youth », *Freedomways*, (été 1961).

¹⁵⁰ L'analyse laissée par l'École de Francfort, Theodor Adorno et Max Horkheimer notamment, a mis en relief – quoique de manière plus théorique qu'empirique – le potentiel de contrôle que revêtait l'industrie culturelle en proposant un contenu qui, en plus d'avoir une production gérée par un petit nombre à destination des masses, uniformise progressivement la société en réduisant la possibilité d'envisager et de penser une alternative. Voir Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, Gallimard, 1983. © 1944. À noter cependant que plusieurs études ont démontré qu'au-delà d'un simple effet d'uniformisation, la société de consommation peut également permettre à une diversité de cultures alternatives de s'épanouir hors ou sous la culture mainstream. Voir Jackson Lears, « A Matter of Taste: Corporate Cultural Hegemony in a Mass-Consumption Society » in Lary May (ed.), *Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1989. pp. 38-57. ; Michael Kammen, *American Culture American Tastes: Social Change and the 20th Century*, Basic Books, 1999.

¹⁵¹ Ohmann. *Selling Culture*, op. cit. p. 36

¹⁵² T.J. Jackson Lears, « From Salvation to Self-Realization: Advertising and the Therapeutic Roots of the Consumer Culture, » in Richard Wightman Fox and T.J. Jackson Lears, (ed.), *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History 1880-1980*, Pantheon Books: New York, 1983. p. 4.

d'appartenance à la nation états-unienne, l'industrie de Madison Avenue démontrait toute l'étendue de la puissance médiatique dans la malléabilité de l'opinion publique¹⁵³. Les projections offertes par la publicité contribuaient à reléguer les questions politiques à l'arrière-plan¹⁵⁴ et, étant donné leur fonctionnement inhérent, s'adressaient soit à une majorité, soit tout au moins à une classe sociale moyenne voire relativement aisée. Les Africains-Américains, par leur nombre, leur statut social et leur pouvoir politique ne faisaient certainement pas partie de la majorité, et si certains d'entre eux avaient des ressources financières suffisantes pour faire partie d'une classe moyenne voire aisée, les restrictions Jim Crow les excluaient *de facto*. Les Africains-Américains n'étaient pas visuellement représentés dans les différentes campagnes publicitaires qui, par ailleurs, se contentaient d'attirer l'attention populaire sur l'acte consumériste et sur son importance pour la nation comme pour l'individu. Thorstein Veblen avait théorisé dès 1899 dans son ouvrage *The Theory of the Leisure Class* comment l'acte de consommation pouvait représenter une forme de distinction sociale, économique, ou identitaire. Dans les faits, la publicité façonnait une uniformité culturelle qui contournait habilement les Noirs en les écartant de manière systématique¹⁵⁵. Ainsi le processus d'exclusion ne se situait pas au niveau de l'acte de consommation lui-même mais bien en amont, au niveau de sa projection.

À la suite de la Grande Dépression qui s'installa à partir de 1929 et domina les années trente, les Africains-Américains auraient pu espérer bénéficier de la réorganisation de l'agenda politique autour des difficultés rencontrées par la grande majorité de la population, comme ce fut le cas aux États-Unis et en Europe. La situation macroéconomique avait en effet précipité les classes ouvrières et les classes moyennes blanches dans des affres sans précédent, aplanissant symboliquement au passage presque tout pouvoir de distinction reposant sur la consommation et suggérant également une

¹⁵³ Les campagnes dirigées par Bernays sont d'ailleurs significatives, puisqu'il réussit par exemple à instiller et populariser l'idée d'un petit-déjeuner à l'américaine composé d'œufs et de bacon, ou encore à réconcilier femmes et cigarettes dans l'opinion publique, grâce à une campagne qui promouvait les cigarettes comme des « torches de la liberté », symboles d'une émancipation féminine moderne.

¹⁵⁴ Douglas, *Terrible Honesty*, *op. cit.* pp. 19-20. ; Jackson Lears « From Salvation to Self-Realization: Advertising and the Therapeutic Roots of the Consumer Culture. » in Wightman Fox and Jackson Lears, (ed.), *The Culture of Consumption*, *op. cit.* p. 3.

¹⁵⁵ Une étude menée de 1946 à 1965 sur près de 150 000 pages de magazines a trouvé seulement 546 publicités dans lesquelles apparaissait une personne africaine-américaine, soit moins de 0.3% du total. Dorothy Cohen, « Advertising and the Black Community », *Journal of Marketing*, 34.4 (1970) : 3-11. pp. 5-6.

situation économique commune avec les Africains-Américains¹⁵⁶. En 1932, ceux-ci se regroupèrent d'ailleurs derrière le candidat qui incarnait le meilleur espoir d'amélioration, pour les uns comme pour les autres. De nombreux leaders communautaires avaient appelé à ne pas renouveler le soutien au parti républicain conduit par un Herbert Hoover accumulant déclarations et actions qui signalaient sa méfiance et son mépris à l'égard des Noirs, et se tournèrent vers Franklin Delano Roosevelt *malgré* son appartenance au parti démocrate¹⁵⁷. Si la bascule d'un parti à l'autre ne fut pas sans à-coups, les journaux africains-américains tels que le *Pittsburgh Courier*, le *Chicago Defender*, le *New York Amsterdam News* et le *Baltimore Afro-American* spéculaient abondamment sur l'importance nouvelle du vote noir dans la balance politique nationale. Les espoirs suscités par le « Premier New Deal » ne furent cependant pas comblés ; ils durent attendre le « Second New Deal » pour légèrement desserrer le garrot Jim Crow qui, aussi bien dans la conception des lois que dans leur mise en œuvre, restreignait les éventuelles retombées économiques à un goutte-à-goutte¹⁵⁸. Alors qu'au début du siècle l'utilisation stratégique d'ouvriers noirs afin de briser des grèves attisait les tensions raciales¹⁵⁹, ces dernières atteignirent de nouveaux sommets en raison de la compétition économique qui résultait de la Grande Dépression, notamment dans le Sud. Un fort sentiment de déclassement gagnait les Blancs qui étaient de plus en plus contraints de lorgner les emplois précédemment occupés par les Noirs¹⁶⁰. Dans ce contexte, le *National Negro Congress* (NNC) fut fondé en 1935 sous l'égide de John P. Davis et d'autres intellectuels africains-américains comprenant Asa Philip Randolph qui avait fondé le *Brotherhood of Sleeping Car Porters* (BSCP), premier syndicat africain-américain à être affilié à l'*American Federation of Labor*, ou encore Ralph Bunche. Le NNC avait pour vocation de négocier un meilleur équilibre des forces dans le domaine industriel et syndical en accentuant l'harmonie qui existait entre revendication économique ouvrière

¹⁵⁶ À ce sujet, le journaliste George S. Schuyler commenta « The reason why the Depression did not have the impact on the Negroes it had on the whites was that the Negroes had been in the Depression all the time. » Cité dans Cheryl Lynn Greenberg, *“Or Does It Explode?” Black Harlem in the Great Depression*, New York, Oxford : Oxford University Press, 1991. p. 41.

¹⁵⁷ Harvard Sitkoff, *A New Deal for Blacks: The Emergence of Civil Rights as a National Issue. Volume I: The Depression Decade*, New York : Oxford University Press, 1978. pp. 84-88. Pour une liste des griefs que les Africains-Américains avaient à l'encontre de Herbert Hoover, voir James M. Sears, « Black Americans and the New Deal », *The History Teacher*, 10.1 (1976) : 89-105. p. 90.

¹⁵⁸ Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.* pp. 137-147.

¹⁵⁹ Warren C. Whatley, « African-American Strikebreaking from the Civil War to the New Deal », *Social Science History*, 17.4 (1993) : 525-558 ; Boukari-Yabara, *Africa Unite !*, *op. cit.* p. 80.

¹⁶⁰ Douglas, *Terrible Honesty*, *op. cit.* p. 466.

et revendication raciale civique. Cela fut possible, en partie, grâce à la résurgence du communisme et plus largement des idées de gauche, la Grande Dépression sapant de fait la solidité supposée du système capitaliste sur laquelle l'organisation économique – et par extension sociale – états-unienne s'appuyait. À divers degrés, Harvard Sitkoff, Roger Biles et Erik S. Gellman tracent tous un lien entre le militantisme de gauche revigoré au cours des années trente et le développement du Mouvement pour les Droits Civiques des années cinquante et soixante¹⁶¹. Ainsi, tandis que l'État fédéral toujours attaché à une séparation raciale stricte élargissait son envergure et sa structure, l'aguerrissement pendant la Grande Dépression des Africains-Américains sur les plans politiques, idéologiques, syndicaux et organisationnels a posé des jalons cruciaux à l'aboutissement de leur mobilisation collective quelques années plus tard. James Smethurst a insisté sur le fait que la filiation entre les mobilisations politiques des années trente et celles des années soixante n'étaient pas seulement organisationnelle, intellectuelle et idéologique. Pour Smethurst, cette filiation entre les deux périodes était également esthétique et littéraire. Les fondateurs du magazine *Freedomways* étaient des membres ou des sympathisants du Parti Communiste des États-Unis d'Amérique, l'éditrice Esther Cooper Jackson étant par exemple mariée à James Jackson qui éditait le journal communiste *The Worker* dans les années soixante¹⁶². Par ailleurs, l'anthologie *The New Black Poetry* parue en 1969 fut produite par la maison d'édition International Publishers qui était extrêmement proche des milieux communistes et ouvriers. Le volume rendait un bref hommage au poète et militant communiste Walter Lowenfels, qui avait lui-même honoré la mémoire d'ouvriers de l'industrie sidérurgique dans son recueil *Steel 1937* paru en 1938. Il s'agissait d'un autre signe discret d'une filiation entre l'expression littéraire africaine-américaine des années soixante et la mobilisation ouvrière de l'entre-deux-guerres.

Après avoir combattu pour un idéal démocratique dont ils espéraient pouvoir enfin profiter pleinement, les Africains-Américains durent s'ajuster au nouveau paradigme idéologique de la Guerre Froide. Dans un contexte de bipolarité exacerbée, il devenait urgent pour les autorités états-uniennes de faire bloc et de consolider rapidement les divisions internes sous peine de désintégration, nucléaire, politique ou économique. La perception par la communauté internationale d'incohérences entre le modèle

¹⁶¹ Roger Biles, *A New Deal for the American People*, Northern Illinois University Press, 1991. pp. 172-192 ; Sitkoff, *A New Deal for Blacks*, *op.cit.* pp. 244-267 ; Erik S. Gellman, *Death Blow to Jim Crow: The National Negro Congress and the Rise of Militant Civil Rights*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2012.

¹⁶² Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 21.

démocratique égalitaire proposé par les États-Unis et leur traitement d'une minorité promettait d'être un talon d'Achille discursif sinon un handicap majeur dans la tentative de rallier les pays nouvellement indépendants d'Asie et d'Afrique à leur cause. L'uniformisation idéologique prônée par le Maccarthysme dans les années cinquante eut pour conséquence de mettre l'accent sur une identité nationale qui – contrainte d'être remaniée partiellement à chaque nouvelle vague migratoire – reposait historiquement sur des valeurs favorables au libéralisme politique et économique bien plus que sur une quelconque unité religieuse, linguistique ou ethnique¹⁶³. Sous ces injonctions à embrasser un anticommunisme dogmatique, les lignes de scission au sein de la communauté africaine-américaine prirent un nouveau relief. Des organisations telles que la NAACP et la NUL opérèrent un « tournant conservateur »¹⁶⁴ en mettant de la distance vis-à-vis des cercles communistes et en repositionnant leur combat dans une dynamique libérale d'intégration, une position diffusée dans les milieux ouvriers et syndicaux par l'intermédiaire de A. Philip Randolph. À contre-courant, une forme de nationalisme noir profitait directement de ces repositionnements idéologiques et gagnait progressivement en importance et en visibilité. Il prônait un combat plus ferme du système Jim Crow ainsi qu'un rejet de la politique d'intégration avec la mise en place d'institutions politiques, sociales et économiques contrôlées par les Africains-Américains. Porté notamment par la *Nation of Islam* (NOI) et son porte-parole le plus charismatique Malcolm X, il faisait parfois des incursions au sein d'organisations plus « conservatrices » : Robert F. Williams, directeur de la branche de Monroe en Caroline du Nord, fut par exemple exclu de la NAACP à la suite de ses appels répétés à répondre à la violence par la violence¹⁶⁵. Pour le dire avec James Smethurst, le Maccarthysme forma et déforma le Mouvement pour les Droits Civiques en révélant les prémices d'une division au sein de la communauté africaine-

¹⁶³ Jack Citrin, Beth Reingold, et Donald P. Green, « American Identity and the Politics of Ethnic Change », *The Journal of Politics*, 52.4 (1990) : 1124-1154. p. 1128. ; Anne Ollivier-Mellios, « The Seven Arts et la formation d'un milieu intellectuel new-yorkais » in Hélène Aji, Céline Mansanti et Benoît Tadié (dir.), *Revue modernistes, revues engagées (1900-1939)*, Presses universitaires de Rennes, 2011. p. 322. De manière symbolique, le nom de la commission parlementaire devenue permanente à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, *House Un-American Activities Committee* (HUAC) chargée d'enquêter sur la loyauté des citoyens et des organisations entretenant des liens fascistes ou communistes, établissait d'entrée l'incompatibilité de ces allégeances avec le fait d'être américain.

¹⁶⁴ Nous empruntons ici l'expression de Michael Kimmage. Michael Kimmage, *The Conservative Turn: Lionel Trilling, Whittaker Chambers, and the Lessons of Anti-Communism*, Cambridge : Harvard University Press, 2009.

¹⁶⁵ Manning Marable, *Race, Reform, and Rebellion: The Second Reconstruction in Black America, 1945-1990*, Macmillan, 1991. pp. 40-60.

américaine¹⁶⁶. Qui plus est, le spectre communiste hantait désormais toutes les tentatives de mobilisation pour une plus grande égalité économique et politique, aliénant un peu plus les Africains-Américains dont les efforts en ce sens étaient systématiquement découragés et décrédibilisés auprès de l'opinion publique¹⁶⁷.

Un autre effet de la Guerre Froide fut de remettre l'acte de consommation plus que jamais au centre des préoccupations. En effet, dans une lutte sans merci entre communisme et capitalisme, consommer revenait à soutenir l'effort de guerre d'un point de vue économique tout autant que politique. Il devenait en ce sens urgent de mettre un terme à l'exclusion des Africains-Américains du circuit de consommation et ainsi rattacher tous les wagons de citoyens et citoyennes au train libéral, quelle que soit leur position sur l'échelle sociale, politique et économique¹⁶⁸, et ce afin de pouvoir pleinement vanter les mérites d'un modèle qui bénéficiait par ailleurs d'une période d'affluence sans précédent. Dans son article « Le sort des femmes noires dans une Amérique affluente » paru dans *Negro Digest* en juillet 1968, Sara D. Gilbert rappelait que si la proportion d'Africains-Américains faisant partie d'une classe ayant accès aux loisirs augmentait, elle demeurerait malgré tout faible et comprenait très peu d'Africaines-Américaines qui s'en trouvaient exclues en raison des limitations économiques héritées de dynamiques historiques. Elle clôturait son analyse en soulignant elle aussi la confluence des intérêts économiques et politiques et en affirmant partager la croyance en un idéal démocratique fondé sur la liberté et l'égalité :

Cela rendrait service non seulement aux Noirs américains mais aussi aux Blancs américains. Car les Noirs incarnent les intérêts économiques et sociaux les plus avancés de cette société. Et une mesure dans leur intérêt est également une mesure dans l'intérêt réel des Blancs. Aujourd'hui, tout comme en 1776, les Noirs incarnent la vérité énoncée dans la Déclaration d'indépendance. Et la mission du représentant politique noir est d'accomplir ce que les représentants blancs n'ont pas réussi à faire, définir et concrétiser la liberté et l'égalité en tant que croyance et mode de vie.¹⁶⁹

¹⁶⁶ « McCarthyism remained a powerful force in the late 1950s and early 1960s, shaping (or deforming) the newly energized civil rights, peace, student, and anticolonialist movements in many ways. » Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 122.

¹⁶⁷ Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.* p. 87.

¹⁶⁸ Adolph L. Reed, « Black Particularity Reconsidered » in Glaude Jr. (ed.), *Is It Nation Time?*, *op. cit.* pp. 46-49.

¹⁶⁹ « This would be a service not only to black Americans but also to white Americans. For black people embody the most advanced social and economic interests of this society. And action on behalf of their interest is action also in behalf of the real interests of whites. Today, as in 1776, black people embody the truth of the Declaration of Independence. And the mission of the black politician is to do what white politicians have failed to do, define and actualize liberty and equality as a faith and a way of life. » Nous traduisons. Sara D. Gilbert, « The Black Woman's Fate in Affluent America », *Negro Digest*, (juillet 1968) : 26-35. p. 29 et p. 35.

Gilbert faisait également le pont entre son époque et la période révolutionnaire, soulignant avec finesse l'importance potentielle de la révolte dans la mise en place de cet idéal démocratique. Ainsi, dans un environnement où pressions et répressions identitaires étaient de plus en plus asphyxiantes, le fait de rapiécer à la va-vite les Africains-Américains au tissu national ne masquait pas pour autant les grossières coutures qui menaçaient incessamment de céder.

2) Exprimer le mécontentement, des révoltes politiques aux révoltes sémantiques

Depuis les premières heures des États-Unis et les soulèvements d'esclaves menés par Gabriel à Richmond en 1800, Denmark Vesey à Charleston en 1822 ou encore Nat Turner à Southampton en 1831, la crainte d'une révolte africaine-américaine s'est durablement imprimée dans l'inconscient collectif national. La révolution d'Octobre en Russie réveilla cette crainte avec une nouvelle force. Tandis que le *New York Times* appelait ses lecteurs à « ne pas fermer les yeux » et se rendre compte que « l'agitation Bolchévique » gagnait les Noirs, d'autres journaux avaient pour gros titres « les rouges essaient de pousser les Noirs à se révolter ».¹⁷⁰ Les journaux africains-américains qui relayaient abondamment l'idée d'une plus grande égalité entre les Blancs et les Noirs furent très largement catalogués par le FBI comme publications radicales ou bolchéviques. Parmi les titres listés sous la rubrique « rouge ou rose » se trouvaient une série d'hebdomadaires locaux tels que *Atlanta Independent*, *Indianapolis Freeman*, *Nashville Globe*, *Washington Eagle*, des journaux d'envergure nationale tels que *Chicago Defender*, *New York Age*, *Baltimore Afro-American*, *Pittsburgh Courier*, ou encore *Negro World* de l'UNIA, mais aussi des magazines mensuels tels que *The Crisis* et *The Messenger*. Le Bureau consacra beaucoup de temps et d'énergie à intimider et déstabiliser ces publications, notamment le *Chicago Defender* de Robert Abbott et *The Messenger* de Chandler Owen et A. Philip Randolph, avec plus ou moins de réussite¹⁷¹. Dans les années vingt et trente, le sentiment de révolte qui sourdait

¹⁷⁰ « no use in shutting our eyes to facts [...] Bolshevist agitation has been extended among the Negroes », et « REDS TRY TO STIR NEGROES TO REVOLT ». Nous traduisons. Joel Kovel, *Red Hunting in the Promised Land: Anticommunism and the Making of America*, Londres et Washington: Cassell, 1994. p. 19.

¹⁷¹ Theodore Kornweibel, Jr., *"Seeing Red": Federal Campaigns against Black Militancy, 1919-1925*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1998. Voir en particulier pp. 19-53. Si le *Chicago Defender* se révéla suffisamment solide, *The Messenger* implosa sous les pressions externes et les dissensions internes.

ici et là lors de manifestations contre le lynchage ou lors d'émeutes raciales et ouvrières trouvait son expression la plus courante dans les journaux africains-américains. La volte-face littéraire entreprise par le Mouvement pour le Nouveau Noir qui entendait mettre un terme aux représentations stéréotypées et dégradantes venait compléter et réaffirmer l'importance de l'imprimé et de sa circulation dans l'expression de cette révolte.

Les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale constituèrent un tournant médiatique dans l'expression de la révolte puisque, à la faveur de la démocratisation de la télévision et de l'accélération médiatique qui permettait de couvrir une plus grande distance en un temps réduit, l'image vint désormais appuyer l'écrit de toute sa puissance évocatrice avec davantage de régularité. Ainsi, l'arrêt *Brown v. Board of Education* est souvent présenté comme l'un des moments fondateurs du Mouvement pour les Droits Civiques, mais certains historiens voient la couverture médiatique des funérailles du jeune Emmett Till, lynché en 1955 dans le Mississippi, comme l'une des autres sources manifestes du mouvement¹⁷². Les photographies de David Jackson représentant le visage défiguré et tuméfié du jeune garçon faisaient écho aux photographies de lynchage publiées quelques décennies plus tôt dans *The Crisis*. Elles touchaient cependant un public plus vaste, étant relayées par le magazine populaire *Jet* et l'hebdomadaire *Chicago Defender* qui malgré un tirage moindre restait une institution bien établie¹⁷³. Ces photographies, ignorées par la presse blanche, eurent un effet indéniable sur l'accentuation du sentiment de révolte africain-américain.

Les différents réseaux africains-américains – politiques, sociaux, religieux, médiatiques, syndicaux, organisationnels et personnels – permirent d'accroître la portée et le poids de la révolte à travers leur consolidation au fil des ans, leur étoffement structurel mais aussi leur interpénétration. Ainsi, le discours de nombreuses églises noires qui mettait en perspective les épreuves rencontrées dans cette vie avec une récompense après la mort put changer à l'issue de la Seconde Guerre mondiale et dans le paradigme de la Guerre Froide. La nouvelle tendance internationale à la reconnaissance et à la défense des droits humains leur permit de réorienter leur discours vers davantage d'égalité, sociale et

¹⁷² Clenora Hudson-Weems, *Emmett Till: The Sacrificial Lamb of the Civil Rights Movement*, Bedford Books, 1994. ; Martin A. Berger, *Seeing through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*, Berkeley: University of California Press, 2011. ; Shawn Michelle Smith, « The Afterimages of Emmett Till », *American Art*, 29.1 (2015) : 22-27.

¹⁷³ Roland E. Wolseley, *The Black Press, U.S.A.*, Iowa State University Press, 2^{ème} édition, 1991. © 1971. p. 145.

politique ¹⁷⁴ . L'enchevêtrement des sphères religieuses et politiques connut son illustration concrète la plus célèbre avec l'émergence du pasteur Martin Luther King Jr. qui présidait la *Southern Christian Leadership Conference* (SCLC) avant d'atteindre le statut de leader national. Sous l'égide de la SCLC, l'usage de la non-violence comme l'un des moyens d'exprimer la révolte bénéficia bientôt de réverbérations médiatiques nationales et internationales¹⁷⁵. En effet, l'importance des médias dans la formation et la transformation de l'opinion publique fut très tôt saisie par les acteurs du Mouvement pour les Droits Civiques¹⁷⁶. Cependant, les coups de projecteurs sur les multiples actions initiées ou encouragées par la SCLC n'étaient pas sans conséquence. D'une part, ils avaient tendance à invisibiliser certaines mobilisations de terrain à l'échelle locale et à concentrer l'attention médiatique nationale sur le Sud au détriment du reste du pays. D'autre part, en érigeant Martin Luther King Jr. comme l'interlocuteur privilégié et le porte-parole du mouvement, ils réduisaient les autres voix contestataires au silence ou les présentaient comme inconciliables avec la voie de la non-violence¹⁷⁷.

Dès janvier 1966, Nathan Hare s'interrogeait sur la pertinence de l'approche non-violente dans l'article « Une épitaphe pour la non-violence » publié par le magazine *Negro Digest*. Parmi les signes annonçant la mort de l'approche non-violente, Hare notait les éruptions de surface : les émeutes de Harlem en 1964 et de Watts en 1965, l'influence croissante des *Deacons for Defense* dans le Sud ou encore les déclarations de militants et de membres de la classe moyenne qui faisaient part de leur insatisfaction vis-à-vis de la non-violence et, plus largement, de son principal prédicateur, Martin Luther King Jr. Selon Hare, ces symptômes étaient le fruit des raisons souterraines qui portaient le sentiment de révolte à son point d'ébullition : l'absence de mobilité sociale et professionnelle en dépit d'avancées purement symboliques ¹⁷⁸ , l'augmentation d'un niveau de vie qui

¹⁷⁴ Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.* p. 206.

¹⁷⁵ Davi Johnson, « Martin Luther King Jr.'s 1963 Birmingham Campaign as Image Event », *Rhetoric and Public Affairs*, 10.1 (2007) : 1-25.

¹⁷⁶ Jack Nelson, « The Civil Rights Movement: A Press Perspective », *Human Rights*, 28.4 (2001) : 3-6.

¹⁷⁷ Une situation qui ne reflétait pas la réalité et la complexité du terrain. Gloria Richardson n'hésita pas à contester ostensiblement le bien-fondé de la non-violence lors de la série de manifestations qui ont agité la ville de Cambridge dans le Maryland au début des années soixante, mais elle fut cependant honorée lors de la Marche sur Washington pour l'emploi et la liberté. Les militants non violents étaient souvent accompagnés sur le terrain de militants armés destinés à dissuader d'éventuels agresseurs. Enfin la NOI qui ne se cachait pas pour battre en brèche les positions non-violentes et intégrationnistes collaborait souvent avec d'autres organisations à l'échelle locale. Voir Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.* p. 314 et p. 277.

¹⁷⁸ Ce que Hare et d'autres ont nommé *tokenism*, soit le fait d'inclure symboliquement quelques membres d'un groupé minoré aux rouages structurels d'une institution, d'une entreprise, ou d'une association afin de se prémunir contre de quelconques accusations de racisme ou de discrimination. L'inclusion n'affecte

n'arrivait cependant pas à combler l'écart persistant entre Blancs et Noirs, une déségrégation des lieux publics qui peinait à se faire sentir ou encore la continuation de pratiques de discrimination résidentielle ciblées.¹⁷⁹

Concomitamment au désamour que suscitait l'approche pacifiste, le terme « Negro » tomba graduellement en désuétude pour être remplacé par le terme « Black », comme l'illustrent les sommaires des numéros de *Negro Digest*. En effet, le magazine illustre la manière dont les médias pouvaient contribuer à transformer la perception de la communauté africaine-américaine. Tandis que dans les premières années du magazine le terme « Negro » était le plus usité dans les titres d'articles et alternait parfois avec « Black », le rapport de force s'inversa au cours de l'année 1967 pour finir par disparaître presque entièrement¹⁸⁰. Il ne s'agissait pas pour autant de la substitution de l'un pour l'autre puisque très vite les deux termes signalaient une partition qui délimitait deux réalités différentes, deux territoires sémantiques dont les frontières fluctuaient selon l'auteur, l'année et le contexte dans lequel le mot était utilisé. Ainsi en avril 1968, dans un article au titre évocateur « Is the Negro Ensemble Company Really Black Theater? », Peter Bailey livrait ses réflexions sur le théâtre noir duquel il excluait la troupe *Negro Ensemble Company* aux motifs des donations qu'elle percevait de la Fondation Ford, de sa localisation dans le East Village plutôt qu'à Harlem ou Bedford-Stuyvesant, et des administrateurs blancs qu'elle continuait d'employer¹⁸¹. En septembre 1968, Sarah Webster Fabio revenait quant à elle sur l'article « Who Speaks Negro? » qu'elle avait publié en décembre 1966 pour revoir sa position et en proposer une nouvelle version, « Who Speaks Negro? Who is Black? ». Le premier article attaquait l'ancien poète lauréat Karl Shapiro pour le manque de discernement dont il avait fait preuve en adoubant Melvin B. Tolson comme l'une des voix authentiques africaine-américaine¹⁸². L'article révisé

cependant pas le fonctionnement de la structure en elle-même, et ne peut mettre un terme à un racisme ou une discrimination systémiques.

¹⁷⁹ Nathan Hare, « An Epitaph for Nonviolence », *Negro Digest*, (janvier 1966) : 15-20.

¹⁸⁰ Le terme « Negro » apparaît dans quatre titres d'articles de *Negro Digest* publiés en février, mars, avril et septembre 1968. Le terme est de nouveau employé en juin 1969 dans l'article « A Middle-Aged Negro Tells It As It Is » de Lloyd L. Brown, et est précédé de la mention « différence d'opinion » (*dissent*). Un article de Richard A. Long sur la genèse de l'anthologie *The New Negro* publié en février 1976 constitue la toute dernière apparition du mot « Negro » dans un sommaire.

¹⁸¹ Peter Bailey, « Is The Negro Ensemble Company Really Black Theater? », *Negro Digest*, (avril 1968) : 16-19.

¹⁸² Pour Shapiro, l'authenticité de Tolson se situait dans son refus d'utiliser un quelconque dialecte noir qui ne pouvait être que contrefait étant donné les limites inhérentes de la langue anglaise. Pour Webster Fabio, le style de Tolson était inauthentique car très ampoulé, très loin d'une expression poétique noire reposant sur l'immédiateté des images et des sensations, comme dans le jazz et le blues.

laissait Shapiro et Tolson de côté pour cartographier et théoriser la dichotomie « Negro » et « Black » : le premier était une « fabrication psychologique, sociologique et économique pour justifier le statu quo en Amérique » tandis que le deuxième désignait « l'individualité et l'âme de tous ceux qui, en Amérique, possèdent une goutte de sang noir et ne se renient pas ». ¹⁸³ Dans beaucoup de conceptions et d'expressions similaires de l'époque, le terme « Negro » était employé de manière péjorative ou semi-péjorative. Dans ce cas, il dénotait un attachement dépassé au modèle libéral qui promettait aux Africains-Américains une intégration à la société états-unienne, et une soumission quasi aveugle à un idéal progressiste qui, en privilégiant la non-violence, bâillonnait une révolte dont la puissance peinait à se faire sentir ¹⁸⁴. À l'opposé, le terme « Black » entendait laisser dans son sillage cette vision et pouvait se comprendre autour de trois axes principaux : l'expression d'une fierté raciale qui se traduisait par un rejet systématique de toute philanthropie, récupération, interférence ou influence blanche ; l'entremêlement inextricable des causes africaines-américaines et des mouvements de décolonisation, notamment africains ; l'expression d'une révolte affranchie des restraints non-violentes qui se transformait en appel ouvert à une révolution – sociale, politique et culturelle – exigeant une libération immédiate ¹⁸⁵. Signalant un renouveau et, partant, le futur et toutes les possibilités qui le caractérisent, le terme « Black » pouvait être investi d'une multitude de sens comme l'en atteste le complément donné par Webster Fabio :

Le noir c'est la biologie, la géographie (l'Afrique, les Antilles, G.U.A. – les Ghettos Unis d'Amérique – les enclaves noires situées du mauvais côté des voies de chemins de fer ou des autoroutes) : le noir c'est la psychologie, la théologie, la philosophie, l'athlétique, l'esthétique, le politique : c'est Franz Fanon ; Martin Luther King Jr. ; W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Stokely Carmichael ; Aaron Douglas et Charles White ; Mohammed Ali et Harry Edward ; Adam Clayton Powell. ¹⁸⁶

¹⁸³ « Negro is a psychological, sociological, and economical fabrication to justify the *status quo* in America. [...] Black is the self-hood and soul of anyone with one drop of black blood, in America, who does not deny himself. » Nous traduisons. Sarah Webster Fabio, « Who Speaks Negro? Who Is Black? », *Negro Digest*, (septembre-octobre 1968) : 33-37.

¹⁸⁴ Les deux termes pouvaient parfois être remplacés ou modulés par une nouvelle opposition qui couvrait globalement la même division. Par exemple, Amiri Baraka parlait parfois de « civilrighter » et de « blackpower seeker ». Voir Amiri Baraka, *Raise Race Rays Raze : Essays Since 1965*, New York : Random House, 1969. p. 39.

¹⁸⁵ Si la nouveauté de ces trois axes était toute relative, l'intensité de l'engagement était quant à elle plutôt inédite.

¹⁸⁶ « Black is biology, geography (Africa, West Indies, U.G.A. – United Ghettos of America – the wrong side of the tracks or freeways black belts): black is psychology, theology, philosophy, athletic, aesthetic, politic: it is Frantz Fanon; Martin Luther King Jr.; W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Stokely Carmichael; Aaron Douglas and Charles White; Muhammad Ali and Harry Edwards; Adam Clayton Powell. » Nous traduisons. Fabio, « Who Speaks Negro? Who Is Black? », *op. cit.* p. 34.

Au lieu de donner une définition, une description, le déferlement de noms propres et communs dans un mouvement non pas séquentiel mais quasi simultané se veut dessiner les contours d'une nouvelle cosmologie noire qui s'étend des États-Unis à l'Afrique en passant par les Caraïbes. L'horizon sémantique du mot est repoussé par une série d'acteurs qui le caractérisent malgré leur diversité et par une accumulation de champs aussi variés que la géographie, le sport, l'esthétique ou encore la théologie. La répétition de la copule « is » en guise de seule articulation suggère la quête d'une essence. Cependant, comme le montre la multiplication d'exemples censés en être l'incarnation, Webster Fabio peine à capturer cette essence évasive et, au final, ineffable. La liste d'acteurs, en plus du fait de n'être constituée que d'hommes, semble bien suggérer le centre de gravité de cette nouvelle cosmologie, puisque tous, à l'exception de Frantz Fanon, sont nés ou ont fortement œuvré aux États-Unis.

S'il demeure malgré tout révélateur, l'américanocentrisme accidentel de Webster Fabio ne traduit pas toute l'influence du contexte international de l'époque sur la révolte africaine-américaine. En effet, les décennies qui suivirent la Seconde Guerre mondiale virent fleurir des mouvements de décolonisation en Asie et en Afrique clamant un droit à l'autodétermination qui trouvait un écho certain auprès des Africains-Américains. Dans le recueil de LeRoi Jones *Home: The Social Essays* publié en 1966, l'article « 'Black' Is a Country » faisait des nationalismes asiatiques, africains et sud-américains des exemples à suivre pour les Africains-Américains s'ils voulaient accéder à leur indépendance¹⁸⁷. Les mouvements révolutionnaires chinois et cubain donnaient libre cours à l'imagination et étaient des rappels récents du potentiel concret des soulèvements armés¹⁸⁸. Par ailleurs, le nationalisme ethnique pratiqué par le jeune État d'Israël avait une résonance manifeste, y compris auprès de la NOI qui désirait parfois s'en inspirer malgré la proximité confessionnelle de l'organisation avec les mouvements arabes¹⁸⁹. *Muhammad Speaks* – le journal de la NOI qui avait le plus grand tirage de la presse africaine-américaine – était du reste l'un des principaux vecteurs dans la diffusion de l'anticolonialisme, à travers sa ligne

¹⁸⁷ « the Africans, Asians, and Latin Americans who are news today because of their nationalism, i.e., the militant espousal of the doctrine of serving one's own people's interests before those of a foreign country, e.g., the United States, are exactly the examples the black man in this country should use in his struggle for independence. » LeRoi Jones, *Home: Social Essays*, New York : Akashi Classics, 2009. © 1966. p. 103.

¹⁸⁸ Kelley, « Stormy Weather: Reconstructing Black (Inter)Nationalism in the Cold War Era » in Glaude Jr. (ed.). *Is It Nation Time?*, op. cit.

¹⁸⁹ Melani McAlister, « One Black Allah: The Middle East in the Cultural Politics of African American Liberation, 1955-1970 », *American Quarterly*, 51.3 (1999) : 622-656. p. 631.

éditoriale radicale et la qualité de ses analyses ¹⁹⁰. Ces exemples internationaux irriguèrent et accentuèrent le nationalisme africain-américain qui passa bientôt de l'expression d'une révolte à l'adoption d'attitudes révolutionnaires.

La ferveur révolutionnaire gagna rapidement les États-Unis mais ne se répandit pas de manière uniforme parmi les militants africains-américains. Beaucoup d'entre eux durcirent leurs actions ainsi que leurs discours. Le slogan qui cristallisait ce virage était celui du « *Black Power* »¹⁹¹ qui semblait doué d'ubiquité tant il prenait une ampleur exponentielle depuis le milieu des années soixante. L'idée de *Black Power* ouvrait un champ de possibilités presque infini. Cependant, tout comme définir le vocable « Black » pouvait être une gageure, s'accorder sur la nature et la forme que ce pouvoir devait prendre s'avérait tout aussi compliqué, comme le montre cet extrait rédigé par Amiri Baraka :

Black Power ne peut pas SEULEMENT vouloir dire un shérif noir dans l'état souverain d'Alabama. Mais c'est un début, un chemin, une façon de raisonner sur des affaires plus denses. *Black Power*, le pouvoir de contrôler nos vies nous-mêmes. L'ensemble de nos vies. Nos lois. Notre culture. Nos enfants. Leurs vies. L'entièreté de notre conscience, au service des Noirs.¹⁹²

À l'instar de Webster Fabio, Baraka donnait une définition impressionniste qui était composée grâce à l'accumulation d'images ajoutées par petites touches plutôt que fondues en un ensemble articulé grammaticalement. De plus, l'utilisation récurrente de « our » insistait sur l'inclusion des lecteurs afin de renforcer la puissance évocatrice d'une définition qui, si elle se voulait résolument englobante, demeurerait très diffuse. Dans son étude sur le Black Power Movement et son impact dans la culture états-unienne, William L. Van Deburg a établi une distinction entre quatre courants militants qui adossaient leurs discours à la notion de *Black Power* : les pluralistes, les nationalistes territoriaux, les nationalistes révolutionnaires et les nationalistes culturels ¹⁹³. Aussi arbitraires que

¹⁹⁰ Peniel E. Joseph, « Dashikis and Democracy: Black Studies, Student Activism, and the Black Power Movement », *The Journal of African American History*, 88.2 (2003) : 182-203. p. 186 ; Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. pp. 181-182.

¹⁹¹ L'expression Black Power Movement se trouve également dans l'historiographie française, nous l'emploierons donc. Partant, nous utiliserons également l'expression *Black Power* en italiques au lieu de la remplacer par une traduction.

¹⁹² « Black Power cannot mean ONLY a black sheriff in the sovereign state of Alabama. But that is a start, a road, a conceptualizing on heavier bizness. Black Power, the power to control our lives ourselves. All of our lives. Our laws. Our culture. Our children. Their lives. Our total consciousness, black oriented. » Nous traduisons. Amiri Baraka, *Raise Race Rays Raze: Essays Since 1965*, New York : Random House, 1969. p. 40.

¹⁹³ Les pluralistes revendiquaient la prise de contrôle d'institutions politiques et économiques par les Africains-Américains. Leur idée était de consolider une position de force depuis laquelle il aurait été possible de renégocier un meilleur équilibre des forces et des opportunités dans le jeu politique et

puissent être ces catégories – tant dans leurs dénominations que dans la porosité qu’elles semblent occulter¹⁹⁴ – elles attestent cependant d’une fragmentation des énergies vives nationalistes qui diluaient leur force de frappe tant elles paraissaient irréconciliables. Beaucoup de leaders de premiers plans n’arrivaient pas à réconcilier une diversité d’attitudes et de positions militantes qu’ils estimaient contraires et dommageables avec un besoin impérieux d’unité, clef d’une mobilisation efficace¹⁹⁵. Cela s’incarna, entre autres, dans la rivalité notoire du BPP et de l’organisation US. La divergence d’opinion entre les deux organisations était telle que cela passa de l’échange de noms d’oiseaux – le BPP qualifiait fréquemment le co-fondateur de US, Maulana (Ron) Karenga, de « nationaliste de la côtelette de porc » dans son journal *Black Panther* – à une série de fusillades mortelles en Californie.

Ce genre de rivalité attirait fortement l’attention des autorités états-uniennes, F.B.I. en tête, mais surtout celle des médias qui attisaient la crainte latente d’une révolte africaine-américaine avec toujours plus de force. À la faveur d’un contexte historique déjà extrêmement tendu, la focale médiatique grossissait une menace dans l’inconscient

économique états-unien. Les nationalistes territoriaux revendiquaient une séparation territoriale avec la création d’un État noir indépendant. Des organisations telles que la NOI ou encore la *Republic of New Afrika* (RNA) portaient ces revendications, mais des divergences existaient quant à l’emplacement de cet État putatif, entre partisans d’une émigration vers l’Afrique et partisans de la constitution d’une république indépendante au sein des États-Unis. Le nationalisme révolutionnaire intercalait une analyse marxiste comme solution à l’oppression des Africains-Américains. Seule la révolution sociale à l’échelle mondiale pouvait apporter un quelconque changement puisque la source du problème, le capitalisme, était également planétaire. Le contrôle d’une nation était certes un pas fait dans la direction d’un changement global, mais ne représentait pas une fin en soi. Le *Black Panther Party* (BPP) faisait partie de ce courant. Les nationalistes culturels doutaient d’une approche marxiste qu’ils considéraient être la rémanence de l’influence blanche. En ce sens, elle ne pouvait apporter une quelconque libération aux Africains-Américains. Le plus court chemin vers la révolution passait par une modification en profondeur du paysage culturel en prenant soin d’élever les consciences, en réaffirmant la spécificité de la culture noire, et en définissant une identité individuelle et collective affranchie de toute influence blanche. Voir William L. Van Deburg, *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*, Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1992.

¹⁹⁴ Cornel West ne parle pas de nationalisme culturel ni de nationalisme révolutionnaire, mais qualifie ces courants de nationalisme petit bourgeois et d’organisations prolétaires et sous-prolétaires, respectivement. Les catégories proposées par Van Deburg avaient un degré de perméabilité, comme il le reconnaît lui-même p. 112. À titre d’exemples, le BPP comptait un ministre de la culture dans ses rangs, Emory Douglas, qui intervenait beaucoup au niveau du journal *The Black Panther*, tandis qu’Amiri Baraka fut d’abord influencé par le nationalisme culturel de Ron Karenga avant d’opérer un virage marxiste dans les années soixante-dix. Voir Cornel West, « The Paradox of the African-American Rebellion » in Glaude Jr. (ed.). *Is It Nation Time?*, *op. cit.* ; Davarian L. Baldwin. « Introductory Comment: “Culture Is a Weapon in Our Struggle for Liberation”: The Black Panther Party and the Cultural Politics of Decolonization » in Jama Lazerow et Yohuru Williams (ed.), *In Search of the Black Panther Party: New Perspectives on a Revolutionary Movement*, Durham et Londres : Duke University Press, 2006. pp. 289-305. ; Amiri Baraka, « ‘Why I Changed My Ideology’: Black Nationalism and Socialist Revolution », *Black World*, (juillet 1975) : 30-42.

¹⁹⁵ Lisa Gail Collins, « Activists Who Yearn for Art That Transforms: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements in the United States », *Signs*, (printemps 2006) : 717-752.

collectif états-unien. Van Deburg rappelle néanmoins que les nationalistes de tous bords étaient certes ceux qui se faisaient le plus entendre mais ils demeuraient moins nombreux que les pluralistes¹⁹⁶. De la même manière, toutes les formes de protestation africaines-américaines ne prenaient pas des canaux révolutionnaires et violents. Martin Luther King Jr., jusqu'à son assassinat en avril 1968, continua de promouvoir une révolte non-violente malgré une prise de position plus critique à l'égard de la présidence de Lyndon B. Johnson – notamment sur l'intensification du conflit au Vietnam qui, en plus de réaffecter des fonds qui autrement auraient pu être alloués à la « Guerre contre la pauvreté », devenait de plus en plus incompatible avec sa vision d'une « fraternité humaine »¹⁹⁷. Pour le dire avec Peniel E. Joseph, Mouvement pour les Droits Civiques et Black Power Movement formaient une « mosaïque complexe plutôt que des mouvements mutuellement exclusifs et antagonistes »¹⁹⁸.

Ainsi, de même que tous les Africains-Américains ne se reconnaissaient pas dans l'approche non-violente, l'expression de la révolte en des termes révolutionnaires produisit également son lot d'exclusions. Au premier rang, les femmes et les homosexuels¹⁹⁹. La période associée au Black Power Movement est souvent décrite – à raison – comme dominée par un machisme décomplexé et agressif qui avait pignon sur rue. La question de la place des femmes au sein des mouvements politiques et sociaux africains-américains a souvent suscité des réponses très phallogocentriques, depuis Stokely Carmichael en 1964, alors leader du *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC) et qui dirigea ensuite le BPP, qui déclarait que la position des femmes dans son organisation était « couchées sur le ventre », jusqu'à Amiri Baraka qui, s'appuyant fortement sur les enseignements de Maulana Ron Karenga, déclarait qu'hommes et femmes ne pourraient « jamais être égaux... la nature ne l'avait pas prévu ainsi » et

¹⁹⁶ Van Deburg, *New Day in Babylon*, op. cit. pp. 131-132.

¹⁹⁷ Thomas Borstelmann, *The Cold War and the Color Line: American Race Relations in the Global Arena*, Harvard University Press, 2001. pp. 208-209.

¹⁹⁸ « characterizing the civil rights and Black Power era as a complex mosaic rather than mutually exclusive and antagonistic movements. » Nous traduisons. Peniel E. Joseph (ed.), *The Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights – Black Power Era*, New York et Londres : Routledge, 2006. p. 8. Joseph déplore également le pendant historiographique de cette distorsion médiatique puisque les premières études sur la période l'ont présentée de manière monolithique – empreinte de postures révolutionnaires, de misogynie marquée, et de violence physique et rhétorique – au lieu de chercher à recouvrir et élucider toute sa complexité.

¹⁹⁹ Jean-Paul Rocchi, « 'Whose little boy are you?' : l'anti-essentialisme de James Baldwin et le nationalisme noir-américain. » in Michel Feith (dir.), *Nationalismes, régionalismes : survivances du romantisme ?*, Université de Nantes-CRINI, 2004. Voir également Jervis Anderson, *Bayard Rustin: Troubles I've Seen: a Biography*, University of California Press, 1997. En particulier les chapitres « Fallen Angel » et « The March on Washington ».

expliquait aux lectrices de *Black World* en 1970 que leur rôle était d'abord « d'être une source d'inspiration pour [leur] homme » et ensuite « d'être capable d'éduquer [les] enfants » afin de « contribuer au développement social de la nation ». ²⁰⁰ De plus, lorsque des femmes étaient aux avant-postes du mouvement, comme Gloria Richardson à Cambridge, elles étaient fréquemment qualifiées de « castratrices » ²⁰¹ . Cependant, plusieurs voix féminines se firent également entendre durant cette période et exprimèrent la possibilité d'associer revendications liées au *Black Power* et revendications féministes ²⁰². Frances Beal fut parmi les premières ²⁰³ lorsqu'elle exposa l'oppression duelle à laquelle les femmes noires devaient faire face dans son manifeste, *Double Jeopardy: To Be Black and Female* en 1970. Le groupe de réflexion qu'elle avait mené au sein du SNCC consacré à la question de la libération féminine s'était mué en une organisation indépendante, la *Third World Women's Alliance* (TWWA). Il ne s'agissait donc pas de deux sphères mutuellement exclusives : affirmer et affiner une conscience féministe ne se faisait pas forcément en réaction négative aux combats politiques africains-américains mais pouvait s'inscrire dans leur prolongement. Son manifeste intersectionnel ²⁰⁴ apparaissait dans l'anthologie de Toni Cade Bambara, *The Black Woman* également paru en 1970, aux côtés d'autres articles, poèmes et nouvelles qui faisaient voler en éclats le supposé bien-fondé des considérations machistes et paternalistes qui étaient alors endémiques. L'épigraphe à la première édition de l'anthologie se jouait ainsi des binarismes pour mieux les subvertir et les annihiler :

Qui est la Femme Noire

C'est une diplômée de l'université. Une étudiante qui a décroché. Une étudiante. Une épouse. Une divorcée. Une mère. Une amante. Une enfant du ghetto. Un produit de la

²⁰⁰ « We could never be equals... nature has not provided thus. » et « We say that a Black woman must first be able to inspire her man, then she must be able to teach our children, and contribute to the social development of the nation. » Nous traduisons. Amiri Baraka, « Black Woman », *Black World*, (juillet 1970) : 7-11.

²⁰¹ Robin D.G. Kelley, *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*, Boston : Beacon Press, 2002. p. 142. La crainte d'émasculatation avait été grandement alimentée par la publication du rapport de Daniel Patrick Moynihan, *The Negro Family: The Case for National Action* publié en 1965, qui, s'il escomptait produire l'effet inverse, présenta une partie des difficultés des Africains-Américains comme liées à la structure patriarcale familiale plutôt qu'à un système politico-légal de discrimination et d'oppression.

²⁰² Pour un aperçu plus complet, voir Stephen Ward, « The Third World Women's Alliance: Black Feminist Radicalism and Black Power Politics » in Joseph (ed.), *The Black Power Movement*, op. cit. pp. 119-144. ; Kelley, *Freedom Dreams*, op. cit. pp. 135-156.

²⁰³ Dans les années soixante et soixante-dix, le discours de Sojourner Truth « Ain't I A Woman » constitue un précédent historique notoire.

²⁰⁴ Dans la ligne du concept d'intersectionnalité développé par Kimberlé Crenshaw, soit le fait d'avoir différents systèmes d'oppression ou de discrimination qui s'imbriquent simultanément et influent sur la réalité des expériences vécues.

bourgeoisie. *Une écrivaine professionnelle. Une personne qui n'a jamais rêvé d'être publiée. Une personne solitaire. Une membre du Mouvement. Une douce humaniste. Une violente révolutionnaire. Elle est tendre et en colère, elle aime et elle hait. Elle est toute ces choses – et plus encore. Et elle est représentée au sein d'un recueil qui la laisse dévoiler son âme et dire ce qu'elle pense pour la première fois.*²⁰⁵

Si à première vue on retrouve une forme de définition assez proche de ce que Webster Fabio ou Baraka proposaient – faites d'une accumulation d'images apposées – la présentation quasi systématique d'un élément suivi de son opposé empêchait d'emblée toute tentative de réification ou de simplification, chaque nouvelle proposition venait déconstruire *et* reconstruire l'image de la femme noire. L'alternance entre caractères droits et italiques venait symboliser sur la page la dualité inhérente de tout être humain d'une part, mais suggérait aussi la présence nécessaire d'une voix et d'une contre voix sans lesquelles toute velléité de définition identitaire serait immanquablement vaine. Le recours répété à l'article indéfini « a » instillait l'idée que les multiples facettes qui composaient la femme noire n'étaient pas forcément connues des destinataires, lecteurs et lectrices, et Cade Bambara finissait par réunir ces différentes facettes pour les transcender en affirmant que la liste ne pouvait être exhaustive. La question centrale ici était « qui » et non « quoi », il ne s'agissait pas tant de trouver une essence que de promouvoir la reconnaissance d'une identité, dans ses dimensions individuelles et plurielles.

3) Quêtes de reconnaissance

Que ce soit dans le cas de débats sémantiques au sujet du meilleur terme à employer pour se définir et fédérer une mobilisation, ou dans le cas des nombreuses approches – plus ou moins radicales et violentes – embrassées par les militants africains-américains pour exprimer leur révolte, ces éléments attestaient de querelles politiques mais aussi identitaires. Mouvement pour le Nouveau Noir, Mouvement pour les Droits Civiques, Black Power Movement et Black Arts Movement ont tous à des fins diverses cherché une

²⁰⁵ « **Who is the Black Woman** She is a college graduate. A drop-out. A student. A wife. A divorcee. A mother. A lover. A child of the ghetto. A product of the bourgeoisie. A professional writer. A person who never dreamed of publication. A solitary individual. A member of the Movement. A gentle humanist. A violent revolutionary. She is angry and tender, loving and hating. She is all these things – and more. And she is represented in a collection that for the first time truly lets her bare her soul and speak her mind. » Nous traduisons. Toni Cade Bambara (ed.). *The Black Woman: An Anthology*. New York, Londres, Toronto, Sydney : Washington Square Press. 2005. © 1970. p. xvii-xviii.

forme de reconnaissance de la part de la société états-unienne. Cette reconnaissance signifiait généralement un désir d'être identifié, pris en compte, d'avoir un statut légitimé au sein d'une organisation sociale et politique. Cela passait souvent par la réappropriation de la notion de race dans le domaine politique – par exemple dans le cas du Mouvement pour le Retour à l'Afrique, l'objectif ultime était la reconnaissance d'un État noir indépendant au sein des colonies africaines – mais aussi dans le domaine créatif, via l'exploration de nouveaux territoires culturels, littéraires et épistémologiques.

Le recouvrement de la notion de race à des fins de négociations politiques et culturelles trouve une illustration parlante dans l'article « Beauty instead of Ashes » d'Alain Locke, publié en avril 1928 dans *The Nation*. Il y réinterprétait l'essentialisation courante des Africains-Américains pour en donner un nouveau tour à la faveur du contexte historique :

La défiance moderne envers les machines a permis une revalorisation de qualités jusque-là méprisées dans le tempérament noir : on célèbre désormais son hédonisme, sa nonchalance, sa spontanéité ; par réaction contre l'hyper-sophistication, nos yeux se sont décillés et ouverts sur les valeurs du primitif, et nous avons reconnu l'importance de l'homme aux émotions et aux instincts purs.²⁰⁶

L'accélération de la mécanisation et la perception d'une sophistication grandissante des mœurs étaient des conséquences directes de la Première Guerre mondiale, qui avait également contribué à fortement écorner le capital symbolique de l'Europe et, par extension, du monde occidental²⁰⁷. Face à une société moralement déboussolée, Locke pouvait postuler un primitivisme noir comme antidote aux excès d'une modernité de plus en plus aliénante sans même prendre la peine de pleinement démolir l'essentialisme qui le sous-tendait²⁰⁸. Selon Locke, l'incarnation la plus saillante de ce tempérament noir se trouvait dans les productions culturelles et artistiques qui venaient puiser dans cette

²⁰⁶ Nous empruntons ici la traduction faite par Anthony Mangeon dans l'ouvrage Raynaud (dir.), *La Renaissance de Harlem et l'art nègre : Volume VI*, Michel Houdiard Editeur, 2013. ; Alain Locke, « Beauty instead of Ashes », *The Nation*, (18 avril 1928).

²⁰⁷ James Smalls a cependant rappelé qu'une partie de l'art de la Renaissance de Harlem s'inspirait volontiers de la culture grecque antique. James Smalls, « Sculpting Black Queer Bodies and Desires: The Case of Richmond Barthé » in Anne Crémieux, Xavier Lemoine et Jean-Paul Rocchi (ed.), *Understanding Blackness Through Performance: Contemporary Arts and the Representation of Identity*, New York : Palgrave Macmillan, 2013.

²⁰⁸ Cet extrait ne rend pas compte de la complexité des positions de Locke. Ross Posnock le perçoit comme un pragmatiste pluraliste, soit quelqu'un qui, dans des circonstances historiques et sociales qu'il ne maîtrisait pas, voyait l'affirmation d'un nationalisme culturel et l'utilisation d'un essentialisme stratégique –entendu ici dans un sens restreint tel que Gayatri Spivak l'a défini, soit une stratégie politique de négociation culturelle déployée par un groupe qui se reconnaît une identité commune – comme un moindre mal afin d'acquérir une forme de reconnaissance de la part de la culture dominante états-unienne. Voir Ross Posnock, *Color & Culture: Black Writers on the Making of the Modern Intellectual*, Cambridge, Massachusetts et Londres : Harvard University Press, 1998. En particulier le chapitre 6.

nouvelle source d'inspiration²⁰⁹. Cette source alimentait les travaux d'auteurs aussi bien africains-américains que blancs, Eugene O'Neill, Ridgely Torrence, Vachel Lindsay et Carl Von Vechten en tête, et se mêlait au courant littéraire états-uniens plus vaste. En entrelaçant sous-texte artistique et contexte historique, Locke prenait également soin de remettre cette reconquête d'une identité raciale au sein d'un mouvement plus large où les États-Unis étaient en quête d'une identité nationale²¹⁰, mêlant ainsi les deux pans en un tout indissociable.

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, les balafres matérielles et humaines laissées par le conflit enterrèrent définitivement tout simulacre européen mettant en avant une quelconque supériorité morale, militaire et culturelle. Entre l'essor d'un fascisme qui n'avait pu être endigué, le recours nécessaire aux populations colonisées dans l'effort de guerre et la mise au jour de la Shoah, l'affaissement moral de l'Europe, entamé quelques décennies plus tôt, fut complet²¹¹. Dans ce contexte, le nouveau mot d'ordre était à l'universalité du genre humain. Une attention toute particulière fut donnée aux Africains-Américains puisque la promotion de ce mot d'ordre aux États-Unis était désormais mesurée par la communauté internationale à l'aune des traitements qu'ils recevaient. Dans le même temps, comme Richard Wright put l'observer à la conférence de Bandung, le mouvement de décolonisation amorcé par la fin du conflit conféra une importance nouvelle à la race et à la religion, autrefois pierres angulaires de l'édifice colonial, qui servaient désormais de moteurs nationalistes dans le démantèlement de toute structure impérialiste. Ainsi, le désir de reconnaissance politique qui traversait le globe affichait un double visage, comme l'a théorisé Charles Taylor : celui de l'universalisme, qui passait par l'admission d'une universalité de condition et d'un droit à la dignité en tant qu'être humain, et celui du particularisme, qui passait par l'admission du besoin de reconnaître les particularités et l'individualité de chaque être humain²¹².

Locke envisageait la réappropriation de la notion de race comme un levier culturel et politique, un moyen pour le sous-courant littéraire africain-américain de se mêler au flot

²⁰⁹ George S. Schuyler était l'un des principaux détracteurs de cette idée puisqu'il estimait pour sa part que l'art africain-américain devait beaucoup à l'influence des Blancs et était, sans équivoque possible, américain. Voir George S. Schuyler, « The Negro-Art Hokum », *The Nation*, (16 juin 1926).

²¹⁰ « It is a curious thing – it is also a fortunate thing – that the movement of Negro art toward racialism has been so similar to that of American art at large in search of its national soul. » Locke, « Beauty instead of Ashes. » *op. cit.*

²¹¹ Boukari-Yabara, *Africa Unite !*, *op. cit.* p. 133.

²¹² Charles Taylor, « The Politics of Recognition » in John Arthur et Amy Shapiro (ed.), *Campus Wars: Multiculturalism and the Politics of Difference*, Boulder : Westview Press, 1994.

culturel national. De son côté, le Black Arts Movement promouvait une réappropriation de la race à des fins d'étanchéité : race et identité nationale étant intrinsèquement liées²¹³, séparant de fait Africains-Américains du reste de leurs compatriotes. En effet, la consolidation d'une identité collective apparaissait moins ressortir d'une reconnaissance de la part de la société états-unienne – devenue théoriquement accessoire – que d'une prise de conscience des Africains-Américains de la communauté de culture et de conditions qui les unissaient ; il s'agissait moins d'être reconnu que de se reconnaître. Largement théorisé par Larry Neal²¹⁴, le Black Arts Movement entendait utiliser l'art – et la culture de manière plus générale – afin de transformer avant tout les Africains-Américains. Au-delà de simplement toucher le spectateur, le lecteur ou l'auditeur, il fallait le mettre en mouvement, ébranler ses idées reçues et l'inciter à révolutionner son quotidien et son environnement. Les formes de dénigrement et d'autodénigrement devaient connaître une fin définitive. Pour cela, le Black Arts Movement préconisait un retour – fantasmé – à une insularité culturelle où la valeur d'une œuvre d'art et son appréciation ne dépendraient aucunement de critères blancs. Dans la veine du slogan « Black is Beautiful » pour lequel le Black Arts Movement servait de chambre d'écho, la proposition de réévaluation des œuvres artistiques ne se limitait cependant pas à la surface. Les considérations esthétiques étaient reléguées au second plan puisque la vraie valeur d'une œuvre d'art résidait dans sa capacité à opérer un changement de perspective chez les individus à qui elle s'adressait. Ainsi, étant donné que toute valeur découle inévitablement des processus et modalités d'évaluation, la proposition était d'abattre l'édifice épistémologique en place – celui qui avait produit, consolidé, et légitimé l'infériorité supposée des Africains-Américains dans les domaines culturels, politiques, et sociaux – pour le remplacer par un nouvel édifice érigé par et pour les Africains-Américains et qui aurait des valeurs noires pour seule matrice²¹⁵. La reconnaissance

²¹³ Collins et Crawford, « Power to the People : The Art of Black Power » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, op. cit. p. 7.

²¹⁴ Larry Neal, « The Black Arts Movement », *The Drama Review*, (été 1968) : 28-39.

²¹⁵ Ce qui, de fait, contribuait à exclure presque toutes les productions artistiques africaines-américaines antérieures puisqu'elles « imitaient » les valeurs blanches de leur époque. Voir l'article « The Myth of Negro Literature » d'Amiri Baraka, publié originellement en 1963. LeRoi Jones, « The Myth of Negro Literature », *Home*, op. cit. pp. 124-135. Par ailleurs, Sylvia Wynter a analysé les fondements philosophiques et politiques de cette question, ainsi que les limites et apories qui lui sont liées. Sylvia Wynter, « On How We Mistook the Map for the Territory, and Re-Imprisoned Ourselves in Our Unbearable Wrongness of Being, of *Désêtre* » in Lewis Gordon et Jane Anna Gordon (ed.), *Not Only the Master's Tools: African American Studies in Theory and Practice*, Boulder, Londres : Paradigm Publishers, 2006.

prenait ici la forme d'une exploration de territoires culturels, littéraires et épistémologiques encore inconnus.

La posture idéologique du Black Arts Movement présentait cependant deux contradictions majeures. La première se situait au niveau de ce qu'il se proposait de faire, à savoir déconstruire un essentialisme historique, perpétué de génération en génération à cause d'un biais épistémologique qui empêchait les productions culturelles, artistiques, mais aussi la beauté noire d'être appréciées à leur juste valeur. Pour cela, les exhortations à « penser noir » visaient certes un renouveau épistémologique mais supposaient une authenticité, une intégrité théorique qui n'étaient pas plus mesurables qu'atteignables. D'autre part, elles revisitaient un essentialisme sans parvenir à en sortir, ce qui revenait à vouloir figer une culture protéiforme et effervescente en un tout cohérent et identifiable. Ainsi, comme le dit Jean-Paul Rocchi, « [c]'est donc le même type de raisonnement qui sous-tend aussi bien les anti-essentialismes – souvent de façade – que les conceptions essentialistes de l'identité »²¹⁶. La deuxième résidait dans la tentative d'expurgation de toute influence blanche afin de profiter d'une indépendance culturelle et intellectuelle totale. Plusieurs historiens se sont accordés sur le fait que la production poétique du Black Arts Movement prenait en considération la société ou le public blancs dans une certaine mesure. Phillip Brian Harper a estimé que si les poèmes avaient pour auditoire principal les Africains-Américains, ils s'adressaient en réalité en première intention aux Blancs. Pour Erik Nielson qui ne partage pas cette interprétation, le système fédéral de surveillance des militants et artistes africains-américains poussa ces derniers à composer des œuvres en réaction à cette situation. En effet, plusieurs poèmes exprimèrent l'anxiété de se savoir espionné ou la nécessité de démasquer celles et ceux qui travaillaient potentiellement pour l'appareil étatique²¹⁷.

D'une manière plus pragmatique encore, le Black Arts Movement se concevait comme la « sœur esthétique et spirituelle du Black Power Movement », selon la formule même de Larry Neal. L'une des transformations notables attribuables au Black Power Movement fut l'établissement de départements d'études noires (*Black Studies Departments*) au sein de nombreux campus états-uniens. Or, les artistes et militants du Black Arts Movement

²¹⁶ Jean-Paul Rocchi, « 'The Other Bites the Dust' ; La mort de l'Autre : vers une épistémologie de l'identité » in Jean-Paul Rocchi (dir.), *L'objet identité : épistémologie et transversalité*, Cahiers Charles V, 40 (2006) : 9-46.

²¹⁷ Phillip Brian Harper, « Nationalism and Social Division in Black Arts Poetry of the 1960s », *Critical Inquiry*, 19.2 (1993) : 234-255. ; Erik Nielson, « White Surveillance of the Black Arts », *African American Review*, 47.1 (2014) : 161-177.

furent parmi les premiers à profiter de cette incursion dans l'espace institutionnel universitaire : parmi eux, Amiri Baraka (LeRoi Jones), Larry Neal, Nikki Giovanni, Haki Madhubuti (Don L. Lee), Askia M. Touré (Roland Snellings), Sonia Sanchez, Lorenzo Thomas ou encore Clarence Major furent invités à se glisser dans le rôle de professeurs de manière ponctuelle, temporaire, ou bien permanente. Avec toutes les difficultés financières qui peuvent être liées au métier d'écrivain, de poète encore plus, ces emplois représentaient une manne financière non-négligeable pour soutenir leurs activités créatrices, elles pouvaient accroître le rayonnement de certains auteurs, et les tenaient à proximité d'un public potentiel. Les archives personnelles de Larry Neal nous ont révélé l'ampleur de ces offres, en particulier pour les années s'étalant de 1968 à 1971, avec des lettres d'invitation de Princeton, City College of New York, Amherst College, l'université de Pittsburgh, Harvard, l'université Wesleyenne, Jackson State College, California State College, Dartmouth, l'université du Maryland, l'université de Virginie, l'université du Wisconsin, Williams College ou encore l'université de St. Lawrence²¹⁸. Dans une lettre datant du 30 juin 1969, Richard M. Ohmann de l'université Wesleyenne relançait Neal pour lui rappeler que le salaire proposé était de 10 000 dollars pour une année. Cela représentait plus que le salaire moyen familial états-unien de 1970 qui était de 9 870 dollars contre 6 520 dollars pour les familles africaines-américaines ²¹⁹, et cela s'accompagnait d'un plan de couverture médicale et d'un logement de fonction²²⁰. Neal accepta. Si le cœur de cible du Black Arts Movement était bel et bien les Africains-Américains, la liste d'université révélait un tout autre aspect : aucune université traditionnellement noire ne faisait appel à ses services et presque toutes étaient situées dans le nord-est du pays. Ce qui avait débuté comme une exploration littéraire, culturelle et épistémologique rejoignait progressivement l'autre aspect de la reconnaissance, à savoir la prise en compte et la légitimation. La reconnaissance institutionnelle fut encore renforcée en février 1976 lorsque Gérald Ford proclama l'instauration officielle du « mois de l'histoire des Noirs » (*Black History Month*). Ainsi, aussi prosaïquement que symboliquement, la suite et la survie du Black Arts Movement passait en partie par son institutionnalisation. Après avoir existé de manière souterraine pendant plusieurs

²¹⁸ Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 2.

²¹⁹ <https://www.census.gov/library/publications/1971/demo/p60-78.html>. Consulté le 05/03/2019.

²²⁰ Lettre de Richard M. Ohmann à Larry Neal. 30 juin 1969. Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 2.

décennies, l'histoire et la littérature africaines-américaines pouvaient, elles aussi, grâce à la reconnaissance intellectuelle et officielle qui leur était accordées, faire leur renaissance.

Chapitre 2 : Contextes littéraire, universitaire et intellectuel

Étant donné que l'université demeure l'un des principaux pôles dans la propagation, l'étude et la légitimation de la littérature, la mise en place de départements d'études noires²²¹ à la fin des années soixante changea radicalement les dynamiques qui présidaient à la production, la lecture et la légitimation de la littérature africaine-américaine. La création de ces départements fut le résultat d'une pression sociale et politique très audible, imprégnée d'accents nationalistes²²² et désireuse d'accomplir une révolution épistémologique et esthétique. Même si des efforts avaient fréquemment été déployés par les Africains-Américains pour valoriser et légitimer leur culture et leur histoire dans le domaine public, l'apparition du nouveau champ disciplinaire paraissait a priori *sui generis*, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait pas d'un champ disciplinaire qui avait pris le temps de se développer et de croître au sein d'un autre jusqu'à justifier la scission en deux champs d'études distincts. En conséquence, des interrogations s'élevèrent quant à la justification intellectuelle, méthodologique, et épistémologique du nouveau venu. Pour Kwame Anthony Appiah, « la nation est le terme intermédiaire clef pour comprendre les relations entre le concept de race et l'idée de littérature »²²³. Les dynamiques

²²¹ La traduction des termes *Black Studies Departments* est ici utilisée de manière générique, par souci de concision. La question des différentes dénominations qui ont été choisies pour des programmes dont la visée était similaire ou très proche est abordée dans la deuxième sous-partie de ce chapitre.

²²² Le concept de nationalisme noir a fluctué au gré des lieux et des époques. Pour rappel, William Van Deburg identifiait trois types de nationalismes différents au cours des années soixante et soixante-dix : nationalisme territorial, nationalisme révolutionnaire et nationalisme culturel. Ici, les revendications étaient nationalistes dans le sens où, sans viser une forme d'indépendance ou de souveraineté complètes, elles appelaient à laisser aux Africains-Américains le soin de gérer les différents départements d'études et de déterminer eux-mêmes le contenu des enseignements.

²²³ « The nation is the key middle term in understanding the relations between the concept of race and the idea of literature ». Nous traduisons. Kwame Anthony Appiah, « Race » in Frank Lentricchia et Thomas McLaughlin (ed.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1990. p. 282.

nationalistes sont en effet cruciales lors de l'institutionnalisation d'une littérature jusqu'alors jugée mineure, comme les exemples de la littérature africaine-américaine dans les années soixante et soixante-dix ou de la littérature américaine pendant l'entre-deux-guerres l'ont montré. Dans les deux cas, l'institutionnalisation a été talonnée par l'émergence et la consolidation d'un discours critique et herméneutique venant peu à peu dominer le champ disciplinaire. Dans le cas africain-américain, ce mouvement critique qui tendait à la justification et à la pérennisation de son objet d'étude dans la sphère institutionnelle en vint paradoxalement à produire un discours quasi hégémonique, sapant de fait les ambitions démocratiques et de démocratisation qui avaient mené à l'institutionnalisation de la littérature. Cela reposait la question des acteurs culturels – éditeurs, anthologistes, artistes, écrivains, universitaires, intellectuels et journalistes – qui désiraient transformer la réalité sociale et politique des Africains-Américains dans leur ensemble par le biais de la culture : qui étaient-ils, d'où parlaient-ils sur le spectre social et politique, et au nom de qui ?

A. Littérature et université

1) Influence des sciences sociales dans la littérature africaine-américaine

La production littéraire africaine-américaine doit beaucoup à l'université. Nous avons vu au chapitre précédent que les recrutements d'écrivaines et d'écrivains africains-américains sur les campus états-uniens au tournant des années soixante-dix furent cruciaux dans le maintien de leurs activités créatrices. Loin de se limiter à cette relation de mécénat repensé, l'influence de l'université états-unienne se ressent à plusieurs niveaux : au sein même de textes qui s'appuient de manière ouverte ou plus confidentielle sur les enseignements des sciences sociales et de la philosophie, ainsi que dans la manière d'éditer et de promouvoir la littérature africaine-américaine. L'appui d'auteurs noirs sur les sciences sociales n'est par ailleurs pas spécifique au contexte états-unien mais doit être replacé dans un cadre référentiel plus étendu tant d'un point de vue temporel que géographique, ainsi que Paul Gilroy l'a observé²²⁴. L'anthropologie culturelle, la sociologie et la philosophie pragmatiste sont trois matrices théoriques et conceptuelles dont

²²⁴ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres, New York : Verso, 1993. p. 115.

l'influence a souvent été perçue et reconnue par la critique. Ainsi, l'étude de George Hutchinson *The Harlem Renaissance in Black and White* a mis à jour le maillage intellectuel qui reliait la philosophie pragmatiste de William James et l'anthropologie culturelle de Franz Boas aux principales revues littéraires des années vingt ainsi qu'aux principaux magazines africains-américains de la période, à savoir *The Crisis*, *Opportunity* et *The Messenger*. En plus des travaux de Hutchinson, la centralité de l'anthropologie culturelle a été largement documentée dans le domaine français par les travaux, entre autres, de Claudine Raynaud et Carline Blanc qui s'appuient sur l'œuvre de Zora Neale Hurston en particulier. L'ouvrage de Ross Posnock *Color & Culture : Black Writers and the Making of the Modern Intellectual* complète les recherches de Hutchinson sur l'influence du pragmatisme. En étudiant des penseurs et écrivains allant de W.E.B. Du Bois et Alain Locke à Samuel Delany et Adrienne Kennedy, Posnock réaffirme que le courant philosophique est au cœur de l'histoire littéraire et intellectuelle africaine-américaine du vingtième siècle²²⁵.

À la différence de l'anthropologie culturelle ou du pragmatisme, le lien qui unit la sociologie à la littérature africaine-américaine a souvent été présenté comme un donné plutôt qu'un motif de conjecture, la dénomination africaine-américaine étant, après tout, le fruit d'une construction sociale. Cela peut être observé au sein des anthologies où l'importance de la littérature africaine-américaine dans l'étude et la compréhension de la société états-unienne a fréquemment été mise en avant. Pour Houston A. Baker Jr. dans *Black Literature in America*, l'une des principales clefs pour comprendre la littérature africaine-américaine résidait avant tout dans la connaissance des cadres historiques et sociaux dans lesquels elle avait été produite²²⁶. Richard Barksdale et Keneth Kinnamon expliquaient quant à eux qu'une partie de leur sélection pour *Black Writers of America : A Comprehensive Anthology* avait été retenue précisément en raison d'une « importance

²²⁵ Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, *op. cit.* ; Claudine Raynaud, « Modernism, Anthropology, Africanism and the Self: Hurston and Herskovits on/in Haiti » in Fionnghuala Sweeney et Kate Marsh (ed.), *Afromodernisms: Paris, Harlem and the Avant-Garde*, Edinburgh University Press, 2013. ; Carline Blanc, *Écrire le folklore : subversions épistémiques chez Zora Neale Hurston et Toni Morrison*, thèse de doctorat à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2017. ; Posnock, *Color & Culture*, *op. cit.*

²²⁶ « For just as the black American is – perhaps to a greater extent than any other American – a social product, so the literature of the black American is – perhaps to a greater extent than any other body of literature – most fully understood in terms of a sociohistorical framework. » Baker (ed.), *Black Literature in America*. *op. cit.* p. 2.

sociale » plutôt que purement littéraire²²⁷. Arthur P. Davis et J. Saunders Redding mentionnaient d'emblée l'impératif pédagogique de leur projet d'anthologie et affirmaient que l'expression littéraire africaine-américaine était un « outil de diagnostic social et culturel »²²⁸. À l'inverse, des anthologistes tels que James A. Emanuel et Theodore L. Gross déclarèrent ne retenir que des œuvres ayant un intérêt littéraire explicite pour laisser de côté celles qui se caractérisaient par leur intérêt historique et sociologique²²⁹. Robert Hayden affirmait pour sa part que la poésie de Phillis Wheatley ou Jupiter Hammon n'avait qu'un intérêt historique à défaut d'être littéraire et s'attardait sur les poètes qui refusaient de transformer leur art en une sorte de sociologie, prenant pour exemple Countee Cullen qu'il qualifiait d'ailleurs de « parolier remarquable »²³⁰. Abraham Chapman estimait lui que la littérature excédait les apports de nombreuses sciences sociales en termes de connaissances²³¹. Ces exemples suggèrent que si la ligne de démarcation entre les deux catégories pouvait certes être poreuse ou hermétique, avec une valorisation ou une dépréciation de ce lien au moment de la sélection des œuvres, il n'en demeurait pas moins que personne ne remettait en question l'existence d'un intérêt sociologique coexistant et coextensif à l'intérêt littéraire au sein des textes africains-américains.

²²⁷ « Recognizing the limitations of a narrowly esthetic approach to a body of writing of great social import, we have provided generous selections ». Nous traduisons. Richard Barksdale et Keneth Kinnamon (ed.), *Black Writers of America: A Comprehensive Anthology*, Macmillan Company, 1972. p. xi.

²²⁸ « There have been several collections of Negro American writing in recent years, but an anthology of writings by any national, cultural, time-contained, or ethnic group should serve a pedagogical function for students. None of the recent collections of Negro American writing quite does. [...] None shows the evolution of this writing as literary art. None provides the historical context that makes meaningful the criticism of this writing as the expression of the American Negro's special experience and as a tool of social and cultural diagnosis. » Nous traduisons. Arthur P. Davis et Saunders Redding (ed.), *Cavalcade: Negro American Writing from 1760 to the Present*, Houghton Mifflin, 1971. p. xvii.

²²⁹ « The criterion for inclusion in this volume is the intrinsic artistic merit of the story, the poem, or the essay. Most previous collections of American Negro literature have necessarily brought together works of historical and social as well as of literary importance; scholars have occupied themselves with the primary task of gathering the written materials of Negro culture without making those aesthetic distinctions that help to create a literary tradition. But we have reached the moment in our history when it becomes possible, and indeed necessary, to designate which works by Negroes deserve to be part of the heritage of American literature. » James A. Emanuel et Theodore L. Gross (ed.), *Dark Symphony: Negro Literature in America*, The Free Press, 1968. pp. xi-xii.

²³⁰ « The poetry of Phillis Wheatley and her fellow poet, Jupiter Hammon, has historical and not literary interest for us now », « They reject the idea of poetry as racial propaganda, of poetry that functions as a kind of sociology. Their attitude is not wholly new, of course, being substantially that of Dunbar and Cullen. », « Countee Cullen, the brilliant lyricist of the Harlem Renaissance ». Nous traduisons. Robert Hayden (ed.), *Kaleidoscope*, Harcourt, Brace, & World, Inc : New York, 1967.

²³¹ « Without minimizing the value of the factual knowledge offered by history, sociology, anthropology, and economics, literature offers a depth of insight into the hearts and minds of black Americans which cannot be approximated by the social sciences ». Abraham Chapman (ed.), *Black Voices: An Anthology of Afro-American Literature*, Signet, 1968. p. 33.

L'incidence concrète de la sociologie en tant que discipline sur la littérature africaine-américaine fut en large partie illustrée par le dernier numéro du magazine *Challenge*. Dans le numéro du printemps 1937, Dorothy West confiait à ses lecteurs que le magazine avait été particulièrement mal reçu par un groupe de jeunes auteurs issus de Chicago. Loin de se formaliser de leur désapprobation, elle avait choisi de publier l'une des membres de ce groupe, Marian Minus, au sein de ce même numéro et annonçait dans la foulée qu'une section spéciale leur serait offerte lors d'une prochaine publication²³². Le groupe en question, le « South Side Writers Group », ne se contenta pas d'une simple section spéciale mais prit véritablement les rênes du magazine : Minus était listée en tant qu'éditrice au même titre que West tandis que Richard Wright était présenté comme éditeur adjoint, le nombre de pages faisait plus que doubler, passant de quarante pages en moyenne pour les précédents numéros à quatre-vingt-douze, la mise en page était retouchée et le titre remanié en *New Challenge*. L'éditorial ne laissait planer aucun doute sur le nouveau cap littéraire qui venait d'être pris. Les magazines subventionnés par des organisations présentaient un double désavantage, à savoir l'incapacité d'offrir une latitude littéraire suffisante et l'isolement indirect des auteurs africains-américains qui résultait de ces limitations inhérentes. *New Challenge* clamait donc un droit à l'innovation littéraire ainsi qu'une indépendance idéologique et financière vis-à-vis de toute organisation ou parti politique. Les éditeurs prenaient également soin de souligner que leur présente entreprise n'était aucunement affiliée à la génération précédente, celle de la « révolte » ou de la « renaissance » qui s'était dressée tant bien que mal « sur des fondations trompeuses dix ans plus tôt »²³³.

Ainsi, la participation de quelques vétérans de la Renaissance de Harlem à *New Challenge*, Alain Locke, Langston Hughes et Sterling Brown, suggérait certes une forme de continuité, mais celle-ci était en trompe-l'œil. Au contraire de leurs contemporains, Hughes et Brown s'étaient tous deux distingués par des poèmes qui utilisaient le vernaculaire africain-américain et n'hésitaient pas à prendre la classe ouvrière pour focale. Bien que de la même génération que Hughes, Brown avait gardé de plus une distance critique et géographique vis-à-vis de l'ébullition culturelle et littéraire qui s'était emparée de Harlem. Locke faisait dans *New Challenge* la critique de l'autobiographie de Claude McKay, *A Long Way From*

²³² Dorothy West, « Dear Readers », *Challenge*, (printemps 1937) : 41.

²³³ «We are not attempting to re-stage the "revolt" and "renaissance" which grew unsteadily and upon false foundations ten years ago. » Nous traduisons. « Editorial », *New Challenge*, (automne 1937). p. 3.

Home, et égratignait allègrement l'une des figures les plus en vue de la période précédente. Intitulée « Absentéisme spirituel » (*Spiritual Truancy*), il y déplorait l'« irresponsabilité sociale » de cette première génération de « Nouveaux Noirs » dont les productions s'étaient toutes drapées d'exhibitionnisme²³⁴. Certes, en précisant que son accusation visait la « première décennie » de cette renaissance, il suggérait que le mouvement avait encore cours, comme *New Challenge* l'attestait sans doute. Cependant, le choix de Locke pour faire la critique de McKay était hautement symbolique : il avait été l'un des principaux maïeuticiens de la Renaissance de Harlem et en avait annoncé l'avènement au monde dans l'anthologie *The New Negro : An Interpretation*, mais il procédait ici à son autopsie et disséquait les raisons de l'échec du mouvement. Enfin, si le nom de Langston Hughes apparaissait sur la couverture aux côtés des autres contributeurs, il ne signait aucun texte de sa main. Il livrait une traduction du poète haïtien Anthony Lespes dont le nom, lui, n'apparaissait pas avant la table des matières. Les liens entre la génération de la Renaissance de Harlem et celle de *New Challenge* étaient certes visibles mais demeuraient résiduels, à l'image de la place accordée à Hughes au détriment de Lespes. En créditant le traducteur plutôt que l'auteur, il ne s'agissait peut-être pas tant de louer les mérites inhérents à toute traduction pour l'apport constant de nouveaux horizons littéraires, que de miser sur l'aura d'un nom susceptible de décider quelques amateurs à se procurer un magazine dont la réussite, en l'absence d'un quelconque soutien institutionnel et financier, dépendait pour large part de sa réception dans les kiosques.

À la différence de leurs prédécesseurs, l'équipe éditoriale estimait que le succès d'un mouvement littéraire découlait de la capacité des auteurs africains-américains à positionner leur œuvre dans une « perspective adéquate quant à la vie du peuple noir »²³⁵. L'article de Richard Wright « Blueprint for Negro Writing »²³⁶, qui apparaissait également dans *New Challenge* dans une position quasi centrale, développait plus avant la nouvelle

²³⁴ « with all due allowances, there was an unpardonable remainder of spiritual truancy and social irresponsibility. [...] The one great flaw of the first decade of the Negro Renaissance was its exhibitionist flair. » Nous traduisons. Alain Locke, « Spirtual Truancy », *ibid.* p. 84.

²³⁵ « A literary movement among Negroes, we feel, should, first of all, be built upon the writer's placing his material in the proper perspective with regard to the life of the Negro masses. » Nous traduisons. « Editorial », *ibid.* p. 3.

²³⁶ Traditionnellement associé à Richard Wright qui était présenté comme le seul auteur dans la table des matières, l'élaboration de cet article a une dimension collective qu'il convient cependant de rappeler. En effet, une bonne partie du contenu provenait directement des discussions et réflexions qui émergeaient des réunions du *South Side Writers Group*, ainsi que l'ont souligné plusieurs historiens. Voir Laurence Cossu-Beaumont, « Richard Wright et le nouveau militantisme noir : « les mots comme des armes » » in Raynaud

conception de la littérature africaine-américaine esquissée par l'éditorial. L'article a été fréquemment perçu par la critique comme un manifeste venant poser les principes théoriques d'un ordre littéraire nouveau. Laurence Cossu-Beaumont a dégagé deux axes majeurs parmi ces principes. Selon elle, Wright estimait que l'écriture noire devait tout d'abord associer la richesse du folklore africain-américain à un « squelette » analytique qui entrecroisait marxisme et nationalisme. L'autre point majeur se trouvait derrière ce qui était entendu par les termes « perspective » et « thème », à savoir la nécessité de trouver un équilibre novateur et salvateur entre un travail de représentation de la société et un travail de représentation artistique²³⁷. Ce qui était entendu par travail de représentation de la société s'éclaire grâce au contexte intellectuel et universitaire propre à Chicago dans les années trente. Ce n'est qu'en 1941 que Wright fit la connaissance formelle de Louis Wirth, l'un des membres de l'École de Chicago en sociologie²³⁸, auprès de qui il étaya ses connaissances dans cette discipline qui influença grandement son œuvre littéraire, ainsi que la critique l'a largement relevé²³⁹. Cependant, Wright avait visité le département de sociologie de l'université de Chicago dès 1931 à l'occasion d'un entretien d'embauche et y avait rencontré le sociologue Horace Cayton qui devint par la suite son ami. Wright fut d'ailleurs invité à préfacier l'ouvrage coécrit par Cayton et St. Clair Drake, *Black Metropolis*, paru en 1945 et qui mêlait enquête sociologique et anthropologique. Dans cette préface, il évoquait la forte impression que lui avait laissée

(dir.), *La Renaissance de Harlem et l'art nègre*, op. cit. pp. 142-149 ; Lawrence P. Jackson, *The Indignant Generation: A Narrative History of African American Writers and Critics, 1934-1960*, Princeton et Oxford : Princeton University Press, 2011. p. 76.

²³⁷ Cossu-Beaumont, « Richard Wright et le nouveau militantisme noir : « les mots comme des armes » » in *La Renaissance de Harlem et l'art nègre*, op. cit.

²³⁸ L'expression « École de Chicago » désigne un ensemble d'auteurs, de travaux et de méthodes qui ont contribué à redéfinir la manière de faire de la recherche sociologique aux États-Unis. Leur influence et leur rayonnement ont culminé pendant l'entre-deux-guerres. Une importance primordiale était accordée à l'enquête de terrain ethnographique, dont les données extraites de manière plus systématique venaient appuyer les formulations théoriques. Les structures sociales troquaient leur fixité supposée pour une fluidité qui mettait l'accent sur l'idée de processus et de changement. L'environnement urbain servait de principal cadre analytique. L'étude des relations raciales recevait également un traitement inédit, notamment à travers les travaux du sociologue Robert E. Park qui avait travaillé pendant de nombreuses années aux côtés de Booker T. Washington et avait été journaliste au Congo. L'éditeur d'*Opportunity*, Charles S. Johnson, ou encore le sociologue africain-américain E. Franklin Frazier sont associés ou ont été formés à l'École de Chicago en sociologie.

²³⁹ John M. Reilly, « Richard Wright Preaches the Nation: 12 Million Black Voices », *Black American Literature Forum*, 16.3 (1982) : 116-119. ; Robert Bone, « Richard Wright and the Chicago Renaissance », *Callaloo*, 28. Numéro spécial Richard Wright (1986) : 446-468. ; Carla Cappetti, « Sociology of an Existence: Richard Wright and the Chicago School », *MELUS*, 12.2 (1985) : 25-43. ; Carla Cappetti, *Writing Chicago: Modernism, Ethnography, and the Novel*, New York : Columbia University Press, 1993. ; et le chapitre « The Naturalistic School » dans Robert E. Washington, *The Ideologies of African American Literature: From the Harlem Renaissance to the Black Nationalist Revolt: A Sociology of Literature Perspective*, Lanham, Boulder, New York, Oxford : Rowman & Littlefield, 2001.

cette visite, lorsque « les immenses montagnes de faits empilés par le département de sociologie de l'Université de Chicago » lui avaient offert sa « première vision concrète des forces qui façonnaient le corps et l'âme du noir urbain »²⁴⁰. Outre le simple cas de Wright, Lawrence Jackson place Cayton comme le chaînon essentiel qui reliait l'université de Chicago et les artistes du South Side²⁴¹. Pour l'historienne Carla Cappetti, l'apport de l'École de Chicago et ce qu'elle nomme « l'imagination sociologique » est la source d'inspiration cruciale pour qui veut comprendre et analyser l'écriture africaine-américaine issue de Chicago dans les années trente²⁴².

Une lecture attentive de « *Blueprint for Negro Writing* » et, plus largement, de *New Challenge* permet d'affirmer l'influence de préceptes sociologiques qui, s'ils ne sont pas formellement admis, imprègnent la vision littéraire mise en avant par le « South Side Writers Group ». Wright partageait une vision de la société proche de celle mise en avant par l'École de Chicago, la décrivant comme « quelque chose en devenir plutôt que quelque chose de fixe ». Le réalisme littéraire ne pouvait faire l'économie des « implications sociales plus vastes ». Les auteurs africains-américains devaient s'exprimer avec une « voix sociale » et l'expression d'un nationalisme dans l'écriture reposait sur une « conscience sociale des plus aigües ». Cette conscience devait nécessairement être « profonde, bien informée et complexe » si elle voulait mettre à jour la vie noire dans toutes ses variations et complexités car on ne pouvait plus considérer « les hypothèses les plus basiques » comme « allant de soi ». Ainsi, le projet du « South Side Writers Group » tel que le formulait Wright faisait écho à la recherche en sciences sociales puisque l'enjeu était de déconstruire certaines hypothèses tenues pour vraies. Pour cela, une méthodologie scientifique était invoquée puisqu'il fallait vérifier « poser des questions, théoriser, spéculer, se demander sur quels matériaux le monde humain pouvait reposer ». Wright parlait d'une « expérience » destinée à rapprocher les auteurs africains-américains du peuple et sur laquelle il fallait mettre l'accent. Il évoquait de plus une « liberté stylistique et technique » : « technique » peut certes référer à l'art littéraire lui-même et sous-entendre une liberté formelle, mais le fait de lui adjoindre l'adjectif « stylistique » crée une redondance. Il est donc possible de comprendre cette liberté

²⁴⁰ « The huge mountains of fact piled up by the Department of Sociology at the University of Chicago gave me my first concrete vision of the forces that molded the urban Negro's body and soul. » Nous traduisons. Cité dans John M. Reilly, « Richard Wright Preaches the Nation: 12 Million Black Voices, » *op. cit.* p. 116.

²⁴¹ Lawrence P. Jackson, *The Indignant Generation*, *op. cit.* p. 94.

²⁴² Carla Cappetti, *Writing Chicago*, *op. cit.* p. 13.

« technique » dans un sens beaucoup plus littéral, soit la liberté d'utiliser des données, des notions ou encore des méthodes propres à un champ spécialisé afin de les incorporer au tissage littéraire lors de la rédaction. Cette idée de liberté technique, le fait d'encourager l'entremêlement d'écriture fictionnelle et d'écriture scientifique, permet de mieux comprendre pourquoi Wright jugeait utile de mettre en garde contre une littérature qui empiéterait sur les attributions d'autres secteurs en assumant une « charge sociale » indue²⁴³. Le lexique utilisé par le « South Side Writers Group » pour formuler ce nouveau cap littéraire signalait que la proximité avec l'École de Chicago n'était pas uniquement géographique mais aussi idéologique et méthodologique : le squelette analytique devait être marxiste, nationaliste *et* sociologique.

En d'autres endroits, le magazine renouvelait l'appel à mêler production littéraire et sciences sociales, comme le montre la critique du roman de Zora Neale Hurston *Their Eyes Were Watching God* rédigée par Marian Minus. Tout comme Hurston, Minus avait reçu une formation en anthropologie à l'université. Elle louait certes les qualités narratives du roman et la justesse avec laquelle l'anthropologue Hurston peignait ses personnages, mais déplorait l'absence délibérée de prise de position vis-à-vis de leurs « conditions sociales ». Minus reprochait à Hurston de ne pas offrir suffisamment de détails, de perspective historique sur les phénomènes sociaux complexes qui parsemaient le roman : un personnage évoquait bien un système de caste lié à la couleur de peau au sein même de la communauté africaine-américaine mais Hurston « n'essay[ait] aucunement d'en livrer une interprétation ». Pour gloser les propos de Minus, il fallait voir moins d'histoire d'amour et plus d'histoire sociale²⁴⁴. Cette divergence jouait de loin en loin l'opposition entre une littérature réaliste et une littérature moderniste. La voix d'auteure de Hurston ne prenait pas d'atours didactiques, l'interprétation du texte et la compréhension de

²⁴³ « An emphasis upon tendency and experiment, a view of society as something becoming rather than something fixed », « a simple literary realism which seeks to depict the lives of these people devoid of wider social connotations [...] must of necessity do a rank injustice to the Negro people », « social voice », « a nationalist spirit in Negro writing means a nationalism carrying the highest pitch of social consciousness », « In order to do justice to his subject matter, in order to depict Negro life in all of its manifold and intricate relationships, a deep informed, and complex consciousness is necessary », « the majority of the most basic assumptions of life can no longer be taken for granted », « this is the moment to ask questions, to theorize, to speculate, to wonder out of what materials can human world be built », « Negro life may be approached from a thousand angles, with no limit to technical and stylistic freedom ». Nous traduisons. Richard Wright, « Blueprint for Negro Writing », *New Challenge*, *op. cit.* pp. 54-65.

²⁴⁴ « Miss Hurston's characters say these things, but she makes no attempt to interpret them », « Here one wishes that Miss Hurston had allowed Janie and Tea Cake to be less in love for enough paragraphs to show more fully the depth of this bitter reaction. » Nous traduisons. Marian Minus, « Their Eyes Were Watching God », *New Challenge*, *op. cit.* p. 87.

toutes les subtilités quant aux phénomènes sociaux énoncés revenaient *in fine* aux lecteurs et lectrices à qui il incombait de combler un texte laissé lacunaire à dessein. Pour Minus, la valeur de la littérature ne provenait pas de coupes esthétiques dans le tissu social qui seraient par la suite mises en narration, mais davantage du fait de s'approprier l'objectivité des sciences sociales afin de livrer une interprétation au plus près de la réalité africaine-américaine²⁴⁵. La vision littéraire du « South Side Writers Group » formulée par Minus ou Wright ne proposait pas tant d'abolir les frontières entre sciences sociales et littérature que d'adosser la pratique littéraire aux sciences sociales, tant pour les questions de contenu que de méthode. Cette vision s'accompagnait d'une redéfinition plus vaste de la fonction de la littérature au sein de la société. L'écrivain devait devenir un « agent » de la transformation individuelle et sociale, chargé d'édifier « les valeurs d'après lesquelles sa race devait lutter, vivre et mourir ». Ce nouveau rôle était d'autant plus nécessaire que la classe moyenne était paralysée par l'indécision et que la sécularisation progressive de la société laissait un vide moral qui devait être colmaté par la démocratisation de la littérature²⁴⁶.

2) Canon national et université

Proposer la littérature comme palliatif à l'érosion morale due au déclin du religieux n'était pas une idée nouvelle. Cela rappelait la position adoptée par le critique et poète anglais Matthew Arnold près de soixante ans auparavant²⁴⁷, à cela près que la conception arnoldienne de la culture – soit « le meilleur de ce qui a été pensé et dit » – ne coïncidait

²⁴⁵ « It does not seem too much to ask that she turn her objectivity to the inclusion of newer interpretations of the Negro's heritage. » Marian Minus, *ibid.* p. 88.

²⁴⁶ « the Negro writer [...] [B]y his ability to fuse and make articulate the experiences of men, because his writing possesses the potential cunning to steal into the inmost recesses of human heart, because he can create the myths and symbols that inspire a faith in life, he may expect either to be consigned to oblivion, or to be recognized for the valued agent he is. », « With the gradual decline of the moral authority of the Negro church, and with the increasing irresolution which is paralyzing Negro middle class leadership, a new role is devolving upon the Negro writer. He is being called upon to do no less than create values by which his race is to struggle, live and die. » Nous traduisons. Richard Wright, « Blueprint for Negro Writing » *New Challenge*, *op. cit.* p. 59.

²⁴⁷ Matthew Arnold percevait la culture et en particulier la littérature comme le garde-fou moral à une époque où la fragmentation confessionnelle et les intérêts antagonistes des classes ouvrières, des classes moyennes et de l'aristocratie semblaient menacer l'unité du pays. Il concevait la culture comme un idéal d'excellence auquel chaque membre de la société devait aspirer, une manne esthétique, intellectuelle et morale. La diffusion de la culture et de la littérature au plus grand nombre était un devoir puisqu'elles encourageaient l'étude et la recherche de la perfection. Sa formule de la culture comme « le meilleur de ce qui a été dit et pensé » est restée célèbre. Voir Matthew Arnold, *Culture and Anarchy and other writings*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993. © 1869.

pas avec celle formulée par *New Challenge* qui entendait plutôt puiser l'inspiration dans le folklore africain-américain dans toute sa diversité, du plus ordinaire au plus sophistiqué. Le corollaire de la conception arnoldienne était l'idée que la grandeur d'un pays ne se mesurait pas à ses ressources naturelles ou à ses matières premières mais bien à sa culture, ouvrant ainsi la voie à un nationalisme dominateur et expansif, comme l'a analysé Edward Saïd dans *Culture et impérialisme*²⁴⁸. La toute première anthologie littéraire africaine-américaine en langue anglaise²⁴⁹, *The Book of American Negro Poetry* publiée en 1922 et éditée par James Weldon Johnson, reprenait ainsi à son compte l'équation où la grandeur d'une nation se signalait avant tout en fonction de sa culture :

Un peuple peut devenir grand de multiples façons mais la mesure de cette grandeur ne peut être reconnue et admise que d'une seule manière. La mesure définitive en ce qui concerne la grandeur de tous les peuples se trouve dans la quantité et la qualité d'œuvres littéraires et artistiques qu'ils ont produites. Le monde ignore la grandeur d'un peuple tant que ce peuple n'a pas produit de grande littérature et de grand art. Aucun peuple ayant produit de la grande littérature et du grand art n'a jamais été considéré comme clairement inférieur.²⁵⁰

Du peuple à la nation, il n'y a qu'un pas. En ce sens, l'argumentaire de James Weldon Johnson avait des connotations nationalistes claires. Cependant, le reste de l'introduction et la sélection de poèmes laissaient entrevoir une perspective plus internationale qu'il n'y paraissait. Il qualifiait Paul Laurence Dunbar de poète « aframéricain » – un terme qui servait à désigner n'importe quelle personne issue de la diaspora africaine habitant en Amérique du Nord, Amérique du Sud ou dans les Antilles – et le plaçait aux côtés d'autres poètes « aframéricains », parmi lesquels les cubains Juan Francisco Manzano et Diego Gabriel de la Concepción Valdés dit Plácido, Antonio Vieux et Oswald Durand d'Haïti, Léon Laviaux de Martinique, ou encore le brésilien Machado de Assis auquel il consacrait d'ailleurs une partie de l'introduction. Le fait de placer le poète africain-américain le plus connu au milieu de ses confrères les plus en vue du continent avait un double effet. D'une

²⁴⁸ Saïd, qui arc-boute une partie de son analyse sur l'influence des idées arnoldiennes en particulier, démontre comment la valorisation de la culture dans le cadre national a alimenté la justification de l'expansion coloniale britannique, passant ainsi d'une mission sociale et morale à l'échelle nationale à une « mission civilisatrice » à l'échelle mondiale. Voir Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, Paris : Fayard, 2000. © 1993.

²⁴⁹ L'anthologie *Les Cenelles* publiée à la Nouvelle-Orléans en 1845 est la première à regrouper les œuvres poétiques d'africains-américains. Les poèmes étaient cependant rédigés en français.

²⁵⁰ « A people may become great through many means, but there is only one measure by which its greatness is recognized and acknowledged. The final measure of the greatness of all peoples is the amount and standard of the literature and art they have produced. The world does not know that a people is great until that people produces great literature and art. No people that has produced great literature and art has ever been looked upon by the world as distinctly inferior. » Nous traduisons. James Weldon Johnson (ed.), *The Book of American Negro Poetry*, Harcourt, Brace and Company, 1922. p. vii.

part, cela élargissait la perspective en replaçant la littérature africaine-américaine au sein d'un ensemble plus vaste, appelant ainsi à apprendre d'autres traditions littéraires outre frontières en soulignant les échos, et d'autre part, cela contribuait à légitimer la propre entreprise éditoriale de Johnson. En effet, Machado de Assis, Oswald Durand et Plácido jouissaient d'une renommée bien établie au sein de leurs pays, voire du continent. Puisqu'aucune anthologie similaire n'avait été publiée auparavant aux États-Unis et puisque la connaissance de la poésie africaine-américaine pour le grand public se résumait souvent, dans le meilleur des cas, au seul nom de Dunbar, la noblesse de ces noms prestigieux rejaillissait en partie sur la sélection assemblée dans le volume. Afin d'établir cette filiation spirituelle de manière encore plus nette, Johnson avait pris soin d'inclure en guise d'annexe à l'anthologie le sonnet de Plácido « *Despida a mi madre* ». Le sonnet apparaissait dans sa version originale ainsi que dans deux versions traduites de l'espagnol vers l'anglais. L'incorporation du poème de Plácido en clôture de la section poétique du volume ouvrait un espace littéraire, linguistique mais aussi spatial qui interrogeait les frontières culturelles en même temps qu'elle les redéfinissait. *The Book of American Negro Poetry* entremêlait ainsi subtilement considérations nationalistes et perspectives internationales, tant dans le propos, l'organisation des textes que dans l'évaluation littéraire puisque Johnson concédait que si Dunbar était le poète afro-américain le plus accompli aux États-Unis, d'autres poètes afro-américains « rivalis[ai]ent avec lui ou le surpass[ai]ent »²⁵¹.

À la suite de Johnson, plusieurs anthologistes se sont emparés de la thématique nationaliste et l'ont modulée selon leurs objectifs. Ainsi, Locke déclarait que la vie et le folklore afro-américains pouvaient fournir les matériaux nécessaires au développement d'un théâtre national états-unien, préambule à l'émergence d'un théâtre noir national qui serait en mesure de « captiver l'attention et susciter l'admiration du monde »²⁵². À défaut d'être ici dominateur, le nationalisme véhiculé par le théâtre afro-américain avait également vocation à être expansif. La vague d'admiration devait se propager depuis les États-Unis jusqu'à gagner le reste du monde, nouvel avatar d'un

²⁵¹ « Mention of Dunbar brings up for consideration the fact that, although he is the most outstanding figure in literature among the Afro-Americans of the United States [...] others [...] stand on a plane with or even above Dunbar ». Nous traduisons. *Ibid.* p. xxxvi.

²⁵² « eventually there is destined to rise a national Negro Theatre where the black playwright and the black actor will interpret the soul of their people in a way to win the attention and admiration of the world ». Nous traduisons. Montgomery Gregory et Alain Locke (ed.), *Plays of Negro Life: A Source-Book of Native American Drama*, New York et Londres : Harper and Brothers, 1927. p. xv.

américanocentrisme qui germait depuis les marges sociales, politiques et littéraires. Un peu plus de quarante ans plus tard, la thématique nationaliste était toujours bien présente. Dès la première ligne de l'anthologie *Black Fire*, Larry Neal et Amiri Baraka faisaient des contributeurs et contributrices les figures fondatrices d'une nouvelle nation, qui énonçaient les principes auxquels les « hommes noirs allait se référer pour les mille prochaines années ». Ici, l'expansion géographique n'était pas clairement établie – même si l'expression « les hommes noirs » peut suggérer une dimension diasporique – mais la déclaration initiale qui prophétisait des préceptes valables et pertinents durant un millénaire suggérait bel et bien une forme de domination herméneutique sans partage.²⁵³ La dyade littérature et nationalisme n'était certes pas nouvelle²⁵⁴, mais la Première Guerre mondiale lui donna un nouveau relief dans le contexte états-unien. En effet, la supériorité militaire et économique des États-Unis pendant et après le conflit assura un ascendant moral et politique au pays. On peut ajouter à cela un ascendant culturel qui prit forme pendant l'entre-deux-guerres et qui se signalait notamment à travers la popularité grandissante des productions hollywoodiennes. C'est dans ce contexte international favorable à l'affermissement et l'affirmation d'une identité nationale états-unienne forte que plusieurs processus de légitimation culturelle purent être observés, tant dans la sphère universitaire que publique. Hors campus, l'étude de H. L. Mencken *The American Language* contribua fortement à étayer l'identité culturelle nationale. L'ouvrage fut publié pour la première fois en 1919 puis révisé et réédité à plusieurs reprises au cours des années vingt et trente. Mencken menait une charge intellectuelle contre les détracteurs du vernaculaire américain auquel on niait toute originalité et qu'on essayait de canaliser, de réprimer à travers des accusations d'incorrection. Il s'agissait d'un débat lancinant puisque, comme George Hutchinson le révèle dans son analyse du magazine *The New*

²⁵³ « These are the founding Fathers and Mothers, of our nation. [...] These will be the standards black men make reference to for the next thousand years. » Nous traduisons. LeRoi Jones et Larry Neal (ed.), *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, New York : William Morrow & Company, 1968. p. xvii.

²⁵⁴ Déjà en 1800, Germaine de Staël louait l'influence de la littérature dans la consolidation d'une conscience nationale puisque « sans le secours de l'imprimerie », une « nation nombreuse » ne pouvait jamais s'enrichir « des pensées des hommes supérieurs ». Trente-cinq années plus tard, Alexis de Tocqueville observait comment la démocratie bénéficiait directement de la diffusion de la littérature, en comparant cette dernière à un « arsenal ouvert à tous, où les faibles et les pauvres vinrent chaque jour chercher des armes ». Plus récemment, Frantz Fanon développait également ce point dans le chapitre 4 « Sur la culture nationale : fondements réciproques de la culture nationale et des luttes de libération » dans *Les damnés de la terre*. Germaine de Staël, *De la littérature*, Paris : Flammarion, 1991. © 1800. pp. 73-74. ; Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, I*, Paris : GF Flammarion, 1981. © 1835. pp. 59-60. ; Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris : La Découverte, 2002. © Librairie François Maspero. 1961.

Republic alors connu pour promouvoir une forme de nationalisme culturel, l'éditorialiste Francis Hackett se plaignait déjà en novembre 1914 de l'inféodation culturelle vis-à-vis du Royaume-Uni, subordination qui était attribuée précisément au fait que les États-Unis ne disposaient pas d'une langue distincte²⁵⁵. Mencken décrétait la langue américaine bien plus vivante, plus exubérante, plus métissée de ce côté-ci de l'Atlantique, en comparaison d'un anglais britannique engoncé dans des conventions désuètes et incapable de savoir comment se positionner vis-à-vis du vernaculaire américain qui atteignit ensuite une aura sans précédent lors de l'apparition du cinéma parlant, creusant plus avant le fossé culturel qui séparait les États-Unis du Royaume-Uni et du reste de l'Europe. La critique a d'ailleurs relevé l'influence des positions de Mencken et de cet ouvrage en particulier sur la Renaissance de Harlem²⁵⁶.

Au sein des universités, plusieurs auteurs états-uniens du dix-neuvième siècle firent l'objet d'une réévaluation grâce à la confluence d'efforts individuels et d'ajustements structurels qui avaient pour but d'émanciper les études américaines de la tutelle victorienne qui continuait de planer sur l'institution. Ainsi, la *Modern Language Association* (MLA) procéda en 1921 à un réagencement disciplinaire qui vit la création d'une sous-section « littérature américaine » qui, en 1966 seulement, devint une section à part entière. Jusqu'alors, les départements de littérature sur les campus états-uniens demeuraient des « bastions anglophiles », pour reprendre l'expression de David Shumway, tout acquis à la cause d'une littérature britannique. L'étude de la littérature américaine restait marginale et ses disciples étaient généralement toisés²⁵⁷. L'écrivain britannique D.H. Lawrence publia en 1923 *Études sur la littérature classique américaine* dans lequel il s'intéressait à des figures telles que James Fenimore Cooper, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville ou encore Walt Whitman. Lawrence critiquait la tendance à considérer les « classiques américains [...] comme des livres

²⁵⁵ Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, op. cit. p. 228.

²⁵⁶ Voir en particulier le chapitre « "Superior Intellectual Vaudeville" : *American Mercury* » dans George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, op. cit. ; le chapitre « *Fire !!*, Harlem, and the Younger Generation » dans van Notten, *Wallace Thurman's Harlem Renaissance*, op. cit. ; Charles Scruggs, « H.L. Mencken and James Weldon Johnson: Two Men Who Helped Shape a Renaissance » in Kenneth M. Price et Lawrence J. Oliver (ed.), *Critical Essays on James Weldon Johnson*, New York : G.K. Hall & Co, 1997. À noter également que *The American Language* fut publié par la maison d'édition Alfred Knopf qui publiait plusieurs auteurs de la Renaissance de Harlem, dont Langston Hughes, Nella Larsen, Walter White et Rudolph Fisher.

²⁵⁷ « bastions of Anglophilia ». Nous traduisons. David Shumway, *Creating American Civilization: A Genealogy of American Literature as an Academic Discipline*, Minneapolis, Londres : University of Minnesota Press, 1994. pp. 149-153.

d'enfants ». Pour lui, la littérature états-unienne n'avait pas été considérée à sa juste valeur car il était « difficile de reconnaître une voix neuve, aussi difficile que d'écouter un langage inconnu »²⁵⁸, position qui n'était pas sans faire écho à Mencken. En 1941, Francis Otto Matthiessen publiait *American Renaissance* qui étudiait Henry David Thoreau, Whitman, Melville, Ralph Waldo Emerson et Hawthorne et qui est considéré par Henry Abelove comme le « texte fondateur de la discipline des Études américaines »²⁵⁹. De manière plus transversale, ce mouvement ne se limitait pas à la redécouverte et la réévaluation dans le cadre universitaire d'auteurs mésestimés du dix-neuvième siècle. Comme l'a démontré Peter Conn dans son histoire littéraire des années trente, la classe littéraire états-unienne dans son ensemble était obsédée par le passé du pays²⁶⁰. Cela était illustré entre autres à travers les biographies de figures historiques et littéraires majeures qui se multiplièrent, la série de guides commandés par *Federal Writers Project* qui s'intéressèrent de très près à l'histoire des différents États et de leurs populations, ou encore à travers des projets littéraires aussi variés que le roman à clefs *Infants of the Spring* publié en 1932 par Wallace Thurman, *New Challenge* publié en 1937 et l'autobiographie *The Big Sea* de Langston Hughes, publiée en 1940, qui avaient tous en commun de poser un regard (auto-)critique sur une Renaissance de Harlem qui paraissait soudainement appartenir à un autre âge²⁶¹. Tandis que les partisans de l'anthropologie culturelle ou ceux de l'École de Chicago en sociologie amorçaient une refonte épistémologique dans le domaine scientifique, ce regard qui interrogeait le passé et les fondations suivait un mouvement analogue dans le domaine de la littérature.

²⁵⁸ D.H. Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine*, Paris : Éditions du Seuil, 1948. © 1923. p. 9.

²⁵⁹ Henry Abelove, *Deep Gossip*, Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2003. p. 61. Pour Abelove, la fondation homoérotique des Queer Studies est d'ailleurs à chercher du côté de la fraternité démocratique qui caractérisait la Renaissance américaine.

²⁶⁰ Peter Conn, *The American 1930s: A Literary History*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009. L'étude de Conn offre un contrepoint intéressant à l'idée qui voudrait que l'esthétique littéraire et les préoccupations politiques de gauche aient été les seules à dominer la scène culturelle états-unienne de l'époque.

²⁶¹ Elisa Cecchinato a par exemple fait valoir que le roman *Infants of the Spring* critiquait l'anxiété qui caractérisa la Renaissance de Harlem autour de la question de l'homosexualité. Elisa Cecchinato, *Fire on the Harlem Renaissance: Black Cultural Identities, Desiring Agencies and the Disciplinary Episteme*, thèse de doctorat à l'université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2018.

3) Courants et contre-courants critiques

Alors que les études américaines consolidaient peu à peu leur légitimité au sein des universités, un virage critique à deux voix, celle des *New Critics* et celle des *New York Intellectuals*, modifia durablement et profondément aux États-Unis la manière dont était perçue la littérature, d'un point de vue définitoire et analytique. Avant toute chose, le fait de regrouper ces deux groupes distincts n'est pas effectué afin de suggérer une quelconque affiliation, position commune ou congruence idéologique. Chaque groupe tenait des positions distinctes vis-à-vis de la littérature, mais ces positions contribuèrent de manière plus ou moins directe à former un paradigme analytique et critique qui vint dominer l'étude de la littérature au sein de l'université pendant plusieurs décennies aux États-Unis. Ce paradigme desservit une assez large partie de la production littéraire africaine-américaine *en même temps* qu'il favorisa l'installation de certains auteurs africains-américains dans une position d'autorité.

Le qualificatif de *New Critics*²⁶² désigne les universitaires états-uniens qui décidèrent au cours de l'entre-deux-guerres de rompre avec les études de textes jusqu'alors traditionnelles qui se concentraient principalement sur des éléments biographiques et historiques pour proposer une approche presque purement formaliste. Les *New Critics* promouvaient une lecture attentive des textes (*close reading*) où la qualité et la valeur littéraire d'une œuvre dérivait avant tout de sa complexité structurelle, linguistique et thématique. Les textes devaient être traités de la même manière que s'ils avaient été écrits par un auteur anonyme. La littérature appartenait à l'art et ne pouvait en conséquence être abordée sous le prisme d'aucune science sociale, le texte seul devait parler²⁶³. Selon René Wellek, les *New Critics* durent batailler pendant de nombreuses années pour s'implanter dans le paysage universitaire états-unien qui, en 1927, était encore très hostile à la littérature américaine ainsi qu'à toute forme de critique²⁶⁴. L'ouvrage *Understanding Poetry* rédigé par Cleanth Brooks et Robert Penn Warren²⁶⁵ en 1937

²⁶² Le critique littéraire Frank Lentricchia rappelle que le groupe des *New Critics* n'était ni homogène, ni monolithique. Si tous étaient d'accord pour mettre l'étude formaliste des textes au centre de leur pratique, ils défendaient cette idée à des degrés divers. Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, The University of Chicago Press, 1980. pp. xii-xiii.

²⁶³ William E. Cain, « The Institutionalization of the New Criticism », *MLN*, 97.5 (1982) : 1100-1120. ; David Daiches « The New Criticism: Some Qualifications », *College English*, 11.5 (1950) : 242-250.

²⁶⁴ René Wellek, « The New Criticism: Pro and Contra », *Critical Inquiry*, 4.4 (1978) : 611-624.

²⁶⁵ Brooks et Warren étaient par ailleurs connus pour leurs positions très conservatrices sur les questions raciales. Brooks avait notamment publié *The Relation of the Alabama-Georgia Dialect to the Provincial*

formalisait une étude bien spécifique de la littérature en préconisant de l'appréhender comme un objet autonome, détachable de son contexte de production et insensible à son contexte de réception. À la fois manuel scolaire et anthologie, il eut un rayonnement à peu près unique sur le monde universitaire états-unien, à tel point qu'en 1976, soit près de quarante ans plus tard, le livre était réédité pour la quatrième fois. En 1982, William E. Cain prenait le contrepied de nombreuses études qui voyaient le *New Criticism* comme un mouvement critique moribond. À ses yeux, la multiplication des certificats de décès au fur et à mesure des années attestait d'une vitalité problématique. Il estimait ainsi que le *New Criticism* et ses préceptes analytiques, loin d'avoir périclités et disparus, avaient été institutionnalisés pour devenir *la* critique, étant donné que toutes les théories littéraires ultérieures reprenaient la pratique de la lecture attentive pour base²⁶⁶. De fait, l'approche retenue par les *New Critics* encourageait une lecture anhistorique des textes dont les ramifications politiques et sociales étaient amputées au nom d'une esthétique littéraire immanente. Or, nous avons déjà vu le consensus fréquemment exprimé dans les anthologies de littérature africaine-américaine, à savoir l'importance de la compréhension des dynamiques historiques, politiques et sociales dans l'appréciation des textes à leur juste valeur. Il en résultait une dissonance fondamentale entre une partie de la littérature africaine-américaine et ce que Jerome McGann percevait comme une critique universitaire qui boutait toute approche historique hors du domaine littéraire²⁶⁷. Par extension, cela révélait le conflit inévitable entre l'herméneutique proposée par les *New Critics* et celle exposée par les anthologistes de *Black Fire* : tandis que les premiers

Dialects of Great Britain en 1935, dans lequel il rejetait toute influence potentielle ouest-africaine dans le parler du Sud qu'il comparait à une forme d'anglais élisabéthain presque parfait, tandis que Warren avait fait partie des *Vanderbilt Agrarians*, douze intellectuels et auteurs à l'origine du manifeste *I'll Take My Stand* paru en 1930, qui avançait l'idée que certaines traditions du Sud méritaient d'être conservées. Un journal du Sud, le *Telegraph* de Macon en Géorgie, qualifia le groupe de Vanderbilt de « néo-confédérés ». Voir Lawrence Jackson, *The Indignant Generation*, *op. cit.* p. 34. ; Thomas Lawrence Connelly, « The Vanderbilt Agrarians: Time and Place in Southern Tradition », *Tennessee Historical Quarterly*, 22.1 (1963) : 22-37. p. 22. À noter cependant que la position de Robert Penn Warren évolua de tel façon qu'il tenta d'avoir une meilleure compréhension de ces questions, comme l'en atteste la publication de *Who Speaks for the Negro?* en 1965, même si la question posée par le titre – qui devenait rhétorique à la lecture de l'ouvrage – proposait de fait un effacement de la parole noire qui demeurait problématique.

²⁶⁶ William E. Cain « The Institutionalization of the New Criticism », *op. cit.* pp. 1101-1102.

²⁶⁷ Jerome McGann, *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford : Clarendon Press, 1988. p. 3. À noter que McGann, qui s'élevait clairement contre l'approche herméneutique anhistorique des *New Critics*, encourageait une approche plus philologique des textes, alliant étude littéraire et étude historique. Cette approche fut formalisée dans son ouvrage *The Textual Condition* qui encourageait à décrypter le texte linguistique et ce qu'il nommait « le texte bibliographique » (proche de la notion genettienne de paratexte), allant ainsi dans le sens des études de l'histoire du livre et de l'imprimé.

postulaient l'évacuation de l'histoire du champ littéraire et critique, les seconds s'appuyaient sur l'histoire comme facteur de légitimité littéraire et critique, puisque « pour les mille prochaines années » les textes assemblés devaient servir de modèles, de « sources » à « une nation dont les contours apparaissaient de nouveau »²⁶⁸. Ainsi, il devenait difficile de concilier deux approches de la littérature aussi normatives et restrictives qu'antithétiques.

Le groupe des *New York Intellectuals*²⁶⁹ se composait majoritairement d'intellectuels juifs new-yorkais, écrivains mais surtout critiques littéraires et culturels pour la plupart. D'abord concentrés autour de la publication du magazine *Partisan Review*, lancé en 1934 et issu des milieux communistes²⁷⁰, les *New York Intellectuals* diversifièrent et amplifièrent leur envergure culturelle grâce à deux autres magazines, *Commentary* lancé en 1945 et *Dissent* apparu en 1954. Les trois publications stabilisèrent l'assise critique acquise par les *New York Intellectuals* au fur et à mesure des ans. De fait, *Partisan Review* dispose désormais d'une place à part dans la culture états-unienne du fait de sa longévité et de son aura : Sanford Pinsker déclarait qu'il était « difficile de penser à un journal littéraire qui ait eu un plus grand impact sur les intellectuels, les auteurs, et sur la vie culturelle de la nation dans son ensemble »²⁷¹ tandis que T.S. Eliot pensait que c'était « le meilleur périodique littéraire américain »²⁷². Une première différence est ainsi à relever entre *New Critics* et *New York Intellectuals* : tandis que les productions critiques des premiers étaient généralement confinées à un entre-soi universitaire, les seconds pouvaient espérer une diffusion de leurs idées auprès d'un public éduqué certes mais résolument plus vaste. D'abord tenus à l'écart de la plupart des universités avant la Seconde Guerre mondiale en raison de leur religion, la réévaluation de la judaïté opérée dans le sillage du conflit ainsi que l'expansion rapide du système universitaire permirent aux *New York Intellectuals* d'obtenir de nombreux postes au cours des années quarante et

²⁶⁸ « for the next thousand years », « These the sources, and the constant conscious striving (*jihad*) of a nation coming back into focus ». Nous traduisons. LeRoi Jones et Larry Neal (ed.), *Black Fire, op. cit.* p. xvii.

²⁶⁹ Comme pour les *New Critics*, les *New York Intellectuals* n'étaient un groupe ni tout à fait homogène, ni tout à fait monolithique. Neil Jumonville distingue ainsi trois générations différentes et souligne les dissensions qui pouvaient exister entre les diverses personnes réunies sous ce même qualificatif. Neil Jumonville (ed.), *The New York Intellectuals Reader*, New York, Londres : Routledge, 2007. pp. 3-6.

²⁷⁰ Le magazine fut interrompu en 1936 et reprit en 1937 avec une ligne éditoriale plus distante et critique des positions du Parti Communiste des États-Unis d'Amérique (CPUSA).

²⁷¹ « It is hard to think of a literary journal that has had a greater impact on intellectuals, writers, and on the cultural life of the nation as a whole than the *Partisan Review*. » Nous traduisons. Sanford Pinsker, « Review: Sixty Years of the *Partisan Review* », *The Sewanee Review*, 105.3 (1997) : lxxix-lxxxii. p. lxxx.

²⁷² « the best American literary periodical. » Nous traduisons. Cité dans Doris Kadish, « "A Young Communist in Love: Philip Rahv", *Partisan Review*, and My Mother », *The Georgia Review*, 68.4 (2014) : 768-817. p. 769.

cinquante, matérialisant davantage l'extension de leur rayonnement jusqu'aux enceintes institutionnelles. Conséquence connexe, cela provoquait dans le même temps un certain affaïssement du poids de la critique hors des réseaux universitaires étant donné que ceux-ci concentraient désormais de plus en plus de forces vives et consolidaient peu à peu une position dominante. Autre différence, les *New York Intellectuals* se tenaient a priori à l'opposé des *New Critics* puisqu'ils considéraient à l'origine que chaque œuvre devait être replacée dans son contexte social et historique²⁷³. Cependant, leur appréciation et évaluation de la littérature connut une trajectoire oblique, parallèlement à la fluctuation de leur positionnement idéologique qui passa d'un anti-stalinisme virulent à la fin des années trente à un libéralisme anticomuniste dans les années soixante. Initialement, les *New York Intellectuals* appréciaient les œuvres qui exhibaient un réalisme prolétarien, en particulier dans les années marquées par la Grande Dépression. À partir des années quarante, ils commencèrent à défendre une approche moderniste de la littérature, plus centrée sur elle-même et qui privilégiait une innovation formelle radicale à une critique politique radicale. Par extension, cela renvoyait à l'idée que l'art se suffisait à lui-même et n'était aucunement un moyen au service d'une fin, idée résumée par la formule de « l'art pour l'art ». Au cours des années soixante, alors que la culture était en passe d'être redéfinie – d'une conception arnoldienne dénotant tout ce qui avait été dit et pensé de remarquable à une conception anthropologique englobant l'ensemble des pratiques, des expressions culturelles et matérielles propres à un groupe social donné – les *New York Intellectuals* maintinrent leurs positions et se rangèrent du côté d'Arnold²⁷⁴.

À travers leurs publications, les *New York Intellectuals* eurent un double effet sur la littérature africaine-américaine, oscillant entre l'expression d'un mépris irréfléchi et des actes de légitimation sur la scène nationale. Ils contribuèrent ainsi à donner une nouvelle dimension aux voix de James Baldwin et Ralph Ellison, notamment, qu'ils publièrent à plusieurs reprises. Étant donné que les *New York Intellectuals* souscrivaient à une vision de la culture arnoldienne, la publication de Baldwin et Ellison signifiait *de facto* leur présence aux côtés du meilleur de ce qui avait été dit et pensé. Avoir voix au chapitre lors des débats et de l'ébullition intellectuelle autour des revues leur assignait une forme de légitimité, quand bien même leurs positions se trouvaient être diamétralement opposées

²⁷³ Neil Jumonville (ed.), *The New York Intellectuals Reader*, op. cit. p. 7.

²⁷⁴ Alan M. Wald, *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill, Londres : The University of North Carolina Press. 1987. p. 221. ; Neil Jumonville (ed.), *The New York Intellectuals Reader*, op. cit. p. 10.

à celles des *New York Intellectuals*. Cela illustre un processus de légitimation circulaire et dialectique : la renommée des auteurs provenait en partie du fait que leurs œuvres et leurs idées apparaissaient dans des magazines de renom, tout comme le renom des magazines s'appuyait principalement sur le fait de publier des auteurs aux capacités critiques et littéraires de premier ordre. De manière indirecte et peut-être plus marginale, promouvoir Baldwin ou Ellison n'entraînait pas automatiquement l'invisibilisation d'un pan de la littérature africaine-américaine puisque ces écrivains pouvaient s'emparer de la plate-forme offerte par les magazines afin de remettre en question des perceptions erronées, pointer du doigt les limites d'un raisonnement et encourager de manière générale une connaissance plus fine de cette littérature. Cependant, quand bien même les magazines représentaient une tribune littéraire et intellectuelle pour quelques auteurs africains-américains, ces derniers furent parfois contraints de mettre les choses au point quant à certaines idées fausses. Ellison dut par exemple expliquer à Irving Howe que la voix de Richard Wright n'était en aucun cas l'unique voix noire authentique et il fallut la publication de *The Fire Next Time* par Baldwin en 1963 pour que quelques membres du groupe se rendent compte que les critères esthétiques qu'ils avançaient ne prenaient pas la juste mesure du poids de l'histoire raciale états-unienne²⁷⁵.

Tout comme le virage critique provoqué par les *New Critics*, la défense d'une conception arnoldienne de la culture avait pour conséquence de reléguer une partie de la littérature africaine-américaine à un statut inférieur puisque trop dépendante du contexte sociohistorique pour en apprécier toute la richesse. En ce sens, les œuvres littéraires du Black Arts Movement se trouvaient à l'exact opposé du cadre analytique et définitoire promu par les *New York Intellectuals* et les *New Critics*. Après tout, il s'agissait du tout premier précepte posé par Larry Neal dès l'ouverture de l'article fondateur « The Black Arts Movement » paru dans la *Drama Review* en 1968 : « Le Black Arts Movement est radicalement opposé à toute conception de l'artiste qui l'éloigne de sa communauté ». Il attaquait d'ailleurs la Renaissance de Harlem qui n'avait selon lui pas réussi « à prendre racine, à se lier de manière concrète aux combats de cette communauté, à devenir sa voix et son esprit ». Pour Neal, la solution consistait à faire fusionner éthique et esthétique, à n'accorder de valeur à la littérature que si celle-ci se trouvait avoir un effet sur les

²⁷⁵ Pour un traitement plus ample des relations entre *New York Intellectuals* et littérature africaine-américaine voir le chapitre « The New York Intellectuals and Their "Negro Problem," 1945-1966. » dans Seth Forman, *Blacks in the Jewish Mind: A Crisis of Liberalism*, NYU Press, 1998. pp. 97-134.

Africains-Américains, les poussait à œuvrer dans le sens d'une transformation sociale et politique. La fonction et la structure même de la poésie étaient en ligne de mire, « Finies les abstractions. Les poèmes sont des entités physiques : des poings, des poignards, des poèmes-avions et des poèmes qui font feu »²⁷⁶. Dans l'anthologie *Black Fire*, Neal rejoignait d'ailleurs la position exprimée par Baldwin en 1963, à savoir la nécessité de prendre en compte l'histoire raciale états-unienne dans l'évaluation critique de la littérature africaine-américaine :

Mais l'histoire pèse sur toute cette littérature. Chaque écrivain noir en Amérique a dû se positionner vis-à-vis de cette histoire, soit pour être en paix avec elle, soit pour l'attaquer. Cela ne peut être ignoré. Chaque écrivain noir a adopté un point de vue sur la question qui lui est propre. Ils ou elles peuvent dire que, pour eux, cela n'a jamais été un problème. Mais ce seront des menteurs.²⁷⁷

La mise en place de départements d'études noires à partir de l'année 1968 décupla la résonance de l'argument de Baldwin, décliné par les anthologistes de *Black Fire*, puisque la littérature et l'histoire africaines-américaines firent leur entrée officielle au sein de l'institution universitaire.

B. La mise en place des départements d'études noires

1) Des premières incursions dans l'espace scolaire et universitaire à l'institutionnalisation d'un nouveau champ d'étude

L'entrée fut officielle, mais l'histoire et la littérature africaines-américaines avaient déjà connu quelques incursions officieuses²⁷⁸. Cette restructuration de l'espace institutionnel était d'autant plus significative lorsqu'on considérait tous les efforts mis en œuvre pour tenir les Africains-Américains à distance des lieux et des formes d'enseignement, depuis la criminalisation des tentatives d'alphabétisation des esclaves dans de nombreux états

²⁷⁶ « The Black Arts Movement is radically opposed to any concept of the artist that alienates him from his community », « It failed to take roots, to link itself concretely to the struggles of that community, to become its voice and spirit », « No more abstractions. Poems are physical entities: fists, daggers, airplane poems, and poems that shoot guns. » Nous traduisons. Larry Neal, « The Black Arts Movement », *The Drama Review*, *op. cit.* p. 29, p. 39, p. 31.

²⁷⁷ « But history weighs down on all of this literature. Every black writer in America has had to react to this history, either to make peace with it, or make war with it. It cannot be ignored. Every black writer has chosen a particular stance towards it. He or she may tell you that, for them, it was never a problem. But they will be liars. » Nous traduisons. LeRoi Jones et Larry Neal (ed.), *Black Fire*, *op. cit.* p. 647.

²⁷⁸ Henry Louis Gates Jr. rappelle que James Weldon Johnson fut le premier à enseigner la littérature noire dans une université traditionnellement blanche, à l'Université de New York où il donnait un cycle de conférences annuel. Gates, *Loose Canons*, *op. cit.* p. 90.

Sudistes jusqu'aux politiques ségrégationnistes entourant l'accès aux bibliothèques publiques qui demeurèrent en vigueur jusque dans les années soixante²⁷⁹, en passant par cette anecdote du sociologue E. Franklin Frazier, à qui le directeur du département universitaire du *Tuskegee Institute* avait demandé en 1916-1917 d'arrêter de marcher avec des livres à la main dans les allées du campus, de peur que les Blancs de passage aient l'impression que l'institut formait « l'esprit des Noirs plutôt que leurs cœurs et leurs mains »²⁸⁰.

Si la mise en place de départements d'études noires fut une opération relativement soudaine, l'historien Lawrence Crouchett a relevé les efforts antérieurs aux années soixante qui avaient promu l'étude de l'histoire et de la culture africaines-américaines, et qui comprenaient pêle-mêle les Quakers pennsylvaniens au dix-huitième siècle, le programme fédéral d'aide aux écrivains dans les années trente, ou encore les diverses tentatives pour fonder une société savante dédiée à l'histoire africaine-américaine au tournant du vingtième siècle²⁸¹. L'une des premières institutions pérennes consacrées principalement à l'histoire africaine-américaine fut l'*Association for the Study of Negro Life and History* (ASNLH), fondée en 1915 à l'instigation de Carter G. Woodson, Alexander L. Jackson, James E. Stamps et George Cleveland Hall. Le plus actif et le plus en vue des cofondateurs était sans doute Carter G. Woodson, célèbre pour la création de la *Negro History Week* devenue *Black History Month* par la suite. En plus de contribuer régulièrement à la presse africaine-américaine²⁸², Woodson s'appuya sur deux de ses publications, le *Journal of Negro History* lancé en 1916 – rebaptisé le *Journal of African American History* en 2002 – et le *Negro History Bulletin* créé en 1937 dont l'influence fut cruciale dans l'éveil, le maintien et le développement de l'intérêt pour l'étude de l'histoire africaine-américaine au fil des ans. Moins connu que le *Journal of Negro History*, le *Negro History Bulletin* avait, comme son nom l'indiquait, un format plus concis ayant vocation à atteindre un lectorat qui n'était pas celui du *Journal*, autrement dit le corps enseignant,

²⁷⁹ À ce sujet, voir Patterson Toby Graham, *A Right to Read : Segregation and Civil Rights in Alabama's Public Libraries, 1900-1965*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2002.

²⁸⁰ « white people passed through the campus and would get the impression that Tuskegee Institute was training the Negro's intellect rather than his heart and hand. » Nous traduisons. E. Franklin Frazier, *Black Bourgeoisie*, New York : The Free Press, 1965. © 1957. p. 245.

²⁸¹ Lawrence Crouchett, « Early Black Studies Movements », *Journal of Black Studies*, 2.2 (1971) : 189-200. Pour la contribution du *Federal Writers' Project*, voir également le chapitre « Auxiliary Projects » in Monty Noam Penkower, *The Federal Writers' Project: A Study in Government Patronage of the Arts*, Urbana, Chicago, Londres : University of Illinois Press, 1977. pp. 136-158.

²⁸² Pero Gaglo Dagbovie, *The Early Black History Movement, Carter G. Woodson, and Lorenzo Johnston Greene*, Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 2007. p. 42.

les classes ouvrières et les jeunes comme l'a souligné l'historien Pero Gaglio Dagbovie²⁸³. Principalement édité par des femmes qui y publiaient aussi des articles, il servait à la fois d'organe de publicité pour la ASNLH et d'espace privilégié de débats mêlant professionnels et amateurs. L'un des mots d'ordre de la publication était l'accessibilité : il devait être facile de se la procurer et facile de la lire. Il y avait une section spéciale à destination des enfants et un prix d'achat très bas comparé à celui du *Journal* – le *Bulletin* était vendu à perte – afin de maintenir un lectorat aussi nombreux que possible²⁸⁴.

En février 1967, Sterling Stuckey revenait dans *Negro Digest* sur la centralité des efforts de Woodson et de W.E.B. Du Bois pour tracer les liens qui existaient entre histoire africaine-américaine et histoire africaine. Il saluait notamment l'importance de la ASNLH et du *Journal of Negro History*, et resituait les travaux de Woodson sur l'Afrique dans la lignée de ceux de Franz Boas et Melville Herskovits. L'étendue de la contribution de Woodson, mise en perspective avec celle de Du Bois pour ne rien gâcher, se mesurait à l'aune de la taille de l'article en question : il occupait vingt pages sur les cent que comptait le numéro au total, alors même que le sommaire comptait quatorze articles et rubriques²⁸⁵. En plus de cela, le numéro de février comptait deux autres articles qui rendaient également hommage aux contributions de Woodson de manière plus ou moins appuyée. Ainsi Woodson, un « intellectuel de la Renaissance de Harlem » pour reprendre l'expression de Pero Gaglio Dagbovie, était-il présenté à la génération du *Black Power* et par la génération du *Black Power*²⁸⁶ comme une référence incontournable de l'histoire et de l'historiographie africaines-américaines, et ce, avant même que le champ d'étude ne se formalise en tant que discipline universitaire. Lors de la création du premier département d'études noires un peu plus d'un an après la parution de cet article, la filiation politique et intellectuelle avec ces précédents efforts était claire.

D'un point de vue théorique, la mise en place d'un nouveau champ disciplinaire pouvait s'accoter aux études de qualité sur les différents aspects de la vie noire, paraissant en quantité grandissante depuis le début du vingtième siècle et prenant les États-Unis pour focale principale sans être exclusive²⁸⁷. Ces études pouvaient être le fait d'auteurs

²⁸³ *Ibid.* p. 4. À noter également que de la poésie était parfois publiée dans *The Negro History Bulletin*.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 55.

²⁸⁵ Sterling Stuckey, « Black Americans and African Consciousness », *Negro Digest*, (février 1967) : 20-24 et 60-74.

²⁸⁶ La biographie de Sterling Stuckey qui apparaissait dans le magazine révélait qu'il était encore doctorant.

²⁸⁷ Fabio Rojas, *From Black Power to Black Studies: How a Radical Social Movement Became an Academic Discipline*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p. 22. ; Martin Kilson, « Reflections on Structure and Content in Black Studies », *Journal of Black Studies*, 3.3 (1973) : 297-314.

africains-américains, tels que John Hope Franklin, Horace Mann Bond ou encore J. Saunders Redding pour ne citer qu'eux, ou bien avoir été réalisées par des auteurs blancs, parmi lesquels Robert E. Parks, Thomas Woofter, ou encore Melville Herskovits²⁸⁸. Il convient cependant de mettre un premier bémol : l'existence de ce corpus put certes être mise à profit à partir de 1968, mais l'utilisation de ces recherches dans les décennies qui précédaient demeurait relativement sporadique²⁸⁹. Une illustration de ce biais méthodologique fut donnée par Carter G. Woodson qui répertoria en 1919 les universités états-uniennes qui offraient un cours portant directement sur les Africains-Américains. Cinq universités traditionnellement noires figuraient sur la liste, mais Woodson déplorait le manque de formation des personnes enseignant ces cours ainsi que le manque de données auxquelles elles avaient accès. La liste comportait huit autres universités, toutes situées dans le Nord. Parmi les huit, quatre intitulés de cours faisaient explicitement référence à un « problème » – signe que le biais méthodologique provenait ou était souvent doublé d'un biais moral – et tous laissaient entendre une approche historique ou sociologique²⁹⁰. Ce qui suggère un deuxième bémol car, même si la Renaissance de Harlem avait considérablement accéléré le débit littéraire africain-américain, rien n'était dit de la place de cette littérature dans l'institution universitaire. Il n'y a en effet, à notre connaissance, aucune étude systématique établissant avec précision le nombre de cours qui ont pu être consacrés à la littérature africaine-américaine avant 1968 sur le territoire états-unien²⁹¹. Il serait sûrement instructif de pouvoir déterminer quelles universités offraient ponctuellement ou régulièrement de tels cours, s'il s'agissait d'initiatives individuelles ou non, ou encore le contenu de ces cours, mais une telle recherche paraît assez ardue sinon difficilement réalisable au vu de la maigreur de telles données et du côté tentaculaire que ce genre d'entreprise revêt inévitablement.

²⁸⁸ Pour une liste plus complète, voir Martin Kilson, « Reflections on Structure and Content in Black Studies », *op. cit.* pp. 298-299.

²⁸⁹ Rojas, *From Black Power to Black Studies*, *op. cit.* p. 22.

²⁹⁰ Lawrence Crouchett, « Early Black Studies Movements », *op. cit.* p. 197.

²⁹¹ L'article de Roger Whitlow est la seule exception à ce constat. Il mentionne des cours de littérature africaine-américaine proposés dans quatre universités privées au cours des années quarante et cinquante et dans trois universités publiques au cours des années trente et quarante. Son étude se fondait sur les réponses de 648 universités sur les 1095 initialement contactées, soit un échantillon relativement grand. Cependant, aucune précision géographique n'était donnée. Whitlow ne précise ni de quelles institutions il s'agissait, ni l'intitulé de tous les cours en question, ni la fréquence de ces cours. Voir Roger Whitlow, « Alive and Well : A Nationwide Study of Black Literature Courses and Teachers in American Colleges and Universities », *College English*, 36.6 (1975) : 640-648. p. 641.

D'un point de vue pragmatique, l'institutionnalisation des départements d'études noires s'appuya en grande partie sur les mobilisations d'étudiants qui revendiquaient des positions nationalistes²⁹². Roger Whitlow remarqua quant à lui en 1975 que la plupart des cours de littérature africaine-américaine dispensés sur les campus états-uniens étaient apparus à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix²⁹³. On peut ainsi affirmer que le couple littérature et nationalisme s'offrait un nouveau pas de deux, au sein des campus états-uniens mais aussi en dehors. En effet, la lecture de *Negro Digest* à la fin des années soixante illustre particulièrement bien l'entrecroisement des enjeux littéraires, nationalistes et universitaires. Littéraires d'abord, lorsqu'on garde l'année 1968 comme focale, cinq numéros de *Negro Digest* étaient consacrés en majeure partie à la littérature : celui de janvier invitait trente-trois auteurs africains-américains à s'exprimer sur la littérature, celui d'avril se concentrait spécialement sur le théâtre africain-américain, celui de juin était annoncé comme un « festival de fictions » avec la publication de cinq nouvelles et d'un poème qui occupaient près de la moitié des pages du numéro, celui de septembre était le numéro annuel dédié à la poésie et celui de décembre était un numéro spécial sur Richard Wright. Par ailleurs, la publication de nouvelles ou de poèmes était maintenue dans tous les autres numéros de l'année, signe que la littérature africaine-américaine dont la vitalité se vérifiait à la régularité des parutions était ici envisagée comme un centre d'intérêt suffisamment fédérateur pour tisser une communauté de lecteurs et lectrices, numéro après numéro.

Les enjeux nationalistes figuraient également en bonne place dans les centres d'intérêts de cette communauté de lecteurs puisque les diverses voix nationalistes qui occupaient le devant de la scène trouvaient une chambre d'écho importante dans *Negro Digest* : dès janvier James Cunningham publiait un article qui évaluait le nationalisme culturel proposé par Ron Karenga, le numéro de mai mettait en perspective le mouvement de libération africain-américain vis-à-vis des mouvements africains, en août un article de Richard C. Tolbert appelait à ériger le nationalisme noir en idéologie dominante comme seule solution pour un mouvement de lutte efficace, en juin un débat était lancé par Julian Mayfield à propos du nationalisme proposé dans *The Crisis of the Negro Intellectual* d'Harold Cruse, débat poursuivi dans le numéro de novembre où la réponse sèche de Cruse était publiée ainsi que la contre-réponse de Mayfield. Discours nationalistes et

²⁹² Lawrence Crouchett, « Early Black Studies Movements », *op. cit.* p. 44.

²⁹³ Roger Whitlow, « Alive and Well », *op. cit.* p. 641.

expressions littéraires occupaient donc un même espace dialogique avec les lecteurs, dont les réactions au contenu du magazine étaient publiées dans la rubrique récurrente « lettres aux éditeurs ».

Le versant universitaire se signalait lui sur trois plans différents : la forme, le contenu, et les personnes qui y contribuaient. Formellement tout d'abord, certains articles n'avaient pas été émondés de leurs notes qui étaient situées à la fin du texte et occupaient parfois plusieurs pages, des bibliographies thématiques elles aussi longues de plusieurs pages apparaissaient quelquefois et offraient au lectorat la possibilité de se documenter sur des sujets précis. En outre, de mai 1964 au tout dernier numéro d'avril 1976, alors que *Negro Digest* avait entre-temps été renommé *Black World*, la phrase d'accroche « le savoir est la clef d'un meilleur lendemain »²⁹⁴ revenait presque inlassablement sur les quatrièmes de couverture, construisant ainsi l'identité d'un magazine qui insistait sur la centralité du savoir et, par extension, de l'apprentissage. En termes de contenu, le numéro de mars 1968 était entièrement consacré à la question d'une « université noire ». Il ne s'agissait alors pas d'un dossier sur les universités traditionnellement noires – l'emploi des mots « Black University » au lieu de « Negro University » effectuait cette distinction – mais de réfléchir à un nouveau concept administratif, disciplinaire et épistémologique qui pourrait transformer la réalité du paysage universitaire états-unien en un modèle qui puisse englober « le spectre entier des impératifs sociaux, économiques, psychologiques et culturels qui caractéris[ai]ent, influenc[ai]ent et contrôl[ai]ent la communauté noire »²⁹⁵. En termes de personnel, les contributeurs et contributrices au magazine comptaient moins de journalistes que d'universitaires, sans doute le groupe le plus important après celui des artistes et écrivains. La lecture des notices biographiques révèle que de nombreux enseignants à l'université alimentaient les pages de *Negro Digest* avec une fréquence plus ou moins soutenue, Nathan Hare, Gerald McWorter, Gwendolyn Midlo Hall, Stephen E. Henderson, Sarah Webster Fabio, Theodore R. Hudson, Solomon P. Gethers, Vincent Harding ou encore Michel Fabre parmi eux. À ces enseignants en poste, il fallait ajouter tous ceux qui œuvraient dans le domaine éducatif sans être employés par une université tels que Preston Wilcox, directeur de l'Association Nationale pour l'Éducation Africaine-Américaine, ainsi que celles et ceux dont le diplôme universitaire

²⁹⁴ « Knowledge is the key to a better tomorrow. » Nous traduisons.

²⁹⁵ « the concept of the Black University [...] was concerned with the entire spectrum of social, economic, psychological and cultural imperatives which characterize, influence and control the black community. » Nous traduisons. Hoyt W. Fuller, « Editor's Notes », *Negro Digest*, (mars 1968) : 97-98. p. 97.

était l'un des éléments biographiques centraux. En comparaison avec un magazine tel que *Partisan Review* qui n'offrait aucune information biographique sur les auteurs publiés, la récurrence de ces éléments semblerait souligner le déficit de légitimité qu'une publication telle que *Negro Digest* devait combler tant bien que mal afin de pouvoir espérer figurer au rang des magazines culturels et littéraires de premier plan.

2) L'université : source de légitimation ou modèle à éviter ?

La pratique de détailler le parcours universitaire n'était ni particulière à *Negro Digest*, ni nouvelle. Le magazine *Soulbook* n'offrait pas de notice biographique sur les auteurs publiés, mais il eut malgré tout recours à cette pratique lorsqu'une lettre ouverte fut adressée à Eric Hoffer qui venait de publier un article sur Kwame Nkrumah dans le *New York Times Magazine* où il qualifiait l'homme d'État ghanéen de « pseudo-intellectuel ». Les éditeurs réagirent à ce qu'ils trouvaient être une « déclaration ridicule, condescendante » en présentant une liste de dix faits concernant Nkrumah. Les quatre premiers points de la liste consistaient alors en un rappel de tous les diplômes qu'il avait obtenus de part et d'autre de l'Atlantique²⁹⁶. Cette pratique avait également un précédent majeur puisqu'elle était relativement répandue dans les anthologies littéraires africaines-américaines de la Renaissance de Harlem. L'index biographique à la fin de *The Book of American Negro Poetry* édité par James Weldon Johnson en 1922 mentionnait le parcours scolaire et universitaire de vingt-six poètes sur les trente compilés, soit quatre-vingt-six pour cent : pour les quatre autres poètes, Daniel Webster Davis était simplement présenté comme un pasteur, Theodore Henry Shackleford avait une liste d'œuvres publiées en guise de biographie, la vie de Lucian B. Watkins était arrivée à un terme prématuré à la suite de son engagement au cours de la Première Guerre mondiale, et Jones Edward Smyth s'était principalement distingué pour avoir effectué à pied le trajet qui séparait son Sud natal à l'université de Harvard où il fut arrêté pour vagabondage²⁹⁷. Dans l'anthologie *Negro Poets and Their Poems* publiée en 1923 et compilée par Robert T. Kerlin, les notices biographiques précisaient le parcours universitaire ou à défaut le degré d'éducation de cinquante-quatre des quatre-vingt-huit contributeurs, soit plus de soixante pour cent.

²⁹⁶ « ludicrous, condescending statement » Nous traduisons. Éditeurs, « To: Eric Hoffer, a true believer in the ideology of the white man's burden », *Soulbook*, (hiver 1964). p. 20.

²⁹⁷ Johnson (ed.), *The Book of American Negro Poetry*, *op. cit.* pp. 209-214.

Toutefois, si au nombre de contributeurs on ôte les neufs auteurs pour lesquels aucune information biographique n'était disponible ainsi que les trois auteurs qui avaient la particularité d'avoir été esclaves, le taux dépasse soixante-dix pour cent²⁹⁸. Constat similaire dans l'anthologie éditée par V. F. Calverton en 1929, *Anthology of American Negro Literature*, avec trente-quatre auteurs sur un total de quarante, soit quatre-vingt-cinq pour cent²⁹⁹.

L'anthologie *Ebony & Topaz: A Collectanea* publiée en 1927 par la NUL mettait la dimension universitaire en avant d'une manière quelque peu différente, puisque la mention du parcours universitaire était moins systématique et ne concernait qu'un peu plus d'un tiers des auteurs³⁰⁰. En revanche, des poèmes d'étudiants de premier cycle universitaire figuraient aux côtés des autres contributions et étaient regroupés en trois points du volume sous la dénomination « a page of undergraduate verse ». On pourrait estimer que trois pages sur les cent soixante-trois que comptait l'anthologie demeurent relativement négligeables. Cependant, le choix d'inclure ces poèmes d'auteurs complètement inconnus du public alors qu'il aurait été si facile pour l'anthologiste de combler ces pages avec une autre forme de contenu provenant d'auteurs plus en vue signalait un parti pris éditorial certes mineur mais révélateur. À la lecture du sommaire, on remarquait une liste de titres de poèmes, de pièces de théâtre, d'articles et de nouvelles. Chaque titre était suivi de l'identité de l'auteur. Or, dans le cas des étudiants de premier cycle, c'était la dénomination générique « undergraduate verse » qui apparaissait au lieu d'un quelconque titre, suivie des institutions universitaires auxquelles ils appartenaient. Le titre de leur poème ainsi que leur identité ne figuraient que sur les pages où étaient imprimées leurs contributions³⁰¹. Cette différence de traitement ne peut uniquement être expliquée en vertu du fait qu'ils représentaient des auteurs encore jeunes, peu expérimentés et inconnus des lecteurs. Certains auteurs présentés dans les notices biographiques étaient de jeunes diplômés et la possibilité pour un quelconque lecteur de connaître et d'arriver à identifier l'ensemble des participants était, somme toute, assez peu vraisemblable. Charles S. Johnson choisit de mettre en avant leur statut d'étudiant plutôt que leur identité, l'accent n'était pas, paradoxalement, placé sur leur

²⁹⁸ Robert T. Kerlin (ed.), *Negro Poets and Their Poems*, The Associated Publishers, 1923. pp. 323-335.

²⁹⁹ V. F. Calverton (ed.), *Anthology of American Negro Literature*, Modern Library, 1929. pp. 529-535.

³⁰⁰ Charles S. Johnson (ed.), *Ebony and Topaz: A Collectanea*, New York: Opportunity, National Urban League, 1927. p. 161.

³⁰¹ *Ibid.* pp. 5-6.

création mais sur leur position dans l'échelle éducative et, par extension, sociale. Cette anonymisation revenait donc à mettre en relief un intérêt sociologique plus que littéraire, l'anthologie servant de vitrine à double exposition : la présentation au sein d'une anthologie de ces textes précis leur conférait une légitimité littéraire alors même que la présentation des jeunes auteurs sous cet angle réaffirmait la prégnance des considérations sociologiques si chères à la NUL.

Le recours quasi systématique au parcours scolaire et universitaire dans les notices biographiques peut s'expliquer de manière purement pragmatique et de manière symbolique. Pragmatique car l'éducation reste souvent l'activité principale pendant de nombreuses années dans la vie d'un individu et mérite en soi d'être mentionnée, elle prépare une orientation professionnelle et est souvent conçue comme un prérequis, une étape préliminaire ou une antichambre à toute expression littéraire. Symbolique car le parcours universitaire en particulier dégage inévitablement une certaine aura, d'autant plus pendant la Renaissance de Harlem où l'accès à l'université était encore très restreint et où le nombre d'Africains-Américains diplômés de l'université, *a fortiori* des universités traditionnellement blanches, relevait davantage d'une minorité que d'une majorité. De ces observations on peut affirmer que l'université a non seulement joué un rôle actif dans la légitimation de la littérature africaine-américaine à partir de la fin des années soixante – légitimation corrélée à la visibilité de cette littérature qui fit l'objet d'un nombre exponentiel de cours grâce à la mise en place de départements d'études noires – mais aussi un rôle plus passif au cours des décennies précédentes, notamment lorsque les diverses publications africaines-américaines s'en remettaient à la renommée des universités et de leurs produits, les étudiants et diplômés, afin de consolider la légitimité d'une tradition littéraire encore chancelante car ne pouvant toujours pas prendre appui sur une reconnaissance institutionnelle formelle.

En 1968, le paradigme qui conférait son prestige à l'université avait changé. Grâce au *G.I. Bill* de 1944 puis à la loi fédérale de 1965 permettant aux étudiants issus de milieux défavorisés d'entreprendre des études supérieures plus facilement (*Higher Education Act*), l'accès à l'université s'était largement démocratisé et en être diplômé était bien plus fréquent. D'autre part les fondements épistémologiques de l'université étaient de plus en plus remis en question à mesure que le racisme qui sous-tendait certains de ces fondements ressortait de plus en plus nettement, comme l'article de Vernon J. Dixon publié en novembre 1968 dans *Negro Digest* le suggérait. Dixon voyait les étudiants

africains-américains comme les acteurs principaux de la révolution noire à venir et les encourageait à cet effet à se déconditionner de la « mentalité américaine » afin de s'associer aux « frères de la rue ». Une partie de son argumentaire appelait précisément à réinterroger l'individualisme prôné par la société états-unienne qui représentait un frein aux formes d'actions collectives. Grâce à cette révolution noire, les étudiants africains-américains pouvaient jouer le rôle d'un « leader ou d'un administrateur » – à condition d'éviter l'écueil de chercher une forme de glorification personnelle – soit quelqu'un à qui on confiait la mise en œuvre du bien de la communauté³⁰². L'article ne précisait pas le type d'institution au sein duquel l'étudiant noir devenu administrateur pouvait se rendre utile à la communauté : peut-être s'agissait-il d'institutions créées à la suite de cette révolution noire, peut-être s'agissait-il d'intégrer des institutions déjà existantes, telles que les universités. Peut-être était-ce, après tout, un mélange des deux car le reste de l'argumentaire de Dixon prévoyait de se défaire de cette « mentalité américaine » en s'attaquant par ailleurs à deux fondements épistémologiques, soit la rationalité et la prééminence du discours littéral sur le discours figuré. Selon lui, le fait de privilégier le discours littéral au détriment du figuré contribuait à amoindrir l'expression africaine-américaine qui se caractérisait par un usage complexe du figuré, et la primauté supposée du rationnel sur l'émotionnel empêchait l'administrateur noir et le « frère de la rue » de se comprendre. D'une épistémologie dogmatique et lacunaire découlait une administration déshumanisante qu'il fallait s'efforcer d'abattre. Ainsi, la publication d'un tel article permet d'apercevoir toute la versatilité de *Negro Digest*. Les contributeurs et éditeurs remettaient en cause les fondements structurels et épistémologiques d'un modèle universitaire états-unien qu'ils déclaraient caduc, de fait, lorsqu'ils appelaient à penser une alternative. Malgré cela, la rémanence d'une pratique biographique axée sur les accomplissements universitaires démontrait que les institutions d'enseignement supérieur avaient beau être taxées de racisme en raison d'une organisation des savoirs et des apprentissages qui contournait systématiquement l'histoire et les circonstances particulières aux groupes minorés, elles conservaient néanmoins suffisamment de lustre pour être brandies comme gage de qualité et de sérieux.

³⁰² « American “mind set” », « brothers in the street », « The black student who becomes a leader or an administrator could then regard himself as a man of the hour, one who is entrusted temporarily with the implementation of the brethren's interest ». Nous traduisons. Vernon J. Dixon, « The Black Student and The Brother in the Streets », *Negro Digest*, (novembre 1968) : 28-35.

Cette versatilité s'observait également dans certaines anthologies de la période qui se faisaient par ailleurs les hérauts d'un renouveau littéraire et épistémologique. Dans l'anthologie *Black Fire*, John Henrik Clarke et l'universitaire Nathan Hare rappelaient l'influence potentiellement pernicieuse de l'éducation dans la construction, la transmission et la reproduction de préjugés raciaux³⁰³. Malgré cela, l'éducation dispensée par le système scolaire et universitaire états-unien demeurait suffisamment importante pour être mentionnée dans les notices biographiques de trente-cinq contributeurs sur soixante-dix-sept, soit quarante-cinq pour cent³⁰⁴. Le taux montre certes que la pratique était en nette baisse, mais son maintien ne manquait pas d'interpeller dans certains cas. Plusieurs notices avaient la forme d'une citation, ce qui suggérait que le court texte biographique avait été rédigé de la main de l'auteur puis ajouté verbatim par les éditeurs. Les anthologistes avaient cependant pris soin de compléter les informations fournies par les contributeurs comme ici :

KEORAPETSE WILLIAM KGOSITSILE : « La poésie, comme n'importe quelle autre forme d'art, n'a pas de sens, i.e. n'a pas d'utilité, si elle n'est pas un acte en particulier aussi réel que la danse ou l'accouchement ; une sculpture faite du saignement de l'histoire. L'épithaphe nationale s'inscrit sur le dos des mineurs, empreintes profondes de larmes brûlantes. Les murs et ce qui donne des formes emplissent ta mémoire. La clarté n'est pas un mécanisme de la pensée mais un mode de vie. » Né en 1938 à Johannesburg, Afrique du Sud. Université Lincoln, université de Columbia, université du New Hampshire, The New School. Des poèmes et des articles ont été publiés ici et à l'étranger.³⁰⁵

Kgositsile évacuait les éléments biographiques afin d'exposer sa vision poétique radicale – il faisait basculer en une incise le sens de la poésie pour le réduire à son utilité – qui s'appuyait sur des images fortes – l'épithaphe nationale inscrite directement sur la peau des mineurs, tracée dans leurs dos au moyen de larmes qui brûlent les chairs. Le lyrisme de Kgositsile contrastait fortement avec l'ajout d'informations biographiques dans un style télégraphique, autant de coups de crayons sommaires censés venir compléter le portrait du contributeur jugé insatisfaisant ou insuffisant par les anthologistes. Ces

³⁰³ John Henrik Clarke, « Reclaiming the Lost African Heritage » in LeRoi Jones et Larry Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. pp. 11-18. ; Nathan Hare, « Brainwashing of Black Men's Minds » in LeRoi Jones et Larry Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. pp. 178-186.

³⁰⁴ *Ibid.* pp. 657-670.

³⁰⁵ «KEORAPETSE WILLIAM KGOSITSILE: "Poetry, like any other art form, is meaningless, i.e., has no use, unless it be a specific act actual as dance or childbirth; carved bleeding from history. Tears scorched to deep tracks on the mine laborer's back recording the national epitaph. Walls and what shapes people your memory. Clarity is not a thought process but a way of life." Born in Johannesburg, South Africa, 1938. Lincoln University, Columbia University, University of New Hampshire, the New School. Poems and essays published here and abroad. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 665.

derniers estimaient devoir s'appesantir sur l'enseignement supérieur avec l'énumération de quatre institutions différentes et faisaient ainsi du parcours universitaire une étape quasi incontournable, signe que l'université conservait une dimension définitoire importante malgré la critique qui en était faite en d'autres endroits du volume³⁰⁶.

Cependant, à la différence des anthologies de la Renaissance de Harlem, une forme de défiance à l'égard du système scolaire et universitaire états-unien apparaissait ici et là dans *Black Fire* : Bob Bennett déclarait ainsi avoir reçu une « mauvaise éducation » dans le système scolaire de la ville de Jersey puis à l'université Fordham de New York, Sam Cornish attestait n'avoir effectué qu'un seul semestre au lycée Douglass à Baltimore avant de « prendre son éducation entre ses propres mains », et Rudy Bee Graham était d'emblée présenté comme un « étudiant de Harvard ayant abandonné ses études »³⁰⁷. Ces notices témoignaient d'un recul vis-à-vis de l'éducation reçue et la critiquaient plus ou moins implicitement³⁰⁸. Le prestige de l'université d'Harvard dans l'exemple de Graham était contrebalancé par le fait qu'il avait quitté cet environnement, sans en préciser la raison. Le contraste entre cette histoire et celle de Jones Edward Smyth dans *The Book of American Negro Poetry* est saisissant. Smyth avait entrepris un périple quasi-homérique pour atteindre l'institution à laquelle on lui avait vraisemblablement refusé l'accès avant d'être emprisonné en raison d'un motif pour le moins discutable, symbolisant le difficile accès à l'éducation pour les Africains-Américains et l'injustice du système. Ici, l'histoire de Graham réduisait ce périple à néant et signalait qu'il valait mieux explicitement dire qu'on avait quitté Harvard, qu'on en était revenu, plutôt que de simplement dire qu'on y avait suivi quelques cours.

³⁰⁶ Dans l'anthologie *The New Black Poetry* éditée par Clarence Major, ce dernier a également ajouté des informations sur le parcours scolaire et universitaire en plus du texte biographique rédigé par les contributeurs eux-mêmes. Clarence Major (ed.), *The New Black Poetry*, New York : International Publishers, 1969. pp. 145-156. Notices de Edwin Brooks, Carole Gregory, Quentin Hill, John Major et Nazzam Al-Sudan.

³⁰⁷ « Miseducated in the Jersey City school system, continuing at Fordham University in New York. », « taking his education into his own hands. », « RUDY BEE GRAHAM is a Harvard drop-out. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 658 ; p. 660 ; p. 662.

³⁰⁸ Il existe d'autres exemples, au sein d'autres anthologies, d'auteurs utilisant leur notice biographique pour exprimer leur défiance vis-à-vis du système scolaire et universitaire. À titre d'exemple, le Néo-Orléanais Arthur Pfister déclarait avoir reçu un diplôme d'écriture créative « TRÈS pale » (*VERY pale*) de l'université de Johns Hopkins et utilisait des guillemets lorsqu'il qualifiait le *Tuskegee Institute* d'université. Harun Kofi Wangara qualifiait son éducation primaire et secondaire « d'endoctrinement » (*indoctrination*). Voir respectivement Woodie King (ed.), *Black Spirits: A Festival of New Black Poets in America*, Random House, 1972. p. 249. ; et Ahmed Alhamisi et Harun Kofi Wangara (ed.), *Black Arts: An Anthology of Black Creations*, Détroit : Black Arts Publications, 1969. p. 23.

3) L'Esthétique Noire, mouvement culturel et universitaire

Cette ambivalence vis-à-vis du système scolaire et universitaire états-unien reflétait les tâtonnements qui accompagnaient les avancées politiques et éducatives dans le cadre institutionnel. En effet, la création de départements d'études noires pouvait se faire en relative bonne entente avec les autorités institutionnelles qui percevaient leur propre intérêt à accompagner une telle démarche ou, alternativement, être le fruit d'âpres luttes politiques et sociales au sein et autour d'un régime universitaire fermement décidé à maintenir le *statu quo*. L'expression générique de « départements d'études noires » (*Black Studies Departments*) couvrait d'ailleurs une réalité composée d'une multitude de programmes, de départements d'études, de centres de recherche, de cours ou encore d'instituts qui avaient certes des vocations sensiblement équivalentes mais qui n'avaient pas été mis en place dans des circonstances similaires. Il en résultait une grande disparité d'une institution à une autre, créant une mosaïque d'initiatives dessinant bien une tendance générale sans pour autant que les liens entre elles soient apparents lorsqu'on regardait de plus près. Parmi les facteurs de différences, il y avait le fait que l'université était soit privée, soit publique, soit traditionnellement blanche, soit traditionnellement noire, mais aussi le taux d'étudiants africains-américains accueillis au sein de l'institution, le degré de mobilisation locale, la culture institutionnelle propre à chaque établissement, les modalités de financement de ces nouveaux programmes ou encore la gestion des ressources humaines³⁰⁹. Cette hétérogénéité était visible à la grande variété de dénominations choisies – *Black Studies*, *Black American Studies*, *Afro-Caribbean Studies*, *Pan-African Studies*, *Afro-American and African Studies*, *Africa-American Studies*, *Afro-American Studies*, *Africana Studies*, ou encore *Ethnic and Third World Studies*³¹⁰ – et ne tarda pas à faire apparaître des différences idéologiques, elles-mêmes sources de frictions. Des désaccords de fond émergèrent, entre autres, pour déterminer si les cours nouvellement créés pouvaient être dispensés par des enseignants blancs, si l'implication d'étudiants africains-américains de premier cycle dans l'organisation des départements n'était pas contreproductif sur le long terme, ou encore pour savoir si les cours devaient

³⁰⁹ Pour plus de détails sur ces variables voir Rojas, *From Black Power to Black Studies*, *op. cit.* et Caroline Rolland-Diamond, « Sociohistoire des Black Studies Departments », *IdeAs*, [En ligne], 2 (Été 2012). Consulté le 11/07/2019.

³¹⁰ Carlene Young, « The Struggle and Dream of Black Studies », *The Journal of Negro Education*, 43.3 (1984) : 368-378. ; William David Smith et Albert C. Yates, « Editorial in Black Studies », *Journal of Black Studies*, 10.3 (1980) : 269-277.

s'adresser principalement à la communauté africaine-américaine ou non, certains de ces débats se poursuivant encore aujourd'hui³¹¹. Malgré les dissensions, les historiens ont résumé la finalité des divers départements d'études noires en trois mots : corrective, descriptive et normative³¹². Il s'agissait d'apporter des données et des faits pour corriger les exagérations, distorsions et les mensonges répandus au sujet des Africains-Américains, d'utiliser les événements passés et présents pour pouvoir décrire au mieux l'expérience noire, et de s'appuyer sur des théories, des concepts et des programmes afin de générer et de promouvoir un changement des conditions sociales, économiques et politiques de la communauté.

En somme, les nouveaux standards que l'anthologie *Black Fire* promouvait, les appels à penser une nouvelle forme d'université « noire » dans les pages de *Negro Digest* et la volonté de corriger les idées reçues et préjugés grâce à l'action institutionnelle des départements d'études noires participaient tous à une vaste entreprise de remodelage épistémologique parcourant toute la société et caractéristique du Black Arts Movement. Malgré les critiques, les attaques et les marques répétées de défiance, le Black Arts Movement ne pouvait se tenir complètement à l'écart du terrain universitaire qui demeurait crucial pour accomplir une quelconque transformation sociale et politique de grande ampleur. Cependant, entre les enseignants et les étudiants qui avaient milité pour la création de départements d'études noires et certains administrateurs et présidents d'université, la finalité de ces départements n'était pas envisagée de la même manière, comme l'a abondamment souligné la critique. Le fait de confier les enseignements à un personnel peu qualifié ou ne répondant pas aux exigences universitaires était perçu comme une manœuvre visant à faciliter une implosion ou un effondrement ultérieurs³¹³, tandis que plusieurs travaux sont venus dénoncer l'instrumentalisation des départements d'études noires comme moyen de se mettre au diapason des nouvelles injonctions

³¹¹ Herman Hudson, « The Black Studies Program: Strategy and Structure », *The Journal of Negro Education*, 41.4 (1972) : 294-298. ; Nick Aaron Ford, « On the Teaching of Black Literature with the Aid of Anthologies », *College English*, 34.7 (1973) : 996-1013. ; Martin Kilson, « Reflections on Structure and Content in Black Studies », *op. cit.* ; Virginia M. Burke, « Black Literature for Whom? », *Negro American Literature Forum*, 9.1 (1975) : 25-27. Plus récemment, une partie de ces débats fait l'objet de l'ouvrage édité par Lisa A. Long en 2005 : Lisa A. Long (ed.), *White Scholars/ African American Texts*, New Brunswick, New Jersey et Londres : Rutgers University Press, 2005.

³¹² Alan K. Colon, « Critical Issues in Black Studies: A Selective Analysis », *The Journal of Negro Education*, 53.3 (1984) : 268-277. ; Manning Marable, « Black Studies and the Racial Mountain », *Souls*, 2 (2000) : 17-36. ; Peniel E. Joseph, « Dashikis and Democracy: Black Studies, Student Activism, and the Black Power Movement », *The Journal of African American History*, *op. cit.*

³¹³ Martin Kilson, « Reflections on Structure and Content in Black Studies », *op. cit.* ; Van Deburg, *New Day in Babylon*, *op. cit.* p. 74. ; Gates, *Loose Canons*, *op. cit.* p. 92.

édictees par la Cour suprême en matière d'égalité raciale³¹⁴ puis comme stratagème pour satisfaire les exigences des politiques de discrimination positive³¹⁵. Qui plus est, l'institutionnalisation d'un champ disciplinaire distinct, devant à ce titre disputer aux autres départements une part des ressources qui leur était précédemment allouées, laissait planer le risque de créer un parent pauvre disciplinaire et de reproduire une forme d'enseignement ségrégué³¹⁶. Enfin, l'idée selon laquelle les départements avaient été créés sous la pression sociale et politique avait pour conséquence de délégitimer la discipline sur le versant universitaire étant donné que cela l'historicisait, c'est-à-dire la liait clairement à son contexte d'émergence et, par conséquent, la rendait susceptible de disparaître ou de périr une fois l'impulsion initiale dépassée. Négligence, cynisme ou malveillance, ces exemples soulignaient le fait qu'une victoire structurelle n'équivalait pas pour autant à une victoire idéologique pérenne, en particulier dans une organisation qui, comme Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron l'avaient théorisé dans *Les héritiers* puis *La reproduction*, s'attachait bien plus à reproduire et à perpétuer un modèle social et un ordre politique qu'à se positionner en vecteur de mobilité sociale au service de la démocratie³¹⁷. En ce sens, le remodelage épistémologique envisagé par le Black Arts Movement était travesti en modifications purement cosmétiques.

Nonobstant la justesse de l'analyse de Bourdieu et Passeron et le fait qu'elle puisse être transposée à d'autres systèmes éducatifs, cette analyse n'éclairait qu'une partie de la question. Les travaux de Fabio Rojas et Roderick A. Ferguson ont démontré la possibilité induite par la création de départements d'études noires d'altérer la reproduction et la perpétuation d'un ordre social et politique dominant. Rojas estime ainsi que ces départements se trouvaient certes absorbés par une structure universitaire centrale qui émoussait leur portée politique radicale et leur ôtait leur position marginale, mais ils demeuraient des « contre centres » suffisamment efficaces pour bousculer et transformer l'organisation administrative et disciplinaire et ainsi produire des changements tangibles

³¹⁴ Noliwe Rooks, *White Money/ Black Power: The Surprising History of African American Studies and the Crisis of Race in Higher Education*, New York : Beacon Press, 2006. p. 1.

³¹⁵ Lewis R. Gordon et Jane Anna Gordon (ed.), *A Companion to African American Studies*, Blackwell Publishing, 2006. p. xxiii.

³¹⁶ Carlos A. Brossard, « Classifying Black Studies Programs », *The Journal of Negro Education*, 53.3 (1984) : 278-295.

³¹⁷ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les héritiers : les étudiants et la culture*, Éditions de Minuit, 1964. ; Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Éditions de Minuit, 1970.

à l'échelle de la société³¹⁸. Ferguson reconnaît que le mouvement social et politique ayant mené à la création des départements a été discipliné – dans tous les sens du terme – par l'université états-unienne, mais il renverse la notion foucaldienne de pouvoir, d'un versant répressif à productif, afin de démontrer que ces départements ont poussé la société et l'État à mieux appréhender la gestion des interactions avec les populations minorées et ont contraint le monde professionnel à apprendre de ces évolutions³¹⁹. En outre, Mike Sell souligne que l'apprentissage fut en réalité à double sens. En effet, les artistes africains-américains appelés à enseigner à l'université durent parfois procéder à une introspection du Black Arts Movement et de ses défauts après avoir passé du temps au sein de structures de plus en plus prédisposées à formuler une critique des attitudes sexistes, homophobes ou encore antisémites³²⁰.

Comme Rojas et Ferguson l'ont décrit, le Black Arts Movement se servit effectivement du pouvoir des institutions universitaires afin d'activement remettre en cause des fondements épistémologiques jugés néfastes. Des critères esthétiques préjudiciables sous-tendaient ces fondements et empêchaient l'expression et les productions culturelles africaines-américaines d'être jugées à leur juste valeur. En ce sens, l'espace institutionnel était un terrain d'enjeu central et crucial, ce qu'Amiri Baraka remarquait dans *Raise Race Rays Raze* où il martelait que « [L]es idées d[evaient] être transformées en réalité » et répondre au criant « besoin d'institutions » de la communauté africaine-américaine, insistant sur la nécessité de conférer au Black Arts Movement une dimension transformatrice plus concrète qu'elle ne l'avait été jusqu'alors³²¹. La réponse à ce besoin dans le domaine universitaire s'incarna dans le mouvement de l'Esthétique Noire³²² qui

³¹⁸ « counter center. » Nous traduisons. Rojas. *From Black Power to Black Studies, op. cit.* pp. 220-223.

³¹⁹ Roderick A. Ferguson, *The Reorder of Things: The University and Its Pedagogies of Minority Difference*, Minneapolis, Londres : University of Minnesota Press, 2012. p. 8-11.

³²⁰ Mike Sell, « Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?" », *New Literary History*, 41.4 (2010) : 753-774. p. 757.

³²¹ « We need institutions. », « Ideas must be changed into reality. » Nous traduisons. Amiri Baraka, *Raise Race Rays Raze, op. cit.* p. 100. Sur le besoin criant d'institutions, voir en particulier les articles « An article/story about Newark policemen using their real names, &c. » et « Black Art, Nationalism, Organization, Black Institutions » du recueil, pp. 91-96 et pp. 97-101 respectivement.

³²² Nous utilisons une double majuscule lorsque nous nous référons au mouvement historique « *Black Aesthetics* » qui émergea à la fin des années soixante et se poursuivit dans les années soixante-dix. Il s'agissait d'un mouvement intellectuel, littéraire et universitaire qui proposait une critique de l'acception inconditionnelle d'une esthétique basée sur des critères américano-centrés et eurocentrés. Ce mouvement puisait ses préceptes et était en majeure partie porté par les acteurs et actrices du Black Arts Movement, à tel point que les deux expressions sont parfois considérées comme interchangeables. Des universitaires tels que Stephen E. Henderson, Houston A. Baker Jr. et Addison Gayle Jr. se trouvaient parmi les principales voix de l'Esthétique Noire, ce qui nous pousse ici à la distinguer du Black Arts Movement qui était davantage concentré sur la production artistique.

appelait à avoir un « ensemble de règles d'après lesquelles la littérature et l'art noirs p[ouvaient] être jugés et évalués »³²³. Les promoteurs de ce mouvement entendaient opérer une *tabula rasa*, oblitérer toute trace d'influence d'un modèle esthétique précédent. L'Esthétique Noire s'appuyait sur l'expérience diasporique de la subjugation qui avait forgé et affiné un modèle de perception spécifique qui, s'il n'était pas essentialisé, demeurait intériorisé par les populations noires et était virtuellement hors de portée des populations blanches. Seuls les Africains-Américains et autres personnes issues de la diaspora africaine pouvaient véritablement comprendre, apprécier, et expliquer les œuvres culturelles et littéraires qu'ils avaient eux-mêmes produites, à condition de ne pas se laisser influencer par d'autres paradigmes esthétiques. Plusieurs auteurs africains-américains, Ralph Ellison, Ishmael Reed ou, plus tardivement, Amiri Baraka, firent la critique de ce mouvement dont le mécanisme d'exclusion circonscrivait un périmètre toujours plus restreint³²⁴. En plus de cela, les termes Esthétique Noire furent rapidement investis de sens et de connotations différentes qui cohabitaient bon an mal an et ne furent jamais concrètement définis³²⁵. L'attaque institutionnelle portée par l'Esthétique Noire était la salve la plus récente d'un débat déjà ancien, qui avait vu s'opposer George S. Schuyler, Langston Hughes et W.E.B. Du Bois lors de la Renaissance de Harlem sur les conditions et la possibilité d'existence d'un art noir et qui continue jusqu'à aujourd'hui³²⁶. Cependant, la différence avec la Renaissance de Harlem était que ce débat n'avait pas lieu uniquement dans les périodiques africains-américains mais pouvait être relayé au sein des universités états-uniennes de tous types par un contingent d'enseignants et d'étudiants africains-américains qui ne cessait de grandir. Ainsi, ce débat pouvait certes continuer d'être ignoré par une partie de la société, mais les universitaires et les étudiants ne pouvaient virtuellement plus y échapper.

³²³ « the proponents of a Black Aesthetic [...] call for a set of rules by which Black literature and art is to be judged and evaluated. » Nous traduisons. Addison Gayle Jr., « Cultural Strangulation: Black Literature and the White Aesthetic », in Addison Gayle Jr. (ed.), *The Black Aesthetic*, New York : Doubleday, 1971. p. 46.

³²⁴ Reginald Martin, « The FreeLance PallBearer Confronts the Terrible Threes: Ishmael Reed and the new Black Aesthetic Critics », *MELUS*, 14.2 (1987) : 35-49.

³²⁵ Cherise A. Pollard, « Sexual Subversions/ Political Inversions: Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement » in Crawford et Collins (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, op. cit. p. 175

³²⁶ Les articles de George S. Schuyler, « The Negro-Art Hokum », et W.E.B. Du Bois, « Criteria of Negro Art », sont reproduits dans l'ouvrage *La Renaissance de Harlem et l'art nègre*. op. cit. Pour une reproduction de l'article de Langston Hughes « The Negro Artist and the Racial Mountain », voir David Levering Lewis (ed.), *The Portable Harlem Renaissance Reader*, Penguin Books, 1994. Pour une perspective plus récente, voir Lewis Gordon, « Black Aesthetics, Black Value », *Public Culture*, 30.1 (2018) : 19-34.

Le mouvement de l'Esthétique Noire, en plus de consolider son implantation institutionnelle, s'appuyait sur les circuits de l'imprimé afin d'étayer peu à peu la légitimité de ses arguments. Cela apparaissait tout d'abord sous la forme d'une simple consigne éditoriale, avancée par Hoyt W. Fuller dans le numéro de *Negro Digest* de mars 1968 qui était consacré à l'université noire. Fuller revenait en deux pages sur la genèse du numéro et disait avoir encouragé ses contributeurs à s'intéresser au « développement et à l'expression d'une esthétique noire », dimension qu'il jugeait nécessaire à toute réflexion sur une université noire en plus des dimensions sociales, économiques, psychologiques et culturelles. On peut supposer que le traitement de la dimension esthétique faisait partie des regrets que Fuller exprimait ensuite lorsqu'il déclarait avoir publié un numéro incomplet, non pas à cause de la qualité des articles soumis par les contributeurs qui étaient tous des « éducateurs de la plus haute compétence », mais à cause des « inflexibles exigences » des dates butoirs³²⁷. L'article de Stephen E. Henderson, qui devint par la suite un promoteur actif de l'Esthétique Noire, était sans doute ce qui répondait le mieux au point précis soulevé par l'éditeur. Henderson réfutait pour des raisons pragmatiques la possibilité de créer des institutions *ex nihilo* et déduisait la nécessité de réformer des institutions qui existaient déjà « physiquement et intellectuellement », à savoir les universités traditionnellement noires. Celles-ci devaient exprimer une « volonté » d'être noires, non pas par contrainte mais par choix. Pour Henderson, le fait d'être noir était plus qu'une « question de pigmentation », c'était un « positionnement moral et philosophique »³²⁸.

Dans le courant des années soixante-dix, la promotion de l'Esthétique Noire s'intensifia à travers l'influence du magazine *Black World* et de plusieurs anthologies. Houston A. Baker Jr., par exemple, édita l'anthologie *Black Literature in America* qui lui permit de mettre directement en œuvre sa vision de la littérature africaine-américaine, celle d'une esthétique qu'il concevait alors comme « anti-mainstream »³²⁹. L'anthologie reçut une recension positive dans le numéro de novembre 1971 de *Black World*. Coïncidence ou

³²⁷ « the Black University concept was described as also being “concerned with the art of black people, and with the development and articulation of a black aesthetic. », « all educators of the highest competency », « the inflexible demands of deadlines ». Nous traduisons. Hoyt W. Fuller, “Editor’s Note », *Negro Digest*, (mars 1968) : 97-98.

³²⁸ « an institution already existing in part, physically and intellectually », « will-to-blackness », « the question of blackness – is more than a matter of pigmentation, when it is ultimately a moral and philosophical position ». Nous traduisons. Stephen E. Henderson, « The Black University: Toward Its Realization », *Negro Digest*, (mars 1968) : 21-26 et 80-83.

³²⁹ « antimainstream aesthetic ». Nous traduisons. Baker (ed), *Black Literature in America*, *op. cit.* p. 18.

stratagème de promotion, Baker signait également un article dans ce même numéro. Dès lors, il devint un contributeur relativement régulier du magazine alternant recensions d'ouvrages et articles. Même constat pour Addison Gayle Jr., qui avait compilé l'anthologie éponyme *The Black Aesthetic* en 1971, dont les contributions comprenaient également articles, recensions, ainsi qu'une lettre ouverte publiée en mai 1972 où il s'en prenait à l'éditeur du *New York Times Book Review* et lui rappelait que l'Esthétique Noire avait été développée sous l'influence conjuguée d'Amiri Baraka et de Hoyt W. Fuller, éditeur de *Negro Digest/ Black World*³³⁰. Baker et Gayle intervinrent à eux deux dans dix numéros différents de *Black World* sur les vingt-quatre parus entre novembre 1971 et novembre 1973. La fréquence de ces contributions, alors que tous deux étaient jeunes enseignants à l'université, attestait de l'intérêt réciproque qui unissait les auteurs au magazine et du bénéfice mutuel qui en était retiré. Ces différents ouvrages, magazines et anthologies, attestaient de la contribution concrète, matérielle de l'Esthétique Noire dont les idées circulaient avec fluidité entre l'espace universitaire et l'espace social plus vaste, placées entre les mains de milliers de lecteurs chaque mois ou bien destinées à plusieurs générations d'étudiants de littérature africaine-américaine. Lewis Gordon estime ainsi que *The Black Aesthetic* est désormais à ranger parmi les classiques³³¹.

En 1972, la maison d'édition William Morrow & Company, aussi à l'origine de *Black Fire*, publiait l'anthologie *Understanding the New Black Poetry* éditée par Stephen E. Henderson et dont le titre rappelait fortement le titre de l'ouvrage de Brooks et Warren, *Understanding Poetry*. Henderson avait sans doute l'espoir d'en émuler le succès pluri-décennal en décrivant les nouveaux standards critiques à prendre en compte puisque l'émergence d'une « critique pertinente » était désormais nécessaire au développement de la poésie africaine-américaine. Cette critique pouvait uniquement être assurée par les Africains-Américains étant donné qu'ils étaient les principaux destinataires de cette poésie et qu'eux seuls pouvaient comprendre les « racines ethniques de la poésie noire ». Une note de bas de page révélait que ces nouveaux standards étaient pour bonne partie exprimés dans les pages de magazines africains-américains, *Negro Digest/ Black World* en tête suivi de près par *The Journal of Black Poetry*³³². La reconnaissance de l'importance

³³⁰ Addison Gayle Jr., « An Open Letter to the Editor of The New York Times Book Review », *Black World*, (mai 1972) : 92-94.

³³¹ Gordon, « Black Aesthetics, Black Value », *op. cit.* p. 19.

³³² « a relevant criticism is necessary to the development of Black poetry », « these questions can not be resolved without considering the ethnic roots of Black poetry, which I insist are ultimately understood only by Black people themselves ». Nous traduisons. Stephen E. Henderson (ed.), *Understanding the New Black*

des magazines au sein d'une anthologie – Henderson créditait lui aussi Fuller comme l'un des architectes de l'Esthétique Noire – démontrait les processus de promotion et, de ce fait, de légitimation circulaires à l'œuvre d'un média à l'autre : les universitaires pouvaient puiser dans l'apport théorique formulé au sein des magazines afin de justifier leur projet éditorial de publication d'une anthologie critique, de même que les magazines pouvaient se targuer de compter parmi leurs contributeurs des universitaires suffisamment en vue pour éditer des anthologies chez des maisons d'édition importantes telles que Doubleday, McGraw-Hill et William Morrow & Company.

L'institutionnalisation de la littérature était donc suivie de l'institutionnalisation de la critique, dans une suite logique sinon chronologique. La première avait été le fruit de la poussée sociale et politique attisée par les voix du Black Power Movement, nationalistes pour la plupart, qui étaient abondamment relayées par *Negro Digest* et qui entendaient utiliser le pouvoir institutionnel des universités afin de transformer les fondations intellectuelles et épistémologiques de la société états-unienne. La seconde était à l'initiative d'universitaires africains-américains, fréquemment publiés au sein de *Negro Digest/ Black World*, qui portèrent à maturation une projection esthétique radicale cristallisée par la suite au sein de quelques anthologies. En amont de la création des départements d'études noirs, la théorisation critique était éparpillée dans les périodiques africains-américains. En aval, cette théorisation offrait un remède efficace aux impératifs de consolidation disciplinaire sous peine d'implosion prématurée. Quoi de plus naturel, donc, que de retrouver les contributeurs à ces magazines à des postes d'enseignants mettant en pratique ce qu'ils avaient suggéré. Le fait de retrouver ces critiques dans une position d'autorité hors et au sein de l'université témoignait d'une convergence similaire à celle connue par les *New York Intellectuals* après la Seconde Guerre mondiale. En conséquence, tout comme pour leurs homologues new-yorkais, cette confluence critique limitait la possibilité d'un contre-discours étant donné que l'herméneutique promue par l'Esthétique Noire était désormais parée d'un nouveau sceau de légitimité, celui de l'université.

En conséquence, éditeurs et critiques formaient un circuit court et fermé. Ils s'apparentaient dès lors à une instance médiatrice quasi ubiquiste qui se tenait entre le l'œuvre et le lecteur. Si ce dernier souhaitait aborder le texte, il lui fallait emprunter le

Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References, New York: William Morrow & Company et An Institute of the Black World Book, 1972. pp. 7-9.

chemin interprétatif préconisé. Partant, le filtre théorique normatif jeté entre l'œuvre et le lecteur par le biais de cette convergence critique ébranlait l'idée d'une littérature *directement* produite au service de la transformation sociale et politique³³³.

C. La littérature pour tous ? La question d'une avant-garde

1) Lignes de démarcation

James Weldon Johnson et d'autres à sa suite estimaient que la littérature était la quintessence de l'expression culturelle d'un peuple et, par extension, d'une nation. Dans les années soixante et soixante-dix, l'introduction formelle de la littérature africaine-américaine à l'université était considérée comme un moyen pour les groupes minorés de compenser le déficit de représentation au sein des structures scolaires états-uniennes – tant numérique que symbolique – et ainsi promouvoir un meilleur équilibre démocratique. En somme, la littérature africaine-américaine était perçue comme une expression de la nation, par la nation et pour la nation. Or, la littérature en tant que discipline est tout autre. David Shumway rappelle par exemple qu'en tant que discipline la littérature n'est certainement pas un « réceptacle passif » mais une « force active au sein de la culture » et que toute discipline est naturellement disposée à exclure afin de délimiter un périmètre d'action et de réflexion clair³³⁴. Shumway prend l'exemple de ce qui avait eu lieu au tournant du vingtième siècle, lorsque l'enseignement de la littérature à l'université aux États-Unis passa de considérations pragmatiques à des considérations de distinctions culturelles et sociales : c'est-à-dire de la perception de la littérature comme un support d'apprentissage et de savoir selon la tradition philologique à la perception de la littérature comme capital culturel et symbolique lorsque les progrès de l'industrie éditoriale résultèrent en une si grande production de textes qu'il fallait savoir ce qui méritait ou non d'être qualifié de littéraire³³⁵. Dans le domaine africain-américain, l'institutionnalisation de l'Esthétique Noire résultait en effet en une inclination à juguler

³³³ On retrouve ici l'idée du « monopole de la lecture légitime », selon la formule Pierre Bourdieu dans une conversation avec Roger Chartier, soit le fait dans un premier temps de dire ce qui mérite d'être lu et ce qui doit être laissé de côté, puis dans un deuxième temps d'apposer une grille de lecture qu'on juge adéquate et qui détermine l'appropriation d'un texte. Voir Pierre Bourdieu et Roger Chartier, « La lecture : une pratique culturelle » in Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille : Éditions Rivages, 1985. pp. 228-229.

³³⁴ « A discipline is not a passive receptacle for outside influences, but is itself an active force in the culture ». Nous traduisons. David Shumway, *Creating American Civilization*, *op. cit.* p. 6.

³³⁵ *Ibid.* pp. 26-31 .

l'expression africaine-américaine nationale en apposant des filtres théoriques et herméneutiques préalables qui déterminaient ce qui avait valeur de littérature ou non. Alors qu'une partie des auteurs africains-américains envisageaient initialement leur art comme un moteur d'émancipation sociale, politique, psychologique et culturelle adressé à un public sans distinction, la tendance incarnée par l'Esthétique Noire à prescrire la lecture d'œuvres écrites par et pour des initiés faisait émerger une tension autour du public visé et de la finalité présumée de la littérature africaine-américaine ³³⁶. L'institutionnalisation des départements d'études noires et du mouvement critique de l'Esthétique Noire à sa suite faisaient réémerger les contours d'un débat ancien : quel type de littérature les Africains-Américains devaient-ils produire ? Quel était le périmètre acceptable de l'innovation thématique et formelle ? À qui devait-elle s'adresser et à quelle fin ? En d'autres termes, déterminer si un mouvement littéraire avant-gardiste était possible et souhaitable pour la communauté africaine-américaine dans son ensemble.

Ces questions s'inscrivaient dans une liste de mécanismes de distinctions intracommunautaires qui furent décrits par les sciences sociales et mis en scène dans la littérature : les distinctions liées à la couleur de peau, celles liées à l'éducation et les distinctions générationnelles. En ce sens, Martin Kilson estimait en 2014 que l'existence d'une distinction fondée sur la couleur de peau au sein même de la communauté africaine-américaine – ce qu'il nommait alors « élitisme de couleur » (*color elitism*) – était un phénomène ancien dont des traces subsistent encore aujourd'hui. Déjà en 1957, le sociologue E. Franklin Frazier décrivait l'existence d'un clivage de couleur en vigueur depuis la fin de la Guerre de Sécession, se traduisant par de meilleures opportunités éducatives pour les Africains-Américains à la peau plus claire et créant en conséquence une forme d'élite. Selon Kilson, cette dynamique de distinction est restée influente jusqu'au milieu du vingtième siècle, moment où les appels à la fierté noire qui retentissaient de part et d'autre du globe furent suffisamment forts pour sensiblement affaiblir ce mécanisme ³³⁷. Il est intéressant de constater que sur ce point précis, la littérature n'avait pas attendu les sciences sociales pour parler de ce phénomène. Ainsi,

³³⁶ La distinction prescrite par l'Esthétique Noire rappelait en ce sens celle fréquemment exprimée par les artistes du Black Arts Movement lorsqu'ils appelaient à savoir faire la différence entre « Negro » et « Black », reflet d'un degré d'engagement et de radicalité politique différent. Ici, la différence tenait du degré de radicalité esthétique et littéraire qui variait entre œuvre approuvée et œuvre désapprouvée.

³³⁷ Martin Kilson, *Transformation of the African American Intelligentsia, 1880-2012*, Cambridge, Massachusetts, Londres : Harvard University Press, 2014. Voir en particulier le premier chapitre « The Rise and Fall of Color Elitism among African Americans. » pp. 9-43. On trouve également dans la critique le nom de « *colorism* » pour décrire le même phénomène.

dans le magazine *Fire !!*, la pièce de théâtre *Color Struck* de Zora Neale Hurston abordait déjà cette thématique. Dans un magazine qui, pour reprendre la célèbre expression employée par Langston Hughes, voulait « épater le bourgeois », la thématique n'était pas anodine et aurait sans doute été reçue froidement voire avec hostilité par les éditeurs de *The Crisis* ou *Opportunity*. À un premier niveau de lecture, la pièce offrait une représentation cruelle des dommages qu'un tel mécanisme de distinction pouvait causer : l'héroïne Emmaline se trouvait d'abord rejetée par l'homme qu'elle aimait en raison de sa couleur de peau foncée avant de perdre sa fille vingt ans plus tard toujours à cause – quoiqu'indirectement – de cette question de couleur de peau. Le choix de Hurston de placer cette pièce dans le passé et dans le présent soulignait la permanence de ce problème et des dommages qu'il occasionnait³³⁸. Trois ans plus tard en 1929, c'était au tour de Wallace Thurman de se pencher sur ce phénomène dans son roman *The Blacker the Berry* qui explorait l'aliénation de la protagoniste, Emma Lou Morgan, confrontée à cette discrimination insidieuse qui la poursuivait de Boise dans l'Idaho jusqu'à Harlem en passant par Los Angeles. Si Hurston suggérait la persistance du phénomène, les choix narratifs de Thurman mettaient en lumière son omniprésence.

L'opposition entre Africains-Américains à la peau claire et Africains-Américains à la peau foncée a souvent été projetée sur l'opposition entre W.E.B. Du Bois et Marcus Garvey. Leur différence phénotypique a parfois été mise en regard avec une autre forme de différenciation, à savoir l'éducation, symptôme d'une tension entre populaire et élitaire. De manière quelque peu schématique, Du Bois est présenté comme le brillant penseur diplômé d'une université prestigieuse, partisan de l'idée d'un « dixième talentueux » parmi les Africains-Américains à qui il incombait de mener le reste de la communauté dans les affaires politiques, économiques et sociales. L'un des leviers privilégiés par Du Bois pour pouvoir prétendre à une position de leader était alors l'éducation. Face à cela, Garvey est représenté comme un homme du peuple, orateur certes magnifique mais excentrique qui favorisait un mouvement de masse où le nombre et la fierté raciale étaient les principaux moteurs d'une transformation à grande échelle³³⁹. Dans les sciences

³³⁸ Zora Neale Hurston, « Color Struck », *Fire!!*, (1926) : 7-14.

³³⁹ Plusieurs travaux ont largement nuancé ce binarisme, aussi bien à propos de l'élitisme supposé ou avéré de Du Bois que sur l'apport intellectuel des idées de Garvey aux États-Unis et à l'ensemble du continent américain. Voir Juan Battle et Earl Wright II, « W.E.B. Du Bois's Talented Tenth : A Quantitative Assessment », *Journal of Black Studies*, 32.6 (2002) : 654-672. ; Adam Ewing, *The Age of Garvey: How a Jamaican Activist Created a Mass Movement and Changed Global Black Politics*, Princeton : Princeton University Press, 2014.

sociales, l'étude de Carter G. Woodson *The Mis-Education of the Negro* publiée en 1933 avertissait précisément des dangers liés à une telle dichotomie où le peuple était laissé pour compte par une élite intellectuelle intéressée par son propre avancement³⁴⁰. Plusieurs exemples suggèrent que les artistes et auteurs africains-américains, malgré l'éducation que la plupart avaient reçue, étaient soucieux de ne pas sombrer dans le dédain du reste de la communauté. Lorsqu'il revenait sur la Renaissance de Harlem dans son autobiographie *The Big Sea*, Langston Hughes décrivait l'illusion qui s'était emparée d'Harlem plus de dix ans auparavant :

Ils étaient certains que le Nouveau Noir mènerait dorénavant une nouvelle vie au sein des verts pâturages de la tolérance créés par Countee Cullen, Ethel Waters, Claude McKay, Duke Ellington, Bojangles et Alain Locke. Je ne sais pas ce qui poussait tous ces Noirs à penser cela – à ceci près qu'il s'agissait principalement d'intellectuels occupés à réfléchir. Dans la vie de tous les jours, les Noirs n'avaient pas entendu parler de la Renaissance Noire. Et si c'était le cas, elle n'avait pas augmenté leur salaire d'un iota.³⁴¹

Pour Hughes, les artistes de la Renaissance de Harlem s'étaient eux-mêmes enfermés dans une tour d'ivoire, incapables de percevoir que leurs réflexions n'apportaient pour la plupart des gens aucune amélioration tangible, ni aucun réconfort matériel. Manquant de discernement quant à la réalité, leurs réflexions intellectuelles s'étaient soudainement mues en élucubrations. Hughes avait pourtant fait partie des éditeurs et contributeurs de *Fire !!* où Arthur Huff Fauset signait un article intitulé « Intelligentsia » qui fustigeait précisément l'arrogance de certains intellectuels et leur cécité quant aux questions sociales plus vastes. Alors que ces intellectuels prétendaient, en somme, être les dépositaires de « l'étincelle du progrès » sans que le monde « deviendrait bientôt un cimetière pour le reste de l'humanité », ils « n'accomplissaient jamais rien à moins de prendre l'attitude d'un prince détrôné qui soudain doit aller travailler »³⁴². Certainement ce que Larry Neal avait en tête lorsqu'il reprochait à la Renaissance de Harlem de « n'être

³⁴⁰ Carter G. Woodson, *The Mis-Education of the Negro*, Association for the Study of African American Life and History, 2005. © 1933.

³⁴¹ « They were sure the New Negro would lead a new life from then on in green pastures of tolerance created by Countee Cullen, Ethel Waters, Claude McKay, Duke Ellington, Bojangles, and Alain Locke. I don't know what made any Negroes think that – except that they were mostly intellectuals doing the thinking. The ordinary Negroes hadn't heard of the Negro Renaissance. And if they had, it hadn't raised their wages any. » Nous traduisons. Langston Hughes, *The Big Sea: An Autobiography*, New York : Hill and Wang, 1993. © 1940. p. 228.

³⁴² « Were it not for these super-men [...] the spark of progress would vanish and pass away », « the tawdry field of life [...] would soon become a burial ground for the rest of humanity », « the Intelligentsia steal all they can get away with and never do anything unless it be in the attitude of a dethroned prince who suddenly has to go to work. » Nous traduisons. Arthur Huff Fauset, « Intelligentsia », *Fire!!*, (1926) : 45-46.

pas parvenue à prendre racine »³⁴³. Ce précédent expliquait sans doute en partie pourquoi le Black Arts Movement ambitionnait dès le départ d'atténuer la dichotomie et de faire du public, des lecteurs et lectrices, une partie intégrale du projet créatif. En ce sens, le mot même d'intellectuel était perçu par certains nationalistes militants comme une marque trop forte d'aliénation vis-à-vis de la communauté africaine-américaine. Elridge Cleaver trouvait par exemple les intellectuels noirs tels que James Baldwin problématiques. Il estimait que les termes d'intellectuel noir formaient « non seulement un oxymore mais une monstruosité », pour le dire avec Posnock³⁴⁴. Cette stigmatisation témoignait du souci prégnant de rester au contact du peuple tout comme du masculinisme bien ancré dans le Black Power Movement, caractérisé notamment par son sexisme, son homophobie et son anti-intellectualisme.

Les magazines *Fire !!* et *Umbra* dessinaient une autre ligne de démarcation intracommunautaire le long d'un axe générationnel. La couverture minimaliste de *Fire !!* ne portait qu'une seule mention en dehors du titre, placée juste en dessous, et indiquait que le magazine était « consacré aux plus jeunes artistes noirs ». Ce sous-titre n'était pas qu'une façade : Zora Neale Hurston était la doyenne du groupe à trente-cinq ans – même si Hurston avait la coutume de mentir sur son âge et de se présenter comme ayant dix ans de moins – et les plus jeunes contributeurs, Edward Silvera, Waring Cuney et Richard Bruce Nugent qui était aussi un éditeur du magazine, n'avaient que vingt ans. Au-delà d'un simple écart d'âge, c'était à travers l'intrépidité des thèmes abordés – la prostitution, les relations interraciales ou encore l'homosexualité – que les éditeurs entendaient démontrer l'écart qu'il y avait entre eux et des artistes et intellectuels plus âgés tels que James Weldon Johnson, Alain Locke ou encore W.E.B. Du Bois. Nombre de contributeurs et contributrices de *Fire !!* avaient déjà pu être publiés dans des magazines tels que *The Crisis*, *Opportunity*, et *The Messenger*, de même que dans l'anthologie *The New Negro* parue un an plus tôt. Il s'agissait donc pour la plupart d'auteurs prometteurs, voire confirmés, qui avaient accès à des publications relativement aisément mais qui ressentaient une frustration vis-à-vis du type de littérature que ces publications promouvaient. La NAACP

³⁴³ « It failed to take roots, to link itself concretely to the struggles of that community, to become its voice and spirit ». Nous traduisons. Larry Neal, « The Black Arts Movement », *op. cit.* La métaphore des racines peut d'ailleurs être à double tranchant : la communauté africaine-américaine représentait le terreau duquel la production artistique devait germer, mais ce qui était visible demeurait nécessairement ce qui avait germé, la communauté restant à hauteur de racine, soit invisible sous la surface.

³⁴⁴ « With James Baldwin in mind, Elridge Cleaver dubbed the black intellectual not only an oxymoron but a monstrosity ». Nous traduisons. Posnock, *Color & Culture*, *op. cit.* p. 61.

ou la NUL pouvaient bien publier de la littérature tant que les œuvres étaient en accord avec les objectifs fixés de l'organisation, l'innovation littéraire, formelle ou thématique, n'était, au mieux, pas une priorité, au pire, un élément subversif à neutraliser. *Fire !!* était ainsi une bouffée d'air littéraire offert par les plus jeunes aux plus jeunes, afin de pouvoir contourner les critères normatifs et restrictifs de publications plus conservatrices. Ces publications ménageaient la sensibilité de leurs lecteurs et de leurs partenaires financiers en s'appuyant principalement sur un certain type de texte afin de véhiculer une certaine image des Africains-Américains, image le plus souvent fondée sur la respectabilité et la résilience face à l'adversité.

La motivation était sensiblement la même au lancement du magazine *Umbra* à l'hiver 1963, comme le montre cet extrait tiré de l'avant-propos :

UMBRA existe pour fournir un moyen d'expression à ces francs et jeunes auteurs qui traitent des aspects de la réalité sociale et raciale qui se voient parfois qualifiés de « non commercial », « d'impopulaires », « d'indésirables », mais qui en toute honnêteté ne peuvent pas être vus comme superflus afin d'assurer l'entière et la bonne santé d'une société. Parce qu'UMBRA ne se préoccupe pas d'argent ou de prestige, il peut se permettre d'offrir une tribune aux auteurs qui sont jeunes, inconnus ou implacables avec la société. Le sujet des journaux approuvés est trop souvent dicté par leur peur des bailleurs de fonds et par l'opinion des lecteurs que ces journaux craignent de perdre.³⁴⁵

Deux considérations allaient de pair ici : la jeunesse et le franc-parler qui revenaient à deux reprises. Les éditeurs proposaient eux aussi leur journal comme une alternative aux publications un peu trop soucieuses de ne pas froisser leur lectorat ou leurs bailleurs de fonds, en particulier lorsqu'il s'agissait d'exprimer avec justesse l'expérience noire aux États-Unis. À la différence de *Fire !!* toutefois, la restriction imposée aux auteurs dans les autres publications des années soixante ne tournait pas uniquement autour du fait de préserver le lecteur. La littérature pouvait être jugée « impopulaire » et « non commerciale » ce qui soulignait en creux le pouvoir du lecteur états-unien dans le fait d'incliner les œuvres sur un versant littéraire plutôt qu'un autre, la production littéraire s'ajustant de fait aux demandes du marché.

³⁴⁵ « UMBRA exists to provide a vehicle for those outspoken and youthful writers who present aspects of social and racial reality which may be called 'uncommercial', 'unpalatable', 'unpopular', 'unwanted' – but cannot with any honesty be considered nonessential to a whole and healthy society. Because UMBRA is not preoccupied with monetary or prestige considerations it can afford to offer a platform to writers who are young, unknown or too hard on society. The subject matter of accepted journals is too often dictated by the fears of backers, and the views of readers whom those journals fear to lose. » Nous traduisons. The editors, « Foreword », *Umbra*, (1963) : 3-4. p. 3.

Que ce soit en raison de la couleur de peau, de l'éducation ou de l'âge, les motifs de distinctions intracommunautaires instillaient une dichotomie qui revenait, le plus souvent, à établir une hiérarchie, à distinguer un groupe au détriment d'un autre, à faire d'une partie de la communauté africaine-américaine le moteur du changement aux dépens de l'autre partie condamnée à suivre docilement. Selon le groupe placé dans cette position d'avant-garde, le champ de l'acceptable en termes de création et d'innovation littéraire, formelle ou thématique, se trouvait altéré. C'est pourquoi certaines contributions ainsi que plusieurs œuvres de fiction publiées au sein de magazines africains-américains tendaient à montrer la futilité de vouloir représenter l'ensemble des Africains-Américains en un groupe monolithique et s'ingéniaient à déconstruire l'idée d'une communauté idéalisée, unie autour de conditions et de préoccupations communes. Lutter contre l'essentialisation de la communauté africaine-américaine en un groupe homogène n'était pas particulier à ces textes mais se trouvait être un leitmotiv de la littérature africaine-américaine. Cependant, ces textes exprimaient une attaque interne, ils dénonçaient les manquements dont se rendaient coupables certains Africains-Américains. Dans un contexte politique et social où la possibilité de transformation est perçue comme dépendante du degré d'unité qu'on peut exprimer, il n'est pas certain que ces diverses contributions auraient pu recevoir l'imprimatur de la part d'autres publications, rendant de fait la création d'espaces littéraire et créatif alternatifs tels que *Fire !!* et *Umbra* nécessaire. En ce sens, les nouveaux territoires que se proposaient d'explorer ces magazines étaient des réponses à des non-dits, interrogeant les divers mécanismes de différenciation sans pour autant totalement s'en défaire : *Fire !!* attaquait certes thématiquement les mécanismes de différenciation fondés sur la couleur de peau et le degré de connaissance, mais mettait la scission générationnelle au cœur de sa ligne éditoriale.

2) Faire de la littérature une activité populaire du quotidien

Aussi bien pendant les années vingt et trente que pendant les années soixante et soixante-dix, l'expérimentation littéraire et artistique africaine-américaine s'est nourrie de la

culture populaire noire³⁴⁶, avec la musique au premier rang des sources d'inspiration³⁴⁷. Des artistes africains-américains qui s'approprièrent la culture populaire pour alimenter leur art, Langston Hughes fut sans doute parmi les premiers et parmi les plus célèbres. L'œuvre poétique de Hughes n'a ainsi cessé de se renouveler de recueil en recueil au gré des évolutions et inflexions que connaissait la musique populaire africaine-américaine au fil des ans, depuis le blues dans *The Weary Blues* en 1926 au jazz be-bop dans *Montage of a Dream Deferred* en 1951 et *Ask Your Mama* dix ans plus tard. James Smethurst pose un regard lucide sur le Black Arts Movement lorsqu'il affirme qu'un grand nombre d'artistes et d'auteurs étaient largement redevables à Hughes pour leur appréciation et leur valorisation d'une culture populaire africaine-américaine³⁴⁸. Quelques mois après son décès, *Negro Digest* lui consacra l'entièreté du numéro de septembre 1967. Le poète Conrad Kent Rivers déclarait « Langston était tout ce à quoi je pouvais me raccrocher étant jeune ». Pour Rivers, « Hughes et son œuvre constitu[ait] l'essence de la Négritude ». Hughes était celui qui avait donné du « sens » et de la « clarté » à ses combats, un « ami » pour « chaque jeune artiste noir »³⁴⁹. Julian Mayfield se remémorait lui aussi toute la bienveillance de Hughes qui irradiait l'ensemble de la jeune génération :

Je doute qu'il y ait beaucoup d'auteurs noirs de ma génération qui n'aient pas cité le nom de Langston comme référence une fois ou une autre au moment de postuler à une bourse d'étude ou à la subvention d'une fondation, et je pense qu'il détient le record du monde pour ce qui est d'écrire des lettres de recommandation pour ce genre de dossier. Langston transmettait même des tâches qu'il aurait bien pu

³⁴⁶ Par culture, nous entendons une conception anthropologique englobant l'ensemble des pratiques, des expressions culturelles et matérielles propres à un groupe social donné. Par populaire, nous entendons un phénomène largement répandu qui est « solidaire[s] de traditions musicales, littéraires, poétiques, graphiques ou plastiques » et/ou qui émane des classes les moins favorisées. Voir Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les arts de masse en question*, Bruxelles : La Lettre volée, 2007. p. 8.

³⁴⁷ Parmi les innombrables travaux qui ont mis en avant le lien étroit entre musique et littérature africaines-américaines, voici quelques-uns des plus récents : Frédéric Sylvanise, *Langston Hughes : poète jazz, poète blues*, ENS Éditions, 2009. ; Meta DuEwa Jones, *The Muse is Music: Jazz Poetry from the Harlem Renaissance to Spoken Word*, Urbana : University of Illinois Press, 2011. ; Gordon E. Thompson (ed.), *Black Music, Black Poetry: Blues and Jazz's Impact on African American Versification*, Farnham, Burlington : Ashgate, 2014. ; Steven C. Tracy, *Hot Music, Ragmentation, and the Bluing of American Literature*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2016. ; Brent Hayes Edwards, *Epistrophies: Jazz and the Literary Imagination*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2017.

³⁴⁸ James Smethurst, « "Don't Say Goodbye to the Porkpie Hat": Langston Hughes, the Left, and the Black Arts Movement », *Callaloo*, 25.4 (2002) : 1224-1237. p. 1228.

³⁴⁹ « I am of the opinion that Langston Hughes and his body of work constitutes the essence of Negritude. », « Langston was all I had as a youth to hang on to. », « Langston Hughes helped to make our battlefield meaningful and crystal clear », « He was a most concerned and humble man, and any young black artist had a friend in the fireplace ». Nous traduisons. Conrad Kent Rivers, « A Preface to ... For All Things Black and Beautiful », *Negro Digest*, (septembre 1967) : 32.

accomplir lui-même, alors même qu'aucun auteur noir ne croulait sous les tâches qu'il recevait jusqu'à ces dernières années.³⁵⁰

Les poèmes et articles élogiques s'accumulaient, rassemblant de jeunes artistes radicaux – Etheridge Knight, Sarah Webster Fabio, Don L. Lee ou encore Larry Neal – des poètes plus âgés – Dudley Randall, Mari Evans et Gwendolyn Brooks – ainsi que des futurs théoriciens de l'Esthétique Noire – Addison Gayle Jr. contribuait un article et Stephen E. Henderson s'essayait à la poésie. Ce panel très diversifié attestait du respect et de l'admiration qu'il suscitait sur l'ensemble du spectre littéraire et intellectuel africain-américain. Jean Toomer et Melvin B. Tolson moururent également en 1967 mais n'eurent pas le droit à la même oraison funèbre. Un simple entrefilet rédigé par Dudley Randall apparaissait dans le numéro de novembre 1967, intitulé « Three Giants Gone ». S'ils pouvaient eux aussi prétendre au titre de géant de la littérature africaine-américaine, leur œuvre ne résonnait à l'évidence pas de la même manière auprès de la jeune génération que celle de Hughes, troisième géant en question.

Hughes fut crucial dans l'instillation d'une perception méliorative de la culture populaire africaine-américaine, mais il ne fut pas le seul à tracer ce sillon. L'utilisation du vernaculaire africain-américain par exemple, caractéristique de sa poésie, était également privilégiée par d'autres artistes tels que Sterling Brown et Zora Neale Hurston ainsi que, dans une moindre mesure, Helene Johnson et Waring Cuney. James Weldon Johnson contribua aussi son lot d'innovation poétique à partir d'une forme d'expression populaire avec son recueil *God's Trombone* de 1927, illustré par Aaron Douglas et dans lequel la forme du sermon s'immisçait dans la matrice poétique. Au cours des années vingt et trente, de nombreux artistes et intellectuels africains-américains ont insisté sur la centralité de l'expression culturelle populaire dans la création artistique africaine-américaine, de James Weldon Johnson à Richard Wright en passant par Alain Locke et Sterling Brown. Tous en revanche ne partageaient pas la même ambition artistique, oscillant entre une volonté de prendre appui sur cette culture populaire, de la sublimer, de la légitimer ou simplement d'en ôter le stigmate. Héritiers indirects de ces efforts divergents, beaucoup d'artistes et d'intellectuels des années soixante et soixante-dix

³⁵⁰ « I doubt if there are many black writers of my generation who did not on one occasion or the other use Langston as a reference when applying for a fellowship or a foundation grant, and I would suppose he holds the world's record in writing letters in support of such applications. Langston even passed on assignments he might well have done himself, although until recent years no black writer received more assignments than he could handle. » Nous traduisons. Julian Mayfield, « Langston », *Negro Digest*, (septembre 1967) : 34-35. p. 35.

considéraient la distinction entre culture populaire et élitaire obsolète, à l'image du pop art d'Andy Warhol et Roy Lichtenstein qui avait pris de court les institutions culturelles états-uniennes à la fin des années cinquante. Il ne s'agissait plus de la culture populaire africaine-américaine, il s'agissait de *la* culture et devait à ce titre être préservée et célébrée.

Au cours des années soixante, de nombreux mouvements nationalistes à travers le monde intimèrent le besoin de retourner vers une culture populaire, souvent rurale, qui n'avait pas encore été récupérée ou souillée par les structures de domination et pouvait être érigée en culture nationale légitime³⁵¹. Cette idée trouvait d'ailleurs un écho politique dans l'ouvrage *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, publié en 1961 et traduit pour le marché états-unien en 1963, où le psychiatre martiniquais expliquait que parmi tous les acteurs révolutionnaires, seule une classe paysanne non corrompue, insensible à la tentation de s'embourgeoiser et inflexible sur sa volonté de libération, pouvait mener les révoltes nationalistes à terme³⁵². L'influence de Fanon fut majeure auprès des nationalistes africains-américains : 750 000 exemplaires du livre *Les damnés de la terre* avaient été écoulés à la fin de l'année 1970, ce qui poussait l'éditeur du magazine *Liberator* Dan Watts à déclarer que « chaque frère sur un toit peut citer Fanon »³⁵³. Ce dernier apparaissait en octobre 1969 en couverture du magazine *Negro Digest* qui lui consacrait en plus un article au titre éloquent « Fanon : The Awakener »³⁵⁴. L'article reproduisait de nombreuses citations tirées de ses ouvrages, écrites en capitales et en italiques, insérées pêle-mêle au milieu d'un texte qui retraçait sa vie et ses principales contributions. La force des arguments de Fanon était visuellement mise en avant grâce à un texte capitalisé et italicisé, condensé sous forme d'aphorismes prêts à l'emploi, et dont la réalité venait frapper inopinément lecteurs et lectrices au détour d'un paragraphe ou même au beau milieu d'une phrase. L'article remplissait ainsi la fonction de digest proposée par le titre du magazine et s'assurait dans les faits que n'importe qui pouvait citer Fanon³⁵⁵.

Une étude plus détaillée du collectif BLKARTSOUTH issu de la Nouvelle-Orléans représente sans doute l'exemple le plus probant d'une avant-garde littéraire ancrée dans

³⁵¹ Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. p. 59.

³⁵² Fanon, *Les damnés de la terre*, op. cit.

³⁵³ Van Deburg, *New Day in Babylon*, op. cit.

³⁵⁴ À noter également qu'en six numéros, *Soulbook* lui consacrait un article et reproduisait une partie de son œuvre, en plus d'être régulièrement cité par les divers contributeurs. Kenn M. Freeman, « The Man from F.L.N.: Brother Frantz Fanon », *Soulbook*, 1.3 (1965) : 164-177. ; Frantz Fanon, « Racism in France », *Soulbook*, 2.2 (1967) : 94-111.

³⁵⁵ Ayi Kwei Armah, « Fanon: The Awakener », *Negro Digest*, (octobre 1969) : 4-9 et 29-43.

une culture populaire locale, dans l'esprit de ce que Fanon et les différents mouvements nationalistes à travers le monde suggéraient. Formé dans le sillage du *Free Southern Theatre* (FST)³⁵⁶ à la fin des années soixante, le collectif organisait des ateliers réguliers – composés d'artistes du Sud principalement néo-orléanais – desquels ils tirèrent une publication irrégulière *Nkombo* à partir de décembre 1968. Les créations poétiques et théâtrales de BLKARTSOUTH se destinaient à la communauté africaine-américaine et étaient axées sur la représentation qui pouvait en être faite. Ainsi les artistes, très actifs politiquement, agrémentaient fréquemment d'une représentation ou d'une lecture leur travail d'aide à la communauté au sein d'organisations telles que SNCC ou le *Congress of African People*. Il s'agissait de repenser la dualité propre à l'avant-garde et de la débarrasser de ses connotations élitaires afin d'en faire un mouvement de réflexion et d'innovation au plus proche et au service de la population. Cette ambition demeurait dans une certaine mesure plus composite que syncrétique, les ateliers réunissant des auteurs qui nourrissaient des ambitions littéraires carriéristes et des auteurs qui se souciaient principalement de donner les moyens aux communautés locales de s'émanciper culturellement et politiquement³⁵⁷.

Dans le cas de BLKARTSOUTH, le paratexte éditorial du magazine publié démontrait immédiatement que la littérature pouvait s'apparenter à un autre art populaire aussi ancestral qu'intime, la cuisine. Le premier numéro s'appelait en réalité *Echoes from the Gumbo*, et jouait sur la polysémie du mot « Gumbo », désignant à la fois une plante à fleur originaire d'Afrique, le fruit de cette plante, les plats typiques louisianais préparés à base de cette plante et le créole parlé en Louisiane après plusieurs générations de métissages culturels et linguistiques. Les œuvres étaient entrecoupées de pages où était écrit « viandes et fruits de mers » (*meats & seafoods*), « assaisonnements » (*seasonings*), « épices » (*spices*) ou « ingrédients divers » (*misc. Ingredients*) en lettres manuscrites et stylisées suivies de courtes citations de Maulana Ron Karenga, LeRoi Jones, Robert H. deCoy, et James Baldwin. Il n'est pas clairement établi si ces pages intermédiaires étaient à prendre comme des titres ouvrant les sous-sections du magazine ou si les citations en question pouvaient constituer ces assaisonnements et ces épices pour accompagner le

³⁵⁶ Le *Free Southern Theatre* était une troupe de théâtre africaine-américaine proche du Mouvement pour les Droits Civiques. La troupe montait et représentait des pièces d'auteurs africains-américains à destination du public du Sud des États-Unis, espérant ainsi opérer un dessillement quant à la réalité de leur condition.

³⁵⁷ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* pp. 350-353.

plat principal. La présentation des contributeurs à la toute fin du numéro sur ce qui était présenté comme « la page des cuisiniers » (*cooks' page*) parachevait l'allégorie culinaire que le magazine se proposait de servir à ses lecteurs et lectrices³⁵⁸. Le savant mélange éditorial infusait l'idée d'une association synesthétique de la littérature à une cuisine autour de laquelle l'ensemble de la communauté pouvait se retrouver quotidiennement pour s'en délecter.

À partir du second numéro de mars 1969, le changement de titre vers *Nkombo* enrichissait la polysémie initiale puisqu'il s'agissait du même nom traduit en swahili, réinscrivant de fait ce symbole essentiel de la culture louisianaise dans une perspective historique et géographique plus vaste qui reflétait la pollinisation culturelle et botanique du Passage du Milieu. La recette du premier numéro était reprise et améliorée, les différents acteurs impliqués dans la parution désormais présentés sous les traits de « chefs de cuisine » (en français dans le texte), de « cuisiniers » (*cooks*) et de « marmiton » (*kitchen help*)³⁵⁹. La métaphore se poursuivait dans les éditoriaux signés par Val Ferdinand et Tom Dent. Ferdinand appelait le sien « matière à réflexion » (*Food for Thought*) tandis que celui de Dent s'intitulait, à partir du troisième numéro, « depuis la cuisine » (*From the Kitchen*). Ferdinand conviait les lecteurs à s'attabler à la préparation des futurs numéros en venant assister et participer aux ateliers hebdomadaires de BLKARTSOUTH³⁶⁰, tandis que Tom Dent les encourageait à réutiliser les poèmes présentés dans le numéro à la seule condition d'en faire la demande par écrit au préalable³⁶¹. Les œuvres étaient tapées à la machine et reproduites par le procédé de miméographie qui, en plus d'être peu onéreux, conférait à l'ensemble une esthétique artisanale. Cela était renforcé par l'utilisation de plusieurs polices d'écriture – scripte, avec empattement ou sans empattement – et le jeu sur l'écriture bicamérale – minuscule et majuscule – qui exacerbaient le contraste visuel d'une œuvre à l'autre et insufflaient en soi une individualité aux textes. Ces variations de caractères contribuaient à produire un bouquet garni littéraire composé de textes piquants, tendres et doux-amers. Ainsi, la littérature comme la cuisine représentaient des occasions propices de rassembler la communauté africaine-américaine, de partager une expérience commune, de découvrir de nouvelles sensations et d'apprécier l'expression

³⁵⁸ *Echoes from the Gumbo*, (décembre 1968), p. 35, p. 47, p. 58, p. 68.

³⁵⁹ Ces dénominations disparurent à partir du numéro suivant en juin 1969, pour être remplacées par les plus conventionnelles d'éditeurs, de personnel et d'illustrateurs.

³⁶⁰ Val Ferdinand, « From the Kitchen », *Nkombo*, (mars 1969).

³⁶¹ Tom Dent, « A Word About the Material in Gumbo/ Nkombo II », *Nkombo*, (mars 1969).

d'ingrédients variés. Les vertus restauratrices concrètes de l'une seyaient également à l'autre puisque la littérature était conçue comme un liant permettant de fortifier la cohésion communautaire, une activité bénéfique du quotidien qui, si elle exigeait un certain doigté pour être de qualité, était en définitive accessible à tous.

3) La tension nécessaire entre le populaire et l'élitaire

Avec *Nkombo*, le collectif BLKARTSOUTH cherchait à démocratiser la pratique de la littérature, aussi bien la lecture que l'écriture, afin d'en ôter toute connotation élitaires. Cela allait de concert avec la volonté d'éveiller les consciences politiques, notamment par le biais de représentations théâtrales de pièces africaines-américaines au sein même de la communauté. À ce sujet, Tom Dent rappelait à ses lecteurs l'importance du versant représentationnel de la littérature lorsqu'il déclarait :

La poésie noire doit être entendue. En d'autres termes, nos voix doivent être non seulement des voix de la réflexion mais aussi des voix de l'action, c'est de ça dont il s'agit. Une sorte de qualité présente ; ce n'est pas seulement ce qu'il y a sur la page mais ce qu'on ne peut pas faire entrer dans la page qui parle tout aussi fortement. [...] Ce serait aussi rien chouette si vous nous invitiez à faire une lecture pour votre groupe, ce qui ne doit pas être une grande occasion – juste la meilleure façon de faire vivre les voix.³⁶²

À première vue, la poésie et, par extension, la littérature remplissait ici les fonctions typiques assignées par le Black Arts Movement : un vecteur de réflexion qui devait mener à l'action, le tout dans un cadre interactif unissant artiste et public sans intermédiaire. Dent souhaitait inverser le mouvement habituel du public vers l'œuvre en proposant d'apporter l'œuvre au public à l'occasion de lectures informelles, renforçant ainsi l'idée de la littérature comme une pratique culturelle accessible. Dans son propre éditorial, Val Ferdinand précisait par ailleurs que ces lectures et représentations seraient « gratuites »³⁶³. Ici, Dent réintroduisait involontairement un intermédiaire entre l'œuvre et le public, à savoir les artistes eux-mêmes. Il était tout à fait compréhensible de voir des artistes désireux d'interpréter leurs textes face à un public, de pouvoir s'imprégner des

³⁶² « [B]lk poetry must be heard. That is to say our voices must be not only voices of reflections but voices of action, that's what it's all about. A kind of nowness; it's not only what's on the page but what we can't get on the page which speaks just as strong. [...] we would also dig if you would invite us to read for your group, which is no big formal thing – just the best way to make the voices live. » Nous traduisons. *Ibid.*

³⁶³ « inviting us to perform: free of charge ». Nous traduisons. Ferdinand, « From the Kitchen », *Nkombo*, (mars 1969).

réactions suscitées et ainsi jauger l'impact que leurs œuvres produisaient. À cela s'ajoutait la possibilité non négligeable d'accroître sa renommée auprès de ce même public pour les auteurs qui envisageaient de vivre de leur plume. Cependant, l'écriture de n'importe quelle œuvre artistique ouvre un champ d'interprétation qui a tôt fait d'échapper au contrôle de son créateur. Parvenir à exprimer tout ce qui ne figure pas sur la page tient précisément à la diversité des interprétations et à leur justesse. Nul doute que les artistes de BLKARTSOUTH pouvaient par *leur* interprétation ouvrir une porte menant à une compréhension et une appréciation plus fines de leurs œuvres. Seulement, en proposant de privilégier la voix des auteurs, ces derniers s'établissaient en gardiens de la clef interprétative de leur œuvre, verrouillant ainsi le potentiel foisonnement herméneutique de ce qui avait dû être laissé en dehors de la page et confinant le public à une pratique passive de la littérature. La question de la voix à écouter, à suivre, refaisait surface ou, plutôt, n'avait jamais été pleinement évacuée. Si le collectif BLKARTSOUTH était hostile à l'idée d'une littérature bourgeoise, élitaire, destinée à un fragment de la population africaine-américaine, il se posait malgré tout en décrypteur de cette littérature pour les masses.

Malgré cette contradiction, *Nkombo* restait une initiative littéraire qui essayait activement de maintenir l'idéal d'une démocratisation de la pratique littéraire. Tout d'abord, beaucoup de participants et participantes à l'atelier n'étaient pas allés à l'université ni n'avaient reçu de formation à l'écriture. En dépit de la valorisation du cursus universitaire qui était encore monnaie courante dans les publications africaines-américaines de l'époque, les éditeurs Ferdinand et Dent considéraient pour leur part que chaque personne ayant participé régulièrement à l'atelier méritait d'avoir une œuvre publiée au sein du magazine, abstraction faite de la qualité de l'œuvre. Qui plus est, *Nkombo* avait été conçu comme un média à destination d'auteurs du Sud et se tenait à une distance respectueuse des dogmes du Black Arts Movement et de l'Esthétique Noire. Tom Dent révélait ainsi au cours d'un entretien avec Kalamu ya Salaam (Val Ferdinand) en 1993 que son admiration pour la poésie d'Amiri Baraka comportait une réserve, à savoir que l'expérience qui y était exprimée ne coïncidait pas avec celle qui était la sienne en tant qu'auteur du Sud. Il déclarait aussi ne jamais avoir apprécié la rigidité esthétique émanant de *Black World*, qui ne prit d'ailleurs jamais la peine d'envoyer de correspondant pour

faire la critique de ce que BLKARTSOUTH ou le FST produisaient³⁶⁴. Ferdinand avait également exprimé sa méfiance vis-à-vis d'une théorisation excessive et privilégiait la production brute de littérature dans son éditorial de mars 1969³⁶⁵. Ainsi, *Nkombo* se situait en contrepoint artistique, esthétique et géographique au chœur national du Black Arts Movement. Les voix littéraires du Sud avaient certes fait leurs gammes au sein des mêmes mouvements nationalistes, mais leurs timbres, empreints de culture populaire locale, peinaient cependant à être entendus à l'échelle nationale³⁶⁶.

L'emphase mise par le Black Arts Movement sur la culture populaire pouvait, selon nous, découler de trois motivations distinctes qui pouvaient se chevaucher : une appréciation véritable des expressions et pratiques culturelles populaires, l'ambition de toucher un public aussi étendu que possible, et la volonté d'éviter d'être qualifié d'intellectuel ou de bourgeois afin de se soustraire à la stigmatisation que cela pouvait engendrer. À ce titre, il peut être judicieux de s'interroger sur l'origine sociale des éditeurs et contributeurs récurrents pour les différents magazines. Dans le cas de *Nkombo*, il est difficile de déterminer dans quelle mesure la dernière motivation s'appliquait au collectif BLKARTSOUTH. Certes, en tant que figure centrale et mentor du groupe, Tom Dent était un produit de la bourgeoisie africaine-américaine, fils du président de l'université Dillard, solidement ancré dans les milieux artistiques et bohèmes en tant que vétéran du groupe Umbra et disposant d'un réseau étendu, de Langston Hughes à James Baldwin. Cependant, l'ambition non-carrière de certains participants à l'atelier, le fait que la plupart d'entre eux n'avaient reçu aucune formation universitaire et l'approche créative qui privilégiait la production à la théorisation suggéraient qu'une telle stigmatisation devait se trouver assez loin de leurs préoccupations. Le peu d'informations biographiques disponibles au sujet des contributrices et contributeurs laisse entrevoir quelques étudiants, des acteurs et des électrons libres gravitant dans les sphères culturelles et politiques et ne permet pas d'affirmer s'ils étaient globalement issus des classes ouvrières, de la classe moyenne ou des classes aisées.

En ce qui concerne *Soulbook*, le statut socio-économique des éditeurs et contributeurs paraissait en moyenne légèrement supérieur à celui des membres à l'origine de *Nkombo*. Le projet éditorial avait germé sur deux campus californiens où la mobilisation politique

³⁶⁴ Kalamu ya Salaam, « Enriching the Paper Trail: An Interview with Tom Dent », *African American Review*, 27.2 (1993) : 327-344.

³⁶⁵ Ferdinand, « From the Kitchen », *Nkombo*, (mars 1969).

³⁶⁶ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 356. ; Salaam, « Enriching the Paper Trail », *op. cit.* p. 338.

et culturelle était forte, notamment au sujet de l'éducation : celui du collège communautaire de Merritt d'abord qui attirait des étudiants issus des classes ouvrières africaines-américaines, puis celui de l'université de Berkeley où la plupart des éditeurs et contributeurs initiaux avaient poursuivi leur cursus grâce aux faibles frais d'inscriptions d'alors³⁶⁷. En termes d'origine sociale, la composition était peut-être proche de celle de *Nkombo*, mais en termes de statut et d'activités, les contributeurs pouvaient tous se prévaloir d'une forme d'éducation supérieure, première différence notable entre les deux publications. Deuxièmement, la ligne éditoriale retenue, révolutionnaire, de gauche et anti-impérialiste, ne permettait pas le même souci d'inclusion, de soutien et de promotion littéraire exhibé par *Nkombo*. Smethurst résume ainsi l'objectif du magazine à servir de « forum aux jeunes artistes, militants et intellectuels noirs »³⁶⁸. Troisièmement, une irritation vivace filtrait régulièrement des pages du magazine à l'encontre de la bourgeoisie et des figures de proue politiques africaines-américaines. Cela suggérait un désir de repenser les méthodes de mobilisation politique sinon d'altérer la structure même des institutions et de la communauté africaine-américaine, désir qui se retrouvait également dans *Negro Digest/ Black World*³⁶⁹. Il ne s'agissait pas tant de s'adresser aux élites qu'à inspirer la formation de nouvelles élites, capables d'éviter les embûches et les impasses qui bloquaient le mouvement des Africains-Américains vers une libération sociale, politique, économique et culturelle. *Soulbook* entendait ainsi jouer un rôle dans la formation d'une nouvelle avant-garde, sinon littéraire tout au moins intellectuelle et politique. Or, dans un magazine qui aurait pu volontiers faire sienne la formule de Laurence Cossu-Beaumont « l'écriture noire est politique »³⁷⁰, la littérature publiée se devait nécessairement d'être au diapason de l'avant-garde politique proposée, il était difficilement concevable de glisser un sonnet contestataire dans la veine de ceux écrits par Claude McKay entre un texte qui militait pour la formation d'une armée de libération

³⁶⁷ Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. pp. 256-258.

³⁶⁸ « They saw in the journal a much-needed forum for young black artists, activists, and intellectuals » Nous traduisons. *Ibid.* p. 275.

³⁶⁹ Nous estimons que les développements sur *Negro Digest/ Black World* au cours de ce chapitre fournissent déjà les éléments de réponse nécessaires pour évaluer le statut socio-économique des contributeurs et éditeurs et pour déterminer le positionnement de la publication, aussi nous ne reviendrons pas dessus. Pour *Soulbook*, voir Mamadou Lumumba, « On Methods on Leadership », *Soulbook*, 1.1 (1964) : 7-19. ; Bobb Hamilton, « El Hajji Malik Shabazz: Leader, Prophet, Martyr », *Soulbook*, 1.2 (1965) : 81-86. ; Ted Vincent, « W.E.B. DuBois: Black Militant or Negro Leader? », *Soulbook*, 1.2 (1965) : 135-142. ; Donald Freeman, « The Façade of Bourgeois Democracy », *Soulbook*, 1.3 (1965) : 181-182. ; Harry Haywood, « Is the Black Bourgeoisie the Leader of the Black Liberation Struggle? », *Soulbook*, 2.1 (1966) : 70-75.

³⁷⁰ Cossu-Beaumont, « Richard Wright et le nouveau militantisme noir : « les mots comme des armes » » in Raynaud (dir.), *La Renaissance de Harlem et l'art nègre*, op. cit. p. 148.

noire et un autre qui appelait les Africains-Américains à développer une conscience révolutionnaire.

L'exemple de *Soulbook* – ou même celui de *Freedomways*, fréquemment perçu malgré lui comme une publication bourgeoise du fait de ses éditeurs et présenté par Harold Cruse comme un magazine sans aucune base concrète populaire en guise de soutien³⁷¹ – rappelait que la confluence entre le poétique et le politique demeurait généralement l'apanage de la classe moyenne, voire des classes aisées. En ce sens, Cornel West et Adolph L. Reed Jr. ont mis en avant le fait que la plupart des mobilisations politiques des années soixante et soixante-dix étaient portées non pas par des personnes issues des classes les plus populaires, mais par des militants issus de la classe moyenne et de la bourgeoisie africaines-américaines³⁷². Smethurst a rappelé de son côté qu'au cours de ces années acteurs culturels et acteurs politiques se confondaient, étant donné qu'ils appartenaient aux mêmes réseaux, s'appuyaient sur les mêmes structures, diffusaient leurs messages sur les mêmes canaux. En somme, les désirs révolutionnaires, dans le domaine politique ou culturel, étaient exprimés et relayés par les classes les plus aisées qui s'adressaient le plus souvent à leurs pairs, malgré la volonté de provoquer l'adhésion des classes les plus populaires qui devaient être menées vers la libération. William Van Deburg remarque à ce sujet que les écrivains africains-américains fournissaient des « feuilles de route » individuelles et collectives et offraient des « panneaux indicateurs » destinées à accompagner tous les Africains-Américains sur la route qui menait de *Negro* à *Black*.³⁷³ Ce constat était proche de celui dressé par Langston Hughes dans son autobiographie à la suite de la Renaissance de Harlem, où il déplorait le manque de lucidité dont les artistes et intellectuels avaient fait preuve à l'endroit de leur rapport aux classes ouvrières, observation souvent secondée par la critique³⁷⁴. Cela interrogeait la difficile équation qui

³⁷¹ Harold Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York : William Morrow & Company, 1967. p. 242.

³⁷² Cornel West, « The Paradox of the African-American Rebellion » in Glaude Jr. (ed.), *Is It Nation Time?*, *op. cit.* p. 32 ; Adolph L. Reed Jr., « Black Particularity Reconsidered » in Glaude Jr. (ed.), *Is It Nation Time?*, *op. cit.* p. 42. La portée de leur remarque est cependant limitée par le fait que le phénomène n'était guère nouveau, de nombreuses révolutions du 19^{ème} et 20^{ème} siècles en Europe furent également initiées et portées par des intellectuels issus de la bourgeoisie.

³⁷³ « Afro-American writers provided their generation with a series of easy-to-follow thematic road maps to both personal and group empowerment », « even the most obdurate member of the black bourgeoisie could be liberated if they followed directional signs carefully ». Nous traduisons. Van Deburg, *New Day in Babylon*, *op. cit.* pp. 290-291.

³⁷⁴ Cary D. Wintz, *Black Culture and the Harlem Renaissance*, Houston : Rice University Press, 1988. p. 30 ; Posnock, *Color & Culture*, *op. cit.* p. 80 ; Emily Bernard, « A Familiar Strangeness: The Spectre of Whiteness in the Harlem Renaissance and the Black Arts Movement » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 257 ; Jacob S. Dorman, « Back to Harlem: Abstract and Everyday Labor during the Harlem Renaissance » in Ogbar (ed.), *The Harlem Renaissance Revisited*, *op. cit.* pp. 74-90.

consistait à rallier les préoccupations des classes populaires à l'innovation artistique africaine-américaine, à faire de la libération artistique un vecteur de transformation sociale et politique.

Dernier point, les contraintes médiatiques propres aux magazines perpétuaient nécessairement une tension entre populaire et élitaire. Cette tension se trouvait dans leur mécanisme de consommation avant même d'entrer en jeu dans les choix éditoriaux ou les thématiques abordées. En effet, la grande majorité des magazines – *Negro Digest/ Black World, Umbra, Soulbook, Freedomways, Challenge/ New Challenge, Harlem: A Forum of Negro Life, Fire !!* – contenaient un encart ou parfois une page entière encourageant leurs lecteurs à parrainer les publications, le plus souvent sous la forme d'une souscription à un abonnement synonyme de rabais sur le prix total. Au-delà de permettre aux lecteurs de recevoir directement le magazine sans avoir à se déplacer, il s'agissait évidemment d'une composante clef dans la pérennisation de la publication. Les actrices et acteurs culturels qui contribuaient ou éditaient un périodique pouvaient bien être issus des classes africaines-américaines les plus aisées, ils n'en étaient pas pour autant des nantis pouvant se permettre de dilapider leur pécule pour maintenir en vie une publication ne rencontrant pas le succès. Pour faire passer leur message, pour ouvrir un pan du débat qui méritait de l'être, pour fournir un nouvel espace d'expression et de réflexion, pour s'affranchir des tutelles idéologiques tacitement imposées par les organisations qui gouvernaient certaines publications, éditeurs et éditrices n'avaient d'autre choix que d'escompter un succès minimal afin de pouvoir espérer, même le temps de quelques numéros, mener leur projet initial à bien. Pour cela il fallait donc plaire à suffisamment de lecteurs, d'acheteurs disposant d'un capital culturel et financier, ne serait-ce que pour rentrer dans leurs frais. Sans ces acheteurs prêts à investir sur le court, moyen ou long terme, les éditeurs africains-américains s'exposaient à l'amère désillusion connue par Wallace Thurman qui s'endetta sur plusieurs années pour rembourser les frais engagés dans la production et la distribution de *Fire !!*³⁷⁵.

Le *Saturday Evening Quill* fut le seul magazine à échapper, pour un temps, à cette contrainte médiatique. Les membres du *Saturday Evening Quill Club* de Boston décidèrent en effet que leur magazine annuel ne serait pas à vendre comme l'expliquait Eugene Gordon, éditeur, aux lecteurs :

³⁷⁵ Van Notten, *Wallace Thurman's Harlem Renaissance, op. cit.* voir le chapitre 4 « *Fire !!, Harlem, and the Younger Generation* », pp. 131-167.

Le but de la publication étant principalement de permettre aux membres du Saturday Evening Quill Club de présenter leurs œuvres originales aux uns et autres, celle-ci n'est pas à vendre. Les membres ne souhaitent pas particulièrement entendre les éloges de ce qui se trouve ci-inclus, mais les écouteront néanmoins tout comme ils écouteront les critiques négatives. Les membres ne chantent pas non plus les louanges de leur travail. Ils ne l'ont pas publié parce qu'ils pensent qu'une infime partie est « merveilleuse » ou « remarquable » ou « extraordinaire » ou « spéciale » ou même « prometteuse ». Ils l'ont publié parce qu'en tant qu'humains ils sont dotés des caractéristiques humaines de la vanité et de l'égoïsme. Cependant, ils ont puisé dans leurs propres poches et portes-monnaies afin de financer leur petite folie et ne sont redevables qu'à eux-mêmes.³⁷⁶

Le choix d'une diffusion non commerciale devait faire l'objet d'une explication car elle demeurait inhabituelle pour ce genre de média, comme le marque l'utilisation des italiques. Le public concerné par cette publication était donc les membres du club qui avaient en plus de cela financé eux-mêmes cette aventure éditoriale. Gordon mettait l'indépendance que cela engendrait en avant, estimant que les auteurs n'étaient ainsi « redevables qu'à eux-mêmes », et surenchérisait en mettant en avant l'attitude distante des auteurs vis-à-vis de la qualité de leurs productions et de la manière dont celles-ci allaient être accueillies. Le *Saturday Evening Quill* ne devait son existence qu'à la « vanité et l'égoïsme » de ses membres qui, à travers cette « folie », avaient laissé libre cours à leur hubris littéraire. Derrière ce mélange de modestie et de fierté apparemment assumée, Gordon entendait certainement se prémunir contre les éventuelles critiques négatives : dire d'emblée que l'entreprise éditoriale était une folie trouvant sa source dans l'orgueil et la faillibilité humaine pouvait en effet suffire à désamorcer toute attaque.

Une autre ambition filtrait néanmoins de cette déclaration. Les adjectifs utilisés pour qualifier les évaluations hypothétiques des œuvres étaient tous, à des degrés divers, laudatifs. De manière plus concrète, il était illogique pour Gordon d'expliquer aux membres du club pourquoi le magazine n'était pas à la vente, étant donné qu'ils avaient déjà donné leur accord en ce sens. Cela camouflait le désir latent mais bien réel de toucher un lectorat plus étendu, de promouvoir les activités et les productions du club et peut-être même d'inviter d'autres personnes à s'en rapprocher. Gordon se défendait ici de

³⁷⁶ « Its purpose being chiefly to present original work of Saturday Evening Quill Club members *to themselves*, the publication is *not* for sale. Members are not particularly desirous of hearing praise of what is found herein, but will listen to it as also they listen to adverse criticism. Nor have the members an exalted opinion of their work. They have not published it because they think any of it "wonderful" or "remarkable" or "extraordinary" or "unusual" or even "promising." They have published it because being human they are possessed of the very human traits of vanity and egotism. They have paid for their little folly, however, out of their own pockets and purses and are indebted only to themselves. » Nous traduisons. Eugene Gordon, « A Statement to the Reader », *Saturday Evening Quill*, (1928) : 2.

rechercher de quelconques louanges, mais pour le numéro suivant de 1929, la deuxième de couverture reproduisait une liste de compliments adressés à la publication de l'an passé, émanant de sources aussi variées que Alice Dunbar Nelson, W.E.B. Du Bois, le *Amsterdam News* de New York, le *Boston Herald* ou encore le *Tribune* de Washington. Après avoir réaffirmé que les membres du club ne désiraient pas recevoir d'éloges, l'éditeur se dégageait de ce paradoxe par une pirouette rhétorique : les citations avaient été ajoutées dans le seul but de montrer que des « lecteurs à l'esprit responsable » concourraient avec le jugement de Gordon, il se trouvait simplement que tous les commentaires étaient positifs³⁷⁷. Les principes de diffusion qui avaient gouverné au premier numéro étaient réitérés : une diffusion confidentielle, destinée principalement aux membres du club qui avaient de nouveau financé la parution, et gratuite. Il s'agissait à nouveau d'une folie, mais de nouveau les contributeurs n'étaient redevables à personne d'autre.

Pour le troisième et dernier numéro du magazine, Gordon avertissait les lecteurs qu'il y avait eu un « changement de situation », « le numéro du *Saturday Evening Quill* pour l'année 1930 [était] disponible à la vente »³⁷⁸. La raison avancée était de permettre une plus grande diffusion et ainsi pouvoir satisfaire les demandes de lecteurs potentiels qui avaient regretté ne pas pouvoir obtenir les numéros précédents. Cependant, cette explication est sans doute à tempérer. Le deuxième numéro avait été publié en avril 1929, soit six mois avant que la Grande Dépression ne s'abatte sur les États-Unis. Lorsque Gordon évoquait un changement de situation en juin 1930, il employait un euphémisme. Les âpres conséquences de ce cataclysme financier sur le pays entier et sur les Africains-Américains nous poussent à y voir une corrélation avec le changement de modèle de diffusion pour le magazine. L'indépendance financière qui avait été mise en relief pour les deux premiers numéros était sans doute un motif supplémentaire de fierté pour les membres du club qui se donnaient les moyens de poursuivre leur passion pour la littérature. Cela se faisait à leur rythme, le choix d'une publication annuelle permettant de ne pas grever outre mesure leur budget. Si le magazine était une folie, il n'était pas pour autant produit de manière irresponsable. Cette mesure se signalait sur le plan thématique et financier : thématique, car les coupures de presse du numéro de 1930 révélaient que

³⁷⁷ « responsible-minded readers ». Nous traduisons. Eugene Gordon « A Statement to the Reader », *Saturday Evening Quill*, (1929) : 2.

³⁷⁸ « there occurs a change in the situation », « the 1930 number of the *Saturday Evening Quill* is put on sale ». Nous traduisons. Eugene Gordon, « A Statement to the Reader », *Saturday Evening Quill*, (1930) : 2.

George S. Schuyler et Benjamin Brawley se rangeaient à l'opinion de Du Bois sur le magazine, trois critiques connus pour leurs positions conservatrices, et financier car ne pas solliciter de financement extérieur pour ce que Gordon appelait une « expérience » était faire preuve de sagesse³⁷⁹. Ainsi, pour le *Saturday Evening Quill*, l'expérimentation était peut-être davantage éditoriale que littéraire.

Rattrapés par la difficulté de maintenir une publication dans des circonstances économiques défavorables et sans soutien financier de la part d'une organisation, les membres du *Saturday Evening Quill Club* ne pouvaient plus assumer seuls le coût de production et de distribution de leur publication. Les éditeurs de *Fire !!* en avaient déjà fait l'expérience avant eux comme d'autres Africains-Américains la firent également à leur suite. Faute d'avoir des bailleurs de fonds solides, les publications africaines-américaines radicales ou conservatrices se trouvaient rapidement en difficulté, démontrant la fragilité de ces structures d'édition face aux aléas économiques et aux demandes du marché. Les magazines africains-américains étaient certes pensés comme des facteurs de démocratisation, des interfaces privilégiées dans la diffusion et la promotion de conceptions politiques, littéraires et esthétiques auprès du public, mais ils demeuraient majoritairement produits par des acteurs culturels issus des classes les plus aisées. Les limites fondamentales et inhérentes aux magazines en tant que média démontraient que les innovations et expérimentations littéraires, artistiques ou encore éditoriales pouvaient bien y germer mais difficilement y croître. Afin de bien mesurer cela, un regard sur l'état de l'édition états-unienne et africaine-américaine est désormais nécessaire.

³⁷⁹ « Originally conceived as an experiment ». Nous traduisons. Eugene Gordon, « A Statement to the Reader », *Saturday Evening Quill*, (1930) : 2

Chapitre 3 : Contexte éditorial

Étymologiquement, le terme publier renvoie à la notion de mettre à disposition du public. Un texte publié est donc une œuvre à laquelle le public mais aussi la critique peut potentiellement avoir accès, à l'inverse d'une œuvre inédite dont la diffusion est nulle ou confidentielle. Pour être considérée comme canonique, une œuvre doit jouir d'une certaine visibilité auprès du public, de la critique ou d'une communauté d'artistes. La publication reste donc le meilleur moyen d'atteindre cette visibilité. Or, dans le cas africain-américain, cette publication a fréquemment été un moment charnière, qui révélait l'hostilité globale du monde éditorial et soulignait la nécessité pour les Africains-Américains de ménager de nouveaux espaces d'expression littéraire. Ce chapitre reviendra sur la façon dont la production de magazines et d'anthologies est traversée d'enjeux littéraires, mais aussi politiques, médiatiques ou encore économiques.

De l'écriture à l'impression, la trajectoire des œuvres littéraires africaines-américaines fut souvent jalonnée d'a priori, de soupçons et de désintérêt de la part du monde de l'édition états-unien. L'idée d'un auteur et d'un lecteur noirs a souvent dérouté une partie de ce monde éditorial, peinant à réconcilier les preuves de l'existence d'un marché pour la littérature africaine-américaine avec les préjugés sociaux et économiques qui entouraient la communauté noire, une forme de stigmatisation qui est encore loin d'avoir disparu³⁸⁰. Pendant un peu plus de la moitié du vingtième siècle, la publication de littérature africaine-américaine dut s'accommoder de plusieurs formes de restrictions, visibles et invisibles, qui se perpétuèrent largement malgré quelques évolutions des habitudes éditoriales. Ces restrictions allaient d'éditeurs privilégiant un type de contenu ou une voix

³⁸⁰ La permanence des a priori à l'encontre des Africains-Américains était encore dénoncée par Barack Obama lors de son discours à la convention démocratique de 2004, dans lequel il condamnait le cliché encore prégnant qui voulait qu'un jeune Africain-Américain avec un livre « jouait au blanc » (*eradicate the slander that says a black youth with a book is acting white*).

poétique plutôt que d'autres, aux contraintes matérielles, médiatiques et économiques inhérentes à toute structure éditoriale, en passant par l'entremise en partie contrainte d'œuvres littéraires signées par des auteurs blancs afin d'asseoir la promotion, la visibilité et la légitimité d'œuvres créées par des auteurs africains-américains. Dans ce contexte peu amène, plusieurs auteurs africains-américains réussirent cependant à faire preuve d'agentivité³⁸¹ afin d'exercer un contrôle temporaire de leur représentation en littérature et ainsi bousculer certaines dynamiques éditoriales. En ce sens, l'imprimé, tant dans le format de magazine que dans celui de l'anthologie, fut un moteur d'émancipation contournant divers carcans idéologiques.

D'abord largement absents des pôles décisionnels au sein de structure éditoriales états-uniennes, les Africains-Américains multiplièrent leurs propres structures éditoriales, de plus en plus pérennes et de plus en plus solides, laissant progressivement apparaître des structures indépendantes capables de et destinées à soutenir la création littéraire à plus ou moins long terme. Ces structures se développèrent concomitamment au Black Arts Movement. Elles ouvrirent leurs portes à de nombreux auteurs africains-américains, radicaux et conservateurs, jeunes et plus âgés, illustres et complets anonymes. Grâce à un réseau de l'imprimé qui se resserra progressivement autour du Midwest, les diverses structures éditoriales indépendantes africaines-américaines fonctionnèrent de plus en plus en une forme d'écosystème médiatique, caractérisé notamment par des réseaux de promotion et de diffusion entrecroisés ou encore par le désir de renouveler le support matériel de la littérature et, partant, ses modalités de réception et sa définition. Ces ambitions, partagées et formulées par plusieurs acteurs du Black Arts Movement, n'étaient cependant pas sans contradictions et sans limites. L'histoire éditoriale de *Black Fire* permet par exemple d'illustrer comment le recours à des structures éditoriales états-uniennes classiques mettait la radicalité d'un propos littéraire, théorique et épistémologique en balance, en particulier lorsqu'on mettait en perspective les latitudes éditoriales sans précédent que semblaient offrir les maisons d'éditions indépendantes africaines-américaines. Cependant, ce recours pouvait se comprendre au vu de la

³⁸¹ Le terme d'agentivité est fréquemment employé pour traduire le concept d'*agency*, développé, entre autres, par Judith Butler. L'agentivité renvoie à la capacité des individus à influencer sur le monde qui les entoure, sur les choses et les êtres. Cette capacité de transformation peut être recherchée ou non, consciente ou non. Ici, nous entendons ce terme comme la capacité des Africains-Américains à négocier les rôles imposés par l'ordre social ou politique et leur aptitude à se dégager des contraintes qui pèsent sur eux afin de s'ériger en acteurs littéraires et culturels à part entière. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990.

différence d'échelle qui subsistait entre structures états-uniennes et africaines-américaines. Cette différence pesait sur l'impératif de diffusion qui s'insinue dès lors qu'une publication est envisagée et qui demeure étroitement lié à presque toute ambition littéraire, depuis le moment même de l'écriture.

A. La littérature africaine-américaine et l'âpreté du marché éditorial

1) Une demande globalement très limitée de la part des éditeurs

Lorsque le vice-président d'une importante maison d'édition fut interrogé sur la raison pour laquelle les auteurs africains-américains étaient absents de son catalogue, la réponse lapidaire donnait le ton : « La demande n'est pas là et en plus de cela nous ne connaissons pas le moindre écrit de Noir qui soit bon »³⁸². En rapportant cette déclaration en 1971, Delores Minor ne précisait ni de quelle maison d'édition il s'agissait, ni à quand ces propos remontaient, mais la citation avait le mérite de mettre en avant deux facteurs fréquemment retenus pour expliquer l'intérêt très limité voire inexistant de bon nombre de publications états-uniennes à l'égard des productions littéraires africaines-américaines, à savoir l'absence d'un lectorat suffisant et la qualité inférieure supposée des écrits. Ce désintérêt existait depuis bien longtemps – Cary D. Wintz rapportait ainsi qu'au tournant du vingtième siècle, exception faite de Paul Laurence Dunbar et Charles Chesnutt, aucune maison d'édition ne voulait se risquer à publier un auteur africain-américain³⁸³ – même si quelques discontinuités apparaissaient ici et là³⁸⁴.

Au début du vingtième siècle, la frilosité générale vis-à-vis de la littérature africaine-américaine, aussi bien de la part des maisons d'édition que de la part des magazines, provenait sans doute en partie d'une idée fermement enracinée : on jugeait que les

³⁸² « The demand is not there and furthermore we don't know of any good writings by Blacks. » Nous traduisons. Delores Minor, « Public Schools and Black Materials », *Negro American Literature Forum*, 5.3 (1971) : 85-87 et 107. p. 85.

³⁸³ Wintz, *Black Culture and the Harlem Renaissance*, op. cit. p. 62.

³⁸⁴ Quelques exemples non exhaustifs : James Smethurst a largement documenté l'intérêt et l'influence des cercles communistes dans la production et la promotion de la littérature africaine-américaine, depuis les années trente jusqu'aux années soixante et soixante-dix. Voir Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. L'anthologie massive de Nancy Cunard *Negro* publiée à Londres en 1934 attestait que la littérature africaine-américaine pouvait susciter de l'intérêt outre-frontière. Plusieurs magazines ont témoigné un intérêt ponctuel ou régulier à cette littérature, parmi lesquels *Partisan Review* et *Commentary* dont nous avons déjà parlé. James Baldwin affirmera lui-même dans la préface de *The Price of the Ticket* le caractère crucial de ces revues dans sa carrière d'écrivain. D'autres publications incluent *Survey Graphic*, *Palms* et *The Drama Review* dont il sera question brièvement dans ce chapitre.

Africains-Américains ne savaient la plupart du temps ni lire, ni écrire, ils ne pouvaient en conséquence constituer un quelconque public pour cette littérature et, partant, ne pouvaient produire de la littérature de qualité. Ce stéréotype raciste trouvait vraisemblablement son origine dans la période *antebellum*, mais d'autres biais plus contemporains l'alimentaient et empêchaient sa remise en question. Plusieurs chiffres circulent sur le taux d'alphabétisation des Africains-Américains au début du vingtième siècle, qui ne sont pas nécessairement contradictoires mais exigeraient d'être précisés ou mis en perspective³⁸⁵ : Steven Fischer déclara ainsi que les États-Unis dans leur ensemble étaient alphabétisés à hauteur de 90 % en 1900, tandis que Martin Kilson estima que 80 % des Africains-Américains ne savaient ni lire, ni écrire au début du vingtième siècle. Dans le cas des historiens John Tebbel et Mary Ellen Zuckerman, ils s'appuyaient sur les chiffres donnés par le Bureau du recensement des États-Unis pour affirmer que 55,5 % des Africains-Américains savaient lire et écrire à la même époque. Tebbel et Zuckerman faisaient néanmoins part de leur réserve à propos de la manière utilisée pour collecter les données puisque les personnes interrogées devaient estimer elles-mêmes leurs aptitudes pour ensuite transmettre leur réponse à l'enquêteur, avec tous les effets de stigmatisation et de honte que cela pouvait engendrer³⁸⁶. Malgré un pourcentage d'alphabétisation croissant tout au long du vingtième siècle pour les Africains-Américains, ce préjugé fermement enraciné ne sembla pas vraiment perdre de sa force. Les chiffres fournis par le Bureau du recensement sur plusieurs décennies dessinent une tendance générale qui peut en partie l'expliquer.

³⁸⁵ Le taux d'alphabétisation peut couvrir toute la population sans préciser la situation des personnes issues de groupes minorés, les données ne rendent pas forcément compte des distinctions entre analphabétisme et illettrisme, et les personnes interrogées peuvent avoir une mauvaise perception de leurs capacités d'écriture et de lecture, dans un sens comme dans l'autre.

³⁸⁶ Steven R. Fischer, *A History of Reading*, Londres : Reaktion Books, 2003. p. 297. ; Kilson, *Transformation of the African American Intelligentsia*, *op. cit.* p. 2. ; John Tebbel et Mary Ellen Zuckerman, *The Magazine in America, 1741-1990*, Oxford, New York : Oxford University Press, 1991. p. 40.

Pourcentage de personnes analphabètes de 14 ans et plus aux États-Unis, selon les catégories raciales du Bureau du recensement		
Année	Blancs	Noirs
1910	5%	30.5%
1920	4%	23%
1930	3%	16.4%
1940	2%	11.5%
1952	1.8%	10.2%
1959	1.6%	7.5%
1969	0.7%	3.6%

Tableau 2 Source : statistiques du Bureau du recensement des États-Unis, reproduites dans l'ouvrage *120 years of American Education: A Statistical Portrait*³⁸⁷.

On constate ainsi que le nombre d'Africains-Américains analphabètes fut réduit drastiquement en un peu moins de soixante ans, passant de trois sur dix à trois sur cent. Cependant, le pourcentage total demeurait environ cinq à six fois supérieur à celui des Blancs quelle que soit la décennie. Le fait de savoir lire et écrire pour les Africains-Américains (*black literacy*) équivalait, selon l'expression de Ross Posnock, à une « perturbation » dans l'inconscient collectif états-unien ³⁸⁸, un phénomène historiquement perçu sous la bannière de la subversion plutôt que celle du progrès. Les pratiques éditoriales qui continuaient de nier explicitement ou implicitement l'existence d'un public africain-américain avaient pour effet de perpétuer un ordre social, politique et littéraire puisque cette « perturbation » se trouvait de fait étouffée et réduite au silence. Outre ces statistiques, nombre d'éditeurs estimaient que la littérature africaine-américaine avait un faible attrait auprès des lecteurs en raison d'une autre idée reçue, à savoir que cette littérature ne pouvait naturellement plaire *qu'aux* Africains-Américains à l'exclusion des Blancs. Or, mettre en perspective les écarts de ressources économiques entre lecteurs africains-américains et lecteurs blancs accentuait l'idée qu'il n'y avait pas de marché potentiel pour la littérature noire, ou bien si restreint qu'il devenait non-viable pour un éditeur. En effet, étant donné que la diffusion d'une œuvre entre directement dans les préoccupations d'un éditeur, le public qui lui importe est bien souvent celui qui est solvable avant tout³⁸⁹. Ainsi, lorsqu'en 1962 la néerlandaise Rosey E. Pool essaya de faire

³⁸⁷ Thomas D. Snyder (ed.), *120 Years of American Education: A Statistical Portrait*, National Center for Education Statistics, 1993. p. 21.

³⁸⁸ « it is worth noting that *black intellectual* is a disturbance that encloses another, prior one – the very fact of black literacy. » Nous traduisons. Posnock, *Color & Culture*, *op. cit.* p. 50.

³⁸⁹ Hors circonstances extraordinaires où la primauté de l'achat individuel n'était plus le modèle dominant. Ainsi pendant la Grande Dépression, le nombre d'achat d'ouvrages imprimés diminua au profit d'un système d'emprunt qui séduisit entre quatre et cinq millions de nouveaux inscrits, engendrant ainsi une hausse de 40 % du nombre de livres empruntés auprès des bibliothèques publiques états-uniennes. Penkower, *The*

publier son anthologie de poèmes africains-américains *Beyond the Blues* aux États-Unis, distributeurs et maisons d'édition refusèrent de s'en occuper au motif que le sujet était trop spécifique et ne rencontrerait sûrement pas de public suffisant³⁹⁰. Alors même que le blues était né et avait prospéré aux États-Unis, le spectre d'un public inexistant pour la littérature africaine-américaine était loin d'avoir disparu.

Le manque d'intérêt pour la littérature africaine-américaine trouvait également une explication dans les valeurs autour desquelles de nombreuses publications périodiques états-uniennes se structuraient. En effet, l'historien de la culture Richard Ohmann a souligné qu'au tournant du vingtième siècle les questions raciales n'étaient pas abordées par les magazines afin de ne pas aliéner l'attention et la réceptivité des lecteurs aux messages publicitaires. Le modèle économique dominant dans la production de magazines avait basculé à partir des années 1890, passant de revues financées principalement par les abonnements à des revues où l'essentiel des revenus provenait des publicités, permettant au passage la diminution du prix de vente des numéros³⁹¹. Ohmann remarquait également que les Africains-Américains se trouvaient virtuellement absents des publications périodiques. Lorsqu'ils apparaissaient dans la fiction publiée ou les publicités reproduites, ils étaient généralement présentés sous les traits de domestiques, d'auxiliaires ou de personnages secondaires, privés de volonté ou d'indépendance et ne remettant jamais en cause l'ordre social. W.E.B. Du Bois s'exprima d'ailleurs plus tard au sujet de la représentation des Africains-Américains faite par la plupart des journaux blancs avant l'arrivée de *The Crisis* en affirmant que la règle était de ne jamais publier d'image de personne de couleur, « sauf en tant que criminel »³⁹². Ohmann a suggéré que ces différents aspects ne relevaient pas nécessairement d'une politique éditoriale visant explicitement une exclusion et une marginalisation systématiques. Cependant, il affirme que, consciemment ou inconsciemment, cette représentation sous des traits inoffensifs et obéissants avait pour fonction de conforter les lecteurs blancs quant à leur place au sein de l'organisation sociale états-unienne³⁹³. Ainsi à travers leurs choix éditoriaux et

Federal Writers' Project, op. cit. p. 4. Cela est toutefois à nuancer pour les Africains-Américains avec les politiques ségrégationnistes imposées en ce qui concernait l'accès à ces bibliothèques. Graham, *A Right to Read, op. cit.*

³⁹⁰ Boyd, *Wrestling with the Muse, op. cit.* pp. 189-190.

³⁹¹ Ohmann, *Selling Culture, op. cit.* p. 21 et p. 36.

³⁹² « at that time it was the rule of most white papers never to publish a picture of a colored person except as a criminal. » Cité dans Carroll, *Word, Image, and the New Negro, op. cit.* p. 23.

³⁹³ *Ibid.* pp. 258-261.

publicitaires, les publications périodiques se structuraient autour de la promotion d'un ordre social et politique logiquement dominé par les Blancs.

Qui plus est, les organigrammes des maisons d'édition et des différents périodiques états-uniens révélaient eux aussi une absence quasi systématique d'Africains-Américains en poste. En ce sens, la présence de Claude McKay parmi les éditeurs de *The Liberator* au début des années vingt tenait davantage de l'exception que de la règle³⁹⁴. D'ailleurs, lorsque McKay décida de partir pour la Russie en 1922, une fête d'adieu fut organisée chez James Weldon Johnson à laquelle invités blancs et noirs prirent part. James Weldon Johnson rapporte dans son autobiographie que cette fête fut baptisée « *la fête* » où Noirs et Blancs étaient conviés (*the black and white party*) par les journaux africains-américains, signe que les interactions interraciales dans les milieux intellectuels et littéraires demeuraient suffisamment rares pour être singularisées³⁹⁵. Ce ne fut qu'à partir et à cause de la Seconde Guerre mondiale que la situation évolua quelque peu, avec de nombreuses publications blanches désormais désireuses de garder un œil sur l'évolution des relations raciales à l'échelle nationale. Ces publications recouraient fréquemment à un journaliste africain-américain embauché pour les aider dans cette tâche. Cela faisait écho à ce qui se passait dans les maisons d'édition principales – Harper, Random House, Knopf, Houghton Mifflin ou encore Farrar, Straus – qui comptaient au moins une romancière ou un romancier africain-américain dans leurs rangs, en réponse à la légère évolution du consensus racial de l'époque³⁹⁶.

Il serait présomptueux de tracer une équation directe entre présence d'Africains-Américains à des postes clefs et attrait de la littérature noire, c'est-à-dire supposer que la littérature africaine-américaine serait mise en avant à partir du moment où des Africains-Américains occuperaient des postes à responsabilités au sein des maisons d'édition et des comités éditoriaux. Cependant, leur absence limitait de fait les opportunités pour remettre en question de manière directe les paradigmes éditoriaux qui régentaient les différentes publications et maisons d'édition. Dès lors, il en résultait un « habitus éditorial », pour reprendre l'expression de Matthew Philpotts³⁹⁷, où les pratiques des

³⁹⁴ Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, op. cit. pp. 266-268. Les lettres de McKay à l'époque de sa démission laissent entendre qu'il n'était pas satisfait du traitement des questions raciales par le magazine, même s'il se défendait d'avoir démissionné pour cette raison.

³⁹⁵ Nous soulignons. James Weldon Johnson, *Along This Way: The Autobiography of James Weldon Johnson*, New York : The Viking Press, 1933. p. 376.

³⁹⁶ Jackson, *The Indignant Generation*, p. 7.

³⁹⁷ La notion d'habitus, initialement développée par Pierre Bourdieu, est enrichie par Philpotts. Pour Bourdieu, l'habitus prédispose les individus à agir et réagir d'une certaine manière à des événements, selon

institutions éditoriales états-unienne suggéraient que l'exclusion quasi-systématique des Africains-Américains était suffisamment intériorisée pour ne plus être remise en question. Cheryl Clarke a en outre souligné qu'en dépit de leurs contributions soutenues, les poétesses africaines-américaines des années soixante et soixante-dix s'étaient souvent trouvées sous-représentées ou mal représentées par les diverses publications états-uniennes et africaines-américaines, rappel que d'autres formes d'exclusion pouvaient venir se greffer à l'exclusion généralisée des Africains-Américains³⁹⁸.

Un autre élément qui contribua à détourner l'attention de la littérature africaine-américaine fut le succès rencontré par certains auteurs blancs lorsqu'ils prenaient pour sujet la vie africaine-américaine. Le roman de Carl Van Vechten au titre provocateur et sensationnaliste, *Nigger Heaven* publié en 1926, a souvent été l'exemple brandi par la critique qui a abondamment commenté les tenants et les aboutissants de cette publication sans pour autant parvenir à un consensus définitif : certains y ont vu un exemple d'appropriation culturelle éhontée qui perpétuait les stéréotypes sur les Africains-Américains, d'autres un motif de scission idéologique au sein des forces vives culturelles de la Renaissance de Harlem³⁹⁹, d'autres encore un expédient qui a mis la littérature noire sur le devant de la scène ne serait-ce que pour un court moment, ou même un peu des trois à la fois. Van Vechten avait déjà fait paraître plusieurs romans et était également critique. À l'époque, son nom était plus connu du public états-unien que la plupart des auteurs africains-américains de la Renaissance de Harlem⁴⁰⁰. Ainsi, pour des raisons qui tiennent aux retombées économiques, il valait mieux pour une maison d'édition mettre

des critères tels que leur classe sociale ou leur profession. Les pratiques quotidiennes de ces individus s'accomplissent de manière consciente ou inconsciente et sont le produit de structures sociales en même temps qu'elles contribuent à produire ces structures sociales. Pour Philpotts, la notion d'habitus ne se limite pas à des agents humains – ici, des éditeurs – mais peut être étendue à des publications périodiques qui acquièrent un habitus institutionnel. La structure éditoriale a alors une agentivité propre, créant un champ d'attentes auxquelles elle s'ingénie à répondre dans le même mouvement, devenant ainsi une « structure structurante ». Matthew Philpotts, « The Role of the Periodical Editor: Literary Journals and Editorial Habitus », *The Modern Language Review*, 107.1 (2012) : 39-64.

³⁹⁸ Cheryl Clarke, *After Mecca*, op. cit. p. 52. Voir également l'ouvrage d'Ayesha K. Hardison qui examine la représentation problématique des femmes africaines-américaines dans la littérature des années quarante et cinquante et explore les stratégies déployées par les auteures qui devaient faire face à une discrimination sexiste en plus d'être raciale, qu'elle nomme « Jane Crow » dans son étude. Ayesha K. Hardison, *Writing through Jane Crow: Race and Gender Politics in African American Literature*, Charlottesville et Londres : University of Virginia Press, 2014.

³⁹⁹ Par exemple, Wallace Thurman revenait dans *Fire!!* sur la polémique déclenchée par la parution du livre et voulait se faire prophète en annonçant sardoniquement que Van Vechten finirait par avoir une statue à son effigie érigée à Harlem. Wallace Thurman, « Fire Burns: A Department of Comment », *Fire!!*, (1926) : 47-48.

⁴⁰⁰ L'inverse est sans doute vrai à présent.

en avant ce genre d'œuvres au détriment d'autres œuvres dont les thématiques pouvaient paraître proches. La lecture de certaines anthologies de la Renaissance de Harlem révèle cependant que Van Vechten n'était pas le seul auteur blanc en vue à faire de la vie africaine-américaine sa focale littéraire, le temps d'une œuvre ou plus.

Dans l'anthologie *Plays of Negro Life*⁴⁰¹ éditée par Alain Locke et Montgomery Gregory en 1927, sur les « vingt pièces du théâtre noir contemporain »⁴⁰² annoncées par la table des matières, neuf avaient été écrites par des auteurs africains-américains. Parmi elles, quatre avaient été récompensées lors des concours annuels organisés par le magazine *Opportunity*, deux autres pièces signées Willis Richardson avaient remporté le premier prix décerné par le magazine *The Crisis* à l'occasion des concours de 1925 et 1926, deux autres encore étaient tirées du répertoire de la troupe théâtrale de l'université Howard, et la dernière écrite par Richard Bruce Nugent était fondée sur une œuvre publiée dans l'anthologie *The New Negro*. À côté de cela, les dramaturges blancs qui apparaissaient dans l'anthologie comptaient Eugene O'Neill, Ridgely Torrence et Paul Green, pour ne citer qu'eux. O'Neill avait déjà été récompensé par deux prix Pulitzer dans la catégorie théâtre en 1920 et 1922 – un troisième et quatrième prix Pulitzer ainsi que le prix Nobel suivront – et sa réputation de dramaturge accompli n'était plus à confirmer auprès du public ou de la critique. Sa pièce *The Emperor Jones*, reproduite dans l'anthologie et évoquant l'occupation militaire d'Haïti par les États-Unis, fut son premier grand succès à Broadway avant d'être jouée à travers tout le pays⁴⁰³. Torrence avait annoncé l'émergence du théâtre noir à la critique lors de la sortie de *Three Plays for a Negro Theatre* en 1917, un événement qui « n'était pas loin d'être sensationnel » vu les réactions suscitées alors⁴⁰⁴. Green venait quant à lui de recevoir le prix Pulitzer de 1927 pour sa pièce *In Abraham's Bosom* qui figurait également dans *Plays of Negro Life*. Dans cette anthologie, la répartition des pièces entre auteurs blancs et auteurs africains-américains paraissait a priori équilibrée d'un point de vue numérique.

⁴⁰¹ Signalons que les anthologies *The New Negro* en 1925 et *Ebony & Topaz* en 1927 eurent également recours à des contributeurs blancs, Paul U. Kellogg, Albert C. Barnes et Paul Green parmi eux. Cependant, le nombre de contributions fut moindre que pour *Plays of Negro Life*.

⁴⁰² « twenty plays of the contemporary Negro theatre. » Nous traduisons. Locke et Gregory (ed.), *Plays of Negro Life*, op. cit. p. 7.

⁴⁰³ Carne Manuel, « A Ghost in the Expressionist Jungle of O'Neill's "The Emperor Jones" », *African American Review*, 39. ½ (2005) : 67-85.

⁴⁰⁴ « The production of these plays [...] was little short of sensational. » Nous traduisons. Willard Thorp, « The Achievement of Ridgely Torrence », *The Princeton University Library Chronicle*, 12. 3 (1951) : 103-117. p. 106.

Cependant, plusieurs détails trahissaient une asymétrie entre auteurs blancs et auteurs africains-américains, dont les pièces n'avaient pas été écrites, lues et produites dans les mêmes circonstances. Tout d'abord, l'emphase mise sur O'Neill, Torrence et Green était évidente : ils totalisaient huit pièces à eux trois, soit presque autant que les huit contributeurs africains-américains, Locke les distinguait nommément dans l'introduction afin de louer leur « génie pionnier » qui avait permis « l'ouverture de possibilités fascinantes et intrigantes pour le théâtre de demain »⁴⁰⁵. L'ordre des pièces dans le volume n'était ni chronologique, ni alphabétique, mais les éditeurs avaient choisi d'ouvrir l'anthologie avec quatre pièces qui étaient toutes signées par des auteurs blancs, O'Neill, Torrence, Green et Ernest H. Culbertson. La première pièce écrite par un Africain-Américain, Willis Richardson, n'arrivait qu'à la page quatre-vingt-dix-sept⁴⁰⁶. Les éditeurs avaient vraisemblablement décidé de s'appuyer sur un trio d'auteurs à la réputation confirmée afin de justifier leur projet d'anthologie, tant vis-à-vis de la maison d'édition que vis-à-vis des lecteurs potentiels. Les prix décernés par *Opportunity* et *The Crisis* pouvaient difficilement se prévaloir de rivaliser avec l'aura d'un prix Pulitzer, de même que les créations appartenant au répertoire d'une université noire n'avaient certainement pas le même impact médiatique qu'une pièce ayant été couronnée de succès à Broadway. Locke et Gregory reconnaissaient l'influence majeure d'O'Neill, Torrence et Green sur le théâtre africain-américain, reconnaissance sans doute sincère mais qu'on pouvait difficilement estimer désintéressée. Si les éditeurs africains-américains avaient besoin de faire figurer des auteurs blancs reconnus dans leur projet éditorial pour en consolider la viabilité commerciale et littéraire, la réciproque n'était pas vraie – O'Neill, Torrence et Green n'attendaient sans doute pas ce genre de publication pour recevoir l'attention du public et des maisons d'édition. Locke et Gregory semblaient faire fi des lignes de démarcation raciale qui s'infiltraient depuis la société dans les pratiques éditoriales de l'époque en choisissant de mélanger auteurs blancs et auteurs africains-américains dans un seul volume, en annonçant une filiation réelle entre leurs œuvres et en prétextant une harmonie thématique autour de la « vie noire » représentée dans les pièces. Avec cette

⁴⁰⁵ « open intriguing and fascinating possibilities for the theatre of tomorrow. », « For pioneering genius in the development of native American drama, such as Eugene O'Neill, Ridg[le]y Torrence and Paul Green. » Nous traduisons. Alain Locke, « Introduction: The Drama of Negro Life », *Plays of Negro Life*, *op. cit.* p. xiii.

⁴⁰⁶ Les travaux de l'anthropologue Jack Goody ont démontré que toute liste représente une forme de classement puisqu'elle ordonne les mots ou les choses en respectant un « ordre hiérarchique : en haut de la colonne ceux qui sont « supérieurs », en bas ceux qui sont « inférieurs ». » Voir Jack Goody, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Les Éditions de Minuit, 1979. p. 184.

cohérence d'ensemble ainsi projetée, il devenait plus ardu de remettre en question une partie sans en affecter le tout. Cependant, leur habileté éditoriale n'arrivait pas entièrement à masquer ces lignes de démarcation qui réapparaissaient implicitement dans leur manière d'organiser l'anthologie. Le volume annonçait l'avènement du théâtre africain-américain, champ qu'il contribuait lui-même à créer, enjeu littéraire ayant pour toile de fond des enjeux de pouvoir sociopolitiques qui s'étaient sédimentés dans les pratiques éditoriales états-uniennes.

Écrivant dans les années soixante-dix, les historiens de la première génération de la Renaissance de Harlem Nathan Irvin Huggins et David Levering Lewis ont vu ces apports d'écrivains blancs comme des appropriations culturelles et littéraires, symptômes d'un manque d'autonomie de la littérature africaine-américaine elle-même synonyme, en dernière analyse, de l'échec du mouvement sur les plans esthétiques et politiques⁴⁰⁷. Cependant, ces appropriations ne se limitaient pas à la Renaissance de Harlem et Huggins et Lewis avaient pu le constater directement lorsqu'en 1967 William Styron publia *Les confessions de Nat Turner*, roman qui reçut le prix Pulitzer malgré les vives critiques africaines-américaines qui l'accusaient de déformer la représentation de Nat Turner. La controverse avait été telle qu'un ouvrage collectif dirigé par John Henrik Clarke *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond* avait été publié l'année suivante par Beacon Press, et elle avait vraisemblablement laissé une impression vivace puisqu'en décembre 1975 un contributeur de *Black World* jugeait encore pertinent de demander à l'auteure Margaret Walker son avis sur la question lors d'un entretien. À première vue, les cas de Styron et Van Vechten se faisaient écho, à quelque quarante ans d'écart, rebondissements de l'éternel débat visant à déterminer s'il était souhaitable et possible de laisser aux auteurs blancs le soin de représenter « la vie noire ».

Dans le détail en revanche, les cas de Van Vechten et Styron différaient et rendaient compte d'une évolution du monde éditorial états-unien à l'égard de la littérature africaine-américaine. En effet, en marge des critiques émises à l'encontre de *Nigger Heaven*, de nombreux intellectuels africains-américains de James Weldon Johnson à Langston Hughes en passant par le président de la N.A.A.C.P. Walter White défendirent le roman. Au moment de la Renaissance de Harlem, Van Vechten était précieux pour sa

⁴⁰⁷ Sylvanise, « La Renaissance de Harlem fut-elle une dissidence inefficace ou une collaboration interraciale essentielle ? » in Jean-Paul Rocchi (dir.), *Dissidences et identités plurielles*, op. cit.

capacité à mettre en relation auteurs africains-américains et éditeurs⁴⁰⁸, ce qui pouvait, dans une certaine mesure, désamorcer ou amoindrir les critiques auxquelles il aurait pu autrement s'exposer. Dans la deuxième moitié des années soixante, le soutien africain-américain à l'ouvrage de Styron était mince⁴⁰⁹. Les appropriations culturelles qui auparavant pouvaient être perçues comme un moindre mal au service d'une plus vaste cause – la popularisation et la légitimation de la littérature africaine-américaine – étaient désormais passées rigoureusement au crible. De plus, le format de la réponse africaine-américaine avait changé : de recensions éparpillées au sein de plusieurs périodiques africains-américains, elle passait dans les années soixante à un ouvrage collectif coordonné par un Africain-Américain, Clarke, et publié par une maison d'édition fermement établie, Beacon Press. Avec cette publication, le format du droit de réponse africain-américain attestait du changement de paradigme, de plainte virtuellement inaudible à problématique ayant voix au chapitre dans l'espace public. Les questions de représentation liées à la littérature en général et à la littérature africaine-américaine en particulier méritaient d'être débattues ouvertement, d'autant plus que de nombreux éditeurs ouvraient désormais leurs portes aux auteurs africains-américains et rééditaient d'anciens textes après s'être rendu compte de la viabilité commerciale de cette littérature. Nellie Y. McKay estime ainsi qu'il y avait plus d'auteurs noirs publiés au cours des années soixante-dix qu'au cours des cinq décennies précédentes⁴¹⁰. Autre signe que le climat politique, social et culturel avait changé, les anthologies qui se proposaient de traiter de la littérature africaine-américaine présentaient beaucoup moins fréquemment des textes écrits par des Blancs.

Il y avait un dernier élément à prendre en compte : au-delà d'une demande limitée pour la littérature africaine-américaine, lorsque demande il y avait, celle-ci pouvait parfois

⁴⁰⁸ Van Vechten connaissait très bien la scène littéraire et artistique africaine-américaine à laquelle il s'intéressait depuis de nombreuses années et servit dans les années vingt de « guide personnel » (*personal guide*) à Blanche Knopf, qui gérait avec son époux la maison d'édition portant leur nom. James Weldon Johnson reconnaissait que, dans les premiers temps du mouvement, Van Vechten contribua plus que quiconque à sa promotion. Laura Claridge, *The Lady with the Borzoi: Blanche Knopf, Literary Tastemaker Extraordinaire*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 2016. p. 72-73.

⁴⁰⁹ James Baldwin en faisait partie, comme le montre une lettre de John Henrik Clarke qui l'avait contacté au moment d'assembler l'ouvrage collectif car Baldwin était « l'un des rares écrivains noirs à avoir bien accueilli le livre de William Styron » (*Because you are one of the few Negro writers that has had a favorable view of William Styron's book*). Lettre de John Henrik Clarke à James Baldwin, 22 novembre 1967, John Henrik Clarke Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 25.

⁴¹⁰ Minor, « Public Schools and Black Materials », *op. cit.* p. 86. ; Nellie Y. McKay, « Naming the Problem That Led to the Question "Who Shall Teach African American Literature?" ; or, Are We Ready to Disband the Wheatley Court? » in Lisa A. Long (ed.), *White Scholars/ African American Texts*, *op. cit.* p. 19.

s'avérer limitante. Déjà Paul Laurence Dunbar se plaignait de la réponse de magazines lorsqu'il leur envoyait un poème qui n'était pas écrit en dialecte et qu'ils lui en demandaient un à la place⁴¹¹. Pendant la Renaissance de Harlem, l'éditrice de *The Crisis* Jessie Fauset encouragea de manière répétée les jeunes auteurs à ne pas avoir recours au vernaculaire africain-américain ou au vers libre. Les conseils de Fauset pouvaient certes rester lettre morte auprès de certains auteurs⁴¹², cependant sa position d'éditrice au sein d'un des principaux magazines africains-américains publiant de la littérature influait inévitablement sur le type de contenu mis en avant. La désapprobation de Fauset était directement liée à l'idée que la littérature devait être un moyen de représenter les Africains-Américains sous leur meilleur jour. Le choix du vernaculaire ou du vers libre représentait un parti-pris littéraire et esthétique jugé encore trop radical pour ne pas risquer de rejaillir négativement sur l'ensemble de la communauté noire. De manière plus large, la critique a fréquemment souligné comme fondamental le fait que de nombreux auteurs et artistes africains-américains étaient conscients d'avoir un devoir envers cette communauté et savaient que leurs œuvres généraient des attentes en termes de représentation, critère conditionnant en partie la réception de leur travail⁴¹³. Il ne suffisait pas de publier de la littérature africaine-américaine, cette dernière devait avant tout remplir une fonction en étant conforme aux attentes de la communauté noire, des éditeurs, et des lecteurs⁴¹⁴.

2) Susciter et maintenir l'intérêt des lecteurs dans un environnement médiatique et inter-médiatique⁴¹⁵ mouvant : contraintes inhérentes

Dire qu'en littérature la forme affecte le fond relève d'un truisme. Au-delà des questions liées à la disposition interne du texte comme le style ou les choix syntaxiques et lexicaux, plusieurs critiques ont mis en avant l'importance d'étendre la définition de la forme de la

⁴¹¹ Wintz, *Black Culture and the Harlem Renaissance*, op. cit. p. 49.

⁴¹² Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, op. cit. p. 156.

⁴¹³ Jackson, *The Indignant Generation*, op. cit. p. 3. ; Devon Boan, *The Black "I": Author and Audience in African American Literature*, Peter Lang, 2002. ; Quentin D. Miller, *The Routledge Introduction to African American Literature*, Londres et New York : Routledge, 2016. p. 2.

⁴¹⁴ George Hutchinson parle ainsi du poème « Home Song » de Claude McKay publié dans *The Nation* qui a été virtuellement oublié parce qu'il ne paraît remplir aucune fonction attendue de la littérature noire. Sur toutes les anthologies que composent notre corpus, le poème n'est en effet jamais reproduit. Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, op. cit. p. 219.

⁴¹⁵ Le terme inter-médiatique fait ici référence au fait d'avoir plusieurs médias qui coexistent de manière concurrentielle ou non mais qui, dans une certaine mesure, s'affectent inévitablement l'un, l'autre.

littérature pour prendre en compte la disposition *externe* du texte, soit sa présentation typographique et son apparence matérielle⁴¹⁶. En ce sens, Stuart Hall, Marshall McLuhan ou encore Michel de Certeau ont tous, à des degrés divers, insisté sur le fait que la forme d'un message ou d'un texte détermine son décryptage, sa lecture, sa réception⁴¹⁷. Hélène Védrine a rappelé quant à elle que le cadre éditorial qui définit toute revue est avant tout une « structure essentiellement matérielle » qui doit une partie de son succès ou de son échec au « format et [à] l'esthétique générale » de l'objet⁴¹⁸. Barbara Benedict a souligné que les anthologies s'appuient nécessairement sur une culture de l'imprimé forte, étant donné qu'elles puisent leurs textes au sein d'autres publications préexistantes. Elles étaient initialement assemblées par des éditeurs qui estimaient que l'entrecroisement des œuvres en un unique volume pouvait générer un entrecroisement des publics, pouvant de ce fait se traduire par d'importants revenus pour un investissement minimal. Benedict a ainsi estimé que la production d'anthologies correspondait à un basculement de la littérature, d'une activité réservée à l'élite à un produit destiné à la consommation de masse⁴¹⁹. L'ensemble de ces analyses suggèrent la nécessité de s'arrêter sur les contraintes médiatiques liées aux magazines et aux anthologies afin de pleinement saisir en quoi leur format a pu jouer un rôle dans les dynamiques de production et, par extension, de réception de la littérature africaine-américaine.

La faible attractivité supposée de la littérature africaine-américaine auprès du public représentait un frein de taille à la parution d'anthologies, d'autant plus que ce format de

⁴¹⁶ D.F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991. © 1986. ; Jerome J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991. La définition de « texte » donnée par McKenzie englobe les partitions musicales, les cartes géographiques ou encore les livres d'images, nous nous contenterons ici de parler des textes qui sont des constructions verbales ou, à défaut, typographiques.

⁴¹⁷ Pour Hall, n'importe quel texte suit un circuit composé de quatre moments – production, circulation, consommation et reproduction – où chacune de ces étapes peut potentiellement influencer sur la forme, et donc le fond, du message. McLuhan postulait que le message était inévitablement modifié selon le média utilisé, et que l'expansion du système médiatique renouvellerait en profondeur la nature des relations humaines jusqu'à en affecter ce qu'il nommait le « sensorium » humain. De Certeau partageait la première analyse de McLuhan où le message se trouvait désormais remplacé par le médium, mais résistait à un argumentaire déterministe et accordait aux lecteurs la possibilité d'un « braconnage » qui leur permettait de sélectionner ce qu'il importait de retenir d'une œuvre, créant ainsi eux-mêmes leur propre message à partir de n'importe quel texte. Stuart Hall, « Encoding/ Decoding » in Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe et Paul Willis (ed.), *Culture, Media, Language*, Londres : Hutchinson, 1980. pp. 128-138. ; Marshall McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1964. ; Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, Tome I, Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990. pp. 240-245.

⁴¹⁸ Hélène Védrine, « Face-à-face et réseaux de revues : *L'Épreuve album d'art, Le Livre d'art, Pan et La Revue rouge* » in Philippe Kaenel (dir.), *Les périodiques illustrés (1890-1940) : Écrivains, artistes, photographes*, Infolio, 2011.

⁴¹⁹ Barbara Benedict, « The Paradox of the Anthology: Collecting and Difference in Eighteenth-Century Britain », *New Literary History*, 34.2 (2003) : 231-256. pp. 233-235.

publication était traditionnellement sous-tendu par une logique mercantile, comme Barbara Benedict l'a rappelé. Certes, les travaux de Benedict portent sur les anthologies britanniques du dix-huitième siècle, soit une situation géographique et chronologique différente. Cependant, le revirement du monde éditorial états-unien qui se mit à produire de nombreux volumes à partir de 1968, c'est-à-dire au moment où les départements d'études noires apparurent à l'université et firent soudain miroiter un manque à gagner, laisse supposer que l'édition d'anthologies dans les années soixante et soixante-dix restait principalement motivée par une logique mercantile. En effet, à la différence d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un recueil de poèmes qui pouvaient être jugés suffisamment originaux pour valoir le risque d'une publication en l'absence d'un public assuré, une anthologie était par définition à l'opposé de toute forme d'originalité étant donné qu'elle reproduisait des textes potentiellement connus et appréciés. Le critère d'originalité pouvait certes avoir été retenu pour justifier la publication des premières anthologies lors de la Renaissance de Harlem. Néanmoins, il devait inévitablement perdre en puissance au fil du temps, de même que les préoccupations économiques induites par la Grande Dépression et la Seconde Guerre mondiale limitèrent les velléités d'aventure éditoriale en territoire peu balisé⁴²⁰.

En ce qui concerne les magazines, la principale contrainte médiatique inhérente tenait à leur mode de financement. Nous avons vu d'une part que les magazines passèrent dans les années 1890 d'un modèle où les revenus provenaient des abonnements et de l'achat des numéros à un modèle où l'essentiel des revenus était assuré par la publicité, et d'autre part que la publicité renforçait et propageait activement un discours pour le moins très conservateur sur les questions raciales. La transformation du modèle financier fut radicale, les dépenses publicitaires passant aux États-Unis de 190 millions de dollars en 1890 à 682 millions de dollars en 1914. À titre d'exemple, les revenus tirés de la publicité pour le *Saturday Evening Post* passèrent de 6 933 dollars en 1897 à 1 266 931 dollars en 1907 puis 16 millions de dollars en 1917, soit des revenus multipliés plus de 2 300 fois en vingt ans. Les historiens John Tebbel et Mary Zuckerman ont ainsi estimé qu'à l'orée des années vingt, les éditeurs devaient faire en sorte de satisfaire deux types de clients différents : les lecteurs *et* les annonceurs⁴²¹. Pour les magazines, il ne s'agissait donc plus

⁴²⁰ Kinnamon. « Anthologies of African-American Literature from 1845 to 1994 », *op. cit.* p. 469.

⁴²¹ Tebbel et Zuckerman, *The Magazine in America*, *op. cit.* p. 141. À noter que le recours à la publicité n'était pas uniquement l'apanage des magazines populaires. Les travaux d'Hélène Védrine et de Mark Morrisson ont démontré que revues modernistes et revues littéraires et expérimentales du premier tiers du vingtième

de choisir entre gagner de l'argent et diffuser des idées, pour reprendre un dilemme évoqué par Ellen Gruber Garvey, mais bien d'assurer les revenus sous peine de ne plus pouvoir diffuser quoi que ce soit⁴²².

En conséquence, les publications africaines-américaines périodiques qui n'avaient pas de soutien financier institutionnel se trouvaient face à une épineuse alternative. La première solution était de revenir à un modèle de financement antérieur et compter sur les abonnements pour couvrir les coûts de production – sans même parler de bénéfice – chose qui s'annonçait d'emblée difficile étant donné que les Africains-Américains qui étaient le cœur de cible gagnaient toujours en moyenne beaucoup moins que les lecteurs blancs. Une autre complication s'ajoutait à cela puisque dans un marché concurrentiel où le prix d'achat de la plupart des magazines avait pu chuter grâce aux revenus publicitaires, opter pour le modèle de financement antérieur revenait presque nécessairement à partir avec un prix d'achat désavantageux en comparaison des autres publications. Dès le début des années vingt, cela signifiait aller à rebours d'habitudes de consommation qui avaient eu le temps de s'installer au cours de plus de trois décennies. La deuxième solution consistait à accepter le modèle de financement fondé sur les revenus générés par la publicité. Cela engendrait alors une double difficulté : d'abord trouver des annonceurs qui voyaient un intérêt commercial à diffuser leurs publicités au sein de magazines dont le tirage s'avérerait vraisemblablement inférieur aux autres publications états-uniennes, et ensuite sélectionner des publicités qui, dans la mesure du possible, ne reproduisaient pas les stratifications raciales et sociales de manière implicite ou explicite, afin de ne pas mettre la cohérence d'ensemble de la revue en porte-à-faux. Quelques entrepreneurs africains-américains pouvaient répondre à ce double impératif – la femme d'affaire C. J. Walker qui avait fait fortune dans les produits cosmétiques et capillaires a ainsi pu financer Marcus Garvey pour son magazine *Negro World*⁴²³ – mais cela demeurait exceptionnel.

siècle ne méprisaient pas la publicité, contrairement à une idée répandue, mais l'incorporaient à leur mode de fonctionnement éditorial. Ces travaux portent principalement sur des revues européennes, mais Morrisson inclut les revues états-uniennes *Little Review* de Margaret Anderson ainsi que le *Masses/Liberator* pour lequel Claude McKay a officié en tant qu'éditeur. Voir Evangelina Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1860-1930) : Réseaux et circulation des modèles*, Paris : PUPS, 2017. Mark S. Morrisson, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, Madison : University of Wisconsin Press, 2001.

⁴²² Ellen Gruber Garvey, « Blue Pencils and Hidden Hands: Women Periodical Editors » in Marie-Françoise Cachin et Claire Parfait (dir.), *Histoire(s) de livres: Le livre et l'édition dans le monde anglophone. Cahiers Charles V*, n° 32, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2002. p. 97.

⁴²³ Rolland-Diamond, *Black America*, op. cit. p. 110.

La nécessité pour les Africains-Américains de s'adapter aux nouveaux modes de production des magazines s'illustra avec *Harlem: A Forum of Negro Life* édité par Wallace Thurman en 1928. Thurman se montra plus prudent que lors de la publication de *Fire!!* deux ans plus tôt et pour laquelle il s'était endetté. L'une des différences majeures était ainsi la présence de nombreuses publicités au sein du magazine : on y trouvait, pêle-mêle, des annonces pour la librairie *Harlem Bookshop*, pour les services d'assurance *Fitzherbert Howell*, pour les livres *The New Negro*, *The Walls of Jericho* et *Quicksand*, pour un dactylographe offrant ses services de rédaction et de révision de manuscrit, pour la société *H.R. George & Company*, pour le *Billy Pierce Studio* qui dispensait des cours de danse et de scène, pour l'école *Secretariat Lincoln*, pour le restaurant-grill *Tabb's* ou encore pour le cabaret *Club Harlem* doté d'une « salle africaine » (*African Room*) décorée par Aaron Douglas. Le magazine avait pour ambition de servir de forum, d'être un espace public de discussion autour duquel tous les membres de la communauté pouvaient se réunir. L'hétérogénéité des publicités confirmait ainsi cet objectif, offrant rétrospectivement une vision kaléidoscopique de ce à quoi pouvait ressembler la vie des habitants de Harlem, de leurs centres d'intérêts et de leurs besoins. Au-delà, ce foisonnement dessinait en creux les difficultés à amasser des fonds suffisant pour supporter le poids financier de la parution d'un magazine : la multiplication des annonceurs, la plupart de petites entreprises locales, trahissait ces difficultés. Plusieurs critiques ont vu dans *Harlem* une sorte de seconde livraison de *Fire!!*⁴²⁴. Si les thématiques abordées par les œuvres – mariage interracial, prostitution ou encore jeux d'argent – pouvaient en effet paraître proches de celles qui avaient fait scandale deux ans plus tôt, l'inclusion d'auteurs tels que Walter White, Alain Locke ou encore George Schuyler invitait à tempérer cette évaluation. Après deux années passées à s'acquitter des dettes contractées à l'occasion de la publication de *Fire!!*, Thurman avait pu mesurer l'importance des contraintes financières qui pesaient sur la production d'un magazine. Il s'était décidé à solliciter directement la participation d'auteurs plus conservateurs car cela représentait sans doute le moyen de rassurer le double public de l'éditeur, lecteurs et annonceurs. Cela reflétait le changement d'état d'esprit qui avait eu lieu entre *Fire!!* et

⁴²⁴ Van Notten, *Wallace Thurman's Harlem Renaissance, op. cit.* Voir le chapitre 4 « *Fire!!*, Harlem, and the Younger Generation », pp. 131-167. ; A.A. Johnson et R.M. Johnson, *Propaganda and Aesthetics, op. cit.* p. 88. ; Martha Nadell, « 'Devoted to Younger Negro Artists': *Fire!!* (1926) and *Harlem* (1928) » in Peter Brooker et Andrew Thacker (ed.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume II North America 1894-1960*, Oxford University Press, 2012. p. 823.

Harlem et exacerbait la différence fondamentale entre les deux publications. Si la continuité entre les deux magazines est indéniable, ce n'est, dans notre estimation, pas tant par les choix thématiques et artistiques qui s'y déployaient que par le processus de maturation éditorial qui résulta de l'échec du premier et sans lequel le second n'aurait jamais pu paraître dans les kiosques.

Au cours des années soixante et soixante-dix, le recours à la publicité dans le cas de *Negro Digest/ Black World* fut autrement motivé. Initialement, aucune publicité n'apparaissait au sein du magazine en dehors des annonces directement liées aux autres publications de la maison-mère, Johnson Publishing Company. À partir du printemps 1968 et jusqu'en avril 1976, une publicité de la marque Supreme Beauty Products pour des peignes et de la laque en spray apparaissait en troisième de couverture dans presque chaque numéro.

The advertisement is divided into two main sections. The top section is for 'THE DUKE NATURAL SET'. It features a black and white portrait of a smiling man with short, dark hair. To the left of the portrait is a bottle of 'Duke Natural Easy Comb' spray, and to the right is a bottle of 'Duke Natural Hair Sheen' spray. The text describes the benefits of each product and provides contact information for Supreme Beauty Products Co. in Chicago.

THE DUKE NATURAL SET

EASY COMB lets comb glide through hair no matter how long, thick or wiry.

HAIR SHEEN leaves hair looking alive... won't leave a sticky, gummy or stiff feel. Get the Natural Set and your natural will look great.

At your favorite drug counter or send \$3.25 and we'll send the **Duke Set** postpaid.

THE NATURAL LOOK IS HERE!
Spray • Comb • Spray... That's All.

The bottom section is for 'RAVEEN AU NATURELLE SET'. It features a black and white portrait of a smiling woman with short, dark hair. To the left is a bottle of 'Raveen Au Naturelle EASY TO COMB' spray, and to the right is a bottle of 'Raveen Au Naturelle SPRAY 'N' GLOW' spray. The text describes the benefits of each product and provides contact information for Supreme Beauty Products Co. in Chicago.

RAVEEN AU NATURELLE SET

EASY TO COMB leaves hair soft, manageable—no more snarls or tangles. Comb glides through easily.

SPRAY 'N' GLOW leaves hair with lovely sheen and lustre—hair looks beautifully groomed and radiant. Not a holding spray but an instant dressing and conditioner.

At your favorite drug counter or send \$3.25 and we'll send the **Raveen Au Naturelle Set** postpaid.

SUPREME BEAUTY PRODUCTS CO., 1808 S. Michigan Ave., Chicago, Ill. 60616

Illustration 3 : Publicité *Supreme Beauty Products* telle qu'elle apparaissait en troisième de couverture, *Negro Digest* (juillet 1968).

Le positionnement retenu n'interrompait pas la lecture du contenu de manière intempestive et semblait suggérer que la priorité éditoriale pour Hoyt W. Fuller se situait davantage du côté des lecteurs que du côté des annonceurs. La marque *Supreme Beauty Products* s'était peut-être rendu compte – agitation politique, sociale et culturelle africaine-américaine aidant – de l'intérêt d'un magazine tel que *Negro Digest* qui pouvait être un vecteur de diffusion lucratif auprès d'acheteurs potentiels. Les archives personnelles de Fuller laissent cependant entendre que l'intérêt devait être réciproque. Dans une lettre adressée à l'écrivain et universitaire Cyrus Colter, Fuller confessa en mars 1967 que le magazine avait « réchappé de peu à la mort » quelque temps auparavant, au motif qu'il ne « rapport[ait] pas d'argent et [que] la décision avait été prise de le laisser

tomber »⁴²⁵. Le fait d'adjoindre un annonceur quelques mois après était sans doute une volonté d'alléger une partie du coût de revient du magazine et repousser un éventuel arrêt de la publication. L'intrusion du commercial dans une publication qui s'échinait à poser les bases d'une révolution culturelle et esthétique n'attirait pas trop l'attention en raison des produits proposés : divisés en deux gammes, *Duke* pour les hommes et *Raveen* pour les femmes, ils vantaient les mérites et la beauté d'une coupe afro naturelle. En toute logique, les questions soulevées par l'Esthétique Noire ne se limitaient pas aux arts et à la littérature mais s'étendaient également au corps et à l'apparence des individus. Ces publicités représentaient un apport financier sans avoir l'inconvénient de reproduire les stratifications raciales de la société états-unienne, la cohérence éditoriale était ainsi sauve. Cependant, ces annonces reproduisaient une partition de genre en proposant deux gammes de produits dont les effets étaient sensiblement identiques.

En plus des contraintes médiatiques inhérentes, les magazines devaient également trouver ou ne pas perdre leur place dans un espace où de nouveaux médias faisaient leur apparition et menaçaient de les supplanter. Theodore Peterson révèle ainsi que des observateurs pessimistes prédirent le déclin du magazine en tant que médium à quatre reprises lors de la première moitié du vingtième siècle : lorsque l'automobile menaçait d'emmenager les gens si loin de chez eux que leurs loisirs ne seraient plus consacrés à la lecture, lorsque la radio fit son apparition, lorsque le cinéma devint parlant, puis lorsque la télévision s'installa dans les foyers états-uniens⁴²⁶. En ce sens, Peter Conn a par exemple noté que si les ventes de livres avaient très fortement chuté pendant les années trente, les tickets de cinéma continuaient de se vendre par millions⁴²⁷, renforçant l'idée d'une concurrence entre les différents médias. Ce type d'argument reste toutefois à nuancer. Des années vingt jusqu'aux années soixante, environ soixante pour cent des États-Uniens et États-Uniennes lisaient régulièrement des magazines, signe que les cris d'alarme

⁴²⁵ « To be perfectly candid, the magazine barely escaped with its life a couple weeks ago [...] The magazine does not make money, and the decision had been reached to drop it... ». Nous traduisons. Lettre de Hoyt W. Fuller à Cyrus Colter, 21 mars 1967, Hoyt William Fuller collection, Robert W. Woodruff Library at Atlanta University, boîte 20.

⁴²⁶ Peterson, *Magazines in the Twentieth Century*, op. cit. p. 44.

⁴²⁷ Conn, *The American 1930s*, op. cit. p. 3. Le maintien de la fréquentation des salles de cinéma dans les années trente doit être remis en perspective. À la suite de la crise économique de 1929, l'industrie cinématographique misa sur le développement et la démocratisation du cinéma parlant afin de maintenir la fréquentation dans un contexte difficile, cette nouvelle technologie apparaissant alors comme une nouveauté aux yeux du public, contrairement à l'industrie du livre qui proposait une expérience médiatique plus convenue. Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » in *Œuvres*, III, Gallimard, 2000. p. 281.

étaient sans doute prématurés⁴²⁸. D'autre part, si une forme de concurrence pouvait exister entre des médias différents, il n'y avait pas pour autant un public réservé aux magazines, un autre attiré à la radio et un troisième qui n'aurait d'yeux que pour la télévision. Une personne pouvait très bien être à la fois lectrice, auditrice et spectatrice. Qui plus est, Ann Haugland a souligné qu'au cours des années vingt les éditeurs profitèrent de la coexistence de plusieurs médias bien plus qu'ils n'en souffrirent. Entre les journaux qui accordèrent davantage d'espace aux recensions d'ouvrages à mesure que l'industrie du livre se développait, les radios qui lançaient des programmes consacrés aux livres et l'industrie cinématographique qui se tournait vers les romans pour les adapter à l'écran⁴²⁹, ces interactions productives dessinaient les contours d'un écosystème médiatique⁴³⁰ qui dynamisait l'industrie du livre.

Les effets de la concurrence médiatique ne se firent donc pas tellement sentir au niveau du public, mais davantage aux niveaux structurel et symbolique. Structurel tout d'abord car les magazines furent initialement les principaux bénéficiaires de l'augmentation exponentielle des revenus publicitaires. Toutefois, ces revenus furent bientôt grignotés : par la radio d'abord qui engrangea en 1945 quinze pour cent des dépenses totales liées à la publicité contre treize pour cent pour les magazines, puis par l'arrivée de la télévision qui chamboula encore un peu plus la hiérarchie. Ainsi dans les années soixante-dix, moins de six pour cent des dépenses publicitaires aux États-Unis profitaient à des magazines⁴³¹. Le sursaut dans le nombre de publications africaines-américaines au cours des années soixante est donc d'autant plus remarquable que la manne financière autour de laquelle les magazines s'étaient structurés pendant tant d'années s'amenuisait peu à peu. Dans une certaine mesure, cette évolution était sans doute intimement liée à un autre changement

⁴²⁸ Gruber Garvey, « Blue Pencils and Hidden Hands: Women Periodical Editors » in Cachin et Parfait (dir.), *Histoire(s) de livres*, op. cit. p. 85.

⁴²⁹ Ann Haugland, « Book Propaganda: Edward L. Bernays's 1930 Campaign Against Dollar Books », *Book History*, 3 (2000) : 231-252. pp. 232-233.

⁴³⁰ Pour la notion d'écosystème médiatique, nous nous appuyons sur les travaux de Nathalie Sonnac qui, après avoir vu cette notion être transposée de la biologie au monde des affaires par James Moore et Nabyla Daidj à sa suite, reprend la notion d'écosystème pour l'appliquer au champ des médias. Sonnac théorise cette notion sur trois axes : un écosystème est un environnement composé d'acteurs hétérogènes, c'est-à-dire qui n'ont pas la même fonction, et où l'interaction occupe une place centrale ; ces acteurs appartiennent à des secteurs d'activité différents qui ont un intérêt commun à s'entre-promouvoir ; la logique au sein d'un écosystème s'appuie sur une dynamique « coopérative » – à la croisée de la coopération et de la compétition – qui voit émerger un ou plusieurs chefs de file. Enfin, cette notion se distingue d'autres modes de développement en réseaux puisqu'elle sous-entend davantage une interdépendance entre les différents acteurs qui parviennent à un équilibre fonctionnel assurant la survie de chaque. Voir Nathalie Sonnac, « L'écosystème des médias », *Communication*, 32.2 (2013). Consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/communication/5030> ; DOI : 10.4000/communication.5030

⁴³¹ Ohmann, *Selling Culture*, op. cit. p. 355.

sur le plan symbolique, lorsque l'arrivée de nouveaux médias eut pour effet direct d'atténuer l'aura des écrivains et des éditeurs dans l'espace public. David Shumway a souligné que ces médias créèrent une nouvelle cohorte de célébrités – animateurs radio, stars de cinémas, réalisateurs ou encore photographes de mode – en plus de proposer de nouveaux modes de narration, prérogative jusque-là presque entièrement dévolue à l'écrit, même s'ils laissèrent intact le capital culturel associé à la littérature⁴³². Le nouvel environnement inter-médiatique pouvait certes fonctionner en écosystème et la littérature conserver une fonction de distinction sociale, il n'en demeurait pas moins que la capacité des magazines à influencer sur l'environnement social et politique décroissait à mesure que leur attractivité commerciale reculait. Les magazines en tant que groupe avaient une place de plus en plus périphérique dans l'attention et l'espace publics.

En plus de cela, les publications africaines-américaines demeuraient marginalisées au sein même de ce groupe, comme le montrait indirectement l'étude de Theodore Peterson en 1964. En prenant pour objet les magazines états-uniens du vingtième siècle, l'ouvrage complet de Peterson ne mentionnait brièvement qu'un seul magazine africain-américain, *Negro Digest*⁴³³. En 1964, ce dernier avait connu une première période de publication, depuis son lancement en 1942 jusqu'en 1951, et n'avait été ressuscité que trois ans plus tôt en 1961. À côté de cela, *The Crisis* qui en était à sa cinquante-quatrième année de publication ou *Opportunity* dont la publication s'était étalée sur près de vingt-six ans n'apparaissaient simplement pas. Les deux magazines africains-américains parmi les plus emblématiques du vingtième siècle avaient vu le jour grâce au soutien institutionnel d'organisations pour les droits civiques, une situation qui différait vraisemblablement trop des schémas de création et de financement classiques pour que Peterson ne leur accorde ne serait-ce qu'une mention. En revanche, ce qui motivait son choix de citer *Negro Digest* semblait tenir au fait que le magazine était publié par John Johnson Publishing, une firme dont le chiffre d'affaire était sans doute trop élevé pour être négligée. Dans ce cas, même pour une citation purement symbolique, le critère de pertinence dans l'évaluation d'un magazine n'était pas son influence culturelle, sa capacité à formuler et véhiculer de nouvelles idées ou encore sa longévité, mais son importance commerciale.

La question de l'attractivité commerciale ne se limitait pas au format médiatique des magazines et des anthologies. En effet, pour déterminer la viabilité d'un projet éditorial,

⁴³² Shumway, *Creating American Civilization*, op. cit. p. 226.

⁴³³ Peterson, *Magazines in the Twentieth Century*, op. cit.

les noms qui lui étaient associés demeuraient l'une des principales monnaies d'échange. Ainsi Thurman put constater de manière directe le peu de crédit, pécuniaire et métaphorique, attaché à son nom lors de la publication de *Harlem: A Forum of Negro Life*. Le magazine devait être édité sous la responsabilité jointe de Thurman et de Scholley Pace Alexander, ce dernier étant présenté comme le directeur commercial. Alain Locke estima initialement que le magazine bénéficierait de l'influence d'Alexander dans la mesure où celui-ci éviterait au projet de sombrer dans un excès d'excentricité délétère. Dans ces conditions, Locke accepta de contribuer au magazine lorsque Thurman le lui demanda⁴³⁴. Si Locke put paraître rassuré, l'actrice Dorothy Peterson qui avait été parmi les bailleurs de fonds de *Fire!!* refusa d'être de nouveau associée au jeune éditeur malgré les promesses d'Alexander de tempérer l'influence de Thurman. Nella Larsen refusa quant à elle de contribuer sans être rétribuée ou même simplement d'écrire pour lui⁴³⁵. Il s'agissait peut-être de la raison pour laquelle Thurman ne se privait pas pour attaquer le roman de Larsen, *Quicksand*, au sein de son magazine.

Autre signe de la valeur d'un nom dans ces projets éditoriaux, Richard Bruce Nugent choisit de ne pas faire apparaître son nom complet lors de sa participation au magazine *Fire!!*, il signa Richard Bruce, afin de ne pas embarrasser sa famille⁴³⁶ qui faisait partie de l'élite africaine-américaine de Washington. Dix ans plus tard, il signait une contribution au magazine *Challenge* de janvier 1936 sous le pseudonyme de Gary George et prenait une peine toute relative à masquer sa véritable identité, l'épigraphe du texte commençant par la phrase « Ecurb Y. Drahcir est le nom qu'il me dit »⁴³⁷. Le courrier des lecteurs au numéro suivant confirmait le fait que derrière Gary George se cachait Nugent. Le texte signé dans *Challenge* était bien moins sujet à controverse⁴³⁸ que celui de *Smoke, Lilies and Jade* paru dans *Fire!!*, aussi était-il peu plausible d'avoir recours à ce subterfuge pour des raisons similaires. Étant donné que les noms des contributeurs étaient listés sur la couverture, le but était peut-être d'éviter à la nouvelle publication d'être trop rapidement placée dans l'ombre d'une ancienne polémique, même si cette supposition se trouvait partiellement infirmée par le fait que Nugent révélait son identité à qui savait remettre les lettres dans

⁴³⁴ Van Notten, *Wallace Thurman's Harlem Renaissance*, op. cit. pp. 159-161.

⁴³⁵ Martha Nadell, « 'Devoted to Younger Negro Artists': *Fire!!* (1926) and *Harlem* (1928), » in Brooker et Thacker (ed.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, op. cit. p. 817.

⁴³⁶ *Ibid.* p. 811.

⁴³⁷ « Ecurb Y. Drahcir is the name he told me. » Nous traduisons. Richard Bruce Nugent (sous le pseudonyme de Gary George), « Scheme », *Challenge*, (janvier 1936) : 30-31. p. 30.

⁴³⁸ La controverse provenait du fait que le texte était explicitement homoérotique.

l'ordre. Cela pouvait également être un moyen d'entretenir l'illusion que le magazine permettait à de nouveaux auteurs africains-américains d'émerger, d'autant que la génération de la Renaissance de Harlem était déjà représentée au sein du numéro de janvier 1936 puisque Claude McKay y publiait aussi un texte. En tout état de cause, ces manipulations établissaient un fait de manière sous-jacente : le nom de Richard Bruce Nugent ne semblait pas être suffisamment reconnu ou apprécié pour constituer une garantie de ventes, contrairement sans doute à celui de McKay ou à celui de Langston Hughes qui fut utilisé un an plus tard sur la couverture de *New Challenge* alors même qu'il n'était que traducteur. Cela illustre la formulation de Bourdieu, « [l]e sommaire d'une revue est [...] une exhibition du capital symbolique dont dispose l'entreprise »⁴³⁹. De manière plus transversale, la grande majorité des auteurs africains-américains se trouvaient exclus lorsqu'il s'agissait d'exhiber ce capital symbolique, étant donné que le public états-unien ignorait la plupart du temps leurs noms ainsi que leurs contributions.

3) L'agentivité retrouvée : numéros spéciaux et surveillance fédérale

La promotion et la diffusion de la littérature africaine-américaine furent souvent freinées par des contraintes, simplement inhérentes aux médias ou bien tacites et tenaces dans le monde éditorial états-unien. Il faut cependant se garder de voir ce dernier comme monolithique d'une part, et souligner d'autre part l'agentivité dont pouvaient faire preuve auteurs et éditeurs africains-américains dans la publication et la promotion de leur littérature.

Les travaux d'Ann Douglas et George Hutchinson ont ainsi démontré que plusieurs publications et maisons d'édition états-uniennes avaient ouvert leurs portes aux auteurs africains-américains depuis les premières heures de la Renaissance et ont insisté sur le fait que le soutien de ces maisons d'édition ne s'était pas volatilisé lors de la Grande Dépression. Cependant, ces maisons d'éditions étaient encore à l'époque de nouvelles venues, pour la plupart composées et gérées par des éditeurs juifs qui s'étaient heurtés à un plafond de verre au sein d'autres structures. Ces nouveaux éditeurs désiraient faire sauter le verrou qui ramenait invariablement la littérature états-unienne à une identité anglo-saxonne. En s'appuyant sur des réseaux d'auteurs alternatifs et peu demandés des principales maisons d'édition, ces nouveaux éditeurs pouvaient ainsi espérer amorcer ce

⁴³⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Le Seuil, 1992. p. 444.

désenclavement tout en ayant suffisamment d'œuvres à publier pour alimenter leur activité. Ces maisons d'édition ne se ressemblaient pas en tout point et offraient aux auteurs africains-américains différentes options de publication à explorer⁴⁴⁰. En plus de se tourner vers les structures éditoriales disposées à les accueillir, les auteurs et éditeurs africains-américains pouvaient ponctuellement exercer une agentivité plus complète. Par souci de concision, nous nous concentrerons sur deux points.

Le premier correspond aux moments où les publications américaines passèrent la main, le temps d'un numéro, à un éditeur africain-américain. La première occurrence, et sans doute la plus célèbre, est celle du magazine *Survey Graphic* qui laissa carte blanche à Alain Locke pour un numéro spécial en mars 1925. Les origines du *Survey Graphic* remontaient au magazine lancé en 1897 *Charities* qui s'adressait initialement aux riches philanthropes en quête d'une cause à financer, magazine qui, sous la poussée du climat de réforme sociale de l'époque et de son éditeur Paul Kellogg, fut plusieurs fois renommé et transforma sa ligne éditoriale pour couvrir les problématiques sociales plus larges. Plusieurs numéros spéciaux du *Survey Graphic* avaient déjà été consacrés aux mouvements nationalistes qui étaient apparus en Russie, au Mexique et en Irlande. Nouveauté cependant, Locke choisit de ne pas s'appesantir sur les problèmes, comme il était alors coutume de le faire au sein du magazine, mais plutôt de mettre en avant les contributions culturelles des Africains-Américains. Ainsi, grâce à ce numéro spécial consacré à Harlem, les Africains-Américains purent contrôler leur représentation auprès d'un public majoritairement blanc et ouvert aux transformations sociales. Le magazine s'écoula à quarante-mille exemplaires en quelques semaines, établissant au passage un record de ventes qui ne fut pas dépassé avant les années quarante⁴⁴¹.

Il serait difficile d'assigner catégoriquement le succès rencontré par le numéro spécial au parti pris éditorial de Locke. Néanmoins, les excellentes ventes attestaient d'une curiosité évidente des lecteurs à l'endroit des Africains-Américains, et ce malgré les réticences habituelles du monde de l'édition de l'époque à leur faire une place et s'y intéresser.

⁴⁴⁰ Voir Douglas, *Terrible Honesty*, op. cit. p. 81 ; Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, op. cit. p. 344 et pp. 381-385. ; George Bornstein, « The Colors of Modernism: Publishing African American, Jews, Irish in the 1920s » in George Hutchinson et John K. Young (ed.), *Publishing Blackness: Textual Construction of Race Since 1850*, Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2013. L'ensemble de ces travaux remet fortement en question les conclusions de la première génération d'historiens de la Renaissance de Harlem, Nathan Irvin Huggins, David Levering Lewis ou encore Houston A. Baker Jr.. Pour ces derniers, la motivation première des éditeurs était de tirer un maximum de profit de la publication de littérature africaine-américaine qui était alors « en vogue ».

⁴⁴¹ Johnson et Johnson (ed.), *Propaganda and Aesthetics*, op. cit. p. 72.

Comme l'a remarqué Anne Elizabeth Carroll, la présentation des Africains-Américains dans un numéro à part avait un effet secondaire majeur : les précédents numéros spéciaux ayant été consacrés à des mouvements culturels étrangers, le numéro spécial consacré à Harlem produisait inévitablement un certain effet d'exotisme et d'aliénation, reléguant les Africains-Américains au rang de curiosités, d'éléments étrangers à la société états-unienne⁴⁴². Élément renforcé par la préférence du *Survey Graphic* de présenter les groupes nationaux, raciaux ou ethniques dont il faisait l'étude à travers des « types », soit des images d'individus anonymes censées incarner les caractéristiques communes du groupe⁴⁴³.

L'impression laissée aurait pu en rester là mais un autre projet éditorial d'envergure émergea de ce numéro spécial, l'anthologie *The New Negro* toujours éditée par Locke la même année. Locke reconnaissait dans la préface du volume que le numéro spécial avait alors servi de « noyau »⁴⁴⁴. Probablement aidé par le nombre de ventes record, Locke vit sa marge de manœuvre augmenter pour ce second projet qui avoisinait les cinq cents pages. La plupart des contributions au magazine purent être reconduites et de nouvelles œuvres furent ajoutées. Certains textes furent écartés du magazine à l'anthologie et plusieurs critiques ont relevé le changement de tonalité générale que cela produisait, en troquant une perspective passablement sociologique pour une qui mettait l'accent sur le littéraire⁴⁴⁵. Ce changement provenait de la sélection de textes mais aussi d'une utilisation plus fine des images, comme le soutient Martha Nadell. Locke choisit ainsi d'abandonner au magazine l'idée qu'une image anonyme pouvait servir de modèle à un quelconque « type » et se concentra sur les images qui prenaient pour modèle concret les célébrités de Harlem. Il laissa également de côté les caricatures de l'artiste mexicain Miguel Covarrubias pour inclure les dessins modernistes d'Aaron Douglas⁴⁴⁶. Avec ce second projet dans la foulée, Locke pouvait mettre à bonne distance l'association sempiternelle des Africains-Américains à un problème et à quelques traits stéréotypiques en cernant

⁴⁴² Carroll, *Word, Image, and the New Negro*, op. cit. p. 128.

⁴⁴³ Martha Jane Nadell, *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture*, Cambridge, Massachusetts et Londres : Harvard University Press, 2004. p. 40.

⁴⁴⁴ « *The Survey Graphic*, whose Harlem Number of March, 1925, has been taken by kind permission as the nucleus of this book. » Nous traduisons. Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, Martino Publishing, 2015. © Albert and Charles Boni, 1925. p. x.

⁴⁴⁵ Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, op. cit. ; Eric B. White, *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh University Press, 2013. pp. 164-165. ; Nadell, *Enter the New Negroes*, op. cit. p. 65. ; Powell, *Black Art*, op. cit. p. 42.

⁴⁴⁶ Martha Nadell, *Enter the New Negroes*, op. cit. pp. 54-55.

quelques contours mouvants d'une identité africaine-américaine qui se manifestait à travers la variété de leurs contributions culturelles. Ainsi, en deux occasions successives, il sut faire preuve d'agentivité afin de délimiter avec autorité un espace de représentation libre et maîtrisé au service de la promotion de la littérature et de la culture africaines-américaines. Une initiative couronnée de succès puisque l'anthologie *The New Negro* fut saluée par la critique de l'époque et fut également, dans une certaine mesure, un succès commercial puisqu'elle connut une réimpression en 1927⁴⁴⁷.

L'exemple du *Survey Graphic* n'était pas isolé durant la Renaissance de Harlem puisque le magazine *Palms*, publié en anglais mais au Mexique, à Guadalajara, consacra également un numéro spécial à la littérature africaine-américaine. L'éditrice Idella Purnell fut mise en contact avec Countee Cullen à qui elle confia les rênes du magazine pour un numéro à part en octobre 1926. Une fois de plus, le numéro fut un succès et les copies s'écoulèrent rapidement. En réaction, la maison d'édition de Cullen, Harper and Brothers, lui proposa presque aussitôt d'éditer une anthologie complète de poésie africaine-américaine⁴⁴⁸, qui sortit en 1927 sous le titre de *Caroling Dusk: An Anthology of Verse by Negro Poets*. Ce nouveau passage d'un magazine à une anthologie démontrait que l'exercice de responsabilités nouvelles pour des éditeurs africains-américains pouvant mener à quelque chose de plus permanent, une agentivité même ponctuelle pouvait faire place à une publication plus pérenne car moins marquée du sceau de l'éphémère. Le projet éditorial de Cullen pouvait alors offrir un nouvel espace d'expression et de représentation aux artistes africains-américains dans la continuité de, mais aussi en réponse à, celui bâti par Locke.

Dans les années soixante, Ed Bullins put exercer une agentivité similaire lorsqu'on lui confia l'édition d'un numéro de *The Drama Review* à l'été 1968. À cette occasion, l'éditeur habituel Richard Schechner insistait sur le caractère unique du numéro puisqu'il avait décidé de supprimer les « directives contraignantes » d'usage lorsqu'il passait la main à un autre éditeur pour un numéro spécial, notamment le « droit de veto éditorial » qu'il se réservait⁴⁴⁹. Bullins ne convertit pas le numéro en anthologie améliorée, mais il s'en servit pour propulser le Black Arts Movement sur le devant de la scène, en publiant l'article

⁴⁴⁷ *Ibid.* p. 35.

⁴⁴⁸ Vilma Potter, « Idella Purnell's PALMS and Godfather Witter Bynner », *American Periodicals*, 4 (1994) : 47-64. p. 55.

⁴⁴⁹ « Usually we set limiting guidelines for editors of special issues. The guidelines vary, but always include our right of editorial veto. This veto was not part of the arrangement with Ed Bullins. » Nous traduisons. Richard Schechner, « White on Black », *The Drama Review*, 12.4 (été 1968) : 25-27. p. 25

éponyme de Larry Neal et en mettant en lumière des auteurs tels que LeRoi Jones, Marvin X et Sonia Sanchez. À l'instar de Locke et de Cullen, Bullins avait été en mesure d'étendre les répercussions du projet éditorial initial en engageant une conversation de fond sur l'esthétique théâtrale et littéraire en général. La mainmise éditoriale ponctuelle pouvait être convertie en espace d'expression maîtrisée par les Africains-Américains et au service des Africains-Américains.

Le second point qui peut être retenu pour illustrer l'agentivité des éditeurs et auteurs africains-américains concerne leurs rapports à l'État fédéral. Plusieurs travaux se sont intéressés aux activités de surveillance d'auteurs menées par le *Federal Bureau of Investigation* (F.B.I.) pour explorer l'une des intersections entre le politique et le littéraire⁴⁵⁰. Natalie Robins et Erik Nielson ont perçu ces activités de surveillance comme des limites, des contraintes visibles ou invisibles qui pesaient sur les auteurs et les contraignaient à modifier le contenu de leurs textes ou, tout au moins, à s'autocensurer dans la crainte de répercussions. L'autocensure et les modifications éventuelles apportées à une œuvre avant publication sont difficiles voire impossibles à retracer donc à prouver. Il est cependant certain que se savoir surveillé par une agence du gouvernement fédéral avait une incidence sur la création artistique, incidence directe comme lorsque Richard Wright composait le poème *The FB Eye Blues* en 1949 ou indirecte comme lorsque Sonia Sanchez racontait avoir été contrainte de déménager à plusieurs reprises par les autorités qui intimidaient les propriétaires des appartements qu'elle louait, et ce jusqu'à se retrouver isolée et éloignée des centres de création du Black Arts Movement ⁴⁵¹. William J. Maxwell révèle quant à lui que, pendant les années soixante, le F.B.I. observait avec attention les publications africaines-américaines, étant abonné à *Negro Digest* puis *Black World* par exemple, en plus de contrôler quels auteurs auraient leurs passeports approuvés ou révoqués. De fait, la surveillance fédérale pourrait être ajoutée à une longue liste de contraintes qui pesaient sur la production littéraire africaine-américaine mais, à notre sens, il est possible d'en offrir une autre lecture. Tout d'abord, lorsque la littérature africaine-américaine attirait l'attention des autorités à ce point, cela confirmait indirectement qu'elle pouvait être un facteur de mobilisation politique. La question n'était pas de savoir si les mesures de surveillance mises en place étaient proportionnées à la

⁴⁵⁰ Voir Natalie Robins, *Alien Ink: The FBI's War on Freedom of Expression*, New York : William Morrow, 1992. ; Erik Nielson, « White Surveillance of the Black Arts », *op. cit.* ; Maxwell, *F.B. Eyes*, *op. cit.* ; William J. Maxwell, *James Baldwin: The FBI File*, Arcade/ Simon & Schuster, 2017.

⁴⁵¹ Nielson, « White Surveillance of the Black Arts », *op. cit.* p. 165.

menace réelle de subversion de l'ordre social et politique représentée par la littérature africaine-américaine. Décider de mettre en place de telles mesures suggérait que les activités littéraires pouvaient bel et bien agiter les foules et les consciences. Cette scrutation se voulait certes préventive, mais il n'en demeurait pas moins que son existence même reconnaissait une agentivité à la littérature africaine-américaine. Cette agentivité existait bien avant les années soixante, mais les diverses manœuvres des autorités contribuèrent à rendre ce fait encore plus saillant.

Par ailleurs, Maxwell annonce avec le titre de l'un de ses chapitres que le F.B.I. est peut-être le critique « le plus dévoué et le plus influent » de la littérature africaine-américaine, quand bien même il est omis des discussions⁴⁵². En effet, le F.B.I. a compilé et compulsé des milliers d'écrits d'Africains-Américains. Pour tous les agents en charge de lire régulièrement les œuvres africaines-américaines et d'en dresser un rapport, le contenu des textes devait dans une certaine mesure informer et affecter leur vision du monde. Sans parler d'avoir une incidence au niveau des politiques de surveillance mises en place par le F.B.I., ces lectures répétées étaient susceptibles d'altérer par exemple la perception de ces agents en matière de relations raciales, dans un sens comme dans l'autre. La littérature africaine-américaine pouvait donc potentiellement avoir un effet à un niveau individuel, voire interpersonnel.

Dans le cas de la publication de *Fire!!*, Eleonore van Notten a révélé après consultation de plusieurs archives personnelles que l'une des ambitions du groupe d'éditeurs était précisément d'attirer la censure des autorités fédérales. En effet, à la suite du passage de l'*Espionage Act* de 1917, les services de postes états-unis disposaient du pouvoir d'empêcher la diffusion de tout document contrevenant à une quelconque loi des États-Unis⁴⁵³. L'utilisation de ce pouvoir avait été particulièrement médiatisée quelques mois avant la parution de *Fire!!* au cours d'un litige qui opposa en avril 1926 H.L. Mencken et son *American Mercury* aux censeurs de la *Watch and Ward Society* à Boston, au sujet d'une nouvelle parue dans le magazine qui traitait de prostitution⁴⁵⁴. Dans l'optique d'émuler ce succès de scandale, Wallace Thurman et Richard Bruce Nugent en particulier écrivirent respectivement les textes *Cordelia the Crude* qui avait pour thème la prostitution et *Smoke*,

⁴⁵² Maxwell, *F.B. Eyes*, op. cit. Titre du chapitre 3 : « The FBI is perhaps the most dedicated and influential forgotten critic of African-American literature. » Nous traduisons.

⁴⁵³ Tebbel et Zuckerman, *The Magazine in America*, op. cit. p. 128.

⁴⁵⁴ Pour plus de détails sur cette affaire, voir Neil Miller, *Banned in Boston: The Watch and Ward Society's Crusade against Books, Burlesque, and the Social Evil*, Boston : Beacon Press, 2010. En particulier le chapitre 10, « Mencken versus Chase, Round 2, 1926. » pp. 87-96.

Lilies, and Jade qui abordait l'homosexualité. L'entente entre Thurman et Nugent était que les textes pouvaient être considérés moralement répréhensibles tant qu'ils demeuraient artistiquement défendables⁴⁵⁵. Alors que l'*Espionage Act* conférait à l'État fédéral le pouvoir d'exercer un contrôle presque complet des libertés associées au premier amendement, la manœuvre des éditeurs africains-américains visait à renverser une potentielle censure pour en faire une opportunité de promotion. Cette tactique éditoriale dans des circonstances contraintes attestait d'une agentivité créatrice qui resta cependant insoupçonnée, aucun exemplaire de *Fire!!* n'atteignant vraisemblablement le bureau d'un quelconque censeur.

B. Reprendre le contrôle

1) La création de presses indépendantes : nouvelles perspectives médiatiques et éditoriales

Revenant en 1940 sur l'aventure éditoriale de *Fire!!*, Langston Hughes déclarait : « Cela m'a donné une leçon au sujet des petits magazines. Mais comme les Blancs en avaient, nous autres Noirs pensions pouvoir en avoir un aussi. Seulement nous n'avions pas l'argent »⁴⁵⁶. Lorsqu'on s'intéresse à la production de la littérature dans son aspect matériel, les considérations financières semblent inévitablement devoir s'insérer dans le débat, qu'il s'agisse d'annonceurs prêts à miser sur l'attrait d'une publication périodique ou de maisons d'édition supputant l'existence d'un marché pour justifier la parution d'un texte ou son rejet. Il serait en effet surprenant de voir une maison d'édition ou un magazine refuser une œuvre ou un auteur qui garantirait de larges ventes, même si ces différents canaux de publication n'escomptent pas nécessairement rentrer dans leur frais ou générer un quelconque bénéfice chaque fois qu'ils décident de soutenir la publication d'un magazine littéraire, d'un roman ou encore d'un recueil. Face au racisme du monde éditorial états-unien à l'égard de la littérature africaine-américaine, racisme nourri et accentué par le fait que cette littérature était considérée comme peu susceptible de créer des profits, l'une des solutions développées par les auteurs et éditeurs noirs fut de reprendre le contrôle, notamment économique, de la production de leur littérature.

⁴⁵⁵ Van Notten, *Wallace Thurman's Harlem Renaissance*, op. cit. p. 137.

⁴⁵⁶ « That taught me a lesson about little magazines. But since white folks had them, we Negroes thought we could have one, too. But we didn't have the money. » Nous traduisons. Langston Hughes, « Harlem Literati in the Twenties », *Saturday Review of Literature*, (22 juin 1940) : 13-14.

Au fur et à mesure des années, les différents périodiques et maisons d'édition publiant des auteurs africains-américains augmentèrent l'importance de la voix littéraire noire dans l'espace public états-unien, ce qui contribuait en retour à dessiner les contours d'un marché viable. Au cours des années soixante et soixante-dix, il y eut l'émergence d'un modèle où tous les acteurs de la vie d'un livre étaient africains-américains et indépendants, depuis l'auteur jusqu'au lecteur en passant par l'éditeur, l'imprimeur, le distributeur ou encore le critique. Ce nouveau modèle ne concernait pas l'ensemble de la littérature africaine-américaine mais fut suffisamment important pour signaler une transformation tout autant littéraire que politique. Il s'agissait d'un modèle qui s'inscrivait particulièrement bien dans l'agenda politique et culturel du Black Arts Movement⁴⁵⁷ dont il était le reflet sans en être le produit. En effet, l'importance de la culture de l'imprimé pour les Africains-Américains, et plus particulièrement pour les mouvements culturels, politiques et littéraires africains-américains, n'était plus à démontrer. Harold Cruse rappelait ainsi en 1967 que le succès de n'importe quel mouvement reposait sur sa capacité à s'appuyer sur l'imprimé afin d'assurer une diffusion au plus grand nombre et une circulation optimale des idées⁴⁵⁸. C'était pourquoi W.E.B. Du Bois s'était servi de *The Crisis* et avait voulu créer de nouvelles publications pour faire avancer la cause panafricaine, pourquoi la presse noire avait été l'un des principaux catalyseurs du Mouvement pour les Droits Civiques et pourquoi le poète Haki Madhubuti déclarait en 1971 que le nationalisme noir équivalait pour les Africains-Américains à « publier [leurs] propres livres »⁴⁵⁹.

Lorsque le Black Arts Movement fit son apparition sur la scène politique, culturelle et littéraire états-unienne au milieu des années soixante, les réseaux de l'imprimé africain-américain s'étaient globalement étayés depuis la période de l'entre-deux-guerres. Eugene Redmond estime ainsi que malgré les efforts des Africains-Américains pour fonder des magazines culturels et littéraires indépendants, les premiers véritables succès n'arrivèrent qu'à partir des années cinquante⁴⁶⁰. En 1949, il y avait cent quatre-vingt-trois

⁴⁵⁷ Johnson et Johnson, *Propaganda and Aesthetics*, op. cit. p. 165.

⁴⁵⁸ Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, op. cit. p. 264 et p. 447.

⁴⁵⁹ « [nationalism] means publishing our own books ». Nous traduisons. Cité dans Margo Natalie Crawford, « Black Light on the Wall of Respect, The Chicago Black Arts Movement » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, op. cit. p. 35.

⁴⁶⁰ Eugene Redmond, « Stridency and the Sword: Literary and Cultural Emphasis in Afro-American Magazines » in Elliott Anderson et Mary Kinzie (ed.), *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History* Pushcart Press, 1978. p. 542.

journaux et quatre-vingt-dix-huit magazines tenus par des Africains-Américains⁴⁶¹. Il y avait parmi ces publications des succès importants comme celui du *Pittsburgh Courier* qui tirait à 282 000 exemplaires, ou encore ceux des magazines *Ebony* et *Jet*, lancés respectivement en 1945 et en 1951 par la Johnson Publishing Company également responsable de la publication de *Negro Digest*. Le magazine *Freedom* édité par Louis Burnham et Paul Robeson de 1951 à 1955, sans atteindre des sommets en termes de tirage, jouissait également d'une grande visibilité⁴⁶². Paul Robeson était alors un artiste d'envergure internationale et ses positions très à gauche, empreintes d'anti-impérialisme, ne manquaient pas d'attirer l'attention à une époque où l'Europe se confrontait de plus en plus aux mouvements de décolonisation africains et asiatiques et où les États-Unis s'engouffraient dans le maccarthysme⁴⁶³. La plupart des auteurs africains-américains qui émergèrent au cours des années soixante et soixante-dix purent s'inspirer de ces précédents qui apparurent de leur vivant. Ces exemples disposaient d'une aura et d'une aire de diffusion plus larges que d'autres publications antérieures à la diffusion plus confidentielle, telles que *Fire!!* ou le *Saturday Evening Quill* qui avaient, chacune à sa manière fait une priorité de l'indépendance financière, elle-même synonyme d'indépendance éditoriale. Ainsi, à une époque où le mot « indépendance » se répandait sur les continents africain et asiatique, il n'était guère surprenant de voir les Africains-Américains s'en emparer pour le mettre au service de leurs publications.

Un autre élément qui vint contribuer à l'élan d'indépendance fut l'évolution des techniques de reproduction mécaniques qui s'était poursuivie depuis le début du siècle : l'hectographie, la miméographie puis la xérogaphie⁴⁶⁴ se dispensaient toutes des caractères mobiles d'imprimerie pour dupliquer une page, rendant de fait le passage par un imprimeur spécialisé de moins en moins nécessaire⁴⁶⁵. Avec la démocratisation des miméographes à partir des années cinquante, n'importe qui pouvait reproduire des pages par centaines pour un prix tout à fait raisonnable. L'importance vitale de ces évolutions

⁴⁶¹ Gerald Horne, *Paul Robeson: The Artist as Revolutionary*, Pluto Press, 2016. pp. 133-134.

⁴⁶² Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. p. 45.

⁴⁶³ Une partie des numéros de *Freedom* peut être consultée en ligne : <http://dlib.nyu.edu/freedom/>

⁴⁶⁴ L'hectographie est un procédé de reproduction artisanal développé au dix-neuvième siècle et dont l'objectif était de permettre la duplication de cent exemplaires. Le principe est de reporter sur du papier à tirage une mince couche d'encre déposée sur un support carbone hectographique. La miméographie, également inventée au cours du dix-neuvième siècle, fonctionne avec un pochoir rotatif manuel et permet de dupliquer jusqu'à plusieurs centaines d'exemplaires d'un même modèle. La xérogaphie correspond au procédé d'électrophotographie créé au milieu du vingtième siècle, procédé également appelé photocopie.

⁴⁶⁵ Lisa Gitelman, *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*, Durham et Londres : Duke University Press, 2014. p. 146.

techniques dans l'activité politique et culturelle trouve une illustration dans l'anecdote d'un journaliste ayant visité les locaux de l'association *Students for a Democratic Society* au milieu des années soixante : il y remarqua l'image d'un miméographe épinglée au mur et en dessous de laquelle l'inscription « Notre Fondateur » avait été ajoutée⁴⁶⁶. Preuve supplémentaire de cette évolution cruciale, les magazines *Umbra*, *Soulbook* et *Nkombo* étaient tous miméographiés⁴⁶⁷, signe que les Africains-Américains prenaient pleinement part à la « révolution » qu'avait engendré ce nouveau procédé dans la production de la littérature⁴⁶⁸.

Les travaux de James Smethurst et Howard Rambsy II ont démontré que ce fut grâce au dynamisme de ces réseaux de l'imprimé que le Black Arts Movement put croître et se répandre sur le territoire états-unien comme il le fit⁴⁶⁹. La mise en avant de la littérature africaine-américaine ne passait pas uniquement par des publications consacrées à la culture ou la littérature. Ainsi, de la poésie apparaissait régulièrement au sein du magazine *Black Panther*⁴⁷⁰, publié par l'organisation éponyme, qui tirait à plus de 139 000 exemplaires en 1971⁴⁷¹. Les réseaux de l'imprimé au service direct ou indirect de la littérature africaine-américaine entremêlaient initiatives amateur, professionnelles, locales, nationales et même internationales puisque Smethurst révèle que lorsque Rosey E. Pool put faire paraître son anthologie *Beyond the Blues*, chez l'éditeur britannique *The Hand and Flower Press* après avoir essuyé plusieurs refus de la part de maisons d'édition états-uniennes, cela facilita en retour la publication de deux autres anthologies aux États-Unis, *American Negro Poets* éditée par Arna Bontemps en 1963 et *New Negro Poets, U.S.A.* éditée par Langston Hughes en 1964⁴⁷². Le Black Arts Movement s'appuya ainsi sur ces

⁴⁶⁶ « Our Founder. » Nous traduisons. John McMillian, « "Our Founder, the Mimeograph Machine": Participatory Democracy in Students for a Democratic Society's Print Culture », *Journal for the Study of Radicalism*, 2.2 (2008) : 85-110. p. 85.

⁴⁶⁷ Pour ce qui est d'*Umbra*, le premier numéro a bel et bien été miméographié, mais il semblerait que le groupe ait par la suite choisi une autre forme de reproduction.

⁴⁶⁸ Ces trois exemples ne constituent sans doute pas une liste exhaustive. En effet, il serait très surprenant de constater que le miméographe ne fut utilisé par aucun autre petit magazine africain-américain, étant donné la prolifération de titres lancés par des ateliers d'écriture, des centres culturels ou encore des groupes étudiants tout au long des années soixante et soixante-dix. Nous parlons ici de « révolution » en écho au titre de l'ouvrage de Christopher Harter. Christopher Harter, *An Author Index to Little Magazines of the Mimeograph Revolution, 1958-1980*, Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 2008.

⁴⁶⁹ Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. p. 92. ; Rambsy, *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry*, op. cit. p. 5.

⁴⁷⁰ Voir l'article de Regina Jennings sur les liens entre la poésie du *Black Panther* et les liens avec le Black Arts Movement et l'Esthétique Noire. Regina Jennings, « Poetry of the Black Panther Party: Metaphors of Militancy », *Journal of Black Studies*, 29.1 (1998) : 106-129.

⁴⁷¹ Rolland-Diamond, *Black America*, op. cit. p. 401.

⁴⁷² Smethurst, *The Black Arts Movement*, p. 207.

différents réseaux et son essor contribua dialectiquement à leur extension et à leur consolidation. Les anthologies par exemple n'étaient plus le simple apanage des presses traditionnelles mais pouvaient avoir été produites par des centres culturels, des maisons de quartier, des organisations étudiantes ou encore des institutions politiques⁴⁷³. La densification des publications amplifia l'impression que la littérature africaine-américaine pouvait se rencontrer partout, des campus universitaires aux prisons en passant par les églises, les coins de rue et les théâtres⁴⁷⁴. Il y eut une hausse vertigineuse des publications littéraires africaines-américaines. Cheryl Clarke a estimé que 1 000 recueils de poésie africaine-américaine avaient été publiés entre 1946 et 1975, soit un nombre deux fois plus élevé que tous les recueils qui avaient été publiés avant 1946. Cela représentait en soi une augmentation remarquable mais pour la seule période de 1968 à 1976, le nombre de volumes s'élevait à 695, dont 199 publiés par des femmes⁴⁷⁵. Ce pic à partir de 1968 coïncidait avec l'apparition des départements d'études noires d'une part et avec l'apparition progressive de nombreuses maisons d'édition indépendantes africaines-américaines d'autre part⁴⁷⁶. La création de maisons d'édition indépendantes découlait de trois grandes tendances distinctes quoique liées entre elles : la sensation d'un fort besoin d'institutions au service des Africains-Américains, le rejet ou la défiance caractéristiques du monde éditorial états-unien à l'égard des Africains-Américains, et le désir de communiquer d'une manière fondamentalement différente et nouvelle.

Tout d'abord, afin de proposer quelque chose de fondamentalement différent et nouveau, les artistes africains-américains eurent à cœur de transformer le médium sur lequel apparaissait la littérature, d'un point de vue visuel, sonore et formel. Visuellement, les magazines *Nkombo*, *The Journal of Black Poetry* et, dans une moindre mesure, *Soulbook* utilisèrent des illustrations de manière récurrente pour agrémenter les œuvres

⁴⁷³ Clarke, *After Mecca*, op. cit. p. 19.

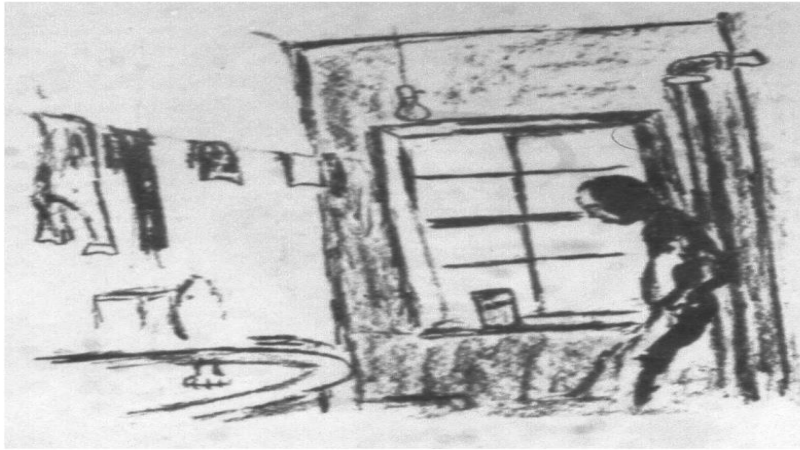
⁴⁷⁴ Wanheema Lubiano, « Standing In for the State: Black Nationalism and "Writing the Black Subject" » in Glaude Jr. (ed.), *Is It Nation Time?*, op. cit. p. 159.

⁴⁷⁵ Clarke, *After Mecca*, op. cit. p. 19-20.

⁴⁷⁶ Il existait avant les années soixante des presses africaines-américaines indépendantes, associées notamment à l'Église, telles que la AME Book Concern fondée en 1816 par l'*African Methodist Episcopal Church*, ou à des associations savantes, telles que celles de l'*Association for the Study of Afro-American Life and History*. L'activité principale de ces presses n'était cependant pas en lien avec la littérature, même s'il arrivait à l'association de Carter G. Woodson d'en publier, comme lorsqu'il réédita un recueil de poèmes de Phillis Wheatley en 1915. Voir Donald Franklin Joyce, *Black Book Publishers in the United States: A Historical Dictionary of the Presses, 1817-1990*, New York, Westport, Connecticut, Londres : Greenwood Press, 1991.

publiées⁴⁷⁷. Beaucoup d'images étaient d'inspiration africaine et avaient été dépouillées des connotations les plus négatives. Elles mettaient en scène un passé glorieux, semblaient idéaliser un mode de vie différent ou bien insistaient sur la combativité : l'Égypte des pharaons, des femmes et des hommes vêtus de dashikis ou coiffées de foulards traditionnels, des silhouettes capturées soit dans des attitudes guerrières, armées d'un arc, d'une sagaie ou d'un fusil, soit dans des activités évocatrices telles que le pillage de la nourriture, la conduite d'une pirogue et la chasse. Les personnages étaient fréquemment mis en scène dans une attitude de défense ou de riposte, munis d'armes traditionnelles et d'armes automatiques plus modernes. Ils étaient face à un ennemi invisible et prêts à défendre, selon ce que lecteurs et lectrices imaginaient, un mode de vie, une communauté, une idée ou tout autre chose. À ces images s'ajoutaient les nombreux visages représentés de face ou de profil dans des styles variés, ou encore les illustrations qui semblaient s'arrêter sur une facette du quotidien, qu'il s'agisse d'exprimer la solitude, l'enfermement, la vie de famille ou les violences policières. Dans l'ensemble, ces illustrations perpétuaient en partie les attitudes paternalistes et les codes patriarcaux : l'Afrique dépeinte, évoquée à travers un motif, une activité ou un artefact, reposait globalement sur des représentations éculées qui n'étaient pas entièrement exemptes d'exotisme, tandis que si les femmes pouvaient incarner des postures plus radicales, en s'affichant par exemple armes à la main ici et là, elles apparaissaient fréquemment aux côtés d'enfants, sempiternelles figures maternelles dans un monde où la paternité n'avait pas droit de cité.

⁴⁷⁷ Le recours à des dessins pour éclairer, ponctuer ou imager une œuvre n'avait certes rien de nouveau, mais cette tendance fut régulièrement ravivée au cours des années soixante et soixante-dix par différentes publications africaines-américaines.



Love, my people.
Let us love us.


Let us love us
a nation
and live it
full time.

Let us love us
a rhythm
beating heavy
full time.

And

Let us love us,
a living love
Love us,
a nation love
Love us,
a rhythmic love
Love us,
a beating love

All our lives,
and loves-----full time.



MAMAMA WEHUI (BLACK MAMAS)

Look out mamas!
Walk tall/stand loose/
Be your own thing/be your own
Black/proud/natural self.
Don't conceal it, reveal it;
Liberate it/let their be freedom of movement
Let their be backfield in motion!

Since when you seen me mamas/
Who told you where I been so long
Looking to see/longing to know/
Hoping to hear/wanting to do.
Don't turn me off, turn me on
From mamas

Black mamas
Sheba's daughter/
Africa's queen.
You don't know who you are do you?
I do.

I've seen you many a time before
In Botswana/Brazil/Cameroon/Chad/Congo/
Egypt/Ethiopia/Fiji/Ghana/Guysana/
Haiti/Kenya/Liberia/Mali/
Madagascar/Malawi/New Guinea/
Nigeria/Senegal/Somalia/South Africa/
Sudan/Suriname/Swaziland/
Tanzania/Uganda.

Everywhere/anywhere
Black blood flows freely/proudly in your veins/
Shows in your face/your eyes/your hair/
Your skin/your laugh/your cry/your smile/
Your talk/your walk/
Everything you do.




Illustration 4 : Images tirées du magazine *Nkombo*. Exemple de disposition des illustrations en rapport avec le texte.

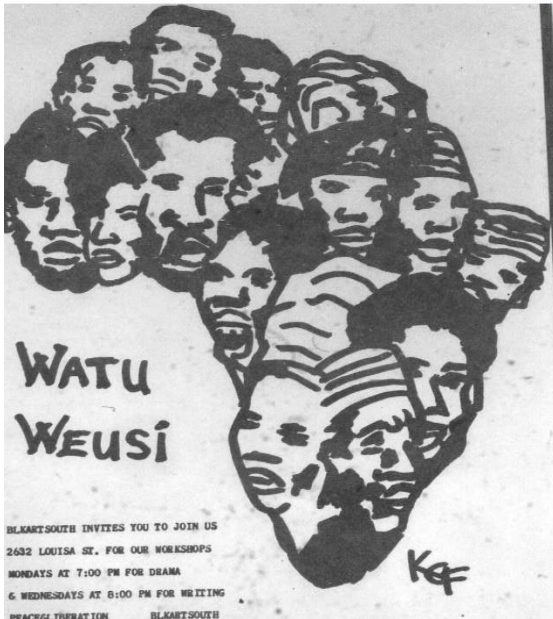
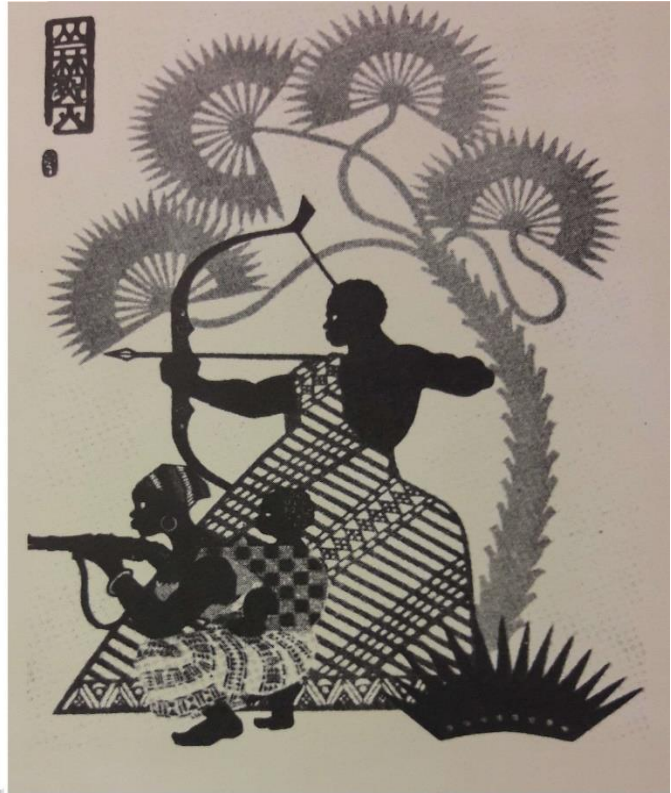


Illustration 5 : Les deux images du coin supérieur gauche sont tirées de *Soulbook* : celle du dessus du numéro de l'automne 1965, et celle du dessous du numéro de l'hiver 1965-1966. L'image du coin supérieur droit provient du numéro de l'hiver 1967 de *The Journal of Black Poetry*. Les deux illustrations de la partie inférieure sont tirées de *Nkombo* : celle de gauche provient du numéro de juin 1969 et celle de droite du numéro de décembre 1969.

L'utilisation d'illustrations au sein de publications littéraires n'était ni une nouveauté, ni une particularité de la littérature africaine-américaine. Au cours de la Renaissance de Harlem, les dessins d'Aaron Douglas ou de Richard Bruce Nugent, entre autres, s'affichaient dans de nombreuses publications, depuis le recueil de James Weldon Johnson *God's Trombone*, jusqu'à *Fire!!*, *The New Negro*, *Ebony & Topaz* ou encore *Plays of Negro Life*. Cependant, la mise en page classique au cours de la Renaissance de Harlem était de

positionner les illustrations sur une page distincte des œuvres littéraires, l'objectif étant sans doute de laisser suffisamment de place aux deux éléments pour pouvoir dialoguer, s'éclairer mutuellement sans risquer de se chevaucher. Dans les cas de *Nkombo*, *Soulbook* et *The Journal of Black Poetry*, l'image se trouvait souvent sur la même page que le texte, occupant le même espace visuel et imbriquant irrémédiablement la signification de l'une à l'autre. En revanche, cette pratique relativement fréquente dans les magazines ne trouvait, de manière assez surprenante, aucune correspondance au sein des anthologies de la période du Black Arts Movement. Ces dernières semblaient même peiner à ne serait-ce qu'inclure des illustrations. En effet, hormis les couvertures qui présentaient parfois des dessins stylisés, les illustrations se trouvaient globalement délaissées au sein des différents volumes. Ainsi, l'anthologie *Black Arts: An Anthology of Black Creations* d'Ahmed Alhamisi et Harun Kofi Wangara comportait bien quelques illustrations mais elles étaient remises dans une section à part. Le volume *I Am the Darker Brother* édité par Arnold Adoff incluait aussi quelques images disséminées en ouverture de chaque sous-section, mais *Black Fire* par exemple n'en comprenait aucune⁴⁷⁸, à l'instar de nombreux autres volumes publiés pendant la période.

L'emphase visuelle dans la présentation et la production de la littérature se traduit également par la publication de nombreux *broad sides*⁴⁷⁹ où un poème apparaissait accompagné d'une illustration ou d'un motif qui s'associait directement avec le texte. Après avoir vu de nombreuses personnes transporter une coupure de leur poème favori dans leurs portefeuilles, Dudley Randall eut l'idée de publier des poèmes à un prix attractif, dans un format simple enrichi d'une composante visuelle⁴⁸⁰, comme on peut le voir ci-dessous.

⁴⁷⁸ Seuls deux poèmes de Joe Goncalves, inscrits dans des spirales et ornés de quelques motifs, faisaient entrer la littérature en contact direct avec une représentation visuelle. Les deux poèmes avaient par ailleurs été publiés au sein du second numéro de *The Journal of Black Poetry*, à l'été 1966.

⁴⁷⁹ À l'origine, un *broad side* désignait une large feuille imprimée d'un seul côté où pouvait figurer une chanson populaire, des informations, ou bien servir de support de promotion pour une activité commerciale, religieuse ou politique. Cette large feuille comportait fréquemment une illustration. En français, le terme désormais quelque peu vieilli de placard est sans doute le plus proche. Cependant, au vu de la polysémie du mot placard en français – désignant l'endroit symbolique où l'on remise les personnes qu'on souhaite évincer en les privant de responsabilité et d'initiative, et par extension le fait de faire disparaître quelque chose – associée au fait qu'on parle de littérature africaine-américaine, il nous a paru préférable d'opter pour la conservation du mot anglais plutôt que de tenter un hasardeux « placard littéraire » lorsqu'on souhaitait parler des productions de Broadside Press.

⁴⁸⁰ Boyd, *Wrestling with the Muse*, *op. cit.* p. 133.

A Simple Poem to Mae

BY OMARI KENYATTA TARAJIA
(Richard C. James III)

I heard your poetry and met you
I knew then that Blackness was your first love
I thought you were a Goddess with pen wings and all
I thought you were not human
Until I met you and read the poetry in your eyes
A sermon to your Black sisters
To women who worship the beast because they hate themselves
To Nikki who also writes
I knew that Blackness was your first love
Isaac Hayes started a movement
You watched in "silent revolution"
As he entered Phoenix you watched through black-filled eyes
I knew then that Blackness was your first love
Not a bourgeois revolutionist with a one-hundred dollar dashiki
Or megalomaniac who likes the lights and loves the mikes
A simple Black man with a simple poem
To a sister of natural beauty who wrote a sermon to her
Black sisters
On the streets of a northern ghetto
A crack in the cement grows a lovely chrysanthemum
A side alley of life where amidst the filth and decay there
lies beauty
I heard a voice call Mae
A poem, message to a falling empire
I knew then that Blackness was your first love

BROADSIDE NO. 46, BROADSIDE SERIES
April 1971
Copyright © 1971 by Richard C. James III
Drawing by Patricia Whitsett
All Rights Reserved.
First and only printing
BROADSIDE PRESS, 12601 Dix Mill Place, Detroit, Michigan 48238



Illustration 6 : *A Simple Poem to Mae* de Omari Kenyatta Tarajia publié dans un format *broadside* et accompagné d'une illustration. Broadside #46. Broadside Press. 1971.

Le succès rencontré par Broadside Press avec ce format inspira d'autres maisons d'édition indépendantes, puisque Third World Press puis Lotus Press s'y essayèrent également⁴⁸¹. La résurgence du *broadside* en tant que médium participait au renouvellement médiatique d'un point de vue visuel, mais cela évoquait également une dimension sonore, quoiqu'indirectement, puisque les *broadside*s étaient historiquement le médium utilisé pour la diffusion de chansons populaires. Les acteurs du Black Arts Movement cherchèrent souvent à tirer parti de l'attrait populaire de la musique noire dans une perspective nationaliste⁴⁸². De fait, les maisons d'édition indépendantes africaines-

⁴⁸¹ Julius E. Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit, 1960-1995*, Jefferson, Caroline du Nord et Londres : McFarland & Company, 1999. p. 149 et p. 155.

⁴⁸² Michael Hanson, « Suppose James Brown Read Fanon: The Black Arts Movement, Cultural Nationalism and the Failure of Popular Musical Praxis », *Popular Music*, 27.3 (2008) : 341-365.

américaines tout comme les magazines insistèrent fréquemment sur les ponts entre littérature et musique⁴⁸³, tant l'existence de ces ponts semblait faire consensus, qu'ils soient jugés symboliques, partiels, formels, essentiels ou encore omniprésents. Ainsi, les poètes Amiri Baraka, Larry Neal et A. B. Spellman publièrent depuis Newark le magazine *Cricket* qui était consacré à la musique⁴⁸⁴, Broadside Press publia des enregistrements de poètes sur cassette au sein de la collection *Broadside Voices*⁴⁸⁵, de même que la maison d'édition Jihad Press fondée sous l'impulsion d'Amiri Baraka était également une maison de disques⁴⁸⁶. Les magazines *Soulbook*, *Nkombo* et *The Journal of Black Poetry* contenaient souvent des photographies ou des dessins de saxophonistes, trombonistes et autres contrebassistes au sein de leurs pages ou en couverture, quand il ne s'agissait pas d'articles consacrés à la musique ou de poèmes rendant hommage à la musique noire, à Miles Davis ou à John Coltrane.

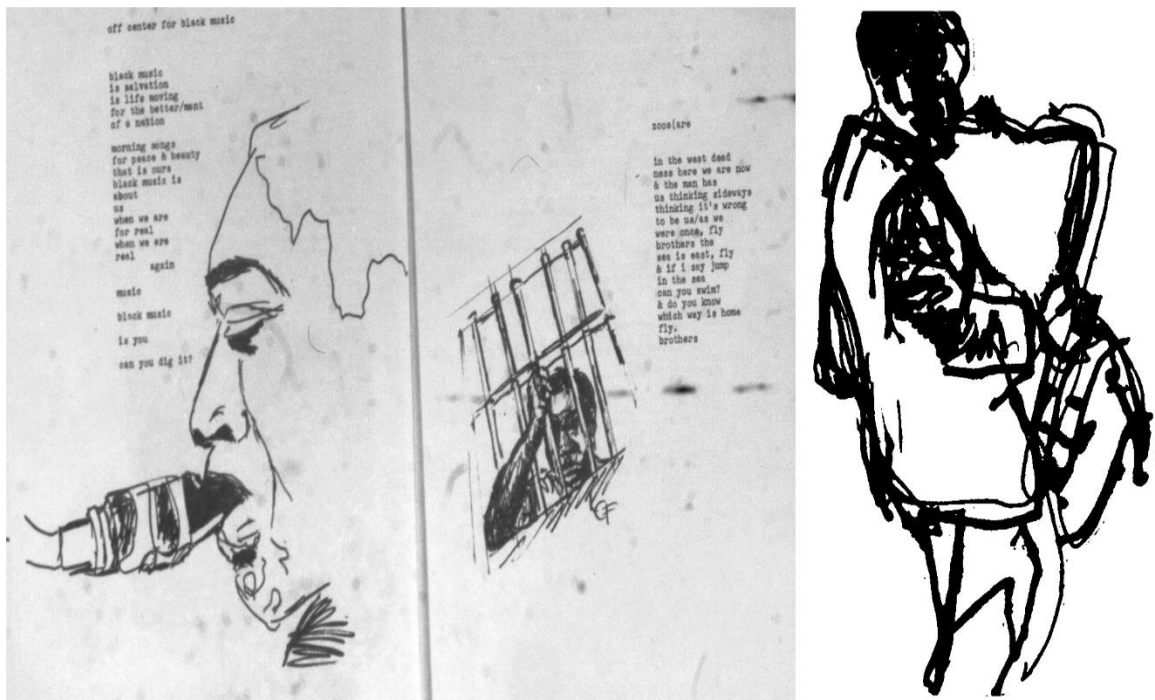


Illustration 7 : exemples de dessins rendant hommage à la musique : celle de gauche provient de *Nkombo* (décembre 1969) et celle de droite de *Soulbook* (hiver 1965-1966).

Dans la postface de l'anthologie *Black Fire*, Larry Neal insistait pour sa part sur le fait que « le texte pourrait être détruit et sans que personne n'en souffre le moins du monde »

⁴⁸³ À nouveau, le pont entre littérature et musique n'avait rien de nouveau, et avait été largement exploré par certains auteurs africains-américains, comme nous avons déjà pu le faire remarquer dans le deuxième chapitre.

⁴⁸⁴ James Smethurst, « The Black Arts Movement and Historically Black Colleges and Universities » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, op. cit. p. 86.

⁴⁸⁵ Dudley Randall, *Broadside Memories: Poets I Have Known*, Broadside Press, 1975. p. 26.

⁴⁸⁶ James Smethurst, « "LET THE WORLD BE A BLACK POEM": Some Problems of Recollecting and Editing Black Arts Texts » in Hutchinson et Young (ed.), *Publishing Blackness*, op. cit. p. 183.

puisqu'il était possible d'en apprendre plus sur ce qu'était la poésie simplement en écoutant « les cadences des discours de Malcolm » ou en écoutant « James Brown crier »⁴⁸⁷. Ainsi, la publication de littérature dans le format *broadside* qui rappelait celui des ballades populaires pouvait être vue comme une stratégie supplémentaire qui renforçait l'idée que la production et la diffusion de la littérature africaine-américaine ne devaient pas nécessairement être confinées à l'imprimé, puisque cette littérature comportait intrinsèquement une dimension sonore, à la fois évanescence et persistante, qui ne pouvait être totalement capturée par des mots sur une page.

En ce sens, Amiri Baraka avait attaqué à plusieurs reprises le format même du livre, comme dans son recueil d'articles *Raise Race Rays Raize* où il déclarait qu'il valait mieux avoir recours à des documents miméographiés laissés gratuitement sur le pas de la porte ou coûtant cinq cents plutôt que « de s'en remettre au format du livre occidental, qui ne s'adress[ait] qu'aux 'intellectuels' et pire encore »⁴⁸⁸. Il s'agissait d'une variante de ce que Marshall McLuhan et d'autres avaient relevé, à savoir que le fond se trouvait inévitablement affecté par la forme, puisqu'ici les acteurs du Black Arts Movement souhaitaient développer une forme alternative pour ne pas avoir à assujettir le fond de leur expression à un format considéré comme moribond. Le *broadside*, à nouveau, représentait le format idéal pour amorcer un renouvellement puisqu'il était débarrassé de la permanence coutumièrement associée au livre⁴⁸⁹ et se prêtait d'autant mieux, par sa forme même, à incarner une époque où les révolutions qui semblaient se profiler avec la force de l'inéluctabilité promettaient de mettre à mal la pérennité des hiérarchies politiques, sociales, littéraires et médiatiques. L'expression littéraire africaine-américaine se trouvait ainsi partiellement affectée par ces transformations médiatiques, d'un point de vue visuel, sonore et formel, mêmes si elles ne constituaient pas en elles-mêmes des innovations. Cependant, la confluence de ces efforts de renouvellement et le degré de succès que ces initiatives rencontrèrent auprès des Africains-Américains contribuèrent à

⁴⁸⁷ « We can learn more about what poetry is by listening to the cadences in Malcolm's speeches than from most of Western poetics. Listen to James Brown scream. Ask yourself then: Have you ever heard a Negro poet sing like that? Of course not, because we have been tied to the texts, like most white poets. The text could be destroyed and no one would be hurt in the least by it. » Nous traduisons. Larry Neal, « "And Shine Swam On", Afterword » in Jones et Neal (ed.), *Black Fire, op. cit.* p. 653.

⁴⁸⁸ « Better to publish mimeographs left around free on doorsteps and for five cents than depend on the Western book form, which finds only 'intellectuals,' and worse. » Nous traduisons. Baraka, *Raise Race Rays Raze: Essays Since 1965, op. cit.* pp. 12-13

⁴⁸⁹ James Sullivan, « Real Cool Pages: The Broadside Press Broadside Series », *Contemporary Literature*, 32.4 (1991) : 552-572. p. 552.

dessiner les contours d'une voie éditoriale noire indépendante, s'affranchissant des codes médiatiques prévalents dans le monde éditorial états-unien. Sans doute la raison pour laquelle plusieurs historiens ont perçu les *broadside*s comme l'une des contributions les plus significatives des années soixante et soixante-dix à la voix littéraire africaine-américaine dans son ensemble⁴⁹⁰.

La spécificité de cette voix fut portée par des canaux institutionnels également nouveaux, qui mirent l'accent sur leur indépendance. Avec l'émergence d'une conscience raciale plus globale et plus militante, les artistes africains-américains étaient déterminés à mettre en place des institutions culturelles depuis lesquelles les idées les plus radicales pouvaient germer, irradier et transformer un public le plus large possible. En effet, les structures institutionnelles états-uniennes étaient largement perçues comme desservant les Africains-Américains : Willard Pinn écrivait par exemple dans *Soulbook* que la volonté des médias traditionnels consistait à « orienter en faveur des Blancs » l'opinion publique. Certaines structures institutionnelles africaines-américaines n'étaient d'ailleurs pas exemptes de critiques, Pinn proposant par exemple d'étendre et de densifier les réseaux indépendants africains-américains afin de compléter certaines publications noires telles que le magazine *Ebony*, rangé dans la catégorie des publications encourageant l'intégration⁴⁹¹. William L. Van Deburg a insisté sur le fait que le succès des institutions créées au cours des années soixante et soixante-dix se situait dans le fait même de voir le jour, indépendamment de leur capacité ultérieure à transmettre ces idées à la population de manière effective ou non⁴⁹². La fondation de presses indépendantes africaines-américaines répondait donc à ce besoin urgent de création d'institution. Avec ces nouvelles structures, les auteurs africains-américains dénigrés ou délaissés par le monde éditorial états-unien disposaient d'une alternative pour faire paraître leur texte, et pouvaient surtout développer un discours affranchi des codes qui régissaient ce monde les tenant à distance. Ainsi, lorsque Tom Dent se remémorait la période qu'il avait passée au sein du collectif Umbra, il reconnaissait le « sentiment d'aliénation » des auteurs africains-américains vis-à-vis du monde littéraire blanc et expliquait que pour

⁴⁹⁰ Clarke, *After Mecca*, *op. cit.* p. 11. ; Wendy S. Walters, « Blackness in Present Future Tense: Broadside Press, Motown Records, and Detroit Techno » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 122. ; Gloria House, Rosemary Weatherston et Albert M. Ward (ed.), *A Different Image: the Legacy of Broadside Press, an Anthology*, Détroit : University of Detroit Mercy Press et Broadside Press, 2004. p. 149.

⁴⁹¹ « The purpose of the white oriented mass media is to *white* orient. » Nous traduisons. Willard Pinn, « Towards a Black Communication System », *Soulbook*, 3.1 (automne-hiver 1970) : 42-44. p. 43.

⁴⁹² Deburg, *New Day in Babylon*, *op. cit.* p. 258.

« survivre » il avait été crucial de « protéger » et de « prôner et encourager [leur] singularité ». Cependant, ce sentiment ne reflétait pas selon lui une réaction « négative » suscitée par le rejet caractéristique des maisons d'édition blanches, mais procédait bien plus d'une réaction « saine » où il était devenu évident que les valeurs africaines-américaines et les valeurs de la société états-unienne étaient en telle dissonance que de nouveaux canaux d'expression étaient requis⁴⁹³. Dent décrivait un mouvement de repli tout autant qu'un mouvement d'ouverture, dichotomie qui accompagna la création de maisons d'édition africaines-américaines indépendantes.

Ainsi, la création de Lotus Press en 1972 par Naomi Long Madgett résultait d'un mouvement de repli dans la mesure où Madgett souhaitait protéger la création littéraire africaine-américaine qui recevait une attention et un soutien insuffisants de la part du monde éditorial états-unien. Dans le même temps, Madgett éprouvait également de la frustration vis-à-vis des diverses presses africaines-américaines fondées au cours des années soixante et soixante-dix, qu'elle estimait afficher une propension à déterminer ce qui méritait d'être produit en fonction des diktats nationalistes de l'époque⁴⁹⁴. En réponse à ces lignes éditoriales peu flexibles, Lotus Press avait donc pour ambition d'ouvrir le champ des possibles pour les auteurs africains-américains en offrant une alternative à des maisons d'édition telles que Third World Press, fondée en 1967 Carolyn Rodgers, Jewel C. Latimore et Don L. Lee ou encore Jihad Press, créée à peu près à la même époque. Ces deux dernières mettaient en avant une identité très militante, où l'art littéraire ne pouvait être rien d'autre qu'au service direct de la communauté. En preuve, Jihad Press et Third World Press étaient toutes deux imbriquées dans un ensemble institutionnel plus vaste qui comprenait des librairies nationalistes et des programmes à visée éducative, l'*African Free School* et l'*Institute for Positive Education* respectivement⁴⁹⁵. Au cours de l'entre-deux-guerres, les différentes options de publications pour les Africains-Américains s'étaient

⁴⁹³ «We also developed a growing sense of alienation from the white literary world. This was not a negative development born of rejection by the white literary establishment, but a healthy development in the senses that the only way we could say certain things as black artists – the things that needed saying – was to recognize that we constituted a separate world and that this world, propelling itself on the cultural integrity of black people in America, was as distinct with its own value system from the main body of American literature as black culture is distinct from whatever mishmash of advertisement majority American culture represents. We discovered that to survive we *had* to protect, in fact advocate and encourage our distinctiveness. » Nous traduisons. Tom Dent, « Umbra Days », *American Literature Forum*, 14.3 (1980) : 105-108. p. 107.

⁴⁹⁴ Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. pp. 226-227.

⁴⁹⁵ Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, op. cit. p. 149. ; Daniel Matlin, « "Lift up Yr Self!" Reinterpreting Amiri Baraka (LeRoi Jones), Black Power, and the Uplift Tradition », *The Journal of American History*, 93.1 (2006) : 91-116. p. 106.

matérialisées lorsque des éditeurs, pour la plupart juifs, avaient fondé de nouvelles maisons d'édition qui affirmèrent leur identité et consolidèrent leur catalogue en se tournant en partie vers la littérature noire. Désormais, au cours des années soixante et soixante-dix, les nouvelles maisons d'édition venaient s'ajouter aux anciennes options de publication, à la différence qu'elles étaient cette fois gérées par des éditeurs africains-américains. La littérature noire n'était plus un auxiliaire à une croissance commerciale mais la raison d'être de ces entreprises.

La création de Broadside Press par Dudley Randall fut un autre exemple de ce double mouvement de repli et d'ouverture. En effet, le premier *broadside* publié fut le poème de Dudley Randall, *The Ballad of Birmingham* en 1965. Le poème venait tout juste d'être adapté en musique et Randall chercha un moyen de protéger ses droits d'auteurs lorsqu'il apprit qu'un copyright pouvait s'appliquer à la publication d'un *broadside*. Le geste fondateur de Broadside Press faisait ainsi directement écho à ce que Tom Dent évoquait par ailleurs, la nécessité de « protéger » la littérature africaine-américaine. Avec un investissement initial de douze dollars, Randall lança l'une des principales aventures éditoriales africaines-américaines de la période⁴⁹⁶. Simultanément, le mouvement d'ouverture apporté par Broadside Press s'illustra à travers la position de Randall qui déclarait ouvertement refuser toute forme de ligne éditoriale dogmatique guidée par une quelconque idéologie, position qui fut d'ailleurs confirmée par la critique⁴⁹⁷. La maison d'édition soutint de nombreux projets éditoriaux dont la variété pouvait être perçue à travers la diversité des formats. Ainsi, en plus des nombreux *broadside*s et de la collection *Broadside Voices* déjà mentionnés, Broadside Press fit paraître des recueils poétiques, des posters, des ouvrages critiques dans la collection *Broadside Critics Series* où Addison Gayle Jr. et Houston A. Baker Jr. furent publiés, des anthologies et même un *broadside* exceptionnel où figurait le poème *Black Steel* de Gwendolyn Brooks, composé spécialement à l'occasion du « combat du siècle » qui opposa les boxeurs Mohammed Ali et Joe Frazier en 1971, et qui fut distribué à plus de 20 000 spectateurs au Madison Square Garden en tant que partie du programme officiel⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ Randall, *Broadside Memories*, *op. cit.* p. 23. Randall rappelle cependant que toutes les initiatives éditoriales de la période ne furent pas lancées avec si peu de préparation d'un point de vue économique : Joe Goncalves, fondateur de Journal of Black Poetry Press, économisa soigneusement avant de se lancer dans ses activités éditoriales.

⁴⁹⁷ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 226. ; Boyd, *Wrestling With the Muse*, *op. cit.* p. 163.

⁴⁹⁸ Evelyn Leasher, « Broadside Press of Detroit », *Michigan Historical Review*, 26.1 (2000) : 106-123. pp. 115-123.

Parmi ces divers projets éditoriaux, l'un d'entre eux contribua particulièrement à l'essor de Broadside Press, en termes de ressources, de visibilité mais aussi de légitimité vis-à-vis du Black Arts Movement : il s'agissait de l'anthologie *For Malcolm* en 1967⁴⁹⁹. À l'occasion d'une conférence d'écrivains organisée par l'université Fisk en 1966, le projet de compiler une anthologie en hommage à Malcolm X émergea d'une discussion entre Randall, Margaret Walker et Margaret Burroughs. Les publications africaines-américaines se mobilisèrent rapidement pour soutenir le projet. *Soulbook*, *Freedomways*, *Black Dialogue* et *Negro Digest* fournissaient tous des poèmes et promurent directement l'ouvrage, *The Journal of Black Poetry* fit paraître une annonce pour l'anthologie à plusieurs reprises⁵⁰⁰, et l'éditeur adjoint à *Negro Digest*, David Llorens qui avait assisté à la conférence, s'était immédiatement engagé à parler du projet au sein du magazine. Sans doute propulsée par cet appui des périodiques, l'anthologie se vendit très bien. Julius E. Thompson révèle ainsi que 8 000 copies furent écoulées dès la première année⁵⁰¹.

Au-delà des simples revenus financiers générés par la publication, l'anthologie *For Malcolm* fut essentielle pour établir la crédibilité de la maison d'édition auprès de la jeune génération. À une époque où les artistes et militants du Black Arts Movement ne cachaient pas leur défiance, voire leur mépris, pour les générations précédentes, les deux éditeurs de l'anthologie Dudley Randall et Margaret Burroughs passaient pour des vétérans, étant nés en 1914 et 1915 respectivement. Cependant, la figure fédératrice de Malcolm X transcendait les clivages générationnels, les contributions étaient signées par des poètes de tous âges, de Robert Hayden, Margaret Burroughs, Margaret Danner et Gwendolyn Brooks pour les plus âgés à Clarence Major, Sonia Sanchez, Larry Neal et David Llorens pour les plus jeunes. La diversité n'était pas uniquement générationnelle mais aussi géographique. L'anthologie faisait le pont entre différents groupes littéraires africains-américains, formels et informels, qui étaient apparus à travers le pays. Ainsi, David Henderson et Raymond R. Patterson, qui avaient été membres du collectif Umbra, faisaient partie des poètes new yorkais inclus tandis que Margaret Burroughs et Conrad Kent Rivers, présents aux réunions du groupe *Organization of Black American Culture* (OBAC) cofondé par l'éditeur Hoyt W. Fuller, représentaient une partie du contingent de

⁴⁹⁹ Malgré le fait que quelques historiens ont donné 1969 comme date de parution, la première édition de l'anthologie date bien de 1967, comme Julius E. Thompson ou un rapide détour par le catalogue de la New York Public Library le confirment.

⁵⁰⁰ *The Journal of Black Poetry*, Journal of Black Poetry Press, (automne 1967) p. 39. ; *The Journal of Black Poetry*, Journal of Black Poetry Press, (été 1968) p. 89.

⁵⁰¹ Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, op. cit. p. 37.

Chicago. Le Midwest était également représenté par plusieurs poètes venant de Détroit, Margaret Walker et Nanina Alba écrivait depuis le Sud et les éditeurs de deux magazines californiens, Edward S. Spriggs pour *Black Dialogue* et Bobb Hamilton pour *Soulbook*, signaient également des contributions. L'envergure spatiale s'étendait jusqu'aux recoins de l'univers carcéral, avec la participation d'Etheridge Knight, et franchissait même les frontières, avec les contributions du poète sud-africain exilé Keorapetse W. Kgositsile, de Ted Joans qui écrivait depuis les Pays-Bas ou celle de James Patterson, écrivain d'ascendance russe et africaine-américaine qui envoyait son poème depuis Moscou. Énoncée directement dans l'introduction⁵⁰², la variété des contributeurs, de leurs origines et de leur situation sociale et géographique soulignait le caractère tout autant national que mondial de la déflagration causée par la mort de Malcolm X.

Par ailleurs, Dudley Randall et Margaret Burroughs instillaient une autre forme de variété de manière plus discrète. Ils choisirent par exemple d'inclure plusieurs poèmes d'auteurs blancs : l'auteure Patricia McInay, l'auteur-compositeur Bill Frederick et John Sinclair cofondateur du *White Panther Party* à Détroit. Seules les photographies des auteurs placées en fin de volume donnaient une indication à ce propos, les notices biographiques, elles aussi placées à la toute fin, ne précisaient jamais la couleur de peau. Cette information pouvait donc très bien passer inaperçue pour les lecteurs et lectrices feuilletant distraitement les pages de photographies, tout comme elle pouvait désarçonner plus d'un militant nationaliste africain-américain surpris de trouver la contribution de Blancs au sein d'une anthologie célébrant la mémoire de celui qui avait sans doute le plus contribué à l'émergence du *Black Power* – par ses mots d'abord et par sa mort ensuite – et qui avait exhorté les Africains-Américains à faire davantage preuve d'autonomie. Ossie Davis rappelait en outre dans la préface du volume que, dans les premiers temps, Malcolm X avait été véritablement persuadé que « l'homme blanc était un démon »⁵⁰³. Permettre à un auteur blanc de prendre la parole au sein d'un volume largement cathartique pour une communauté africaine-américaine encore meurtrie était un pari littéraire tout autant que politique. *For Malcolm* était une oraison funèbre aussi intimiste qu'universelle, la sensation d'avoir perdu un être cher pouvait certes être aigüe

⁵⁰² Dudley Randall et Margaret Burroughs (ed.), *For Malcolm*, Broadside Press, 1967. p. xx.

⁵⁰³ « he had really believed the white man was a devil. » Nous traduisons. Ossie Davis, « Why I Eulogized Malcolm X » in Randall et Burroughs (ed.), *For Malcolm*, *op. cit.* p. xxv.

au sein de la communauté, mais cette sensation se propageait bien au-delà des cercles africains-américains.

Autre caractéristique peu commune du volume, certains poèmes étaient signés par de complets néophytes, c'est-à-dire des personnes n'ayant jamais rien publié auparavant et n'ayant pas forcément vocation à publier quoi que ce soit d'autre par la suite. George Norman et James R. Lucas étaient ainsi tous deux des agents de la poste. Lucas se présentait avec humour dans sa notice biographique, déclarant que sa « seule réussite littéraire [était] une lettre à l'éditeur de *Life Magazine*. » Il poursuivait mi-ironique, mi-satisfait : « Je travaille bel et bien sans relâche cependant, des tas de lettres de refus peuvent le prouver »⁵⁰⁴. L'hommage rendu par l'ouvrage de Burroughs et Randall se conformait ainsi à tous les plans aux valeurs défendues par Malcolm X ainsi qu'à sa personnalité. L'anthologie *For Malcolm* était éditée par des Africains-Américains et pour des Africains-Américains, publiée et distribuée par une maison d'édition africaine-américaine indépendante. La figure de Malcolm X était poétisée par une variété de voix – célèbres et anonymes, blanches et noires, jeunes et anciennes, radicales et conservatrices – qui ne se seraient sans doute jamais croisées autrement ou qui auraient simplement pris soin de s'éviter, rassemblées le temps d'une publication par des choix éditoriaux radicaux, livrant ainsi une mosaïque polyphonique intime, universelle, poétique tout autant que politique, à l'image de la personnalité magnétique à qui le projet rendait hommage, tout en nuances et en complexités.

2) L'indépendance à l'épreuve

For Malcolm ne fut pas le seul succès de Broadside Press. D'un historien à l'autre, les chiffres de vente pour la maison d'édition différaient, comme le révélait James Smethurst, sans pour autant impliquer une contradiction : Kalamu ya Salaam estimait qu'en 1998 les recueils de Don L. Lee s'étaient écoulés à trois millions de copies en tout, Melba Joyce Boyd donnait le chiffre de 500 000 exemplaires vendus pour les quatre-vingt-un livres édités par Broadside Press entre 1966 et 1975, tandis que Julius Thompson indiquait qu'entre 55 000 et 80 000 recueils de Lee avaient été achetés pour les seules années 1968 et

⁵⁰⁴ « My only literary accomplishment has been a letter to the editor of *Life Magazine*. I do work continuously though and have reams of rejection slips to prove it. » Nous traduisons. Randall et Burroughs (ed.), *For Malcolm*, op. cit.

1969⁵⁰⁵. Gloria House, Rosemary Wheaterston et Albert M. Ward confirmaient que plus de 80 000 livres de Lee étaient en circulation au milieu des années soixante-dix et que Dudley Randall peinait à satisfaire la demande⁵⁰⁶. Écouler plus de 80 000 ouvrages sur une période inférieure à une décennie était déjà un accomplissement remarquable pour n'importe quel auteur, mais lorsqu'on ajoute qu'il s'agissait de recueils de poésie – soit l'un des genres considérés comme les moins vendeurs par les maisons d'édition – dont la promotion et la vente ressortaient essentiellement de médias africains-américains avec une envergure qui pouvait assez difficilement être qualifiée de nationale et de canaux de distribution aux moyens limités⁵⁰⁷, ces chiffres étaient simplement colossaux.

On serait également tenté de voir ces chiffres comme l'infirmité directe des préjugés entourant la littérature africaine-américaine, à savoir qu'elle ne représentait pas un marché viable⁵⁰⁸. Ces chiffres attestaient bel et bien de l'existence d'un lectorat. Cependant, Dudley Randall confiait lui-même qu'il ne se souciait que rarement de la question des profits⁵⁰⁹, que les auteurs qui le contactaient en espérant gagner quelque chose avaient tendance à le dégoûter et que la production de Broadside Press n'était pas « à but lucratif » mais davantage « destinée à l'usage personnel ». Tout en déclarant garder en mémoire les leçons de la Renaissance de Harlem et vouloir rester solvable dans un environnement éditorial hostile⁵¹⁰, Randall maintenait délibérément des prix de vente très bas pour les ouvrages qu'il publiait, voire trop bas pour vraiment remplir l'objectif de rester solvable⁵¹¹. Afin d'avoir des données chiffrées, on peut consulter l'anthologie *A Broadside Treasury* publiée en 1971 qui contenait un catalogue des ouvrages parus chez Broadside Press, assortis de leurs prix d'achat. Le volume le plus cher était *Directionscore: Selected and New Poems* de Don L. Lee dans une édition spéciale à quinze dollars, volume qui était également vendu dans un format broché à trois dollars et soixante-quinze cents.

⁵⁰⁵ Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. p. 413.

⁵⁰⁶ House, Wheaterston et Ward (ed.), *A Different Image*, op. cit. p. 15.

⁵⁰⁷ Randall, *Broadside Memories*, op. cit. p. 31 et p. 25.

⁵⁰⁸ Voir « A. 1) Une demande globalement très limitée de la part des éditeurs » de ce chapitre.

⁵⁰⁹ Tout comme Randall, Naomi Long Madgett savait en lançant sa maison d'édition Lotus Press que l'aventure éditoriale ne lui rapporterait aucun profit, mais déclara qu'elle avait senti « devoir le faire », qu'il s'agissait de quelque chose de « thérapeutique ». Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement*, op. cit. p. 152.

⁵¹⁰ « Writers who send me manuscripts and speak of "making a buck" turn me off. [...] I have to confess that I seldom think of profits. [...] I guess you could call it production for use instead of for profit. Nevertheless, I think we should remember the lesson of the Negro Renaissance, and try to stay solvent in this jungle society. » Nous traduisons. Randall, *Broadside Memories*, op. cit. p. 31

⁵¹¹ Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement*, op. cit. p. 120. ; House, Wheaterton et Ward (ed.), *A Different Image*, op. cit. p. 14.

Venaient ensuite les quelques livres qui étaient édités dans un format relié aux alentours de cinq dollars, en plus d'être édités dans le format broché habituel qui coûtait bien moins cher. Les anthologies étaient quant à elles parmi les éditions les plus onéreuses : *A Broadside Treasury* et *Jump Bad: a New Chicago Anthology* étaient vendues pour quatre dollars chacune, *Black Arts: An Anthology of Black Creations* coûtait trois dollars et cinquante cents, et on pouvait acquérir *For Malcolm* pour deux dollars et quatre-vingt-quinze cents. Parmi les ouvrages les moins chers, l'anthologie *Black Poetry: A Supplement to Anthologies Which Exclude Black Poets* ne coûtait que quatre-vingt-quinze cents dans son format broché, et le recueil *Blues for Mama* de John Raven était vendu pour cinquante cents, soit le prix d'un *broadside*. Enfin, sur les quarante-sept livres disponibles à la vente en 1971, trente-deux coûtaient un dollar⁵¹². À titre de comparaison, le numéro de *Soulbook* pour l'automne-hiver de 1970 coûtait à lui seul un dollar tandis que l'anthologie *Black Fire* parue un an plus tard coûtait elle huit dollars et quatre-vingt-quinze cents dans son format relié.

Julius E. Thompson a révélé que les auteurs touchaient entre dix et quinze pour cent des ventes totales. Sachant que le prix habituel d'un recueil était d'un dollar, les auteurs pouvaient donc espérer toucher entre cent et cent cinquante dollars tous les 1 000 exemplaires vendus. À ce rythme-là, les auteurs devaient donc écouler près de 45 000 ouvrages en un an pour atteindre le salaire moyen familial africain-américain de 1970⁵¹³. Il existe une difficulté inhérente pour tous les écrivains à vivre de leur plume, une possibilité qui reste globalement infime et ne concerne généralement qu'une frange d'auteurs parmi les plus en vue, quels que soient le contexte et l'époque. Dans le cas des Africains-Américains choisissant de publier au sein d'une maison d'édition africaine-américaine indépendante, cette possibilité se trouvait repoussée encore un peu plus loin pour devenir virtuellement inatteignable. Ces chiffres rappellent certes la nécessité de prendre en considération l'écart de revenu typique qui existait entre un auteur publié au sein d'une maison d'édition états-unienne classique et un auteur publié au sein d'une maison d'édition africaine-américaine indépendante, mais ils questionnent plus spécifiquement la viabilité du modèle financier de Broadside Press dans un contexte éditorial états-unien plus large. Le modèle de Broadside Press consistait à produire à bas coût et ainsi abaisser au maximum le prix de vente des ouvrages afin d'assurer une

⁵¹² Gwendolyn Brooks (ed.), *A Broadside Treasury*, Broadside Press, 1971. p. 190.

⁵¹³ <https://www.census.gov/library/publications/1971/demo/p60-78.html>. Consulté le 05/03/2019.

diffusion maximale, quitte à mettre de côté tout espoir de retour sur investissement, même minime. Ce modèle fut dans une certaine mesure suivi par d'autres maisons d'édition africaines-américaines indépendantes telles que Lotus Press et Third World Press. Le modèle financier des maisons d'édition états-uniennes traditionnelles avait été éprouvé, présentait moins de risques et de plus larges retombées économiques pour des entreprises dont l'objectif capitaliste pouvait tout à fait dicter ce qui méritait d'être produit et ce qui ne le méritait pas. Ainsi, lorsqu'on considère que les structures éditoriales états-uniennes classiques ne faisaient rien de plus qu'entrebâiller leurs portes aux auteurs africains-américains, il était relativement peu probable de les voir consentir à faire preuve d'un engagement plus ferme en faveur de la littérature noire, en dupliquant par exemple le modèle économique de Broadside, soit le fait de rogner sur les marges pour optimiser la diffusion. Les publications de Broadside Press mettaient donc bien en avant le fait qu'un marché pour la littérature noire existait, en même temps qu'elles laissaient la question de la solvabilité commerciale de ce marché en suspens.

Par ailleurs, ces chiffres suggéraient aussi que choisir de publier chez une maison d'édition indépendante africaine-américaine s'apparentait à un acte militant en soi. Le cas de Gwendolyn Brooks qui décida en 1969 de quitter Harper, son éditeur historique chez qui elle avait publié cinq ouvrages, afin de rejoindre Broadside Press est souvent utilisé par la critique pour symboliser le point de bascule « d'artiste à activiste » caractéristique de la période, pour emprunter la formulation de Melba Joyce Boyd ⁵¹⁴. Cette transformation se signalait de plus par le fait que Brooks s'investit directement dans les activités de Broadside Press en guise de consultante éditoriale régulière⁵¹⁵. Brooks était alors certainement la poétesse africaine-américaine la plus en vue de l'après-guerre en raison du prix Pulitzer reçu en 1950, conférant à ce virage éditorial radical une portée métaphorique indéniable. Cependant, tous les auteurs africains-américains ne se trouvaient pas dans la même situation que Brooks. Lorsque cette dernière décida de quitter Harper pour rejoindre Broadside Press où elle s'investit physiquement, intellectuellement et symboliquement, cela produisait certes un léger déplacement du centre de gravité éditorial africain-américain, mais il reste difficile de déterminer dans quelle mesure les auteurs qui se tournaient vers Broadside Press ou tout autre maison

⁵¹⁴ « Brooks's artist to activist shift was a major statement to the literary world ». Nous traduisons. Boyd, *Wrestling with the Muse*, op. cit. p. 168.

⁵¹⁵ *Ibid.* p. 167.

d'édition africaine-américaine indépendante le faisaient uniquement par conviction politique et littéraire, s'il y avait d'autres considérations qui entraient en ligne de compte telles que le désintérêt caractéristique de nombreuses maisons d'édition états-unienne dont il a déjà été question, ou bien si c'était un inévitable mélange des deux. Cette dynamique ambiguë s'appliquait aussi à beaucoup de magazines et d'auteurs africains-américains de l'époque. *Soulbook*, *Nkombo* ou encore *Umbra* furent publiés en quasi-autoédition à la faveur d'évolutions techniques permettant aux initiatives individuelles ou liées à un petit groupe de voir le jour, tandis que Jayne Cortez, Nikki Giovanni, Don L. Lee ou encore Tom Dent firent tous l'expérience de publier à compte d'auteur. La rémanence de l'autoédition dans la littérature des années soixante et soixante-dix pouvait donc, selon, attester de la volonté d'indépendance des artistes africains-américains, être le symptôme de la difficulté persistante à surmonter les préjugés d'un monde éditorial peu amène, ou bien peut-être les deux.

Nikki Giovanni dut par exemple emprunter de l'argent auprès de sa famille et de ses amis afin de pouvoir faire éditer son premier recueil à son compte, *Black Feeling Black Talk* en 1968. Elle dut en plus de cela assurer la distribution de son ouvrage par ses propres moyens, à l'instar de Don L. Lee qui autoédita 700 exemplaires de son premier recueil et en fit la promotion avant de s'engager chez Broadside Press⁵¹⁶. Ce fut après avoir écoulé 2 000 exemplaires que Giovanni put financer son deuxième recueil, *Black Judgment* également en 1968 et toujours publié à compte d'auteur. Elle accepta par la suite d'avoir ses deux recueils compilé en un seul et réimprimé par la maison d'édition états-unienne William Morrow & Company tout en se rapprochant de Broadside Press pour la publication d'un troisième volume original, *Re:Creation* paru en 1970⁵¹⁷. En recourant à une maison d'édition classique et à une maison d'édition africaine-américaine indépendante, Giovanni montrait que les deux dynamiques n'étaient pas forcément mutuellement exclusives. Cependant, malgré le succès de *Re:Creation* chez Broadside Press, ce furent les poèmes republiés chez William Morrow & Company qui apportèrent à Giovanni un public bien plus étendu⁵¹⁸. Engagement militant et publication classique n'étaient pas incompatibles, seulement les deux démarches produisaient des résultats largement asymétriques.

⁵¹⁶ Randall, *Broadside Memories*, op. cit. p. 25.

⁵¹⁷ Virginia C. Fowler, *Nikki Giovanni: A Literary Biography*, Praeger, 2013. pp. 33-34.

⁵¹⁸ *Ibid.* p. 92.

La cause de cette asymétrie était abordée de front par Dudley Randall dans un article qu'il publiait pour *Black World* en mars 1975. Les éditeurs africains-américains indépendants avaient été la cible de critiques récurrentes, notamment sur le fait qu'ils ne publiaient pas suffisamment d'auteurs noirs. Randall rappelait alors la différence d'échelle qui existait entre les différents acteurs du monde éditorial : face à des éditeurs tels que McGraw-Hill ou Harper & Row, la principale maison d'édition africaine-américaine, Johnson Publishing Company, n'était qu'un « nain ». En preuve, Harper & Row avait publié 1 426 livres en 1972 contre cinq seulement pour Johnson Publishing Company. Randall poursuivait en rappelant que si Johnson Publishing Company était déjà un « nain », Broadside Press, Third World Press ou Jihad Productions étaient en comparaison toutes bien plus petites encore. Il s'agissait de structures qui ne bénéficiaient généralement ni d'un capital de départ important, ni de prêts généreux de la part des divers organismes financiers qui auraient pu les aider dans cette tâche⁵¹⁹. Historiquement, les structures éditoriales africaines-américaines avaient grandement souffert d'un sous-financement chronique : par exemple, sous Charles S. Johnson, *Opportunity* n'avait jamais pu devenir indépendant financièrement et sa publication dépendait toujours d'une subvention annuelle de la Fondation Carnegie à hauteur de 8 000 dollars⁵²⁰. Dans son étude sur les presses indépendantes africaines-américaines, Donald Franklin Joyce extrayait plusieurs caractéristiques communes à ces institutions : la difficulté pour les éditeurs d'acquérir des capitaux suffisants pour le développement de leurs entreprises, le manque d'expertise éditoriale dans les aspects administratifs et techniques de ces entreprises, et le manque d'attention accordé aux ouvrages issus des presses indépendantes par les principaux critiques blancs au sein des différents médias⁵²¹. Quelques subventions pour le développement pouvaient parfois être reçues par les maisons d'édition indépendantes. Ainsi, Broadside Press en reçut deux en 1970. La première, et la plus haute allocation jamais reçue par l'entreprise, s'élevait à 2 500 dollars et provenait du *Coordinating Council of Literary Magazine*, une organisation indépendante fondée en 1967 et encouragée par l'agence fédérale *National Endowment for the Arts*, tandis que la seconde était en provenance de l'organisation pour les droits civiques *New Detroit, Incorporated*

⁵¹⁹ « The largest of them [Black presses] all, Johnson Publishing Company, compared to Harper & Row or McGraw-Hill, is a pigmy. » Nous traduisons. Dudley Randall, « Black Publisher, Black Writer: An Answer », *Black World*, (mars 1975) : 32-37. p. 33.

⁵²⁰ Johnson et Johnson, *Propaganda and Aesthetics*, op. cit. pp. 48-49.

⁵²¹ Donald Franklin Joyce, *Gatekeepers of Black Culture: Black-Owned Book Publishing in the United States, 1817-1981*, Westport, Connecticut et Londres : Greenwood Press, 1983. pp. 2-3.

Agency, également fondée en 1967 à la suite des émeutes qui eurent lieu à Détroit, et donnait 1 000 dollars à Broadside Press sur les 9 000 que Randall avait sollicités pour pouvoir continuer son activité⁵²². Ces aides étaient un début mais guère plus dans un environnement compétitif où l'arsenal technique et technologique évoluait vite et où la force de frappe médiatique était un prérequis essentiel pour espérer survivre. Ces subventions extérieures ponctuelles ne remettaient pas en cause l'indépendance de ces structures en termes de ligne éditoriale, mais grevait indubitablement leur autonomie fonctionnelle.

Au vu de ces limitations, il n'était pas étonnant de voir les différentes structures éditoriales africaines-américaines, maisons d'édition et magazines, resserrer les rangs et fonctionner en synergie, en ayant recours à une forme de promotion circulaire où les activités d'une institution étaient présentées et soutenues par une autre qui savait en retour pouvoir compter sur la première le moment venu, comme ce fut le cas entre Broadside Press et Third World Press par exemple⁵²³. L'entrelacement des activités entre les différentes maisons d'édition indépendantes, particulièrement Broadside Press, Third World Press, Lotus Press ou encore Free Lance Press, contribua à faire du Midwest le centre privilégié de la publication indépendante africaine-américaine pendant le Black Arts Movement⁵²⁴. Depuis Chicago, la Johnson Publishing Company complétait cet écosystème médiatique grâce à la publication de *Negro Digest/ Black World* qui, en raison de son tirage et de son rayonnement culturel, était idéalement placé pour promouvoir efficacement l'activité des presses indépendantes. Le collectif d'artistes *Organization for Black American Culture* (OBAC) illustre bien l'entrecroisement des structures éditoriales. Cofondé par Gerald McWorter, Conrad Kent Rivers et Hoyt W. Fuller, ce dernier présenta formellement l'atelier et ses participants aux lecteurs et lectrices de *Negro Digest* en août 1968⁵²⁵ et publia leurs contributions, littéraires ou autres, à de nombreuses reprises. En complément, la maison d'édition indépendante locale, Third World Press, avait été fondée par trois membres du groupe et contribua à la promotion,

⁵²² Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 110.

⁵²³ *Ibid.* pp. 149-152.

⁵²⁴ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 179. Julius E. Thompson souligne pour sa part que la présence de la maison de disque Motown ou encore le succès rencontré par les artistes soul, blues et gospel originaires de Détroit – au premier rang desquels se tenait Aretha Franklin signée chez Atlantic Records – contribuèrent à dynamiser les activités culturelles de la ville et, par extension, de la région. Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, *op. cit.* p. 29.

⁵²⁵ Chicago's OBAC, « Portrait of Young Writers in a Workshop », *Negro Digest*, (août 1968) : 44-48, 79.

entre autres, de nombreux artistes de l'atelier⁵²⁶. L'activité littéraire africaine-américaine au cours des années soixante et soixante-dix se signala fortement à travers la publication de magazines, la création de maisons d'édition indépendantes, les représentations théâtrales et les lectures de poésie au plus près du public, ou encore la tenue d'ateliers d'écriture réguliers. Ces activités essaimèrent en divers endroits des États-Unis, mais se concentrèrent avec une densité inégalée dans le Midwest qui devint donc le nouveau centre de gravité éditorial africain-américain. De la même manière que les artistes africains-américains et caribéens avaient convergé vers Harlem après la Première Guerre mondiale, le Midwest était devenu un centre artistique et littéraire de premier plan. Le décentrement littéraire et symbolique entre New York et le Midwest fut d'ailleurs annoncé par un poème : si le *Survey Graphic* avait adoubé Harlem comme la Mecque noire dans les années vingt, le long poème composé par Gwendolyn Brooks en 1968, *In the Mecca* qui suivait une mère à la recherche de son enfant dans un immeuble de Chicago, annonçait que la Mecque avait été déplacée à l'ouest.

Cependant, ce déplacement du centre de gravité éditorial africain-américain avait une conséquence connexe, à savoir l'isolement vis-à-vis du centre de gravité éditorial états-unien qui était lui fermement enraciné à New York. En effet, au tournant du vingtième siècle, New York avait supplanté Boston en tant que cœur de la production littéraire aux États-Unis grâce à une confluence d'éléments : une censure morale moins stricte qui donnait davantage de latitude littéraire aux auteurs, une modernisation des moyens de production et des techniques promotionnelles mieux maîtrisées. Le secteur éditorial devint alors le second secteur d'activité de la ville, derrière la manufacture de vêtements pour femmes⁵²⁷. La plupart des maisons d'édition qui éditaient des auteurs africains-américains – Knopf, Boni & Liveright, Simon & Schuster, Viking, Random House ou encore Harcourt Brace – avaient été fondées à New York et avaient directement contribué à l'émergence de New York au détriment de Boston où restaient Little, Brown and Company, Houghton Mifflin ou encore la plus modeste Beacon Press. De nombreux magazines de premier plan dans la publication et la promotion de littérature avaient également leurs locaux basés sur la côte est : *Harper's*, *Collier's*, *Vanity Fair*, *The New Yorker*, *The New Masses*, *The Paris Review*, *Partisan Review*, *Commentary* ou encore *Dissent*

⁵²⁶ Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, op. cit. p. 149.

⁵²⁷ Douglas, *Terrible Honesty*, op. cit. p. 14. ; Shumway, *Creating American Civilization*, op. cit. pp. 42-48 ; George Bornstein, « The Colors of Modernism: Publishing African American, Jews, Irish in the 1920s » in Hutchinson et Young (ed.), *Publishing Blackness*, op. cit. p. 94.

étaient tous édités depuis New York, tandis que *The Atlantic Monthly* était produit depuis Boston. Il existait certes des revues littéraires de premier plan éditées depuis le Midwest, telles que *Poetry* fondée à Chicago en 1912 ou la *Kenyon Review* et *The Antioch Review* fondées en 1939 et 1941 respectivement et toutes deux basées dans l'Ohio, mais leur position géographique était périphérique par rapport à la majorité des structures éditoriales – maisons d'édition et magazines – de l'époque.

Ainsi, lorsque le centre de gravité éditorial africain-américain fut déplacé dans le Midwest au cours des années soixante et soixante-dix, cela signifia en termes concrets une distance physique accrue avec les autres structures éditoriales états-uniennes ainsi que les principaux organes de recension culturelle du pays en termes de diffusion et de rayonnement. Les possibilités d'association découlant du partage d'un même espace géographique, symbolique et littéraire se trouvaient de fait restreintes. Cela était un frein aux interactions interpersonnelles et interinstitutionnelles, ponctuelles ou plus soutenues, entre d'une part les artistes et acteurs éditoriaux africains-américains et d'autre part leurs homologues blancs. Ces interactions pouvaient survenir en dehors de New York et sous d'autres modalités, mais il devenait alors plus probable de voir ces circonstances provoquées plutôt que fortuites. L'écosystème éditorial et médiatique africain-américain fonctionnait de manière autonome, mais il se trouvait également isolé de l'écosystème médiatique états-unien plus large. Non que les deux écosystèmes se devaient de fusionner, mais leur séparation contraignait à laisser la littérature africaine-américaine largement dépendante d'un circuit médiatique circulaire. Les voix artistiques se trouvaient rapidement prisonnières d'un système d'échos où les retours critiques sur une œuvre pouvaient être multipliés à l'envi mais attestaient invariablement d'une déperdition de puissance médiatique, caisse de résonance où les vibrations littéraires se mettaient au diapason sans pour autant parvenir à s'en extraire et à toucher un public plus étendu.

Certes, les évolutions médiatiques en termes de communication et de transports réduisaient le ressenti des distances, mais une distance symbolique demeurait malgré tout. Ainsi, le centre de gravité éditorial africain-américain semblait se trouver à la périphérie géographique du centre de gravité éditorial états-unien, à l'image de la position périphérique occupée par la littérature africaine-américaine dans la culture états-unienne de l'époque. En raison de l'éloignement vis-à-vis des institutions éditoriales et médiatiques, les activités littéraires et artistiques qui se déroulaient dans ces marges

périphériques pouvaient être perçues comme ayant un moindre intérêt. Cette désaffection fonctionnait à deux échelles : la désaffection du centre éditorial de New York pour ce qui se passait dans le Midwest, et celle du Midwest pour ce qui se passait dans le reste du pays. Ainsi, Tom Dent en fit l'expérience directe lorsqu'il dirigeait le *Free Southern Theatre* (FST). Il révéla dans un entretien avec Kalamu ya Salaam qu'entre 1969 et 1972, il avait souhaité accélérer la réflexion autour des activités du FST et attirer davantage l'attention des médias. Son objectif était alors « d'appâter Hoyt Fuller » jusque dans le Sud grâce à l'organisation d'un festival, afin de « présenter [leur] travail aux médias de manière plus générale ». Ni Hoyt Fuller, ni aucun autre membre de la rédaction de *Negro Digest/ Black World* ne firent le déplacement. Le magazine accorda certes une recension des activités du FST, mais la critique fut alors rédigée par les membres du FST eux-mêmes⁵²⁸. Dent put constater que les éditeurs africains-américains du Midwest ne se bousculaient pas pour aller observer ce qui se passait au-delà de leur giron, tout comme il pressentit que les éditeurs new-yorkais ne se préoccupaient guère de ce que les Africains-Américains pouvaient produire depuis les marges, topographiques et culturelles. Ce pressentiment provenait en partie de ce que Toni Morrison lui avait un jour confié après des années passées en tant qu'éditrice chez Random House : quatre-vingts pour cent des livres vendus aux États-Unis l'étaient dans un rayon de trois cents miles autour de New York⁵²⁹, ce qui expliquait en grande partie l'intérêt tout relatif des éditeurs pour ce qui semblait se trouver au-delà, géographiquement ou symboliquement, d'un quelconque centre de gravité. Pour qu'une œuvre soit reconnue, Dent et ya Salaam s'accordaient à dire que l'estampille apposée par la « machine new yorkaise » restait une nécessité sans pour autant être un gage de qualité⁵³⁰.

À nouveau, l'un des critères d'évaluation de la littérature semblait appartenir à la disposition externe du texte – le lieu où il avait été édité – bien plus que de tenir à la disposition interne du texte – les mots posés sur le papier. De nombreuses œuvres africaines-américaines des années soixante et soixante-dix produites dans le Midwest n'étaient pas sanctionnées du sceau de New York, lieu et symbole de l'autorité éditoriale

⁵²⁸ « it was also based on the hope that we could expose our work more broadly to the media. I hoped that, through sponsoring a major festival, we could lure down Hoyt Fuller, or somebody, would say, "This work is in the game and worthy of attention." But we never reached that point. » Nous traduisons. Kalamu ya Salaam, « Enriching the Paper Trail: An Interview with Tom Dent », *African American Review*, 27.2 (1993) : 327-344. pp. 338-339.

⁵²⁹ *Ibid.* p. 341.

⁵³⁰ « what we do has to be validated... **Dent**:... through the New York machine, which doesn't really validate anything – it just puts a stamp of "success" on it. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 341.

états-unienne. D'autres éléments externes au texte semblaient jouer en la défaveur de la littérature africaine-américaine car non conformes aux représentations stéréotypiques. D'un point de vue matériel, les œuvres qui paraissaient sur des *broad sides* souffraient d'un double désavantage : l'association historique de ce format aux codes publicitaires et à la diffusion populaire paraissait incompatible avec la fonction de distinction sociale qui semblait être afférente à la littérature depuis le tournant du vingtième siècle, et ce format particulier était souvent rangé aux côtés des objets imprimés jetables, objets jugés secondaires ou négligeables dans l'étude littéraire qui se concentrait davantage sur le format habituel des livres, desquels se dégageaient une sensation de pérennité plus importante⁵³¹. La préférence du format broché par rapport au format relié chez Broadside Press, Third World Press ou encore Lotus Press allait dans le même sens, avec des recueils qui s'apparentaient souvent à de petits cahiers ou à des fascicules plutôt qu'aux volumes qui remplissaient habituellement les rayonnages de bibliothèques.

De la même manière, si *Fire!!* compte aujourd'hui parmi les magazines littéraires africains-américains les plus célébrés en dépit de son unique numéro, cela tient certainement aux œuvres qui y figuraient, à l'aura des auteurs qui s'étaient réunis autour de cette publication, à l'époque de ferment intellectuel et artistique dans laquelle la publication s'insérait, mais aussi au soin éditorial qui avait été apporté au magazine en amont, de l'espacement de la mise en page mettant en valeur textes et illustrations aux choix typographiques jusqu'à la sélection méticuleuse d'un papier « blanc-crème » et d'une couverture « en papier cartonné de luxe » d'un « intense carmin »⁵³². Aux antipodes de *Fire!!*, les œuvres qui paraissaient dans *Soulbook*, *Nkombo* ou encore *Umbra* avaient été reproduites avec des procédés plus artisanaux : de l'encre qui n'avait pas eu le temps de sécher bavait parfois légèrement sur une page, d'autres pages étaient à peine lisibles parce qu'elles devaient avoir été parmi les dernières à être reproduites dans une série de cinq cents ou de mille copies, les textes censés être centrés pouvaient dériver progressivement vers l'extérieur de la feuille au fur et à mesure des copies si jamais le bloc de chargement des feuilles était mal ajusté, les typographies pouvaient être variées mais demeuraient globalement banales, les coquilles avaient parfois été rectifiées de

⁵³¹ James Sullivan, « Real Cool Pages: The Broadside Press Broadside Series », *op. cit.* p. 552.

⁵³² « Hughes recalled that 'only the best cream-white paper would do on which to print our poems and stories. And only a rich crimson jacket on de luxe stock would show off well the Aaron Douglas cover design'. » Nous traduisons. Abby Arthur Johnson et Ronald M. Johnson, « Forgotten Pages: Black Literary Magazines in the 1920s », *Journal of American Studies*, 8.3 (1974) : 363-382. p. 368.

manière manuscrite juste avant la phase de duplication à l'aide du miméographe. Ces défauts de fabrication pouvaient être perçus comme autant de marques d'authenticité, de débrouillardise, d'engagement et de persévérance éditoriale. Ces aléas – ô combien familiers pour qui a déjà fait usage d'une imprimante moderne – auraient également pu être évités par le recours à un imprimeur professionnel. Dans le cas de publications vendues au public, ces caractéristiques pouvaient donner une impression d'amateurisme, en suggérant que le soin apporté était insuffisant ou que l'ensemble avait été réalisé dans une trop grande précipitation. De là à transposer ces impressions formelles au contenu des textes, il n'y avait qu'un pas.

Il n'y avait pas que la présentation formelle des textes qui pouvait avoir une incidence sur la manière dont ils allaient être reçus, la présentation des auteurs eux-mêmes pouvait écorner l'image d'Épinal de la littérature comme activité intellectuelle exercée principalement par des écrivains professionnels ou aguerris. Ainsi, durant la Renaissance de Harlem, l'anthologie *Caroling Dusk* compilée par Countee Cullen faisait figurer six poèmes composés par Lula Lowe Weeden qui n'était alors âgée que de onze ans, tandis que le magazine *Black Opals* publié à Philadelphie était conçu par ses éditeurs comme un banc d'essai à destination des « plus jeunes » et insistaient sur le fait que la publication n'avait pas « vocation à être un agrégat de maîtres et de chefs-d'œuvre »⁵³³. Dans les années soixante et soixante-dix, d'autres publications prenaient le contrepied d'une représentation de la littérature comme une activité réservée à une élite. Les auteurs publiés dans *Nkombo* n'avaient pas tous des ambitions carriéristes, de même que certaines anthologies faisaient furtivement entrevoir les œuvres d'auteurs non-consacrés et n'ayant pas pour ambition de l'être, en particulier lorsqu'il s'agissait d'anthologies assemblées à la suite d'un événement tragique précis. En plus de *For Malcolm* dont il a déjà été question, l'anthologie *From the Ashes* compilée par Budd Schulberg et publiée en 1967 présentait les œuvres d'un atelier d'écriture qui s'était formé à la suite des émeutes de Watts en 1965⁵³⁴. Dans les notices biographiques, plusieurs membres se définissaient comme des poètes, disaient travailler sur un manuscrit ou affirmaient leur volonté de faire carrière en tant qu'écrivains. Ils avaient à leur actif des accomplissements dans le domaine littéraire qui étaient très variés, et des expériences professionnelles plus variées encore :

⁵³³ « It is the result of the desire of older New Negroes to encourage younger members of the group who demonstrate talent and ambition. BLACK OPALS does not purport to be an aggregation of masters and masterpieces. » Nous traduisons. Éditorial, *Black Opals*, (printemps 1927). 3^{ème} de couverture.

⁵³⁴ Budd Schulberg (ed.), *From the Ashes: Voices of Watts*, New York : New American Library, 1967.

vétéran, étudiant, travailleur social, employée à la division des autoroutes au sein du Département des transports, ouvrier manoeuvre assigné au déchargement des camions de pommes de terre, agent d'assurance, ou encore entraîneur de boxe dans la catégorie poids lourd. Quelques-uns ne laissaient rien présager quant à un quelconque projet littéraire au-delà de l'atelier lui-même. Le seul élément qui faisait converger toutes ces trajectoires biographiques était l'émergence de l'atelier d'écriture dans le sillage des émeutes, îlot littéraire permettant à quelques textes de réchapper pour un temps aux flots politiques et sociaux tumultueux.

De la même manière, l'anthologie *Betcha Ain't: Poems from Attica* publiée en 1974 faisait entendre des voix poétiques venues de la prison d'Attica dans l'État de New York où un soulèvement de prisonniers en 1971 avait été violemment réprimé et avait fait trente-trois morts et quatre-vingt-cinq blessés parmi les détenus⁵³⁵. La littérature carcérale n'était certainement pas une nouveauté, d'innombrables articles et œuvres littéraires ayant été composés dans une situation d'enfermement : le cas de Chester Himes, de Martin Luther King Jr. avec la *Letter from a Birmingham Jail*, de Malcolm X relatant son expérience carcérale dans son autobiographie rédigée avec Alex Haley ou encore d'Etheridge Knight étaient sans doute parmi les exemples les plus récents pour les auteurs africains-américains. Cependant, *Betcha Ain't* était le fruit d'un atelier de poésie mis en place à la suite du soulèvement et animé par Tisdale. Aucun des membres n'était une figure médiatique ou culturelle de premier plan et, sur les dix-sept contributeurs, un seul affirmait vouloir devenir dramaturge tandis que beaucoup d'autres évoquaient la durée de leur peine de prison, un horizon parfois très lointain qui ne cachait rien de littéraire. La motivation de Tisdale pour faire publier l'anthologie tenait aux enseignements que ces textes renfermaient. Il déclarait par exemple dans l'introduction que les notions de liberté et de dignité avaient été enrichies de « nouvelles significations » au contact des détenus et constatait dans le journal de bord de l'atelier qui était également reproduit dans l'anthologie que les détenus faisaient toujours preuve de beaucoup de finesse en offrant des pistes de lecture auxquelles ses « cours à l'université n'avaient jamais fait allusion »⁵³⁶. L'un des contributeurs, Theodore McCain, sous-entendait dans sa notice biographique que les apports de la littérature tenaient moins à la sophistication du

⁵³⁵ Celes Tisdale (ed.), *Betcha Ain't: Poems from Attica*, Broadside Press, 1974.

⁵³⁶ « they touched me through their poems and taught me new meanings of freedom and dignity. », « As usual, the men showed fine perception offering insights that my college classes never touched upon. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 11 et p. 55.

discours qu'à la « compréhension » entre les hommes qu'elle permettait et rappelait à ce titre que « mêmes les importuns et les ignorants [avaient] leur mot à dire »⁵³⁷. Alors que l'activité littéraire était fréquemment associée à un cadre universitaire, tant dans la lecture que dans la création, l'anthologie effectuait un pas de côté pour appréhender cette activité sous un autre angle. *Betcha Ain't* interrogeait la définition de la littérature en proposant d'en assouplir les frontières, notamment en soulignant la possibilité pour la littérature d'advenir depuis n'importe quel endroit et à travers n'importe quel intermédiaire, aussi bien depuis la prison d'Attica où la violence pouvait être extrême qu'à travers des hommes qui avaient quitté l'école prématurément, s'étaient réfugiés dans la toxicomanie ou avaient commis un meurtre avant de se muer en poètes⁵³⁸. Comme *For Malcolm* et *From the Ashes*, *Betcha Ain't* fut une conséquence éditoriale d'une tragédie humaine. Dans les trois volumes, les diverses œuvres compilées n'avaient que très peu valeur de témoignages ou de commentaires directs sur les événements. Au contraire, elles offraient une coupe synchronique dans le tissu social et humain pour faire de ces tragédies l'occasion d'exprimer et de célébrer littérairement une humanité en partage.

Ainsi, qu'il s'agisse du format *broadside*, du recours aux procédés d'autoédition ou de l'inclusion plus importante de voix alternatives au sein de volumes littéraires, ces éléments complexifiaient ce qui était entendu par la notion de littérature. Cette complexification avait un effet délétère connexe puisque certains textes africains-américains eurent plus de mal à recevoir le qualificatif de littérature : le format semblait ne pas être conforme en ne véhiculant pas dans sa matérialité l'idée de pérennité associée à la littérature ; le sceau éditorial d'une structure de premier plan – maison d'édition ou magazine – était absent, entravant ainsi le décret tautologique qui veut qu'un texte publié par ces structures soit considéré de fait comme de la littérature ; les textes pouvaient être signés par des dilettantes, ne s'identifiant pas toujours comme des auteurs à part entière et occupant déjà d'autres emplois. En soi, il est probable qu'aucun de ces éléments ne pouvait à lui seul discréditer totalement les productions littéraires africaines-américaines. Cependant, lorsqu'on ajoutait à cela les préjugés récurrents qui entouraient ces productions et le fait que les organes de recension qui avaient suffisamment d'autorité pour dissiper ces a priori et ces réserves n'avaient bien souvent pas connaissance de ces

⁵³⁷ « Listening to the dull and ignorant, to me, is educational gain. For even the dull and ignorant have their say whatever it may be. Bo-Jack's the name and understanding is his game. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 47.

⁵³⁸ Le mémoire *Brothers and Keepers* de John Edgar Wideman publié en 1984 poursuit la réflexion croisée sur la littérature, le monde académique et l'enfermement carcéral.

œuvres ou n’y accordaient qu’une attention toute relative, il en résultait un discrédit généralisé à l’égard de certaines œuvres africaines-américaines, alimenté par ce faisceau de circonstances.

3) Étude de cas : l’histoire éditoriale de *Black Fire*

L’anthologie *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing* compilée par LeRoi Jones et Larry Neal est souvent considérée comme l’un des ouvrages majeurs du Black Arts Movement. L’histoire éditoriale de *Black Fire* fut à la croisée de plusieurs lignes de force qui infléchissaient la trajectoire d’une œuvre sur le plan symbolique, médiatique et littéraire. Les conflits éditoriaux, larvés ou ouverts contraignaient les auteurs et éditeurs africains-américains à déployer de nouvelles stratégies dans le but de faire face à ces tensions, de les exposer ou de les contourner. Afin d’illustrer au mieux ces tensions qui donnèrent fréquemment lieu à des contradictions, nous proposons donc une étude de cas sur cette anthologie emblématique de la période⁵³⁹.

L’anthologie *Black Fire* parue en 1968 avait, dans sa version de poche, une quatrième de couverture qui assurait aux lecteurs qu’il s’agissait probablement de l’un « des livres les plus importants à avoir jamais été publié aux États-Unis ». La quatrième de couverture établissait le fait que les auteurs réunis étaient de la génération du *Black Power* et s’adressaient principalement aux Noirs américains, aux peuples asiatiques, africains et sud-américains à travers des œuvres qui représentaient à la fois une mise en accusation brute du racisme américain tout en dessinant les contours des bouleversements politiques à venir. La maison d’édition poursuivait l’éloge du volume en soulignant son intérêt pour « toute personne désireuse de comprendre l’état d’esprit de l’homme noir en Amérique. »⁵⁴⁰ Cependant, dans une note préliminaire ajoutée à l’édition de poche, les anthologistes signalaient quant à eux le caractère incomplet de l’anthologie, pour laquelle la maison d’édition avait refusé l’inclusion de nouveaux auteurs pour des raisons financières, avançant le coût excessif d’une réimpression. Les anthologistes poursuivaient

⁵³⁹ Le choix de cette anthologie plutôt que d’une autre tient en particulier à la quantité d’informations relatives à son histoire éditoriale qui sont disponibles, notamment grâce à l’accès aux archives personnelles de Larry Neal accessibles au Schomburg Center for Research in Black Culture qui ont été particulièrement éclairantes.

⁵⁴⁰ « It may well be one of the most important books ever published in the United States. » et « their work [...] will be – it must be – of interest to anyone who wants to understand the mood of the black man in America. » Nous traduisons. Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. 4^{ème} de couverture.

en qualifiant les membres de la maison d'édition de « démons » et en clamant leur « frustration de travailler avec ces Blancs de merde »⁵⁴¹. Ces deux éléments paratextuels, note préliminaire et quatrième de couverture, semblaient à première vue livrer deux messages antagonistes : William Morrow & Company percevait de son côté l'ouvrage comme une lecture essentielle avec une portée universelle, dans un contexte national comme international – même si, dans la même foulée, l'essentialisation de tous les Africains-Américains sous l'unique dénominateur de « l'homme noir en Amérique » semblait aller à l'encontre de cette vision – tandis que les anthologistes, Larry Neal et Amiri Baraka pointaient du doigt le manque de compréhension affiché par la maison d'édition alors même qu'elle avait supervisé et validé le projet, et suggéraient un clivage racial entre un « we » et un « these » qui venait réfuter en creux cette interprétation universaliste.

La résistance aux lectures universalistes ou universalisantes était l'un des apanages du Black Arts Movement, qui avait également pour ambition de faire de l'art et de la littérature des clefs de voûte de la réussite d'une révolution politique et sociale. L'expression artistique devait servir de catalyseur dans la formation d'une conscience commune et d'une cohésion d'ensemble. Les considérations esthétiques étaient alors reléguées au second plan tandis que la vraie valeur d'une œuvre d'art résidait dans sa capacité à opérer un changement de perspective : au-delà de simplement toucher le spectateur, le lecteur ou l'auditeur, il fallait le mettre en mouvement, ébranler ses idées reçues et l'inciter à révolutionner son quotidien et son environnement. En ce sens, *Black Fire* fut conçu par Jones et Neal comme un projet éditorial à multiples facettes visant à faciliter et annoncer l'avènement d'un ordre politique, littéraire et épistémologique nouveau. Ainsi, l'avant-propos de Baraka signalait que les contributeurs et contributrices réunies constituaient les « mères et pères fondateurs » de la nation africaine-américaine, une expression qui dans le contexte états-unien convoquait d'emblée une série de personnes révérees pour leur vision politique et élevées au rang de héros nationaux⁵⁴². Cette forte connotation politique se trouvait cependant relativisée par le contenu de l'anthologie qui comprenait quatre cent cinquante pages consacrées à la poésie, à la fiction et au théâtre sur les six cent soixante-dix totales. Malgré la place de choix réservée aux

⁵⁴¹ « We hoped it wd be in the paperback, but these devils claim it costs too much to reprint. » et « The frustration of working thru these bullshit white people shd be obvious. » Nous traduisons. *Ibid.* p. xvi.

⁵⁴² « These are the founding Fathers and Mothers, of our nation. » Nous traduisons. *Ibid.* p. xvii.

belles-lettres, Neal et Jones choisirent comme sous-titre « une anthologie d'écrits Afro-Américains ». Alors que le terme de littérature pouvait davantage connoter des textes ayant une vocation esthétique, le choix du terme « écrits » suggérait tout au moins une neutralité dans l'évaluation des textes présentés, sinon l'effondrement de la partition qui séparait les textes en différentes catégories, fictionnelles et non-fictionnelles. Ce choix de terme fusionnait donc d'entrée de jeu plusieurs niveaux de lectures, littéraire et non littéraire, conformément aux préceptes du Black Arts Movement qui érigeait l'utilité sociale d'un texte comme critère ultime de qualité. Toutefois, William Morrow & Company tira partie de l'espace laissé par la quatrième de couverture pour lister l'ouvrage sous la double rubrique « sciences sociales » et « littérature », venant ainsi confirmer la nature multiple de l'anthologie, tout en redressant au passage la partition que Neal et Jones avait fait tomber avec ce terme d'« écrits ».

La méfiance vis-à-vis du terme de littérature n'était pas surprenant de la part des anthologistes. Dès 1962, LeRoi Jones avait en effet condamné d'un seul tenant toute la littérature africaine-américaine écrite jusqu'alors en estimant qu'elle manquait cruellement d'originalité et en la qualifiant de médiocre⁵⁴³. Si l'objectif de l'anthologie était de jeter de nouvelles bases théoriques et épistémologiques sur lesquelles bâtir une nation, le terme de littérature pouvait paraître trop étroitement associé aux productions antérieures méprisées. D'autre part, l'une des propositions du Black Arts Movement était de revoir le statut même du texte. Non content de devoir garder un texte, Neal militait dans la postface pour voir le texte poétique déclamé dans un environnement social. Les anthologistes concevaient la poésie comme une performance culturelle devant un public, au même titre qu'un concert de jazz ou une représentation théâtrale, la poésie se nourrissant alors des réactions du public dans la tradition du *call and response* qui parcourt la musique africaine-américaine⁵⁴⁴. Le texte était un obstacle à la communion qui devait s'opérer entre poète et public, un frein à l'émergence d'un lien fraternel et communautaire, un frein aux transformations psychiques, sociales, politiques et culturelles que l'anthologie proposait de représenter et de mettre en œuvre.

Il y avait donc une contradiction majeure au sein de *Black Fire*, anthologie rassemblant des textes d'auteurs africains-américains en même temps qu'elle appelait à en finir avec

⁵⁴³ LeRoi Jones, « The Myth of Negro Literature » in *Home, op. cit.* pp. 124-135. Jones estimait à l'époque que seuls quelques auteurs pouvaient passer pour des auteurs sérieux – Jean Toomer, Ralph Ellison, James Baldwin et Richard Wright parmi eux – à condition de ne pas les comparer à James Joyce ou Herman Melville.

⁵⁴⁴ Jones et Neal (ed.), *Black Fire, op. cit.* p. 653.

le texte. Cette contradiction était d'autant plus intrigante qu'à l'occasion de la recension de l'anthologie *American Negro Poetry*, éditée par Arna Bontemps, LeRoi Jones avait exprimé tout le mal qu'il pensait des anthologies et des anthologistes dans son article « A Dark Bag » paru dans la revue *Poetry* en 1964 :

Les anthologies sont généralement des manuels de goût, des consolidateurs de mode ou, au mieux, des reflets de la personnalité de l'éditeur et de sa maîtrise totale de son sujet. *American Negro Poetry*, éditée par Arna Bontemps, sombre rapidement dans cette dernière catégorie et l'anthologie est un fourre-tout de prétention et de malentendus d'amateur, tout comme la plupart des anthologies d'écrits Noirs l'ont été jusqu'à présent. On en est rendu là parce que comme je l'ai fait remarquer il n'y a pas eu grand-chose à faire entrer dans ces anthologies, mais aussi parce que les anthologistes se sont avérés être les pires de tous.⁵⁴⁵

Quatre ans après cette condamnation sans appel du travail d'anthologiste ainsi que du format même de ce type de livre, Jones et Neal se livraient eux-mêmes à l'exercice. Ce revirement peut en partie s'expliquer en raison du manque d'alternative médiatique offerte aux Africains-Américains pour exprimer des positions qui contrevenaient à l'ordre politique et social. Le positionnement du Black Arts Movement appelait à une refonte radicale de l'ordre épistémologique dans le domaine artistique et culturel. Seulement, prôner une révolution et en poser les bases théoriques ne suffisaient pas, il fallait également veiller à la diffusion de ce message au plus grand nombre. Dans leur immense majorité, les stations de radio et les chaînes de télévision étaient fermées aux Africains-Américains qui ne pouvaient pas les utiliser comme des plateformes depuis lesquelles exprimer directement leurs opinions, leur frustration ou leur colère. Certes, les médias avaient aidé le peuple états-unien à se familiariser avec les revendications du Mouvement pour les Droits Civiques et à en avoir une meilleure opinion. Cependant, les images des divers ghettos africains-américains en proie à de violentes émeutes, de Watts à Rochester en passant par Harlem et Bedford-Stuyvesant, n'avaient pas suscité la même adhésion. L'acceptation du recours à la violence comme mode d'expression politique n'avait pas les faveurs des médias de masse.

⁵⁴⁵ « Anthologies are usually taste-manuals, fashion reinforcers, or, at best, reflections of the editor's personality and total grasp of his material. *American Negro Poetry*, edited by Arna Bontemps, falls very quickly into the last category, and the anthology is a grab bag of pretense and amateurish misunderstanding, in much the same way that most anthologies of Negro writing have usually been. And this has been the case not only because as I mentioned, there has not been overly much to anthologize, but also because the anthologists have been the world's worst. » Nous traduisons. LeRoi Jones, « The Myth of Negro Literature » in *Home*, *op. cit.* p. 146

Or, il se trouvait que les diverses œuvres de *Black Fire* estimaient le recours à la violence légitime et attaquaient précisément le Mouvement pour les Droits Civiques : les articles de Peter Labrie⁵⁴⁶ et Calvin C. Hernton analysaient l'inévitabilité du recours à la violence pour les Africains-Américains prisonniers des ghettos du Nord et fustigeaient la stratégie de la non-violence comme n'étant rien de plus qu'un « idéalisme obsolète »⁵⁴⁷, le tout premier poème de l'anthologie, *Finger Pop'In* de Charles Anderson, interrogeait le bien-fondé de la non-violence et faisait implicitement référence à Gandhi en le qualifiant de « raté indien »⁵⁴⁸. Neal dirigeait quant à lui une attaque cinglante, quoiqu'indirecte, à l'encontre du Mouvement pour les Droits Civiques dans un paragraphe de la postface lorsqu'après avoir décrit le voyage en bus qu'avait fait Malcolm X en 1940 pour quitter le Michigan et rejoindre sa sœur à Boston, il estimait qu'il s'agissait « probablement [du] voyage en bus le plus important de l'histoire »⁵⁴⁹. En désignant les textes de *Black Fire* sous la double appellation de « littérature » et de « sciences sociales », la maison d'édition évitait de prendre position quant à d'éventuelles polémiques. La mention « sciences sociales » en quatrième de couverture supposait une distanciation critique vis-à-vis des commotions qui agitaient la société, tandis que la mention « littérature » désamorçait en amont une partie du potentiel subversif des textes fictionnels en mettant en avant leur visée esthétique. Le cadrage de la maison d'édition désamorçait le potentiel subversif en proposant de comprendre l'origine des troubles sociétaux qui convulsaient le pays et d'observer les expressions artistiques que ces troubles faisaient germer.

Le contenu de l'anthologie se trouvait donc enserré, matériellement et symboliquement, par les couvertures qui faisaient office de cadrage éditorial aussi ferme que discret. Face à cette contrainte, il était peut-être surprenant de ne pas voir Larry Neal et LeRoi Jones confier leur sélection à un autre éditeur que William Morrow & Company, d'autant plus que les presses africaines-américaines indépendantes telles que Broadside Press et Third World Press étaient déjà en activité. Qui plus est, Carolyn Rodgers, Don L. Lee et Jewel C. Latimore, fondateurs de Third World Press, étaient listés parmi les personnes n'ayant pu figurer dans l'anthologie *Black Fire* pour cause de désaccord entre les anthologistes et

⁵⁴⁶ Peter Labrie « The New Breed » in Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. pp. 64-77.

⁵⁴⁷ « the non-violent movement, which now represents, at best, nothing more than obsolete idealism. » Nous traduisons. Calvin C. Hernton « Dynamite Growing Out of Their Skulls » in Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. pp. 78-104. p. 91.

⁵⁴⁸ « Was freedom ever found behind bars or in the philosophy of an Indian failure? ». Nous traduisons. Charles Anderson « Finger Pop'In » in Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. pp. 189-190.

⁵⁴⁹ « It is probably the most important bus ride in history. » Nous traduisons. Larry Neal, « "And Shine Swam On", Afterword. » in Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. p. 644.

William Morrow & Company. Malgré cela, Neal et Jones choisirent de s'infliger la frustration de travailler avec des éditeurs blancs alors même que les maisons d'édition africaines-américaines indépendantes offraient la possibilité de mettre en pratique certains préceptes du Black Arts Movement. Cela pouvait sans doute s'expliquer pour deux raisons : l'accès direct à William Morrow & Company, chez qui LeRoi Jones avait déjà publié plusieurs œuvres, et la force de frappe médiatique d'une maison d'édition qui, sans pour autant être un géant du secteur, disposait d'une assise solide bâtie au fil des ans depuis 1926. Ces éléments furent sans doute suffisants pour surmonter les réticences des anthologistes : afin de toucher un maximum de personnes, l'appel à la révolution lancé par Neal et Jones devait transiger et transiter par cet appareil médiatique.

En recourant à une maison d'édition classique, *Black Fire* n'opérait donc pas un renouvellement du genre de l'anthologie, ni dans son organisation en plusieurs sections couvrant fiction et non-fiction, ni dans sa production en passant par une maison d'édition états-unienne rompue à ce genre d'exercice. Le choix de Neal et Jones pouvait donc sembler plus conservateur en regard de ce que l'anthologie proposait. Cet aspect filtrait par ailleurs à travers la reproduction de modèles éculés qui se faisaient sentir ici et là dans l'ouvrage, notamment à travers la place faite aux femmes au sein de l'anthologie ou à travers l'emphase constante mise sur la virilité. En effet, sur les soixante-quinze contributeurs, seules sept femmes apparaissaient, toutes dans les catégories réservées aux œuvres de fiction. Jones commençait l'avant-propos en parlant de « mères et pères fondateurs », mais il poursuivait en parlant de « [l']artiste noir. L'homme noir. L'homme noir sacré, sacré. L'homme que tu cherches »⁵⁵⁰, prenant ainsi soin de circonscrire l'artiste à sa masculinité. En ce qui concerne l'emphase sur la virilité, à titre d'exemple, Calvin C. Hernton s'en prenait lui à ce qu'il percevait comme le manque de virilité inculqué par les partisans du Mouvement pour les Droits Civiques. Il affirmait ainsi qu'on apprenait aux enfants noirs de la classe moyenne à se comporter en « tapette[s] »⁵⁵¹. Malgré la volonté de Jones et Neal de proposer un renouvellement, les angles morts du Black Arts Movement demeuraient bien présents. En toute justice, il est très difficile d'affirmer que le fait de passer par une maison d'édition africaine-américaine indépendante plutôt que William Morrow & Company aurait suffi à déraciner ce genre de propos et à favoriser une plus

⁵⁵⁰ « The black artist. The black man. The holy holy black man. The man you seek. ». Nous traduisons. Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. p. xvii.

⁵⁵¹ « The middle-class Negro child is trained to be a sissy ». Nous traduisons. Calvin C. Hernton, « Dynamite Growing Out of Their Skulls » in Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. p. 87.

grande ouverture, tant les postures, attitudes et déclarations machistes restaient endémiques.

Cependant, il était vrai que les interactions au sein de structures éditoriales africaines-américaines indépendantes n'étaient pas toujours à comparer à celles qui se produisaient au sein de maisons d'édition états-uniennes. Par exemple, Dudley Randall publia les œuvres du poète Don L. Lee pendant de nombreuses années sans jamais établir le moindre contrat écrit⁵⁵². L'absence de contrat écrit entre les deux acteurs pourrait être anecdotique mais lorsque Neal et Jones exprimaient leur mécontentement dans la note préliminaire de ne pas avoir pu inclure davantage d'auteurs, Don L. Lee compris, la question du droit d'auteur n'était pas évoquée mais représentait un élément central pour comprendre la forme finale de l'anthologie. En parcourant les archives personnelles de Larry Neal, la relation qui unissait les anthologistes et William Morrow & Company peut être remise en perspective. La correspondance entre Neal et James Landis, la personne en charge du projet chez William Morrow & Company, révèle tout d'abord que l'échange entre anthologistes et maison d'édition se fit principalement à travers Neal. Landis suggérait dans une lettre du 4 avril 1969 qu'il n'avait pratiquement pas eu d'échange direct avec LeRoi Jones, hormis la note préliminaire qu'il avait fait parvenir dans laquelle il accusait les employés de William Morrow & Company d'être des « démons ». La lettre de Landis contenait une copie de la note puisqu'il n'était pas sûr que Neal en avait eu vent⁵⁵³. La correspondance atteste également que Landis avait demandé à Larry Neal de lui transmettre les notices biographiques ainsi que les autorisations de réimpression tout au long de l'année 1968, en mars, en juin, en juillet et en novembre⁵⁵⁴. Landis exprimait fréquemment son inquiétude de ne pas voir arriver lesdites autorisations alors même que la date limite pour lancer la production approchait et que cela allait créer des problèmes légaux, avertissant Neal qu'ils allaient devoir avancer sur un « terrain légal glissant »⁵⁵⁵. D'autre part, la proposition de Neal et Jones d'augmenter le contenu de *Black Fire* avec l'addition de nouveaux auteurs pour la version poche se heurtait également à un

⁵⁵² Boyd, *Wrestling with the Muse*, op. cit. p. 173.

⁵⁵³ Lettre de James Landis à Larry Neal, 4 avril 1969, Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 19.

⁵⁵⁴ Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 19.

⁵⁵⁵ « We are going to be riding on some thin legal ice due to the way in which permissions have been granted. » Nous traduisons. Lettre de James Landis à Larry Neal, 8 mars 1968, Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 19.

problème légal. En effet, James Landis expliquait dans une lettre du 10 janvier 1969 les raisons pour lesquelles ces additions n'avaient pas été possibles :

J'ai bien peur que nous ne puissions simplement pas ajouter quoi que ce soit au livre. La raison essentielle est que nous devons utiliser les mêmes plaques pour la version Apollo que nous avons utilisées pour l'édition reliée, et ainsi la version Apollo aura la même taille et comportera le même nombre de pages que l'édition originale ; en d'autres termes, les livres seront identiques à l'exception de leurs reliures. [...] même dans l'éventualité où augmenter la version actuelle de BLACK FIRE pour la version Apollo aurait été pratique, cela signifierait que deux éditions de la version Apollo se retrouveraient sur le marché, l'une en tous points identique à la version actuelle de BLACK FIRE et l'autre présentant une édition augmentée de BLACK FIRE – ni les clients, ni les libraires, ni le bureau des copyrights n'accepteraient cela.⁵⁵⁶

Landis poursuivait sa lettre en soulignant que si les œuvres accompagnées de leurs autorisations de reproduction avaient été transmises plus tôt à William Morrow & Company, l'inclusion d'autres auteurs n'aurait pas posé le moindre problème. En guise de consolation face à cette déconvenue, Landis offrait à Neal la possibilité de prévoir une suite à l'anthologie « dans les temps à venir »⁵⁵⁷. Plusieurs éléments ressortent donc de cette correspondance : la maison d'édition rechignait bien à augmenter la sélection de *Black Fire*, mais les considérations liées à la question des droits d'auteurs jouaient tout autant sinon plus que les considérations économiques. Alors que la note préliminaire faisait porter la responsabilité à la seule pingrerie supposée des « démons » de la maison d'édition, cette accusation ne tenait pas tellement au regard de la proposition de faire paraître une suite à l'anthologie : William Morrow & Company était disposé à financer la croissance du projet éditorial initial, même si cela ne se faisait pas dans les modalités souhaitées par Jones et Neal. D'une certaine manière, la question des droits d'auteurs semblait avoir porté un coup bien plus fort au projet révolutionnaire de Neal et Jones que le fait de travailler avec une maison d'édition états-unienne. Ceci restait toutefois à nuancer légèrement puisque James Landis révélait dans une lettre du 18 octobre 1968 adressée à Cheryll Notterman que si le sujet des droits d'auteur était bel et bien un

⁵⁵⁶ « I'm sorry to say that it just isn't going to be possible for us to add anything to the book. The essential reason for this is that we must use the same plates for the Apollo that we used for the hardcover edition, and thus the Apollo will be the same size and the same number of pages as the original edition; in other words, the books will be identical except for their bindings. [...] even if it were practical for us to augment for Apollo the present BLACK FIRE, there would end up on the market two Apollo editions, one just like the present BLACK FIRE and one the augmented BLACK FIRE – neither customers nor booksellers nor the copyright office would stand for this. » Nous traduisons. Lettre de James Landis à Larry Neal. 10 janvier 1969. Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 19.

⁵⁵⁷ « The only consolation that I can offer is to say that if you want to we can make arrangements to publish in time to come another anthology that you might want to call BLACK FIRE II. » Nous traduisons. *Ibid.*

élément compromettant l'addition de nouvelles œuvres, il confessait également ne rien vouloir ajouter afin de ne pas rompre l'équilibre de l'ouvrage. En effet, les ajouts éventuels ne pouvant plus être insérés dans leurs sections respectives, poésie, théâtre, fiction, ou articles, il refusait de les grouper en un gros morceau à la toute fin du livre⁵⁵⁸.

L'équation était, somme toute, relativement simple : sans droits d'auteurs, aucune exploitation possible pour la maison d'édition, et sans exploitation, aucun profit à tirer. Les profits étaient sans doute une partie de la motivation affichée par William Morrow & Company pour publier *Black Fire*. Relativement peu d'anthologies de littérature africaine-américaine avaient été publiées depuis la Renaissance de Harlem, à l'exception de *The Negro Caravan* en 1941 accompagnée de quelques volumes épars. Dans un article sur les anthologies africaines-américaines, Kenneth Kinnamon en recense neuf pour la seule année 1968. Pas moins d'une trentaine suivront dans les cinq années suivantes⁵⁵⁹. La multiplication de départements d'étude au sein des universités états-uniennes accroissait la demande pour les anthologies qui pouvaient alors servir de manuels dans les cours nouvellement dispensés. Ainsi, l'offre de William Morrow & Company de publier un second volet était sans doute en partie motivée par la perspective de profits que cela pouvait générer. Jones et Neal obtinrent \$500 chacun pour leur travail sur *Black Fire* ce qui, pour l'époque, représentait un contrat plus que généreux. Difficile de dire, à nouveau, si cette rémunération avait pu les inciter à travailler avec William Morrow & Company plutôt qu'une autre maison d'édition telle que *Broadside Press* qui n'arrivait généralement pas à rétribuer ses auteurs.

Les différents aspects liés à la commercialisation de *Black Fire*, que ce soient la question des droits d'auteurs, l'émergence d'un marché potentiel lié à l'apparition des *Black Studies Departments*, ou encore le cadrage paratextuel de la maison d'édition, montraient la difficulté de traduire un sentiment d'urgence révolutionnaire dans un format conventionnel dont la production requiert un investissement de temps et d'argent. L'utilisation d'un support médiatique empêchait intrinsèquement l'immédiateté révolutionnaire. *Black Fire* était certes l'instantané littéraire et intellectuel d'un mouvement, seulement cet instantané avait un prix, pécuniaire et symbolique, puisqu'il requérait d'arrêter le mouvement, de le figer. Donner à voir la révolution c'était aussi,

⁵⁵⁸ Lettre de James Landis à Cheryl Notterman, 18 octobre 1968, Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 19.

⁵⁵⁹ Kinnamon. « Anthologies of African-American Literature from 1845 to 1994 », *op. cit.*

dans ce cas précis, demander à la révolution de prendre une pause. La note préliminaire ajoutée à l'édition de poche venait illustrer un autre dilemme : la critique acerbe et subversive de Jones à l'adresse de son éditeur, William Morrow & Company, se trouvait d'emblée incorporée au texte. La révolte qui y était exprimée faisait donc partie de ce que la maison d'édition jugeait acceptable de publier. Cet assentiment réduisait presque à néant la véhémence des propos en même temps qu'il authentifiait le contenu subversif de l'anthologie pour le lecteur. En plus de prendre une pause, la révolution était ici contrainte de prendre la pose. Larry Neal et LeRoi Jones proposaient une nouvelle façon d'évaluer les productions culturelles et artistiques, loin des standards esthétiques jusqu'alors canoniques, en mettant en avant l'éveil social et politique qu'une œuvre d'art se devait de susciter. Ces nouveaux critères d'évaluation devaient irrémédiablement changer la valeur accordée aux créations africaines-américaines. Cette révolution dans l'estimation de la valeur n'arrivait cependant pas à s'extraire complètement des circuits commerciaux auxquels elle restait assujettie, et posait la question de la marchandisation de la littérature et de la culture africaines-américaines.

Deuxième partie

La reproduction des œuvres

Chapitre 4 : Seuils de lecture

On a pu voir qu'une série de dynamiques – politiques, sociales, économiques, culturelles, intellectuelles mais aussi structurelles – pouvaient influencer sur la production et la présentation de la littérature africaine-américaine. D'autres dynamiques interviennent au sein même des ouvrages pour modeler les contours du canon littéraire africain-américain et imposer plusieurs formes de normativité qui peuvent fréquemment passer inaperçues. Ce chapitre sera donc l'occasion de déceler et d'interpréter ces normativités textuelles et non-textuelles qui façonnent une partie des contours de la tradition littéraire africaine-américaine en amont de la lecture même des œuvres.

Au moment de reproduire une œuvre, de la réimprimer au sein d'un nouveau support, les dynamiques précédemment énoncées s'agrègent à celles inhérentes au médium même, à savoir les anthologies qui font peser leurs propres normes sur les textes. La littérature critique a eu tendance à regrouper tous les recueils littéraires sans effectuer de distinction, ce qui a eu pour conséquence d'en donner une image lisse où modalités de sélection et objectifs de diffusion se confondaient. Il s'agira dans ce chapitre de complexifier l'analyse en décortiquant les divers formats qui existent en termes de recueils littéraires, à la fois pour souligner la diversité de finalité qu'ils peuvent remplir mais aussi pour attester de la cohérence théorique à les grouper en un objet d'étude scientifique. La différence de formats observée tient en partie à la variété des publics qui sont visés par les publications ainsi qu'à la stratégie adoptée par l'anthologiste et la maison d'édition afin d'asseoir leur autorité sur leur objet. Loin d'être anecdotiques, ces différences ont une incidence sur la ligne éditoriale retenue par un ouvrage et, en définitive, sur la définition proposée de la littérature africaine-américaine.

Ce chapitre reviendra également sur les divers textes liminaires ayant pour fonction de guider les lecteurs et lectrices dans la découverte, dans l'appréciation et dans l'évaluation des textes. Les anthologistes ont eu recours à divers stratagèmes afin d'affirmer leur autorité d'une part et d'authentifier leur démarche ou leur sélection d'autre part, en particulier lorsque le marché des anthologies de littérature africaine-américaine s'est densifié. Cela eut pour première conséquence de projeter un éclatement de la tradition littéraire africaine-américaine en une profusion de définitions concordantes, en concurrence ou contradictoires. La multiplication des certificats d'autorité et d'authenticité – le plus souvent autoattribués – eut pour conséquence connexe de faire implorer la représentation d'une tradition littéraire unifiée, idée qui ne pouvait autrement tenir qu'avec la mise en place d'une normativité, au mieux assumée et, au pire dissimulée⁵⁶⁰.

A. Formats, publics et formes d'autorité

1) Différents formats pour différentes finalités

L'histoire de la littérature africaine-américaine est parsemée d'écrivains s'étant battus contre l'étiquette d'auteur « noir » que leurs pairs, la critique ou les maisons d'édition ont voulu leur imposer. Countee Cullen, Jean Toomer, Frank Yerby ou encore Robert Hayden ont tous par exemple explicitement cherché à rejeter ce qu'ils percevaient comme un enfermement dans un particularisme alors qu'ils souhaitaient être perçus comme des auteurs avant tout et ne pas être constamment ramenés au fait d'être africains-américains⁵⁶¹. Malgré leurs protestations et leur désir de ne pas voir leurs œuvres

⁵⁶⁰ En guise de comparaison, l'article de Thérèse Courau étudie l'une de ces formes de normativité à l'œuvre dans la formation du canon. Elle s'appuie sur le concept de « nomophatique » développé par Michèle Le Dœuff, qu'elle définit comme les mécanismes de contrôle qui ont « historiquement régulé l'accès des femmes à la citoyenneté littéraire et naturalisé leur position subalterne dans le champ des Lettres ». Courau démontre que la tradition littéraire argentine s'est développée autour d'une association entre les notions de virilité et de création. Pour gagner une place dans cette tradition, chaque artiste ou critique argentin devait ainsi affirmer implicitement ou explicitement « son appartenance à la communauté virile des artistes ». Thérèse Courau, « Violence symbolique et citoyenneté littéraire : La nomophatique dans le champ argentin », *Caravelle*, 102 (2014) : 137-154. ; Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris : Flammarion, 2000.

⁵⁶¹ Dans une réédition de *Cane* en 2011, il a été rappelé que Jean Toomer avait été catégorisé comme Blanc lors du recensement de 1930. Michael Soto invite cependant à faire preuve de réserve sur ce point. En effet, l'ensemble des résidents de l'immeuble de Toomer furent mis dans cette catégorie. Soto rappelle qu'il n'existait alors pas de catégorie intermédiaire entre Blanc et Noir et que les agents du Bureau du recensement avaient tendance à déterminer eux-mêmes l'appartenance raciale des personnes recensées sans prendre la peine de leur demander confirmation, en particulier lorsqu'il s'agissait de quartiers avec

réduites à une expression littéraire raciale, Toomer, Cullen et Hayden figurent parmi les auteurs les plus fréquemment sélectionnés au sein des anthologies africaines-américaines.

Auteurs apparaissant le plus fréquemment au sein d'anthologies								
Nombre de volumes	Noms							
34	LeRoi Jones/ Amiri Baraka							
33	Langston Hughes							
28	Gwendolyn Brooks				Jean Toomer			
27	Countee Cullen							
26	Paul Laurence Dunbar				Claude McKay			
24	Arna Bontemps		Sterling A. Brown		Margaret Abigail Walker			
23	Robert Hayden							
22	Mari E. Evans							
21	Richard Wright							
20	Nikki Giovanni				Dudley Randall			
18	Don L. Lee/ Haki Madhubuti				Melvin B. Tolson			
17	Charles Waddell Chesnutt		Owen Dodson		Georgia Douglas Johnson		Fenton Johnson	
16	James Baldwin	W.E.B. Du Bois		Ralph Ellison		Sonia Sanchez		
15	Naomi Long Madgett				Phillis Wheatley			
14	Samuel Allen/ Paul Vesey		William Stanley Braithwaite			William Melvin Kelley		
13	Margaret Danner	Rudolph Fisher		Angelina Grimké	David Henderson		Anne Spencer	
12	Julia Fields	Zora Neale Hurston	Larry Neal	Etheridge Knight	Clarence Major		Conrad Kent Rivers	
11	Ed Bullins	Jessie Fauset		Calvin C. Hernton	Paule Marshall		John A. Williams	
10	Frank Marshall Davis	James A. Emanuel	Frank Horne	George Moses Horton	Audre Lorde	John Matheus	Carolyn Rodgers	Frances E. Watkins Harper

Tableau 3 : Source : *Corpus*⁵⁶².

peu de mixité raciale comme celui où Toomer résidait alors. Soto, *Measuring the Harlem Renaissance*, op. cit. pp. 25-28.

⁵⁶² Une version plus complète de ce tableau se trouve en annexe. Frank Yerby apparaît pour sa part dans six anthologies.

Pour les auteurs, il ne suffisait pas d'exprimer le souhait de ne pas être ramené à une littérature spécifiquement africaine-américaine pour ne plus y être associé, soulignant ainsi la limite de leur pouvoir d'autodéfinition. La littérature noire a été définie de diverses manières au fil des publications et des années aux États-Unis. Le trait le plus commun de toutes ces définitions successives restait sans doute que cette littérature était produite *par* les Africains-Américains, et ces Africains-Américains pouvaient avoir revendiqué une conscience raciale ayant infusé leurs créations tout comme ils pouvaient avoir affirmé au contraire que leurs œuvres ne devaient rien à cette conscience raciale, ou bien si peu qu'elles n'y étaient certainement pas réductibles. En déterminant quels auteurs entraient ou non dans la tradition littéraire africaine-américaine, éditeurs et éditrices bâtissaient cette même tradition au fur et à mesure des volumes. Ainsi, d'un éditeur de magazine à un autre, d'une anthologiste à une autre, la définition de ce que constituait la littérature africaine-américaine fut constamment travaillée, étendue, circonscrite, remodelée au gré des critères de sélection et de l'époque qui ne cessaient de changer. Plusieurs magazines et anthologies n'ont pas hésité à publier des auteurs caribéens, africains, blancs ou encore sino-américains⁵⁶³ au sein de leurs pages, parmi lesquels *Umbra*, *Soulbook*, *Challenge*, *Negro Digest/ Black World*, *Plays of Negro Life*, *For Malcolm*, ou encore *The Poetry of the Negro, 1746-1970*. Cette diversité venait travailler l'élasticité de ce qui pouvait être entendu par littérature africaine-américaine et démontrait que si le fait d'être noir et états-unien demeurait le critère principal d'inclusion, la littérature africaine-américaine semblait cependant dépasser ces cadres nationaux et raciaux stricts.

Lorsqu'on réfléchit aux divers facteurs qui peuvent expliquer les variations de définition de la littérature africaine-américaine d'une publication à une autre, on pourrait penser en premier lieu aux facteurs idiosyncratiques – soit comment la personnalité de l'éditeur ou de l'éditrice informe la vision de cette littérature et, partant, la définition qui en est faite – et aux facteurs contextuels – soit comment l'époque joue sur la définition de cette littérature à mesure que les champs politique, économique, social, littéraire et culturel se transforment. Nous reviendrons sur ces deux types de facteurs un peu plus loin dans ce chapitre. À cela, nous ajouterons les facteurs médiatiques – soit comment les

⁵⁶³ Si l'inclusion d'auteurs africains, caribéens ou encore blancs est relativement fréquente, Ishmael Reed choisit d'inclure l'auteur sino-américain Frank Chin à la sélection de *19 Necromancers from Now*. Ishmael Reed (ed.), *19 Necromancers from Now*, Doubleday & Company, Inc, 1970.

caractéristiques formelles d'une publication, elles-mêmes liées à sa finalité présumée, ont une incidence sur le type de définition donné de cette littérature, en particulier dans le cas des anthologies. Avant de poursuivre notre propos, il est nécessaire d'analyser d'abord ces facteurs médiatiques plus en détail.

Le mot « anthologie » est fréquemment employé de manière générique pour désigner un recueil d'œuvres littéraires rassemblées en un seul volume. La prémisse qui fait de toute anthologie un recueil d'œuvres littéraires est valable, mais quelques distinctions sont à introduire afin d'analyser ces volumes qui, sous des dehors relativement proches, renferment une réalité plus hétéroclite. Dans l'ouvrage *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*, Barbara Benedict a rappelé que les recueils d'œuvres littéraires pouvaient être catégorisés en deux variantes : l'anthologie et la miscellanée⁵⁶⁴. Selon Benedict, l'anthologie a pour but de proposer une vue d'ensemble d'un champ littéraire, appréhendé dans son mouvement historique, tandis que la miscellanée rassemble des œuvres essentiellement contemporaines à sa parution⁵⁶⁵. Cette distinction utile a, comme l'admet Benedict elle-même, plus de valeur théorique qu'historique⁵⁶⁶, étant donné que la plupart du temps la critique et les éditeurs ne s'embarrassent pas de cette différenciation. Les ouvrages *The New Negro* et *Black Fire* sont ainsi toujours présentés par la critique comme des anthologies – *Black Fire* utilisant même le mot dans son sous-titre, *An Anthology of Afro-American Writing* – alors que le terme de miscellanée serait plus approprié. Dans un cas comme dans l'autre, l'objectif était effectivement de présenter les développements littéraires les plus récents et les plus significatifs de leurs époques et non de livrer un panorama de la littérature africaine-américaine dans son ensemble depuis un commencement arbitrairement choisi. Par ailleurs, l'article de Laurent Gayard et Marie-Françoise André a mis en avant que la miscellanée mettait en œuvre « une esthétique du fragment, du disparate »⁵⁶⁷, faisant

⁵⁶⁴ Le mot miscellanée existe au singulier, bien que la forme au pluriel soit la plus courante. Laurent Gayard et Marie-Françoise André utilisent également le mot « miscellanée » pour parler d'un recueil littéraire et le Trésor de la Langue Française atteste que cette forme existe, bien qu'elle soit plus rare et plus vieillie. Beaucoup de recueils littéraires de notre corpus se trouvent être des miscellanées, nous utiliserons donc le singulier lorsque nous parlerons d'un seul recueil afin de limiter au maximum les possibles confusions pouvant résulter d'une utilisation du mot au pluriel. Laurent Gayard et Marie-Françoise André, « Miscellanées, collages et commentaires : fragments d'un discours littéraire de la Renaissance à nos jours », *Rue Descartes*, 80 (2014) : 100-114.

⁵⁶⁵ Benedict, *Making the Modern Reader*, *op. cit.* p. 3.

⁵⁶⁶ Benedict, « The Paradox of the Anthology », *op. cit.* p. 231.

⁵⁶⁷ Gayard et André, « Miscellanées, collages et commentaires : fragments d'un discours littéraire de la Renaissance à nos jours », *op. cit.* p. 102.

ainsi fortement écho à l'esthétique de l'anthologie majoritairement composée d'extraits littéraires. Anthologie et miscellanée ne sont donc pas à opposer mais à appréhender dans leur complémentarité, variations d'un même genre remplissant chacune une fonction propre. Afin de maintenir la clarté du propos, nous utiliserons le terme de miscellanée pour parler d'un recueil littéraire rassemblant des œuvres quasi contemporaines ou contemporaines à sa parution. Nous préciserons dorénavant que nous parlons d'anthologie classique dans le cas de recueils littéraires ayant vocation à offrir un aperçu diachronique de la tradition littéraire africaine-américaine⁵⁶⁸. Enfin, l'emploi du mot anthologie, sans aucune précision, fera quant à lui référence aux recueils littéraires de manière générique, c'est-à-dire au regroupement sans distinction des anthologies classiques et des miscellanées en une seule catégorie.

Dans un article de 1942, Addison Hibbard expliquait que « le magazine moderne n'[était] qu'une anthologie, la sélection d'un éditeur parmi les contributions diverses portées à son attention ». Il poursuivait en comparant les anthologies à « l'aiguille des heures » sur l'horloge du temps tandis que les magazines correspondaient à « l'aiguille des minutes ». On pourrait affiner cette métaphore en précisant que si les anthologies classiques sont en effet l'aiguille des heures, les miscellanées seraient celles des minutes et les magazines seraient quant à eux la trotteuse⁵⁶⁹. D'une part, cette métaphore éclaire la différence d'échelle chronologique et comment celle-ci a une incidence sur les œuvres qui sont considérées pour inclusion dans chaque type de publication. D'autre part, elle réitère l'idée que chaque type de publication remplit une fonction différente quoiqu'intrinsèquement liées aux autres. Ainsi, moins encyclopédique et moins exhaustive que l'anthologie classique⁵⁷⁰, la miscellanée s'appuie sur le renouvellement

⁵⁶⁸ La distinction entre miscellanée et anthologie classique a une base théorique qui, dans les faits, n'est pas toujours nette. Ainsi, dans l'avant-propos de *Caroling Dusk*, Countee Cullen déclare que la raison d'être du recueil tient à l'émergence de nouvelles voix au cours des années précédentes et qualifie lui-même le volume de « miscellanée de vers épars mais vivement appréciés » (*a miscellany of deeply appreciated but scattered verse*), mais il choisit cependant d'ajouter Paul Laurence Dunbar à la sélection, alors même qu'il est mort plus de vingt ans auparavant. Ce volume tient donc par certains aspects à la fois de la miscellanée et de l'anthologie classique. Trois autres volumes, en plus de *Caroling Dusk*, ont des caractéristiques pouvant justifier les deux appellations pour des raisons similaires : *Plays and Pageants from the Life of the Negro*, *Negro History in Thirteen Plays* et *Understanding the New Black Poetry*.

⁵⁶⁹ « the modern magazine is only an anthology, a selection made by an editor from the miscellaneous contributions brought to his desk. Anthologies of verse and prose are the hour on the face of time even as the magazine is the second hand. » Addison Hibbard, « A Word for Anthologies », *College English*, 3.7 (1942) : 643-649. p. 644.

⁵⁷⁰ Si les anthologies classiques peuvent prétendre à davantage d'exhaustivité et d'encyclopédisme que les miscellanées, cela ne se traduit pas toujours par une différence nette en termes de taille : pour le dire plus clairement, certaines miscellanées comportent plus de pages et d'œuvres que certains volumes qu'on peut

perpétuel de la littérature, c'est-à-dire sur les œuvres toujours plus récentes qui paraissent au sein de magazines ou d'autres supports. La miscellanée ne peut toujours saisir l'intégralité d'un mouvement artistique puisqu'elle se fait la représentation d'un moment qu'elle fige en une coupe synchronique, en un instantané littéraire, tandis que l'anthologie classique vient dérouler une frise diachronique aussi complète que possible. L'une des conséquences connexes est que l'esthétique fragmentaire propre aux anthologies se trouve exacerbée dans le cas des miscellanées, puisqu'elles échappent aux reconstructions et ordonnancements faits par les éditeurs a posteriori afin d'écrire ou de réécrire le sens précis d'un mouvement artistique ou d'un ensemble d'œuvres à la lumière de ce qui vient ensuite. Le foisonnement sur lequel elles se fondent tient ainsi « à la fois de l'émerveillement et de l'angoisse » pour reprendre les mots de Laurent Gayard et Marie-Françoise André⁵⁷¹. En d'autres termes, l'anthologie classique vient stabiliser une tradition littéraire tandis que la miscellanée ouvre la possibilité de déstabiliser, d'étendre ou de réduire cette tradition. Cette différence fondamentale a une incidence concrète sur la définition de la littérature africaine-américaine puisque la miscellanée, inévitablement, représente la dernière incarnation en date d'un mouvement historique, la toute dernière inflexion d'une tradition littéraire qui la précède et se poursuit après elle.

En observant comment magazines, miscellanées et anthologies classiques se complémentent, l'une des premières choses qu'on peut remarquer est qu'un changement d'échelle chronologique s'accompagne très souvent d'un changement d'échelle géographique. Plusieurs magazines firent preuve d'une identité locale forte ou bien revendiquèrent un ancrage local dans leurs titres ou dans leurs cadrages éditoriaux. *Soulbook*, *Umbra* et *Negro Digest/ Black World* étaient très imprégnés par l'identité locale ou régionale de leur lieu de publication, la côte ouest, New York et le Midwest respectivement. Cela se traduisait notamment par la propension non-négligeable à publier des auteurs issus directement de ces zones géographiques, sans pour autant fermer complètement la porte à ceux originaires d'autres régions. Le magazine *Black Opals* s'appuyait principalement sur les œuvres de jeunes auteurs africains-américains

ranger dans la catégorie des anthologies classiques en vertu de l'empan chronologique adopté dans la sélection des œuvres.

⁵⁷¹ Gayard et André, « Miscellanées, collages et commentaires : fragments d'un discours littéraire de la Renaissance à nos jours », *op. cit.* p. 106.

« vivant pour la plupart à Philadelphie »⁵⁷², tandis que le *Saturday Evening Quill* précisait que le magazine était le fruit d'une « organisation d'écrivains de Boston »⁵⁷³. Les titres *Harlem: A Forum of Negro Life* et *Echoes from the Gumbo/Nkombo* soulignaient clairement l'ancrage au sein d'une zone géographique précise. Cette dimension locale explicite s'estompait dans les miscellanées : les volumes *From the Ashes: Voices of Watts* produite à la suite du soulèvement de Watts en 1965, *Betcha Ain't: Poems from Attica* qui avait pour origine la révolte de 1971 ayant eu lieu à la prison d'Attica dans l'État de New York et *Jump Bad: A New Chicago Anthology* faisaient figure d'exceptions. Au sein des miscellanées, l'origine géographique des auteurs était généralement plus variée qu'au sein des différents magazines, même si les auteurs issus du Sud représentaient bien souvent le contingent le moins important. Il y avait de nombreuses auteures nées dans le Sud, Margaret Burroughs, Nanina Alba, Sonia Sanchez, ou encore Margaret Walker pour ne citer qu'elles, mais très peu y résidaient. Walker et Sanchez étaient toutes deux nées à Birmingham dans l'Alabama avant de rejoindre respectivement le Midwest et New York avant l'âge de dix ans. Hoyt Fuller, autre auteur et éditeur né dans le Sud, à Atlanta en Géorgie, fut également envoyé dans le Midwest âgé d'à peine six ans. L'anthologiste Abraham Chapman avait remarqué cette tendance et avait voulu offrir un contre-exemple avec la miscellanée *New Black Voices* parue en 1972. Le volume contenait une section dédiée aux œuvres du collectif BLKARTSOUTH, Chapman expliquant en introduction avoir souhaité s'intéresser à « l'un des mouvements Black [A]rts » étant donné que « la plupart des anthologies » étaient consacrées « largement ou exclusivement aux mouvements Black [A]rts du Nord »⁵⁷⁴. Dans le cas des anthologies classiques, la dimension locale était invariablement éliminée : le cadrage éditorial ne se préoccupait alors plus de considérations régionales mais avait à cœur de saisir une expression littéraire africaine-américaine nationale. Cela se voyait notamment aux titres et sous-titres adoptés par les diverses publications : *The Book of American Negro Poetry*, *Anthology of American Negro Literature*, *Kaleidoscope: Poems by American Negro Poets*,

⁵⁷² « These expressions, with the exception of contributions by recognized New Negro artists, are the embryonic outpourings of aspiring young Negroes living for the most part in Philadelphia. » Nous traduisons. *Black Opals*, (printemps 1927), 3^{ème} de couverture.

⁵⁷³ « THE SATURDAY EVENING QUILL CLUB is an organization of Boston writers. » Nous traduisons. *Saturday Evening Quill*, (1928). p. 3.

⁵⁷⁴ « I have paid special attention in this anthology to one of the Black arts movements, BLKARTSOUTH, a concrete example of this movement. Most of the anthologies which reflect the new Black arts movements have concentrated largely or exclusively on the Black arts movements in the North. » Nous traduisons. Abraham Chapman (ed.), *New Black Voices*, Signet, 1972.

Dark Symphony: Negro Literature in America, Black Literature in America, Blackamerican Literature, Black Writers of America, Black Theater, U.S.A., ou encore *The Poetry of Black America*. L'unité géographique qui était l'un des dénominateurs communs à cette littérature se mesurait à l'échelle d'un pays aux dimensions continentales. Ainsi, l'appartenance géographique et culturelle pouvait inciter les anthologistes à retenir un auteur plutôt qu'un autre. Cette appartenance était donc un facteur dans la sélection, au même titre que la qualité littéraire supposée des différents textes.

Dans un certain nombre de cas, anthologies classiques et miscellanées allaient plus loin en optant pour un cadrage éditorial ou une sélection de textes qui mettaient en avant une affinité internationale, panafricaine voire tiersmondiste. Au début des années vingt, James Weldon Johnson avait pris soin de placer la tradition poétique africaine-américaine au sein d'un ensemble continental plus vaste, en dissertant dans l'introduction de *The Book of American Negro Poetry* sur ce qu'il appelait les poètes « aframéricains » c'est-à-dire les poètes noirs issus de l'ensemble du continent américain et de la Caraïbe. Pour V.F. Calverton, littératures africaine et africaine-américaine étaient étroitement liées. Il commençait l'introduction de *Anthology of American Negro Literature* en 1929 en s'appuyant sur la redécouverte et réévaluation de l'histoire africaine qui avait récemment eu lieu, notamment celle de Tombouctou, afin d'établir un lien de cause à effet essentialiste : pour prétendre produire de l'art et de la littérature de qualité, il fallait être issu d'un peuple ayant atteint un haut degré de civilisation à un moment de l'histoire. Or, Tombouctou à son apogée avait atteint ce haut degré, conférant ainsi à tous les Africains et personnes issues de la diaspora le génie nécessaire à la réalisation d'œuvres artistiques et littéraires de premier ordre. Ce raisonnement pseudo-scientifique était à l'image d'autres types de raisonnements qui étaient alors fréquents dans les années vingt⁵⁷⁵. Pour Calverton comme pour d'autres à l'époque, qualités artistiques et facultés intellectuelles étaient étroitement liées au sang qui circulait dans les veines. Calverton réfutait donc dans l'introduction le raisonnement qui assignait le génie de certains Africains-Américains à d'éventuels ancêtres blancs non pas parce que les prémisses de ce raisonnement lui paraissaient infondées, mais bien parce qu'il y avait eu méprise sur le génie de leurs ancêtres noirs, les cultures africaines n'ayant pas été jugées à leur juste valeur dès le

⁵⁷⁵ Kwame Anthony Appiah a ainsi souligné que W. E. B. Du Bois n'en était pas exempt. Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, New York et Oxford : Oxford University Press, 1992. Voir en particulier le second chapitre, « Illusions of Race ».

départ⁵⁷⁶. Quelques années plus tard, le volume *Negro History in Thirteen Plays*, édité en 1935 par Willis Richardson et May Miller, proposait d'explorer une histoire noire plus vaste que celle des Africains-Américains, en retenant des pièces qui se concentraient sur Alexandre Dumas ou sur la Crucifixion.

Dans les années soixante et soixante-dix, cette tendance à élargir le spectre géographique et littéraire d'un cadre africain-américain strict se poursuivit au sein de plusieurs volumes. À l'image de magazines tels que *Crisis*, *Freedomways*, *Negro Digest/ Black World* ou encore *Soulbook*, plusieurs miscellanées conservèrent la perspective panafricaniste et tiersmondiste qui pouvait caractériser une partie de la littérature africaine-américaine. Cependant, les anthologies classiques s'avéraient dans l'ensemble bien moins susceptibles d'en faire de même : la perspective diachronique semblait en effet accompagnée d'une conception normative de l'identité qui laissait peu de place aux variations géographiques et culturelles. Ainsi, Don L. Lee interpellait les lecteurs de la miscellanée *Black Spirits : A Festival of New Black Poets in America* en les qualifiant de « jeunes Africains »⁵⁷⁷. Comme nous l'avons déjà évoqué, Ishmael Reed compila *19 Necromancers from Now* où les nombreuses voix africaines-américaines étaient mises en résonance avec celle de l'écrivain sino-américain Frank Chin. De la même manière, le poète sud-africain en exil Keorapetse William Kgositsile fut accueilli au sein de plusieurs volumes – *For Malcolm*, *Black Fire*, *Black Arts: An Anthology of Black Creations*, *Black Spirits*, *A Broadside Treasury*, *The Poetry of Black America* et *Understanding the New Black Poetry* – tandis que la voix du poète portoricain Victor Hernandez Cruz put également être entendue dans plusieurs miscellanées, *Black Fire*, *Dices or Black Bones: Black Voices of the Seventies*, *New Black Voices*, *The Poetry of Black America* et *The New Black Poetry*. Cela reflétait un positionnement politique et idéologique des anthologistes, positionnement qui, tout comme dans le cas de l'appartenance géographique et culturelle, jouait un rôle au moment de sélectionner les textes de la tradition littéraire.

⁵⁷⁶ Calverton (ed.), *Anthology of American Negro Literature*, op. cit. pp. 1-2.

⁵⁷⁷ « Check your vision young Africans [...] Listen, young Africans. » Nous traduisons. Don L. Lee, « Words in the Early Time » in Woodie King Jr. (ed.), *Black Spirits: A Festival of New Black Poets in America*, Random House, 1972. p. xvii.

2) À chaque public sa définition

La miscellanée *The New Black Poetry* fut assemblée par Clarence Major en 1969 et, dans l'introduction qu'il rédigea, Major déclarait que la sélection reposait sur une définition « plus culturelle que raciale »⁵⁷⁸. La définition en question mêlait afrocentrisme⁵⁷⁹ et marxisme. En termes d'afrocentrisme, Major commençait par rappeler que les contributions des Noirs aux arts et à la critique avaient été telles à un moment de leur histoire que cela leur assurait le statut de « géants » dans ces domaines, il estimait par ailleurs que si la poésie de Paul Laurence Dunbar pouvait être taxée « [d']artificialité », elle l'était cependant moins que celle d'Emily Dickinson, ou encore il affirmait que, n'en déplaise à la « propagande impérialiste des manuels scolaires », la première venue de Noirs en Amérique du Nord avait été « en tant qu'explorateurs » ayant contribué à « découvrir le Pacifique » au cours des expéditions menées par l'espagnol Vasco Nuñez de Balboa. Ce dernier point allait à l'encontre de l'histoire généralement enseignée qui faisait du Passage du Milieu le point de départ de la vie des Africains-Américains sur le sol du Nouveau Monde. Major apportait ce qui pouvait être perçu comme un correctif au récit historique traditionnellement formulé par l'Europe, et par l'Occident de manière plus générale. Dans cette nouvelle version cependant, le Pacifique demeurait bien « découvert », signalant indirectement qu'il ne s'agissait pas de renverser entièrement le récit impérialiste pour embrasser la perspective des populations autochtones qui, de leur

⁵⁷⁸ « Most anthologies of American poetry have been compiled either along lineal or historical lines; but this contextual definition of this volume is more cultural than racial. » Nous traduisons. Clarence Major (ed.), *The New Black Poetry*, International Publishers, 1969.

⁵⁷⁹ L'afrocentrisme (ou afrocentricité) est un terme dont les définitions se sont succédé au cours du temps, pouvant donner lieu à des interprétations et des finalités disparates. Par afrocentrisme, nous entendons le paradigme épistémologique et critique qui consiste à remettre en question les récits historiques qui minorent ou oblitèrent le rôle joué par des personnes africaines ou issues de la diaspora africaine. Cette perspective critique a pour but d'offrir des correctifs à une version dominante de l'histoire, souvent écrite depuis l'Europe et les États-Unis et négligeant le point de vue et l'importance des autres parties du monde. L'afrocentrisme prend l'Afrique et l'histoire des Noirs comme focales principales d'analyse, afin notamment de restaurer l'agentivité de personnes qui étaient jusqu'alors systématiquement ignorées ou dénigrées au sein d'un récit historique plus vaste. En plus de resserrer l'analyse sur l'Afrique et d'offrir un contre-discours critique, l'un des objectifs de l'afrocentrisme est de valoriser et d'accroître le pouvoir (*empower*) des Africains et autres personnes issues de la diaspora. À noter que l'afrocentrisme a parfois engendré des positionnements qui tendaient en retour à dénigrer ce qui sortait de la focale principale d'analyse ou à postuler l'abstraction d'une culture africaine exempte d'influences européennes ou arabes par exemple. Parmi les principaux théoriciens de l'afrocentrisme, on peut citer Maulana Karenga, Molefi Kete Asante, Ama Mazama ou encore Ruth Reviere.

côté, n'avaient nullement eu besoin de découvrir cet océan au contact duquel elles avaient vécu avant la colonisation européenne⁵⁸⁰.

Dans l'introduction de Major, cet afrocentrisme s'expliquait en partie par l'impératif de formuler une nouvelle esthétique qui s'imposait aux poètes africains-américains. L'esthétique blanche occidentale était jugée moribonde et créait une « urgence », la nécessité de mettre en place une « esthétique noire » à la fois « nouvelle » et « radicale » sous peine d'avoir un futur « vide » de sens⁵⁸¹. Major participait à l'élaboration de cette nouvelle esthétique en empruntant des vocables swahilis – *shauku*, [*h*]ekima, *uganga* – et sanskrit – *mandalas* – au sein de son introduction. Ces mots étrangers pouvaient être perçus comme des invitations à élargir la compréhension du monde, à exprimer des pans de réalité inaccessibles depuis la langue anglaise. Cependant, ces nouvelles notions devaient être comprises de tous afin d'être opératoires et Major ne pouvait faire autrement qu'en donner chaque fois une traduction – « fort désir », « sagesse », « médecine indigène » et « cercles » respectivement⁵⁸². La brièveté des traductions en un ou deux termes venait directement amoindrir l'impact de ces emprunts linguistiques. En privilégiant une traduction simple à une définition ou une description qui auraient été plus flottantes et fertiles, Major neutralisait, délimitait et contrôlait les potentialités sémantiques latentes de ces quelques termes swahilis et sanskrit. Faute d'enrichir la complexité et la compréhension du monde, ces variations lexicales apparaissaient davantage comme un vernis linguistique destiné à couvrir une réalité conceptuelle sous-jacente qu'on ne saurait voir⁵⁸³.

Autre signe que la démonstration de Major ne pouvait totalement s'abstraire d'un cadre théorique préexistant, son introduction s'appuyait en plusieurs endroits sur l'arsenal

⁵⁸⁰ « In the ancient past we have been giants of artistic scholarship [...] Though we first came to North America as explorers with Balboa, finding the Pacific and helping to establish Arizona and Mexico, to open the entire southwest, imperialist textbook-propaganda continues to distort and whitewash ugly and servile our past. [...] Paul Laurence Dunbar's artificiality is less artificial than Emily Dickinson's. » Nous traduisons. *Ibid.* pp. 13-14.

⁵⁸¹ « revolutionary black poets feel the urgency of being in a political vanguard [...] Any droopy concepts of western ideology are already obsolete. » et « We know that without a new, radical and black aesthetic the future of black people shall be empty. » Nous traduisons. *Ibid.* pp. 15-16

⁵⁸² « *shauku* (strong desire) [...] *kekima* (wisdom) [...] *uganga* (native medicine) [...] *mandalas* (circles). » Nous traduisons. *Ibid.* pp. 11-12.

⁵⁸³ D'autres anthologistes eurent recours à des emprunts lexicaux dans leurs textes de cadrage : le swahili pour Ahmed Alhamisi et Harun Kofi Wangara qui parlaient de « mulungu (God) » dans leurs commentaires introductifs de *Black Arts: An Anthology of Black Creations*, tandis qu'Amiri Baraka utilisait le yoruba en comparant les auteurs à des « *babalawo* », titre accordé aux prêtres divinateurs chez les Yoruba, et l'arabe en expliquant qu'il était constamment nécessaire pour les Africains-Américains de tendre vers l'idée de nation (*constant conscious striving (jihad) of a nation*).

rhétorique du marxisme. Il y dénonçait ce qu'il présentait tour à tour comme une « société capitaliste » fondée sur un « système esclavagiste », un « système capitaliste oppressif » ou encore la « sensibilité culturelle euro-américaine impérialiste et capitaliste » et désirait voir ce système capitaliste relégué au statut de « relique de l'espace occidental »⁵⁸⁴. Ces dénonciations ne donnaient pas forcément lieu à des analyses plus poussées mais elles parsemaient l'introduction. Par ailleurs, Major s'arrêtait sur une citation du poète et militant communiste Walter Lowenfels attaquant le racisme caractéristique des maisons d'édition à l'encontre des poètes africains-américains : Lowenfels avait déjà prouvé qu'il ne s'agissait pas d'un engagement de façade puisque lorsqu'il édita la miscellanée *Poets of Today: A New American Anthology* parue en 1964, il joignit le geste à la parole en incluant Mari Evans, Paul Vesey, Robert Hayden, LeRoi Jones ou encore Margaret Danner tandis que Langston Hughes en rédigea la préface. Ainsi, en contrepoint de l'afrocentrisme se déployaient les contours d'une critique discrètement marxiste qui sans être véritablement étayée était néanmoins présente en filigrane. De tous les volumes étudiés qui furent publiés pendant les années soixante et soixante-dix, *The New American Poetry* était le seul à faire une place aussi visible – quoique mesurée – à ces tonalités marxistes. La raison provenait sans doute de la maison d'édition ayant fait paraître *The New Black Poetry*, soit International Publishers. Fondée en 1924, International Publishers était une maison d'édition qu'on peut qualifier de gauche radicale, extrêmement proche des milieux communistes au point de faire l'objet d'une enquête du *House Un-American Activities Committee* en 1939, après avoir publié, entre autres, des ouvrages de Léon Trotski, Joseph Staline ou encore de Lénine. L'essentiel de ses lecteurs et lectrices était donc des gens qui s'intéressaient de plus ou moins près au communisme et à ses variations. Comme en d'autres moments de l'histoire, communisme et cause africaine-américaine, ici littéraire, pouvaient aller de pair et tendre vers un objectif commun : en un sens, afrocentrisme et marxisme offraient bien deux perspectives appelant à remettre en question la société états-unienne d'alors ainsi que ses valeurs. Toutefois, l'introduction de Major ne laissait pas entrevoir de véritable pont entre les deux notions. Peut-être parce qu'appeler à un renouvellement esthétique, et donc épistémologique, tout en s'appuyant en partie sur un cadre analytique marxiste pouvait

⁵⁸⁴ « The capitalist imperialist Euro-American cultural sensibility », « this capitalistic slave-system society », « the capitalist oppressive system », « leave it "out there" somewhere as a relic of western space. » Nous traduisons. *Ibid.* pp. 15-17.

représenter une aporie⁵⁸⁵. On pourrait légitimement se demander dans quelle mesure le cadrage introductif devait ce soubassement marxiste à la structure éditoriale ayant produit la miscellanée, et quelle partie de ce soubassement Major aurait choisi de conserver, tempérer ou évacuer de l'introduction si le projet avait été porté par une autre maison d'édition. Dans le cas de *The New Black Poetry*, l'identité politique de la maison d'édition International Publishers fut certainement prise en compte lors de la rédaction de l'introduction qui servait de cadrage éditorial. Cet exemple suggérait donc assez clairement que si chaque publication s'adresse toujours à un public escompté, ce public pouvait avoir une incidence en retour sur la manière de présenter, et donc de définir, la littérature africaine-américaine.

Le plus communément, les anthologies visaient un public scolaire et s'adressaient à ce public en particulier. Un peu plus d'un quart des volumes étudiés – soit quinze sur cinquante-six – contenaient une référence explicite aux « étudiants » ou aux « études » dans les textes faisant office de cadrage éditorial – introduction, préface, avant-propos ou postface⁵⁸⁶. En 1971, Nick Aaron Ford expliquait ainsi dans l'introduction de l'anthologie classique *Black Insights : Significant Literature by Black Americans – 1760 to the Present* avoir assemblé le volume avec soin pour aider au mieux les « étudiants » et les « enseignants » à se familiariser avec un sujet qu'il qualifiait, lui-même entre guillemets, de « nouvellement découvert ». Ford confiait avoir pris son temps malgré la forte demande de la part d'éditeurs pour des livres de ce type, demande qui était devenue « insistante » deux ans auparavant⁵⁸⁷. La date correspondait peu ou prou à la mise en place des départements d'études noires au sein des universités et ce fut dans ce sillage qu'Ishmael Reed espérait qu'une « génération plus jeune et plus objective d'étudiants

⁵⁸⁵ Harold Cruse suggérait par exemple que marxisme et nationalisme noir n'étaient pas totalement compatibles. Il reprochait d'ailleurs aux éditeurs de *Freedomways* de ne pas arriver à formuler une critique du champ social cohérente car, selon lui, ils avaient peur de remettre en question les analyses marxistes. Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, op. cit. pp. 245-246.

⁵⁸⁶ Nous nous appuyons ici sur la théorie du paratexte développée par Gérard Genette, et en particulier sur ce qu'il désigne généralement par le terme de « préface », soit « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. La « postface » [est] donc considérée comme une variété de préface. » Pour Genette, la préface cherche à accomplir deux « types de fonctions cardinales », à savoir « retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte ». Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, 1987. p. 150 et p. 220.

⁵⁸⁷ « the current demand for resource books for such courses became insistent two years ago [...] the preparation of study aids for students and instructional guides for teachers unfamiliar with the most troublesome problems associated with the "newly discovered" subject. » Nous traduisons. Nick Aaron Ford (ed.), *Black Insights: Significant Literature by Black Americans – 1760 to the Present*, Xerox College Publishing, 1971.

noirs et blancs »⁵⁸⁸ lirait avec profit sa miscellanée *19 Necromancers from Now* ou que Toni Cade Bambara proposait la miscellanée *The Black Woman* comme l'une des solutions au manque dans « divers champs d'études » de « données pertinentes » au sujet de la femme noire⁵⁸⁹, une visée de renouvellement épistémologique émulée par Mary Helen Washington dans l'introduction à *Black-Eyed Susans* en 1975 où elle dénonçait l'exclusion quasi-systématique des auteures africaines-américaines des « cours de littérature américaine » ainsi que des « cours de Women's Studies »⁵⁹⁰.

La visée éducative des anthologies africaines-américaines remontait cependant à bien plus longtemps. Déjà en 1922 dans *The Book of American Negro Poetry*, James Weldon Johnson pensait aux « étudiants » ainsi qu'aux « études » qui pourraient être faites sur le sujet qu'il présentait⁵⁹¹. Willis Richardson confiait dans l'introduction de *Plays and Pageants from the Life of the Negro* en 1930 que le volume rassemblait « un recueil de pièces écrites essentiellement pour être jouées à l'école »⁵⁹² puis révélait que le volume était en réalité le fruit d'une collaboration avec Carter G. Woodson, promoteur principal de la *Negro History Week* mise en place dès 1926. Pour Woodson et pour les participants à l'événement, les ouvrages de ce type revêtaient une importance clef puisqu'ils pouvaient servir directement de support afin d'asseoir l'autorité et la faisabilité de la manifestation annuelle. Woodson et Richardson collaborèrent d'ailleurs de nouveau pour l'anthologie *Negro History in Thirteen Plays* en 1935, suggérant que la demande de certains milieux scolaires pouvait justifier et porter plusieurs projets éditoriaux. Lorsqu'en 1941, les

⁵⁸⁸ « hopefully, a younger, more objective generation of Black and White Students will read these pages and learn. » Nous traduisons. Reed (ed.), *19 Necromancers from Now*, op. cit. À noter que pour toutes les références à ce livre, nous ne sommes pas en mesure de préciser la page exacte. En effet, lors du séjour de recherche effectué au Schomburg Center for Research in Black Culture en juin 2017, nous avons pris quotidiennement plusieurs centaines de photographies de pages. Malgré le soin apporté pour que chaque photographie contienne le numéro de page ou soit bien nette afin de faciliter une lecture et une étude ultérieures, la vigilance s'est relâchée pour une poignée d'entre elles. C'est le cas notamment de la dizaine de pages qui constituent l'introduction de *19 Necromancers from Now*, c'est pourquoi nous tenons à présenter nos plus sincères excuses.

⁵⁸⁹ « we might turn to various fields of studies to extract material, data necessary to define that term in respect to ourselves. We note, however, all too quickly the lack of relevant material. » Nous traduisons. Bambara (ed.), *The Black Woman*, op. cit. p. 1.

⁵⁹⁰ « major black women novelists [...] are almost never taught in college-level American literature courses and rarely mentioned in women's-studies courses. » Nous traduisons. Mary Helen Washington (ed.), *Black-Eyed Susans: Classic Stories by and about Black Women*, Anchor Books, Anchor Press/ Doubleday, 1975. p. ix.

⁵⁹¹ « it can be said that no future study of American poetry of this age can be made without reference to Braithwaite », « the wider range given the reader and the student of the subject. » Nous traduisons. Johnson (ed.), *The Book of American Negro Poetry*, op. cit. p. xli et p. xlvi.

⁵⁹² « a volume of this kind, that is, a collection of plays written primarily for use in schools ». Nous traduisons. Willis Richardson (ed.), *Plays and Pageants from the Life of the Negro*, University Press of Mississippi, 1993. © The Associated Publishers, 1930. p. xliii.

anthologistes de *The Negro Caravan* évaluaient les anthologies précédentes, ils affirmaient que « toutes [étaient] utiles à l'étudiant » et que leur volume devrait également prouver son utilité « non seulement pour les étudiants de littérature américaine mais aussi pour les étudiants d'histoire sociale américaine »⁵⁹³. Outre la confluence du littéraire et du sociologique qui affleurait à nouveau, l'anthologie classique *The Negro Caravan* répétait et réaffirmait la dimension didactique que chaque anthologie de littérature africaine-américaine servait, plus ou moins directement.

Lorsqu'il s'agit de réunir des œuvres pour un public scolaire, ce public est certes composé d'élèves de lycée et d'étudiants à l'université mais il comprend également les enseignants, les administrateurs ainsi que les membres de commissions scolaires (*school boards*). Historiquement, de nombreuses commissions scolaires à travers le pays ont fait valoir leurs préconisations en termes de ce qui méritait à leurs yeux d'être enseigné ou non à un public plus ou moins jeune, conduisant ainsi de nombreux ouvrages de littérature, de sciences et de sciences sociales à être mis à l'index⁵⁹⁴. Sans forcément y faire explicitement référence, les anthologistes avaient conscience du risque de censure que ce genre d'institution ne manquait pas de faire planer. Ainsi, Willis Richardson déclarait dans son introduction à *Plays and Pageants from the Life of the Negro* que plusieurs facteurs l'avaient conduit à écarter certaines pièces :

Au moment de choisir, donc, une pièce dut être mise de côté parce qu'elle contenait trop de dialecte, une autre parce que le sujet du sexe paraissait trop saillant, une autre parce que les personnages étaient tels qu'on était frappé par une odeur déplaisante dès lors qu'on s'en approchait à portée de voix, et une autre encore car son thème risquait de causer davantage de confusion dans l'esprit des jeunes qu'une femme querelleuse et corpulente dans une maisonnette⁵⁹⁵.

⁵⁹³ « All are useful to the student » et « *The Negro Caravan* should be useful, not only to students of American literature, but also to students of American social history. » Nous traduisons. Arthur P. Davis, Ulysses Lee et Sterling A. Brown (ed.), *The Negro Caravan: Writings by American Negroes*, New York. Dryden Press, 1941. p. v et p. vi.

⁵⁹⁴ La censure en milieu scolaire aux États-Unis a pris de nombreuses formes et a été invoquée pour différents motifs : religieux, moral, sexuel, racial ou encore social. De très nombreux auteurs africains-américains ont vu l'un ou plusieurs de leurs ouvrages proscrits : Toni Morrison, Ralph Ellison, Maya Angelou, Alice Walker, James Baldwin, Malcolm X, Zora Neale Hurston ou plus récemment Angie Thomas pour ne citer qu'eux. L'arrêt de la Cour suprême *Board of Education v. Pico* (1982) fournit une illustration de ces dynamiques, avec une décision qui portait sur onze livres de genres variés ayant été retirés des étagères d'un lycée par la commission scolaire à la suite de plainte de parents d'élèves. À côté de *The Naked Ape* de Desmond Morris qui étudiait l'espèce humaine en tant qu'espèce animale, du roman *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut ou encore de l'autobiographie *Down These Mean Streets* du cubain porto-ricain Piri Thomas, quatre livres écrits par des africains-américains étaient remis en question : *Black Boy* de Richard Wright, *Soul on Ice* d'Elridge Cleaver, *A Hero Ain't Nothin' but a Sandwich* d'Alice Childress et l'anthologie classique *Best Short Stories by Negro Writers* éditée par Langston Hughes.

⁵⁹⁵ « In making selections, then, one play had to be put aside because it contained too much dialect, another because the question of sex came too much to the fore, another because the characters were such that to

Ces considérations n'étaient pas toujours formulées de manière aussi explicite mais restaient suffisamment prégnantes pour guider la sélection. Dans le cas de l'anthologie classique *Readings from Negro Authors for Schools and Colleges* parue en 1931 sous la direction d'Otelia Cromwell, Lorenzo D. Turner et Eva B. Dykes, l'un des objectifs du volume était d'offrir une sélection d'œuvres littéraires africaines-américaines « pour l'étude en classe et en guise de lectures complémentaires », ce qui conduisit par ailleurs les anthologistes à exclure certaines œuvres de « valeur intrinsèque » qui n'étaient pourtant pas « complètement appropriées pour être retenues dans un manuel »⁵⁹⁶. Avec une ambition didactique annoncée dès le titre et un public visé composé de jeunes étudiants, on peut facilement imaginer que les critères rendant une œuvre inappropriée en dépit de ses qualités étaient les mêmes que ceux listés par Richardson : une œuvre rédigée dans une expression et une grammaire considérées comme fautives par l'institution, des thématiques trop complexes pour ne pas risquer d'entraîner de malentendu chez certains lecteurs, des personnages considérés comme moralement répréhensibles ou une œuvre qui pourrait être perçue comme promouvant la promiscuité sexuelle.

Pendant la Renaissance de Harlem en particulier, les mœurs étaient encore peu favorables à une expression littéraire abordant la sexualité. Même dans le cas de *The New Negro*, ouvrage ne s'adressant pas directement à un public scolaire malgré la dimension indéniablement éducative qu'il entendait apporter, Anne Elizabeth Carroll a par exemple souligné qu'Alain Locke avait évité de traiter de sexualité afin de contrecarrer les clichés entourant les Africains-Américains à ce sujet⁵⁹⁷. Une rapide analyse du poème « I Want to Die While You Love Me » composé par Georgia Douglas Johnson peut illustrer le genre de dilemme qui pouvait se poser aux anthologistes de l'époque :

come within hearing distance of them was to be shocked by an unpleasant odor, and still another because its subject-matter would cause more confusion in the minds of the youthful than a quarrelsome, wide woman in a narrow house. » Nous traduisons. Richardson (ed.), *Plays and Pageants from the Life of the Negro*, op. cit. p. xliii.

⁵⁹⁶ « The purpose of this volume is not to present another anthology of Negro literature but to offer for classroom study or supplementary readings a selection of types of writings by Negro authors. » et « No apology, therefore, is made [...] for the exclusion of writings of intrinsic worth yet not wholly suitable for textbook adoption. » Nous traduisons. Otelia Cromwell, Lorenzo D. Turner, et Eva B. Dykes (ed.), *Readings from Negro Authors for Schools and Colleges*, Harcourt Brace & Company, 1931. N'ayant pas eu d'accès direct à cet ouvrage, nous nous appuyons ici sur le prospectus qui fut distribué aux libraires à l'occasion de la promotion du livre et qui contenait de courts extraits de la préface. Le prospectus en question est accessible en ligne sur le site de l'université du Massachusetts à Amherst, à cette adresse : <https://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b058-i017>. Consulté le 17/01/2020.

⁵⁹⁷ Carroll, *Word, Image, and the New Negro*, op. cit. p. 189. Locke préféra avoir recours à une stratégie où la représentation du sexe, et particulièrement du sexe homosexuel, était voilée et codée.

I want to die while you love me,
While yet you hold me fair,
While laughter lies upon my lips
And lights are in my hair.

I want to die while you love me,
And bear to that still bed,
Your kisses turbulent, unspent
To warm me when I'm dead.

I want to die while you love me
Oh, who would care to live
Till love has nothing more to ask
And nothing more to give!

I want to die while you love me
And never, never see
The glory of this perfect day
Grow dim or cease to be.

Sans aborder la sexualité de manière frontale, la voix poétique célèbre l'intensité d'une relation amoureuse avec une ambiguïté feutrée, où la polysémie du verbe « love » permet d'envisager les différents versants de cette relation, émotionnel et charnel. La voix poétique exprime l'inanité d'une vie privée de cet amour ou contrainte de le voir diminuer. L'urgence à profiter de l'instant de félicité où le corps est encore chaud, les lèvres encore rieuses et les cheveux encore illuminés est reflétée par l'urgence exprimée par le poème où la mort si souvent évoquée semble imminente, tentative poétique pour saisir l'instant damné où la conscience d'un immense bonheur est accompagnée de la conscience lancinante du sublime de cet instant, qui semble inéluctablement vouloir, ou devoir, se dérober et finir par nous échapper. Car le désir de mort formulé à quatre reprises, « I want to die », sous-entend également un impérieux désir de vivre cet instant, cet amour dans toute sa plénitude. Cette ambivalence s'incarne dans la conjonction « while » qui exprime la simultanéité et relie les deux pôles, la mort et l'amour, lorsque l'autre sens du verbe « love » est entendu, euphémisme renvoyant à l'acte sexuel pouvant être à l'origine de la vie. La mort qui frappe la voix poétique dans la deuxième strophe n'est peut-être qu'une petite mort, soit l'état proche de l'inconscience induit par l'orgasme, et le lit immobile, « still », peut être celui où repose un défunt ou bien celui où se reposent des amants. Le froid qui gagne la voix poétique est celui laissé par la mort ou celui qui succède à la chaleur de l'étreinte sensuelle, et les baisers sont ceux qu'on n'a pu transmettre du vivant d'une personne ou ceux qu'on n'a pu échanger pendant l'acte. Les deux lectures se superposent, s'alimentent l'une l'autre et se fondent en renvoyant à la

connivence classique entre Éros et Thanatos. L'expression poétique ne peut faire l'économie de la dimension charnelle presque fatalement inhérente lorsqu'on souhaite se représenter l'intégralité de cet amour, amour auquel on ne peut plus rien ôter ni ajouter, amour qui se soustrait même à l'usure du temps, chaque lecture et relecture faisant revivre cette journée parfaite, saisie dans sa fugacité et son éternité.

« I Want to Die While You Love Me » est le poème de Georgia Douglas Johnson qui apparaît le plus fréquemment dans les anthologies, avec huit reproductions en tout. Réimprimé dans *The Book of American Negro Poetry*, *Caroling Dusk* et *Anthology of American Negro Literature* au cours de la Renaissance de Harlem, il ne figure ni dans *The New Negro*, ni dans *Readings from Negro Authors for Schools and Colleges* alors que les deux volumes incluent d'autres œuvres de Douglas Johnson. Coïncidence ou conséquence, il serait difficile de l'affirmer de manière catégorique. Cependant, un texte abordant la sexualité, même de manière allusive, pouvait être une véritable source de tracas et d'inconfort pour certains éditeurs. Lorsque Lorenzo D. Turner, Otelia Cromwell et Eva B. Dykes rassemblèrent une anthologie à destination de jeunes étudiants et élèves, inclure un poème dont la richesse et la complexité tournaient en partie autour d'allusions à la sexualité constituait un risque éditorial qu'il valait sans doute mieux éviter. De la même manière, lorsque Locke proposait d'utiliser les arts afin d'en finir avec les représentations des Africains-Américains et Africaines-Américaines comme des êtres au mœurs légères, il pouvait être contre-productif de choisir une œuvre où itérations passionnées et entrelacement poétique de chairs et de sentiments venaient exprimer la teneur d'un amour qu'on souhaitait infini.

Dans le même ordre d'idée, l'évocation de l'homosexualité semblait produire un embarras similaire chez les éditeurs. Ainsi, après avoir publié l'œuvre moderniste et ouvertement homoérotique *Smoke, Lillies and Jade* pour le magazine *Fire!!* en novembre 1926, Richard Bruce Nugent apparut dans deux anthologies de 1927, lorsque deux de ses poèmes furent repris dans *Caroling Dusk* dont la préparation datait également de fin 1926 et lorsque *Plays of Negro Life* reproduisit la pièce *Sahdji*, pièce tirée de l'histoire éponyme parue dans *The New Negro*. Aucune autre anthologie du corpus n'inclut l'une de ses œuvres ou ne le mentionna par la suite. Ayant été composée dans l'idée d'interpeller les censeurs puis décriée par de nombreux intellectuels et critiques africains-américains à sa parution, *Smoke, Lillies and Jade* représentait un élément à charge inévitablement accolé au nom de Nugent, élément qui risquait alors d'attirer l'attention de commissions scolaires de

manière indue et d'encourir une forme de controverse, voire de censure, contrevenant de fait à l'objectif initial de l'ouvrage. Cette forme de « casier littéraire » jouait invariablement en la défaveur de Nugent dès lors que l'anthologie s'adressait à un public scolaire. Au cours des années soixante et soixante-dix, les écrits de Nugent ne rencontrèrent guère plus de succès auprès des anthologistes, public scolaire visé ou non. Pourtant depuis la Renaissance de Harlem, les structures éditoriales avaient évolué, voyant l'émergence de maisons d'édition indépendantes africaines-américaines et promettant davantage de marge de manœuvre pour les anthologistes. La littérature africaine-américaine avait été tirée de sa relative obscurité auprès du public états-unien dans son ensemble grâce aux succès commerciaux et littéraires de, entre autres, Richard Wright, Ralph Ellison ou encore Gwendolyn Brooks, tandis que le roman *Giovanni's Room* paru en 1956 et qui suivait des personnages ouvertement gays avait été écrit par le non moins célèbre James Baldwin. Malgré ces facteurs qui auraient pu favoriser la redécouverte de l'œuvre de Nugent, ses textes ne furent reproduits dans aucun volume, de la même manière qu'aucune anthologie ne reproduisit des extraits de *Giovanni's Room*. Soit les anthologistes l'avaient oublié, le jugeaient insuffisamment bon ou renâclaient à considérer que son emprunt de la technique moderniste du courant de conscience pouvait être réconcilié avec la tradition littéraire africaine-américaine, soit ils refusaient de complexifier la définition de la littérature africaine-américaine pour faire rentrer une œuvre qui dépassait les cadres normatifs du canon littéraire africain-américain qu'ils s'ingéniaient à poser. Toujours est-il que pour des ouvrages qui revendiquaient fréquemment le fait que la qualité littéraire ne pouvait être l'unique gage d'inclusion et qui choisissaient des textes pour l'éclairage ou le contre-éclairage sociologique qu'ils offraient, la relégation dans l'ombre de l'œuvre de Nugent ne manquait pas de poser question.

3) L'autorité en trompe-l'œil : la sélectivité ou l'exhaustivité

La table des matières d'une anthologie n'est pas le simple reflet des préférences idiosyncratiques d'un éditeur ou d'une éditrice. Elle produit un effet normatif puisqu'elle peut être assimilée à une sélection de textes faisant autorité dans un champ littéraire donné, les œuvres étant alors perçues comme suffisamment représentatives de ce que le volume propose de faire découvrir, lire ou étudier. Parmi ces trois propositions, si

l'anthologie donne évidemment à lire, elle semble bien davantage se prêter à l'étude, comme nous venons de le voir, et à la découverte. Plusieurs miscellanées favorisèrent cette découverte en imprimant des œuvres originales n'ayant jamais été publiées auparavant, *Caroling Dusk*, *Ebony & Topaz*, *The New Black Poetry*, *From the Ashes* ou encore *Betcha Ain't* pour ne citer qu'elles, signe que la miscellanée occupait un statut à mi-chemin entre les magazines et les anthologies classiques. Cela était plus rare pour les anthologies classiques, mais celles-ci encourageaient plus fréquemment une forme de redécouverte en publiant des auteurs souvent méconnus ou très peu reproduits. Contributeurs et contributrices connus ou inconnus représentaient un double attrait pour les lecteurs, leur donnant l'assurance de ne pas être déçus par le contenu tout en ménageant une place à la surprise, un panachage qui venait définir et enrichir le genre de l'anthologie. La juxtaposition d'œuvres n'était pas une invitation à la lecture exhaustive et linéaire de la première à la dernière page mais davantage au feuilletage, au saut ou à l'omission de quelques pages, de quelques œuvres sans pour autant créer un déficit interdisant la bonne compréhension et appréciation du reste. Le lecteur pouvait ainsi faire sa propre sélection qui venait s'ajouter à la sélection de l'éditeur pour se resserrer sur quelques extraits, quelques morceaux choisis⁵⁹⁸. Ce morcellement de la lecture participe à l'esthétique fragmentaire propre à l'anthologie sans pour autant mener cette dernière à amoindrir ou se départir de son autorité⁵⁹⁹. En effet, l'anthologie peut tirer son autorité de son statut, de son format ou de son éditeur – le mot éditeur désignant ici à la fois la personne en charge d'assembler les textes ou la structure éditoriale faisant paraître la collection.

⁵⁹⁸ Cette pratique rappelle ainsi le « braconnage » de Michel de Certeau, où les lecteurs ne sont pas exposés passivement aux effets d'une œuvre mais deviennent eux-mêmes les acteurs du sens de l'œuvre, ici les anthologies. S'il est admis que les anthologies proposent toutes une définition de la littérature africaine-américaine, chaque lecteur remodèle une définition qui lui est propre au gré des œuvres sur lesquelles son attention se concentre, indépendamment de la direction donnée par le cadrage éditorial ou des préconisations émises par des institutions d'enseignement.

⁵⁹⁹ Le terme d'autorité présuppose d'emblée l'existence d'un lien relationnel entre deux parties où l'une d'entre elles est mise en position d'obéissance. Pour Max Weber, l'autorité est une forme de pouvoir dès lors qu'elle est acceptée comme légitime. Dans le cas des anthologies, les éditeurs – maisons d'édition et anthologistes – déploient des stratégies de communication et de présentation destinées aux lecteurs et lectrices afin d'asseoir leur légitimité et leur ascendant vis-à-vis de ces derniers, mais aussi vis-à-vis des ouvrages similaires. La création de cette autorité – qui doit donc être reconnue pour opérer – renforce le poids des discours produits par les éditeurs sur la littérature africaine-américaine. Voir Guenther Roth et Claus Wittich (ed.), Max Weber, *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology, Volume 1*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1978. Chapitre III « The Types of Legitimate Domination. » pp. 212-299.

L'anthologie est un genre souvent mis au service de l'étude, scolaire ou universitaire, et en tire un statut de manuel ou d'ouvrage de référence. Ce statut en soi confère au genre une forme d'autorité, elle-même provenant du fait que les structures d'enseignement, garantes de sérieux, de rigueur et de qualité, recommandent l'utilisation de ces volumes. En revanche, l'autorité des anthologies n'est pas simplement octroyée par cet appui institutionnel mais se manifeste également dans leur format. Parler de format au singulier alors qu'il existe une très grande variété de formats peut paraître paradoxal. En effet, parmi les cinquante-six volumes étudiés, l'anthologie classique *The Norton Anthology of African American Literature* est celle qui comporte le plus de pages, avec 2 665 en tout, tandis que la miscellanée *Black Poetry: A Supplement to Anthologies Which Exclude Black Poets* est la plus courte avec quarante-huit pages seulement. Entre ces deux extrêmes se trouvaient par exemple l'anthologie classique *I Am The Darker Brother* éditée au format poche et comportant cent vingt-huit pages, *Black Theater U.S.A.: Forty-Five Plays by Black Americans, 1847-1974*, volume relié en cuir de huit cent quatre-vingt-six pages au format *letter*⁶⁰⁰, en passant par d'autres miscellanées pouvant être reliées, brochées ou vendues au format poche et dont le nombre de pages se situait parfois aux alentours de cent cinquante ou bien excédait six cent cinquante. D'un recueil littéraire à un autre, les différences formelles s'expliquaient par le fait que ces ouvrages pouvaient asseoir leur autorité à travers deux principes contradictoires : l'exhaustivité ou la sélectivité.

Dans le cas de certains ouvrages, la tendance à l'exhaustivité pouvait être signalée dans le titre, la préface ou par la taille. En guise d'exemples, l'exhaustivité était suggérée par le titre ou sous-titre d'un recueil renvoyant à un passé plus ou moins éloigné, comme avec *The Best Short Stories by Negro Writers: An Anthology from 1899 to the Present*, *The Poetry of the Negro: 1746-1970* ou encore *Cavalcade: Negro American Writing from 1760 to the Present*. Dans d'autres cas, l'exhaustivité était revendiquée dès le titre, *Black Writers of America: A Comprehensive Anthology*, ou dans la préface : les anthologistes de *The Negro Caravan* avouaient ainsi que l'exhaustivité n'avait pas été un « objectif éditorial » mais bien une « nécessité » tant il y avait de choses à dire à propos de l'écrivain noir n'ayant pas encore été dites⁶⁰¹, alors qu'Arnold Adoff confiait lui qu'il s'était appliqué à rendre

⁶⁰⁰ Soit 279,4mm X 215,9mm.

⁶⁰¹ « Comprehensiveness for its own sake was, of course, not an editorial aim. But comprehensiveness seemed a necessity for one of the aims of the book, namely, a more accurate and revealing story of the Negro writer than has ever been told before. » Nous traduisons. Brown, Davis et Lee (ed.), *The Negro Caravan*, op. cit. p. v.

l'anthologie *The Poetry of Black America* « aussi exhaustive » que possible⁶⁰². Enfin, se saisir d'un volume excédant huit cent ou mille pages et pesant plus d'un kilo ne procurait pas la même sensation que de tenir un court livre de poche entre le pouce et l'index. Dans le premier cas, ces volumes n'offraient pas un échantillon mais bien l'ensemble d'une tradition littéraire, appréhendée dans sa presque intégralité : pour l'étudiant, le lecteur, le curieux ou le collectionneur, tout ce qu'il y avait à savoir, à lire se trouvait virtuellement contenu dans ces pages. L'illusion encyclopédique donnait à voir et à ressentir le poids, littéral et métaphorique, de la tradition littéraire africaine-américaine : l'envergure des volumes suggérait une maîtrise totalisante – sans être forcément totale – du sujet, et cette maîtrise leur conférait inévitablement une forme d'autorité, d'ascendant vis-à-vis des autres ouvrages.

À l'inverse, d'autres anthologies préféraient la sélectivité à l'exhaustivité. Là où certains volumes tiraient parti de la force du nombre, proposant un foisonnement d'œuvres et d'auteurs inégalé, d'autres recueils optaient pour une forme de restreinte et de parcimonie, suggérant que la sélection proposait la fine fleur de la littérature africaine-américaine, sa pulpe. Le travail de l'anthologiste représentait une sorte de tamis littéraire, filtrant minutieusement ce qui méritait d'être retenu et ce qui pouvait être évacué. À la maîtrise totalisante se substituait une maîtrise resserrée, tout en retenue, elle-même symbole d'autorité. L'approche exhaustive suggérait que virtuellement tout avait été inclus, tandis que l'approche sélective suggérait tacitement que tout avait été envisagé. En effet, en sous-texte, la logique demeurait la même : pour déterminer quelle palette d'œuvres suffirait à dresser un tableau à la fois convaincant et représentatif de la littérature africaine-américaine dans son ensemble, il fallait pouvoir se représenter l'intégralité de cette tradition, à la fois dans ses contours et ses articulations. La capacité d'extraction de quelques textes éminents supposait donc la maîtrise totale d'un champ littéraire plus vaste. Comme pour les volumes privilégiant l'exhaustivité, l'intention de ne garder que le meilleur pouvait être signalée dès le titre, *The Best Short-Stories by Negro Writers: An Anthology from 1899 to the Present*, ou dans la préface, James Weldon Johnson

⁶⁰² « *The Poetry of Black America* is as comprehensive a collection of Black American poetry as I could assemble. » Nous traduisons. Arnold Adoff (ed.), *The Poetry of Black America: Anthology of the 20th Century*, Harper & Row, 1973. p. xv.

confiant ainsi que son projet initial d'anthologie avait été « d'assembler les meilleurs vers » de poètes africains-américains qu'il pouvait trouver⁶⁰³.

Certains volumes entendaient mêler exhaustivité et sélectivité, les anthologistes de *Cavalcade* affirmant par exemple que le but de leur recueil était d'offrir une sélection du « meilleur de la prose et de la poésie écrites par des Noirs américains depuis 1760 » et d'en offrir « autant que possible »⁶⁰⁴, tandis que l'anthologie classique éditée par Nick Aaron Ford, *Black Insights: Significant Literature by Black Americans – 1760 to the Present*, avait un sous-titre qui suggérait tout autant l'exhaustivité que la sélectivité puisque la littérature présentée devait se démarquer par son caractère « significatif ». Ford expliquait dans la préface ce qu'il entendait par « significatif » : afin d'être retenue, une œuvre devait se démarquer dans au moins deux des domaines « littéraire, historique, racial, sociologique, stylistique, [et] culturel ». En plus de ces prérequis, l'auteur évalué pour inclusion devait avoir publié au moins une œuvre littéraire à son nom ou avoir monté une pièce dans un « théâtre reconnu »⁶⁰⁵. L'anthologiste précisait qu'il avait passé deux années à peaufiner sa sélection et pensait désormais que le recueil pouvait devenir l'un de ceux qui feraient le plus autorité, l'un des manuels parmi les plus « complets et satisfaisants » à disposition⁶⁰⁶. La méticulosité de Ford devait être entendue comme un gage de qualité et de maîtrise, elles-mêmes sources d'autorité.

Afin de consolider cette autorité, Ford avait recours à un autre stratagème. La première phrase de son introduction ne portait pas sur l'anthologie elle-même mais sur sa propre personne. Il informait le lecteur de son grade universitaire, du fait que sa thèse avait porté sur la littérature noire américaine et exposait ses trente-cinq années d'expérience dans l'enseignement supérieur⁶⁰⁷. Les anthologies pouvaient tirer une forme d'autorité de la

⁶⁰³ « It was my intention to gather together the best verses I could find by Negro poets and present them with a bare word of introduction. » Nous traduisons. Johnson (ed.), *The Book of American Negro Poetry*, op. cit. p. xxxix.

⁶⁰⁴ « The purpose of this anthology is to provide a representative selection of as much as possible of the best prose and poetry written by Negro Americans since 1760. » Nous traduisons. Davis et Redding (ed.), *Cavalcade*, op. cit. p. vii.

⁶⁰⁵ « Every selection was chosen on the basis of its *significance* in two or more of the following respects: *literary, historical, racial, sociological, stylistic, cultural*. [...] In addition to the basic qualitative requirements stated earlier for the individual selections to be included, each author represented must have at least one published work to his credit or one drama produced in a recognized theater. » Nous traduisons. Ford (ed.), *Black Insights*, op. cit. p. vii.

⁶⁰⁶ « the editor believes *Black Insights: Significant Literature by Black Americans* is capable of becoming one of the most authoritative, complete, and satisfying textbooks in the field. » Nous traduisons. *Ibid.* p. vii.

⁶⁰⁷ « The editor of this anthology, whose dissertation for the Ph.D degree in 1945 was concerned with imaginative literature by American Negro Writers, has continually taught college courses in the subject since 1936. » *Ibid.* p. vii.

maison d'édition ou, ici, de la personne qui éditait le volume. L'empressement de Ford à se définir en tant que spécialiste chevronné était une manière de placer immédiatement lecteurs et lectrices sous son influence : il était professeur depuis de longues années, et l'introduction le repositionnait d'emblée dans cette position d'autorité. Cela allait plus loin puisqu'un supplément à l'anthologie existait, cette fois à destination des enseignants dont la connaissance du sujet était « limitée »⁶⁰⁸. Le travail d'anthologiste de Ford l'avait donc non seulement mené à sélectionner ce qui valait d'être lu mais aussi à livrer des préconisations herméneutiques, en indiquant comment cela devait être lu et étudié. Grâce à leurs liens avec les institutions d'enseignement, les anthologistes tiraient une partie de leur légitimité en tant que spécialistes présumés du sujet, à la fois pour les maisons d'édition et aux yeux des lecteurs. Ainsi, de très nombreux anthologistes occupèrent, temporairement ou de manière permanente, une place dans l'enseignement supérieur, parmi lesquels, entre autres, Arna Bontemps, Sterling Brown, Arthur P. Davis, Ulysses Lee, Alain Locke, Otelia Cromwell, Lorenzo D. Turner, Eva B. Dykes, Larry Neal, Amiri Baraka, Nikki Giovanni, Theodore Gross, James A. Emanuel, Mary Helen Washington, J. Saunders Redding, Toni Cade Bambara ou encore May Miller. De la même manière, beaucoup d'anthologistes étaient des artistes en plus, ou avant, d'être enseignants. La personne éditant l'anthologie se positionnait ainsi en tant que commentatrice et créatrice, ce qui renforçait sa légitimité en alliant une autorité institutionnelle à une autorité artistique. Cela n'avait peut-être pas échappé à Nick Aaron Ford, qui incluait deux de ses œuvres à sa propre anthologie, se plaçant *de facto* parmi les auteurs ayant produit de la littérature pouvant être qualifiée de « significative ». Cependant, à notre connaissance, il n'avait lui-même ni publié d'œuvre littéraire à son nom – ses publications comprenaient sa thèse de doctorat et d'autres manuels – ni monté de pièce dans un théâtre reconnu, échouant ainsi à passer son propre test d'éligibilité et venant affaiblir la solidité et la fiabilité d'une méthode de sélection qu'il avait passé tant de temps à affiner. Aucun autre anthologiste ne jugea par ailleurs ses œuvres comme suffisamment « significatives » pour être reproduites.

⁶⁰⁸ « A separate *Instructor's Manual* containing suggestions and guidelines for using this anthology most effectively has been prepared to assist teachers whose backgrounds in and experiences with the subject are limited. » Nous traduisons. *Ibid.* p. viii.

B. La fabrique de l'authenticité

1) Le cas des anthologistes blancs

Pour de nombreux anthologistes, la légitimité à assembler et faire paraître un recueil de littérature africaine-américaine tenait en partie à leur statut d'universitaire ou d'écrivain qui leur conférait une autorité institutionnelle ou artistique. Dans le cas de la littérature africaine-américaine, l'appartenance raciale était un autre facteur pouvant jouer sur la légitimité supposée de l'éditeur. Ainsi, alors que les anthologistes africains-américains étaient perçus comme légitimes car appartenant à la communauté ayant produit la littérature dont ils offraient une sélection et un commentaire, les anthologistes blancs durent miser sur d'autres stratagèmes afin d'établir leur autorité sur le sujet. Ces stratégies consistaient principalement en une utilisation judicieuse du paratexte afin d'offrir aux lecteurs ainsi qu'aux autres acteurs culturels des gages d'authenticité. La notion d'authenticité convoque nécessairement une figure d'autorité, une instance ou une personne dont l'expertise et la légitimité à trancher entre vérité et fausseté est reconnue : pour garantir l'authenticité d'un tableau par exemple, on fait appel à un expert capable d'authentifier le tableau, c'est-à-dire de déterminer s'il s'agit de l'œuvre d'un peintre particulier ou de celle d'un simple copiste. Dans son article explorant le concept d'authenticité et son lien avec la littérature africaine-américaine, Leslie W. Lewis rappelle que si l'authenticité ne peut être avérée que par l'autorité, la réciproque n'est pas vraie. Aucune œuvre ou objet n'est authentique en soi, cela doit être considéré comme authentique par une tierce personne. Le concept d'authenticité n'a pas trait à l'essence d'une chose, mais découle de la manière dont cette chose est abordée⁶⁰⁹. L'authenticité repose donc sur une relation de conformité entre, d'une part, un modèle concret ou abstrait fait de caractéristiques et de traits distinctifs et, d'autre part, la manifestation de ces caractéristiques et traits distinctifs dans une autre œuvre. En d'autres termes, l'authenticité véhicule une dimension normative ayant vocation à exclure ce qui déroge plus ou moins grandement aux critères attendus, à rejeter ce qui est perçu comme non-

⁶⁰⁹ Leslie W. Lewis, « Naming the Problem Embedded in the Problem That Led to the Question "Who Shall Teach African American Literature?" or, Are We Ready to Discard the Concept of Authenticity Altogether? » in Lisa A. Long (ed.), *White Scholars/ African American Texts*, op. cit. p. 53.

conforme à une tradition, à une manière de faire établie, éprouvée et approuvée, comme l'a démontré Kendall Thomas⁶¹⁰.

Au fil du temps, le positionnement des anthologistes blancs vis-à-vis de la littérature africaine-américaine a évolué. La première anthologie de notre corpus à avoir été éditée par un Blanc était *Anthology of Negro American Literature* de V.F. Calverton, parue en 1929⁶¹¹. En tant qu'éditeur et fondateur du magazine *Modern Quarterly* en 1923, Calverton était un intellectuel de gauche reconnu pour son engagement politique radical et la propension du *Modern Quarterly* à inclure des contributions d'auteurs noirs lui assurait suffisamment de crédibilité pour ne pas remettre en question sa légitimité. De plus, il était assez difficile d'assigner sa démarche à une quelconque ambition de profits, puisque publier une anthologie de littérature africaine-américaine était certes encore relativement nouveau mais ne présentait pas de garantie solide de revenus pour la maison d'édition, ni même une source de prestige littéraire, culturel ou social pour la personne l'ayant éditée. Ainsi, Calverton ne déployait aucune stratégie particulière pour établir sa propre autorité ou pour suggérer l'authenticité de sa démarche. Cependant, son argumentaire s'appuyait en quelques endroits sur des positions déjà énoncées par d'autres Africains-Américains avant lui. Il mettait par exemple en avant l'importance des *spirituals* (et du blues dans une moindre mesure), des histoires populaires africaines-américaines ainsi que du jazz pour affirmer que ces trois éléments constituaient « la contribution des Noirs à la culture américaine ». Il allait plus loin en déclarant qu'ils constituaient « tout ce qu'il y a[vait] d'unique » dans la vie culturelle états-unienne⁶¹². Dans l'introduction de *The Book of American Negro Poetry*, James Weldon Johnson avait identifié quatre pratiques culturelles africaines-américaines – les *spirituals*, les contes

⁶¹⁰ Kendall Thomas, « 'Ain't Nothin' Like the Real Thing': Black Masculinity, Gay Sexuality, and the Jargon of Authenticity » in Marcellus Blount and George P. Cunningham (ed.), *Representing Black Men*, New York et Londres : Routledge, 1996. pp. 55-69.

⁶¹¹ Calverton n'était pas le seul anthologiste blanc de la période. Robert Thomas Kerlin avait fait paraître le volume *Negro Poets and Their Poems* en 1923, mais ce dernier se situait à mi-chemin entre l'anthologie et l'ouvrage critique. En effet, les œuvres étaient insérées directement dans le cours des réflexions et analyses développées par Kerlin, qui ne s'embarrassait pas toujours de reproduire l'intégralité d'un poème ou même de clairement le référencer. En raison de cette approche à la fois « intrusive et déroutante » (*intrusive and confusing*), pour reprendre les mots de Kenneth Kinnamon, et des difficultés supplémentaires que l'incorporation d'un tel volume engendrait, nous n'avons pu l'inclure au corpus. À noter également que l'anthologie *Negro* éditée par Nancy Cunard en 1934 ne fait pas non plus partie de notre corpus car le volume fut édité en Angleterre et sortait ainsi du cadre géographique retenu.

⁶¹² « In song, the Negro spirituals and to a less extent the Blues; in tradition, Negro folk-lore; and in music, Negro jazz – these three constitute the Negro contribution to American culture. In fact, it can be said, that they constitute all that is unique in our cultural life. » Nous traduisons. Calverton (ed.), *Anthology of American Negro Literature*, op. cit. p. 3.

populaires compilés par Joel Chandler Harris, le ragtime et le cakewalk – parmi « les seules choses artistiques à avoir jamais jailli du sol américain et à avoir été unanimement reconnues comme des produits distinctement américains »⁶¹³. Calverton retenait donc deux pratiques déjà identifiées par Johnson sept années auparavant, auxquelles il ajoutait le jazz.

Cet ajout tenait sans doute à la popularité grandissante du jazz sur les ondes radiophoniques qui se propageaient et se multipliaient à travers le pays, et sans doute aussi à l'influence de ce style musical sur les œuvres africaines-américaines elles-mêmes, comme l'éclosion de Langston Hughes sur la scène littéraire l'avait confirmé, éclosion qui faisait d'ailleurs l'objet d'un commentaire dans l'introduction de Calverton. La capacité de la communauté noire à comprendre et développer cette musique était la preuve pour Calverton que la « réponse » des Africains-Américains était indéniablement supérieure à celle des Blancs. En essayant de déterminer pourquoi le jazz suscitait un tout autre écho parmi les Africains-Américains que parmi les Blancs, Calverton supposait que cela pouvait être dû à une « disparité entièrement environnementale » ou bien à une différence de « calcium » affectant la « structure osseuse » qui expliquerait une « résilience musculaire exceptionnelle »⁶¹⁴. La popularité de cette musique auprès des Africains-Américains restait l'objet de conjectures pour Calverton, oscillant entre déterminisme environnemental et essentialisme féroce. Ces errements étaient un nouvel exemple du discours pseudo-scientifique qui émaillait l'introduction. Malgré le recours à une scientificité plus douteuse qu'éclairante, Calverton entendait offrir une anthologie permettant une meilleure compréhension de la littérature africaine-américaine et reproduisait en ce sens des *spirituals*, des blues ainsi que des chants de travail. Il identifiait à juste titre la centralité de la musique noire comme source d'inspiration littéraire. Ainsi, il inscrivait l'authenticité de sa démarche dans la continuité de *The Book of American Negro Poetry* ou encore *Caroling Dusk*, dont le titre même rendait un hommage direct au chant.

⁶¹³ « the only things artistic that have yet sprung from American soil and been universally acknowledged as distinctive American products. » Nous traduisons. Johnson (ed.), *The Book of American Negro Poetry*, op. cit. p. viii.

⁶¹⁴ « Whether a difference in the calcium factor in bone structure or conjunction, accounting for an exceptional muscular resiliency, or a difference in terms of an entirely environmental disparity, be used to explain the Negro's superior response to jazz, his supremacy in this new departure in music remains uncontested. » Nous traduisons. Calverton (ed.), *Anthology of American Negro Literature*, op. cit. p. 9.

Dans les années soixante et soixante-dix, la position d'autorité des anthologistes blancs qui jusqu'alors n'avait pas vraiment fait l'objet de débats fut mise en branle par deux éléments : d'une part leur capacité à apprécier la littérature africaine-américaine à sa juste valeur fut largement remise en question, et d'autre part les projets éditoriaux portés par des Blancs étaient désormais soupçonnés de n'être motivés que par une forme quelconque de profit. En septembre 1965, Dudley Randall exprimait dans un poème cette difficulté des critiques blancs à comprendre les poètes noirs :

A critic advises
Not to write on controversial topics
Like freedom or murder,
But to treat universal themes
And timeless symbols
Like the white unicorn.

A *white* unicorn?

Does it believe in integration?

And why not a *black* unicorn?⁶¹⁵

Paru dans *Negro Digest*, le poème « Black Poet, White Critic » ironisait sur l'injonction absurde des critiques blancs exhortant les poètes noirs à se conformer et à se confiner au traitement de sujets perçus comme intemporels et universels. La première strophe rapportait ces recommandations du critique dans une forme proche du style indirect libre. Elle servait à exprimer cette injonction d'un seul tenant, formant un bloc compact qui s'achevait avec le premier point du poème. La deuxième partie du poème, composée de trois vers seulement et espacés les uns par rapport aux autres marquait l'expression directe de la voix poétique. Ces trois derniers vers n'étaient pas structurés comme des affirmations mais comme des interrogations. Cependant, ils n'appelaient pas tant une réponse qu'ils ne démontraient les limites de ces recommandations, de la même manière que l'affirmation de la première strophe ne semblait apporter aucune réponse sinon davantage de questions. En effet, si la voix poétique n'affirmait en soi rien, l'écho métaphorique de ces interrogations était accentué par l'espace qui suivait chacune des questions, pouvant symboliser l'absence de réponse de la part du critique. L'espace ou le silence qui ponctuaient, littéralement, chaque question venaient percuter l'esprit du lecteur et celui du critique, créant ainsi un rythme, soit l'alternance à intervalles réguliers entre une percussion et le silence lui succédant immédiatement. La voix poétique

⁶¹⁵ Dudley Randall, « Black Poet, White Critic », *Negro Digest*, (septembre 1965) : 4.

démontrait ainsi une maîtrise rythmique et syntaxique, et par extension poétique, venant contraster avec le discours du critique qui avait été rapporté tout de go. Ces trois vers n'étaient pas seulement là pour symboliser une maîtrise rythmique et syntaxique, ils interpellaient également les lecteurs et le critique sur les aspects thématiques de toute poésie. Par l'utilisation des italiques, Randall soulignait le caractère arbitraire des couleurs retenues pour représenter une créature imaginaire. Au milieu des questionnements poétiques visant à déterminer si une licorne devait être « blanche » ou pouvait être « noire » se glissait une question d'apparence beaucoup plus prosaïque ayant trait à l'intégration. L'insertion de cet avant-dernier vers ramenait le poème à un contexte beaucoup plus immédiat pour le lecteur et invitait à remettre en question d'autres présupposés poétiques reposant sur des constructions subjectives, notamment ceux énoncés en début de poème. Ainsi, la violence ou la liberté pouvaient elles aussi s'insérer dans le débat poétique et tendre à l'universel ou l'intemporel, n'en déplaise aux critiques blancs pensant le contraire.

Dans une veine similaire, le poème « I Know I'm Not Sufficiently Obscure » de Ray Durem pointait les limites du langage, et en particulier du langage poétique, pour exprimer une réalité et une expérience africaines-américaines :

I know I'm not sufficiently obscure
to please the critics – nor devious enough.
Imagery escapes me.
I cannot find those mild and gracious words
to clothe the carnage.
Blood is blood and murder's murder.
What's a lavender word for lynch?
Come, you pale poets, wan, refined and dreamy:
here is a black woman working out her guts
in a white man's kitchen
for little money and no glory.
How should I tell that story?
There is a black boy, blacker still from death,
face down in the cold Korean mud.
Come on with your effervescent jive
explain to him why he ain't alive.
Reword our specific discontent
into some plaintive melody,
a little whine, a little whimper,
not too much – and no rebellion!
God, no! Rebellion's much too corny.
You deal with finer feelings,
very subtle – an autumn leaf
hanging from a tree – I see a body!

Pour reconnaître plus de qualité à l'expression poétique africaine-américaine, les critiques encourageaient à davantage d'obscurité. Cette obscurité touchait certes au langage, mais le choix de Durem d'employer le mot « obscur » plutôt qu'un autre était un moyen d'exprimer l'ironie de cette position, compte tenu d'une part de la couleur de peau plus sombre des poètes africains-américains et d'autre part de l'obscurité littéraire dans laquelle leurs œuvres étaient maintenues. Ainsi dès le premier vers, le poète se voyait reprocher les limites de son langage en même temps qu'il en accroissait la portée. Tout en affirmant ne pas trouver les mots adéquats, les termes plus rares d'origine latine « effervescent », « lavender » ou encore « carnage » côtoyaient les bien plus familiers « jive », « guts » et « ain't ». D'une part, cela mettait en avant l'étendue lexicale de la voix poétique et d'autre part, cela soulignait une aisance langagière qui se déployait sur plusieurs registres. De ce fait, la répétition de « sang » et de « meurtre » au sixième vers ne pouvait uniquement s'expliquer par des déficiences en termes de vocabulaire mais suggérait la limite même du langage poétique. Non pas que certaines expériences se situaient en dehors du domaine de la poésie, simplement qu'en certains cas la poésie ne pouvait faire l'économie de ces termes bruts et brutaux⁶¹⁶. Ainsi lorsque la voix poétique demandait comment « raconter » ces histoires – celle d'une femme travaillant d'arrache-pied au service d'un homme blanc sans que jamais cela ne lui apporte « argent » ou « gloire », ou celle d'un jeune soldat noir gisant face contre terre dans la « boue froide de Corée » sans qu'on ne puisse fournir d'explication à sa mort – la question n'avait qu'une valeur rhétorique. La voix poétique prenait acte de ce qui l'entourait directement « ici » et « là » et entendait démontrer avec ce poème qu'aucun sujet ne se situait hors des limites de la poésie. Les derniers vers dénonçaient comment le langage poétique pouvait masquer, obscurcir la réalité pour la rendre moins brutale. Dans une référence quasi-directe au standard de blues *Strange Fruit*, Durem tançait les individus qui, contents d'apprécier la chanson interprétée Billie Holiday, en étaient venus à oublier la cruauté du sujet, la réalité crue à l'origine de la chanson.

Les poèmes de Randall et Durem mettaient en lumière le fait que la critique blanche ne pouvait véritablement comprendre la littérature africaine-américaine en démontrant les

⁶¹⁶ Cette limite du langage et de l'exprimable rappelle la philosophie de Ludwig Wittgenstein pour qui « les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde ». Le poème de Durem expose la limite du langage poétique tel que les critiques l'entendent : en refusant d'admettre le recours à des termes plus crus, ces critiques limitent leur propre monde poétique. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris : Gallimard, 1961. p. 86.

limites rythmiques, thématiques, imaginatives et langagières de cette critique, sillon qui fut creusé par d'autres poètes encore⁶¹⁷. En plus de la méfiance croissante des Africains-Américains vis-à-vis de la capacité des Blancs à discerner ce qui méritait d'être considéré comme de la littérature, les années soixante et soixante-dix furent également une époque où les mobilisations sociales et politiques interraciales étaient réévaluées et trouvaient parfois un terme. Dans ce climat, le soupçon planant sur les intentions des anthologistes blancs était plus perceptible. Depuis la mise en place des départements d'études noires, publier une anthologie de littérature africaine-américaine pouvait rimer avec profits pour les maisons d'édition, et les anthologistes pouvaient également voir la publication d'un tel volume comme un moyen d'asseoir leur rayonnement dans un champ universitaire dont la création récente présageait dynamisme et opportunités. La plupart des anthologistes blancs mirent en place des stratagèmes afin d'éviter d'attirer ce genre de soupçons. L'anthologiste Abraham Chapman eut recours à des stratégies proches de celles déployées par Calverton. Il rebattait par exemple l'argument que les *spirituals* et les chants séculiers noirs formaient « la musique américaine la plus caractéristique » dans son introduction à l'anthologie *Black Voices*⁶¹⁸ en 1968. Quatre ans plus tard pour l'anthologie *New Black Voices*, il citait abondamment Ralph Ellison, Richard Wright, Aimé Césaire, Dudley Randall, Léon Damas, Langston Hughes, Frantz Fanon, Alioune Diop, Clarence Major, Léopold Sédar Senghor, George Lamming, W.E.B. Du Bois, Stokely Carmichael ou encore Elridge Cleaver⁶¹⁹. Le déluge de références ensevelissait savamment le positionnement propre de Chapman qui laissait parler les figures tutélaires noires les plus respectées à sa place, n'offrant parfois qu'une brève transition entre la citation de l'un et celle d'un autre, sorte de coutures rhétoriques qui maintenaient une cohérence d'ensemble pour un patchwork de positions et d'idées. En s'effaçant presque entièrement de l'introduction, Chapman éludait les reproches éventuels qui pouvaient lui être adressés en tant qu'anthologiste blanc. Il ne se contentait pas de reprendre la substance d'arguments, mais les rassemblait en une polyphonie où chaque voix était reproduite verbatim. Les voix africaines-

⁶¹⁷ Le même type de dynamique est par exemple à l'œuvre dans *For Sandra* de Nikki Giovanni, où la voix poétique essaie de composer un poème sur la nature en réponse à la critique sous-jacente d'un voisin empli de préjugés. La voix poétique finit par renoncer à composer un tel poème et arrive finalement au constat que les temps ne se prêtent peut-être guère à la poésie. Mise en scène d'un épuisement poétique, l'existence du poème est en même temps la preuve d'une vitalité poétique que le voisin, prisonnier de ses préjugés, ne saura sans doute apprécier.

⁶¹⁸ « the most distinctive American music ». Nous traduisons. Chapman (ed.), *Black Voices*, op. cit. p. 21.

⁶¹⁹ Abraham Chapman (ed.), *New Black Voices: An Anthology of Contemporary Afro-American Literature*, Mentor Book, 1972. pp. 25-55.

américaines pouvaient certes être entendues mais c'était Chapman qui avait veillé à leur harmonie, tant dans l'introduction que dans la sélection qui suivait : en d'autres termes, Chapman se positionnait de manière à ce que ni son travail, ni sa personne n'occupent le centre de l'attention, mais il demeurait bel et bien le chef d'orchestre dont le travail était tout aussi discret que fondamental.

Comme Calverton ou Chapman, d'autres anthologistes blancs s'appuyèrent sur l'importance de la musique noire comme gage d'authenticité⁶²⁰. À la différence de Calverton cependant, les références à la musique noire étaient souvent utilisées pour directement renforcer la position de l'anthologiste, en le présentant comme une personne familière de la culture africaine-américaine. Dans l'introduction de *From the Ashes*, Budd Schulberg, auteur et scénariste blanc travaillant à Hollywood, racontait sa stupéfaction lorsqu'il découvrit les images de chaos retransmises par la télévision à la suite des émeutes de Watts. Il disait pourtant avoir lu sa « part, depuis l'autobiographie de Frederick Douglass jusqu'au *Dark Ghetto* du Dr. Clark, les articles pleins de colère de Baldwin et la corrosive *Autobiographie de Malcolm X* »⁶²¹. Il poursuivait en déclarant qu'il était « du coin », qu'il avait grandi à Los Angeles et qu'il avait même fréquenté Watts étant plus jeune pour aller écouter « T-Bone Walker et d'autres jazzmen locaux »⁶²². Schulberg affirmait donc que son implication dans le quartier de Watts et dans sa culture précédait l'atelier d'écriture qu'il venait d'animer pendant deux ans au sein du centre culturel Douglass House, atelier qui avait donné lieu à cette miscellanée. À la source de cette implication se trouvait le jazz. Les références littéraires, culturelles et musicales qui parsemaient l'introduction étaient autant de fenêtres sur la vie africaine-américaine que Schulberg professait avoir ouvertes, venant expliquer en partie sa résolution à s'investir dans un quartier sinistré sous tous rapports. Cependant, Schulberg convoquait aussi des figures d'autorité blanches au sein des remerciements qui précédaient l'introduction : ainsi, il remerciait le prix Nobel de littérature John Steinbeck pour l'enthousiasme avec

⁶²⁰ Qu'elles soient éditées par des anthologistes blancs ou africains-américains, les références à la musique noire sont extrêmement fréquentes. L'entremêlement de la littérature et de la musique n'est d'ailleurs pas particulier aux anthologies du côté africain-américain, on peut ainsi penser aux épigraphes musicales qui précèdent chaque chapitre de *The Souls of Black Folk* de W.E.B. Du Bois. W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Chicago : A. C. McClurg & Co, 1903.

⁶²¹ « I had read my share, from the autobiography of Frederick Douglass, to Dr. Clark's *Dark Ghetto*, the angry essays of Baldwin, and the abrasive *Autobiography of Malcolm X*. » Nous traduisons. Schulberg (ed.), *From the Ashes*, op. cit. p. 2

⁶²² « Los Angeles is my corner. I was raised here. I had gone to Watts in my youth to hear T-Bone Walker and other local jazzmen in the honky-tonks of what was then a small rural chunk of the South tossed into the outskirts of the crazyquilt sprawl that was and is Los Angeles. » Nous traduisons. *Ibid.* pp. 2-3.

lequel il avait répondu « au travail qui avait été porté à son attention » et pour « sa recommandation » à « encourager et étendre les activités littéraires de la Douglass House »⁶²³. La formulation était ambiguë et n'explicitait pas si l'enthousiasme de Steinbeck provenait des œuvres de l'atelier qu'il aurait pu lire ou bien s'il était lié aux efforts fournis afin de mettre en place l'atelier lui-même, une lecture rapide ou moins attentive pouvant instiller l'idée que les deux éléments allaient de pair et qu'il n'était pas possible de célébrer l'un sans également célébrer l'autre.

Malgré cela, il était difficile de taxer la parution de *From The Ashes* d'opportunisme de la part de Schulberg : fils d'un riche producteur hollywoodien, ayant lui-même reçu un oscar, partageant sa vie entre le Mexique et la Californie, l'éventuel bénéfice – pécuniaire ou autre – qu'il aurait pu tirer de la publication de l'anthologie était relativement négligeable au vu de sa situation. En réalité, son initiative se situait au croisement de l'intérêt pour la culture africaine-américaine qu'il disait avoir eu tout au long de sa vie et de la culpabilité ressentie lorsqu'il s'était rendu compte que le confort qu'il tenait pour acquis au sein des quartiers résidentiels était « brutalement » absent à Watts. La culpabilité s'exprimait entre autres à travers la dernière image de l'introduction, celle du « jeune poète s'étant fait recaler en anglais en première année de lycée » et qui était à la dérive dans ces rues : Schulberg se demandait alors qui de « lui ou nous » avait raté quelque chose⁶²⁴. Ce « nous » laissait entendre que les lecteurs de l'anthologie seraient pour la plupart Blancs et complexifiait le positionnement rhétorique de Schulberg, anthologiste à la fois observateur privilégié d'une situation locale culturelle spécifique et personne jusque-là imperméable et aveugle aux signaux qui avaient annoncé que cette situation était intenable.

Arnold Adoff déploya des stratégies variées afin d'assurer les lecteurs et lectrices de ses trois anthologies - *I Am the Darker Brother* en 1968, *Brothers and Sisters* en 1970 et *The Poetry of Black America* en 1973⁶²⁵ – de l'authenticité de sa démarche. Ainsi dans l'introduction de 1973, il commençait en expliquant que « la musique [l'avait] mené aux

⁶²³ « We are also indebted to Mr. John Steinbeck, who contributed first his enthusiasm for the work that came to his attention, then his personal check, final his recommendation to Mr. Roger Stevens that The National Foundation on the Arts and Humanities, of which Mr. Stevens is chairman and Mr. Steinbeck a council member, provide a grant to encourage and expand the literary activities of Douglass House. » Nous traduisons. *Ibid.* p. vi.

⁶²⁴ « There on the street corner drifts the young poet who flunked English in the tenth grade. And finally, who is flunking, he or we? » Nous traduisons. *Ibid.* p. 23.

⁶²⁵ Arnold Adoff édita également le volume *Black Out Loud* en 1970 que nous n'avons pu nous procurer et qui ne figure donc pas dans notre corpus.

mots » et évoquait l'usure des albums de jazz qui se tenaient sur ses étagères, ayant lui aussi recours à une défense préventive qui consistait à mettre en scène un intérêt ancien pour la culture noire. De la collection de livres de Schulberg à la collection de disques d'Adoff, la célébration de la culture africaine-américaine semblait inévitablement devoir transiter par sa marchandisation. Plus loin, il faisait mention de sa propre couleur de peau en parlant de l'éducation « de Blanc, parmi les Blancs et pour les Blancs » qu'il avait reçue⁶²⁶. Aucun autre anthologiste blanc ne jugea pertinent de mentionner ce genre d'information dans un texte liminaire. Cet aveu pouvait apparaître au choix comme purement rhétorique, uniquement destiné à supprimer tout éventuel soupçon de dissimulation, ou comme un gage d'honnêteté, destiné à asseoir l'authenticité de la démarche de l'éditeur.

De manière plus significative, Adoff avait pris soin d'ajouter un deuxième texte préliminaire au recueil qui était signé par Gwendolyn Brooks. Le texte en question ne cachait pas des réserves : Brooks déplorait l'absence de certaines œuvres, de certains auteurs parmi lesquels May Miller, Walter Bradford, Ronda Davis, Arthur Pfister, Sharon Scott, David (Amus) Moore ou encore Jackie Earley, de même qu'elle ne s'expliquait pas le peu de place fait à Sonia Sanchez. Elle exprimait cependant son plaisir à voir d'autres poètes qui avaient été peu reproduits au sein des anthologies et exonérait Adoff d'une partie de sa responsabilité en rappelant qu'il n'était « qu'un humain » ayant accompli un « travail de recherche d'une ardeur déroutante » et en citant Dudley Randall pour qui chaque anthologie valait d'abord pour « ses découvertes » tandis que « ses omissions [étaient] compensées par l'inclusion dans d'autres anthologies »⁶²⁷. Déjà en 1968 pour *I Am the Darker Brother* paru chez Macmillan, une autre Africaine-Américaine avait signé un texte liminaire qui précédait la sélection d'Adoff. L'avant-propos de Charlemae Rollins, bibliothécaire pour enfants qui se présentait elle-même comme n'étant pas une « *littérateur* »⁶²⁸, servait la même fonction que celui de Brooks quelques années plus tard, à savoir prêter davantage de crédibilité à la sélection d'Adoff en reconnaissant la validité de son travail, authentifier sa démarche.

⁶²⁶ « I came to the words from the music. » et « Beyond my white on white for white education. » Nous traduisons. Adoff (ed.), *The Poetry of Black America*, op. cit. p. xv.

⁶²⁷ Gwendolyn Brooks, « Introduction » in Adoff (ed.), *The Poetry of Black America*, op. cit. pp. xxx-xxxii.

⁶²⁸ « not a *littérateur* ». En français dans le texte. Charlemae Rollins, « Foreword » in Arnold Adoff (ed.), *I Am the Darker Brother: An Anthology of Modern Poems by Black Americans*, Macmillan Publishing Company, 1968, p. xiii.

Ce qu'on pourrait estimer être une variante de ce double cadrage fut utilisé pour le volume *Dark Symphony* paru également chez Macmillan en 1968. Le projet avait été confié à James A. Emanuel, auteur et universitaire africain-américain, et à Theodore L. Gross anthologiste blanc qui était le collègue d'Emanuel à l'Université de la ville de New York, et les textes de cadrages étaient signés des deux noms. Une photographie de chaque éditeur apparaissait cependant sur la quatrième de couverture conçue par Macmillan, venant rappeler le caractère interracial de cette collaboration éditoriale. Sans être spécifique aux anthologistes blancs, le double cadrage – travail en collaboration directe ou texte de cadrage rédigé par une Africaine-Américaine – était tout à leur avantage. Dans les deux cas, cela validait symboliquement la besogne accomplie, une caution éditoriale ayant pour conséquence de renforcer la légitimité de l'anthologie et, partant, de l'anthologiste lui-même. Ainsi, d'une bibliothécaire pour enfants au prix Pulitzer de poésie, le crédit d'Adoff s'était certainement étoffé au fil des ans et des recueils, à l'image des ouvrages eux-mêmes passant de cent vingt-huit pages au format poche pour *I Am the Darker Brother* à cinq cent quatre-vingt-sept pages au format *letter* pour *The Poetry of Black America*.

La dernière stratégie employée par Arnold Adoff afin d'assurer lecteurs et lectrices de son authenticité était plus discrète. Dans l'introduction de *The Poetry of Black America*, la rhétorique d'Adoff se voulait délibérément proche de celle d'autres anthologies littéraires éditées par des Africains-Américains. Tout d'abord, Adoff n'hésitait pas à adopter une certaine liberté de ton qui ne se retrouvait chez aucun autre anthologiste blanc mais qui pouvait caractériser certains anthologistes africains-américains⁶²⁹. Adoff refusait ainsi de se présenter sous les traits d'un « critique » ou d'un « expert » blanc mais choisissait d'incarner un « dealer » proposant les « meilleurs poèmes » en guise de drogue⁶³⁰. Dans

⁶²⁹ La liberté de ton pouvait prendre plusieurs formes, depuis Amiri Baraka n'hésitant pas à qualifier son éditeur de « démon » dans *Black Fire* jusqu'à Clarence Major qui fustigeait les anthologies assemblées par Langston Hughes ou Arna Bontemps perçues comme « poids mort » (*dead-weight*) dans *The New Black Poetry* en passant par Nikki Giovanni confiant que l'automne devrait toujours être consacré à faire l'amour à un « étudiant de Meharry jurant ne jamais avoir aimé qui que ce soit comme il vous aime » (*Autumn to me should always be spent in Nashville making love to some Meharry student who swears he never loved anyone the way he loves you*) dans l'avant-propos de *Black Spirits* en 1972.

⁶³⁰ « Not as white "critic" or "expert" or sunshine soldier. But as dealer, pushing together as large a chunk of life, of history, of the finest poems I could gather. » Nous traduisons. Adoff (ed.), *The Poetry of Black America*, *op. cit.* p. xv. À noter que nous n'avons pas traduit l'expression *sunshine soldier* qui est une variation de l'expression *sunshine patriots* utilisée par Thomas Paine. Elle désigne un type de soldats ou de patriotes prêts à défendre une cause lorsque les circonstances sont favorables mais qui reculent sitôt la première difficulté rencontrée. Adoff indique donc ici encore que son engagement en faveur de la culture africaine-américaine n'est pas à juger à l'aune des circonstances relativement favorables ayant émergé à la fin des années soixante. Cependant, la chronologie des anthologies qu'il a éditées coïncide avec l'apparition des départements d'études noires.

et hors de la communauté africaine-américaine, la drogue était l'un des sujets prégnants de l'époque : le président Richard Nixon s'y était attaqué de front en 1971 lorsqu'il avait lancé la « guerre contre la drogue », les films de la Blaxploitation⁶³¹ se caractérisaient tout autant par leur popularité que par le ressassement, entre autres, du cliché de l'Africain-Américain vendeur de drogue tandis que les albums tels que *What's Going On* de Marvin Gaye en 1971, *Super Fly* de Curtis Mayfield en 1972 – tiré du film de blaxploitation éponyme – et *Innervisions* de Stevie Wonder marquaient un tournant musical en s'emparant de ces problématiques jusque-là peu explorées par la musique populaire africaine-américaine⁶³². Ces éléments pouvaient, peut-être, expliquer l'impulsion d'Adoff à avoir recours à une image pour le moins problématique. Sans s'interroger sur la pertinence d'une comparaison suggérant tant de réminiscences, Adoff s'enlisait davantage lorsqu'il présentait son travail d'enseignant comme celui d'un « vendeur de drogue » au milieu d'une classe, introduisant des substances illicites à l'insu des autorités⁶³³. Certes, Adoff n'exagérait pas le sort rencontré par une partie de la littérature africaine-américaine aux mains des commissions scolaires lorsqu'il la comparait à un objet de contrebande. Cependant, en marge de l'usage récréatif de drogues qui s'était répandu aux États-Unis pendant les années soixante, ces substances restaient largement perçues comme extrêmement nocives : les associer à la littérature africaine-américaine envoyait donc un message pour le moins ambigu, en plus de jouer sur un stéréotype raciste.

⁶³¹ La Blaxploitation est le nom donné à une série de films produits au cours des années soixante-dix dont les histoires suivaient des personnages principaux africains-américains en les montrant sous les traits de héros plutôt que ceux d'antagonistes ou de victimes qui leurs avaient été coutumièrement réservés jusqu'alors. Ce nouveau type de représentation était cependant problématique à plus d'un titre, les intrigues de ces films n'hésitant pas à reprendre certains clichés et faisant parfois preuve d'une morale équivoque. Le nom évoque également le caractère opportuniste de ces films qui utilisèrent la popularité nouvelle de la culture africaine-américaine de l'époque afin de générer des profits, revenant presque invariablement à des producteurs blancs.

⁶³² Populaire est ici à entendre au sens de musique appréciée par un grand nombre de personnes, tant africaines-américaines que blanches. L'association entre drogue et musique trouvait son illustration la plus célèbre dans le rock & roll : Jimi Hendrix rejoignit en 1970 le cortège d'artistes de l'époque mort d'une overdose. Le musicien de jazz Charlie Parker décéda des suites d'une consommation excessive de drogues en 1955 tandis que John Coltrane lutta pendant de nombreuses années contre une addiction prononcée. Cependant, le jazz avait un public plus restreint parmi les Africains-Américains que le rhythm & blues ou la soul, notamment en raison de la plus grande technicité de la musique, de même que le rock & roll était largement plus populaire chez les Blancs.

⁶³³ « As a teacher I had students who wanted life in those dusty classrooms. They wanted pictures of themselves inside themselves. I began to bring some in. I was the dealer. The pusher of the poems and stories. » Nous traduisons. Adoff (ed.), *The Poetry of Black America*, op. cit. p. xvi.

Adoff ne se contentait pas de calquer sa liberté de ton sur celle d'autres anthologistes africains-américains, avec toutes les ambiguïtés et effets délétères que cela pouvait engendrer, son introduction semblait aussi avoir été vivement influencée par Amiri Baraka. Dans le poème « Black Art », Baraka avait exprimé la nouvelle fonction de la poésie, les Africains-Américains demandant des poèmes qui pouvaient « tuer », des « poèmes assassins » capables de « se battre contre les flics », de leur « ôter leurs armes » et de les laisser « morts la langue pendante »⁶³⁴. Adoff exprimait une idée similaire dans son introduction en insistant sur les effets physiques que pouvaient avoir la poésie africaine-américaine, parlant de la force d'un poème pouvant aussi bien être « fragile » qu'être « dur comme l'acier », être « une chose dangereuse »⁶³⁵. En plus de cela, le style adopté par Adoff dans l'introduction rappelait fortement la prose de Baraka dans l'avant-propos de *Black Fire* :

Je me suis jeté dedans. Dans la musique et la ligne de l'histoire se poursuivant au-delà de la musique. Revenir et étudier. Poursuivre le grand voyage en avant. Écouter. La musique et les musiciens. Les paroles. Des poèmes et des poètes. L'histoire d'un peuple. La puissance et la grâce. L'amour.⁶³⁶

Baraka avait allègrement fait usage de ces phrases courtes ou très courtes, ne comportant presque aucun verbe conjugué et où les clauses relatives étaient absentes :

L'enseignement et les descriptions. La volonté et la force. Des chansons, des chants, « des emmerdes qui commencent », rendus comme le rayon de lumière de Dieu réchauffant vos cœurs pour l'éternité. Oublier, et retrouver. Retrouver et oublier. Où c'était. C'est la source.⁶³⁷

Lorsqu'elles étaient composées d'un ou deux verbes à l'infinitif, ces phrases suggéraient une forme d'action, et lorsqu'elles étaient composées d'un ou deux substantifs, ces phrases évoquaient une notion. Avec une ponctuation réduite à une utilisation presque exclusive du point, ces actions ou notions venaient à emplir tout l'espace discursif

⁶³⁴ « 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. » Nous traduisons. Amiri Baraka, « Black Art ».

⁶³⁵ « The poem is most fragile. It can be blown away with a closing of the eyes. Yet it can hold a grown man for some time. Can be steel-strong. Can be a dangerous thing. Has to be held and listened to. » Nous traduisons. Adoff (ed.), *The Poetry of Black America*, op. cit. p. xv.

⁶³⁶ « I leaped in. Into the music and the line of history continuing beyond the music. To go back and study. To go on ahead for the long ride. To listen. Music and musicians. Words. Poems and poets. History of a people. Power and grace. Love. » Nous traduisons. *Ibid.* p. xv.

⁶³⁷ « The teaching and the descriptions. The will and the strength. Songs, chants, "bad shit goin down," rendered as the light beam of God warms your hearts forever. Forget, and reget. Reget and forget. Where it was. This is the source. » Nous traduisons. Amiri Baraka, « Foreword » in Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, op. cit. p. xvii.

qui aurait pu autrement être occupé par des verbes, des sujets, des clauses relatives venant expliquer et décrire avec plus de précision, produisant ainsi un étirement sémantique qui venait accentuer leur force d'évocation. Le pouvoir évocateur de ces actions et notions se suffisait à lui-même et se substituait à toute forme d'argumentation, de rationalisation. En effet, l'utilisation minimale de verbes conjugués et l'absence des clauses relatives empêchaient d'appréhender le propos de manière logique ou chronologique, les lecteurs devant eux-mêmes effectuer les liens d'une proposition à une autre. Seule la ponctuation, bien que dépouillée, suggérait un début et une fin, imprimait un rythme à l'ensemble, scansion guidant le sens. Dans les deux textes, l'évocation et le rythme étaient ainsi élevés au rang de moteurs de la compréhension et de la représentation. Ce style s'inscrivait particulièrement bien dans le désaveu de la rationalité et le remplacement de la raison par l'émotion promu par le Black Arts Movement qui souhaitait supprimer définitivement la conception de la littérature africaine-américaine comme véhicule de protestations sociales et politiques (*protest literature*), conception qui ne pouvait fonctionner sans faire appel à la raison des lecteurs et lectrices. Arnold Adoff ne l'ignorait sans doute pas et son introduction démontrait qu'il avait compris cet enjeu épistémologique. Entre la liberté de ton, la perception de poèmes comme des objets ayant une incidence physique et la proximité stylistique entre l'introduction de *The Poetry of Black America* et l'avant-propos de Baraka paru cinq ans auparavant, Adoff s'était vraisemblablement inspiré de modèles précédents, consciemment ou inconsciemment, voire les avait imités.

2) Démontrer l'autorité de l'anthologiste : ajout de critères de sélection

Chaque anthologie met en scène une quête d'autorité et est en même temps une affirmation d'autorité. Faire en sorte que le travail de sélection soit perçu comme authentique était un moyen d'affirmer l'autorité du recueil et, par extension, de l'anthologiste. Pour les anthologistes blancs, l'authenticité perçue de leur démarche découlait souvent de stratégies visant à les présenter comme observateurs privilégiés et familiers de la culture noire. L'appartenance raciale des anthologistes africains-américains les dispensaient, a priori, d'avoir recours à de telles stratégies d'authentification. Cependant, plusieurs d'entre eux mirent en avant des critères supplémentaires pour justifier l'inclusion ou l'exclusion de certaines œuvres, refusant

ainsi de considérer l'appartenance raciale comme un gage d'authenticité suffisant. Tandis que la quête d'authenticité pouvait, comme nous venons de le voir, être un stratagème pour justifier la position d'autorité de l'anthologiste, ces conditions supplémentaires représentaient une démonstration de cette autorité par l'anthologiste. Il ne s'agissait plus de prouver sa connaissance de la littérature africaine-américaine, mais bien de déterminer quelle œuvre était authentique et quelle autre n'était qu'un ersatz. Dès lors, deux critères explicites furent retenus pour décider quels textes méritaient ou non d'être retenus : l'un préconisait que les œuvres littéraires africaines-américaines devaient atteindre un degré de militantisme politique jugé suffisant, tandis que l'autre visait à repousser toutes les œuvres qui paraissaient avoir été trop influencées par la tradition littéraire blanche. À ces deux critères explicites s'ajoutait un autre facteur implicite mais observable, à savoir la tendance des anthologistes masculins à bâtir une tradition littéraire qui privilégiait les œuvres écrites par des hommes.

Dans son introduction à *A Broadside Treasury*, Gwendolyn Brooks reproduisait le court poème « The New Integrationist » de Don L. Lee :

i
seek
integration
of
negroes
with
black
people⁶³⁸

Principalement à l'aide de mots d'une ou deux syllabes, Lee exprimait une idée d'apparence simple qui tenait en une seule phrase, étagée cependant sur plusieurs niveaux différents. Le retour constant à la ligne pouvait tout aussi bien souligner la liberté de la voix poétique, qui mettait en relief chacun des mots exprimés en suivant une cadence de son choix, ou sa contrainte, obligée de saccader le débit à cause d'une interférence quelconque l'empêchant de mettre deux mots bout à bout. L'idée pouvait certes tenir en une phrase simple, mais son expression ne pouvait être effectuée de manière fluide. La tension entre l'individuel et le collectif traversait le poème de plusieurs manières. La communauté africaine-américaine se trouvait scindée en deux groupes distincts : la marque du pluriel de « negroes » venait insister sur la somme d'individus qui composaient ce groupe, tandis que le caractère intrinsèquement collectif de « black

⁶³⁸ Don L. Lee, « The New Integrationist ». Cité dans Brooks (ed.), *A Broadside Treasury*, op. cit. p. 13.

people » semblait mettre en avant une forme d'unité. De la même manière, le poème opérait un passage de l'individuel au collectif puisque la voix poétique qui prenait la parole à la première personne dès l'entame choisissait de clôturer avec le polysémique « people » qui renvoyait tout autant au collectif qu'à la nation, soulignant ainsi la dimension culturelle et politique que revêtait obligatoirement ce genre de transition. Ce qui aurait pu tenir en un seul vers se trouvait fragmenté en huit vers distincts, venant illustrer directement comment une unité qui aurait pu sembler aller de soi – celle de la phrase et celle de la communauté africaine-américaine – cachait en réalité des lignes de distinction, poétiques et politiques. Les vers composaient cependant une seule strophe, signe qu'une forme d'unité restait envisageable malgré les dissensions internes.

Brooks s'appuyait sur ce poème pour présenter un recueil qu'elle jugeait être une « sélection provocatrice », qui se distinguait par sa « richesse » et son « engagement noir »⁶³⁹. Dans les années soixante et soixante-dix, le terme « Black » n'avait pas encore la valeur générique qu'il a acquis par la suite mais désignait souvent un sous-groupe de la communauté africaine-américaine qui se retrouvait autour d'une conscience politique et militante proche du nationalisme⁶⁴⁰, comme l'a rappelé Philip Brian Harper lorsqu'il analysait la poésie d'Amiri Baraka et de Nikki Giovanni. La distinction intraraciale identifiée par Harper se déployait également dans l'introduction de Brooks, qui accordait le qualificatif de « Black » aux œuvres qu'elle avait elle-même assemblée, et qui rappelait la dimension de provocation et d'engagement venant avec ce qualificatif. « The New Integrationist » venait alors expliciter un peu plus l'orientation éditoriale. Certes une ligne de démarcation était tracée entre les œuvres assemblées au sein du volume, mais Brooks gardait une main tendue par-dessus cette ligne en rappelant qu'un nouveau type d'intégration était envisageable. Le poème de Lee en préambule esquissait un geste poétique où les différences politiques pouvaient être patiemment résorbées pour laisser place à une forme d'unité⁶⁴¹.

Au lieu de présenter une main tendue, d'autres anthologies se montraient plus catégoriques et choisissaient des définitions plus polarisantes, où une œuvre devait faire

⁶³⁹ « This Treasury of Broadside publications is a provocative sampler of the recent contributing richness and Black dedication. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 13.

⁶⁴⁰ Harper, « Nationalism and Social Division in Black Arts Poetry of the 1960s, » *Critical Inquiry*, *op. cit.* pp. 182-183.

⁶⁴¹ D'autres poèmes utilisèrent explicitement la distinction entre « Black » et « Negro » comme thématique, notamment « The true import of Present Dialogue, Black vs. Negro » de Nikki Giovanni, « Black jam for dr. negro » de Mari Evans ou encore « Portrait of a White Nigger » de Carolyn Rodgers.

ou devait être quelque chose de précis sous peine de ne pas pouvoir être rattachée à la tradition littéraire africaine-américaine. Dans la miscellanée *Black Arts: An Anthology of Black Creations*, Keorapetse Kgositsile affirmait ainsi que la force qui unifiait l'anthologie était l'activité même, « l'appel à l'action dans tous les secteurs qui se respect[ai]ent du Monde Noir » et assénait qu'il n'y avait « pas de place » pour les artistes qui encourageait l'éloignement et s'éloignaient eux-mêmes de ce monde⁶⁴². Dans cette configuration binaire, la marge de manœuvre artistique des auteurs était contrainte par la nécessité de répondre aux préoccupations politiques majeures affectant le monde noir : la littérature devait être politique et pousser à l'action, aucun autre choix n'était possible.

Ce genre de cadrage prescriptif était loin d'être unique. Dans l'ouvrage *Understanding the New Black Poetry*, Stephen E. Henderson exprimait des positions plus dogmatiques encore, reflet d'une conception normative de la littérature africaine-américaine. À sa décharge, il ne cachait pas le fait que son anthologie était en quelque sorte « à thèse », qu'elle « défend[ait] un point de vue ». Pour lui, les poètes de la sélection étaient « authentiquement » rattachés à une tradition⁶⁴³ qui gravitait autour de trois critères : le thème, la structure et la saturation. Parler de thème et de structure en littérature n'était guère nouveau, mais l'idée de saturation méritait davantage d'explications : elle était entendue comme l'aptitude à communiquer le fait d'être noir et à se montrer fidèle « à la vérité observée ou pressentie de l'expérience noire aux États-Unis »⁶⁴⁴. Afin d'atteindre ce degré de fidélité, il fallait une « immersion dans la totalité de l'expérience noire », chose totalement hors de portée d'un auteur blanc par exemple. Henderson expliquait dans son introduction que la saturation exigeait une « reconnaissance subliminale »⁶⁴⁵. Puisque comprendre la littérature africaine-américaine se faisait à un niveau qui se trouvait en deçà du seuil de perception, il s'ensuivait que l'évaluation critique de cette littérature ne pouvait légitimement provenir que des membres de la communauté noire. Aux yeux d'Henderson, il n'existait « aucun[e] autre » manière valide de comprendre cette

⁶⁴² « The solid coil that unifies the products of creative activity in this anthology is the force, the spirit that mothers this activity. Black Power to Black People is the call to action in every self-respecting sector for the Black World today. And there is no room for the so-called alienated or alienating artist. » Nous traduisons. Keorapetse W. Kgositsile, « Introduction » in Alhamisi et Wangara (ed.), *Black Arts, op. cit.* p. 15.

⁶⁴³ « The other poets in this section relate authentically to this tradition as well. » et « this is a kind of "thesis" anthology, one designed to argue, if you please, a certain point of view. » Nous traduisons. Henderson (ed.), *Understanding the New Black Poetry, op. cit.* p. xii-xiii.

⁶⁴⁴ « By *saturation* I mean several things, chiefly the communication of "Blackness" and fidelity to the observed or intuited truth of the Black Experience in the United States. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 10.

⁶⁴⁵ « subliminal recognition ». Nous traduisons. *Ibid.* p. 63.

littérature⁶⁴⁶. Le schéma dessiné par Henderson était hermétique à toute influence ou intervention blanche, depuis le niveau de la création jusqu'à celui de la critique, et assignait aux Africains-Américains seuls la capacité de discerner quelles œuvres entraient dans la tradition littéraire africaine-américaine car fidèles à la réalité de l'expérience noire et quelles œuvres n'étaient que des contrefaçons.

Si Henderson se montrait implacable lorsqu'il s'agissait de déterminer qui était en mesure d'apprécier la littérature africaine-américaine à sa juste valeur, il ne promouvait pas pour autant une tradition littéraire africaine-américaine monolithique. Ainsi, sa sélection comprenait des contributions d'auteurs tels que Countee Cullen, Melvin B. Tolson ou encore Robert Hayden, qui attirèrent chacun des critiques d'une partie de la communauté africaine-américaine pour utiliser un style trop complexe ou pour avoir exprimé leur réticence à être catégorisés d'emblée comme des poètes noirs. Henderson estimait que la communauté noire pouvait certes « se quereller parfois avec eux » mais qu'elle ne leur dirait jamais « au revoir » pour autant⁶⁴⁷. Dans la conception d'Henderson, la tradition littéraire africaine-américaine pouvait tolérer un certain degré de dissension, politique et littéraire. Son avis semblait être partagé par d'autres puisque les œuvres de Cullen, Tolson et Hayden figuraient fréquemment à la table des matières des anthologies, malgré la tendance de l'époque à privilégier les œuvres exprimant une fierté raciale. Même lorsqu'ils n'étaient pas contributeurs, leurs noms pouvaient être croisés dans certains textes liminaires : ainsi, dans l'introduction de la miscellanée *Black Spirits* Don L. Lee rendait hommage au talent de Hayden, en dépit de son refus d'être catégorisé comme poète noir, en dressant une liste de « chefs-d'œuvre » l'ayant impressionné⁶⁴⁸.

Dans les années soixante et soixante-dix, les anthologies panachaient un assez grand nombre d'œuvres ayant des sensibilités politiques dissonantes ou parfois contradictoires.

⁶⁴⁶ « the recognition of Blackness in poetry is a value judgment which on certain levels and in certain instances, notably in matters of meaning that go beyond questions of structure and theme, must rest upon one's immersion in the totality of the Black Experience. It means that the ultimate criteria for critical evaluation must be found in the sources of the creation, that is, in the Black Community itself » et « For Blacks the celebration of Blackness is an undertaking which makes value judgments, some of which certainly many American whites would reject. Nonetheless, if a Black celebratory poem is to be *understood* on the most elementary level it must be on these terms. There are none others that are valid. » Nous traduisons. *Ibid.* pp. 65-66.

⁶⁴⁷ « The fact of the matter is that the Black Community does not intend to give up any of its beautiful singers, whether Countee Cullen or Melvin Tolson or Robert Hayden. We may quarrel with them sometimes, but ain't never gonna say good-bye. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 27.

⁶⁴⁸ « Robert Hayden, while denying his "negroness," especially in his poetry, still impressed us with such masterpieces as "Runagate, Runagate," "Middle Passage," "Homage to the Empress of the Blues," and "Frederick Douglass." » Nous traduisons. Don L. Lee, « Words in the Early Time » in King Jr. (ed.), *Black Spirits, op. cit.* p. xxi.

qu'à la duplication de Z espacés. Les deux extrémités enserrées, le A et le Z, n'étaient pas choisies au hasard, le poème étant disposé sur vingt-six lignes soit autant que le nombre de lettres dans l'alphabet. Pritchard proposait donc une réflexion sur l'idée de début et de fin que ces lettres ne manquaient pas d'évoquer. On pouvait alternativement percevoir le poème comme la mise en avant du caractère cyclique des choses où les opposés se succèdent, se superposent et finissent par se confondre, comme un commentaire indirect sur les limites du langage qui devait céder à l'image et à la forme, l'expression du sens, comme l'affirmation selon laquelle une cohérence d'ensemble peut se dégager d'une multitude même lorsque ses composantes ne sont pas directement liées entre elles, ou encore comme une illustration de la maxime biblique où il est dit que les derniers seront les premiers et les premiers seront les derniers. Le titre du poème était un croisillon – symbole typographique utilisé aux États-Unis devant les nombres – soit potentiellement un appel à multiplier ces interprétations à l'envi.

Dans « : », l'interprétation semblait encore plus volatile. Le double point était le signe de ponctuation habituellement utilisé pour faire la liaison entre deux éléments syntaxiques et sémantiques principaux. En choisissant ce signe de ponctuation pour titre, Pritchard resserrait l'attention sur ce moment de bascule d'une proposition à une autre, celui qui signale une pause dans le flot de paroles. Or, son poème n'utilisait aucun élément langagier ou syntaxique mais déployait à la place un maillage de croisillons avec un espace vide en son centre. Captant inévitablement l'attention, cet espace laissé vacant amenait à s'interroger sur la forme même du poème et, par extension, sur son sens. La forme pouvait évoquer celle d'un O ou celle d'un zéro, jouant ainsi sur la polysémie de « cipher » en anglais qui désigne tour à tour un zéro, quelque chose ou quelqu'un de non important, une manière d'encrypter la communication et la clef permettant de décoder un message crypté. « : », comme « # », ne sont pas apolitiques en eux-mêmes car il était possible de proposer une lecture où ces expérimentations formelles étaient à rattacher à des commentaires plus ou moins directs sur la situation des Africains-Américains. La poésie du vide et de l'espace esquissée par Pritchard appelait précisément les lecteurs à combler ces vides, à s'emparer de ces espaces non linguistiques pour en faire des territoires poétiques signifiants. Cependant, le caractère international du mouvement qui avait porté la poésie concrète pouvait apparaître comme un premier frein empêchant de percevoir ce style poétique exogène comme compatible avec la culture africaine-américaine. De plus, la mise au jour de messages et d'appels de sens dans ce type de poème exigeait une lecture

non syntaxique qui pouvait dérouter une partie des lecteurs et, partant, paraître moins correspondre à une tradition littéraire où le sens émergeait traditionnellement de l'organisation syntaxique, rythmique ou sonore de l'expression.

Pritchard s'était fait connaître en tant que participant du groupe Umbra et avait publié plusieurs œuvres dans le magazine éponyme. Ses poèmes apparurent dans cinq anthologies en tout, mais deux seulement reproduisaient au moins un poème concret, *Dices or Black Bones* en 1970 et *The Poetry of Black America* en 1973. D'autres anthologies furent sensibles à son sens de l'innovation, parmi lesquelles *19 Necromancers from Now* éditée par Ishmael Reed. Ce dernier avait également fait partie du collectif Umbra et expérimenta volontiers avec la forme de la littérature, comme la publication de son roman *Mumbo Jumbo* en 1972 l'attestait. *19 Necromancers from Now* parue en 1970 proposait ainsi un extrait de *Mumbo Jumbo* sur lequel Reed devait déjà travailler. Le roman offrait à la fois une satire et une célébration du mouvement nationaliste de l'époque dans un texte labyrinthique et polymorphe qui entremêlait hommages à la science-fiction, au roman policier ou encore à la Renaissance de Harlem et où l'on pouvait croiser Marcus Garvey, Countee Cullen, le magicien africain-américain Black Herman, les dieux égyptiens Osiris et Seth ou encore Moïse. Reed empruntait au cinéma en incluant des crédits, à la littérature universitaire en incorporant une longue bibliographie au sein de l'histoire, illustrait son roman de dessins, photographies ou collages et reproduisait également des lettres manuscrites ou des bulletins radios. Comme pour la poésie concrète de Pritchard⁶⁵⁰, les innovations formelles de Reed avec le roman retinrent l'attention d'une seule autre anthologie de notre corpus, la *Norton Anthology of African American Literature* publiée en 1997.

Au-delà de la complexité à rattacher les œuvres avec un fort degré d'innovation formelle à une tradition littéraire, le cas de Reed pouvait également s'expliquer par le fait qu'un roman se prêtait moins bien au style de l'anthologie, ou au fait que Reed n'hésitait pas à

⁶⁵⁰ De manière générale, le désintérêt pour cet aspect-là de la poésie africaine-américaine semble se poursuivre. Dans *Renegade Poetics: Black Aesthetics and Formal Innovation in African American Poetry*, Evie Shockley annonçait vouloir réévaluer une poésie africaine-américaine qui, parce qu'elle privilégiait l'innovation, avait été mal lue, marginalisée et rejetée à la fois par la tradition poétique africaine-américaine qui ne la percevait pas comme suffisamment noire, mais aussi par l'avant-garde au motif qu'elle était justement trop noire. L'ouvrage contribue indéniablement à étendre la compréhension et le périmètre d'une esthétique noire en se concentrant sur des œuvres peu étudiées ou traditionnellement mises de côté. Cependant, la poésie concrète de Pritchard a de nouveau échappé à l'attention critique et ne fait l'objet d'aucun commentaire, le nom de Pritchard n'étant mentionné qu'une seule fois dans le corps du texte. Evie Shockley, *Renegade Poetics: Black Aesthetics and Formal Innovation in African American Poetry*, Iowa City : University of Iowa Press, 2011.

se montrer très critique de l'engagement politique et littéraire de ses contemporains, que ce soit à l'intérieur de son roman ou de manière plus privée. Ainsi dans une lettre du vingt janvier 1970 adressée à Joe Goncalves, éditeur de *The Journal of Black Poetry* et dirigeant de la maison d'édition du même nom, Ishmael Reed exprimait tout son mépris vis-à-vis de son homologue à la suite d'une attaque de Goncalves dans *The Journal of Black Poetry* à l'encontre de Reed et de Bob Kaufman. Nous n'avons pas pu déterminer précisément la source du différend, la lettre mentionnait simplement le fait que Goncalves avait associé Reed à un « paysan du Moyen-Âge européen ». L'attaque à l'encontre de Kaufman n'était pas claire mais était peut-être liée au fait que le poète avait fait vœu de silence en 1963 et se mit par la suite en retrait de la vie littéraire et publique pendant dix ans : dans un article publié en 1972 dans *Black World*, Barbara Christian se lamentait par exemple de l'absence du poète, qui s'était distingué par son ton sans concession et qui aurait pu continuer à apporter sa voix à la littérature africaine-américaine⁶⁵¹. Dans la lettre, Reed commençait par affirmer que l'éditeur de *The Journal of Black Poetry* avait un « bagage intellectuel insuffisant », que quelqu'un ne sachant « pas faire la différence entre une métaphore et une comparaison ou la nature d'une analogie n'a[vait] pas sa place à la tête d'un magazine de poésie » et qu'il était un « candidat de premier choix à l'asile », avant d'avertir qu'il allait poursuivre Goncalves et son magazine en justice. Reed terminait en déclarant qu'en se préoccupant du fascisme le plus répandu, les artistes africains-américains avaient permis à une « insidieuse variété noire [de ce fascisme] de prospérer de manière incontrôlée ». La lettre était certes privée, mais une copie avait été envoyée à Ed Bullins, Clarence Major, Larry Neal, Ron Welburn, John Williams, Charles Harris, Addison Gayle, Adam David Miller, Victor Hernandez Cruz, Al Young, Cecil Brown, Ron Fair, William Melvin Kelley, Calvin Hernton, Paul Lofty, Nikki Giovanni, Tom Myles, Glenn Myles, Doyle Foreman, John O. Killens, Mel Watkins, Steve Cannon, Walt Sheppard, Father Ted Cunningham S.J., Toni Cade Bambara, Keith Graves, Hoyt Fuller, Lennox Raphael, Alfred Prettyman, et Dr. Darwin Turner⁶⁵². La lettre de Reed illustre à quel point la dissension

⁶⁵¹ Barbara Christian, « Whatever Happened to Bob Kaufman », *Black World*, (septembre 1972) : 20-29.

⁶⁵² « When you say, 'Reed says he IS a peasant of the European Middle Ages,' you misrepresent me », « I don't mind you, with obvious inadequate intellectual equipment », « your unfair, uncomprehending attack upon Bob Kaufman singles you out as a prime candidate for the looney bin », « Anyone who doesn't know the difference between a metaphor and a simile or the nature of analogy has no business editing a Poetry magazine », « Therefore I shall seek the legal avenues open to me to press against you and your evil little sheet. Some of us have been so concerned with mainstream fascism that we have allowed an insidious black variety to thrive unchecked ». Nous traduisons. Lettre d'Ishmael Reed à Joe Goncalves, 20 janvier 1970, Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 2.

littéraire et politique pouvait être prégnante. De la même manière, elle révélait que cette dissension était en partie souterraine. En refusant de répondre par voie de presse, Reed évitait d'amplifier l'écho médiatique d'une affaire qu'il jugeait pourtant écœurante, mais en mettant tant de personnes en copie, il affichait clairement ce qu'il pensait d'un phénomène lié au Black Arts Movement et appelait plusieurs acteurs clefs du mouvement à réfléchir et se positionner. La situation exposée par Reed était portée à l'attention d'un groupe précis mais n'accentuait pas les fêlures de surface, le problème à régler était interne à la communauté africaine-américaine et nullement à donner en pâture aux observateurs extérieurs. Reed s'insurgeait en partie contre les coteries littéraires des années soixante et soixante-dix qui essaimèrent parmi les auteurs africains-américains. Il déplorait cet esprit de clocher dans l'introduction de son anthologie, tout comme Dudley Randall avait déclaré se tenir à distance de ces « écoles » promouvant une vision unique et restrictive de la littérature africaine-américaine⁶⁵³.

Si la politique pouvait tracer une ligne de démarcation entre les œuvres africaines-américaines et les auteurs eux-mêmes, dans d'autres cas, la ligne de démarcation était tracée lorsqu'un anthologiste percevait qu'un texte, ou un auteur, avait été trop influencé par la littérature blanche. Dans un article de septembre 1970 paru dans *Black World*, Don L. Lee nomma cela une « distorsion de couleur » soit le fait d'être « une chose et d'essayer d'écrire à la manière d'une autre », affirmant s'appuyer sur ce que Frantz Fanon avait mis au jour dans *Peau noire, masques blancs*⁶⁵⁴. Aucune anthologie de la Renaissance de Harlem ne fit appel à un critère analogue à cette « distorsion de couleur » pour justifier les contours d'une sélection. En revanche, ce critère de distinction apparut explicitement dans les années soixante et soixante-dix, à mesure que l'Esthétique Noire et ses défenseurs gagnaient en importance.

L'exemple le plus fréquemment cité dans les anthologies était celui du romancier Frank Yerby. Après avoir signé ses premières œuvres dans le magazine *Challenge*, la carrière d'écrivain de Yerby fut à la fois prolifique et couronnée de succès commercial, Darwin T. Turner déclarant en 1968 que Yerby avait produit vingt livres en autant d'années et que

⁶⁵³ Reed (ed.), *19 Necromancers from Now*, op. cit. ; « I deplore incestuous little cliques where poets of a narrow school or ideology band together, cry themselves up, and deride all others ». Nous traduisons. ; Randall, *Broadside Memories*, op. cit. p. 27.

⁶⁵⁴ « color distortion, i.e., being one thing and trying to write as another, what Fanon calls Black skins, white masks. » Nous traduisons. Don L. Lee, « Black Critics », *Black World*, (septembre 1970) : 24-30. p. 25. À noter que cet article fut repris en guise de texte liminaire dans l'anthologie *Jump Bad* parue en 1971. Gwendolyn Brooks (ed.), *Jump Bad: A New Chicago Anthology*, Broadside Press, 1971.

la plupart avait été des best-sellers⁶⁵⁵. En dépit de ce succès, de nombreux critiques africains-américains condamnaient Yerby parce qu'il avait refusé de manière répétée d'être identifié comme auteur noir, qu'il avait fini par quitter le pays et que ses œuvres étaient principalement des romans historiques ne comportant aucun protagoniste noir. Ainsi, Arthur P. Davis et J. Saunders Redding considéraient dans l'anthologie classique *Cavalcade* que Yerby avait « renoncé à la conscience particulière des Noirs » et qu'il ne pouvait plus être appelé un « écrivain noir » puisqu'il écrivait « comme des Blancs »⁶⁵⁶. Dans la miscellanée *Jump Bad*, Don L. Lee utilisait le roman *Speak Now* paru en 1969 et dans lequel Yerby faisait apparaître pour la première fois un protagoniste noir pour démontrer l'absurdité de nier son appartenance à la communauté africaine-américaine, Lee qui avait estimé deux ans plus tôt dans son recueil *Think Black* que si l'art noir provenait des « forces noires » qui circulaient à l'intérieur du corps, ces forces pouvaient s'évanouir à tout moment comme le cas de Yerby, entre autres, le montrait⁶⁵⁷. James A. Emanuel et Theodore L. Gross étaient pris d'amnésie et dataient la première publication de Yerby à une nouvelle parue dans *Harper's* en 1944, oubliant involontairement ou à dessein ses contributions répétées à *Challenge* au milieu des années trente⁶⁵⁸. Richard Barksdale et Keneth Kinnamon poussaient la logique plus loin lorsqu'ils s'exprimaient sur l'œuvre de Chester Himes, affirmant que s'il maintenait un taux de production élevé celui-ci pourrait devenir le « Yerby Noir » des années soixante-dix⁶⁵⁹. Les œuvres de Cullen, Tolson ou encore Hayden pouvaient représenter l'esprit de dissension nécessaire à tout débat politique fructueux, chose que ne pouvaient accomplir les œuvres de Yerby. Les anthologistes ne cachaient pas leur malaise vis-à-vis de Yerby, figure qu'ils ne pouvaient rejeter en invoquant la piètre qualité littéraire. Dès lors, la stratégie employée était de le destituer de son appartenance à la communauté africaine-américaine. En décidant de considérer sa voix comme provenant d'en dehors de la communauté, il était encore

⁶⁵⁵ Darwin T. Turner, « Frank Yerby as Debunker », *The Massachusetts Review*, 9.3 (1968) : 569-577. p. 570.

⁶⁵⁶ « [Yerby] soon renounced the Negro's special consciousness. After the publication of *The Foxes of Harrow*, Yerby could no longer be called a black writer », « Some Negro writers like William Stanley Braithwaite, Anne Spencer, and Frank Yerby, "write like whites." The entire stock of their referents is white, Anglo-Saxon American derived. » Nous traduisons. Davis et Redding (ed.), *Cavalcade*, op. cit. p. 234 et p. xvii respectivement.

⁶⁵⁷ Don L. Lee, « Black Critic » in Brooks (ed.), *Jump Bad*, op. cit. p. 34. ; « Black art is created from black forces that live within the body. These forces can be lost at any time as in the case of Louis Lomax, Frank Yerby and Ralph Ellison. » Nous traduisons. ; Don L. Lee, *Think Black*, Broadside Press, 1969. p. 6

⁶⁵⁸ Emanuel et Gross (ed.), *Dark Symphony*, op. cit. p. 352.

⁶⁵⁹ « If Himes sustains his present rate of output, he may become the "Black Yerby" of the 1970's. » Nous traduisons. Barksdale et Kinnamon (ed.), *Black Writers of America*, op. cit. p. 665.

possible de projeter l'image d'une tradition littéraire polyphonique mais cohérente sans risquer la discordance. Seulement, si être africain-américain n'était pas un gage suffisant d'inclusion dans la tradition littéraire et si l'imitation supposée de formes de littérature pouvait faire basculer un auteur vers la tradition états-unienne ou occidentale blanche, la réciproque devait être, en théorie, également vraie, ce qui posait question quant à l'objectivité de cette tradition bâtie au fur et à mesure des volumes.

L'imitation n'était cependant pas toujours synonyme d'exclusion immédiate. Cela était illustré par exemple dans le cas de Phillis Wheatley⁶⁶⁰, dont la production poétique divisa l'opinion tant de son vivant qu'après sa mort. On apprenait dans l'introduction de *Right On!* écrite par Bradford Chambers et Rebecca Moon que son « talent » avait d'abord été reconnu en Angleterre et que George Washington l'avait qualifiée de « génie »⁶⁶¹, tandis que James Weldon Johnson dans *The Book of American Negro Poetry* nous révélait l'opinion bien plus dédaigneuse de Thomas Jefferson qui avait affirmé que « la religion a donné naissance à une Phillis Wheatley, mais elle n'a pas pu donner naissance à une poétesse ; ses poèmes ne sont même pas dignes de mépris »⁶⁶². Johnson détournait le poids de cette attaque en estimant que Jefferson visait davantage la religion que la poésie de Wheatley, mais restait lui-même relativement ambigu dans son introduction. Il affirmait qu'elle n'était « pas une *grande* poétesse américaine » puisqu'aucun poète de l'époque ne pouvait être considéré comme « grand », mais il soulignait également qu'elle n'avait jamais reçue la place qui lui revenait dans la littérature américaine. Johnson choisissait lui-même de faire débiter la sélection de son anthologie classique avec Paul Laurence Dunbar, refusant ainsi à Wheatley cette place « légitime » à laquelle, selon lui, elle pouvait prétendre⁶⁶³. Johnson remarquait aussi le fait qu'elle s'était fortement inspirée d'Alexander Pope et d'autres auteurs blancs, que sa poésie n'abordait presque pas les questions de servitude et que son intérêt tenait principalement à son importance

⁶⁶⁰ La jeune poétesse fut capturée à un jeune âge en Afrique puis amenée aux États-Unis en 1761 pour être réduite en esclavage dans une riche famille de Boston qui lui apprit à lire, à écrire et s'arrangea pour faire paraître son recueil de poèmes au Royaume-Uni en 1773. Ce recueil généra soupçons de falsification et émerveillement. Elle fut émancipée peu de temps après la parution du recueil, mais mourut quelques années plus tard dans le dénuement.

⁶⁶¹ « her talent was initially recognized, not in this country, but in England [...] (George Washington wrote Phillis Wheatley a letter and told her she was a genius.) » Nous traduisons. Bradford Chambers et Rebecca Moon (ed.), *Right On! An Anthology of Black Literature*, Mentor Books, 1971. pp. 13-14

⁶⁶² « Religion has produced a Phillis Wheatley, but it could not produce a poet; her poems are beneath contempt » Nous traduisons. Thomas Jefferson cité dans *The Book of American Negro Poetry*, op. cit. p. xxiii.

⁶⁶³ « Phillis Wheatley has never been given her rightful place in American literature. » Nous traduisons. *Ibid.* p. xxii.

historique et non littéraire, trois critiques que d'autres anthologistes formulèrent également⁶⁶⁴. Ces critiques n'étaient pas particulières à Wheatley mais pouvaient dans une certaine mesure englober d'autres auteurs du dix-huitième et dix-neuvième siècles tels que Jupiter Hammon, George Moses Horton, James M. Whitfield ou encore Frances Ellen Watkins Harper.

Cependant, parmi ces auteurs, seules Wheatley et Watkins Harper apparurent dans des anthologies de la Renaissance de Harlem. Wheatley contribuait alors cinq poèmes répartis dans trois volumes, tandis que Watkins Harper se contentait d'un seul poème dans *Anthology of American Negro Literature* édité par V.F. Calverton. La survie littéraire de ces auteurs au sein de la tradition africaine-américaine se joua plus tard : l'anthologie *The Negro Caravan* en 1941 reprenait les œuvres de Wheatley et Watkins Harper auxquelles venaient s'ajouter Horton et Whitfield. Pour Hammon, la première inclusion n'arrivait qu'en 1970 dans *The Poetry of the Negro*. Sur les cinquante-six anthologies du corpus, Wheatley apparaissait dans quinze volumes distincts, Horton et Watkins Harper dans dix, Hammon dans cinq et Whitfield dans trois. Ainsi, même si la période des années soixante et soixante-dix était propice à l'exclusion de certaines œuvres au nom de cette « distorsion de couleur », cette période permit également à des auteurs encore relativement méconnus ou méprisés du dix-huitième et du dix-neuvième siècles de consolider leurs places dans les rangs d'une tradition en perpétuelle construction⁶⁶⁵.

Dans le cas de l'anthologie classique *Dark Symphony* parue en 1968, la construction d'une tradition littéraire prenait un tour relativement radical. James A. Emanuel et Theodore L. Gross tranchaient sans équivoque et estimaient qu'il y avait désormais suffisamment d'œuvres africaines-américaines de qualité pour pouvoir se dispenser d'une inclusion basée sur des critères historiques ou sociologiques. Alors que les recueils précédents ne pouvaient fonder leurs sélections sur un critère uniquement esthétique à cause d'un manque d'œuvres de qualité suffisante, les anthologistes se montraient volontaires pour sauter le pas car il était devenu « nécessaire[,] de désigner quelles œuvres d'Africains-Américains mérit[ai]ent de faire partie de l'héritage de la littérature américaine »⁶⁶⁶. Les

⁶⁶⁴ Calverton (ed.), *Anthology of American Negro Literature*, op. cit. p. 5. ; Hayden (ed.), *Kaleidoscope*, op. cit. p. xxi. ; Baker Jr. (ed.), *Black Literature in America*, op. cit. pp. 3-4.

⁶⁶⁵ Margaret Walker organisa par exemple le Phillis Wheatley Festival qui eut lieu à Jackston State College dans le Mississippi en 1973. Voir Raymond R. Patterson, « Robert Hayden's Phillis Wheatley », *Obsidian*, 8.1 (1982) : 94-96. p. 95.

⁶⁶⁶ « scholars have occupied themselves with the primary task of gathering the written materials of Negro culture without making those aesthetic distinctions that help to create a literary tradition. But we have reached the moment in our history when it becomes possible, and indeed necessary, to designate which

premiers poètes du dix-huitième et dix-neuvième siècles n'apparaissent ainsi pas dans le volume ce qui avait pour conséquence de transformer Charles Waddell Chesnutt, Paul Laurence Dunbar ou encore Frederick Douglass en précurseurs de l'expression littéraire africaine-américaine. Outre le fait de déplacer le curseur littéraire sur une nouvelle chronologie, la sélection des deux anthologistes interpellait par d'autres aspects qui, cette fois, n'étaient pas explicitement formulés. Ainsi, sur les trente-quatre auteurs retenus dans l'anthologie, quatre seulement étaient des femmes : Gwendolyn Brooks, Margaret A. Walker, Mari Evans et Paule Marshall. Cela représentait onze pour cent, soit l'un des pourcentages les plus faibles parmi toutes les anthologies du corpus confondues. Afin d'aboutir à une tradition débarrassée des œuvres dont la valeur était historique ou sociologique, Emanuel et Gross proposaient dans le même élan un élagage qui passait largement sous silence l'expression littéraire des Africaines-Américaines. La vision de cette tradition par les deux universitaires n'avait ainsi que faire des œuvres de, entre autres, Harriet Tubman, Sojourner Truth, Ida B. Wells, Anne Spencer, Helene Johnson, Jessie Fauset, Nella Larsen, Gwendolyn Bennett, Dorothy West, Zora Neale Hurston, Ann Petry, Georgia Douglas Johnson ou encore Audre Lorde.

works by Negroes deserve to be part of the heritage of American literature. » Nous traduisons. Emanuel et Gross (ed.), *Dark Symphony*, *op. cit.* pp. ix-x.

Pourcentage d'auteurs au sein des anthologies par ordre décroissant						
Pourcentage	Titre					
100	Night Comes Softly (*)	The Black Woman (*)	Black-Eyed Susans (*)	Keeping the Faith (*)		
66	Plays and Pageants of Negro Life					
60	Negro History in Thirteen Plays (*)					
	Jump Bad (*)					
47	Ebony & Topaz					
44	From the Ashes					
41	The Norton Anthology of African American Literature (*)					
40	Readings from Negro Authors for Schools and Colleges (*)					
35	Caroling Dusk					
34	For Malcolm (*)					
33	The Poetry of the Negro					
30	Brothers and Sisters	Right On! (*)	A Broadside Treasury(*)	Black Spirits	American Negro Poetry	Black Theater U.S.A.
28	Plays of Negro Life			Cavalcade		
27	New Negro Poets: U.S.A.			Soulscrip: Afro-American Poetry (*)		
26	Afro-American Writing (*)			The Poetry of Black America		
25	What We Must See		Black Writers of America		Understanding the New Black Poetry	
24	Kaleidoscope			Black Poetry: A Supplement to Anthology Which Exclude Black Poets		
22	Black Short Story Anthology					
21	The New Negro		Black Arts: An Anthology of Black Creations		The Best Short Stories by Negro Writers	
20	Black American Literature		New Black Playwrights		An Introduction to Black Literature in America	
18	Black Insights					
17	The Negro Caravan		The New Black Poetry		Dices or Black Bones	
16	Anthology of American Negro Literature			Blackamerican Literature (*)		
15	Black Literature in America			New Black Voices		
14	I Am the Darker Brother					
13	The Book of American Negro Poetry			Black Voices		
11	Dark Symphony					
9	From the Roots		Black Drama		Black Fire	
0	New Plays from the Black Theatre		19 Necromancers from Now		Betcha Ain't	

Tableau 4 : Source : Corpus⁶⁶⁷.

Gross et Emanuel n'étaient pas les seuls à présenter une sélection s'appuyant sur les auteurs masculins de manière disproportionnée, les anthologies classiques *From the Roots* et *Black Drama* accompagnaient les miscellanées *Black Fire*, *New Plays from the Black Theatre* et *19 Necromancers from Now* dans un mouvement qui mettait de côté les contributions des femmes au sein d'une tradition littéraire, qu'elle soit établie ou en cours de renouvellement. Dans le cas de *19 Necromancers from Now*, Ishmael Reed s'était insurgé dans l'introduction contre les coteries littéraires et affirmait par ailleurs que « le Mot [était] le domaine du patriarcat blanc. Attention. Les femmes et les indigènes n'[étaient] pas censés falsifier le Mot »⁶⁶⁸. Hormis les anthologies compilant les œuvres d'auteurs africaines-américaines uniquement, aucun autre volume n'exprimait aussi explicitement le fait que la littérature était trop souvent conçue comme la prérogative exclusive d'un groupe d'hommes. Le fait que Reed pouvait affirmer cela dans son introduction sans même réfléchir à sa propre pratique et assembler une anthologie où aucune œuvre de femme n'apparaissait était tout aussi déroutant que symptomatique de l'aveuglement vis-à-vis d'un état d'esprit machiste très répandu et de conceptions patriarcales fermement enracinées. Lorsqu'on parle de tradition littéraire, il est certes facile de penser aux œuvres qui viennent la composer, mais il serait problématique de mésestimer la place qu'occupe l'aspect traditionnel, avec tout le conservatisme que cela peut impliquer.

⁶⁶⁷ L'astérisque indique quels volumes ont été édités par des femmes, en tant qu'anthologiste principale ou en collaboration avec un homme. À noter qu'étant donné la non-mixité de la population carcérale, le volume *Betcha Ain't* ne pouvait incorporer de textes écrits par des femmes. De la même manière, *Night Comes Softly*, *The Black Woman*, *Keeping the Faith* et *Black-Eyed Susans* étaient des anthologies entièrement consacrées à l'expression des femmes. Un tableau plus complet présentant le détail du nombre de contributeurs et contributrices par volume se situe en annexe.

⁶⁶⁸ « The Word is the domain the White patriarchy. Beware. Women and natives are not to tamper with The Word » Nous traduisons. Reed (ed.), *19 Necromancers from Now*, *op. cit.*

Chapitre 5 : Œuvres en mouvement et en césure

Dans notre étude sur le canon littéraire africain-américain, on considère que ce dernier n'est pas le reflet de qualités intrinsèques aux œuvres, agrégats de caractéristiques immanentes aux textes qui viennent leur assurer une place au firmament, mais davantage le fruit d'une construction progressive qui est menée simultanément par plusieurs acteurs du champ culturel – auteurs, éditeurs, anthologistes mais aussi universitaires et journalistes – et du champ commercial – maisons d'édition, libraires et consommateurs. Cette construction n'est pas le résultat d'une concertation de ces différents acteurs en amont, mais l'effet de pratiques et de décisions le plus souvent individuelles qui peuvent être confluentes ou divergentes. Si l'on part du principe qu'un canon littéraire est le fruit d'une construction, il s'ensuit que cette construction peut, dans une certaine mesure, être déconstruite en plusieurs étapes distinctes. L'une des hypothèses de départ de cette thèse était de considérer la publication d'une œuvre au sein d'un magazine comme la première étape de cette construction, tandis que la reproduction d'une œuvre au sein d'une anthologie représentait l'étape suivante. Ce chapitre sera en partie consacré à déterminer dans quelle mesure cette hypothèse de départ peut être validée ou invalidée par les données qu'on a pu recueillir au sein des magazines et anthologies qui composent le corpus. Ces données sont de plusieurs types : elles comprennent par exemple le nombre de reproduction d'une même œuvre au sein des différentes anthologies, le nombre d'œuvres publiées dans des magazines qui furent par la suite reproduites dans une anthologie du corpus, ou encore la proportion d'œuvres signées par des femmes ou par des hommes au sein des magazines et des anthologies.

L'hypothèse initiale – la migration d'une œuvre d'un support vers un autre – peut en partie se vérifier, mais l'ordre chronologique pressenti - du magazine vers l'anthologie – ne correspond pas toujours à ce qu'on peut observer. La reproduction d'œuvres ne suit pas uniquement une trajectoire linéaire qui décrit le mouvement d'un médium vers un autre. En un certain nombre de cas, le mouvement est pendulaire, signalant le retour d'œuvres au sein de magazines après avoir été publiées dans un recueil ou reproduites dans une anthologie. Qui plus est, appréhender ces mouvements d'œuvres dans une perspective purement chronologique revient à évacuer les mouvements spatiaux des œuvres qui naviguent toujours dans plusieurs sphères géographiques simultanément, notamment lorsqu'elles agrègent, par exemple, une production locale, une audience nationale et une thématique internationale. Ainsi, la canonicité d'une œuvre ne semble pas résider dans sa capacité à se faire *une* place, mais à faire preuve de mobilité, d'un support à un autre jusqu'à un troisième ou un quatrième, à circuler dans les différents espaces sociaux, culturels, universitaires, nationaux et, on peut le supposer, internationaux.

Ce chapitre sera également l'occasion d'observer quelles sont les modalités générales et spécifiques qui se dessinent au moment de déterminer pourquoi une œuvre survit lorsqu'elle est reprise dans un autre support tandis qu'une autre est reléguée dans l'oubli, temporaire ou quasi-définitif. Le passage d'un médium à un autre est une étape précaire qui laisse un nombre gigantesque d'œuvres de côté. Tandis que des passerelles apparaissent parfois d'une publication à une autre, la tradition littéraire africaine-américaine représentée dans les anthologies semble avoir été hermétique aux œuvres de certains magazines en particulier. Les raisons pour cela peuvent être difficiles à établir avec beaucoup de certitudes mais elles peuvent néanmoins faire l'objet de conjectures. Une variété d'autres facteurs peuvent être pressentis comme jouant un rôle dans le passage d'une œuvre à la postérité ou non, depuis les inflexions culturelles et intellectuelles propres à une époque jusqu'au décalage induit par le caractère rétrospectif de tout regard critique, en passant par les différences de traitement entre hommes et femmes qui se dessinent lorsqu'on considère les deux médiums, magazines et anthologies, dans leur ensemble.

A. Circulation des œuvres d'un médium à un autre

1) Des magazines vers les anthologies

Le lien qui unit magazines et anthologies est parfois explicite, comme lorsque le numéro de *Survey Graphic* servit de base à la miscellanée *The New Negro* ou lorsque le numéro de *Palms* donna l'impulsion initiale pour *Caroling Dusk*. Similairement, le volume *Ebony & Topaz* édité par Charles S. Johnson fut publié par les presses d'Opportunity, responsables de la publication du magazine éponyme qui était alors avec *The Crisis* l'un des principaux promoteurs de littérature africaine-américaine. Cependant, dans bien d'autres cas, le lien entre les deux médiums demeurait plus implicite et plus ténu. La preuve en est que sur les milliers d'œuvres publiées au sein des magazines du corpus, très peu d'entre elles finirent par intégrer une anthologie, comme le montre le tableau suivant⁶⁶⁹ :

⁶⁶⁹ Le lien entre magazines et anthologies existe néanmoins bel et bien, les pages consacrées aux autorisations de reproduction, lorsqu'elles apparaissent, indiquent que de nombreuses œuvres reproduites furent initialement publiées dans des magazines qui ne font pas partie du corpus, tels que *Crisis*, *Opportunity* ou encore *The Messenger* pour la Renaissance de Harlem et *The Journal of Black Poetry*, *Liberator* ou d'autres publications plus éphémères pour la période du Black Arts Movement.

Nombre d'œuvres parues dans un magazine qui furent reprises par au moins une anthologie			
Magazine	Nombre total d'œuvres publiées par le magazine	Nombre d'œuvres reprises dans une anthologie	Pourcentage
<i>Fire!!</i>	15	6	40
<i>Harlem</i>	15	0	0
<i>Black Opals</i>	63	0	0
<i>Saturday Evening Quill</i>	183	2	1
<i>Challenge/ New Challenge</i>	72	4	5,5
<i>Freedomways</i>	218	7	3,2
<i>Negro Digest/ Black World</i>	1 039	70	6,7
<i>Umbra</i>	118	17	14,4
<i>Soulbook</i>	82	7	8,5
<i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i>	291	5	1,7
Totaux			Moyenne
10	2096	114	5,43

Tableau 5 : Source : *Corpus*⁶⁷⁰.

Bien que, parmi les œuvres issus de magazine du corpus, une faible proportion d'entre elles parviennent à se frayer un chemin jusqu'à une anthologie, plusieurs lignes discrètes peuvent parfois être tracées d'un médium à un autre. Pour le magazine *Fire!!* par exemple, sur les quinze œuvres qui apparaissaient dans le magazine, six furent reproduites au sein d'une anthologie par la suite. Quatre d'entre elles furent retenues au sein d'un même volume, *Caroling Dusk*, paru l'année qui suivit la publication de *Fire!!* soit en 1927. Le cadrage éditorial de *Caroling Dusk* peut être appréhendé sous plusieurs angles : la sélection démarrait avec Paul Laurence Dunbar, ce qui rapprochait ainsi le volume d'une anthologie classique, mais il était annoncé en prélude que le volume avait pour objectif de recueillir les « vers épars »⁶⁷¹ qui avaient récemment été publiés au sein de magazines tels

⁶⁷⁰ Sur les cent quatorze œuvres qui figurent dans un magazine et au moins une anthologie du corpus, plus de la moitié – cinquante-huit précisément – ne furent reproduites que dans une seule anthologie.

⁶⁷¹ « scattered verse. » Nous traduisons. Cullen (ed.), *Caroling Dusk*, op. cit. p. x.

que *Crisis* ou *Opportunity*, ce qui rapprochait plus fermement l'ouvrage d'une miscellanée. L'anthologiste n'était autre que Countee Cullen dont le poème « From the Dark Tower » avait été publié dans *Fire!!*. Ce poème faisait d'ailleurs partie des œuvres issues de *Fire!!* retenues par Cullen pour *Caroling Dusk*, aux côtés de « Jungle Taste » d'Edward Silvera, « The Death Bed » de Waring Cuney et « Length of Moon » d'Arna Bontemps. Hormis le poème de Cullen qui totalise quatorze reproductions au sein des anthologies du corpus, ces œuvres ne furent que très peu reproduites par la suite. Le poème de Cuney ne figura par la suite que dans une seule anthologie, *The Negro Caravan*. Même bilan pour le poème de Bontemps, reproduit dans *The Poetry of the Negro, 1746-1970*, coédité par Bontemps et Langston Hughes⁶⁷², tandis que celui de Silvera ne sembla attirer l'attention d'aucun autre anthologiste. Sur les quinze œuvres contenues dans *Fire!!*, plus d'un quart passèrent très rapidement du magazine à l'anthologie, une prompte intégration qui fut sans doute accélérée du fait que l'un des contributeurs au magazine se trouvait désormais dans la position d'anthologiste.

Si les quatre œuvres retenues par Cullen connurent cependant des fortunes diverses par la suite, il n'en reste pas moins que la présence de ces œuvres au sein de *Caroling Dusk* continuait de leur assurer une forme de visibilité à laquelle elles n'auraient pu prétendre si elles étaient restées confinées aux pages du magazine. Après avoir été publiées dans *Fire!!*, ces quatre œuvres gagnaient donc un ouvrage qui s'apparentait en grande partie à une miscellanée, puis deux de ces œuvres étaient par la suite intégrées à une anthologie classique, *The Negro Caravan* ou *The Poetry of the Negro, 1746-1970*. Les deux autres œuvres issues de *Fire!!* reproduites au sein d'au moins une anthologie furent « Sweat » de Zora Neale Hurston et « Cordelia the Crude » de Wallace Thurman, réimprimées dans la même anthologie classique, *Black American Literature* éditée par Darwin T. Turner en 1970⁶⁷³. En plus de quarante ans, Turner était le premier anthologiste à excaver une partie du contenu de *Fire!!* qui était jusqu'alors demeuré intact. Il semble y avoir deux explications possibles : soit les autres anthologistes s'étaient également intéressés au

⁶⁷² L'anthologie classique *The Poetry of the Negro, 1746-1970* est l'édition révisée d'un premier volume édité par Langston Hughes et Arna Bontemps en 1949. Pour l'édition augmentée de 1970, Langston Hughes était alors mort depuis trois ans mais la maison d'édition Doubleday & Company précisait aux lecteurs et lectrices sur le rabat de la jaquette que Hughes avait pu terminer ce travail avant de mourir.

⁶⁷³ La nouvelle de Hurston figure en plus dans *The Norton Anthology of African American Literature*.

contenu du magazine avant de s'en détourner, soit *Caroling Dusk* devint l'ouvrage de référence à consulter en lieu et place de *Fire!!* lui-même, faisant ainsi office d'écran. En plus du très petit nombre de copies du magazine ayant circulé à sa sortie, on peut supposer que la plupart des centres d'archives – à l'exception peut-être du Schomburg Center à New York et de quelques fonds d'archive appartenant à des universités traditionnellement noires – ne possédaient pas d'exemplaire de *Fire!!*, faute de politique de préservation allant dans ce sens. Ces difficultés d'accessibilité invalidaient en partie la première explication. *Caroling Dusk* semblait donc servir d'ouvrage relais, c'est-à-dire de volume sur lequel les anthologistes ultérieurs s'appuyèrent afin d'effectuer leur propre sélection.

Fire!! est le magazine qui dispose du plus fort pourcentage d'inclusion de ses œuvres au sein d'anthologies. Le pont que représentait Cullen entre le magazine et l'anthologie qu'il fit paraître n'y était sans doute pas étranger, entre autres facteurs. De la même manière, le magazine *Umbra*, qui dispose du deuxième pourcentage le plus élevé, devait cela en bonne partie à la présence de Clarence Major, qui fut lui aussi publié par le magazine avant de diriger une anthologie, *The New Black Poetry* en 1969. Ainsi, sur les dix-sept œuvres tirées de *Umbra* à avoir été reprises dans des anthologies, six figuraient dans la miscellanée, soit plus d'un tiers. Parmi les six œuvres retenues dans *The New Black Poetry*, quatre n'apparaissaient que dans cette miscellanée, tandis que les deux autres, « Problem in Social Geometry – The Inverted Square » de Ray Durem et « On the Death of William Edward Burghardt DuBois by African Moonlight and Forgotten Shores » de Conrad Kent Rivers, étaient par la suite reprises au sein d'une anthologie classique, *The Poetry of Black America* et *Black Writers of America* respectivement. De nouveau, les œuvres qui atteignaient les anthologies classiques avaient suivi un parcours conforme à la chronologie sous-jacente dictée par chaque type de publication : elles avaient d'abord été publiées au sein d'un support qui se préoccupait principalement du très contemporain – le magazine – avant de se frayer un chemin vers un autre support qui offrait une courte rétrospective équivalant généralement à quelques années – la miscellanée – avant de rejoindre un médium qui embrassait une perspective temporelle beaucoup plus vaste – l'anthologie classique. Cela se vérifiait également à l'échelle du magazine puisque sur les dix-sept œuvres publiées dans *Umbra* qui furent incorporées à une anthologie, treize

l'étaient d'abord dans un ouvrage de type miscellanée et sur ces treize œuvres, six étaient ensuite reproduites dans une anthologie classique. La sélection semblait ainsi s'affiner au fur et à mesure des supports, ce qui dessinait une forme d'entonnoir littéraire.

Cependant, cet entonnoir était un type de parcours possible pour une œuvre mais aucunement le seul. Dans un certain nombre de cas, le mouvement des œuvres se faisait depuis les magazines directement vers les anthologies classiques. Dans le cas de *The Poetry of Black America* éditée par Arnold Adoff, cette tendance devenait d'autant plus saillante lorsqu'on prenait le temps d'établir quelles anthologies incluaient le plus d'œuvres issues de magazines du corpus, comme le montre le court tableau ci-dessous :

Par anthologie, nombre d'œuvres issues de magazines du corpus	
Anthologies	Nombres
<i>The Poetry of Black America</i>	40
<i>The Norton Anthology of African American Literature</i>	15
<i>The Poetry of the Negro, 1746-1970</i>	13
<i>Black Writers of America</i>	13
<i>Afro-American Writing</i>	13
<i>Understanding the New Black Poetry</i>	12
<i>Black American Literature</i>	10
<i>Dark Symphony</i>	10
<i>Black Fire</i>	10

Tableau 6 : Source : corpus.

Dans l'introduction, Adoff précisait que l'ambition avait été de rendre le volume aussi « complet » que possible⁶⁷⁴. La volonté d'exhaustivité et le large intervalle chronologique retenu comme cadre pour la sélection suggérait que le volume était bel et bien une anthologie classique. Les pages de remerciements de l'anthologie contenaient les autorisations de réimpressions obtenues auprès des auteurs, magazines et maisons d'édition. On remarquait que plusieurs miscellanées figuraient dans ces pages de remerciements, ce qui indiquait que ces ouvrages avaient vraisemblablement servi de base de travail à l'anthologiste, remplissant ainsi une fonction d'ouvrages relais. Parmi ces miscellanées se trouvaient, entre autres, *Natural Process: An Anthology of New Black*

⁶⁷⁴ « *The Poetry of Black America* is as comprehensive a collection of Black American poetry as I could assemble. » Nous traduisons. Adoff (ed.), *The Poetry of Black America*, op. cit. p. xv.

*Poetry*⁶⁷⁵, *The New Negro*, *Caroling Dusk*, *The New Black Poetry*, *Dices or Black Bones*, *New Negro Poets, U.S.A.* ou encore *Black Fire*. Les remerciements étaient également adressés à plusieurs magazines, tels que *Negro Digest/ Black World*, *The Journal of Black Poetry*, *Freedomways*, *Motive*, *Transatlantic Review*, *The Antioch Review* ou encore *Partisan Review*. Ainsi, les autorisations de reproduction établissaient que l'anthologie classique se nourrissait certes de ce qui avait déjà été collecté par les miscellanées, mais aussi parfois de ce qui avait été publié par les magazines.

Les remerciements ne révélaient cependant qu'une partie de ce qu'il était possible de lire en filigrane. En effet, le contenu de plusieurs magazines de notre corpus étaient mis à l'honneur dans *The Poetry of Black America* alors même qu'ils n'étaient mentionnés nulle part dans les remerciements. Ainsi, l'anthologie d'Adoff comprenait trois poèmes issus de *Soulbook*, six issus de *Umbra* et vingt-quatre issus de *Negro Digest/ Black World*. Cela pouvait paraître relativement peu lorsqu'on considérait que *The Poetry of Black America* reproduisait plusieurs centaines de poèmes. Cependant, à hauteur des magazines, il s'agissait d'une proportion qui était loin d'être négligeable puisque pour *Soulbook*, *Umbra* et *Negro Digest/ Black World*, cela représentait à chaque fois plus du tiers des œuvres qui, une fois publiées dans leurs pages, furent par la suite reproduites dans une anthologie. En d'autres termes, *The Poetry of Black America* représentait une concentration inégalée des œuvres issues de ces magazines, même si leur nombre total pouvait paraître mince.

Plusieurs hypothèses peuvent être formulées pour expliquer cette concentration. Il serait tout d'abord tentant de considérer les miscellanées comme de simples ouvrages transitoires : elles recueillent des œuvres issues de magazines précis et lorsqu'à leur tour elles servent de base pour produire une anthologie classique, il paraît logique d'y retrouver en bonne proportion les œuvres issues de ces mêmes magazines. Par exemple, Adoff s'était appuyé sur *Black Fire* en tant qu'ouvrage relais. Il avait en effet demandé à la maison d'édition de la miscellanée éditée par Larry Neal et Amiri Baraka, William Morrow & Company, l'autorisation de reproduire onze œuvres issues directement du volume. Indirectement, d'autres autorisations – données cette fois par les auteurs eux-mêmes ou par d'autres publications antérieures ou ultérieures – accroissaient le nombre d'œuvres communes aux deux volumes, passant de onze à vingt-quatre poèmes en tout. Or, *Black*

⁶⁷⁵ Cette miscellanée ne figure pas dans notre corpus, à la différence des autres citées.

Fire tout comme *The Poetry of Black America* présentait également une concentration – quoique dans une moindre mesure – d’œuvres issues des mêmes magazines. *Black Fire* reproduisait trois œuvres issues de *Soulbook*, trois autres tirées de *Umbra* et quatre publiées dans *Negro Digest*, soit dix œuvres pour les trois magazines cumulés. Cependant, parmi ces dix œuvres reproduites dans *Black Fire*, seulement deux apparaissaient dans *The Poetry of Black America*, deux autres figuraient dans une autre anthologie et les six restantes n’étaient plus reproduites par la suite. Cela pouvait amener à faire trois constats distincts : premièrement, *Black Fire* et *The Poetry of Black America* étaient deux volumes qui présentaient des concentrations notables d’œuvres issues de *Soulbook*, *Negro Digest* et *Umbra* ; deuxièmement *The Poetry of Black America* s’était largement appuyé sur *Black Fire* comme ouvrage relais ; troisièmement, la proportion d’œuvres communes aux trois types de support – magazine, miscellanée et anthologie classique – était très modeste. Ainsi, s’il était possible de tracer une ligne directe entre magazines et miscellanées, il était beaucoup plus hasardeux de vouloir prolonger cette ligne au-delà jusqu’à inclure des anthologies classiques. À tout prendre, il s’agissait de pointillés : la ligne directe qui liait magazine et miscellanée arrivait à son terme, et une nouvelle ligne directe qui liait miscellanée et anthologie classique prenait forme. Les miscellanées formaient donc un point d’arrivée des œuvres mais également, dans une moindre mesure, un point de départ. Dans l’interstice qui séparait ces deux lignes distinctes, il y avait une déperdition d’œuvres plus ou moins importante. Cette déperdition pouvait être expliquée de plusieurs manières : les lignes éditoriales variaient d’un ouvrage à un autre et reflétaient des différences en termes d’affinité esthétique, de public visé ou encore de positionnement politique et idéologique.

La concentration d’œuvres issues de *Soulbook*, *Umbra* et *Negro Digest/ Black World* au sein de *The Poetry of Black America* devait donc s’expliquer différemment. Seconde hypothèse : si la concentration ne peut être retracée jusqu’à une miscellanée en particulier – ici *Black Fire* – peut-être est-ce parce qu’elle est l’effet conjugué de plusieurs miscellanées. En effet, si plusieurs miscellanées plébiscitent les œuvres de certains magazines et si, à son tour, l’éditeur en charge d’une anthologie classique utilise ces miscellanées en tant qu’ouvrages relais, alors il devrait en résulter que beaucoup d’œuvres issues de quelques magazines en particulier se retrouvent concentrées au sein

de ladite anthologie classique. À nouveau, cette hypothèse est tentante, d'autant que sur les trente-trois œuvres issues de *Soulbook*, *Umbra* et *Negro Digest/ Black World* à être présentes dans l'anthologie d'Adoff, vingt avaient bien été reproduites au préalable au sein d'une miscellanée – ce qui renforçait au passage le statut d'anthologie classique de *The Poetry of Black America*. Seulement, aucune des miscellanées citées en remerciements ne plébiscitait les œuvres issues de ces magazines à l'exception, toute relative, de *Black Fire* dont il a été question. Dès lors, il devenait extrêmement peu probable que sur les centaines voire les milliers de poèmes contenus dans les miscellanées ayant servi d'ouvrages relais à Adoff, ce dernier sélectionne précisément à chaque fois les quelques œuvres issues de *Umbra*, *Soulbook* et *Negro Digest/ Black World*. Peut-être s'agissait-il d'une forme d'affinité élective entre ces différents magazines et le volume d'Adoff, mais supposer une congruence esthétique et littéraire entre un anthologiste blanc qui s'était maladroitement glissé dans la peau d'un « dealer » de poèmes dans son introduction afin d'augmenter sa crédibilité et les éditeurs de *Soulbook* qui affirmaient la nécessité de contrôler pleinement leur expression en ne la confiant qu'à des « fils et filles de l'Afrique » paraissait tout au moins surprenant sinon peu probable.

Une troisième hypothèse pour expliquer la concentration des œuvres issues de magazines du corpus au sein de l'anthologie d'Adoff était de tracer une ligne plus directe entre ces magazines et l'anthologie classique. Adoff avait vraisemblablement connaissance des publications périodiques et était déterminé à inclure des œuvres qui en étaient issues, que ces œuvres aient entre-temps transité par une miscellanée ou non. En ce sens, *The Poetry of Black America* fonctionnait sous certains aspects comme une miscellanée. Ainsi, sous des dehors proches d'une anthologie classique, le début de la sélection ne remontait pas jusque Phillis Wheatley, Lucy Terry ou un autre poète du dix-huitième siècle, mais avait été posé au début du siècle. Certes, la focale était encore suffisamment large pour en faire une anthologie classique, mais la précipitation du sous-titre – *Anthology of the 20th Century* – à clore prématurément ledit siècle alors que plusieurs décennies devaient encore s'écouler trahissait une urgence à saisir un moment, ce qui était plus fréquemment l'apanage des miscellanées. Qui plus est, tout comme une miscellanée, *The Poetry of Black America* reproduisait treize œuvres issues de *Negro Digest/ Black World* qui ensuite ne furent plus reproduites dans les autres anthologies du corpus. Le volume d'Adoff exposait

donc, d'une part, la porosité des prérogatives dévolues en théorie aux miscellanées et aux anthologies classiques. D'autre part, après l'exemple des nouvelles de Wallace Thurman et Zora Neale Hurston publiées dans *Fire!!*, le volume illustre de nouveau que des parentés de contenu pouvaient parfois être tracées entre magazines et anthologies classiques.

Comme nous venons de le voir, le mouvement des œuvres d'un support à un autre traçait des lignes qui joignaient uniquement deux points : le cheminement se fait du magazine à la miscellanée, de la miscellanée à l'anthologie classique, et parfois, du magazine à l'anthologie classique⁶⁷⁶. En revanche, il demeure difficile de tracer une ligne allant du magazine à l'anthologie classique en passant par la miscellanée. Cela tient en partie au fait que si une œuvre suit cette progression – magazine, miscellanée et, éventuellement, anthologie classique –, l'anthologiste en charge d'assembler une anthologie classique suit le cheminement inverse – anthologie classique, miscellanée et, éventuellement, magazine. En consultant un ouvrage relais pour effectuer son propre travail, l'anthologiste offre potentiellement à plusieurs œuvres tirées de cet ouvrage relais antérieur la possibilité d'être de nouveau reproduites et ainsi de poursuivre leurs parcours. En revanche, s'arrêter à la consultation de ces ouvrages relais sans consulter les supports originaux, magazines ou autres, revient à empêcher les autres œuvres contenues dans ces sources primaires de refaire surface. Dans ce cas précis, l'anthologiste ne pose pas un regard sur la tradition littéraire dans son ensemble – si tant est que ce soit possible – mais sur les traces de cette tradition. Il ou elle va poser un jugement individuel sur ce qui a déjà été approuvé par d'autres. Implicitement ou explicitement, ne pas retourner aux sources primaires implique de se fier aux jugements antérieurs posés sur une tradition littéraire. La construction du canon obéit donc en partie à une logique cumulative et participative : cumulative car elle progresse par une succession de jugements individuels et participative car ces jugements s'agrègent et s'emboîtent peu à peu les uns aux autres jusqu'à dessiner les contours d'un jugement collectif.

⁶⁷⁶ Le magazine sert ici de point de départ théorique. On peut envisager d'autres points de départ pour les œuvres reproduites dans une anthologie, comme lorsqu'un auteur publie sous forme de livre une pièce de théâtre, un recueil ou un roman.

Cependant, cette logique de construction masque la plupart du temps les œuvres n'ayant pas réussi à rejoindre l'un de ces volumes relais. Or, l'existence de ce type de volume est extrêmement contingente. La nouvelle « Sweat » de Zora Neale Hurston publiée dans *Fire!!* aurait par exemple pu être reproduite dans une anthologie au cours des années trente et ainsi éviter de passer plus de quatre décennies dans les limbes littéraires. Elle devait en effet figurer dans une anthologie de nouvelles éditée par Eugene Gordon, éditeur de *Saturday Evening Quill*, aux côtés de « Luani of the Jungles » écrite par Langston Hughes et publiée dans le magazine *Harlem*. Les archives personnelles de Gordon révèlent que la sélection des nouvelles était faite et que Gordon avait même obtenu le concours d'Edward J. O'Brien, éditeur à succès de nombreuses anthologies de nouvelles dans les années trente et quarante, pour en rédiger l'introduction. O'Brien y qualifiait la sélection de « révélation remarquable », saluait les contributions uniques des Africains-Américains à la culture nationale notamment en termes de musique, louait la clairvoyance des auteurs capables de livrer leur « appréhension directe de la réalité » sans pour autant verser dans la démonstration sociologique, expliquait que l'auteur noir était trop riche en émotions pour céder devant la mécanisation du monde et des mœurs, et ces nouvelles le poussaient presque à attester, en tant qu'anthologiste chevronné ou en tant qu'homme blanc, qu'elles représentaient « la plus grande promesse pour l'avenir de l'art américain »⁶⁷⁷. O'Brien convoquait en deux pages quasiment tous les lieux communs qui avaient pu être observés dans les textes liminaires d'autres anthologies. La dernière phrase de l'introduction incluait cependant une discrète réserve, ce « presque ». Le projet n'a jamais abouti, « Sweat » ne fut intégrée à une anthologie qu'en 1970 tandis que « Luani of the Jungles » n'apparut dans aucune anthologie du corpus. En partie à cause de la Grande Dépression, sans doute, Gordon ne trouva vraisemblablement aucune maison d'édition disposée à miser sur un tel projet éditorial, cette grande promesse ne s'était jamais concrétisée en un objet et avait fini par se désagréger, presque oubliée de tous, insoupçonnée.

⁶⁷⁷ « remarkable revelation », « Each of these stories is noteworthy for its freshness of approach, its solidity, its ease, and its direct apprehension of reality. », « They almost prompt me to suggest that the greatest promise for the future of American art is to be found in the Negro writer as well as in Negro music. » Nous traduisons. Eugene Gordon Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 7.

Similairement, les archives personnelles de Hoyt Fuller révèlent qu'il était entré en contact en juin 1976 avec son agent littéraire, Bertha Klausner, afin de faire publier une anthologie – vraisemblablement une miscellanée – intitulée *The New Black Renaissance*⁶⁷⁸. En réalité, Fuller travaillait dessus depuis plusieurs années, comme le révélait une lettre qu'il avait adressée à Larry Neal en avril 1971 et où il sollicitait sa contribution. Il y exposait les idées directrices derrière le volume, à savoir « exprimer l'état d'esprit de l'Artiste Noir dans l'après-guerre », faire le lien avec des « moments et mouvements similaires du passé » et surtout « définir puis illustrer sa rupture esthétique » avec les conventions dominantes⁶⁷⁹. La volonté de faire le lien avec les précédentes époques se percevait déjà à travers le titre retenu par Fuller, qui n'était pas sans évoquer à la fois la Renaissance de Harlem et l'anthologie *The New Negro*. Cette dernière était en effet venue confirmer le rôle d'Alain Locke dans ce précédent mouvement en tant que l'un de ses principaux instigateurs et théoriciens. Le rôle de Fuller durant le Black Arts Movement, similaire à celui de Locke pendant la Renaissance de Harlem, était salué par de nombreux artistes de l'époque, mais il n'en demeure pas moins qu'il reste une figure relativement marginale dans l'étude du mouvement. La place que lui aurait réservé la critique si une telle anthologie avait abouti ne peut être l'objet que de spéculations guère productives, néanmoins cela pose en creux une question d'ordre épistémologique, à savoir si la fonction d'ouvrages relais n'avait d'utilité et de pertinence qu'auprès des anthologistes ou bien s'il arrivait aussi parfois aux critiques et chercheurs de s'arrêter à ces mêmes ouvrages relais pour déterminer ce qui méritait ou non d'être exploré et commenté.

⁶⁷⁸ Lettre de Bertha Klausner à Hoyt W. Fuller, 14 mai 1977, Hoyt William Fuller collection, Robert W. Woodruff Library at Atlanta University, boîte 21, chemise 22.

⁶⁷⁹ « The idea is to articulate the mood of the post-World War II Black Artist, but to connect his orientation with similar moments and movements from the past, and, more important, to define and then to illustrate his aesthetic break from the 'mainstream'. » Nous traduisons. Lettre de Hoyt W. Fuller à Larry Neal, 22 avril 1971, Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 2.

2) Des anthologies vers les magazines

Le mouvement des œuvres ne se fait pas toujours du médium considéré le plus éphémère au médium considéré le plus pérenne. Dans une moindre mesure, il est possible d'observer un mouvement pendulaire où certaines œuvres reviennent dans des publications périodiques après avoir été publiées au sein de recueils ou d'anthologies. Aussi est-il utile de comprendre les différentes raisons qui amènent les éditeurs de magazines à privilégier des œuvres déjà publiées ailleurs au détriment d'œuvres inédites. Le magazine *Freedomways* avait par exemple annoncé dès le premier éditorial vouloir ouvrir ses pages aux auteurs dont la réputation était établie et à ceux en quête d'un premier public. Parmi les écrivains reconnus se trouvaient plusieurs auteurs qui étaient déjà morts au moment de la réimpression de leurs œuvres. Ainsi, le poème « To the White Fiends » de Claude McKay était reproduit dans le second numéro du magazine à l'été 1961, plusieurs poèmes de Paul Laurence Dunbar figuraient dans le numéro de l'automne 1972, et plusieurs poèmes de W.E.B. Du Bois apparaissaient dans le premier numéro de l'année 1965. Dans l'ensemble des cas, les auteurs n'avaient pu solliciter eux-mêmes ces réimpressions, ce qui distinguait d'emblée ces œuvres des autres qui paraissaient dans le magazine. Le recours à des œuvres vieilles pour la plupart de plusieurs décennies dans un magazine qui entendait couvrir l'actualité liée au « mouvement pour la liberté » pouvait s'expliquer de plusieurs façons. Dans le cas du poème de Claude McKay, celui-ci apparaissait dans le second numéro du magazine, soit à une période où la publication était encore en cours de construction et pétrie d'incertitudes quant à son avenir et sa pérennité. Si jamais les éditeurs n'avaient pas encore reçu suffisamment de propositions pour les numéros à venir, s'en remettre à un auteur tel que McKay leur permettait d'une part de pallier ce manque et d'autre part d'éviter de prendre trop de risques en publiant l'œuvre d'un auteur inconnu. Associer le prestige littéraire du nom de McKay à celui de *Freedomways* dès le lancement du magazine n'était sans doute pas pour déplaire aux éditeurs, de même que placer les œuvres qui seraient publiées par la suite dans le magazine sous l'égide d'un auteur qui avait allié engagement politique et poétique n'était pas anodin et correspondait assez bien à l'identité que *Freedomways* voulait projeter. Un

autre élément qui aurait pu motiver la reproduction du poème de McKay était la potentielle absence de copyright, mais il est difficile d'en être certain⁶⁸⁰.

Dans le cas de Dunbar, les œuvres étaient effectivement tombées dans le domaine public⁶⁸¹ et cela semblait contribuer, bien plus que pour McKay, à expliquer la présence du poète africain-américain au sein de la publication. Pour le dernier trimestre de l'année 1972, *Freedomways* n'était plus dans ses balbutiements initiaux. La formule éditoriale existait depuis plus de dix ans et il n'y avait plus besoin d'établir auprès des lecteurs et lectrices quel type de littérature le magazine entendait publier. À première vue, la résurgence de l'œuvre de Dunbar au sein de *Freedomways* était, semblait-il, liée à la célébration du centenaire de sa naissance : un article de John Henrik Clarke lui était consacré, ses poèmes occupaient cinq pages et un autre article de Pauline A. Young reproduisait copieusement les lettres du poète. En apparence, les éditeurs paraissaient avoir livré un bref dossier spécial pour rendre hommage à Dunbar. À y regarder de plus près cependant, les raisons de cette célébration pouvaient paraître plus confuses. Le numéro de l'automne 1972 était symptomatique d'une tendance qui pouvait être

⁶⁸⁰ Les lois relatives à la protection des droits d'auteurs aux États-Unis sont complexes pour deux raisons. La première tient à l'organisation fédérale qui crée parfois des régimes de protection différenciés selon les États et la deuxième est due au fait que les lois successives votées au niveau fédéral n'ont aucun effet rétroactif, empêchant de fait une lecture simplifiée où toutes les œuvres seraient soumises au même régime de protection. Le *Copyright Act* de 1909 venait ainsi mettre en place un système de protection pour toutes les œuvres publiées après 1909, tandis que celles publiées avant 1909 restaient protégées par le système antérieur. D'autres lois ultérieures sont venues modifier les règles de protection des œuvres artistiques, notamment le *Copyright Act* de 1976 qui sert encore largement de base à la législation actuelle en termes de protection des droits d'auteurs et son extension le *Copyright Renewal Act* de 1992 qui a mis en place le renouvellement automatique du droit d'auteur aux États-Unis. En d'autres termes, l'immense majorité des œuvres dont il est question dans cette thèse furent et sont encore protégées au titre des provisions de la loi de 1909, puisqu'elles furent publiées initialement entre 1909 et 1978, date de prise d'effet de la loi de 1976. Le *Copyright Act* de 1909 garantissait le droit d'auteur à condition que l'œuvre soit publiée et qu'elle porte une marque de copyright (*notice of copyright*). Sans cette marque, l'œuvre, même publiée, faisait directement partie du domaine public. Une œuvre publiée aux États-Unis comportant une marque de copyright était protégée pour une durée de vingt-huit ans, et il était possible de renouveler la protection de cette œuvre pour une nouvelle durée de vingt-huit ans. En tout, une œuvre pouvait donc être protégée pendant un maximum de cinquante-six ans à compter de sa date de parution, à condition de tirer pleinement parti des délais pour étendre la protection des droits d'auteurs.

Plusieurs difficultés émergent donc pour déterminer si une œuvre était encore protégée ou bien faisait partie du domaine public : il faut connaître la date précise de parution de chaque œuvre, s'assurer ensuite que chaque œuvre était bien dès sa parution accompagnée de la marque de copyright attestant de sa protection sans quoi elle rejoignait d'emblée le domaine public, et, pour finir, il faut savoir si les divers ayants droit – auteurs, maisons d'édition ou héritiers des droits – ont renouvelé ou non la protection de ladite œuvre et, si oui, à quelle date.

⁶⁸¹ Avant le *Copyright Act* de 1909, la durée maximale de protection d'une œuvre était de quarante-deux ans.

observée à l'échelle du magazine au fur et à mesure des années, à savoir la diminution progressive de contributions originales. En effet, on peut remarquer pour *Freedomways* une forme d'essoufflement éditorial à partir du début des années soixante-dix, à mesure que le Mouvement pour les Droits Civiques perdait en intensité et que les mouvements indépendantistes d'Afrique ou d'Asie aboutissaient. En termes concrets, en plus de la diminution du nombre d'œuvres littéraires et d'articles inédits publiés pendant cette période, certaines rubriques récurrentes – telles que les dessins de presse, le courrier des lecteurs ou la recension d'ouvrages – enflèrent et le nombre de réimpressions augmenta également. Alors que le nombre moyen de pages par numéro se situait aux alentours de cent au cours des dix premières années – avec un numéro atteignant même deux cent dix pages –, celui de l'automne 1972 culminait difficilement à soixante-dix-neuf pages : le cumul de la recension d'ouvrages, des dessins de presse et des réimpressions atteignait quarante-deux pages, à quoi s'ajoutaient les dix-sept pages occupées par les lettres et poèmes de Dunbar. Les vingt pages restantes se divisaient entre l'article de Clarke sur Dunbar et un autre article inédit, le seul à couvrir directement ce « mouvement pour la liberté », cher au magazine puisqu'il figurait en sous-titre, *Freedomways: A Quarterly Review of the Freedom Movement*. Certes, on pouvait arguer que recouvrer l'héritage de Dunbar était une manière de lui rendre hommage et constituait aussi un pas de plus vers la libération d'une histoire sociale et littéraire encore prisonnière d'un mépris généralisé. On pouvait également arguer que Dunbar n'était pas l'auteur africain-américain qui avait été le plus négligé par la critique, qu'elle soit blanche ou non, et que lui offrir un tel espace avec ce dossier spécial semblait plutôt tomber à point nommé pour masquer un contenu qui était, somme toute, squelettique. Un autre élément pointait dans cette direction puisque les éditeurs avaient vraisemblablement décidé de repousser ce dossier jusqu'au dernier trimestre de l'année, alors que Dunbar était né en juin et qu'un hommage dans le numéro de printemps ou de l'été aurait davantage coïncidé avec le centenaire de sa naissance. Dès lors, on pouvait percevoir le recours aux poèmes de Dunbar comme une véritable mise à l'honneur – ce que le magazine faisait quoi qu'il en soit – ou, plus

cyniquement, comme un moyen de remédier à une disette de contenu, littéraire et autre, à moindre frais⁶⁸².

L'exemple de Dunbar montrait que pour les éditeurs de *Freedomways* la littérature était parfois un moyen d'étoffer un numéro. Cela pouvait s'observer autrement : sur les soixante-trois numéros allant du printemps 1961 à l'automne 1976, vingt pour cent des auteurs et auteures dont les œuvres apparaissaient dans le magazine n'avaient pas été crédités dans le sommaire, allant parfois jusqu'à six auteurs au sein d'un seul numéro. Lorsque les éditeurs ne créditent pas un ou deux auteurs, cela pourrait être perçu comme un simple oubli de leur part. En revanche, la récurrence et la magnitude du phénomène dans *Freedomways* laissaient à penser que cela était intimement lié aux pratiques éditoriales. Il s'agissait probablement d'ajouts décidés à la dernière minute, alors qu'il était déjà trop tard pour altérer les autres parties du magazine sans risquer de retarder la mise en production. Similairement, le numéro du printemps 1968 offrait une autre illustration de la place – paradoxalement – périphérique que pouvait parfois occuper la littérature, et comment cette place fluctuait au gré des autres actualités. Le numéro réunissait sept articles consacrés à Langston Hughes et incluait aussi plusieurs de ses poèmes composés peu avant sa mort, un an plus tôt. Plus de la moitié du contenu était dédié à Hughes, il est donc vraisemblable que les éditeurs avaient pris le temps de rassembler ces contributions dans l'optique de publier un numéro en son hommage. Cependant, la nouvelle de l'assassinat de Martin Luther King Jr. les atteignit sans doute alors que le numéro était en passe d'être achevé. Ainsi, l'éditorial revenait sur la mort de King Jr. et une photographie du pasteur occupait toute la couverture, ce qui était inhabituel car généralement les couvertures contenaient certes une illustration mais faisaient apparaître directement le titre des articles ou les noms des contributeurs. Au lieu de cela, seul un fin bandeau en pied de page annonçait que le magazine contenait la reproduction d'un discours de King Jr. – celui prononcé à la mort de W.E.B. Du Bois – tandis que les autres éléments étaient listés en quatrième de couverture. Autrement dit,

⁶⁸² Cette pratique n'était pas particulière aux périodiques africains-américains. Laurel Brake a relevé que les périodiques britanniques au tournant du vingtième siècle offraient davantage d'espace à la critique culturelle dès lors qu'il y avait moins d'actualités politiques, notamment lors des périodes de suspension du Parlement. Laurel Brake, « Art and News: Writing the Contemporary in the Periodical Press, 1893-1906 », [Conférence] Les périodiques comme médiateurs/ Periodicals In-Between, European Society for Periodical Research (ESPRit) : BNF et Inalco, 27 juin 2018. <https://esprit2018.sciencesconf.org/>

pour tout lien avec ce qui venait de se produire le magazine n'offrait que l'éditorial et un discours du défunt qui portait, curieusement, sur la mort de quelqu'un d'autre. Les éditeurs ne pouvaient plus altérer le contenu du magazine de manière à coller aux événements, pourtant ils n'hésitèrent pas à reléguer la littérature à l'arrière-plan, littéralement, quand bien même celle-ci représentait l'essentiel du contenu. Le choix d'une mise en page différente pour la couverture, sobre et minimaliste, servait d'une part à signaler d'emblée aux lecteurs et lectrices le caractère hautement singulier de ce qui venait d'arriver, mais ménageait également suffisamment d'espace pour laisser libre cours à l'émotion. Ce choix révélait également la difficulté de produire un magazine avec une temporalité longue, un trimestriel, tout en maintenant sa pertinence auprès des lecteurs. Ainsi, la dissonance entre la couverture et le corps du magazine pouvait à nouveau générer une lecture plus cynique : dans un contexte où la communauté africaine-américaine était en émoi, mettre King Jr. en couverture générerait inévitablement de bien meilleures ventes, quand bien même le magazine n'offrirait presque rien en lien avec sa mort. Il est difficile de déterminer ce qui a poussé les éditeurs à opter pour cette couverture particulière, si cela a été fait à dessein ou non, mais dans le paradigme médiatique du Mouvement pour les Droits Civiques, *Freedomways* n'aurait pas été le premier médium à exploiter l'émotion d'une tragédie à des fins mercantiles.

Qu'il s'agisse de Dunbar, de Hughes ou de McKay, on peut constater que le retour de leurs œuvres au sein d'une publication périodique constituait certes un hommage, mais n'échappait pas entièrement à d'autres considérations éditoriales, souvent étroitement liées à des préoccupations commerciales. En ce sens, lorsque le magazine *Freedomways* choisit de reproduire plusieurs œuvres de W.E.B. Du Bois au début de l'année 1965, cela prenait l'allure d'une manœuvre promotionnelle liée au fait qu'une réédition des poèmes de Du Bois, assurée par Ghana Universities Press, devait également paraître en 1965. L'information pouvait être arrivée aux oreilles des éditeurs par la veuve de Du Bois, Shirley Graham Du Bois qui faisait partie du comité éditorial, mais cette réédition était en soi suffisamment symbolique pour être célébrée. Du Bois était l'un des plus éminents Africains-Américains du siècle mais aussi l'un des principaux promoteurs du panafricanisme et l'un des plus ardents défenseurs du droit à l'autodétermination : voir une partie de ses œuvres rééditées depuis le premier pays d'Afrique noire à obtenir son

indépendance et où il avait élu résidence à la toute fin de sa vie était un message tout autant littéraire que politique. D'ailleurs, le magazine *Negro Digest* n'était pas en reste puisque, tout comme *Freedomways*, il reproduisit le poème « The Song of the Smoke », également dans le premier numéro de l'année, en janvier 1965 :

I am the smoke king,
I am black.
I am swinging in the sky,
I am ringing worlds on high;
I am the thought of the throbbing mills,
I am the soul of the soul-toil kills,
I am the ripple of trading rills.

Up I'm curling from the sod,
I am whirling home to God
I am the smoke king,
I am black.

I am the smoke king,
I am black.

I am wreathing broken hearts,
I am sheathing devils' darts
Dark inspiration of iron times
Wedding the toil of toiling climes
Shedding the blood of bloodless crimes,

Down I lower in the blue,
Up I tower toward the true,
I am the smoke king,
I am black.

I am the smoke king,
I am black.

I am darkening with song,
I am hearkening to wrong;
I will be black as blackness can,
The blacker the mantle the mightier the man,
My purpl'ing midnights no day dawn may ban.

I am carving God in night,
I am painting hell in white,
I am the smoke king,
I am black.

I am the smoke king,
I am black.

I am cursing ruddy morn,
I am nursing hearts unborn;
Souls unto me are as mists in the night,
I whiten my blackmen, I blacken my white,
What's the hue of a hide to a man in his might!

Hail, then grilly grimy hands
Sweet Christ, pity toiling lands!
Hail to the smoke king,
Hail to the black!⁶⁸³

Le choix de reproduire l'œuvre d'un auteur qui, déjà du temps de la Renaissance de Harlem, n'incarnait ni l'innovation, ni la modernité littéraire pouvait a priori surprendre. Cependant, une lecture rapide du poème révélait plusieurs éléments qui faisaient directement écho au contexte des années soixante. Tout d'abord, l'insistance de Du Bois sur « black » – accompagné de plusieurs dérivés, « blackmen », « blacken », ou encore « blackness » – plutôt que « Negro » ou encore « colored » donnait au poème une tonalité très moderne. Ensuite, l'anaphore « I am the smoke king, I am black » s'apparentait à une formule incantatoire où royauté et le fait d'être noir allaient nécessairement de pair, un mantra qui, par sa répétition, se dotait peu à peu de vertus spirituelles propres à amorcer une transformation psychologique capable de réhausser l'estime individuelle, ce qui était fréquemment vu à l'époque comme condition sine qua non à toute pratique artistique. Qui plus est, la voix poétique ne cessait de se mettre au cœur de l'action, à maudire, soigner, peindre, prêter l'oreille, tourbillonner ou encore se balancer, du ciel aux ruisselets en passant par les moulins, depuis l'ère du fer jusqu'à l'éternité de l'enfer. Cette multiplicité d'actions faisait très bien écho aux appels à se mobiliser et à la diversité des stratégies mises en place par les Africains-Américains pendant le Mouvement pour les Droits Civiques ou le Black Arts Movement. Le lecteur suivait de strophe en strophe l'ondoiement de cette voix poétique évasive mais omnipotente, dont l'immatérialité supposée était chaque fois contrebalancée par ce qui pouvait être entendu comme son incarnation directe, « je suis noir ». Si, comme le disait la voix poétique, plus la cape était noire plus l'homme était puissant, le lecteur ne pouvait qu'imaginer la puissance de ce roi de fumée

⁶⁸³ Version du poème telle qu'elle est parue dans *Negro Digest* de janvier 1965. Elle diffère en quelques endroits d'autres reproductions du poème au sein d'autres supports, tant dans la mise en page que dans certains vers.

qui ne cessait de répéter qu'il était noir. Cette puissance affleurait déjà dans l'image même de la fumée puisque, en définitive, commander la fumée revenait à commander sa source, le feu, synonyme de vie autant que de destruction. En somme, le poème clamait la puissance de l'amour-propre, lui-même dérivé de cette force d'action inextinguible. « The Song of the Smoke » s'insérait en ce sens très bien dans la ligne éditoriale de *Negro Digest* qui entendait transformer en profondeur la manière dont les Africains-Américains se percevaient et étaient perçus. En plus d'être un hommage littéraire, la publication du poème au sein du magazine constituait une promotion commerciale et symbolique, mais elle réaffirmait aussi auprès du lectorat l'importance d'un état d'esprit volontaire, toujours ferme et fier face aux vicissitudes de la fortune. Le poème de Du Bois était donc un exemple où la reproduction d'une œuvre remplissait tout autant des fonctions pratiques qu'esthétiques.

Cependant, il n'était pas toujours possible de réconcilier ces deux aspects, en particulier pour les éditeurs de *Freedomways* et *Negro Digest/ Black World* qui étaient soumis à des impératifs plus stricts et plus réguliers que les autres magazines du corpus, dont la parution était erratique. Dorothy West qui avait initialement souhaité faire de *Challenge* une publication mensuelle avait ainsi dû annoncer dès le deuxième numéro que la publication serait finalement semestrielle, l'éditrice trouvant alors certaines œuvres reçues si mauvaises qu'elle soupçonnait une mauvaise plaisanterie⁶⁸⁴. En s'astreignant à maintenir un rythme de publication mensuel ou trimestriel, les éditeurs de *Freedomways* et *Negro Digest/ Black World* se trouvaient rapidement dans une situation où les choix de publication pouvaient davantage être motivés par l'aspect pratique que par l'aspect esthétique. Un aperçu de ces considérations se trouvait dans un échange de lettre de novembre 1965 entre Hoyt Fuller et son adjoint, David Llorens, à propos du contenu – littéraire et autre – du numéro de janvier 1966 qu'ils étaient en train de finaliser. Llorens soumettait à la supervision de Fuller les quatre œuvres qu'il comptait inclure et annonçait que le numéro allait comporter des articles signés par Louis E. Lomax et Nathan Hare, tout en précisant que si le numéro pouvait certes s'appuyer sur « les noms », aucun des articles

⁶⁸⁴ Dorothy West, « Dear Reader », *Challenge*, (septembre 1934) : 29.

n'était « génial »⁶⁸⁵. Dans la lettre réponse, Fuller rejetait l'un des poèmes mentionnés et suggérait d'éventuellement le remplacer par celui d'une jeune fille, en prenant cependant bien soin de préciser « son âge » sans quoi il lui demandait de ne pas l'utiliser du tout⁶⁸⁶. La circonspection des éditeurs vis-à-vis de l'œuvre de cette jeune fille se révélait à travers la demande de préciser l'âge de l'auteure. La jeunesse ainsi mise en avant était censée excuser un potentiel manque de maîtrise ou bien désamorcer les éventuelles critiques qui pourraient être adressées. Encadrer la réception du poème de cette sorte était alors autant une mesure de protection de l'auteure que des éditeurs eux-mêmes. En effet, Fuller préférait sans doute éviter d'allier l'œuvre d'une auteure en herbe à des articles qui, d'après les propres dires de l'éditeur adjoint, n'étaient pas fameux, d'autant plus lorsque peu d'œuvres littéraires figuraient au sommaire. Le poème de Marissa Packman ne fut d'ailleurs pas inclus dans le numéro de janvier 1966. Cependant, il apparut, vraisemblablement, dans le numéro annuel consacré à la poésie, en septembre 1966, aux côtés d'une trentaine d'autres poèmes. L'âge de l'auteure, seize ans, y était alors précisé. La raison de ces choix éditoriaux en matière de littérature était exposée dans une lettre de Fuller adressée à Gwendolyn Brooks en octobre 1964. Il déclarait qu'il lui arrivait de ressentir de la crainte à l'idée de mélanger les poètes confirmés avec des amateurs mais insistait sur le but des éditeurs qui était avant tout de « découvrir et d'encourager » les jeunes talents, parfois au détriment direct de ceux qui étaient « établis »⁶⁸⁷. À la différence de *Freedomways*, *Negro Digest*/ *Black World* reproduisit extrêmement peu d'œuvres publiées auparavant dans un autre support, sans doute en raison de cet engagement éditorial à promouvoir de jeunes auteurs. Le magazine publia incontestablement son

⁶⁸⁵ « The January issue has the names of Hare and Lomax. The names, yes, but neither of the articles are terrific. » Nous traduisons. Lettre de David Llorens à Hoyt W. Fuller, 12 novembre 1965, Hoyt William Fuller collection, Robert W. Woodruff Library at Atlanta University, boîte 16, chemise 14.

⁶⁸⁶ « No, don't use the Lucille Giles poem, which I'm returning herewith, but use the Packman girl, with some reference to her age (otherwise, don't use it). » Nous traduisons. Lettre de Hoyt W. Fuller à David Llorens, Thanksgiving 1965, Hoyt William Fuller collection, Robert W. Woodruff Library at Atlanta University, boîte 16, chemise 14.

⁶⁸⁷ « I do sometimes get squeamish about mixing superior poets with amateurs, but we are trying to discover and encourage the young and the talented, and it seems we have to be a little unfair to the established sometimes in order to do so. » Nous traduisons. Lettre de Hoyt W. Fuller à Gwendolyn Brooks, 1^{er} octobre 1964, Hoyt William Fuller collection, Robert W. Woodruff Library at Atlanta University, boîte 13, chemise 22.

cortège d'auteurs établis, mais la régularité de la publication lui permettait également d'y associer de nombreux auteurs relativement ou complètement inconnus.

Malgré cette orientation éditoriale, quelques œuvres se glissaient parfois dans le magazine après avoir connu une première publication au sein d'un autre support. Ainsi, quatre poèmes de l'anthologie *New Negro Poets, U.S.A.* publiée en 1964 furent également reproduits dans quatre numéros différents de *Negro Digest*, le tout sur une période inférieure à deux ans, de septembre 1965 à juillet 1967. Peut-être l'ordre resserré des reproductions peu de temps après la parution de l'anthologie n'était-il qu'une coïncidence, ou peut-être les éditeurs étaient-ils allés piocher quelques œuvres dans une anthologie afin d'étoffer le contenu littéraire de plusieurs numéros qui en avaient besoin. Toujours est-il que pour l'un des poèmes, « I Heard a Young Man Saying » de Julia Fields, après l'apparition au sein de la miscellanée en 1964 puis sa reproduction dans *Negro Digest* en septembre 1966, le poème fut transposé à un troisième médium puisqu'il fut publié en format *broadside* en 1967 par Broadside Press⁶⁸⁸. En d'autres termes, en un laps de temps relativement court, une œuvre était diffusée sur trois médiums différents. La multiplication des supports de diffusion contenait en soi la possibilité de toucher un public plus élargi mais étirait aussi la durée d'exposition de l'œuvre auprès de ce même public. Autre exemple, le numéro de juin 1966 reproduisait le poème « Runagate, Runagate » de Robert Hayden qui apparut pour la première fois dans l'anthologie classique *The Poetry of the Negro* – dans son édition de 1949 – avant d'être repris dans le recueil de Hayden paru en 1962, *A Ballad of Remembrance*. La reproduction dans *Negro Digest* arrivait après le couronnement de Hayden au Festival mondial des arts nègres organisé en 1966 à Dakar dans la catégorie de la poésie anglophone, et faisait suite à une demande de l'anthologiste néerlandaise Rosey E. Pool de publier deux versions du poème, celle de 1949 et une révisée datant de 1964, afin de mesurer le chemin parcouru par l'œuvre et son auteur. Les éditeurs saisirent l'occasion de proposer à leurs lecteurs une leçon qui illustre concrètement comment un poème pouvait être amélioré lorsqu'il passait par les « mains d'un poète appliqué »⁶⁸⁹. La publication de « Runagate, Runagate »

⁶⁸⁸ Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, *op. cit.* p. 34.

⁶⁸⁹ « The two poems illustrate concretely how a poem improves in the hands of a diligent poet. » Nous traduisons. Éditeurs, « Note to the reader » in Rosey E. Pool, « Robert Hayden: Poet Laureate », *Negro Digest*, (juin 1966) : 39-43. p. 43.

célébrait donc le prix remporté par Hayden et, en même temps, consacrait le poème en tant que « classique » dans l'un des sens premiers du terme, c'est-à-dire une œuvre qui est censée servir de base de travail à l'enseignement en classe et d'exemple à émuler.

3) Mouvements spatiaux et dommages collatéraux

Suivre les mouvements des œuvres d'un support à un autre implique de les appréhender dans une perspective chronologique, où la publication au sein d'un support original est parfois suivie par une reproduction au sein d'un voire plusieurs autres supports. La succession de ces publications trace alors le parcours d'une œuvre de la parution de celle-ci jusqu'à maintenant. Or, parler de mouvement implique aussi nécessairement un rapport à l'espace, avec les œuvres qui circulent parfois simultanément au sein de régions géographiques et culturelles différentes. Des œuvres parues dans un contexte local peuvent parfois se retrouver reproduites au sein de publications à diffusion nationale et même acquérir une forme de notoriété internationale, comme ce fut par exemple le cas de la poésie de Robert Hayden célébrée dans un mouvement transatlantique à la fois par *Negro Digest* et par le Festival mondial des arts nègres de Dakar. Ainsi, les mouvements des œuvres se composent tout autant d'un aspect chronologique que d'une dimension spatiale.

Les ouvrages du corpus sont exclusivement issus d'une sphère géographique états-unienne et d'une sphère culturelle africaine-américaine, ce qui constitue une limite inhérente à cette recherche puisqu'il est dès lors plus ardu de rendre compte du mouvement des œuvres issues de ces sphères vers d'autres régions. Toutefois, la circulation des œuvres des artistes venant d'Afrique, des Caraïbes ou encore du Proche-Orient au sein des publications africaines-américaines donne un exemple de ces mouvements spatiaux. On peut ainsi remarquer d'emblée que cette circulation se fit presque exclusivement au sein des magazines du corpus. Dès 1937, *New Challenge* reproduisit une œuvre de l'auteur haïtien Anthony Lespes, mais la présence d'auteurs étrangers au sein de publications périodiques africaines-américaines se fit plus importante au cours des années soixante et soixante-dix. En tête de liste, *Freedomways* reproduisit de 1961 à 1976 les œuvres de Pablo Neruda, Derek Walcott, Jacques Roumain,

Nicolás Guillén, Sadanand Rege, Kamal Boullata ou encore Nâzim Hikmet, fidèle à une ligne éditoriale qui entendait couvrir au mieux ce « mouvement pour la liberté » qui se faisait sentir du Chili à l'Inde en passant par la Palestine et la Turquie. *Negro Digest/ Black World* publia moins régulièrement des auteurs étrangers, mais accordait davantage de place à leurs œuvres. Ainsi, le poète sénégalais Ibrahima Diallo avait sept compositions reproduites dans le numéro de septembre 1972, tandis qu'en janvier 1972, la publication africaine-américaine publia la traduction de seize poèmes de Léon-Gontran Damas. Cela représentait un nombre considérable puisque en seize années de publication du magazine, Damas fut l'auteur qui eut le plus d'œuvres reproduites au sein d'un seul et même numéro.

Ces égards notables vis-à-vis d'un auteur francophone n'étaient pas uniques en leur genre puisque Aimé Césaire figurait d'abord au sommaire de *Umbr*a en décembre 1963 puis à celui de *Soulbook* à l'automne 1965. *Umbr*a publiait principalement, sinon exclusivement, les œuvres des membres du collectif à l'origine du magazine. Le premier éditorial avait par ailleurs insisté sur la jeunesse et la franchise des auteurs publiés. L'inclusion de Césaire, qui n'était ni membre du collectif ni particulièrement jeune en 1963, méritait donc en soi d'être remarquée. Dans le numéro de *Soulbook*, ses œuvres étaient placées en tête de la section consacrée à la littérature, deux poèmes traduits en anglais mais aussi reproduits en version originale. Les œuvres étaient tirées de la revue *Présence Africaine* et il était difficile de déterminer si les éditeurs de *Soulbook*, qui effectuaient eux-mêmes la traduction, avaient bénéficié d'une autorisation de reproduction ou non. Nonobstant, le souci des éditeurs d'offrir les deux versions reflétait une double ambition, celle de diffuser les œuvres du poète martiniquais auprès du public ou de les lui faire découvrir mais aussi celle de préserver et faire entendre la voix originale de Césaire. Loin d'être des inclusions à la marge, les exemples de Césaire ou Damas suggéraient qu'il s'agissait de véritables mises à l'honneur et témoignaient en particulier de l'importance du mouvement de la Négritude⁶⁹⁰ dans l'activité littéraire et politique africaine-américaine des années

⁶⁹⁰ La création du terme Négritude est attribuée à Aimé Césaire, vers le milieu des années trente. La Négritude est un courant de pensée qui s'incarna dans la politique tout autant que dans la littérature et qui s'est déployé d'abord dans la sphère francophone avant de se propager vers d'autres sphères géographiques et culturelles. Parmi les penseurs de la Négritude se trouvaient, entre autres, Césaire lui-même ainsi que Léon-Gontran Damas, Guy Tirolien, Birago Diop ou encore Léopold Sédar Senghor. Tous ne partageaient pas une même définition de la Négritude, mais on peut néanmoins affirmer que ce courant à vocation

soixante et soixante-dix. Cette importance était directement confirmée dans une lettre d'octobre 1971, où le président sénégalais Léopold Sédar-Senghor remerciait en personne Larry Neal pour lui avoir envoyé des exemplaires de son recueil *Black Boogaloo* et de *Black Fire* ainsi qu'un disque de « musique engagée négro-américaine ». Ces objets revêtaient un « intérêt certain » pour le président sénégalais qui comptait mettre à profit ses « prochaines vacances » afin d'avoir le loisir de les consulter⁶⁹¹. Certes, l'envoi était privé et ne rentrait a priori pas dans un contexte de diffusion publique, mais cette lettre attestait tout de même que la circulation des œuvres d'une sphère géographique et culturelle à une autre ne se faisait pas à sens unique. L'expression littéraire africaine-américaine était alors mise en résonance et en rapport avec cette expression venue d'autres horizons, nourrie de circonstances politiques et sociales proches quoique différentes et reflet d'une communauté de sentiments et de conscience⁶⁹².

Les œuvres issues de sphères géographiques et culturelles différentes se concentraient principalement dans les magazines africains-américains. Ainsi, la composante des périodiques était duelle : à la fois publications avec l'identité locale la plus forte mais aussi celles avec l'identité internationale la plus affirmée. En effet, bien peu d'anthologies ou de miscellanées accordaient une place aux œuvres d'auteurs étrangers : James Weldon Johnson avait inclus un poème de Plácido dans *The Book of American Negro Poetry*, tandis que l'anthologie *The Poetry of the Negro, 1746-1970* comportait une section à part en fin de volume de près de cent cinquante pages réservées à des œuvres qui rendaient hommage aux Noirs et qui étaient signées par des auteurs blancs. Cependant, cette section était majoritairement composée d'auteurs états-uniens et ne faisait une place

universelle s'opposait à toute forme de colonialisme ou de domination et entendait revendiquer une identité et une culture noires jusqu'alors méprisées et déshumanisées. Les promoteurs de la Négritude cherchèrent à trouver un équilibre entre revendication de la spécificité de l'expérience et de la culture noires d'une part et rejet de l'essentialisme d'autre part.

⁶⁹¹ Lettre de Léopold Sedar Senghor à Larry Neal, 29 octobre 1971, Larry Neal Papers, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, boîte 2.

⁶⁹² Plusieurs ouvrages ont solidement documenté l'échange intellectuel, culturel et littéraire qui eut lieu entre artistes africains-américains et artistes noirs francophones notamment, de l'influence de René Maran – premier auteur noir à obtenir le prix Goncourt en 1921 – sur les auteurs de la Renaissance de Harlem à l'influence de Claude McKay et Langston Hughes sur les auteurs de la Négritude, mais aussi à l'influence de Césaire et consorts sur les générations ultérieures d'artistes africains-américains. Voir Michel Fabre, « René Maran, The New Negro and Negritude », *Phylon*, 36.3 (1975) : 340-351. ; Shireen K. Lewis, *Race, Culture, and Identity : Francophone West African and Caribbean Literature and Theory from Négritude to Créolité*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford : Lexington Books, 2006. pp. 27-28. ; M. Fabre, *La rive noire*, *op. cit.*

qu'extrêmement modeste aux auteurs étrangers, qui se limitaient aux britanniques William Blake, William Wordsworth et Elizabeth Barrett Browning. Le volume ménageait donc une place conséquente à une expression qui n'était pas africaine-américaine, mais l'ajout d'œuvres littéraires en contrepoint ne parvenait pas vraiment à s'extraire d'un cadre géographique national. Qui plus est, les auteurs de cette section ne disposaient pas de notices biographiques similaires à celles des auteurs africains-américains puisqu'elles ne comportaient qu'une date de naissance et, éventuellement, de mort. Cela pouvait avoir été décidé par les anthologistes, Arna Bontemps et Langston Hughes, ou par la maison d'édition. En revanche, ce fut la maison d'édition qui choisit de faire figurer les noms de Walt Whitman, Herman Melville, Dubose Heyward, Karl Shapiro, Walter Lowenfels, Muriel Rukeyser, Frank Corso ou encore Marianne Moore, entre autres, sur la quatrième de couverture. L'absence de notice biographique pour les auteurs blancs était déjà révélatrice, mais l'ajout de leurs noms en couverture alors qu'il s'agissait d'un volume principalement consacré à l'expression poétique africaine-américaine laissait planer une forte présomption. À l'évidence, réunir auteurs blancs et auteurs africains-américains dans un même volume était moins perçu comme une possibilité d'engager un dialogue littéraire que comme une manière de maximiser les ventes en s'appuyant sur des noms familiers et appréciés du public états-unien.

À la différence des périodiques, les anthologies avaient donc tendance à resserrer leur sélection autour d'un cadre plus strictement national. En effet, de nombreux volumes incluaient dans leur titre ou leur sous-titre une référence aux États-Unis, à l'Amérique ou aux Africains-Américains. Les titres et sous-titres de plusieurs volumes semblaient délaissé un cadrage national et mettaient en avant la dimension raciale qui unissait les textes – *Dices or Black Bones*, *Black Poetry*, *The Best Short-Stories by Negro Writers*, *Right On! An Anthology of Black Literature*, *The New Black Poetry* – ce qui aurait pu laisser le champ libre à l'inclusion d'œuvres d'auteurs étrangers, du moins en théorie. Dans les faits ce n'était pas le cas, sans doute car les termes « Black » ou « Negro » sous-entendaient presque nécessairement le fait d'être africain-américain dans l'esprit des lecteurs et des

anthologistes⁶⁹³. Pourtant, lorsqu'on regardait de plus près, le cadre national était parfois plus élastique qu'il n'y paraissait. Ainsi, plusieurs auteurs présentés comme membres à part entière de la tradition littéraire africaine-américaine étaient issus des anciennes colonies britanniques. *Caroling Dusk* incluait par exemple des poèmes de Gladys May Casely Hayford qui était née dans ce qui était encore appelée la Côte-de-l'Or, Eric Walrond était originaire de la Guyane britannique, Claude McKay venait de Jamaïque et ne prit la nationalité états-unienne qu'en 1940, ou encore Keorapetse William Kgositsile avait fui l'apartheid en Afrique du Sud. Si l'on excepte le cas de Casely Hayford qui n'apparaissait que dans une seule anthologie, les autres auteurs disposaient d'une place notable voire centrale dans la tradition littéraire africaine-américaine : les œuvres de Walrond étaient reproduites dans sept anthologies, tout comme celles de Kgositsile, tandis que celles de McKay semblaient relativement incontournables puisqu'elles apparaissaient dans vingt-six volumes. Certes, McKay, Kgositsile et Walrond avaient tous vécu aux États-Unis, où ils avaient été confrontés au système politique et social qui perpétuait les inégalités raciales et où leurs carrières littéraires respectives avaient connu leurs apogées. Cela avait donc du sens de les voir rejoindre une tradition littéraire qui, dès l'origine, reposait sur la spécificité d'être à la fois noir et de vivre aux États-Unis. La tradition littéraire africaine-américaine projetait donc l'idée d'une cohérence identitaire nationale et culturelle – états-unienne et africaine-américaine – même si elle était aussi le fruit d'un syncrétisme littéraire, avec l'addition de voix étrangères qui finissaient par incarner avec plus ou moins de saillance une partie de cette tradition.

Cependant, la fluidité avec laquelle ces auteurs intégraient la tradition africaine-américaine tenait principalement au fait qu'il s'agissait d'œuvres anglophones qui ne requéraient aucune traduction, obstacle supplémentaire et signe clair d'une différence culturelle trop prononcée pour être ignorée. À proprement parler, la première anthologie littéraire africaine-américaine était le volume *Les Cenelles* qui présenta les œuvres d'artistes africains-américains francophones originaires de la Nouvelle-Orléans et qui fut publié en 1845. Or, les œuvres de ces artistes étaient virtuellement absentes de toutes les

⁶⁹³ Un contre-exemple hors corpus est l'anthologie *You Better Believe It: Black Verse in English* qui embrassait une perspective panafricaine et regroupait les œuvres de poètes états-uniens, africains et caribéens. L'anthologie fut éditée par le néerlandais Paul Breman et publiée en 1973 par Penguin, d'abord au Royaume-Uni puis aux États-Unis.

anthologies ultérieures, sans doute à cause du fait qu'ils s'exprimaient en français : la traduction de deux pièces de Victor Séjour apparaissaient dans *Black Theater, U.S.A.* et dans *The Norton Anthology of African American Literature*, tandis que Langston Hughes traduisait deux poèmes de Pierre Dalcour et Armand Lanusse, anthologiste du volume *Les Cenelles*, pour *The Poetry of the Negro, 1746-1970* qu'il édita avec Arna Bontemps. Les anthologistes des années soixante et soixante-dix accrurent la place de plusieurs auteurs du dix-huitième et dix-neuvième siècle au sein de la tradition littéraire africaine-américaine, notamment en raison de leur importance historique plus que littéraire⁶⁹⁴. Les auteurs présents dans *Les Cenelles* auraient donc pu, au moins à ce titre, faire l'objet d'une redécouverte et d'une inclusion plus systématique. Malgré cela, l'anthologie pionnière assemblée par Lanusse fut largement ignorée par la suite. Peut-être l'inclusion à la tradition littéraire africaine-américaine tenait-elle au fait d'être noir et de vivre aux États-Unis mais elle semblait encore plus étroitement liée au fait de s'exprimer en anglais, nationalité états-unienne ou non.

On pourrait attribuer le manque d'attention pour le volume *Les Cenelles* au nombre probablement très bas d'exemplaires mis en circulation, mais plusieurs éléments tendent à montrer que l'anthologie n'était pas si confidentielle. Ainsi, Hughes et Bontemps avaient, de fait, réussi à s'en procurer un pour leur anthologie, l'historien A. E. Perkins l'évoquait dans un article consacré à Victor Séjour publié dans *The Negro History Bulletin* en avril 1942⁶⁹⁵ tandis qu'en France, déjà au début des années trente, Edward Larocque-Tinker parvenait à y consacrer un ouvrage qui portait sur les écrits de langue française en Louisiane au XIXe siècle⁶⁹⁶. Au-delà du degré d'accessibilité matériel, la nécessité de traduire les œuvres constituait un frein supplémentaire au mouvement des œuvres, symptôme incontestable d'une barrière linguistique sinon culturelle. L'anthologie fut pour la première fois traduite en anglais en 1979, éditée par Régine Latourtue et Gleason

⁶⁹⁴ Lucy Terry est sans doute l'exemple le plus parlant de cette dynamique. Son poème « Bars Fight » composé en 1746 raconte l'attaque de deux familles blanches par un groupe d'Amérindiens. Il est resté très longtemps inconnu et n'apparaissait dans aucune anthologie de la Renaissance de Harlem, mais était repris dans *The Poetry of the Negro, 1746-1970, An Introduction to Black Literature in America: From 1746 to the Present* ainsi que dans *The Norton Anthology of African American Literature*. La raison pour laquelle les anthologistes incluent « Bars Fight » est qu'il s'agit de la toute première œuvre littéraire africaine-américaine. En ce sens, cela souligne que la tradition littéraire se nourrit certes d'œuvres dans l'histoire, mais aussi de l'historiographie qu'elle génère et avec laquelle elle peut se confondre.

⁶⁹⁵ A.E. Perkins, « Victor Séjour and His Times », *Negro History Bulletin*, 5.7 (1942) : 163-166.

⁶⁹⁶ M.V., « Les Cenelles », *Journal de la Société des américanistes*, 23. 1 (1931) : 251.

R. W. Adams, ce qui augmenta la visibilité du volume auprès du public et de la critique. Cette réédition bénéficia dans la foulée de la levée d'un autre frein, épistémologique cette fois, qui pesait sur la mobilité de ces œuvres. Dans le domaine théorique, les évolutions des concepts d'identité raciale et culturelle vinrent permettre de situer les auteurs issus de l'anthologie *Les Cenelles* de manière plus précise, tant sur le plan racial que littéraire. En effet, *Les Cenelles* fut publié par un groupe d'artistes africains-américains libres qui se reconnaissaient avant tout dans une identité créole louisianaise : ils ne s'identifiaient ni aux Noirs esclaves, ni aux Blancs et étaient des citoyens états-uniens empreints d'une culture résolument française⁶⁹⁷. De fait, cette identité raciale composite s'inscrivait en porte à faux avec l'identité raciale africaine-américaine revendiquée pendant la Renaissance de Harlem et, bien plus encore, pendant le Black Arts Movement, identité raciale forte qui était construite au flux et au reflux des essentialismes et anti-essentialismes. L'apport des études féministes noires au cours des années soixante-dix contribua à sortir de ce paradigme identitaire binaire et étroit. Dans le sillage de la réédition, les notions d'antillanité et de créolité – proposées respectivement par Édouard Glissant dans *Le discours antillais* en 1981 et par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Éloge de la créolité* en 1989⁶⁹⁸ – venaient fournir d'autres clefs conceptuelles afin d'élaborer une réévaluation de l'anthologie *Les Cenelles*, capable cette fois d'intégrer la complexité de l'identité créole des auteurs sans devoir la sacrifier sur l'autel d'une identité raciale étriquée.

⁶⁹⁷ Sybil Klein, « Review: *Les Cenelles: A Collection of Poems by Creole Writers of the Early Nineteenth Century* by Regine Latourtue and Gleason R. W Adams », *Black American Literature Forum*, 14.4 (1980) : 166-167. p. 166.

⁶⁹⁸ Antillanité et créolité sont généralement appréhendées dans leurs relations à la Négritude et sont parfois entendues comme relativement interchangeable. Selon les points de vue, le concept d'antillanité est alternativement présenté comme un prolongement ou une critique de la Négritude. Tandis que cette dernière postulait l'existence d'une racine identitaire et culturelle noire, l'antillanité – dérivée de la théorie du rhizome formulée par Gilles Deleuze et Félix Guattari – proposait une identité qui était fondamentalement plurielle. L'hétérogénéité est alors la base d'une identité spécifique. Le concept de créolité propose de faire fondre l'hétérogénéité de l'antillanité pour ne garder qu'une identité créole. Le concept – théorique tout comme l'antillanité mais peut-être encore plus étroitement littéraire – entendait célébrer une identité mais aussi une esthétique créoles.

B. Césures médiatiques, systémiques et épistémologiques

1) Sources primaires variées

Des milliers d'œuvres qui apparurent au sein de magazines de notre corpus, assez peu furent reproduites au sein d'anthologies par la suite. Il est relativement aisé de rendre compte du mouvement des œuvres : en effet, il est simple de faire la liste des médiums au sein desquels une même œuvre apparaît, d'organiser les points de cette liste dans un ordre chronologique qui correspond aux dates de parution de chaque médium, puis de tracer entre ces points des lignes qui reflètent les mouvements des œuvres⁶⁹⁹. À l'inverse, il est plus difficile de rendre compte d'une absence de mouvement autrement que par un simple constat. Cependant, divers exemples ont démontré qu'une œuvre peut parfois rester ignorée pendant de nombreuses décennies avant de réapparaître au sein d'un nouveau support, par exemple sous l'impulsion d'une traduction, d'une réédition, d'une redécouverte universitaire ou encore d'une inclusion au sein d'une anthologie. Le mouvement premier d'une œuvre – soit celui de la première diffusion qui propulse un texte dans l'espace public, que celui-ci soit large ou restreint – s'accompagne éventuellement d'un second mouvement, où l'œuvre est reproduite au sein d'un autre support. Ainsi, une œuvre qui serait restée cloîtrée dans une seule publication n'est pas immobile puisqu'elle pourrait reprendre son mouvement à tout moment, du moins en théorie. De fait, pour rendre des comptes des œuvres dont le mouvement a été interrompu, nous n'utiliserons pas le terme d'immobilité – qui semblerait pourtant tout indiqué après avoir parlé de mobilité des œuvres – mais celui de césure, dont la polysémie évoque la notion de rupture, de coupure, mais aussi celle de pause et de repos.

Le premier type de césure qu'on peut observer est médiatique, c'est-à-dire que l'interruption du mouvement des œuvres relève dans un premier temps des circonstances de publication et de diffusion propres à chaque médium. Les périodiques *Fire!!*, *Challenge/ New Challenge*, *Negro Digest/ Black World*, *Umbra*, *Soulbook* ou encore *Freedomways*

⁶⁹⁹ Un peu à la manière des dessins qu'on doit soi-même composer en prenant soin de relier des points numérotés : le dessin obtenu est souvent schématique mais donne une idée assez précise de ce qu'il était censé représenter. Tracer les lignes qui rendent compte du mouvement des œuvres d'un médium à un autre aboutit à un résultat certes schématique – c'est-à-dire simplifié et dont le trait pourrait être assoupli ou enrichi – mais le tracé obtenu donne une idée assez précise des mouvements.

eurent tous un contingent d'œuvres reproduites au sein d'anthologies, même si ce contingent était parfois modeste voire très modeste⁷⁰⁰. En revanche, *Harlem, Black Opals, Saturday Evening Quill* ou encore *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* ne publièrent aucune œuvre – ou virtuellement aucune – qui fut reproduite par la suite au sein d'une anthologie⁷⁰¹. Cette disparité peut en partie s'expliquer par les modes de diffusion de ces magazines. Ainsi, le tirage de *Black Opals* était minuscule : deux cent cinquante exemplaires furent mis en circulation pour les trois premiers numéros, tandis que le quatrième et dernier numéro de Noël 1928 ne fut édité qu'à deux cents exemplaires. Même constat pour le *Saturday Evening Quill* qui n'avait que trois cents exemplaires en circulation du dernier numéro de 1930, tandis que les deux précédents avaient été diffusés de manière privée. À titre de comparaison, à la même époque, le tirage de *The Crisis* était inférieur à 30 000 en 1930, après avoir culminé à 95 000 en 1919, tandis que celui de *Opportunity* était de 11 000 en 1927⁷⁰². Dans les années soixante et soixante-dix, les ventes de *Freedomways* passèrent rapidement de 3 500 à 8 500 exemplaires de moyenne, tandis que le tirage de *Negro Digest/ Black World* était de 30 000 exemplaires⁷⁰³. À côté de ces poids lourds africains-américains, les magazines qui étaient le fruit d'ateliers d'écriture menés par de petits collectifs tels que *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* et *Umbra* avaient une diffusion extrêmement réduite. Seulement, si *Umbra* avait l'avantage d'être publié depuis le centre de gravité éditorial new-yorkais, *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* paraissait à la Nouvelle-Orléans qui était isolée par rapport au reste de la scène littéraire états-unienne ou même africaine-américaine⁷⁰⁴. Plus une échelle de

⁷⁰⁰ Sur le papier, les publications *Freedomways* et *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* semblaient se situer dans la même catégorie lorsqu'on analysait la reproduction de leurs œuvres au sein d'anthologies. En effet, *Freedomways* en eut sept pour un pourcentage total de 3,2, lorsque *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* en eut cinq pour un pourcentage total de 1,7. Cependant, les œuvres tirées de *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* ne furent reproduites qu'une seule fois au sein d'une même anthologie alors que celles de *Freedomways* furent reproduites quarante-sept fois en tout au sein de dix-neuf anthologies différentes.

⁷⁰¹ Voir le tableau 5 présent en tête de ce chapitre.

⁷⁰² Johnson et Johnson, *Propaganda & Aesthetics*, op. cit. p. 35 et p. 48.

⁷⁰³ Rambsy, *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry*, op. cit. p. 20.

⁷⁰⁴ Au-delà d'un simple isolement, la Nouvelle Orléans occupe une place particulière dans l'espace social et culturel états-unien. Nathalie Dessens a par exemple affirmé que, malgré son implantation dans le continent nord-américain, il s'agit d'une ville caribéenne plutôt qu'états-unienne. Nathalie Dessens, « Du Sud à la Caraïbe : La Nouvelle-Orléans, ville créole », *E-rea*, 14.1 (2016). En ligne.

<https://journals.openedition.org/erea/5216>. Consulté le 17/04/2020.

diffusion était confidentielle ou géographiquement circonscrite, moins les œuvres étaient susceptibles d'être reproduites au sein d'un autre médium.

Un faible tirage ou une diffusion au sein d'un espace géographique isolé constituaient certainement des freins à la mobilité des œuvres. Cependant, le cas de *Fire!!* présentait un contre-exemple flagrant puisque malgré de mauvaises ventes et la disparition de la plupart des exemplaires dans un incendie, le magazine demeurait de tout le corpus celui qui avait le plus fort pourcentage d'œuvres reproduites au sein d'anthologies. À côté de cela, les ventes du magazine *Harlem* paru deux années plus tard furent initialement très bonnes selon les dires de Wallace Thurman, sans doute aidées par le prix d'achat qui était de vingt-cinq cents, soit un quart du prix de *Fire!!*. Malgré cela, aucune œuvre de *Harlem* n'apparaissait au sein des anthologies du corpus. La dichotomie était d'autant plus frappante que les deux publications furent souvent associées l'une à l'autre par la critique⁷⁰⁵, et ce à juste titre. Ainsi, dès novembre 1928, Aubrey Bowser du *New York Amsterdam News* pointait du doigt la présence dans *Harlem* de la nouvelle « Two Dollars » de George W. Little qui était à ses yeux une simple variation de la nouvelle « Cordelia the crude » signée par Thurman dans *Fire!!*, les deux nouvelles ayant pour événement central l'histoire d'une femme qui se prostituait pour deux dollars⁷⁰⁶. À la proximité des thématiques sulfureuses s'ajoutait le fait que les publications avaient été toutes deux éditées ou co-éditées par Thurman, qu'elles se suivaient à quelques années d'écart et qu'elles comportaient les contributions d'un petit groupe d'artistes qui comprenait Thurman, Langston Hughes, Helene Johnson, Aaron Douglas ou encore Richard Bruce Nugent. Ces similitudes produisaient deux effets corrélés : d'une part elles établissaient la relation entre les deux publications de manière inévitable, et d'autre part ce rapprochement invitait à effectuer une comparaison qui se faisait invariablement au détriment de *Harlem*, souvent traité en parent pauvre et cantonné à un simple rôle de faire-valoir.

⁷⁰⁵ Johnson et Johnson, *Propaganda & Aesthetics*, op. cit. pp. 84-88. ; « *Fire!!*, *Harlem*, and the Younger Generation » in van Notten, *Wallace Thurman's Harlem Renaissance*, op. cit. ; Nadell, « 'Devoted to Younger Negro Artists': *Fire!!* (1926) and *Harlem* (1928) » in Brooker et Thacker (ed.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, op. cit.

⁷⁰⁶ Van Notten, *Wallace Thurman's Harlem Renaissance*, op. cit. pp. 162-163.

En ce sens, la composition éditoriale respective des magazines donnait à nouveau la préférence à *Fire!!* plutôt qu'à *Harlem*. En effet, *Fire!!* fut souvent présenté comme l'aboutissement d'une entreprise collective qui réunissait Thurman, Hughes, Nugent, Douglas, Gwendolyn Bennett, Zora Neale Hurston et John P. Davis tandis que *Harlem* fut fréquemment réduit aux seuls noms de Thurman et, parfois, Nugent. Pourtant, les archives personnelles de Thurman suggèrent que l'implication effective de chacun des éditeurs de *Fire!!*, Hughes excepté, était parfois loin d'être au rendez-vous⁷⁰⁷. Par ailleurs, *Harlem* pouvait se targuer de compter plusieurs noms connus parmi ses contributeurs et contributrices : Hughes, Helene Johnson, George S. Schuyler, Georgia Douglas Johnson ou encore Alice Dunbar-Nelson. En dépit de cela, cette manière de présenter les choses opposait un collectif composé d'artistes africains-américains parfois très en vue à, au mieux, un duo d'auteurs qui furent parmi les moins fréquemment retenus dans les anthologies de littérature africaine-américaine. Il en découlait une différence de rayonnement culturel, critique et artistique entre les deux publications qui pouvaient venir expliquer pourquoi *Harlem*, au contraire de *Fire!!*, fut apparemment ignoré par tous les anthologistes de notre corpus. Cette dynamique fut illustrée quelques années plus tard avec le magazine *Challenge/ New Challenge*. Sur les soixante œuvres publiées dans les six premiers numéros édités par Dorothy West, seul un poème de Countee Cullen était reproduit au sein d'une anthologie, alors que la liste des contributeurs comprenait Hughes, Hurston, Arna Bontemps, Helene Johnson, Frank Yerby, Nugent, West ou encore Claude McKay. En revanche, sur les douze œuvres qui apparurent dans l'unique numéro de *New Challenge* coédité par West, Marian Minus et avec Richard Wright en éditeur associé, trois furent reprises au sein d'une anthologie, soit un quart. Ainsi, ces dynamiques suggéraient – assez logiquement – que plus un comité éditorial d'un magazine était connu et plus le magazine et, partant, les œuvres publiées recevaient l'attention de la critique. En d'autres termes, éditeurs et éditrices ne se contentaient pas d'accorder l'impulsion initiale aux œuvres en choisissant de les publier, mais conditionnaient partiellement le mouvement ultérieur de ces œuvres vers d'autres médiums.

⁷⁰⁷ Dans une lettre à Hughes d'octobre 1926, Thurman se plaignait d'avoir été, une fois de plus, contraint de travailler seul sur le magazine : Nugent était introuvable, Douglas évitait Thurman et Hurston avait un rendez-vous galant. *Ibid.* p. 154.

Les césures médiatiques étaient en partie le résultat des circonstances de production et de diffusion de plusieurs magazines africains-américains. Certes, ces circonstances influent directement ou indirectement sur la mobilité des œuvres, mais le fait que les anthologistes se détournent de certaines publications pouvait également tenir directement aux œuvres. Ainsi, aux effets structurels qui pouvaient peser sur la mobilité des œuvres s'ajoutaient les caractéristiques inhérentes de celles-ci qui pouvaient décourager une inclusion au sein d'une anthologie. Une brève analyse du poème « Dead and Gone » d'Allison Davis, publié dans *Harlem*, permettait de dégager quelques-unes de ces caractéristiques :

"Son, I'm pas' eighty, but I still
Mus' grub an' swing er hoe
Ter keep my roof. I sometime fill
My pipe, and think of dem so
Long daid here, what us' ter be
'Fraid of dis berr'in' groun' befo'
Deaf stopped der fears an' slav'ry.

"Den mem'ries lak de mo'nful ho'n
Of hunters come down on me
Ter throddle hope – Dese hab no stone,
But I doan need er mark' fur
All dat pas' is rooted ter our bone."

*Lak my soul, sun a-burnin'.
Fallin'.
Lak my soul moon 'll be droppin'
Blood-red
Behin' de berr'in' groun'
Unseen ter her settin'
Lonely, neah her time.*

"De ol' folks an' deir hoodoo-doctor,
Daddy Jim wuz glad ter shout
Deir lesson time dat little Brer
Wuz th'own here in de co'ner wifout
Mo'ners, frenzied by er mocc'sin's bite
An' daid in fury. Brer wux 'bout
Our dancin'est boy an' fust ter fight,
Or sing de songs he allus made
Fur break-downs. Late ev'ry night
In quarters miles aroun' he laid
De seed fur Massa's reapin',
Sons sowed fur slav'ry.

"Brer paid,
De ol' folks said, fer all his creepin'
Time dat de rice swamp turned his breaif
Ter fever. He kep on leapin'
Tell de mocc'sin let him dance fur Deaf."

*Lonely ez de listener, Lawd,
Still listener, Lawd.
Fur de long cry frum de houn'
Lonesome when I'm thinkin' Lawd,
Of dat stoneless berr'in' groun';*

*Know I'm ready's ever goin' ter be
Ready's I'm ever goin' ter be.*

"She wuz de putties' an' bes'
Beloved of all our gals, but Bef
Wuz kep' ter eaze young Massa's nes'.
Dose in de fiels all wished her place,
Tell Massa sent her home ter res'."

*Glide, glide, glide,
Water lily's white, wild rose red,
Missis singin' by my side,
'Gaters playin' daid.*

*Singin' softly ter de sweep,
Crane an' bittern cryin';
Missis sings her chile ter sleep,
Knows my own chile's sighin'.*

"Maum Sue was broken by de pace
Dey set her in de rows of co'n,
Between chile-bearin's; but her face
Wuz strong an' taut, firm lak de tone
Struck from tight banjers. Ev'ry year
She gave new birth, an' laid her moan
At night in all her pangs, ter fear
De sick-house wif its ha'nt unlaid.

"Sue loved her own enough ter fight
Fur dem an' try ter coo an' sew
When she had lef' de fiel's at night.
She thought de weren't a speck below
White Missis' babes an' wondered how
Bef could love white chillum so."

*Oh, go 'long, ox,
Down de row;
Dawn ter sunset
We gots ter go,
You an' me,
In dis row.*

*Co'n, co'n, co'n an' cotton
Till I die;
Walkin' in de mo'nin' dew,
Singin' ter de sky,*

*Lovin' you. Lawd,
Lovin, you.*

"When I see some u' us shrink an' cow
An' 'spise our blood-won liberty,
My min' goes back ter Sam'el Pryer
Massas's foreman fur us, who we
Knew had got from Massa his desiah
Fur knowledge, with its power an'
Punishment. His hopes like fish
Burnt in his eyes, tell all wuz spen'.
His stren'th wuz crushed, while weakness
Made us strong.

"In youth he had ben
Whupped, when he had don his bes'
Ter reach de no'th, an' torn by
Dogs, till Massa saved his son, jes
Fur his price. Dough he would never cry,

De white folks every day could see
In him what dey denied – man's high
Immo'tal soul in slav'ry.

"De songs he make brought him some
Peace, songs dat gives us heavenly
Calm, an' far-off hopes fur freedom."

*When de mo'nin' trumpets soun'
I'll be sleepin' in de mountain,
Lak Moses, Lawd!
My ol' Mammy say day foun'
Her by de Mountains of de Moon,
Slavers, my Lawd!
So, doan burry me in dis burr'in' groun'
Where de skeeters sing deir tune,
But berry me in a mountain, Lawd,
Lak Moses.*

Le poème avait une structure qui entremêlait une voix poétique principale à dominante narrative – celle d'un ancien esclave dont les propos étaient rapportés au style direct – à une voix poétique secondaire à dominante musicale – différenciée par le recours aux italiques et vraisemblablement inspirée des *spirituals* et des chants de travail, avec des vers émaillés de références à Dieu, à la Bible et à Moïse qui exprimaient également les épreuves de la vie d'esclave. Le recours à un vernaculaire africain-américain qui retranscrivait graphiquement les inflexions phonologiques de l'oral était un choix poétique qui faisait débat au cours de la Renaissance de Harlem⁷⁰⁸. En effet, l'utilisation du dialecte dans la littérature évoquait presque immédiatement la tradition de la plantation⁷⁰⁹, qui était l'origine ou le relais de nombreux stéréotypes racistes et qui

⁷⁰⁸ En 1922, James Weldon Johnson remarquait ainsi dans l'introduction de *The Book of American Poetry* que les poèmes en dialecte étaient dépassés et que la plupart des artistes avaient abandonné cette forme beaucoup trop connotée. Cependant, la réédition de l'anthologie en 1931 donna à Johnson l'occasion de saluer les contributions de Langston Hughes et de Sterling A. Brown dans ce domaine, tandis qu'on pourrait citer le roman de 1937 *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston comme un autre exemple marquant de l'utilisation du vernaculaire africain-américain pendant la période. À l'inverse, Countee Cullen qui s'était fait l'écho de la position initiale de Johnson au moment d'éditer *Caroling Dusk* en 1927 ne revint jamais sur cette idée. Frédéric Sylvanise, « Countee Cullen ou l'illusion d'une langue poétique universelle » in Raynaud (dir.), *La Renaissance de Harlem et l'art nègre*, op. cit. p. 58.

⁷⁰⁹ La tradition de la plantation désigne un ensemble d'œuvres littéraires du dix-neuvième et vingtième siècles qui posaient un regard nostalgique sur le Sud des États-Unis avant la Guerre de Sécession et qui passaient sous silence les atrocités de l'esclavage. Ces œuvres se déroulaient la plupart du temps avec des plantations en toiles de fond et peignaient l'image fantasmée d'une région où les Africains-Américains étaient globalement satisfaits du sort que leurs réservaient les Blancs, avec lesquels ils vivaient d'ailleurs en bonne entente, unis autour de valeurs communes telles que la loyauté, la bravoure ou la croyance en la permanence d'un ordre racial. Les personnages noirs de ces œuvres étaient généralement caricaturaux et s'exprimaient dans un dialecte censé imiter au mieux leur parler. Les histoires racontées impliquaient souvent un ancien esclave qui se rappelait avec émotion la gloire de ses anciens maîtres, leur noblesse d'âme

caricaturait notamment la manière de s'exprimer des Africains-Américains. Davis prenait donc non seulement le contrepied de ce qui se faisait en termes de poésie, mais il choisissait également d'offrir une variation sur une des thématiques chères à la tradition de la plantation, l'esclave qui revient sur ses années passées dans une plantation. À la polyphonie intrinsèque du poème s'ajoutait la polyphonie introduite par ce poème vis-à-vis de la tradition de la plantation, un contre-chant littéraire décidé à ne pas passer sous silence les affres de la vie d'esclave en dressant une fresque où l'on croisait la maladie, les grossesses à répétition imposées aux femmes, le viol, la brutalité qui touchait aussi bien les esclaves qui travaillaient dans les champs que ceux qui travaillaient en tant que domestiques, ainsi que l'espoir souvent brisé d'atteindre un Nord synonyme de liberté. Le poème préfigurait de quelques années l'initiative menée à bien pendant la Grande Dépression du *Federal Writers Project* qui compila des milliers de témoignages d'anciens esclaves alors au crépuscule de leurs vies.

Incidemment, Davis – qui est désormais plus connu pour sa carrière universitaire que littéraire – compta parmi les auteurs soutenus par ce programme fédéral⁷¹⁰. Toute mesure gardée, cela suggérait que si les sciences sociales pouvaient faire office de matrices pour la littérature africaine-américaine, la réciproque pouvait également être vraie.

Ainsi, le temps d'un poème, l'ancien esclave ressuscitait ces êtres qui n'avaient pas même été honorés d'un nom sur leurs pierres tombales, Daddy Jim, Bef, Brer, Maum Sue ou encore Sam'el Pryer. La voix poétique exprimait toute son angoisse à l'idée d'être enterrée à leurs côtés, dans ce cimetière qui n'était plus un lieu de mémoire rendant hommage à

et la vie d'avant la guerre civile. Parmi les auteurs associés à cette tradition se trouvent Thomas Nelson Page, Joel Chandler Harris, Irving Russell ou encore Thomas Dixon, tandis que le roman *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell est un avatar tardif de cette tradition. À noter que certains auteurs noirs tels que Frances Ellen Watkins Harper, Paul Laurence Dunbar ou Charles W. Chesnutt sont parfois associés à la tradition de la plantation en raison par exemple de leur utilisation du dialecte. Cependant, s'il leur arrivait d'utiliser les conventions de cette tradition, ils ne souscrivaient aucunement aux représentations qu'elle véhiculait et leurs œuvres étaient surtout l'occasion de la subvertir de l'intérieur. Lisa Green a par exemple démontré que Charles W. Chesnutt et Joel Chandler Harris incarnaient deux visions opposées de l'utilisation du vernaculaire noir au dix-neuvième siècle : Harris utilisait une transcription phonétique qui réduisait le vernaculaire à un pur marqueur social et racial, tandis que Chesnutt l'employait comme un langage poétique, un ressort de création. Lisa Green, *African American English*, Cambridge University Press, 2002. Voir le chapitre 6 « AAE in literature », pp. 164-199.

⁷¹⁰ Werner Sollors, « The clock, the salesman, and the breast » in Sacvan Bercovitch (ed.), *The Cambridge History of American Literature: Volume 6, Prose Writing, 1910-1950*, Cambridge University Press, 2002. p. 498.

des individus mais un lieu hanté par l'anonymat, l'oubli et la solitude. À l'opposé, lorsque la voix poétique implorait Dieu afin d'être inhumé dans une montagne, l'image dépassait la simple référence biblique à Moïse : elle touchait à ce que Melvin Dixon estimait être un lieu à part dans l'imaginaire collectif africain-américain, un lieu « de refuge et de régénération » pour emprunter la formule à Jean-Paul Rocchi⁷¹¹. En effet, la montagne était d'abord un lieu de liberté et de résistance comme le montrait l'exemple des Marrons – ces anciens esclaves qui avaient réussi à s'échapper et à gagner les montagnes où ils formaient des communautés et d'où ils organisaient la révolte – tandis que l'article « The Negro Artist and the Racial Mountain » de Langston Hughes, publié deux ans auparavant, avait encouragé la conquête et le dépassement de cet espace symbolique comme conditions nécessaires à une expression artistique qui puisse être à la fois raciale et fière. Le poème faisait précisément de la montagne ce lieu « de refuge et de régénération » puisque, en voulant en faire sa sépulture, l'ancien esclave souhaitait ne pas sombrer dans une crevasse de la mémoire semblable à celle qui avait englouti ses anciens compagnons. Il ne les abandonnait pas non plus à leur sort puisqu'il portait en lui « tout ce passé » qui se trouvait « enraciné dans [ses] os ». De fait, l'inhumation de l'ancien esclave dans la montagne signifiait dans le même temps l'exhumation de tout ce passé, de toutes ces vies hors des friches de l'anonymat et de l'oubli. À travers sa propre dépouille, l'ancien esclave offrait la possibilité de préserver le souvenir des défunts et de restaurer leur dignité jusqu'alors bafouée. Enfin libérées d'une littérature et de représentations collectives qui les maintenaient dans un asservissement posthume, les « âme[s] immortelle[s] » de ces défunts pouvaient rejoindre l'ancien esclave et former avec lui cette communauté de Marrons dans l'au-delà.

Depuis ces ossements qui étaient tout autant des racines, il était donc possible de régénérer, de ressusciter la communauté de jadis, de recréer symboliquement la famille qui n'en avait alors que le nom – Daddy Jim, Maum Sue et Brer, le frère. La voix poétique rendait hommage à tous ses anciens compagnons sans faire de distinction, depuis Sam'el

⁷¹¹ Selon Dixon, l'étendue sauvage (*wilderness*) et le monde souterrain (*underground*) sont les autres lieux fréquemment associés dans la littérature africaine-américaine à une quête identitaire. Voir Melvin Dixon, *Ride Out the Wilderness: Geography and Identity in Afro-American Literature*, Urbana : University of Illinois Press, 1987. ; et voir Jean-Paul Rocchi, « 'The Substance of Things Hoped For, the Evidence of Things not Seen' ; *Vanishing Rooms* de Melvin Dixon ou le racisme intiment » in Jean-Paul Rocchi (dir.), *L'objet identité*, op. cit. p. 297.

Pryer qui devint contremaître après n'avoir reçu que coups de fouets et morsures de chien à sa propre tentative d'évasion jusqu'à Maum Sue qui aimait « les siens » de manière inconditionnelle, en passant par Bef, source d'envie parmi les esclaves qui n'ignoraient cependant pas ce qui se passait dans le « nid du maître ». L'amour que portait Bef aux enfants blancs pouvait d'ailleurs être compris de plusieurs manières, symbole d'une humanité que l'esclavage n'avait pas réussi à entièrement annihiler ou sombre et sobre évocation de la parenté qui unissait Bef à ces enfants. Maum Sue considérait d'ailleurs ces enfants blancs comme les égaux des siens. La présence de ces enfants blancs et noirs au sein du poème – conjuguée à celle du fils de l'ancien esclave – servait de rappel direct au fait que l'esclavage produisait un héritage commun, à la fois littéraire, racial, humain et symbolique, et inscrivait de manière indélébile l'importance de la transmission de cette histoire aux générations futures.

Aucune anthologie du corpus ne reproduisit le poème d'Allison Davis. Aux yeux des anthologistes, le premier inconvénient d'un tel poème tenait sans doute à sa longueur. Dans des ouvrages qui étaient souvent limités, voire très limités, en nombre de pages, il paraissait peut-être mal avisé d'en consacrer plusieurs à la reproduction de l'œuvre d'un poète qui était, au demeurant, largement ignoré de la critique. Un second inconvénient se présentait dans l'apparente proximité de l'œuvre avec la tradition de la plantation, même si le poème offrait en réalité une critique directe de cette tradition. D'autres poèmes de Paul Laurence Dunbar ou Frances Ellen Watkins Harper avaient déjà effectué une critique similaire, or la priorité était généralement donnée aux œuvres qui traçaient un nouveau sillon littéraire et non à celles qui se positionnaient dans le sillage. En plus de cela, la défiance qui entourait les poèmes en dialecte au moment de la Renaissance de Harlem se confirma largement par la suite puisque les œuvres en dialecte furent dans l'ensemble de moins en moins présentes au sein des anthologies durant les années soixante et soixante-dix. Dernièrement, les anthologies s'adressaient bien souvent à un public scolaire et reproduire un poème dont l'orthographe et la grammaire étaient considérées comme fautives pouvait être perçu comme dommageable.

Ce dernier point ne semblait d'ailleurs pas se limiter aux poèmes écrits en dialecte avant ou pendant la Renaissance de Harlem : beaucoup d'œuvres des années soixante et soixante-dix qui enfreignaient volontiers les règles orthographiques et grammaticales ne

furent pas reproduites. En effet, de nombreux poètes de cette période refusèrent de se plier à ces règles et développèrent à la place une expression spécifique afin de rendre mieux compte des inflexions et des variations du vernaculaire africain-américain, comme l'illustraient les poèmes reproduits ci-après « Something's Wrong (or I hadn't noticed) » de Nokombo et « To A Poet I Knew » de Johari Amini, parus respectivement dans *Nkombo* en mars 1971 et dans *Negro Digest* en septembre 1969 :

Ya know I here people talkin bout dis
here country and what's goin on
w/ me & u.

Ya know I c folks walkin round here
w/ dem long clothes & shirts on
& always a raisin dere hand
yellen out som'en

Ya know I here & c people a runnen
& screamin kill a pig... must
not be nuff food stamps
goin round

But
ya know come to think about it
w/all this talkin bout da
country & all da yellen &
screamin & kill all dem
pigs fo food.....
DARE MUST BE SOM'EN
I don't know about
I guess I jes ain't noticed yet!!

To A Poet I Knew
(on the ridiculous occasion of his death)

u bet u wer
left ther to die. die
just like u wasted yrself. out.
ok ure gon & that/this aint
no tribute now not now
cause tributes r meaning/less than
seeing a soul beyond th body & yrs was.
ther. to be seen which i dug (& still
is(but just th parts u
stopped to leave befor u went takin
all yr yetpoems with u befor

u split to becom
one of th wasted ones⁷¹²

Le poème de Johari Amini ne fut reproduit que dans *The Poetry of Black America*, tandis que le poème de Nokombo ne le fut jamais. Ce nouveau type de vernaculaire africain-américain, moins phonologique que graphique, était relativement prisé des auteurs publiés dans *Nkombo*, ce qui pouvait contribuer à expliquer la césure médiatique, soit la raison pour laquelle presque aucune œuvre du magazine ne fut reprise au sein d'une anthologie ⁷¹³. Parmi les caractéristiques distinctives, certains mots étaient réorthographiés, d'autres étaient abrégés, des néologismes apparaissaient ici et là, les majuscules étaient abandonnées sur l'ensemble du poème quand certains vers étaient écrits tout en capitales, tandis que la barre oblique et l'esperluette devenaient des signes de ponctuation communs sinon incontournables. Prises individuellement, ces caractéristiques ne représentaient pas en elles-mêmes des innovations : Emily Dickinson eut par exemple un tel recours à la ponctuation comme vecteur de sens que cela déclencha des querelles historiographiques ⁷¹⁴, tandis que E. E. Cummings, resté célèbre pour l'absence de majuscules dans ses compositions, courbait fréquemment les règles grammaticales, syntaxiques et typographiques pour s'exprimer dans une langue qui invitait à la fois « l'étranger et l'étrange »⁷¹⁵. Cependant, ces traits devenaient distinctifs lorsqu'ils étaient pris dans leur ensemble, puisque leur agrégation créait un faisceau jusqu'alors inédit. Qui plus est, ces partis pris littéraires débordèrent du champ poétique puisque Eileen Cherry utilisa aussi ces codes dans la nouvelle « The Crossing » publiée dans *Black World* en novembre 1974 : au-delà des mots réorthographiés et des néologismes, les personnages s'appelaient alors « x/love », « young/blood » ou encore « sister/woman », la nouvelle ne contenait que des minuscules à l'exception de plusieurs

⁷¹² Le poème de Johari Amini contenait bien deux parenthèses ouvrantes, et non une ouvrante, une fermante comme cela est d'usage.

⁷¹³ L'anthologie *New Black Voices* consacrait une sous-section aux œuvres des auteurs du collectif BLKARTSOUTH. Les quatre seules œuvres issues de *Nkombo* à atteindre une anthologie se trouvait dans ce volume.

⁷¹⁴ Edith Wylder, « Emily Dickinson's Punctuation: The Controversy Revisited », *American Literary Realism*, 36.3 (2004) : 206-224.

⁷¹⁵ Nous empruntons l'expression d'Isabelle Alfandary. Voir Isabelle Alfandary, « La différence des langues : une lecture française d'un poème d'E. E. Cummings », *Revue française d'études américaines*, 80. (mars 1999) : 15-22. p. 17.

phrases en capitales et les barres obliques se multipliaient dans le texte pour remplir tour à tour les fonctions de virgules, de points ou de parenthèses.

Ces différentes altérations formelles étaient susceptibles d'influer sur le choix des anthologistes. Lorsque ces derniers devaient assembler un volume pour un public scolaire par exemple, ils devaient faire attention à proposer une sélection qui puisse être utilisée par une classe d'étudiants, de lycéens voire d'écoliers. Ainsi, inclure une grande proportion de poèmes tels que « To A Poet I Knew » pouvait paraître contreproductif. Cependant, ces altérations formelles ne jouaient pas toujours en la défaveur des poètes et poétesses qui y avaient recours : si elles pouvaient paraître rédhibitoires dans les anthologies à destination d'un public scolaire, elles pouvaient également attirer l'attention d'autres anthologistes soucieux de proposer un renouvellement politique et littéraire. En effet, entre le recours aux modifications orthographiques même minimales et l'irruption de symboles d'imprimerie dans le corps du texte, cette expression africain-américaine s'opposait à une esthétique littéraire normée et normative et proposait de s'engouffrer à travers ces fêlures linguistiques, grammaticales et typographiques afin d'insuffler ce degré « d'étrange et d'étranger ». Le sens devenait alors instable, glissant par exemple sur le dos de ces barres obliques qui pouvaient, selon, marquer une pause, inviter à envisager l'alternative, servir d'indication métrique et prosodique ou encore rappeler la notation musicale. L'objet de ces diverses modifications n'était plus seulement de saisir les contours d'un dialecte africain-américain mais également d'élaborer une expression visuellement reconnaissable. Ces nouveaux codes furent utilisés avec des degrés d'intensité et de maîtrise variés par, entre autres, Sonia Sanchez, Victor Hernandez Cruz, Ahmed Legraham Alhamisi, Yusuf Rahman, Barbara Simmons, Amiri Baraka, Arthur Pfister, David Henderson, Don L. Lee, Marvin X ou encore A. B. Spellman. À travers cette liste d'adeptes qui était loin d'être exhaustive, on pouvait pressentir que refuser des normes impliquait souvent d'en établir d'autres, et ce qui avait été à l'origine une volonté d'émancipation poétique devint au fur et à mesure des années une marque qui reflétait avant tout une attitude politique, un chiffrement poétique dont la gratuité occasionnelle trahissait un positionnement qui était davantage idéologique qu'esthétique.

Cependant, cela ne concernait pas toutes les œuvres qui choisissaient d'employer une grammaire et une orthographe considérées comme fautives. L'exemple du poème

« suhmtymz » de Ronda Davis, paru dans le numéro de septembre 1969 de *Negro Digest* était éloquent :

suhmtymz
whehn ah gaht suhmthihn
ohn mah myn
ahm naht shoour
whethuh ah bee seyihn iht
ohur juhs bee thihnkihn iht

an whihn peepoh uhrown mee
stahrt tawkihn uhhbowt
whuht ahm thihnkihn uhhbowt
ahm naht shoour
ihf they hurd iht
ohr fehlt iht

suhmtymz
ah bee thihnkihn soh hahrd
ah think
peepoh muhs heeyuh mah myn moov
juhs lyk
suhmtymz
they see mah lihps
doo thuh seym thihng.

La distorsion graphique était telle qu'il était difficile de lire le poème sans s'interrompre une seule fois afin d'en déchiffrer le sens. En trois strophes, le poème jouait sur les liens entre entendre, dire et voir. Pour exister, une voix devait par définition être capable d'émettre des sons mais aussi d'être entendue afin d'être reconnue comme telle. Or, les deux premières strophes montraient une voix poétique qui n'était pas « sûre » d'avoir dit quoi que ce soit, ni même d'avoir été entendue. Dans la troisième strophe, les gens pouvaient cependant s'assurer de ce que la voix poétique avait à dire en observant le mouvement de ses lèvres, et ainsi recomposer en amont les mouvements de son esprit. La lecture même du poème servait de mise en abyme à ce qui était décrit. Face à une voix poétique nécessairement inaudible puisque imprimée sur le papier, le lecteur n'avait pas non plus le loisir de l'incarner pour la rendre dicible. En effet, en plus de modifier certaines lettres, Davis pratiquait à la fois l'élision et l'euphonie : elle supprimait les lettres qui n'étaient pas prononcées et en intercalait d'autres afin de restituer au plus près l'oralité de la voix poétique. Seulement, pour véritablement entendre cette voix poétique, la profusion de « h » qui envahissaient presque chaque mot – et qui devaient donc être

prononcés – contraignait à en faire une lecture qui devenait tout au moins haletante sinon impossible. De guerre lasse, il ne restait alors aux lecteurs que le mouvement des lèvres qui formaient en silence les mots devinés par l’œil et l’esprit. En ce sens, on pouvait voir les deux seuls mots à être immédiatement identifiables car correctement orthographiés – « they » et « see » – comme la clef symbolique de l’œuvre puisque le poétique découlait ici intrinsèquement de ce que l’entendement des lecteurs était en mesure d’apporter à ce qui était visible sur la page. L’esprit ne pouvait qu’imaginer les vibrations de cette voix qui affleurait à la lisière du perceptible tandis que les lèvres se livraient à une muette articulation. Parler de voix comporte toujours une dimension éthique et politique⁷¹⁶ et l’idiolecte retranscrit par Davis, à défaut de correspondre à une réalité empirique, n’était pas un pur effet de style. Au contraire, il interrogeait le présupposé selon lequel une prise en charge poétique efficace devait nécessairement s’effectuer dans une langue grammaticalement et orthographiquement limpide. « Parfois », le poétique ne tenait pas uniquement à ce qui était dit, ni à comment cela était dit, mais pouvait découler de ce que le poème faisait faire aux lecteurs et lectrices. Ce passage à l’acte, même embryonnaire, incarnait toute la philosophie du Black Arts Movement où l’art poétique devait avoir un effet physique, concret sur le lecteur et ainsi servir de prémices à l’action politique.

Les œuvres de Ronda Davis furent reproduites dans trois anthologies différentes, mais le poème « suhmtymz » ne fut imprimé que dans *Negro Digest*. De manière générale, il était possible d’observer que les œuvres qui ne respectaient pas les conventions orthographiques et grammaticales de l’anglais standard – et similairement celles qui contenaient des grossièretés – étaient proportionnellement beaucoup plus présentes au sein des magazines que des anthologies. Si quelques miscellanées telles que *The New Black Poetry*, *Black Fire* ou encore *Black Arts: An Anthology of Black Creations* comprenaient des œuvres qui choisissaient de ne pas respecter les conventions orthographiques et grammaticales, cela était beaucoup plus rare dans les anthologies classiques, sans doute à cause du public scolaire ou universitaire pressenti pour ce genre d’ouvrages. Pour les mêmes raisons, les œuvres qui avaient volontiers recours à la grossièreté étaient également moins fréquentes dans les anthologies classiques. Les

⁷¹⁶ Voir Monica Michlin, « Les voix interdites prennent la parole », *Sillages critiques*, (avril 2005) : 197-214. p. 197.

œuvres de Norman H. Pritchard avaient déjà suggéré que l'innovation et l'expérimentation en littérature ne s'accordaient pas toujours avec des ouvrages qui s'ingéniaient à poser les bases d'une tradition. L'exemple des vernaculaires africains-américains démontrait que le côté conservateur de ces volumes pouvait aussi bien s'appliquer aux aspects formels qu'aux aspects linguistiques. Ce conservatisme se manifestait au niveau des œuvres mais pouvait également être perçu à un niveau plus systémique, notamment dans la disparité de traitement qui existait entre hommes et femmes.

2) Césures systémiques ou l'inégalité de traitement entre hommes et femmes

L'analyse des césures médiatiques permet en partie d'expliquer pourquoi une œuvre ou plusieurs œuvres n'ont pas connu de passage à la postérité, c'est-à-dire n'ont pas été reproduites dans d'autres médiums à la suite de leur parution initiale. Cette approche rationaliste a l'avantage de mettre en perspective les circonstances spécifiques à chaque publication. Cependant, elle doit être conjuguée à une approche plus systémique, c'est-à-dire une approche qui aborde la question non pas sous l'angle d'un ou de plusieurs cas particuliers qui resteraient isolés les uns par rapport aux autres mais qui prend de la hauteur vis-à-vis des objets d'étude afin de les mettre en relation et de faire ressortir des tendances plus larges. Pour se donner une première idée, la répartition entre contributeurs et contributrices pour chaque type de médium – anthologies et magazines – donne un aperçu révélateur :

Répartition entre contributeurs et contributrices pour chaque type de médium, accompagnée de son équivalent en pourcentage				
Médium	Femmes	Hommes	Auteurs non identifiés	Totaux
Magazines	278	559	46	883
Anthologies	672	1612	13	2297
Équivalents en pourcentages				
Magazines	31,5	63,3	5,2	100
Anthologies	29,2	70,2	0,6	100

Tableau 7 : Source : *Corpus*⁷¹⁷.

D'un médium à l'autre, la proportion de femmes reculait de plus de deux pour cent, tandis que celle des hommes augmentait de près de sept pour cent. Cette forte augmentation était liée à la proportion d'auteurs non identifiés qui diminuait nettement grâce aux notices biographiques presque systématiquement contenues au sein des anthologies. On pourrait donc supposer que parmi le pourcentage d'auteurs qui n'étaient pas identifiés au sein des magazines, l'immense majorité devaient être des hommes, ce qui expliquait en partie le bond dans la proportion de contributeurs aux anthologies. Cependant, il s'agissait d'une probabilité et aucunement d'une certitude. Par ailleurs, le recul dans la proportion de contributrices demeurait suffisamment significatif pour indiquer une tendance. Qui plus est, le nombre total de contributeurs et de contributrices aux anthologies était obtenu après l'addition de tous les contributeurs des cinquante-six volumes du corpus, or certains de ces volumes n'avaient pas vocation à être mixtes. En effet, *Betcha Ain't* qui était le produit d'un atelier d'écriture au sein d'un établissement pénitentiaire masculin ne pouvait nécessairement contenir que des œuvres signées par des hommes, tandis que la raison d'être d'anthologies telles que *Night Comes Softly*, *The Black Woman*, *Black-eyed Susans* et *Keeping the Faith* était précisément d'offrir un espace

⁷¹⁷ Les auteurs non-identifiés étaient généralement les contributeurs qui signaient de leurs initiales, d'un nom de plume en swahili ou yoruba par exemple, ou qui avaient un prénom épïcène. La plupart du temps, les notices biographiques ont permis de déterminer le sexe d'un auteur dans l'une de ces situations, mais en d'autres cas il n'a pas été possible de le faire. La comptabilisation se focalise sur la proportion de contributeurs et de contributrices. De ce fait, une auteure telle que Mari E. Evans qui apparaît dans vingt-deux anthologies est comptée vingt-deux fois. La masse de données a rendu plus difficile l'établissement d'un nombre de contributeurs et contributrices qui excluait ces « doublons », d'autant que le recours à des pseudonymes, l'insertion aléatoire de deuxième et troisième prénoms dans les noms de plume, l'utilisation occasionnelle du nom d'épouse, les modifications orthographiques délibérées ou accidentelles apportées à certains noms, ainsi que les changements de patronymes qui étaient légion dans les années soixante et soixante-dix sont autant de facteurs qui peuvent rendre le travail d'identification très incertain.

exclusivement réservé aux œuvres signées par des femmes. De ce fait, si l'on ôtait aux nombres totaux les vingt-et-un contributeurs qui n'apparurent que dans *Betcha Ain't* et les quatre-vingt-huit contributrices qui n'apparurent que dans l'une des anthologies réservées aux femmes, la proportion de femmes dans les anthologies chutait encore pour atteindre 26,8 %. Ainsi, même s'il y avait des variations importantes d'une anthologie à une autre, la propension des anthologistes à retenir en priorité les œuvres des hommes était plus nettement prononcée que chez les éditeurs de magazines. Cela pouvait donc avoir une répercussion directe sur la mobilité des œuvres écrites par des femmes.

Peut-être cela était-il un effet des comités éditoriaux des magazines qui étaient dans l'ensemble plus mixtes puisque plus de la moitié d'entre eux comptaient au moins une femme dans leurs rangs. En effet, Zora Neale Hurston et Gwendolyn Bennett avaient contribué à éditer *Fire*, Nellie Rathbone Bright partageait les responsabilités éditoriales de *Black Opals* avec Arthur Huff Fauset, Allan Randall Freelon et James H. Young, Dorothy West éditait *Challenge/ New Challenge*, Carroll Holmes était la seule femme parmi un groupe de cinq à six éditeurs pour *Soulbook*, Doris E. Saunders d'abord et Carole Parks ensuite comptaient parmi le petit groupe d'éditeurs autour de Hoyt W. Fuller, tandis que *Freedomways* compta plusieurs éditrices au fil des ans, de Shirley Graham-Du Bois à Augusta Strong en passant par Margaret G. Burroughs, Esther Jackson, Ruby Dee ou encore Alice Walker. Cependant, la présence de femmes au sein d'un comité éditorial ne signifiait pas automatiquement que les auteures seraient davantage présentes au sein des magazines, comme le tableau suivant le montrait :

Distribution des auteurs par magazines et par sexe							
Titres	Hommes	%	Femmes	%	Auteurs non identifiés	%	Totaux d'auteurs
<i>Fire!!</i>	8	53,3	7	46,7	-	0	15
<i>Harlem</i>	7	58,3	5	41,7	-	0	12
<i>Black Opals</i>	12	44,4	15	55,6	-	0	27
<i>Saturday Evening Quill</i>	11	47,8	12	52,2	-	0	23
<i>Challenge/ New Challenge</i>	30	68,2	14	31,8	-	0	44
<i>Freedomways</i>	101	76,5	31	23,5	-	0	132
<i>Negro Digest/ Black World</i>	257	58,3	153	34,7	31	7	441
<i>Umbr</i>	54	81,8	12	18,2	-	0	66
<i>Soulbook</i>	28	70	8	20	4	10	40
<i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i>	51	61,5	21	25,3	11	13,2	83
Totaux d'auteurs							
	559		278		46		883

Tableau 8 : Source : Corpus.

Ainsi, *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* avait beau être édité par deux hommes, Tom Dent et Kalamu ya Salaam, il publiait proportionnellement plus d'œuvres de femmes que *Freedomways* qui, tout en comptant le plus grand nombre d'éditrices, figurait pourtant dans le trio de queue. De même, le *Saturday Evening Quill* édité par Eugene Gordon était l'un des deux seuls magazines avec *Black Opals* à publier davantage de femmes que d'hommes. Ces deux magazines eurent d'ailleurs une trajectoire relativement proche : ils eurent chacun un tirage confidentiel, furent respectivement édités à Boston et Philadelphie soit en dehors du centre éditorial qu'était New York, tous deux contenaient davantage d'œuvres signées par des femmes que par des hommes et pour l'un comme pour l'autre virtuellement aucun anthologiste ne jugea leurs œuvres dignes d'une reproduction. La tendance des anthologistes et de la critique à accorder moins de crédit aux œuvres de femmes se répercutait de plein fouet sur ces deux magazines, alors même que d'autres considérations particulières aux œuvres venaient également peser de manière défavorable sur leur mobilité.

Cette tendance pouvait être replacée dans une dynamique sociale et historique plus large. En effet, l'accès des femmes à la publication ou à la republication était en partie conditionné en amont par un accès inégal à l'éducation, en particulier à l'éducation supérieure. Historiquement, le nombre de femmes qui sortaient diplômées du lycée aux États-Unis était équivalent, voire légèrement supérieur, à celui des hommes. En revanche, le nombre de femmes inscrites dans des établissements d'enseignement supérieur était drastiquement inférieur à celui des hommes⁷¹⁸. À cette dynamique sociale et historique s'ajoutait des raisons propres à la sphère littéraire africaine-américaine. Ainsi, la critique a généralement prêté moins d'attention aux œuvres des auteures de la Renaissance de Harlem qu'à celles de leurs homologues masculins. Contrairement aux hommes pour qui l'innovation littéraire était volontiers perçue comme un signe de promesse et de vitalité artistiques, les femmes étaient contraintes de conformer leur expression à un idéal féminin hérité de l'époque victorienne qui mettait l'accent sur la dévotion, la soumission, la pureté ainsi que la vie de famille. Prisonnières de cette gangue littéraire, leurs œuvres furent souvent négligées ou décriées sans intérêt⁷¹⁹. Ce positionnement se refléta directement dans les sélections des anthologies, en particulier au cours des années soixante et soixante-dix. En effet, les volumes de cette époque avaient une nette tendance à privilégier les œuvres d'auteurs masculins tels que Langston Hughes, Claude McKay, Arna Bontemps, Jean Toomer, Countee Cullen, Sterling A. Brown ou encore James Weldon Johnson plutôt que celles de Helene Johnson, Georgia Douglas Johnson, Anne Spencer, Gwendolyn Bennett, Jessie Fauset, Alice Dunbar-Nelson, Zora Neale Hurston, Nella Larsen ou encore Angelina Grimké qui étaient fréquemment mises de côté. Privées d'une liberté de ton équivalente, le problème s'accrut au cours du Black Arts Movement où les compositions au vitriol de nouvelles auteures telles que Sonia Sanchez, Jayne Cortez ou Nikki Giovanni les faisaient paraître comme totalement dépassées.

Les deux seules œuvres tirées de *Saturday Evening Quill* à avoir fait l'objet d'une réimpression étaient « Invocation » et « Remember Not » composées par Helene Johnson, d'abord reproduites dans *The Poetry of the Negro, 1746-1970*, puis *The Norton Anthology*

⁷¹⁸ Snyder (ed.), *120 Years of American Education*, op. cit. p. 55 et pp. 76-77.

⁷¹⁹ F. T. Bryan, « Black American Women Poets from 1915 to 1930: Products of a Cultural Milieu », *Obsidian II*, 3.2 (1988) : 1-10.

of *African American Literature* et, pour « Invocation » seulement, dans *American Negro Poetry*. Cette courte série de reproductions suggérait que ces œuvres n'avaient pas suscité une grande adhésion au sein de la critique. Pire, les deux réimpressions des années soixante et soixante-dix avaient un dénominateur commun en la personne d'Arna Bontemps, à la fois anthologiste de *American Negro Poetry* et co-anthologiste de *The Poetry of the Negro* avec Langston Hughes. Johnson connaissait bien Bontemps mais aussi Hughes ⁷²⁰ et cette dimension humaine pouvait avoir eu une incidence dans la reproduction de ses œuvres. Il semblait également y avoir une dimension matérielle puisque les poèmes furent initialement publiés au sein du second numéro de 1929 de *Saturday Evening Quill* qui, en plus d'avoir un tirage limité, ne fut pas disponible à la vente mais distribué par les membres du Saturday Evening Quill Club eux-mêmes. Hughes et Bontemps furent sans doute parmi les personnes qui purent lire cette publication à l'époque de sa parution, de même qu'ils auraient très bien pu recevoir en cadeau l'un des exemplaires en circulation, peut-être même directement de la main de Johnson.

Pourtant, le poème « Invocation » de Johnson – à l'instar de « I Want To Die While You Love Me » de Georgia Douglas Johnson – proposait des thématiques qui auraient pu faire écho aux changements sociaux des décennies soixante et soixante-dix. Derrière le classicisme apparent du poème, il était possible d'en faire une lecture moderne et émancipatrice qui refusait toute injonction faite aux femmes et appelait à se débarrasser d'un quelconque idéal victorien susceptible de réprimer leur libre expression :

Let me be buried in the rain
In a deep, dripping wood,
Under the warm wet breast of Earth
Where once a gnarled tree stood.
And paint a picture on my tomb
With dirt and a piece of bough
Of a girl and a boy beneath a round, ripe moon
Eating of love with an eager spoon
And vowing an eager vow.
And do not keep my plot mowed smooth
And clean as a spinster's bed,
But let the weed, the flower, the tree,

⁷²⁰ En plus de graviter dans le même groupe, les chemins littéraires des trois auteurs s'entrecroisèrent plusieurs fois au sein des publications comme, entre autres, le magazine *Fire!!* ou le premier numéro de *Challenge* en mars 1934 où tous les trois figuraient parmi les contributeurs.

Riotous, rampant, wild and free,
Grow high above my head.

La voix poétique demandait à être enterrée dès le premier vers du poème. L'eau, le bois et la terre qui se tenaient fermement à la clôture des trois premiers vers signalaient le cadre pastoral que la voix poétique avait choisi. La mort servait de moteur poétique à l'ensemble puisque la préparation des rites funéraires, la décoration de la stèle et l'entretien de la tombe étaient autant d'actes impossibles sans cette mort initiale. L'enterrement n'était donc pas une fin en soi mais le début d'un renouveau organique, symbolique et poétique. En effet, la régénération ne se passait pas uniquement au niveau organique, avec une tombe d'où allaient pousser des mauvaises herbes et même un arbre. Le retour à la nature demandé par la voix poétique n'était pas anodin, il n'était pas vraiment question d'échapper à la frénésie de la ville ou de la vie en société pour se retrouver au calme, mais bel et bien d'entrer en communion avec cette nature, de l'alimenter et de la laisser s'exprimer sans essayer de la policer, sans essayer de la rendre « lisse ».

Helene Johnson n'avait pas recours à un imaginaire primitiviste, où l'acte poétique serait l'occasion d'un simple retour à la nature. Dans « Invocation », l'arbre qui devait pousser de la tombe, un arbre « sauvage et libre » qui pouvait croître sans entraves, venait remplacer l'arbre « noueux » qui autrefois se tenait là. Il ne s'agissait donc pas de retrouver la nature mais de l'altérer, de participer à sa régénération. Le motif de l'arbre était relativement courant dans la poésie des femmes de la Renaissance de Harlem, réminiscence du traumatisme des lynchages mais aussi symbole de résilience⁷²¹. Par ailleurs, l'arbre était également un symbole phallique. Dès lors, la subtile féminisation de la nature, à travers l'usage de « breast » ou la référence au « lit de vieille fille », prenait une tout autre dimension. La disparition de l'arbre équivalait à la fin d'une ère littéraire où l'expression poétique et politique du traumatisme était l'unique prérogative des hommes. L'image qui était peinte sur la pierre tombale représentait ainsi « une fille et un garçon » réunis sous la lune et qui échangeaient serments et cuillérées d'amour. Cette union métaphorique rendait nécessairement caduque toute possibilité d'avoir un « lit de vieille

⁷²¹ Margo Natalie Crawford, « 'Perhaps Buddha is a woman': women's poetry in the Harlem Renaissance » in George Hutchinson (ed.), *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007. pp. 126-140.

filles » et portait des fruits qui venaient supplanter l'arbre nouveau : ainsi, le cinquième vers qui se terminait avec « tomb » n'avait pas de rime directe mais laissait planer à la lisière du poème le paronyme à la fois graphique et phonique « womb ». De cette tombe, de cette nuit que fille et garçon partageaient, devait s'élever non seulement un nouvel arbre mais aussi des mauvaises herbes et une fleur. Derrière ces trois images – la fleur, les mauvaises herbes et l'arbre – on pouvait discerner en creux l'invocation du titre : il fallait libérer l'expression littéraire des femmes des carcans victoriens. Certes, il était toujours possible de louer la beauté de la nature – la fleur – mais il était également possible de se saisir de ce que la bienséance encourageait à garder hors de portée des femmes – les mauvaises herbes – et même de s'emparer de questions traumatiques et politiques jusqu'alors dévolues aux hommes – l'arbre.

Après la perte de ce sous-texte pendant les années soixante et soixante-dix, l'inclusion des poèmes de Helene Johnson dans *The Norton Anthology of African American Literature* semblait témoigner d'une forme de retour en grâce auprès de la critique. On pouvait d'ailleurs s'interroger sur les conditions matérielles qui avaient permis ce retour : peut-être les anthologistes étaient-ils allés consulter les numéros de *Saturday Evening Quill* directement, ou peut-être s'étaient-ils servis d'ouvrages relais tels que *The Poetry of the Negro*. Johnson faisait partie des auteures de la Renaissance de Harlem dont la popularité décrut sensiblement au cours du Black Arts Movement : pour preuve, ses œuvres apparaissaient dans quatre anthologies du corpus sur les neuf qui furent publiées au cours des années vingt et trente, tandis qu'elles ne figuraient que dans trois anthologies du corpus sur les quarante-cinq qui furent éditées au cours des années soixante et soixante-dix, total qui comprenait les deux éditées ou coéditées par Arna Bontemps dont il a déjà été question. Cependant, Johnson faisait partie des auteures de la période dont les œuvres furent reprises au sein des anthologies.

Ce ne fut pas le cas d'autres auteures telles que Mae V. Cowdery, dont les œuvres furent publiées dans *Harlem*, un numéro de *Challenge*, les quatre numéros de *Black Opals*, mais aussi dans *Opportunity* et *The Crisis* qui lui décerna d'ailleurs un prix en 1927. Seule l'anthologie *Ebony & Topaz* publiée la même année reproduisit une œuvre de Cowdery, qui n'était alors âgée que de dix-huit ans. Cowdery publia à compte d'auteur son propre recueil, *We Lift Our Voices: And Other Poems*, chez Alpress, petit éditeur de Philadelphie,

en 1936⁷²². La reconnaissance critique initiale qui entourait les œuvres de Cowdery se désagrèga rapidement après les années trente et elle disparut entièrement du paysage littéraire africain-américain pendant les années soixante et soixante-dix. Ce n'est que tout récemment que la critique a montré un regain d'intérêt pour cette auteure, comme le montre l'ouvrage de Maureen Honey⁷²³. Plusieurs raisons à cela : tout d'abord, Cowdery était encore très jeune lorsqu'elle se joignit à l'ébullition littéraire et intellectuelle de la Renaissance de Harlem, qui commençait déjà à doucement s'apaiser, et cela lui offrit nécessairement moins de possibilité de placer rapidement une œuvre au sein d'ouvrages relais. Ensuite, elle publia de nombreuses œuvres au sein de magazines dont la circulation fut restreinte ou prématurément arrêtée – *Black Opals* et *Harlem* notamment – tandis que son recueil fut également limité en termes de diffusion puisqu'il était autoédité. De plus, ses œuvres pâtissaient des a priori systémiques de la critique et des anthologistes vis-à-vis des œuvres de femmes. Enfin, plusieurs œuvres de Cowdery n'hésitaient pas à jouer de sensualité afin de troubler le genre – pour emprunter la formule à Judith Butler – comme le poème « Time » publié dans *Black Opals* le montrait :

I used to sit on a high green hill
 And long for you to be like the clouds,
 Soft and white.....
 And your eyes be like heaven's blue
 And your hair like the tree sifted sun.....
 But then I was young, and my eyes yet
 Round with wonder.
 Now I sit by an endless road and watch
 As you come..... swiftly like dusk
 Your hair like a starless night
 Your eyes like deep violet shadows,
 And soft arms cradle me on your sweet
 Brown breast..... for I have grown old
 And my eyes hold unshed tears,
 And my face is lean and hard in daylight's
 Mocking glare.
 But with the night
 Dusk fingers and lips like dew
 Erase each wound of time
 And my eyes grow round with wonder

⁷²² Maureen Honey, *Aphrodite's Daughter: Three Modernist Poets of the Harlem Renaissance*, Rutgers University Press, 2016. p. 198.

⁷²³ *Ibid.*

At your beauty.

À la première personne, la voix poétique partageait avec les lecteurs ce que le « temps » lui avait enseigné. Autrefois, les yeux encore « ronds d'émerveillement », elle avait attendu un ou une autre qui serait « doux et blanc » comme les nuages, avec les yeux de la couleur du ciel et des cheveux semblables aux rayons du soleil qui perçaient la canopée. Désormais, elle avait dépassé ce fantasme de jeunesse et attendait la venue de quelqu'un de bien différent, aux cheveux aussi sombres qu'une nuit sans étoile et aux yeux empourprés de reflets intenses. Le poème avait commencé en plein jour, puisqu'il était possible d'observer les nuages, et se poursuivait avec la venue de cette autre personne dont l'arrivée était aussi soudaine que la nuit qui tombe. Dès lors, la peau sombre de cette autre personne pouvait s'opposer au grand jour aveuglant et moqueur, se poser comme un rempart protecteur. La supposée douceur des nuages, immatérielle et inaccessible, était remplacée par celle bien tangible de bras, capables de presser tendrement la voix poétique contre une poitrine tout aussi douce. La première ambiguïté tournait autour de ce geste qui pouvait certes être maternel mais qui semblait ici évoquer des amants qui trouvaient du réconfort dans la simple présence de l'autre. Le rythme des deux premières phrases délimitées par un point final est interrompu par plusieurs virgules et de longs points de suspension, reflets de l'indolence et de l'errance qui s'instillaient dans l'attente d'un idéal ou d'un être cher. En revanche, la troisième phrase se tendait autour de l'action réparatrice qui accompagnait la nuit, où les doigts et les lèvres s'agitaient du crépuscule à la rosée du matin pour effacer chaque blessure laissée par le temps, jusqu'à faire en sorte que les yeux de la voix poétique, contraints il y a peu de retenir des larmes car abîmés par une lumière du jour sans pitié, redeviennent « ronds d'émerveillement », retrouvent l'éblouissement d'antan.

Cowdery proposait un dessillement aussi esthétique que sensuel. La jeune voix poétique s'était trompée en valorisant les caractéristiques physiques des Blancs, symbolisés par le jour dans le poème, au lieu de se rendre compte que la beauté et l'apaisement venaient avec la nuit ou se trouvaient dans les caractéristiques physiques des Noirs. Le poème était l'occasion de faire part de cette prise de conscience, de transmettre ce que le temps avait enseigné à la voix poétique. En ce sens, le poème aurait très bien pu trouver sa place dans une anthologie des années soixante et soixante-dix, une époque où le slogan « Black is

Beautiful » était repris à travers tout le pays et où Toni Morrison publiait en 1970 *The Bluest Eye* dans lequel la jeune Pecola désirait avoir des yeux bleus jusqu'à en sombrer dans la folie. À la différence de Pecola ici, la voix poétique échappait à un destin tragique grâce à l'arrivée soudaine de cet être cher : les points de suspension pouvaient alors aussi bien représenter une expérience de l'indicible, reflet de l'aliénation grandissante qui guettait la voix poétique si l'exposition au jour avait duré plus longtemps, si elle avait persisté à valoriser des caractéristiques physiques qui, en dernière analyse, étaient aussi inaccessibles que néfastes. Ce qui était de l'ordre de l'indicible finissait par se dissiper dans la troisième phrase. Les lèvres humectées de « rosée » comme pour faciliter la prise de parole, la voix poétique pouvait exprimer pleinement et d'un seul tenant l'émerveillement qui la saisissait lorsqu'elle contemplait la beauté de cet être cher.

L'image de ces lèvres humides et de ces doigts qui bougeaient dans l'obscurité s'associait aux sonorités caressantes, « dusk fingers and lips like dew », qui laissaient poindre une révélation nettement plus érotique et tout aussi cruciale à l'assurance de la voix poétique. L'être cher qui arrivait soudainement au milieu du poème pour offrir à la voix poétique réconfort, protection et lui permettre d'exprimer pleinement sa sensualité était caractérisé par ce « breast » qui évoquait fortement une femme, même si la polysémie du terme empêchait de trancher de manière définitive. Or, un biais fréquent de lecture consistait à amalgamer voix poétique et auteure, à supposer qu'en l'absence d'indication contraire explicite le sexe de la persona était nécessairement le même que celui de l'auteure. Un présupposé qui se trouvait accentué dès lors que Cowdery avait recours à la première personne. La révélation érotique prenait dès lors le contrepied de l'idéal victorien chaste et bienséant qui régissait encore pour une bonne part les écrits des femmes, et contribuait à faire de « Time » une œuvre non conformiste et audacieuse qui déjouait subtilement les cadres hétéronormatif et poétique.

Cowdery composa fréquemment des poèmes qui transgressaient les partitions de genre et qui se caractérisaient par un homoérotisme plus ou moins voilé⁷²⁴. Tandis que le nombre d'anthologies de littérature africaine-américaine explosait au cours des années soixante et soixante-dix, Cowdery, tout comme Richard Bruce Nugent, faisait partie des auteurs qui furent entièrement ignorés par les anthologistes de notre corpus.

⁷²⁴ *Ibid.* p. 185.

L'homophobie endémique qui caractérisait cette époque – dans le contexte africain-américain mais aussi dans le contexte états-unien plus large – n'était pas un facteur propice à la redécouverte de ce type d'œuvres. En plus de ce facteur thématique, la mobilité des œuvres de Cowdery était également sapée par des facteurs d'ordre médiatique – la diffusion restreinte de *Black Opals* – et systémique – le mépris tacite et généralisé des anthologistes vis-à-vis des œuvres de femmes ou des périodiques qui publiaient majoritairement des femmes. À ce titre, Abby Arthur Johnson et Ronald Maberry Johnson ont qualifié *Black Opals* de « plus conservateur » que *Fire!!*, ce qui est incontestable⁷²⁵. Seulement, se contenter de qualifier la publication de Philadelphie de cette manière revenait à l'enfermer dans une comparaison qui, quoi qu'il arrive, était à son désavantage. L'exemple de Mae Cowdery montrait bien que si *Black Opals* demeurait moins avant-gardiste que *Fire!!*, il pouvait malgré tout accueillir des œuvres qui subvertissaient volontiers les normes sociales, littéraires et sexuelles. En posant un regard d'ensemble sur la publication, Johnson et Johnson se faisaient le relais du mépris généralisé qui entourait les œuvres de femmes – visible à travers les sélections des anthologistes – et l'introduisaient à un niveau historiographique et, par extension, épistémologique.

3) Césure épistémologique et illusion rétrospective

Ce fut Arthur P. Davis – qui avait travaillé en tant qu'anthologiste aux volumes *The Negro Caravan* et *Cavalcade* – qui donna l'impulsion initiale au projet d'Abby Arthur Johnson et Ronald Maberry Johnson de livrer une étude critique des magazines littéraires africains-américains du vingtième siècle⁷²⁶. Depuis sa parution en 1979, *Propaganda & Aesthetics* fut l'un des seuls ouvrages à s'intéresser exclusivement aux magazines littéraires africains-américains du vingtième siècle et reste à ce titre une référence en la matière. C'est sans doute l'ouvrage de critique universitaire qui contient l'un des développements

⁷²⁵ « More conservative Afro-American journals appeared elsewhere on the East Coast, as did *Black Opals* in Philadelphia in 1927 and 1928 ». Nous traduisons. Johnson et Johnson, *Propaganda & Aesthetics*, op. cit. p. 65.

⁷²⁶ *Ibid.* p. vii.

les plus détaillés sur *Black Opals*⁷²⁷. Ironiquement, il ne fait que trois pages⁷²⁸. Il y était rappelé que le magazine publia quelques écrivains confirmés mais que sa raison d'être restait la publication de jeunes auteurs et que, de ces jeunes auteurs, la plupart n'avait pas réussi à se faire connaître en tant que poètes renommés « à l'exception peut-être de Mae Cowdery »⁷²⁹. Johnson et Johnson poursuivaient en déclarant que la contribution la plus significative de la publication n'était pas une œuvre littéraire mais un article d'Alain Locke, intitulé « Hail Philadelphia » et publié dans le premier numéro, auquel ils consacraient plus d'une page sans cependant préciser ou justifier pourquoi il s'agissait de la contribution la plus significative. Cette manière de présenter *Black Opals* renfermaient deux problèmes épistémologiques intimement liés. Tout d'abord, Johnson et Johnson donnaient la priorité à l'article de Locke puisque c'était selon eux la contribution la plus remarquable « d'un point de vue historique »⁷³⁰. Dire que la contribution la plus notable du magazine l'était d'un point de vue historique contribuait à dévaluer de fait le reste des contributions littéraires qui formaient le cœur de la publication. De même, cette affirmation avait un caractère tautologique : l'importance historique de l'article était créée dès lors que les auteurs décidaient de lui accorder davantage d'attention qu'au reste, leur affirmation se trouvant justifiée par leur choix méthodologique. Le deuxième problème concernait la façon dont Johnson et Johnson revenaient sur les autres contributeurs de *Black Opals*. Ils ne se prononçaient pas directement sur les œuvres contenues dans le magazine mais posaient un regard rétrospectif : aucun auteur n'avait émergé en tant que poète renommé ce qui, implicitement, renforçait leur affirmation initiale que ce qu'il y avait de plus remarquable était l'article de Locke. Ils évaluaient les auteurs à l'aune de leurs carrières ultérieures et non à l'aune de ce qu'ils avaient produits dans le magazine. Or, on a pu voir que la capacité d'une œuvre à ne serait-ce que se maintenir dans l'espace public était étroitement liée à une série de facteurs extrêmement

⁷²⁷ L'ouvrage de George Hutchinson *The Harlem Renaissance in Black and White* publié en 1995 s'intéressa de près à plusieurs publications africaines-américaines ou non de la Renaissance de Harlem, mais ne mentionnait pas une seule fois *Black Opals*. Dix ans plus tard, c'était au tour de James Smethurst de couvrir en détail plusieurs magazines littéraires africains-américains mais pour la période du Black Arts Movement cette fois, dans l'ouvrage *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*.

⁷²⁸ Johnson et Johnson, *Propaganda & Aesthetics*, op. cit. pp. 89-91.

⁷²⁹ « With the possible exception of Mae Cowdery, then a senior at the Philadelphia High School for Girls, most of these students did not emerge later as established poets. » Nous traduisons. *Ibid.* p. 90.

⁷³⁰ « From a historical perspective, the most significant material [...] is "Hail Philadelphia" ». Nous traduisons. *Ibid.* p. 90

contingents, avant même de prendre en compte la composition interne du texte. De ce fait, on pouvait se demander si l'article de Locke n'avait pas préséance à leurs yeux principalement en raison d'une forme d'illusion rétrospective : à savoir, non pas aborder une publication à hauteur des contributeurs et contributrices, mais se pencher dessus quelques années, quelques décennies plus tard en regardant d'abord parmi ces contributeurs quels étaient celles et ceux dont la renommée n'avait pas encore été fauchée par les lames du temps.

Au profit de l'article d'un auteur déjà reconnu par la critique, Johnson et Johnson passaient sous silence les œuvres littéraires de *Black Opals* sans même leur donner une chance d'apparaître sous la forme de citation. Car les études du type de *Propaganda & Aesthetics* représentaient une nouvelle possibilité de mobilité pour les œuvres qui étaient parfois reproduites in extenso ou partiellement. En réalité, les auteurs se trouvaient pris dans une aporie liée à toute histoire littéraire, en particulier lorsque le corpus était aussi vaste que les magazines littéraires africains-américains du vingtième siècle. Parler des textes était nécessaire, tout autant que laisser parler les textes. Pour autant, il était impossible de commenter, citer, ou même mentionner chaque œuvre, aussi fallait-il faire des choix quant aux textes qui auraient une chance d'être reproduits dans le corps de l'étude. Se résoudre à faire ces choix inévitables, c'était déjà mettre en avant certaines œuvres, ce qui se faisait automatiquement au détriment d'autres et ce qui suggérait inévitablement une forme de hiérarchie entre elles. Tout ouvrage qui proposait de faire l'histoire littéraire de l'un de ces magazines devait se plier à ces contraintes inhérentes⁷³¹.

Le débat historiographique que pouvait susciter de telles études était l'un des moyens d'atténuer et de contrebalancer l'effet de hiérarchisation entre les œuvres. Seulement, *Propaganda & Aesthetics* est resté pendant plus de quarante ans une référence majeure sinon l'une des seules références sur les magazines littéraires africains-américains. En plus de quatre-vingt-dix ans depuis la parution de *Black Opals*, l'attention critique n'arriva jamais à véritablement se matérialiser autour du magazine : pour preuve, le bref compte-rendu qui en était fait par Johnson et Johnson annonçait que le magazine n'était composé

⁷³¹ La présente thèse n'échappe pas non plus à cette aporie.

que de trois numéros lorsqu'en réalité il y en eut quatre⁷³². L'information erronée était reprise dans l'ouvrage de référence *Encyclopedia of the Harlem Renaissance* en 2004⁷³³. En apparence, cela pouvait sembler n'être qu'un détail. Cependant, ce détail demeurait révélateur puisqu'au cours des vingt-cinq ans d'intervalle entre la publication de *Propaganda & Aesthetics* et celle de *Encyclopedia of the Harlem Renaissance, Black Opals* ne fit vraisemblablement l'objet d'aucune étude, sans quoi l'imprécision aurait pu être aisément rectifiée. Cela amenait à un constat prosaïque qui pourrait passer pour un truisme : les œuvres de *Black Opals* n'intéressèrent virtuellement personne aussi parce que personne ne s'y était véritablement intéressé⁷³⁴. En cela résidait la césure épistémologique susceptible de peser sur n'importe quelle œuvre littéraire.

Toutefois, il arrivait tout de même à Johnson et Johnson d'approcher certaines publications non pas à travers leurs œuvres mais à travers leurs contributeurs et contributrices. Ainsi, lorsqu'ils évoquaient *Soulbook* ils en donnaient une liste d'auteurs qui y furent publiés, précisant qu'il s'agissait des « mêmes auteurs noirs » qui furent publiés dans d'autres magazines du même type, parmi lesquels se trouvaient « Marvin Jackman, LeRoi Jones, Clarence Major, Sonia Sanchez et Askia Tour[e] »⁷³⁵. À première vue, il n'y avait rien d'inhabituel à présenter un magazine par le prisme de ses auteurs. Cependant, lorsqu'on dressait la liste des contributions du magazine, on pouvait remarquer que sur les neuf numéros qui faisaient partie du corpus, le nom de Carol Freeman revenait à sept reprises et qu'elle contribuait dix œuvres différentes en tout. À elle seule, elle apparaissait dans plus de numéros que Jackman, Touré et Major réunis. Même en ajoutant Jones à ce trio, Freeman avait toujours publié plus d'œuvres que ces

⁷³² Johnson et Johnson n'avaient vraisemblablement pas connaissance du dernier numéro de Noël 1928. Lors de notre séjour de recherche, nous avons donc découvert l'existence de ce quatrième numéro lorsque les archivistes du Schomburg Center for Research in Black Culture ont apporté le carton contenant tous les numéros.

⁷³³ Kathleen Collins, « Black Opals » in Paul Finkelman et Cary D. Wintz (ed.), *Encyclopedia of the Harlem Renaissance: Volume I, A-J*, Routledge, 2004. p. 133.

⁷³⁴ Il ne s'agit pas ici de se prononcer sur le bienfondé ou non du désintérêt critique qu'a connu *Black Opals*, mais bien de mettre en avant par un exemple concret l'un des mécanismes par lequel une œuvre ou un groupe d'œuvres se maintient dans l'espace public.

⁷³⁵ « The journal published the same black writers who appeared in the other black little magazines, including Marvin Jackman, LeRoi Jones, Clarence Major, Sonia Sanchez, and Askia Toure. » Nous traduisons. Johnson et Johnson, *Propaganda & Aesthetic*, op. cit. p. 181.

quatre auteurs réunis. Il était donc assez surprenant de ne pas voir, au minimum, le nom de la contributrice la plus régulière et la plus prolifique figurer parmi la liste.

La raison se devinait à travers la phrase suivante employée par Johnson et Johnson puisque ces derniers estimaient que les différents écrivains n'envoyaient pas à *Soulbook* leurs meilleures contributions⁷³⁶. À nouveau, les auteurs n'étaient pas évalués pour ce qu'ils avaient produit dans *Soulbook*, mais en comparaison de tout ce qu'ils avaient composé à côté. Ce fut sans doute cette logique qui les poussa à ne pas inclure le nom de Freeman dans la liste : la saillance de la contribution des auteurs au magazine n'était pas un critère d'importance, mais le reste de leur production l'était. Autrement dit, il ne fallait pas forcément inclure ces noms qui, numéro après numéro, avaient représenté le visage littéraire d'une publication, mais insister sur les noms qui étaient déjà reconnus par la critique. Certes, mettre ces noms plus connus et reconnus en avant était un moyen d'attirer, peut-être, davantage d'attention de la part des lecteurs et de la critique à une publication telle que *Soulbook* ou *Black Opals*⁷³⁷. Cependant, ce procédé créait une forme d'illusion rétrospective – déjà pressentie pour le traitement de *Black Opals* – où la renommée ultérieure de quelques auteurs projetait une ombre sur les autres contributeurs et contributrices d'un magazine au lieu de leur donner voix au chapitre. Dès lors, c'était l'intégralité d'une publication qui échappait aux diverses voix qui l'avaient composée au fil du temps, la critique préférant servir de caisse de résonance aux voix plus puissantes qui avaient réussi à porter jusqu'à elle, jusqu'au moment où des études de ce genre étaient écrites.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁷³⁷ On peut observer le même type de discours à propos du magazine *Challenge/ New Challenge*, qui est fréquemment mentionné pour la contribution « Blueprint for Negro Writing » de Richard Wright, publiée dans le tout dernier numéro. L'incidence ultérieure qu'a eue cette contribution éclipse fréquemment toute discussion du restant du magazine.

Chapitre 6 : La fabrique de la tradition

Reproduire une œuvre au sein d'une anthologie peut être vu comme l'une des étapes dans l'émergence d'un canon littéraire africain-américain⁷³⁸. Cependant, on a pu voir que cette étape était très incertaine, tant le mouvement des œuvres d'un médium à un autre peut être freiné par une multitude de facteurs, à la fois externes et internes aux textes. Une œuvre reproduite au sein d'une anthologie ne suffit sans doute pas à en faire une œuvre canonique. En revanche, constater la reproduction d'une même œuvre au sein d'une multitude de volumes suggère bel et bien un statut à part qu'on pourrait qualifier de canonique. Ce chapitre s'appuiera donc sur la récurrence statistique de certaines œuvres au sein des anthologies du corpus afin d'analyser comment s'est fabriquée une tradition littéraire africaine-américaine au fil des anthologies.

Une fabrique est un lieu où une matière première, un matériau est transformé à des fins commerciales : les anthologies servent à ce titre de fabriques de la tradition littéraire africaine-américaine. Ce chapitre sera l'occasion de déterminer avec plus de précision quels sont les matériaux utilisés par les anthologistes dans la fabrication de cette tradition. En effet, on a pu voir au précédent chapitre que les publications périodiques peuvent être considérées comme l'un de ces matériaux. Cependant, ce ne semble être ni le seul, ni le principal puisque la majorité des œuvres issues de magazines – tout au moins de magazines de notre corpus – n'étaient pas reproduites par la suite au sein des anthologies. En revanche, une poignée d'œuvres, tirées de magazines ou non, furent si régulièrement reproduites au sein d'anthologies qu'elles en devinrent canoniques et

⁷³⁸ En raison de la nature de notre corpus, nous avons prêté attention en particulier aux œuvres qui furent initialement publiées dans des magazines, même si d'autres types de publications initiales existent, telles qu'un recueil, une pièce de théâtre qui paraît sous forme de livre ou un roman.

contribuèrent à forger une partie de l'identité de cette tradition. Lorsqu'on analyse le corpus anthologique des auteurs africains-américains, on peut se rendre compte que le consensus critique des anthologistes portait parfois davantage sur des auteurs que sur des œuvres précises. Cela laisse ouverte la question de ce qui constitue le matériau principal, le ciment de cette tradition, s'il s'agit des œuvres elles-mêmes ou s'il s'agit davantage des auteurs, de leurs noms.

Parler de fabrique implique également une fabrication, un processus d'assemblage, d'affinement, de transformation ou de construction. La tradition littéraire africaine-américaine obéit à ces différentes logiques d'assemblage, de construction, d'affinement et de transformation. Réimprimer une œuvre n'est pas un simple acte de duplication puisque l'œuvre se trouve toujours insérée au sein d'un nouvel ensemble, aux côtés d'autres œuvres qui, d'un point de vue herméneutique, viennent travailler directement sa signification. Qui plus est, observer la fréquence statistique des réimpressions de certaines œuvres sur deux périodes distinctes permet de mettre à jour les revirements de popularité que connaissent certains textes, popularité revue parfois à la hausse à la faveur d'un contexte social, politique ou culturel différent. Ce chapitre proposera de montrer en ce sens que le contexte de reproduction d'une œuvre s'immisce dans la signification même du texte et donne lieu à un véritable tissage, ainsi que l'étymologie du mot « texte » le laisse entendre.

Ces changements de trajectoire pour certaines œuvres ou certains auteurs révèlent la labilité de cette tradition littéraire lorsque celle-ci s'incarne dans les anthologies. Barbara Benedict considère que les anthologies privent les textes de leurs substrats historiques et politiques et contribuent à leur prêter un caractère intemporel : les œuvres s'y tiennent comme les vestiges les plus remarquables de la tradition littéraire, après avoir été coupées de leurs contextes historiques de production ou de réception et arrangées de manière à défaire toute linéarité chronologique ce qui les rend « éternellement contemporaines » ⁷³⁹ . Les anthologies peuvent en effet produire ce sentiment d'intemporalité ou même chercher à le projeter comme lorsque LeRoi Jones déclarait dans

⁷³⁹ « As anthologies reprint material in different settings and according to different principles, they strip it of its historical and political contexts. Texts become dehistoricized, depoliticized, and hence 'timeless,' immortal, or, in other words, eternally contemporary. » Nous traduisons. Benedict, *Making the Modern Reader*, op. cit. pp. 6-7.

l'avant-propos de *Black Fire* que les textes assemblés serviraient de référence pour le millénaire à venir⁷⁴⁰. Cependant, ces volumes sont avant tout des objets historiquement situés et les appréhender de manière anhistorique serait nécessairement trompeur. Les anthologies représentent l'espace physique où s'incarne cette tradition, son lieu par excellence, et, en ce sens, on peut véritablement parler de fabrique de la tradition, soit le lieu où cette dernière est fabriquée.

A. Le matériau de la tradition

1) S'appuyer sur les auteurs plus que sur les œuvres elles-mêmes

En observant le mouvement des œuvres d'un médium à l'autre, on a déjà pu constater que les anthologies s'appuyèrent assez peu sur les magazines de notre corpus, puisque sur plus de deux milles œuvres publiées au sein de ces périodiques seules cent quatorze furent reproduites. Une œuvre réimprimée dans une anthologie avait plus de chance de figurer au sein d'un deuxième volume par la suite, voire d'un troisième. Cependant, le tableau ci-dessous montre que cette chance – quoique plus haute que celle de voir une œuvre issue d'un magazine reproduite dans une anthologie – demeurait assez basse :

⁷⁴⁰ Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, *op. cit.* p. xvii.

Taux de réimpression des œuvres dans les anthologies		
Nombre de réimpressions pour une même œuvre	Nombre d'œuvres reproduites	Pourcentage
21	1	0,02
17	1	0,02
16	1	0,02
15	2	0,05
14	4	0,11
13	7	0,19
12	4	0,11
11	7	0,19
10	3	0,08
9	3	0,08
8	8	0,22
7	21	0,57
6	35	0,96
5	57	1,57
4	85	2,34
3	193	5,32
2	478	13,18
1	2714	74,88
Totaux		
-	3624	100 ⁷⁴¹

Tableau 9 : *Source : Corpus.*

De toutes les œuvres présentes au sein des anthologies, celles qui eurent le droit à plusieurs réimpressions constituaient une toute petite minorité. Plus le nombre de reproductions augmentait, plus le nombre d'œuvres concernées chutait, jusqu'à plus ou moins se stabiliser dès lors qu'une œuvre était réimprimée huit fois. Une œuvre reproduite à quatre ou cinq reprises représentait déjà quelque chose d'assez rare. Sur toutes les œuvres présentes au sein des cinquante-six anthologies, à peine plus d'un quart d'entre elles étaient reproduites à – au moins – deux reprises. Autrement dit, approximativement trois œuvres sur quatre n'était jamais réimprimées par la suite au sein d'un volume similaire : ainsi, près de soixante-quinze pour cent du contenu des anthologies disparaissait au fur et à mesure des publications. Pour des ouvrages qui paraissaient souvent incarner la tradition, on aurait pu s'attendre à un taux de

⁷⁴¹ Une addition stricte de tous les pourcentages donnerait 99,91% et non 100%. Ce décalage est dû au fait que les valeurs ont été arrondies au centième à chaque fois, d'où la part manquante.

reproduction autrement plus élevé. Une telle rotation démontrait que les anthologies n'étaient pas des dépositaires stricts de la tradition puisque, tout bien considéré, il était plus facile pour une œuvre d'y entrer que de s'y maintenir. La tradition tournait autour d'un nombre plutôt restreint d'œuvres susceptibles d'être reproduites, première indication du fait que le matériau du canon littéraire n'était, paradoxalement, peut-être pas les œuvres elles-mêmes.

Toutefois, la pyramide relativement régulière dessinée par le tableau précédent démontrait tout de même qu'une poignée d'œuvres bénéficiaient d'un statut particulier par rapport à toutes les autres. Si l'on excepte les œuvres qui n'étaient reproduites qu'une seule fois, cela laisse tout de même neuf cent dix œuvres qui furent reproduites au moins deux fois. Étant donné qu'il est difficilement possible ou même souhaitable de retracer le mouvement de plus de neuf cent œuvres, nous nous limiterons dans un premier temps et par souci de concision à la trentaine d'œuvres qui apparurent le plus fréquemment au sein des anthologies. Le tableau ci-dessous dresse la liste de ces œuvres qui furent toutes reproduites à au moins dix reprises :

Œuvres les plus reproduites							
Nombre de reproductions	Titre et auteur						
21	<i>If We Must Die</i> Claude McKay						
17	<i>Yet Do I Marvel</i> Countee Cullen						
16	<i>We Wear the Mask</i> Paul Laurence Dunbar						
15	<i>The Negro Speaks of Rivers</i> Langston Hughes				<i>For My People</i> Margaret Abigail Walker		
14	<i>From the Dark Tower</i> Countee Cullen		<i>Dream Variation</i> Langston Hughes		<i>Preface to a Twenty Volume Suicide Note</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka		<i>Song of the Son</i> Jean Toomer
13	<i>A Black Man Talks of Reaping</i> Arna Bontemps	<i>Nocturne at Bethesda</i> Arna Bontemps	<i>Southern Mansion</i> Arna Bontemps	<i>Incident</i> Countee Cullen	<i>Sympathy</i> Paul Laurence Dunbar	<i>Frederick Douglass</i> Robert Hayden	<i>America</i> Claude McKay
12	<i>Heritage</i> Countee Cullen		<i>I, Too, Sing America</i> Langston Hughes		<i>O Black and Unknown Bards</i> James Weldon Johnson		<i>The White House</i> Claude McKay
11	<i>Runagate Runagate</i> Robert Hayden	<i>Mother to Son</i> Langston Hughes	<i>Tired</i> Fenton Johnson	<i>The Creation</i> James Weldon Johnson	<i>A Poem for Black Hearts</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka	<i>Dark Symphony</i> Melvin B. Tolson	<i>Georgia Dusk</i> Jean Toomer
10	<i>We Real Cool</i> Gwendolyn Brooks			<i>Middle Passage</i> Robert Hayden		<i>Flame-Heart</i> Claude McKay	

Tableau 10 : Source : *Corpus*⁷⁴².

L'une des premières choses qu'on peut remarquer est que ce palmarès ne se distingue pas vraiment par sa diversité, et ce à plusieurs titres. Ainsi, il est tout d'abord exclusivement composé de poèmes. Cela s'explique d'un point de vue historique, puisque le médium des anthologies s'est généralement concentré sur les œuvres poétiques, mais aussi d'un point de vue pratique, puisqu'il est plus aisé de reproduire des poèmes en entier que des pièces de théâtre, des nouvelles ou des romans. Une deuxième raison tient à la composition du corpus puisque sur les cinquante-six anthologies, dix-huit sont consacrées exclusivement à la poésie – contre six aux nouvelles et sept au théâtre et aux arts de la scène – et vingt-

⁷⁴² Un tableau plus complet se trouve dans les annexes.

cinq offrent des sélections mixtes. De ce fait, il est bien plus probable de voir des œuvres poétiques figurer parmi les plus reproduites⁷⁴³.

Ensuite, seules deux auteures ont signé l'une de ces œuvres, Gwendolyn Brooks et Margaret A. Walker. Les hommes et en particulier les auteurs qui s'étaient fait connaître pendant la Renaissance de Harlem sont fortement représentés. Certes, leurs œuvres pouvaient théoriquement avoir été incluses à n'importe quelle anthologie du corpus au contraire de celles d'auteurs ayant émergé plus tardivement, par exemple au cours des années soixante et soixante-dix. Cependant, cela doit être légèrement nuancé puisque quarante-six anthologies sur les cinquante-six furent publiées à partir de 1964. Par ailleurs, sur les trente œuvres de ce palmarès, dix-huit sont composées par cinq hommes seulement – Claude McKay, Countee Cullen, Langston Hughes, Robert Hayden et Arna Bontemps – soit près des deux tiers. D'une part, cet échantillon d'œuvres les plus reproduites illustre l'incidence des partis pris sexistes des anthologistes dans leurs sélections et, d'autre part, la récurrence de certains auteurs suggère déjà que le canon littéraire africain-américain se structure en assez large partie autour de noms.

Par ailleurs, ce palmarès confirme que de nombreuses œuvres furent initialement publiées dans des magazines. *The Crisis* avait par exemple publié « The Negro Speaks of Rivers » ainsi que « Mother to Son » de Langston Hughes en juin 1921 et décembre 1922 respectivement, « Song of the Son » de Jean Toomer en avril 1922 ou encore « Nocturne at Bethesda » d'Arna Bontemps en décembre 1926 pour lequel il remporta le premier prix de poésie. *The Atlantic Monthly* publia « Dark Symphony » de Melvin B. Tolson en septembre 1941 ainsi que « Frederick Douglass » de Robert Hayden en février 1947. *The Liberator* fit paraître plusieurs œuvres de Claude McKay, « America » en décembre 1921, « The White House » en mai 1922, le sonnet « If We Must Die » en juillet 1919 au cours de l'été rouge caractérisé par des tensions raciales extrêmement fortes, mais aussi le poème « Georgia Dusk » de Jean Toomer cette fois en septembre 1922. « The Creation » de James Weldon Johnson parut initialement dans l'hebdomadaire *The Freeman* du premier

⁷⁴³ À titre d'information, la nouvelle la plus reproduite est *The Goophered Grapevine* de Charles Wadell Chesnutt, avec huit réimpressions, les extraits de romans qu'on trouve le plus fréquemment sont ceux de *Clotel* de William Wells Brown et de *Invisible Man* de Ralph Ellison avec sept réimpressions à chaque fois, enfin la pièce en un acte *Cruiter* de John Matheus est la pièce de théâtre la plus fréquemment reproduite avec cinq réimpressions.

décembre 1920, « I, Too, Sing America » de Hughes faisait partie du numéro spécial de *Survey Graphic* en mars 1925, Hayden avait envoyé la première version de « Middle Passage » à *Phylon* qui le publia au troisième trimestre de 1945 tandis que « We Real Cool » de Gwendolyn Brooks apparut d'abord dans le numéro de septembre 1958 de *Poetry*. Deux poèmes furent même initialement publiés au sein de magazines de notre corpus, « From the Dark Tower » de Countee Cullen dans *Fire!!* et « A Poem for Black Hearts » de LeRoi Jones qui rendait hommage à Malcolm X à la suite de son assassinat et qui figurait dans le numéro de septembre 1965 de *Negro Digest*. À cela, il était possible d'ajouter les réimpressions de « Runagate Runagate » de Hayden dans *Negro Digest* en juin 1966 et de « We Wear the Mask » de Paul Laurence Dunbar dans *Freedomways* à l'automne 1972. Les anthologies littéraires africaines-américaines, et par extension la tradition qui leur était liée, s'alimentaient en assez large partie des œuvres parues au sein de publications périodiques. Pour autant, le consensus des anthologistes ne semblait pas pouvoir être retracé jusqu'à l'une de ces publications en particulier. Certes, *The Crisis* et *The Liberator* étaient les magazines qui avaient initialement publié le plus d'œuvres dans ce palmarès, mais le nombre restait modeste. L'ensemble des publications constituait donc l'un des matériaux nécessaires à la construction de la tradition, mais aucune de ces publications ne parvenait à s'imposer comme *la* référence, le matériau central auprès des divers anthologistes.

Plusieurs éléments d'explication intimement liés pouvaient être évoqués. Tout d'abord, la littérature avait la plupart du temps une importance relative ou périphérique au sein des divers périodiques africains-américains, souvent présente sans pour autant former le cœur de la publication. Les magazines qui consacraient leurs pages essentiellement à la littérature étaient d'ordinaire édités par des Blancs et accueillait bien peu d'œuvres écrites par des Africains-Américains. De ce fait, la plupart des périodiques africains-américains pouvaient difficilement se prévaloir d'être des références connues et incontestées dans le champ de la littérature au moment de leur parution. En effet, pendant les années vingt *The Liberator* ou même *The Crisis* – fondés en 1918 et 1910 respectivement – ne pouvaient pas encore prétendre être des institutions éditoriales fermement établies d'une part, ni se targuer d'être des périodiques qui avaient la publication de littérature pour raison d'être, même si leurs pages comptaient bien

volontiers des œuvres. En comparaison, les publications blanches *The Atlantic Monthly* fondé en 1857 et consacré à la culture et la littérature ou *Poetry* fondé en 1912 – soit quarante-six ans plus tôt au moment de la publication du poème de Brooks – faisaient figure d’institutions susceptibles d’attirer l’attention des anthologistes.

Malgré cela, *The Crisis* et *The Liberator* retenaient en tant que sources primaires une place de choix dans ce palmarès. Étant donné l’intensité de la Renaissance de Harlem en termes d’activité littéraire et l’ampleur symbolique que le mouvement a acquis par la suite, il n’était pas surprenant de retrouver deux magazines de la période en si bonne position. *The Crisis* fut l’un des soubassements littéraires et intellectuels au mouvement et l’évoquer au moment d’ouvrir une discussion sur la littérature de la Renaissance de Harlem était presque incontournable. Le recours extrêmement fréquent aux œuvres de Hughes, Cullen ou encore Bontemps dans les anthologies rejaillissait nécessairement sur le prestige de cette publication à laquelle ils contribuèrent fréquemment. En effet, plus un auteur avait du succès au cours de sa carrière littéraire et plus certaines publications auxquelles il avait contribué étaient susceptibles d’attirer l’attention de manière rétrospective. Le consensus critique des anthologistes pouvait donc être interprété de deux manières différentes : soit il était d’abord lié au magazine *The Crisis*, soit il tournait autour de certains noms particuliers. S’il était difficile de trancher en faveur d’une possibilité ou de l’autre, le cas de *The Liberator* semblait indiquer que le consensus critique des anthologistes portait sur un nom plus que sur la publication elle-même. Ainsi, la prééminence d’œuvres issues du mensuel socialiste dans ce palmarès tenait principalement au fait que McKay était ce qu’on pourrait appeler l’un des auteurs maison du magazine, soit un auteur dont les contributions étaient si fréquentes qu’il devenait difficile de parler de l’un – l’auteur – sans évoquer l’autre – le magazine – et vice versa⁷⁴⁴. Les œuvres d’un auteur maison avaient déjà reçu l’approbation éditoriale d’un magazine à de multiples reprises, ce qu’on pouvait interpréter comme une marque de confiance et ce qui pouvait aussi suggérer un gage de qualité.

⁷⁴⁴ McKay officia plusieurs années en tant qu’éditeur adjoint de la publication aux côtés de Max Eastman, Floyd Dell et Michael Gold, en plus de contribuer régulièrement aux pages du magazine. Voir Robert C. Hart, « Black-White Literary Relations in the Harlem Renaissance », *American Literature*, 44.4 (1973) : 612-628. pp. 623-625.

Pour autant, être l'un des auteurs maïsons d'une publication ne garantissait pas une inclusion au sein des anthologies. Le tableau ci-dessous montre ainsi qu'être auteur maïson ne suffisait pas toujours à se frayer un chemin au sein des anthologies :

Auteurs les plus fréquemment publiés dans des numéros distincts de magazines			
Noms	Apparitions magazines	Détails des magazines	Apparitions anthologies
Dudley Randall	22	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 21 numéros <i>Umbrà</i> : 1 numéro	20
Julia Fields	21	<i>Negro Digest/ Black World</i>	12
Zack Gilbert	20	<i>Negro Digest/ Black World</i>	3
Mari E. Evans	15	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 13 numéros <i>Freedomways</i> : 2 numéros	22
Etheridge Knight	15	<i>Negro Digest/ Black World</i>	12
James A. Emanuel	14	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 13 numéros <i>Freedomways</i> : 1 numéro	10
Langston Hughes	14	<i>Fire!!</i> : 1 numéro <i>Harlem</i> : 1 numéro <i>Black Opals</i> : 1 numéro <i>Challenge/ New Challenge</i> : 2 numéros <i>Freedomways</i> : 2 numéros <i>Negro Digest/ Black World</i> : 6 numéros <i>Umbrà</i> : 1 numéro	33
Keorapetse W. Kgosisile	13	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 9 numéros <i>Soulbook</i> : 4 numéros	7
Don L. Lee	13	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 11 numéros <i>Freedomways</i> : 2 numéros	18
LeRoi Jones	12	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 10 numéros <i>Soulbook</i> : 2 numéros	34
Nanina Alba	11	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 10 numéros <i>Umbrà</i> : 1 numéro	3
Isaac J. Black	10	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 9 numéros <i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i> : 1 numéro	1
Larry Neal	10	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 8 numéros <i>Freedomways</i> : 1 numéro <i>Soulbook</i> : 1 numéro	12
Conrad Kent Rivers	10	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 8 numéros <i>Umbrà</i> : 2 numéros	13
Sonia Sanchez	10	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 8 numéros <i>Soulbook</i> : 2 numéros	16
Tom Dent	9	<i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i> : 7 numéros <i>Negro Digest</i> : 2 numéros	3
Alice Reid	9	<i>Negro Digest/ Black World</i>	0
Brenda Torres	9	<i>Negro Digest/ Black World</i>	0

Tableau 11 : Source : *Corpus*⁷⁴⁵.

⁷⁴⁵ Un tableau plus complet se trouve en annexe.

On a déjà pu voir les exemples de Mae Cowdery et de Carol Freeman. Cowdery totalisait six apparitions dans les magazines du corpus et participa à chaque numéro de *Black Opals*, tandis que Freeman était la contributrice la plus prolifique de *Soulbook* où elle apparut à sept reprises. Cependant, une poignée d'œuvres de Freeman pouvaient être retrouvées dans cinq anthologies différentes, tandis que Cowdery eut un seul poème reproduit dans *Ebony & Topaz*. Dans le tableau, plusieurs auteurs tels que Isaac J. Black, Alice Reid, Brenda Torres ou même Nanina Alba étaient dans une situation où leurs contributions régulières à un magazine n'attiraient pas vraiment l'attention des anthologistes pour autant. Zack Gilbert était ici l'exemple le plus parlant, en particulier parce qu'il contribua régulièrement à une publication d'envergure, *Negro Digest/ Black World*, dont l'influence sur la littérature du Black Arts Movement était proche de celle qu'avait exercée *The Crisis* au moment de la Renaissance de Harlem. Gilbert était l'un des noms qui revenait le plus fréquemment au sein de *Negro Digest/ Black World*, mais ses œuvres n'apparurent que dans trois anthologies : *For Malcolm* et *The Poetry of the Negro, 1746-1970* reproduisaient chacune un poème, et *The Poetry of Black America* contenait la sélection la plus exhaustive avec quatre poèmes. Avec un corpus anthologique de six œuvres et aucune œuvre reproduite au moins à deux reprises, la contribution de Gilbert à la tradition littéraire africaine-américaine pouvait paraître très mince. Pourtant, Gilbert était aussi – et d'assez loin – l'une des voix littéraires les plus présentes au sein du magazine *Negro Digest/Black World*, de sa première contribution en juillet 1963 à sa dernière en mai 1975, un magazine qui, par sa large diffusion, sa longévité et son influence, fut l'un des principaux magazines littéraires africains-américains du siècle.

2) Le corpus anthologique et ses reproductions

Pour Gilbert, la récurrence de ses contributions à un magazine ne lui assura pas vraiment une place pérenne au sein des anthologies. De la même manière, avoir une auteure qui figurait dans de nombreux volumes ou un auteur avec un grand nombre d'œuvres reproduites au sein d'anthologie ne signifiait pas toujours avoir une place pérenne. En effet, la récurrence statistique d'un ou d'une artiste en particulier n'était pas suffisant pour déterminer son importance dans la tradition littéraire africaine-américaine. Cela

apparaissait assez clairement lorsqu'on analysait en détail les contours du corpus anthologique de plusieurs auteurs, notamment en termes d'envergure et d'intensité. Par corpus anthologique, nous entendons le nombre d'œuvres originales d'un même auteur qui furent reproduites au sein des cinquante-six anthologies de notre corpus. Le tableau ci-dessous contient tous les auteurs dont le corpus anthologique était formé d'au moins dix œuvres distinctes :

Corpus anthologique							
Nombre d'œuvres	Noms						
132	Langston Hughes						
65	Countee Cullen			Paul Laurence Dunbar			
62	Gwendolyn Brooks						
61	LeRoi Jones/ Amiri Baraka						
49	Claude McKay						
46	Don L. Lee/ Haki Madhubuti						
40	Sonia Sanchez						
39	Georgia Douglas Johnson						
37	Sterling A. Brown			Carolyn Rodgers			
35	Nikki Giovanni						
33	Robert Hayden						
31	Owen Dodson						
28	Lucille Clifton						
27	Mari E. Evans		Clarence Major		Al Young		
26	Bob Kaufman						
24	Arna Bontemps		Dudley Randall		Jean Toomer		Margaret Abigail Walker
23	William Stanley Braithwaite		James A. Emanuel		James Weldon Johnson		
22	David Henderson			Etheridge Knight			
21	Angelina Grimké		Michael S. Harper		Fenton Johnson		Naomi Long Madgett
20	Margaret Danner		James Cunningham		Norman Jordan		Larry Neal
19	W. E. B. Du Bois	Jessie Fauset		Conrad Kent Rivers	Frances Ellen Watkins Harper		Phillis Wheatley
18	Frank Marshall Davis			George Moses Horton			
17	Keorapetse William Kgositsile		Raymond R. Patterson		Anne Spencer		
16	Samuel Allen/ Paul Vesey		Lance Jeffers		Ishmael Reed		A. B. Spellman
15	Victor Hernandez Cruz		Donald Jeffrey Hayes		Norman H. Pritchard		Richard Wright
14	Gerald William Barrax		Waring Cuney		Julia Fields		Audre Lorde
13	James Baldwin	Gwendolyn Bennett	Ralph Ellison	Willis Richardson		Melvin B. Tolson	Ron Welburn
12	Zora Neale Hurston		June Jordan		Richard W. Thomas	Askia Muhammad Touré/ Rolland Snellings	Quincy Troupe
11	Lewis Alexander		De Leon Harrison		Helene Johnson		William Melvin Kelley
10	Charles Waddell Chesnutt	Conyus	Sam Cornish	Frank Horne	Sun-Ra	Ed Roberson	Edward S. Spriggs

Tableau 12 : *Source : Corpus.*

Si l'on peut difficilement douter de la centralité de Langston Hughes au sein de la tradition littéraire africaine-américaine, son corpus anthologique confirme cette intuition sans détour. À lui seul, il a un corpus anthologique plus important que ceux de Countee Cullen

et Paul Laurence Dunbar réunis, qui figurent pourtant en seconde position. Certes, ce classement favorise en théorie les auteurs qui, comme Hughes, avaient écrit dans plusieurs genres littéraires, de la poésie au théâtre en passant par la nouvelle et le roman, mais Hughes n'était pas le seul dans ce cas. À côté de cela, on peut constater que James Baldwin, Ralph Ellison, Richard Wright ou encore William Melvin Kelley n'ont pas un corpus anthologique très étendu, ce qui est sans doute lié au fait qu'ils se sont principalement illustrés en tant que romanciers malgré quelques incursions dans d'autres genres littéraires. Plusieurs œuvres d'Arna Bontemps et de Jean Toomer figurent parmi les plus reproduites, pourtant on peut remarquer que leurs corpus anthologiques sont moins étendus que ceux de Sonia Sanchez, Nikki Giovanni ou encore Carolyn Rodgers. Ce dernier point est révélateur. La centralité d'un auteur dans la tradition littéraire africaine-américaine n'était pas forcément corrélée à son corpus anthologique. Si ce dernier mesurait donc l'envergure *potentielle* de sa contribution, il fallait également pouvoir en déterminer l'intensité. Pour donner une image, le nombre d'œuvres du corpus anthologique correspondait à la largeur d'une rivière : plus le corpus anthologique d'un auteur était grand, plus le lit de la rivière était large. Cependant, on ne pouvait mesurer la profondeur de cette rivière que lorsqu'on prêtait attention au jeu des reproductions. Ainsi, James Cunningham avait un corpus anthologique proche de celui de Bontemps, Toomer ou de Margaret Walker. Pourtant, ses œuvres n'apparaissaient que dans deux anthologies : un poème dans *New Black Voices* et dix-neuf autres dans *Jump Bad: A New Chicago Anthology*. Aucune de ses œuvres n'était reproduite ne serait-ce qu'à deux reprises. Dans le cas de Cunningham donc, le lit de la rivière était certes large mais il n'y avait qu'un filet d'eau. Autre auteure dans un cas similaire, Rodgers n'avait qu'une seule œuvre reproduite à trois reprises et deux autres qui l'étaient deux fois. Elle figurait certes parmi les auteurs avec le corpus anthologique le plus étendu – elle figurait en dixième position – mais la presque totalité de ses œuvres n'avaient fait que transiter au sein d'anthologies, réimprimées une fois puis laissées de côté par les autres anthologistes. Ces derniers consentaient volontiers à lui accorder une place, mais aucune œuvre de Rodgers ne suscitait manifestement de consensus critique. Ainsi, l'intensité du corpus anthologique pouvait déjà apparaître plus clairement lorsqu'il était mis en relation avec le nombre d'entrées de chaque auteur :

Nombre d'entrées totales				
Nombre	Noms			
260	Langston Hughes			
178	Paul Laurence Dunbar			
170	Countee Cullen			
167	Claude McKay			
138	Gwendolyn Brooks			
116	LeRoi Jones/ Amiri Baraka			
105	Robert Hayden			
95	Arna Bontemps			
89	Sterling A. Brown			
84	Don L. Lee/ Haki Madhubuti			
76	Jean Toomer			
72	James Weldon Johnson		Georgia Douglas Johnson	
64	Margaret Abigail Walker			
61	Mari E. Evans		Fenton Johnson	
60	Nikki Giovanni		Dudley Randall	
57	Etheridge Knight			
56	Owen Dodson			
53	Phillis Wheatley			
52	Sonia Sanchez			
49	William Stanley Braithwaite			
47	Anne Spencer		Angeline Grimké	
41	Carolyn Rodgers			
39	Richard Wright			
37	Conrad Kent Rivers			
36	Frank Marshall Davis	James A. Emanuel	Melvin B. Tolson	Al Young
35	Naomi Long Madgett			
34	Lucille Clifton			
33	Clarence Major			
32	Margaret Danner	W. E. B. Du Bois	David Henderson	George Moses Horton Audre Lorde
31	Samuel Allen/ Paul Vesey		Gwendolyn Bennett	Frances Ellen Watkins Harper
30	Bob Kaufman			

Tableau 13 : *Source : Corpus.*

Le nombre d'entrées d'un auteur représentait le cumul du corpus anthologique – soit le nombre d'œuvres originales distinctes qui étaient présentes dans les anthologies – avec le nombre de réimpressions. Ainsi, les vingt-et-une réimpressions du poème « If We Must Die » de Claude McKay représentaient déjà autant d'entrées sur les cent soixante-sept totales de l'auteur. Presque tous les auteurs avaient dans leurs corpus anthologiques des œuvres qui ne furent reproduites qu'une seule fois, type d'œuvres que nous appellerons pour des raisons pratiques « œuvres isolées ». Langston Hughes avait par exemple quatre-vingt-huit œuvres isolées, Paul Laurence Dunbar trente-deux, McKay vingt-quatre, Gwendolyn Brooks vingt-neuf ou encore LeRoi Jones et Countee Cullen en avaient chacun

trente-six⁷⁴⁶. De ce fait, lorsque pour un auteur le nombre d'entrées représentait environ le double du nombre d'œuvres originales contenues dans son corpus anthologique, cela signalait en soi une contribution qui sortait de l'ordinaire, et ce d'autant plus lorsque le corpus anthologique était important. Ainsi, on pouvait se faire une idée immédiate de l'ampleur de la contribution d'un auteur à la tradition littéraire africaine-américaine en regardant si son nombre d'entrées correspondait au double, au triple, voire au quadruple du nombre affiché par son corpus anthologique. Dans le cas de McKay, la contribution était donc d'une rare intensité puisque le nombre d'entrées excédait le triple du nombre indiqué par son corpus anthologique, passant ainsi de quarante-neuf œuvres à cent soixante-sept entrées, alors même que près de la moitié de son corpus anthologique était composé d'œuvres isolées. D'autres auteurs étaient dans des situations proches : le nombre d'entrées pour Fenton Johnson frôlait le triple du nombre d'œuvres dans son corpus anthologique, tandis que Robert Hayden était l'un des rares auteurs à dépasser le triple. Arna Bontemps arrivait cependant en tête : avec quatre-vingt-quinze entrées, il ne manquait qu'une reproduction supplémentaire pour atteindre un nombre équivalent au quadruple de son corpus anthologique. Pour reprendre l'image de la rivière, Johnson, Hayden et Bontemps formaient chacun l'un des confluent majeurs de la tradition littéraire africaine-américaine, par l'amplitude de leur corpus anthologique mais surtout par l'intensité des reproductions de leurs œuvres.

L'absence de différence significative entre le corpus anthologiques et les entrées totales pour un même auteur pouvait indiquer plusieurs choses. Norman Jordan qui avait un corpus anthologique de vingt œuvres n'avait ainsi que vingt-trois entrées totales, Gerald William Barrax avait lui quatorze œuvres distinctes mais seulement seize entrées en tout, tandis que Clarence Major avait un corpus anthologique de vingt-sept œuvres et cumulait seulement trente-trois entrées. Ces trois exemples démontraient la volatilité de certaines œuvres qui peinaient à véritablement s'enraciner dans la tradition littéraire africaine-américaine, alors même que leurs auteurs étaient présents de manière récurrente au sein des anthologies. Parmi les trois auteurs cités, seul Jordan avait un poème qui faisait l'objet d'une triple reproduction, ce qui pouvait être noté sans pour autant être remarquable. Pour une auteure telle que Sonia Sanchez, la différence n'était pas très haute puisque

⁷⁴⁶ Voir le tableau en annexe qui regroupe les auteurs ayant le plus grand nombre d'œuvres isolées.

Sanchez avait un corpus anthologique de quarante œuvres et totalisait cinquante-deux entrées. Ses poèmes apparaissaient fréquemment dans les anthologies, mais il s'agissait très régulièrement de poèmes différents destinés à rester œuvres isolées. Aucune œuvre de Sanchez n'arriva à susciter un consensus critique chez les anthologistes, à l'exception peut-être de « Poem at Thirty » qui fut reproduit cinq fois et de « Malcolm » qui connut quatre réimpressions. Parallèlement, une auteure telle que Nikki Giovanni devait une part non négligeable de ses reproductions à l'existence de ce que Howard Rambsy II a appelé un « poème caractéristique », soit un poème privilégié massivement par les anthologistes au détriment d'autres œuvres moins connues parce qu'il donnait une image distincte de la sensibilité poétique et politique d'un auteur⁷⁴⁷. Le consensus critique était bien présent ici puisque le poème « Nikki-Rosa » fut reproduit dans huit volumes, dont quatre fois où il représentait la seule œuvre de Giovanni dans la sélection. Pour autant, les exemples de Sanchez ou Giovanni montraient que ce consensus pouvait prendre plusieurs formes, c'est-à-dire soit se cristalliser autour d'une ou deux œuvres d'une auteure au détriment du reste, soit embrasser l'ensemble de l'œuvre d'une auteure sans parvenir néanmoins à s'attacher à un texte en particulier.

À l'inverse, certains auteurs avaient parfois un corpus anthologique limité, voire très limité, mais parvenaient malgré tout à signer des œuvres qui, à leur échelle, étaient assez largement reproduites. Ainsi, par exemple, seules six œuvres distinctes de John Matheus furent reproduites au sein d'anthologies, mais sa pièce en un acte *'Cruiter* demeurait l'œuvre théâtrale qui fut la plus fréquemment réimprimée, avec cinq reproductions. Clarissa Scott Delany avait un corpus anthologique encore plus restreint de quatre œuvres. Malgré cela, elle totalisait douze entrées et, sur les cinq anthologies dans lesquelles les œuvres de Scott Delany figurèrent, le poème « Solace » fit l'objet d'autant de reproductions. Comme pour « Nikki-Rosa » de Giovanni, Matheus et Scott Delany avaient leur œuvre « caractéristique » même si leurs contributions à la tradition littéraire africaine-américaine n'étaient guère volumineuses.

Selon les angles d'approche, s'intéresser au corpus anthologique et à ses reproductions pouvait donner lieu à des interprétations en apparence contradictoires. Il était ainsi

⁷⁴⁷ « signature poem ». Nous traduisons. Rambsy II, *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry*, op. cit. Voir en particulier le deuxième chapitre, pp. 49-76.

possible pour un auteur d'avoir de nombreuses œuvres distinctes reproduites dans des anthologies sans pour autant voir l'apparition d'un consensus critique clair parmi les anthologistes. Les reproductions fréquentes d'une même œuvre pouvaient être autant une marque de reconnaissance critique qu'une solution de facilité à disposition des anthologistes lorsqu'ils décidaient d'inclure une auteure à laquelle ils avaient pensé. Une auteure avec un très petit nombre d'œuvres reproduites pouvait laisser en l'espace de quelques volumes une empreinte plus profonde dans la tradition littéraire africaine-américaine qu'un auteur qui apparaissait dans un nombre autrement plus élevé d'anthologies sans jamais véritablement s'y enraciner. Cela révélait en creux l'importance d'une contextualisation à la fois historique et culturelle afin de pouvoir déterminer l'environnement et les circonstances qui présidaient à l'évaluation esthétique des textes et, partant, à la formation d'une tradition littéraire.

Dernier point dont il n'a pas encore été question, des lignes de fracture apparaissaient selon les époques dans les corpus anthologiques de quelques auteurs. Ainsi, le dramaturge Willis Richardson fut très présent dans les anthologies de la Renaissance de Harlem, avec douze œuvres distinctes reproduites dans cinq volumes sur les neuf que comptait la période, tandis qu'il disparut presque complètement des anthologies au cours des années soixante et soixante-dix. L'anthologie classique *Black Writers of America* reproduisait l'une de ses pièces en 1972 et deux ans plus tard l'anthologie classique consacrée au théâtre, *Black Theater, U.S.A.* reproduisait deux pièces, dont une qui avait le droit à sa première réimpression. Si toutes périodes confondues Richardson faisait partie des dramaturges les plus représentés dans les anthologies littéraires africaines-américaines, sa contribution était nettement circonscrite à la période de la Renaissance de Harlem. D'autres auteurs étaient dans un cas similaire. Entre *The Book of American Poetry* en 1922 et *The Negro Caravan* en 1940, Joseph Seamon Cotter Jr. avait le droit à quinze entrées en quatre volumes tandis que pendant les années soixante et soixante-dix seuls deux volumes sur quarante-cinq reproduisaient deux œuvres à chaque fois, dont le poème « And What Shall You Say ? » qui sembla devenir son œuvre « caractéristique ». La mort prématurée de Cotter Jr. à l'âge de vingt-trois ans en 1919 pouvait expliquer pourquoi son corpus anthologique fut rapidement figé, mais c'était l'ensemble de son œuvre qui peinait à franchir le périmètre d'une époque. Ainsi, les auteurs qui jouissaient

d'une popularité respectable auprès des anthologistes d'une période pouvaient soudainement se trouver oubliés ou délaissés par les éditeurs d'une autre période.

À ce titre, la sélection de *The Norton Anthology of African American Literature* laissait entrevoir que ce fut peut-être ce qu'il arriva à plusieurs auteurs qui étaient pourtant des favoris au cours des années soixante et soixante-dix. En effet, on pouvait être surpris de ne pas voir d'œuvre signée Margaret Danner, Samuel Allen/ Paul Vesey ou encore Naomi Long Madgett au sein de cette volumineuse anthologie alors que leurs œuvres avaient été reproduites dans, respectivement, treize, quatorze et quinze anthologies quelques décennies plus tôt. Tous trois étaient parmi les auteurs avec le plus grand corpus anthologique et avec le plus grand nombre d'entrées. On pouvait également remarquer l'absence de Conrad Kent Rivers qui, en treize anthologies et avec un corpus anthologique de dix-neuf œuvres pour trente-sept entrées, avait lui aussi été pour un temps l'un des contributeurs notables de la tradition littéraire africaine-américaine. Peut-être l'absence la plus surprenante de toutes, Dudley Randall n'avait aucune œuvre retenue, pas même le poème « Booker T. and W.E.B. » qui fut reproduit à sept reprises. Randall avait un corpus anthologique de vingt-quatre œuvres et cumulait soixante entrées ce qui attestait à nouveau de l'intensité de sa contribution. Il figurait par ailleurs à la table des matières de vingt volumes, soit plus que des auteurs tels que, entre autres, Don L. Lee, Melvin B. Tolson ou encore Fenton Johnson.

Il est tentant d'établir un lien entre la popularité de Randall auprès des anthologistes des années soixante et soixante-dix et la position qu'il occupait dans les activités littéraires africaines-américaines. En effet, il était à cette époque plus difficile pour un quelconque anthologiste d'occulter les œuvres de Randall tant ses activités éditoriales avec Broadside Press ou ses contributions régulières à *Negro Digest/ Black World* semblaient le placer au cœur du mouvement. Randall dirigea ou co-dirigea deux anthologies du corpus tandis qu'une troisième, *A Broadside Treasury* éditée par Gwendolyn Brooks, se focalisait sur les œuvres publiées dans la maison d'édition qu'il avait fondé, Broadside Press⁷⁴⁸. Si ce dernier volume lui rendait un hommage appuyé avec la reproduction de dix œuvres, *For Malcolm* édité avec Margaret Burroughs ne contenait aucune de ses œuvres et Randall

⁷⁴⁸ Broadside Press fit également paraître *Betcha Ain't*, mais ce volume qui rassemblait les poèmes de prisonniers d'Attica ne pouvait pas, par définition, contenir d'œuvres de Randall.

sélectionna trois de ses poèmes pour *Black Poetry: A Supplement to Anthologies Which Exclude Black Poets*. Beaucoup d'artistes qui prirent le rôle d'anthologiste à un moment de leur carrière piochaient plus ou moins allègrement dans leurs propres œuvres afin d'alimenter leurs sélections⁷⁴⁹. Randall fit preuve d'une certaine mesure dans ce domaine et n'utilisa pas les volumes qu'il édita afin de se mettre particulièrement en avant. Ainsi, Randall n'apparaissait pas non plus dans *Jump Bad: A New Chicago Anthology*, miscellanée assemblée de nouveau sous la houlette de Brooks et également publiée chez Broadside Press. Certes, on pouvait supposer qu'inclure des œuvres de Randall était intéressé de la part de certains anthologistes, un moyen d'attirer son attention ou ses faveurs lors de projets artistiques ou éditoriaux ultérieurs. Cependant, cela ne cadrerait ni avec la philosophie éditoriale de Randall qui fut souvent présenté par les artistes, intellectuels et collègues qui l'avaient côtoyé comme quelqu'un de dévoué et de désintéressé, ni avec la mesure dont il fit lui-même preuve au moment d'assembler ou d'éditer des anthologies. Qui plus est, sa présence dans vingt volumes différents suggérerait que le consensus des anthologistes était simplement trop large pour n'être qu'artificiel. Ainsi, l'exemple de Randall démontrait qu'il pouvait y avoir une rupture de ce consensus d'une époque à une autre, que le consensus se forme autour d'œuvres ou autour de noms.

B. Assembler, affiner et transformer la tradition

1) Pivotelements du corpus anthologique

Produite plusieurs années après la Renaissance de Harlem, *The Negro Caravan* était en 1941 la première anthologie classique à inclure plusieurs genres littéraires qui fut éditée par des Africains-Américains. Le volume de 1 100 pages visait l'exhaustivité et eut une influence inégalée dans l'établissement d'un canon littéraire africain-américain⁷⁵⁰. Similairement, *The Norton Anthology of African American Literature* fut publiée de nombreuses années après le Black Arts Movement, en 1997, et, forte de ses 2 665 pages, l'anthologie classique exhaustive fut et continue d'être considérée par beaucoup comme

⁷⁴⁹ Nous avons par exemple déjà vu que Nick Aaron Ford choisit d'inclure ses propres œuvres à sa sélection alors même qu'il n'avait jamais rien publié dans le domaine littéraire.

⁷⁵⁰ Kinnamon, « *Anthologies of African-American Literature from 1845 to 1994* », *op. cit.* p. 462.

la référence en la matière⁷⁵¹. Le choix d'inclure au corpus ces deux volumes avait pour fonction de donner deux points de repère hors périodes capables d'insuffler l'idée de perspective. En effet, *The Negro Caravan* fut sans aucun doute le projet d'anthologie littéraire africaine-américaine le plus ambitieux et le plus complet de la première moitié du vingtième siècle, tout comme *The Norton Anthology of African American Literature* fut son équivalent pour la deuxième moitié du siècle⁷⁵².

Analyser les contenus de plusieurs anthologies de la Renaissance de Harlem ou du Black Arts Movement pouvait donner une idée de quelles œuvres étaient le plus en vogue pour chaque époque. Cependant, les publications étaient souvent trop rapprochées entre elles au sein de ces périodes pour qu'on puisse percevoir à quel moment précis il y avait une rupture de consensus critique à propos de certaines œuvres ou de certains auteurs. S'intéresser à deux moments distincts séparés de plusieurs décennies était donc un moyen d'éviter ce problème, tout comme ajouter deux anthologies hors périodes servait à prendre le pouls littéraire africain-américain une fois l'ébullition artistique retombée. De cette manière, il devenait possible de faire l'esquisse des fluctuations en termes de consensus critique, en prenant la mesure de ce qui était populaire auprès des anthologistes selon les époques mais aussi en observant – certes sommairement – ce qui s'était sédimenté au sein de la tradition après les périodes d'effervescence.

Si l'on a pu voir que les revirements de popularité d'une époque à l'autre pouvaient concerner les écrivains, il était parfois possible d'observer des revirements de popularité au sein même de corpus anthologiques, en particulier ceux d'auteurs en vue dans la tradition littéraire africaine-américaine. Une œuvre qui était présente en sourdine dans les anthologies de la Renaissance de Harlem pouvait prendre dans les volumes produits pendant le Black Arts Movement une ampleur parfois monumentale. Le retour en grâce de certaines œuvres au cours des années soixante et soixante-dix laissait entrevoir que la

⁷⁵¹ Farah Jasmine Griffin, « Thirty Years of Black American Literature and Literary Studies: A Review », *Journal of Black Studies*, 35.2 (2004) : 165-174. pp. 166-167. ; Posnock, *Color & Culture*, op. cit. p. 260. ; Tess Chakkalakal, « To Make an Old Century New », *American Quarterly*, 62.4 (2010) : 1001-1012. p. 1005. ; Maxwell, *F.B. Eyes*, op. cit. p. 8.

⁷⁵² L'anthologie *Call and Response: The Riverside Anthology of African American Literary Tradition* parue en 1998 est l'autre anthologie qui pourrait se prévaloir d'un statut équivalent à celui du volume édité par Norton, bien qu'elle soit légèrement plus courte et qu'elle soit moins fréquemment citée par la critique universitaire. En effet, en tapant le titre de chaque anthologie dans la barre de recherche du site www.jstor.org, on obtient 6 423 résultats pour le volume de chez Norton contre 886 pour celui de chez Riverside.

tradition littéraire pouvait certes se renouveler, mais elle reposait souvent sur les mêmes auteurs, les mêmes piliers. Simplement, éditeurs et éditrices choisissaient parfois de faire pivoter ces piliers sur eux-mêmes afin de mettre en avant d'autres œuvres qui correspondaient davantage à l'air du temps. L'exemple le plus éloquent était sans doute « Yet Do I Marvel » de Countee Cullen. Parmi les neuf anthologies de la Renaissance de Harlem de notre corpus, le poème n'apparut qu'au sein de *Caroling Dusk*. Les anthologistes de *The Negro Caravan* – ouvrage relais par excellence dès sa parution en 1941 – choisirent également de le laisser de côté. Ce ne fut qu'à partir de l'année 1968 que le poème fut de nouveau reproduit au sein des anthologies jusqu'à cumuler dix-sept réimpressions en tout, le plus haut total pour une œuvre derrière « If We Must Die » de Claude McKay. Voici le poème tel qu'il apparaissait dans *The Poetry of Black America* :

I doubt not God is good, well-meaning, kind,
And did he stoop to quibble could tell why
The little buried mole continues blind,
Why flesh that mirrors him must some way die,
Make plain the reason tortured Tantalus
Is baited with the fickle fruit, declare
If merely brute caprice dooms Sisyphus
To struggle up a never-ending stair.
Inscrutable His ways are and immune
To catechism by a mind too strewn
With petty cares to slightly understand
What awful brain compels His awful hand.
Yet do I marvel at this curious thing:
To make a poet black, and bid him sing!⁷⁵³

« Yet Do I Marvel » a déjà fait l'objet de nombreuses analyses et commentaires, sans doute l'un des effets produits lorsqu'une œuvre est réimprimée de multiples fois, et nous nous abstiendrons en conséquence de proposer une lecture détaillée qui risquerait d'être redondante. La question qui nous occupe est donc de déterminer pourquoi le poème connut une si grande popularité durant le Black Arts Movement alors que les anthologistes de la Renaissance de Harlem – excepté Cullen lui-même – et ceux de *The Negro Caravan* ne l'avaient pas retenu.

⁷⁵³ La ponctuation finale de l'antépénultième vers varie parfois ou disparaît, il s'agit ici de la version qu'on trouve dans *The Poetry of Black America*.

On a déjà pu voir que l'édition d'anthologies de littérature africaine-américaine à partir des années soixante et la création de départements d'études noires étaient intimement liées. Les anthologies aidèrent à la création de ces départements car elles pouvaient servir de supports d'enseignement, mais aussi parce qu'elles instillèrent l'idée que le champ d'études nouvellement créé sous la mobilisation politique et sociale – et donc souvent soupçonné de manquer de légitimité – reposait en réalité sur une tradition jusqu'alors largement souterraine aux yeux du grand public. En ce sens, le poème de Cullen remplissait plusieurs objectifs : il s'agissait d'un sonnet traditionnel qui se prêtait très bien à l'étude scolaire ou universitaire et qui fut composé à une date suffisamment éloignée pour ne pas attirer le même soupçon que les œuvres contemporaines. Pour preuve, l'utilisation par Cullen du pentamètre iambique sur la majorité du poème dénotait un style de poème qui était alors tout à fait classique. La raison pour laquelle ce poème fut choisi par de nombreux anthologistes en lieu et place d'autres œuvres de Cullen qui étaient tout aussi classiques tenait sans doute aux deux derniers vers, les plus cités par la critique. Le trochée du treizième vers brisait la régularité métrique l'espace d'un instant pour donner cours à l'interrogation centrale de la voix poétique : la création divine avait certainement laissé de nombreuses questions sans réponses compréhensibles pour les hommes, mais la plus lancinante demeurait de savoir pourquoi Dieu avait décidé de créer un poète noir. La question était posée de manière indirecte et demeurait largement rhétorique puisque l'invraisemblance perçue par la voix poétique prenait terme dès lors que Cullen déployait sa maîtrise poétique : le poème était en soi la meilleure réponse. Ainsi, le questionnement qui était à première vue spirituel cachait un versant plus politique : la moralité et la perfection inhérentes à toute création divine ne pouvaient pas – à l'échelle humaine – être réconciliées avec l'expérience des Africains-Américains contraints de vivre dans une société fondamentalement inique. Si la voix poétique commençait par souligner qu'elle ne doutait pas des intentions de Dieu, cela rejetait nécessairement la responsabilité sur les seuls êtres humains, incapables d'utiliser leur libre-arbitre avec discernement.

À travers l'irruption de la question raciale sur ces deux derniers vers, le poème était plus à même de résonner avec ce qui se passait aux États-Unis dans les années soixante et soixante-dix, d'un point de vue politique et littéraire. Eugenia Collier, contributrice à

plusieurs reprises à *Negro Digest/ Black World* et coéditrice avec Richard A. Long de l'anthologie *Afro-American Writing*, évaluait en 1967 le legs littéraire de la Renaissance de Harlem dans un article intitulé « I Do Not Marvel, Countee Cullen ». Selon elle, les auteurs de cette génération servaient d'inspiration aux futurs écrivains africains-américains car ils représentaient une tradition faite de « talent artistique », de « vérité » et de « fierté » raciale⁷⁵⁴. Elle concluait en reproduisant le poème et en répondant à la question rhétorique posée aux derniers vers : pour elle, il n'y avait pas matière à s'émerveiller puisque personne d'autre n'était aussi doué, ni n'avait un chant aussi caractéristique que le poète noir. En plus d'affirmer directement l'importance des auteurs de la Renaissance de Harlem dans la tradition littéraire africaine-américaine, l'article de Collier insistait sur la spécificité de la littérature noire. Cette spécificité tenait implicitement au fait de retranscrire et d'exprimer au plus près l'expérience et la sensibilité des Africains-Américains. La dimension explicitement raciale de « Yet Do I Marvel » était sans doute ce qui retint l'attention des anthologistes au cours des années soixante et soixante-dix au contraire d'autres compositions de Cullen où cette dimension était absente ou implicite. Les quatre poèmes de Cullen qui furent les plus reproduits comportaient tous cette dimension raciale : « From the Dark Tower » s'appuyait sur l'image hautement symbolique de la récolte à venir pour annoncer la fin de la spoliation des Africains-Américains, « Heritage » explorait le rapport à l'Afrique tandis que « Incident » revenait sur l'expérience d'un enfant de huit ans, visé par une insulte raciste. Pour un auteur qui ne souhaitait pas réduire ses compositions à une expression artistique raciale, le choix des anthologistes n'était pas sans ironie. Par ailleurs, cela était exemplaire du fait que l'expression artistique d'un contenu racial était susceptible de changer d'une époque à une autre.

Afin de bien mesurer en quoi la consolidation du consensus au sujet de ces œuvres méritait d'être relevée, il est nécessaire de rappeler qu'elle eut lieu à une période où les artistes et intellectuels africains-américains cherchaient le plus souvent à dissocier le Black Arts Movement de tout ce qui touchait de près ou de loin à la Renaissance de Harlem. LeRoi Jones fustigeait la médiocrité de la littérature africaine-américaine qui avait été

⁷⁵⁴ « They provided a tradition of artistry and truth and pride in being black.» Nous traduisons. Eugenia W. Collier, « I Do Not Marvel, Countee Cullen », 11.1 (1967) : 73-87. p. 86.

produite jusqu'alors dans son article « The Myth of a "Negro Literature" », Don L. Lee condamnait le mouvement new-yorkais qui n'avait laissé aucune institution durable, tandis que Lorenzo Thomas estimait que le Black Arts Movement avait eu un impact bien plus grand que celui de la Renaissance de Harlem du fait qu'il avait été contrôlé par des Africains-Américains et non des Blancs⁷⁵⁵. Margo Natalie Crawford et Lisa Gail Collins ont remarqué à juste titre que le Black Arts Movement était une période où la Renaissance de Harlem fut à la fois dénigrée et valorisée. Elles ont utilisé la réédition du roman *Cane* de Jean Toomer en 1969 chez Harper & Row comme exemple de valorisation⁷⁵⁶. L'exemple est problématique pour deux raisons : premièrement, la réédition du roman au format poche ne résultait pas d'une initiative d'acteurs du Black Arts Movement puisqu'elle fut décidée par une grande maison d'édition états-unienne, et deuxièmement, la coïncidence qui plaçait cette première réédition après quatre décennies précisément dans le sillage de la mise en place de départements d'études noires était un peu trop forte pour ne pas suggérer une forme d'opportunisme de la part de la maison d'édition.

Toutefois, il était possible de percevoir cette valorisation de la Renaissance de Harlem au sein même du Black Arts Movement d'une autre manière. En effet, le magazine *Negro Digest/ Black World* mit à l'honneur à vingt reprises les auteurs de la Renaissance de Harlem entre 1967 et 1976, en publiant des articles qui revenaient sur des auteurs tels que Jean Toomer ou Willis Richardson, en dédiant un numéro à Langston Hughes, à Arna Bontemps et à Sterling Brown, en mettant Zora Neale Hurston en couverture du numéro d'août 1974 et même en consacrant un numéro spécial au mouvement en février 1976. Cet hommage appuyé au sein de *Negro Digest/ Black World* montrait que la dépréciation de la Renaissance de Harlem pouvait coexister avec sa valorisation au sein même du Black Arts Movement. Parmi les auteurs des articles consacrés à la Renaissance de Harlem, on pouvait retrouver, entre autres, Dudley Randall, Darwin T. Turner, James A. Emanuel, Woodie King Jr., Stephen A. Henderson ou encore Mary Helen Washington. Tous ces auteurs entreprirent d'éditer des anthologies de notre corpus : *Black Poetry* et *For Malcolm* pour Randall, *Black Drama Anthology* et *Black Spirits* pour King Jr., *Dark*

⁷⁵⁵ Jones, *Home*, op. cit. ; Don L. Lee, *Directionscore: Selected and New Poems*, Détroit : Broadside Press, 1971. p. 12. ; Lorenzo Thomas, « The Shadow World: New York's Umbra Workshop & Origins of the Black Arts Movement », *Callaloo*, 4 (1978) : 53-72. p. 69.

⁷⁵⁶ Collins et Crawford, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, op. cit. p. 13.

Symphony pour Emanuel, *Black American Literature* pour Turner, *Understanding the New Black Poetry* pour Henderson et *Black-Eyed Susans* pour Washington. Cela montrait précisément que, de tous les acteurs du Black Arts Movement, beaucoup d'anthologistes avaient une conscience aigüe de l'importance de préserver une tradition littéraire. Ils défendirent ce point de vue dans le principal organe de presse de la période et joignirent le geste à la parole à travers divers projets éditoriaux.

Dans un article de septembre 1975 sur les poètes de la Renaissance de Harlem qui avaient recours aux sonnets, James A. Emanuel expliquait que les critiques africains-américains des années soixante-dix devaient faire preuve de restrainte au moment de juger les œuvres des années vingt et viser un équilibre entre « l'utile et le beau ». Emanuel définissait l'utile comme les « idées et attitudes capables de promouvoir rapidement la liberté civique des Noirs » tandis que le beau ne pouvait « jamais » être défini. Dans la « nouvelle balance de la valeur Noire », seuls la fierté raciale, l'histoire raciale ou les conseils raciaux étaient susceptibles de peser afin de déterminer si une œuvre devait être utilisée ou non⁷⁵⁷. Cette conception largement utilitariste de la littérature n'évacuait pas complètement les considérations esthétiques mais les subordonnait à l'objectif politique qui devait primer, soit le fait de faciliter la libération civique des Africains-Américains. Il n'y avait pas lieu de se débarrasser entièrement de la tradition, Emanuel encourageait à sauver une partie de ce qui avait été produit pendant les années vingt, mais les œuvres de cette période devaient aussi pouvoir s'inscrire dans un contexte contemporain sous peine d'être laissées de côté. Cette position expliquait pourquoi « Yet Do I Marvel » fut plébiscité pendant le Black Arts Movement. De la même manière, le sonnet « If We Must Die » de Claude McKay apparut dans deux anthologies sur les six de la Renaissance de Harlem à contenir de la poésie puis fut repris dans *The Negro Caravan*. Le poème devint cependant incontournable lors des années soixante et soixante-dix au point d'être presque systématiquement inclus : « If We Must Die » apparaissait chaque fois que les œuvres de

⁷⁵⁷ « Black critics must spend frugally and hoard defensively as they salvage the legacy of the Twenties, searching for literary combinations of the useful and the beautiful. The useful, defined by the accumulating urgencies of the Seventies, is comprised of those ideas and attitudes capable of promoting quick civic freedom for Black people. The beautiful, never definable » ; « What does weigh solidly on the new scales of Black value is the answer to this question: What usable racial pride, racial history, and racial guidance are in the literature? » Nous traduisons. James A. Emanuel, « Renaissance Sonneteers », *Black World*, (septembre 1975) : 32-45 et 92-97. pp. 33-34.

McKay étaient reproduites dans une anthologie, à l'exception de l'anthologie classique *An Introduction to Black Literature in America*. Avec ses appels à la résistance symbolique et physique, le sonnet avait un ton combatif qui résonnait particulièrement bien avec les événements politiques et sociaux aux États-Unis.

D'autres œuvres antérieures à la Renaissance de Harlem connurent un regain de popularité au cours des années soixante et soixante-dix. Ainsi, le poème « We Wear the Mask » de Paul Laurence Dunbar eut une trajectoire similaire puisqu'il n'apparaissait que dans *Caroling Dusk* parmi les anthologies de la Renaissance de Harlem avant d'être reproduit à treize reprises pendant le Black Arts Movement. *The Negro Caravan* et *The Norton Anthology of African American Literature* le réimprimaient également pour en faire l'une des œuvres les plus présentes. Si plusieurs sonnets de Cullen ou de McKay pouvaient aisément trouver un écho avec la mobilisation politique des années soixante et soixante-dix, le poème de Dunbar donnait a priori une impression bien différente :

We wear the mask that grins and lies,
It hides our cheeks and shades our eyes,—
This debt we pay to human guile;
With torn and bleeding hearts we smile,
And mouth with myriad subtleties.

Why should the world be over-wise,
In counting all our tears and sighs?
Nay, let them only see us, while
We wear the mask.

We smile, but O great Christ, our cries
To Thee from tortured souls arise.
We sing, but oh, the clay is vile
Beneath our feet, and long the mile;
But let the world dream otherwise,
We wear the mask.

Le poème ne comportait pas de dimension raciale explicite comme « Yet Do I Marvel » et était très loin du ton combatif et insoumis de « If We Must Die ». La voix poétique dévoilait ce qui se déroulait sous ce « masque » fait de sourires et de mensonges, recouvrant les visages de celles et ceux qui souffraient en silence alors que le monde n'en avait cure et que seul le Christ était en mesure d'entendre les cris de détresse de ces « âmes torturées ». Les formes d'abnégation et de dissimulation exprimées par la voix poétique paraissaient

assez éloignées d'une époque où authenticité et fierté raciale étaient des vertus cardinales et où les revendications sociales et politiques devaient se faire entendre.

La reproduction importante de « We Wear the Mask » pendant les années soixante et soixante-dix tenait sans doute à son image centrale, celle du masque annoncée par le titre et répétée à trois reprises. En soi, l'image était d'une très grande richesse symbolique puisque le masque pouvait représenter, entre autres, l'opportunité de faire semblant d'être quelqu'un d'autre avec parfois toutes les prises de liberté et les formes d'audace que cela pouvait autoriser, l'extension d'une personne ou d'une personnalité, le rempart protecteur contre les regards indiscrets et indésirables, le mystère attaché à ce qui restait celé, l'élément à faire tomber pour mettre en scène une révélation soudaine ou encore l'art de l'imitation, tout cela sans compter les dimensions culturelles, historiques, traditionnelles et artistiques qui pouvaient être attachées à un tel objet⁷⁵⁸. La voix poétique était ici contrainte de porter un masque déshumanisant à plusieurs niveaux puisqu'il cachait à la fois les traits physiques, les « joues » et les « yeux », mais aussi les émotions, les « pleurs », les « soupirs » et les « cris ». À l'époque où le poème de Dunbar fut massivement reproduit, la métaphore du masque évoquait immédiatement les écrits de Frantz Fanon. En effet, après *Les damnés de la terre* qui fut traduit en anglais en 1963, ce fut au tour de *Peau noire, masques blancs* d'être publié au États-Unis en 1967. Nous avons déjà remarqué que la pensée de Fanon eut une influence considérable sur les militants politiques et les artistes de la période, de Stokely Carmichael à Don L. Lee en passant par Amiri Baraka⁷⁵⁹. Outre la présence du masque dans le titre des deux œuvres, l'aliénation exprimée dans le poème de Dunbar pouvait très bien trouver sa place dans l'étiologie réalisée par Fanon dans ses écrits : le lien était certes tacite mais, à l'époque, cela ne requérait presque aucun effort d'imagination de dresser un pont symbolique entre le poète et le psychiatre. Les anthologistes pouvaient ainsi faire une sélection à double emploi : c'était non seulement un moyen de rendre hommage au premier poète africain-américain amplement reconnu par la critique, mais aussi de démontrer que ses œuvres

⁷⁵⁸ Le masque dans le poème de Dunbar évoquait également les *minstrel shows*, même si les acteurs ne portaient pas l'objet physique lors de leurs représentations.

⁷⁵⁹ Van Deburg, *New Day in Babylon*, op. cit. pp. 58-62. ; Darieck Scott, *Extravagant Abjection: Blackness, Power, and Sexuality in the African American Literary Imagination*, New York University Press, 2010. pp. 32-35.

restaient pertinentes et modernes, justification supplémentaire du statut de Dunbar dans la tradition littéraire africaine-américaine.

Les exemples de McKay, Cullen et Dunbar montraient que le consensus critique des anthologistes était susceptible de fluctuer selon les périodes : une œuvre qui ne semblait pas avoir marqué une époque plus que de coutume pouvait devenir subitement quasi omniprésente. Ainsi, une œuvre A qui faisait partie du cœur de la tradition littéraire à un moment pouvait être remplacée par une œuvre B à un autre moment. Lorsque les œuvres A et B étaient signées par le même auteur comme on vient de le voir, cela pouvait donner l'impression que la tradition ne se renouvelait pas. À première vue, la tradition reposait en effet sur les mêmes piliers, tandis que si l'on regardait plus en détail, on pouvait apercevoir de légères rotations dans les œuvres. Ces pivotements dans les corpus anthologiques pouvaient paraître anecdotiques, mais d'une part leur accumulation contribuait à modifier sensiblement les contours de la tradition littéraire africaine-américaine, et d'autre part certains de ces pivotements concordaient avec l'apparition de nouveaux sillons au sein de la tradition, notamment un sillon plus féministe. Le poème « Letter to My Sister » d'Anne Spencer en était un exemple :

It is dangerous for a woman to defy the gods;
To taunt them with the tongue's thin tip,
Or strut in the weakness of mere humanity,
Or draw a line daring them to cross;
The gods who own the searing lightning,
The drowning waters, tormenting fears,
The anger of red sins.

Oh, but worse still if you mince along timidly—
Dodge this way or that, or kneel, or pray,
Be kind, or sweat agony drops
Or lay your quick body over your feeble young;
If you have beauty or none, if celibate
Or vowed – the gods are juggernaut,
Passing over... over...

This you may do:
Lock your heart, then, quietly,
And lest they peer within,
Light no lamp when dark comes down
Raise no shade for sun;
Breathless must your breath come through

If you'd die and dare deny
The gods their god-like fun.

Anne Spencer était une poétesse fréquemment incluse dans les anthologies de la Renaissance de Harlem, avec des œuvres présentes dans quatre volumes sur les six qui comportaient de la poésie. Ce poème cependant n'apparut que dans *Ebony & Topaz*, sous le titre de « Sybil Warns Her Sister », et ne fut pas repris dans *The Negro Caravan*, contrairement à d'autres œuvres de Spencer telles que « At the Carnival », « Dunbar », « Before the Feast of Shushan » ou « Lines to Nasturtium » qui furent reproduites plusieurs fois. Comparativement aux auteurs masculins de la Renaissance de Harlem, Spencer fut bien moins présente dans les anthologies des années soixante et soixante-dix mais ses œuvres furent tout de même reproduites dans sept volumes. Au cours de cette période, « Letter to My Sister » connut un fort regain d'intérêt puisqu'il était présent dans chaque anthologie, à l'exception de *Kaleidoscope* éditée par Robert Hayden. Plus tard, les anthologistes de *The Norton Anthology of African American Literature* confirmèrent cette réévaluation critique en l'incluant à leur propre sélection.

La voix poétique passait en revue quelles étaient les possibilités à disposition des femmes afin de résister aux « dieux » : la première strophe mettait les femmes en garde contre une action trop directe – par la parole et le fait d'utiliser sa « langue » ou par le geste et le fait de « tracer une limite » à ne pas franchir –, la seconde affirmait qu'il était pire de chercher à apaiser les dieux par des prières, des agenouillements ou des marques de gentillesse, tandis que la troisième recommandait aux femmes une seule alternative possible qui consistait à mettre leurs émotions sous clé, à ne laisser pénétrer ni la lumière, ni le soleil, et à adopter une « respiration » où l'air viendrait à manquer. Jenny Hyst a remarqué que, en raison de cette troisième strophe, la critique avait lu « Letter to My Sister » comme un appel aux femmes à se protéger, à dissimuler leurs vies intérieures et ce qui leur était cher en adoptant une façade extérieure complètement imperméable. Pour sa part, Hyst a vu cette dernière strophe comme une provocation de la part de Spencer, une manière de démontrer que l'inaction est la pire des solutions puisqu'elle mène à la mort du corps et du cœur⁷⁶⁰. Deux éléments appuyaient la lecture de Hyst. Le premier était le fait que

⁷⁶⁰ Jenny Hyst, « Anne Spencer's Feminist Modernist Poetics », *Journal of Modern Literature*, 38.3 (2015) : 129-147. pp. 137-141.

« Letter to My Sister » fut reproduit de manière répétée au cours des années soixante et soixante-dix, soit à une époque où les luttes africaine-américaine et féministe étaient à plein régime. Dans ce contexte, il était difficilement concevable que les anthologistes décident de plébisciter une œuvre qui, fondamentalement, appellerait au retrait, d'autant plus qu'ils pouvaient utiliser d'autres œuvres de Spencer. Le deuxième tenait au poème lui-même et à ce que le titre original permettait de percevoir peut-être davantage.

Spencer choisissait pour cadre du poème un monde païen où il y avait plusieurs « dieux » : le « juggernaut » du treizième vers rappelait l'hindouisme et l'énorme char de Krishna sous les roues duquel les croyants se jetaient pour être écrasés, tandis que le prénom de la voix poétique, « Sybil », rappelait les sibylles antiques qui avaient des pouvoirs divinatoires. Une sibylle était l'interprète des dieux, capable de transmettre leurs messages qui, par la suite, devaient parfois être décryptés afin d'être compris. À première vue, les préconisations de la voix poétique pouvaient être perçues comme dictées par les dieux, elle transmettait d'une certaine manière leurs exigences, ce qu'il fallait faire ou ne pas faire afin d'échapper à leur courroux. Cependant, Spencer déplaçait légèrement cette lecture puisqu'il ne s'agissait pas d'une sibylle mais de Sybil. Elle n'était plus le simple relais d'une volonté divine mais s'incarnait en une personne singulière dès lors que l'utilisation du prénom la dotait d'une identité spécifique. « Letter to My Sister » n'était donc pas la retranscription d'un message divin mais l'expression poétique d'une mise en garde qui émanait de Sybil elle-même, d'une femme rompue à l'exercice de lire entre les lignes. Selon Sybil, les femmes qui décidaient d'agir se mettaient déjà en danger, aussi connaissait-elle le péril de sa propre position dès lors qu'elle décidait de composer un poème, forme d'action directe qui alliait geste et parole. La difficulté de prononcer toutes les consonnes dentales du second vers était, par exemple, tout autant un défi lancé aux lecteurs qu'un défi lancé aux dieux. Qui plus est, Sybil déclassait subtilement ces dieux à la toute fin du poème lorsqu'elle qualifiait leur « amusement » au dernier vers. Elle employait le terme « god-like » et non « godly » : si ce dernier qualifiait ce qui appartenait à un dieu en propre, ce qui était fondamentalement divin, « god-like » pouvait être compris comme ayant des qualités similaires à celles des dieux. En dernière analyse, le poème de Spencer amenait donc les lecteurs et lectrices à s'interroger sur l'identité de ces dieux qui s'étaient potentiellement arrogé un pouvoir qui n'était pas le leur. Étant donné

que la mise en garde du premier vers s'adressait spécifiquement aux femmes, il n'y avait qu'un pas pour associer ces « dieux » à de simples hommes. Le poème de Spencer décrivait les dangers liés au fait de s'engager ou de ne pas le faire : la mobilisation comportait certes des risques, mais l'inaction était mortifère. Les forces qui oeuvraient pour décourager cette action, celles qui laissaient le retrait pour seule issue, n'émanaient pas des dieux. Il ne s'agissait donc pas de lutter contre une toute-puissance invincible mais contre la vanité et les préjugés d'hommes ordinaires. « Letter to My Sister » était donc un poème qui encourageait l'engagement des femmes face à une domination masculine aussi antique qu'usurpée.

Le pivotement du corpus anthologique de Spencer repositionnait sa contribution à la tradition littéraire dans une lignée plus ouvertement féministe. Le changement de titre opéré dans les années soixante et soixante-dix mettait précisément cela en avant. Il ne s'agissait plus d'une mise en garde émise par une personne en particulier – Sybil – pour une autre personne en particulier – sa sœur. Le mot « sœur » devenait symboliquement générique dans « Letter to My Sister ». Le fait que « sœur » était une appellation largement utilisée au cours de la période renforçait l'effet générique et contribuait à parer le poème d'une touche plus en accord avec les préoccupations du moment. Le changement de titre suggérait aussi de manière concrète que la tradition pouvait certes s'appuyer en surface sur les mêmes œuvres, mais que ces œuvres n'étaient jamais tout à fait les mêmes, que chaque reproduction résonnait de manière différente avec le contexte et pouvait ainsi donner lieu à autant de nouvelles lectures.

2) Modulations herméneutiques

Reproduire une œuvre dans une anthologie ne correspond pas à une simple duplication mécanique. Dès lors qu'une œuvre est reproduite, il s'agit et il ne s'agit plus de la même œuvre : celle-ci peut par exemple être transformée par une nouvelle mise en page, par de légères retouches internes, par le nouveau support sur lequel elle s'inscrit, par la proximité avec d'autres œuvres qui vont venir travailler sa propre signification mais aussi par les nouvelles lectures qui vont pouvoir en être faites. À des degrés divers, la critique s'accorde généralement sur le fait que – pour pasticher Héraclite – il n'est jamais possible

de lire deux fois la même œuvre⁷⁶¹. Les anthologies occasionnent diverses modulations herméneutiques – c'est-à-dire des transformations du lien entre auteur, texte et lecteur – qui viennent affecter le sens et la portée de certaines œuvres. Ces modulations sont de trois ordres : celles engendrées par des modifications textuelles d'une œuvre, celles générées par des modifications apportées au paratexte et celles déclenchées par des modifications médiatiques.

Parmi les modifications textuelles apportées aux œuvres au fur et à mesure des reproductions, on pouvait signaler les changements de titre comme ce fut le cas de « Letter to My Sister ». L'exemple le plus célèbre était sans doute celui du poème « The White House » de Claude McKay qui devint « White Houses » dans l'anthologie *The New Negro* éditée par Alain Locke. Dans ce poème, la voix poétique exprimait toute la colère accumulée par les Africains-Américains, forcés de respecter les lois d'un pays qui prônait une égalité de façade tout en s'appuyant sur des politiques discriminatoires. La modification du titre était suffisante pour altérer sensiblement la lecture de l'œuvre. Cela ne parvenait pas entièrement à ôter au poème son caractère politique, mais le choix de Locke faisait disparaître la dimension accusatrice qui mettait directement en cause l'un des symboles du gouvernement. Conformément à ce souci de ne pas présenter une ligne

⁷⁶¹ D. F. McKenzie, Jerome McGann et Roger Chartier ont tous relevé que la forme matérielle des textes peut avoir une incidence sur la manière dont on lit les textes, qu'altérer la matérialité du support revient à altérer l'œuvre. Chartier parle d'un « ordre, une posture, une attitude de lecture » qui peut découler de la manière dont un livre est produit, McGann insiste sur le fait que le format d'un livre, sa mise en page ou son prix sont autant d'éléments qui composent le texte et ne lui sont pas uniquement périphériques, tandis que McKenzie considère qu'une œuvre s'incarne toujours dans une matérialité qui dicte par sa structure une partie du sens. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau reprenait et développait l'idée de Michel Charles selon qui « toute lecture modifie son objet », ce qui faisait également écho aux travaux de l'École de Constance – Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser notamment – qui démontrèrent la volatilité du sens, qui ne pouvait advenir sans l'intervention du lecteur et qui, de ce fait, était susceptible d'être renouvelé à chaque génération de lecteurs. Lucia Re considère que l'ajout d'un poème à une anthologie est à la fois un acte qui défigure l'œuvre mais aussi un acte créateur puisqu'il permet une écriture ou une réécriture de la tradition littéraire. Pour Harold Bloom, les grands textes ne sont jamais que des réécritures, des révisions de textes antérieurs, l'intertextualité et la comparaison entre les œuvres étant les moteurs de toute création littéraire. La compétition constante induite par la conception agonistique de la littérature proposée par Bloom sous-entend que les textes sont continuellement évalués et réévalués – lus et relus – à la lumière des autres textes qui ne cessent de paraître. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, op. cit. ; McGann, *The Textual Condition*, op. cit. ; Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, op. cit. ; de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit. chapitre XII pp. 239-255. ; Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, 1977. ; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard. 1978. ; Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga. 1997. ; Lucia Re, « (De)constructing the Canon: The Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry », *The Modern Language Review*, 87.3 (1992) : 585-602. ; Bloom, *The Western Canon*, op. cit. ; Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York : Oxford University Press, 1973.

éditoriale trop subversive, Locke choisit également de ne pas inclure le sonnet « If We Must Die » à son anthologie⁷⁶².

Un autre poème de McKay changea de titre au fur et à mesure des reproductions. Le poème intitulé « Russian Cathedral » dans les anthologies devint « St. Isaac's Church, Petrograd » dans les reproductions des années soixante et soixante-dix. Le deuxième titre était beaucoup plus précis que le premier, mais il reflétait aussi l'évolution idéologique personnelle de McKay, qui après avoir été un fervent partisan de l'idéal communiste s'en détourna et se convertit au catholicisme à la fin de sa vie. Au cours des années vingt, la prise de pouvoir par les Bolchéviques était encore très présente dans l'inconscient collectif et le premier titre était presque sûr d'évoquer les valeurs révolutionnaires et égalitaires qui avaient sous-tendu le soulèvement. Lorsqu'en 1947 McKay envoya ce poème à Dorothy Day pour être publié dans le journal *Catholic Worker* qui était anti-communiste⁷⁶³, le titre fut changé. Par la suite, les anthologistes prirent en compte cette modification et contribuèrent ainsi à déplacer le curseur de lecture de l'œuvre. La référence à la Russie s'estompait, seul « Petrograd » remis à la fin du titre fournissait encore une indication. Séparé du reste par une virgule, la référence devenait une simple précision topographique qui mettait à distance les évocations culturelles, politiques et historiques qui émergeaient avec le « Russian » du titre original.

Dans d'autres cas, les modifications textuelles pouvaient comprendre des variations dans la ponctuation, des changements dans la disposition des vers ou dans l'orthographe et, plus rarement, des révisions substantielles du texte. Il était possible de voir l'impact de ces modifications textuelles avec deux poèmes dont il a déjà été question. Ainsi, le poème de Dudley Randall « Black Poet, White Critic » était reproduit en 1972 dans *Understanding the New Black Poetry* mais amputé de ses deux derniers vers, notamment l'avant-dernier qui parlait d'intégration⁷⁶⁴. Entre la parution du poème dans *Negro Digest* en 1965 et sa reproduction sept ans plus tard, la question de l'intégration était devenue nettement moins pressante et ne figurait pas en tête de liste des revendications politiques africaines-

⁷⁶² Anthony Dawahare, « The Specter of Radicalism in Alain Locke's *The New Negro* » in Bill V. Mullen et James Smethurst (ed.), *Left of the Color Line: Race, Radicalism, and Twentieth-Century Literature of the United States*, University of North Carolina Press, 2003. p. 81.

⁷⁶³ Madhuri. H. Deshmukh, « Claude McKay's Road to Catholicism », *Callaloo*, 37.1 (2014) : 148-168. p. 164.

⁷⁶⁴ Pour rappel, les deux derniers vers étaient « Does it believe in integration? / And why not a black unicorn? ».

américaines. Émonder « Black Poet, White Critic » de ses deux derniers vers pouvait être un choix esthétique de la part de l'anthologiste ou de Randall. En tous les cas, il s'agissait d'une manœuvre qui évitait au poème de paraître prématurément daté au sein d'une anthologie qui entendait se concentrer sur la « nouvelle » poésie africaine-américaine. Autre exemple, le poème « I Want to Die While You Love Me » de Georgia Douglas Johnson était parfois reproduit avec des altérations substantielles. Dans *American Negro Poetry*, la deuxième et la dernière strophe étaient interverties : l'image qui terminait le poème n'était plus celle de l'intensité d'un jour parfait qui ne disparaissait, ni ne décroissait jamais, mais celle d'un lit immobile sur lequel reposait la voix poétique après la mort. Le texte était certes identique mais la reconfiguration des strophes modifiait fortement la lecture de l'œuvre qui pouvait être faite : la première version exprimait un amour qui pouvait potentiellement se répéter à l'infini tandis que la deuxième laissait entrevoir la finitude naturelle de cet amour dans la mort. Certes, les modifications n'égalaien pas celles apportées par William Wells Brown à son propre roman, *Clotel*, qui connut de nombreuses transformations entre sa première parution en 1853 et sa troisième réédition en 1867 : le titre fut changé à chaque fois, l'histoire était remaniée et une partie des personnages réécrits⁷⁶⁵. Malgré tout, il s'agissait de modifications substantielles propres à altérer la lecture de l'œuvre et, par extension, l'œuvre elle-même. De la même manière, proposer des extraits de *Go Tell It On The Mountain* de James Baldwin ou de *Invisible Man* de Ralph Ellison ne pouvait pas rivaliser avec la lecture complète des romans.

Reproduire une œuvre donnait parfois lieu à des modifications du paratexte qui pouvaient avoir une incidence directe sur la lecture qui en était faite et sur le sens qu'on pouvait y associer. Les anthologistes eurent recours à diverses méthodes de classement des textes à l'intérieur des anthologies. La plupart des volumes séparaient leur contenu selon le genre littéraire : poésie, théâtre, nouvelle et, le cas échéant, roman. Au sein de ces sous-ensembles, beaucoup d'anthologistes organisèrent leurs sélections de manière chronologique : soit ils suivaient l'ordre de parution des textes, soit ils plaçaient les œuvres en fonction de la date de naissance des auteurs. Cette manière de classer

⁷⁶⁵ Voir Christopher Mulvey, « Creating an Online Scholarly Edition: The Problems Posed by *Clotel*, the First African-American Novel » in Cachin et Parfait (dir.), *Histoire(s) de livres, op. cit.* pp. 133-146.

dissimulait davantage le travail accompli par les anthologistes puisque, ainsi, ils ne paraissaient pas dicter l'organisation séquentielle des textes au sein du volume. Dans les faits, opter pour une approche chronologique restait un choix éditorial qui, s'il était le plus fréquent, n'était pas neutre pour autant : elle permettait d'une part aux lecteurs et lectrices de visualiser immédiatement quels auteurs étaient désignés comme les précurseurs de la tradition littéraire africaine-américaine et d'autre part, la succession spatiale des œuvres au sein du livre suggérait une forme de filiation symbolique d'une œuvre à l'autre qui était accentuée sinon créée.

À côté de cela, quelques anthologistes choisirent de ne pas périodiser leurs sélections et optèrent pour une recomposition thématique de la tradition littéraire africaine-américaine. Dès lors, si la cohérence d'un sous-ensemble n'était plus assurée par l'aspect chronologique, il revenait aux anthologistes de déterminer quel était le thème qui reliait les textes entre eux. Dans certains volumes, l'organisation thématique masquait partiellement une chronologie sous-jacente. C'était le cas de *Black Insights* édité par Nick Aaron Ford et dont les catégories comprenaient « The Pathfinders » qui correspondait aux auteurs du dix-neuvième siècle jusqu'au tournant du vingtième, « The Torchbearers » qui se concentrait sur la période de l'entre-deux-guerres, « The Alienated » qui regroupait des œuvres écrites principalement après la Seconde Guerre mondiale et « The Revolutionists » qui était réservé à l'expression africaine-américaine qui émergea pendant les années soixante et soixante-dix. L'ajout d'un qualificatif était distributif : « The Alienated » était par exemple une caractéristique qui, en théorie, se prêtait à toutes les œuvres réunies dans le sous-ensemble. Avant même que les lecteurs et lectrices aient l'occasion de lire une œuvre, le paratexte orientait la lecture en donnant ce qui semblait être la caractéristique fondamentale du texte.

Certaines anthologies étaient organisées en sous-ensembles thématiques dont le titre n'était pas toujours immédiatement clair. Ainsi, le volume *Right On!* proposait trois grandes catégories – « Oppression », « Resistance » et « Black Is Beautiful » – qui pouvaient assez facilement suggérer quel type d'œuvres elles renfermaient, tandis que les noms de sous-ensembles retenus par June Jordan dans *Soulscript* pouvaient paraître moins évidents : « all about the always first », « corners on the curving sky », « black eyes on a fallowland » ou encore « attitudes of soul ». On pouvait certes supposer que le sous-

ensemble « all about the always first » regroupait les œuvres de pionniers et pionnières de la littérature africaine-américaine, mais la présence d'auteurs contemporains tels que Nikki Giovanni, Ray Durem, David Henderson aux côtés de LeRoi Jones, Gwendolyn Brooks, Robert Hayden, Countee Cullen ou encore Langston Hughes brouillait les pistes. Lorsqu'un ou une anthologiste effectuait des regroupements thématiques, cela pouvait orienter la lecture ou la relecture d'une œuvre sous un certain jour. Au-delà, ces réorganisations thématiques pouvaient donner lieu à des pistes d'interprétation sensiblement différentes voire discordantes selon les volumes. Ainsi, lorsque le poème « Runagate Runagate » de Robert Hayden apparaissait dans le sous-ensemble « Resistance » dans *Right On!*, « hero hymns and heroines » dans *Soulscript* et « Shall Be Remembered » dans *I Am the Darker Brother*, il était encore possible de percevoir une cohérence se dégager entre les trois sous-ensembles distincts. Lorsque le poème « We Real Cool » de Gwendolyn Brooks figurait dans la catégorie « Oppression » de *Right On!* et « Like I Am » de *I Am the Darker Brother*, la réconciliation des deux thématiques proposées par les deux anthologies requérait un effort supplémentaire. Cependant, lorsque le poème « In Time of Crisis » de Raymond R. Patterson figurait à la fois dans « hero hymns and heroines » de *Soulscript* et « The Hope of Your Unborn » de *I Am the Darker Brother*, les deux catégories semblaient pointer dans deux directions diamétralement opposées, la célébration du passé et l'espoir des jours à venir. Certes, il ne s'agissait pas de deux aspects mutuellement exclusifs et l'ambivalence pouvait être l'une des richesses d'une œuvre. Seulement, le regroupement thématique des anthologistes pouvait offrir des pistes de lecture diamétralement opposées.

Le paratexte visuel pouvait également orienter la lecture de certaines œuvres. Dans l'anthologie *I Am the Darker Brother*, l'anthologiste Arnold Adoff agrémenta sa sélection de plusieurs dessins de Benny Andrews dont voici deux exemples :

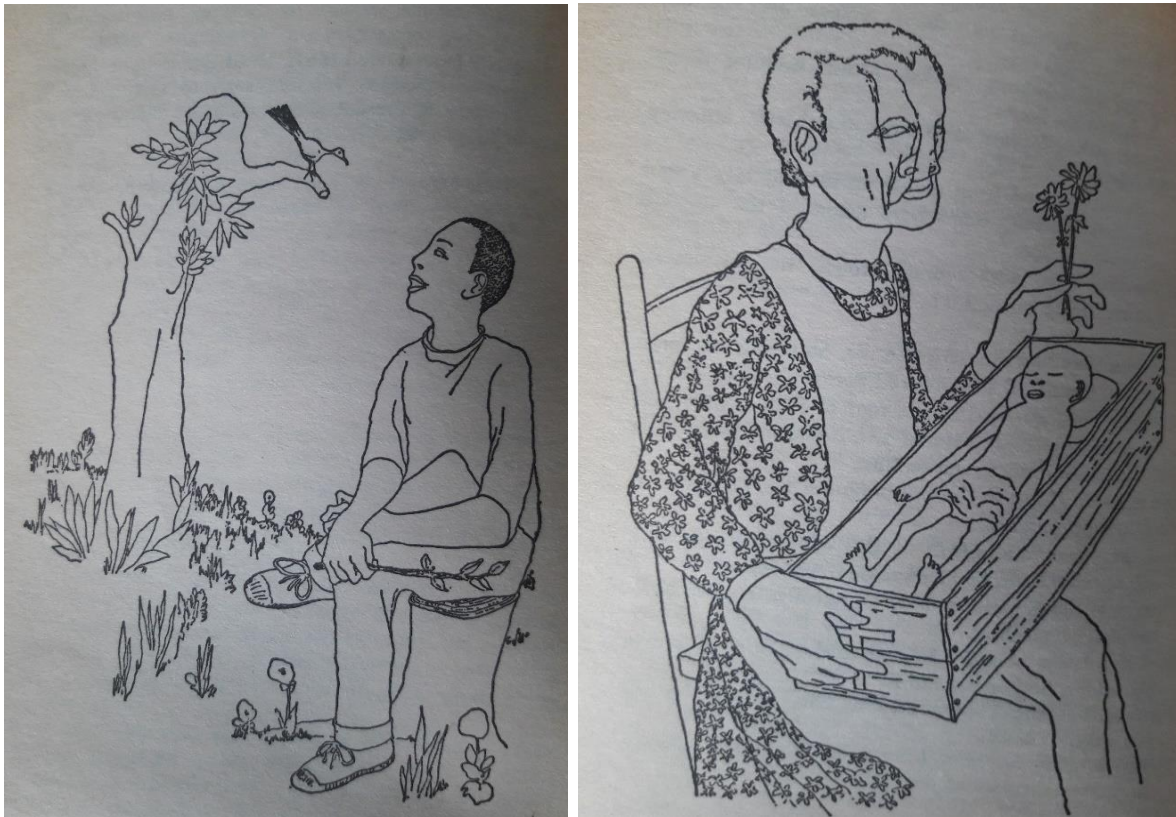


Illustration 8 : Dessins de Benny Andrews dans *I Am the Darker Brother*.

Ces dessins figuratifs n'étaient pas des illustrations d'œuvres à proprement parler. Cependant, leur expressivité était susceptible de générer des évocations qui s'associaient plus ou moins avec les œuvres placées immédiatement avant ou après. Reproduire une œuvre puis mettre le premier ou le deuxième dessin sur la page d'à côté ne créait pas du tout le même effet. À leur manière, les deux illustrations pouvaient suggérer une forme d'apaisement, mais la similitude s'arrêtait là : le cercueil d'un jeune enfant placé sur les genoux d'un personnage qui pouvait être sa mère avait une connotation bien plus tragique qu'un autre personnage assis sur une souche avec un rameau à la main et qui remarquait un oiseau perché sur une branche. Un dialogue s'établissait nécessairement entre de tels dessins et les œuvres qui étaient placées par l'anthologiste dans les environs immédiats. L'ajout d'un paratexte visuel par les anthologistes n'était certainement pas irréfléchi, mais représentait vraisemblablement une invitation à faire dialoguer textes et illustrations, dialogue propre à altérer sensiblement les œuvres elles-mêmes ainsi que la lecture qui pouvait en être faite.

I Am the Darker Brother contenait une autre modification du paratexte susceptible de modifier la compréhension des œuvres. En effet, Adoff avait regroupé des notes en fin de volume sur plusieurs œuvres sélectionnées. Ces notes expliquaient par exemple que Fenton Johnson était l'un des premiers poètes africains-américains « révolutionnaires », rappelaient qui étaient Tantale, Sisyphe, Gandhi, Dédale et Toussaint Louverture, donnaient des précisions historiques et culturelles sur la Grande Dépression, le peuple Igbo ou encore l'avenue des Champs-Élysées⁷⁶⁶. L'une de ces notes affirmait que le poème « If We Must Die » de Claude McKay avait été cité par Winston Churchill devant le Congrès des États-Unis en 1941 afin d'encourager ces derniers à se joindre à la guerre contre l'Allemagne. Cette anecdote pouvait largement influencer sur la perception du poème en lui donnant une importance historique de premier plan. Beaucoup de critiques se sont appuyé sur la citation de Churchill pour mettre en avant la portée nationale et internationale de l'œuvre⁷⁶⁷. Seulement, l'anecdote n'a jamais pu être confirmée : le Churchill Archives Centre n'a jamais trouvé la trace d'une éventuelle citation de l'œuvre de McKay par l'ancien premier ministre britannique, même s'il n'est pas complètement improbable que Churchill ait cité le poème⁷⁶⁸. Toujours est-il que cette histoire, apocryphe ou non, était de nature à modifier considérablement la lecture et la réception du poème de McKay.

En plus de ce type de changements, les modulations herméneutiques pouvaient être déclenchées par le passage d'une œuvre d'un médium à un autre. Ainsi, plusieurs éléments liés de manière inhérente au médium pouvaient avoir une incidence sur la lecture et la réception des œuvres. *The Norton Anthology of African American Literature* utilisait un type de papier qui est appelé papier bible, déjà mis à profit par la maison d'édition lors de l'édition de *The Norton Anthology of English Literature*. En plus d'avoir un nom à la connotation symbolique forte, l'utilisation de papier bible fut l'un des critères

⁷⁶⁶ « Fenton Johnson was one of the first of the Negro American "revolutionary" poets. » Nous traduisons. Adoff (ed.), *I Am the Darker Brother*, op. cit. p. 116.

⁷⁶⁷ Donna E. M. Denizé et Louisa Newlin, « The Sonnet Tradition and Claude McKay », *The English Journal*, 99.1 (2009) : 99-105. p. 103. ; Collier, « I Do Not Marvel, Countee Cullen », op. cit. p. 74. ; William J. Maxwell, « F. B. Eyes: The Bureau Reads Claude McKay » in Mullen et Smethurst (ed.), *Left of the Color Line*, op. cit. p. 54. ; Isaac I. Elimimian, « Theme and Technique in Claude McKay's Poetry », *CLA Journal*, 25.2 (1981) : 203-211. p. 203. ; Paul de Barros, « 'The Loud Music of Life': Representations of Jazz in the Novels of Claude McKay », *The Antioch Review*, 57.3 (1999) : 306-317. p. 306.

⁷⁶⁸ Voir Lee M. Jenkins, « 'If We Must Die': Winston Churchill and Claude McKay », *Notes and Queries*, 50.3 (2003) : 333-337.

matériels ayant permis aux anthologies publiées par Norton de s'imposer comme références au détriment de la concurrence⁷⁶⁹. La reproduction d'une œuvre sur ce type de papier dans un ouvrage aux dimensions similaires à celles d'une Bible créait inévitablement une impression de prestige et de respectabilité que d'autres œuvres reproduites sur d'autres types de support peinaient à instiller⁷⁷⁰. À l'opposé du spectre, les œuvres qui étaient reproduites dans *Night Comes Softly* étaient tassées dans un volume de petite dimension autoédité par Nikki Giovanni. Il y avait parfois jusque trois œuvres différentes sur une même page : lecteurs et lectrices n'avaient pas le temps de s'imprégner d'une œuvre, de la laisser décanter que déjà une autre apparaissait dans leur champ de vision. L'anthologie regroupait quatre-vingt-quatorze voix féminines en quatre-vingt-dix-sept pages, signe que l'espace disponible semblait avoir été une préoccupation majeure. Cette densité était inégalée dans les anthologies du corpus où davantage d'espace était alloué à chaque texte. Dès lors, lire le poème « It Is Deep » de Carolyn Rodgers dans *Night Comes Softly* au milieu d'une multitude d'œuvres en rangs serrés ou dans *The Norton Anthology of African American Literature* sur du papier bible avec une mise en page soignée ne produisait pas le même effet⁷⁷¹.

Qui plus est, placer le poème de Rodgers dans une anthologie mixte ou dans une anthologie exclusivement réservée aux femmes pouvait contribuer à en altérer la lecture et la réception. La reproduction d'une œuvre au sein d'une anthologie faisait partie d'un travail d'édition plus large qui conduisait plusieurs œuvres différentes à figurer à la table des matières d'un ouvrage unique. L'assemblage en un même volume de textes divers projetait inévitablement l'idée d'une cohérence interne entre eux. Dans les cas de *Night Comes Softly*, *The Black Woman*, *Black-Eyed Susans* ou *Keeping the Faith*, la cohérence était donnée d'emblée puisqu'il s'agissait exclusivement d'œuvres écrites par des femmes. Dans le cas de *The Black Woman* par exemple, les œuvres de Kay Lindsey, Paule Marshall, Alice Walker ou Audre Lorde entraient automatiquement en conversation avec les articles

⁷⁶⁹ Sean Shesgreen, « Canonizing the Canonizer : A Short History of *The Norton Anthology of English Literature* », *Critical Inquiry*, 35.2 (2009) : 293-318.

⁷⁷⁰ Nous retrouvons ici l'un des croisements entre la notion de canon littéraire et celle de canon religieux dont elle est dérivée.

⁷⁷¹ Dans une conversation avec Roger Chartier, Pierre Bourdieu a rappelé que les effets produits par la matérialité du texte, tel que la taille de la police ou la qualité du papier, sont plus facilement oubliés que les effets rhétoriques du texte qui ont été largement analysés depuis Aristote. Pierre Bourdieu et Roger Chartier, « La lecture : une pratique culturelle » in Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, op. cit. pp. 237-238.

en sciences sociales de Frances Beale, Toni Cade Bambara ou Maud White Katz. Pour des anthologies telles que *From the Ashes, For Malcolm, Betcha Ain't* ou encore *Jump Bad: A New Chicago Anthology*, il était là encore possible de discerner rapidement la cohérence entre toutes les œuvres de la sélection : l'expérience d'un événement dramatique, la vie dans un lieu particulier ou encore la condition d'enfermement.

Lorsque la cohérence interne entre les œuvres des anthologies n'était pas directement mise en avant par la ligne éditoriale, cette cohérence se trouvait malgré tout créée par le médium même. En effet, la juxtaposition demeurait la première forme de mise en relation des œuvres susceptible d'affecter la manière de lire et de percevoir un texte puisque, comme Barbara Benedict l'a relevé, si une anthologie était toujours une agrégation d'œuvres, elle ne formait pas moins une seule œuvre, ne serait-ce que dans l'aspect physique⁷⁷². Il s'agissait d'une œuvre composite, écrite par différentes mains et à différentes périodes dans des styles formels variés qui n'avaient parfois que très peu en commun. Prise individuellement, chaque œuvre avait un sens et une portée qui lui étaient propres. Cependant, l'accumulation de textes contribuait à dépasser ces significations individuelles pour en créer de nouvelles. En ce sens, l'intervention de l'éditeur pouvait être appréhendé comme un travail de réécriture puisqu'il reconfigurait la relation initiale entre auteur, texte et lecteur. Selon Benedict, les manipulations éditoriales de l'anthologiste affranchissaient encore plus les textes du contrôle exercé par leurs auteurs et la responsabilité de déterminer la signification d'une œuvre reposait alors presque exclusivement sur les lecteurs⁷⁷³. Les modulations herméneutiques de ce genre se trouvaient présentes dans les anthologies littéraires africaines-américaines. Bien souvent, les lecteurs et lectrices étaient encouragés à lire la sélection arbitraire d'un ou d'une anthologiste comme le reflet d'une tradition littéraire cohérente et aux contours précis. Pourtant, plusieurs éléments indiquaient que cette cohérence était loin d'aller de soi : on pouvait penser aux réserves d'auteurs tels que Countee Cullen, Jean Toomer et Robert Hayden vis-à-vis de ce qu'on pouvait appeler la littérature africaine-américaine, à la place ambiguë réservée aux auteurs francophones du volume *Les Cenelles* dans le reste de la tradition littéraire africaine-américaine, au dénigrement caractéristique des

⁷⁷² Benedict, « The Paradox of the Anthology », *op. cit.* p. 232.

⁷⁷³ *Ibid.* pp. 250-251.

anthologistes vis-à-vis des œuvres signées par des femmes ou encore à la difficulté posée par un auteur tel que Frank Yerby aux éditeurs qui souhaitaient délimiter le périmètre de la tradition ⁷⁷⁴. Chaque anthologie de littérature africaine-américaine était donc à appréhender comme le support d'une multitude d'œuvres, mais aussi comme *une* œuvre en soi, avec une esthétique d'ensemble plus ou moins cohérente. La sélection retenue représentait non seulement un jugement distinct vis-à-vis de la tradition littéraire africaine-américaine, mais aussi une contribution originale à cette dernière, grâce au renouvellement herméneutique offert et aux combinaisons inédites susceptibles d'altérer la signification et la portée des œuvres.

C. Restaurer l'historicité des anthologies

1) Artefact commercial

Dans une certaine mesure, les anthologies représentaient des œuvres originales en elles-mêmes. Cependant, cela ne pouvait masquer le fait que ces volumes obéissaient à une logique de création particulière. Tout d'abord, dans une large mesure, la question esthétique n'occupait pas la même place que dans d'autres types d'œuvres tels que les romans, les nouvelles, les pièces de théâtre ou les poèmes. Si les anthologies apportaient un soin à cette dimension esthétique, dans la sélection et la disposition des œuvres par exemple, cela ne représentait pas une finalité en soi : il pouvait s'agir d'une considération à prendre en compte et non d'une raison d'être. Les anthologies existaient afin de reproduire des œuvres qui avaient déjà circulé dans un autre format, mais cette raison d'être pouvait servir plusieurs fins, parfois de manière simultanée : offrir une sélection d'œuvres à l'étude scolaire et universitaire ou simplement aux amateurs de littérature, proposer un espace d'expression après un événement traumatique, annoncer l'avènement d'un mouvement artistique et intellectuel, jeter les bases d'un nouveau esthétique et épistémologique, compiler une sélection qui fasse autorité dans le champ de la critique ou encore donner à lire un ensemble de voix qui recevaient généralement peu

⁷⁷⁴ Pour la situation de Hayden, Cullen, Toomer et Yerby, voir dans le chapitre 4 de cette thèse les sous-parties « A. 1) Différents formats pour différentes finalités » et « B. 2) Lignes de démarcation ». Pour *Les Cenelles*, voir la sous-partie « A. 3) Mouvements spatiaux et dommages collatéraux » dans le chapitre 5.

d'attention. Certes, une anthologie pouvait aussi inclure des œuvres inédites, mais elle ne pouvait pas publier que ce genre d'œuvres sans devenir immédiatement un autre type d'ouvrage. L'originalité d'un volume ne pouvait donc pas tenir aux textes reproduits – du moins en majeure partie – mais découlait plutôt de la combinaison de textes assemblés par l'anthologiste. Cela mettait en lumière l'un des paradoxes de l'anthologie, création originale dont tout le contenu était, en théorie, déjà connu.

Ce paradoxe théorique appelait la question beaucoup plus pratique de l'intérêt pour les lecteurs et lectrices de se procurer une anthologie. Barbara Benedict a observé que les anthologies avaient tendance à émerger à des moments précis, qui voyaient une production et une consommation de littérature importantes et qui correspondaient à une période d'accroissement des richesses⁷⁷⁵. La Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement étaient certainement des périodes de production et de consommation importantes de littérature, toutes deux marquées par l'affluence économique états-unienne qui fit suite aux deux conflits mondiaux. L'importance de ce dernier facteur se reflétait directement à travers la date de parution des anthologies du corpus : six furent publiées pendant les années vingt contre trois dans les années trente après la Grande Dépression, tandis qu'après le premier choc pétrolier de 1973 sept volumes parurent en quatre ans contre vingt-neuf sur les quatre années qui précédèrent le choc⁷⁷⁶. Afin de fleurir, les anthologies avaient besoin d'un public en mesure d'investir dans un ouvrage qui ne promettait pourtant rien de véritablement nouveau. La décision d'assembler une anthologie était, peut-être plus que pour n'importe quel autre type d'ouvrage, très étroitement liée à l'existence d'un public pressenti et à la perspective de profit qui lui était associée. En plus des considérations esthétiques, les anthologies répondaient donc également à des considérations pratiques d'ordre commercial.

L'influence de ces considérations pouvait être ressentie de diverses manières. Décider de faire pivoter des corpus anthologiques pouvait refléter un choix esthétique, politique ou pratique : le choix d'une œuvre plutôt que d'une autre pouvait découler d'une préférence

⁷⁷⁵ Benedict « The Paradox of the Anthology », *op. cit.* p. 232.

⁷⁷⁶ Cette tendance observée à l'intérieur du corpus se confirmait de manière plus large grâce à l'article de Kenneth Kinnamon qui revient sur les anthologies publiées de 1845 à 1994 et où il est possible de constater que bien plus d'anthologies étaient produites à des moments d'affluence économique. Voir Kinnamon, « Anthologies of African-American Literature from 1845 to 1994 », *op. cit.*

personnelle de l'anthologiste, d'une recherche de cohérence en termes de ligne éditoriale ou de facteurs annexes tels que l'obtention des droits d'auteur. Ces pivotements demeuraient en plus de cela un moyen de s'adapter aux goûts de l'époque tout en satisfaisant des exigences commerciales, c'est-à-dire donner au public une partie de ce qu'il attendait – les auteurs qui avaient déjà été consacrés par la critique – tout en gardant une offre d'œuvres relativement nouvelles puisqu'elles étaient moins bien connues. L'aspect commercial n'influaient pas uniquement sur le contenu mais aussi sur la manière de produire des anthologies. Lorsque LeRoi Jones et Larry Neal choisirent William Morrow & Company pour s'occuper du projet *Black Fire*, ils réfrénaient leurs inclinations politiques en acceptant de travailler avec une maison d'édition blanche états-unienne, quitte à en éprouver de la frustration. Il était difficile de dire avec certitude si Jones et Neal avaient été attirés par la rémunération pour le travail d'édition et pour la vente d'exemplaires qui était plus élevée que celle offerte par une maison d'édition africaine-américaine indépendante telle que Broadside Press. Cependant, la force de frappe médiatique et la visibilité de William Morrow & Company étaient des atouts qui pouvaient être mis à profit dans la révolution esthétique et épistémologique que les anthologistes africains-américains souhaitaient enclencher. De la même manière, la maison d'édition était sans doute intéressée au sens pécuniaire du terme par le projet de *Black Fire*, tout comme de nombreuses autres maisons d'édition s'intéressèrent subitement à la littérature africaine-américaine sitôt que les départements d'études noires commencèrent à se mettre en place sur les campus états-unien. L'aspect commercial des anthologies ne se manifestait pas uniquement sous la forme d'appât du gain et de profits éventuels. Ce fut la prise en compte de l'aspect commercial qui poussa Dudley Randall à essayer un modèle de production avec des prix de vente à la limite voire en-deçà du seuil de rentabilité, modèle émulé par des maisons d'édition telles que Third World Press et Lotus Press.

Entre Randall d'un côté et Jones et Neal de l'autre, il s'agissait de deux politiques éditoriales en apparence opposées mais dont la finalité restait pourtant la même : permettre à un maximum de personnes de prendre connaissance des livres qu'ils avaient édités. Randall privilégiait l'accessibilité, en ménageant les finances du public, lorsque Jones et Neal optaient pour la visibilité, en tirant partie des réseaux médiatiques,

commerciaux et publicitaires de William Morrow & Company. Fait commun aux deux approches et aux anthologies de manière générale, le public était pris en compte dès la conception. Il ne s'agissait pas seulement d'un poète, d'une romancière ou d'un dramaturge qui avait un public en tête au moment de la rédaction d'une œuvre, les anthologistes élaboraient leurs volumes *en fonction* du public, depuis le choix du contenu – comme par exemple tous les volumes qui étaient pressentis pour servir d'ouvrages de référence dans l'étude scolaire ou universitaire et qui ajustaient leurs sélections selon les catégories d'âge visées – jusqu'au choix de la méthode de production de l'ouvrage. À travers la prise en compte de l'aspect commercial ou de ce lien inhérent avec le public, les anthologies se révélaient être assemblées en fonction d'aspects extrêmement fluctuants, à savoir l'oscillation de l'offre et la demande ainsi que le renouvellement des goûts et modes littéraires. Ainsi, les modalités de production de chacun de ces ouvrages les ancrèrent irrémédiablement au sein d'une époque précise. Les anthologies représentaient donc d'une part des œuvres originales qui alimentaient la tradition littéraire africaine-américaine, et elles représentaient d'autre part des témoignages historiques quant aux enjeux économiques et commerciaux qui étaient liés à la fabrication de cette tradition.

2) Artefact historique

Dans l'avant-propos de l'anthologie *Black Fire*, LeRoi Jones déclarait que les textes présentés serviraient de références aux Africains-Américains pour le « millénaire à venir »⁷⁷⁷. La miscellanée *Black Fire* regroupait des œuvres récentes qui n'avaient pas eu le temps de véritablement susciter de consensus critique et qui étaient donc susceptibles d'être rapidement remplacées. Cependant, l'accent mis sur la pérennité présumée de textes donnait l'impression que les anthologistes étaient fermement convaincus de l'intemporalité de certaines des œuvres qu'ils avaient retenues. Cette remarque pouvait paraître hyperbolique mais le souci de la postérité qu'elle renfermait était certainement partagé par de nombreux anthologistes. En effet, dès *The Book of American Negro Poetry* en 1922, James Weldon Johnson évoquait à plusieurs reprises le futur dans son

⁷⁷⁷ « These will be the standards black men make reference to for the next thousand years. » Nous traduisons. Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, *op. cit.* p. xvii.

introduction et émettait des suppositions sur la réception postérieure qui serait faite des œuvres littéraires et de l'art africain-américain en général⁷⁷⁸. En 1929, V. F. Calverton déclarait que sa sélection ne représentait qu'un commencement et prévoyait que la qualité et la quantité d'œuvres littéraires africaines-américaines continueraient de croître⁷⁷⁹. Cela faisait écho aux propos de Locke dans *Plays of Negro Life* en 1927, où le théâtre africain-américain était présenté comme l'une des plus belles promesses contemporaines⁷⁸⁰, ou à ceux de Carter G. Woodson dans *Negro History in Thirteen Plays* en 1935, où Woodson annonçait que les Africains-Américains allaient « s'éveiller » et « se lever »⁷⁸¹. Dans les années soixante et soixante-dix, Richard A. Long et Eugenia Collier affirmaient que l'héritage littéraire africain-américain recelait de nombreuses vérités qui représentaient autant de « passeports vers le futur »⁷⁸², Arnold Adoff envisageait les nouvelles qu'il avait compilées dans *Brothers and Sisters* comme faisant partie d'une longue ligne temporelle, une « corde infinie » qui remontait jusqu'à l'Afrique et au-delà et qui allait se prolonger avec chaque nouvelle génération⁷⁸³, tandis que Keorapetse W. Kgositsile voyait les œuvres de *Black Arts: An Anthology of Black Creations* comme des « chemins vers l'avenir » dans l'introduction qu'il rédigea⁷⁸⁴. Ces exemples, entre autres, montraient que si les anthologistes se préoccupaient principalement de préserver les productions passées ou – dans le cas des miscellanées notamment – contemporaines, ils ne perdaient pas de vue l'importance de l'avenir de la tradition littéraire africaine-américaine et insistaient discrètement sur la continuité rhétorique de leur propre travail éditorial avec ce qui serait produit par la suite.

⁷⁷⁸ Johnson (ed.), *The Book of American Negro Poetry*, op. cit. p. xv, pp. xviii-xix, p. xlii, p. xlvi.

⁷⁷⁹ Calverton, *Anthology of American Negro Literature*, op. cit. p. 17.

⁷⁸⁰ Locke et Gregory (ed.), *Plays of Negro Life*, op. cit. p. xv.

⁷⁸¹ « Some of these days, the Negro will awake. We must believe that he will arise and address himself to the tremendous task before him. » Nous traduisons. Carter G. Woodson, « Introduction » in Richardson et Miller (ed.), *Negro History in Thirteen Plays*, op. cit. p. v.

⁷⁸² « We must scrutinize our heritage with sharper eyes than ever for those segments of truth which will be our passports into the future. » Nous traduisons. Collier et Long (ed.), *Afro-American Writing*, op. cit. p. 2.

⁷⁸³ « Their stories are a part of the long time-line, stretching like an infinite rope, back to Africa and the ancient tellers of legend and forward to the 1970's and '80's to the generations to come who will read them and know them as their own. » Nous traduisons. Adoff (ed.), *Brothers and Sisters*, op. cit. La préface de cet ouvrage fait partie des documents pour lesquels nous n'avons pu retrouver le numéro des pages.

⁷⁸⁴ « The creations in this book [...] are more paths to the future. » Keorapetse W. Kgositsile (ed.), « Introduction. » in Alhamisi et Wangara (ed.), *Black Arts*. op. cit. p. 16.

La forte présence de références au futur pouvait être lue de plusieurs manières. Au cours des années vingt et trente, tabler sur des lendemains brillants était d'une part un moyen de ne pas s'appuyer uniquement sur ce qui avait déjà été produit – notamment lorsqu'il s'agissait d'un genre littéraire comme le théâtre où encore peu d'œuvres avaient été écrites par des Africains-Américains – et d'autre part un signe d'espoir dans les potentialités offertes par la littérature en général. La situation était légèrement différente dans les années soixante et soixante-dix, époque qui était imprégnée par l'idée de créer une société radicalement différente sur plusieurs plans – racial, politique ou encore littéraire – ce qui semblait aller de pair avec ces fréquentes références au futur de la tradition littéraire africaine-américaine. Indépendamment des circonstances particulières liées à la Renaissance de Harlem ou au Black Arts Movement, ces références témoignaient du fait que de nombreux anthologistes virent la tradition littéraire comme un tout solidaire, qui prenait sa source dans le passé, comprenait le présent et allait continuer de se déployer dans le futur. Les anthologies classiques couvraient le passé et les miscellanées se concentraient plus spécialement sur ce qui était contemporain, mais les éditeurs suggéraient que leurs sélections ainsi que les anthologies elles-mêmes annonçaient ce futur, qu'elles y étaient rattachées autant qu'elles le rendaient possible. La corde infinie évoquée par Adoff dans sa préface rappelait l'image de la tradition vue comme un « solide fil conducteur » chez Hannah Arendt : cette dernière voyait la tradition comme un fil d'Ariane « à travers les vastes domaines du passé » mais aussi comme la « chaîne qui liait chacune des générations successives »⁷⁸⁵. L'étymologie du terme tradition renvoyait au fait de transmettre, en d'autres termes une action qui impliquait nécessairement un avant et un après, un passé et un futur. Lorsque les anthologistes faisaient en sorte d'insérer leurs volumes dans ce fil de la tradition qui n'avait ni début, ni fin, ils permettaient à ces volumes de paraître plus facilement intemporels puisque, sur le

⁷⁸⁵ Arendt insiste par ailleurs sur le fait que la tradition et le passé sont deux choses distinctes qui ne doivent pas être confondues. Le fil directeur va dans les deux sens, vers le passé et vers l'avenir. Perdre la tradition revient selon Arendt à perdre une mémoire collective qui, en dernière analyse, aurait nécessairement un impact sur l'avenir de la société : l'amnésie engendrée signifierait la perte d'une partie de notre humanité puisque ce serait se priver de la « profondeur de l'existence humaine ». Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris : Gallimard, 1972. pp. 124-125.

plan rhétorique, les anthologies ne pouvaient plus être isolées, être situées historiquement au sein d'un tout en apparence éternel⁷⁸⁶.

Il n'y avait qu'un pas pour projeter l'impression d'intemporalité de l'anthologie aux œuvres qu'elle contenait. Barbara Benedict a relevé que l'assemblage d'anthologies créait nécessairement cette impression : la réimpression d'œuvres se faisait toujours dans une situation et pour des raisons différentes du contexte initial de production, les textes perdant au passage leurs ramifications historiques et politiques. De la perte de ce contexte initial, les œuvres devenaient intemporelles ou « éternellement contemporain[e]s »⁷⁸⁷. En plus de cela, l'anthologie était un genre qui encourageait une lecture flâneuse puisqu'il n'était pas nécessaire de suivre l'ordre dans lequel les textes étaient imprimés afin de comprendre et d'apprécier, ni même de lire l'ensemble de ces textes⁷⁸⁸. Dès lors, toutes les œuvres se trouvaient virtuellement mises sur le même plan, produits d'époques et d'auteurs certes différents mais qui avaient en commun le caractère remarquable et mémorable que l'anthologiste leur avait conféré dès l'instant où il avait décidé de les inclure à sa sélection.

L'effet d'intemporalité associé aux anthologies qui fut relevé par Benedict au sujet des anthologies littéraires britanniques du dix-septième et dix-huitième siècle pouvait toujours être observé parmi les volumes de notre corpus, que l'effet soit fortuit ou bien recherché plus directement par les anthologistes⁷⁸⁹. Cependant, cette observation devait être complétée afin de ne pas obscurcir prématurément ce qui pouvait encore être dit de ce genre de livres. En effet, l'impression qui était donnée ou souhaitée pouvait certes tendre vers l'intemporel, mais les anthologies demeuraient des ouvrages étroitement liés à leur contexte original de production. Toutes portaient la marque de leur époque de

⁷⁸⁶ Le glissement sémantique induit par l'utilisation générique du mot anthologie à la place de miscellanée participe à la création de cette impression d'intemporalité.

⁷⁸⁷ « As anthologies reprint material in different settings and according to different principles, they strip it of its historical and political contexts. Texts become dehistoricized, depoliticized, and hence 'timeless,' immortal, or, in other words, eternally contemporary. » Nous traduisons. Benedict, *Making the Modern Reader*, *op. cit.* pp. 6-7.

⁷⁸⁸ Benedict, « The Paradox of the Anthology », *op. cit.* p. 249.

⁷⁸⁹ En 1928, les poètes et critiques Laura Riding et Robert Graves estimaient qu'une anthologie bien faite sur un domaine précis de la littérature revenait à clore ce domaine et contraignait à chercher d'autres domaines de recherches. Une partie de leur argumentaire contre les anthologies tenait donc au fait qu'elles avaient, à leurs yeux, une valeur définitive dans le domaine critique. Robert Graves et Laura Riding, *A Pamphlet Against Anthologies*, New York : AMS Press, 1970. © 1928.

manière explicite ou implicite. Les pivotements de corpus anthologiques, les altérations marginales des textes ou les considérations commerciales qui entraient en jeu dans la production d'anthologies faisaient partie de ces marques implicites. Les marques explicites pouvaient elles être perçues, par exemple, dans l'introduction de *Anthology of American Negro Literature* en 1929. Les élucubrations de V. F. Calverton à propos du génie d'un peuple qui se transmettait par le sang replaçaient le propos – et par extension la sélection – fermement au sein d'un contexte où des raisonnements pseudo-scientifiques n'étaient pas encore invalidés. Calverton s'arc-boutait sur ce type de raisonnements pour bâtir son propre argumentaire et encourager ses lecteurs à revenir sur leurs préjugés. Selon lui, la redécouverte de la gloire passée de Tombouctou devenait une preuve irréfutable que les Africains-Américains ne tenaient pas leur génie de la proportion de sang blanc qui coulait dans leurs veines, mais qu'ils avaient directement hérité de ce génie par leurs ancêtres africains. L'anthologie de Calverton profitait de cette révision d'a priori à deux niveaux intimement liés : une entreprise éditoriale qui peu de temps auparavant aurait encore été perçue comme une extravagance était désormais légitime et logique d'un point de vue pseudo-scientifique, de même que la sélection d'œuvres servait de preuve supplémentaire aux arguments avancés dans l'introduction.

De la même manière, Ed Bullins prédisait en 1969 dans *New Plays from the Black Theatre* que le théâtre africain-américain deviendrait radicalement différent dans les dix années qui allaient suivre la publication de la miscellanée. Pour Bullins, le théâtre de la fin des années soixante demeurerait « reconnaissable » dix ans plus tard, mais il serait malgré tout complètement dépassé car le théâtre africain-américain serait alors devenu « complètement Noir »⁷⁹⁰. Ce genre de commentaire révélait tout l'optimisme et l'idéalisme de la période dès lors qu'il était relu à la lumière de ce qui s'était réellement passé ensuite. Bullins concevait sa sélection comme l'un des maillons qui menait au futur théâtre africain-américain qu'il évoquait. Certes, le maillon faisait désormais partie de la chaîne de la tradition, mais cette tradition n'avait pas pour autant pris la direction escomptée par Bullins. Les prédictions d'Alain Locke dans *Plays of Negro Life* sur

⁷⁹⁰ « In ten years, the things we do now will be recognizable, but we will be far beyond them. By then, I think our art will be completely different from white Anglo-Saxon Western art. It will be totally Black! » Nous traduisons. Ed Bullins (ed.), *New Plays from the Black Theatre*, Bantam Books, 1969. p. xii.

l'avènement d'un théâtre africain-américain qui serait bientôt à même de susciter l'admiration du monde entier⁷⁹¹ produisait rétrospectivement le même effet. Dans les deux cas, il s'agissait de vœux pieux qui reflétaient l'état d'esprit commun à plusieurs artistes et intellectuels africains-américains à des moments particuliers de l'histoire et nullement de paroles à valeur d'évangile : aucune règle immuable ne régentait les directions que devaient prendre cette tradition. Cette dernière pouvait s'appuyer sur les jalons posés par chaque anthologie tout comme elle était susceptible de s'en détourner afin de prendre une nouvelle direction.

Ces prédictions avortées des anthologistes révélaient les évolutions de la tradition qu'ils envisageaient ou souhaitaient voir advenir. À côté de cela, les anthologies elles-mêmes incarnaient les différentes inflexions et les différents visages que la tradition littéraire africaine-américaine avait effectivement pris au fur et à mesure des années. Étant donné que les anthologies étaient des ouvrages dont la production, la composition et la publication étaient inhéremment liées à des facteurs fluctuants, ces inflexions et visages furent multiples. Cette multiplicité découlait également d'une fonction propre au médium, à savoir la fonction épistémologique. En effet, si la raison d'être des anthologies était de permettre à une sélection d'œuvres d'être reproduites, les anthologistes de littérature africaine-américaine apportèrent parfois un soin particulier à présenter une sélection où se trouvaient des œuvres qui n'étaient pas fréquemment réimprimées. En d'autres termes, il s'agissait certes de volumes individuels avec des caractéristiques et des sélections qui leurs étaient propres, mais il demeurait entre tous une sorte d'esprit de corps littéraire, une volonté de ne pas entrer dans une forme de concurrence afin d'offrir des sélections aussi complémentaires que possibles. Tout d'abord, il pouvait s'agir d'une complémentarité avec ce que les anthologies blanches proposaient. À la fin de l'introduction de *Kaleidoscope*, Robert Hayden se défendait d'avoir voulu ségréguer les œuvres de poètes africains-américains dans un volume séparé, mais soulignait le fait que c'était là le seul moyen pour les étudiants de se faire une idée de « la nature et la portée » des contributions africaines-américaines à la poésie américaine⁷⁹². Le titre complet du

⁷⁹¹ Locke et Gregory (ed.), *Plays of Negro Life*, op. cit. p. xv.

⁷⁹² « Yet where, except in a collection such as the present one, is the student to gather any impression of the nature and scope of the Negro's contribution to American poetry? » Nous traduisons. Hayden (ed.), *Kaleidoscope*, op. cit. p. xxiv.

volume édité par Dudley Randall était encore plus direct, *Black Poetry: A Supplement to Anthologies Which Exclude Black Poets*. La complémentarité visée pouvait également se situer au niveau des anthologies de littérature africaine-américaine entre elles. Dans *Caroling Dusk*, Countee Cullen justifiait sa sélection en affirmant qu'il s'agissait de ne pas perdre les nombreuses voix qui avaient émergé depuis la publication d'anthologies précédentes qu'il saluait⁷⁹³. Dans l'introduction qu'elle rédigea à *The Poetry of Black America*, Gwendolyn Brooks complimentait Arnold Adoff pour sa décision de retenir des compositions de, entre autres, Frank Marshall Davis, Ted Joans, Owen Dodson, Raymond Patterson ou encore Sun Ra. Certes, Adoff était également le responsable d'omissions coupables aux yeux de Brooks, mais elle terminait avec une citation de Randall qui rappelait que les omissions se trouvaient généralement compensées par l'inclusion dans d'autres volumes⁷⁹⁴.

La fonction épistémologique des anthologies se révélait précisément dans cette volonté de ne pas laisser se perdre certains auteurs et certaines œuvres qui autrement le seraient, en leur accordant une attention critique salvatrice. Dès lors, les anthologies littéraires africaines-américaines avaient une fonction multiple au sein de la tradition : elles étaient des contributrices à cette tradition, l'une de ses fabriques, mais aussi l'une de ses archives, dédiées à la préservation d'une partie de la littérature africaine-américaine.

⁷⁹³ Cullen (ed.), *Caroling Dusk*, *op. cit.* p. x.

⁷⁹⁴ Brooks, « Introduction » in Adoff (ed.), *The Poetry of Black America*, *op. cit.* p. xxxi.

Troisième partie

Enjeux et modalités de la préservation

Chapitre 7 : Préservation symbolique

La question d'un canon littéraire est liée de manière inhérente à celle de la préservation des œuvres. Préserver évoque deux idées principales : celle de maintenir l'intégrité de quelque chose, d'empêcher au maximum les altérations du temps par exemple, et celle de protéger, contre un mal ou contre l'oubli. Les œuvres canoniques sont les œuvres qui sont préservées par la société d'une manière ou d'une autre, celles qui, à travers le temps, font l'objet d'attentions spécifiques telles que des hommages artistiques, des reproductions, des rééditions ou encore des adaptations pour un autre médium. En ce sens, une œuvre peut être préservée lorsqu'elle est par exemple fréquemment reproduite au sein d'anthologies : la phase de reproduction d'une œuvre est susceptible de constituer un soubassement à la phase de préservation. Dans son étude *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* de 1993, John Guillory a concentré sa recherche sur l'un des principaux pôles de préservation des œuvres, à savoir le milieu scolaire et plus précisément universitaire⁷⁹⁵. S'il est incontestable que le milieu scolaire constitue l'un des principaux pôles sinon le principal, il en existe cependant d'autres. La préservation des œuvres peut prendre plusieurs formes. Afin de fluidifier le propos, nous avons séparé ces différentes formes en trois grandes catégories qui sont

⁷⁹⁵ Cette focale est fortement liée au contexte de rédaction de l'ouvrage. De vifs débats agitaient alors les universités états-uniennes sur les œuvres couramment assignées en classe et sur la nécessité perçue par certains d'ouvrir le canon littéraire, c'est-à-dire d'incorporer plus systématiquement les voix d'auteurs issus de groupes historiquement minorés. Pour Guillory, ces querelles ne se limitaient pas à la question de la représentation de ces groupes, mais était un symptôme d'une crise plus large, où l'étude de la littérature à l'université perdait progressivement sa fonction de distinction sociale et le capital culturel qui l'accompagnait. Le problème posé par la question du canon était intrinsèquement lié aux moyens donnés à chacun pour créer et apprécier de la littérature. L'école était la principale institution à doter les individus de ces moyens, qui se trouvaient cependant inégalement répartis sur l'ensemble de la société. Guillory, *Cultural Capital*, *op. cit.*

toutes analysées dans cette troisième partie. Ces catégories ne sont ni exhaustives, ni hermétiques : des formes de préservation des textes pourraient ainsi tout à fait s'inscrire dans plusieurs catégories à la fois comme nous aurons l'occasion de le voir. Ce chapitre se concentrera sur la préservation symbolique des œuvres, c'est-à-dire les pratiques et discours propres à influencer sur le degré de visibilité d'une œuvre auprès à la fois de la critique et du public. Cette préservation symbolique peut intervenir sur les plans matériel et immatériel, dans le texte et hors du texte, à travers la promotion d'une œuvre tout comme à travers sa réception.

En effet, la préservation d'une œuvre est en partie conditionnée par sa première réception. Pour les artistes africains-américains, cette première réception a souvent été influencée par des facteurs tels que le mode de distribution ou de promotion des ouvrages. Les questions matérielles de promotion et de distribution échappèrent souvent au contrôle des artistes, ce qui les poussa à expérimenter de nouvelles façons de faire, parfois éloignées des sentiers traditionnels utilisés par les maisons d'édition états-uniennes. La plupart du temps, les œuvres d'auteurs africains-américains ne pouvaient pas être préservées par l'école ou l'université – contrairement à la dynamique globale de préservation théorisée par Guillory – précisément parce que ces auteurs étaient exclus de nombreux programmes scolaires états-uniens. Dès lors, des institutions africaines-américaines vinrent pallier cette absence, de manière historique ou ponctuelle, en permettant au public de découvrir et de se familiariser avec certains textes. À côté de cela, de petits groupes d'artistes organisés autour de réseaux interpersonnels denses offrirent aux auteurs africains-américains un premier cercle de réception pour leurs œuvres, groupes qui se formalisèrent parfois en salons, en clubs ou en ateliers. Sources d'encouragements, d'émulation et de retours critiques, ces groupes assurèrent matériellement ou symboliquement la diffusion et la promotion de certaines œuvres qui pouvaient y être lues, commentées et débattues. Ce chapitre reviendra sur l'incidence de modes de diffusion et de promotion alternatifs dans la préservation des œuvres.

De même, la préservation symbolique opère directement au niveau des œuvres elles-mêmes. D'une part, de nombreux textes ont proposé un espace de préservation mémorielle : ils honoraient la mémoire d'une personne ou célébraient un événement qui étaient importants pour la communauté africaine-américaine afin d'offrir un contrepoint

littéraire à une historiographie états-unienne lacunaire. Ces textes ne proposaient pas seulement d'enrichir ou de compléter le récit national de nouvelles perspectives à travers des mises en scène narratives, dramatiques ou poétiques car, bien souvent, ces mêmes textes faisaient l'objet de reproductions au sein d'anthologies. Cela suggérait donc que préserver la mémoire d'un individu ou d'un fait marquant était en soi un mécanisme susceptible de jouer sur la préservation des œuvres. D'autre part, les références intertextuelles telles que les dédicaces, les épigraphes, les citations ou encore les réécritures servaient tout au moins à souligner l'existence d'œuvres d'un autre écrivain sinon à en encourager une relecture, critique ou non. Il s'agissait souvent d'inscriptions matérielles à l'orée des textes qui rendaient hommage aux œuvres de prédécesseurs et de contemporains – qu'ils soient africains-américains, blancs états-uniens ou étrangers – ou qui les dénigraient. Ces inscriptions demeuraient néanmoins des moyens de préserver les œuvres d'autres auteurs puisqu'elles demandaient aux lecteurs et lectrices de lire ce qui suivait à la lumière d'autres écrits. À travers ces références intertextuelles, ce chapitre exposera comment la littérature peut, dans une certaine mesure, offrir l'espace de sa propre préservation.

Les prix et distinctions littéraires constituent un autre aspect de la préservation symbolique. Il pouvait alors s'agir d'une récompense qui servait à encourager le développement d'un ou d'une jeune artiste ou bien d'une distinction qui venait couronner l'ensemble d'une carrière. La réception d'un prix ou d'une distinction activait des mécanismes susceptibles d'influer sur la préservation d'une œuvre. Ces mécanismes avaient un versant matériel – comme le bandeau ajouté au livre auréolé posé sur l'étal du libraire, la mention du prix qui accompagnait désormais chaque présentation de l'œuvre dans la presse, ou encore la dotation financière et les éventuelles répercussions sur les ventes qui accompagnaient ce genre de distinctions – mais aussi un versant immatériel. En effet, de nombreux prix littéraires, notamment ceux organisés par des magazines africains-américains, représentèrent un modeste profit financier pour les auteurs sans pour autant occasionner de profits symboliques, c'est-à-dire d'influer sur les dynamiques de préservation de leurs œuvres. En d'autres termes, les prix et distinctions étaient certes susceptibles d'octroyer une visibilité critique et un succès commercial à un auteur, visibilité et succès commercial qui pouvaient s'étendre bien au-delà du contexte initial de

diffusion et de réception et donc dimensions importantes dans la préservation d'une œuvre au fur et à mesure du temps. Cependant, ces promesses d'immortalité littéraire ne dépassaient pas toujours le stade de récompenses largement honorifiques et se révélaient en définitive incapables d'empêcher un ou une artiste de sombrer dans les limbes critiques et commerciales en dépit de leurs accomplissements. Ce chapitre sera donc l'occasion d'interroger certaines limites de cette préservation symbolique.

A. Premières réceptions des œuvres

1) Pratiques de diffusion alternatives, entre complémentarité et limites

Dans un article de la miscellanée *Jump Bad*, Don L. Lee souscrivait à une vision fonctionnaliste de l'art et de la littérature après avoir affirmé que l'art noir était « périssable »⁷⁹⁶. Loin de refléter une position commune à tous les artistes africains-américains, cette déclaration mettait cependant en avant l'un des dilemmes qui se posait au moment de conserver, de préserver certaines productions du Black Arts Movement : en effet, si l'art et la littérature noirs étaient censés servir une fonction puis disparaître, toute mesure prise pour préserver des œuvres africaines-américaines mettait indirectement en péril la visée artistique initiale. En accord avec ce principe, les artistes de cette époque insistèrent souvent sur le fait que la littérature devait être entendue et que le texte était un intermédiaire dispensable. Les pièces de théâtre devaient se faire devant un public mais pas toujours dans un théâtre, tout comme la richesse d'un poème ne pouvait être saisie que lorsque l'auteur en faisait la lecture devant ce même public. Au cours des années soixante et soixante-dix, ces lectures et représentations se tinrent virtuellement partout : sur les campus universitaires comme dans les grands ensembles,

⁷⁹⁶ « Black art, like African art, is *perishable*. This too is why it is functional. » Nous traduisons. Don L. Lee, « Black Writing » in Brooks (ed.), *Jump Bad*, *op. cit.* p. 37. On a déjà pu voir qu'une partie du Black Arts Movement souhaitait rejeter l'écrit – souvent sacralisé dans la culture occidentale blanche – sous la plupart de ses formes, ce qui a été fréquemment noté par la critique. Voir par exemple Baraka, *Raise Race Rays Raze*, *op. cit.* pp. 12-13. ; Neal, « And Shine Swam On » in Jones et Neal (ed.), *Black Fire*, *op. cit.* p. 653. ; Kinohi Nishikawa, « Between the World and *Nommo*: Hoyt W. Fuller and Chicago's Black Arts Magazines », *Chicago Review*, 59.4 (2016) : 143-163. p. 153. ; Kellie Jones, « Black West, Thoughts on Art in Los Angeles » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.* pp.43-74. p. 44. ; Nielson, « White Surveillance of the Black Arts », *op. cit.* p. 169.

dans les églises et les maisons de quartier, à la radio, au sein des divers centres de détention, aux coins de rue et aux Atribus, dans les cafés ou encore dans les musées, le plus souvent dans des quartiers populaires africains-américains⁷⁹⁷. Cette pratique avait une double incidence sur la diffusion des œuvres. D'une part, elle permettait aux auteurs d'assurer directement une partie de la promotion. D'autre part, elle venait renforcer la circulation de ces œuvres, non pas d'un point de vue matériel mais d'un point de vue immatériel, puisque la part du public qui connaissait ces œuvres s'accroissait potentiellement à chaque nouvelle lecture ou représentation, sans que cela ne soit forcément reflété par une hausse des ventes d'ouvrages physiques.

Le recours, même partiel, à ce mode de diffusion avait deux conséquences directes sur la préservation de ces œuvres. Premièrement, il devenait plus difficile de mesurer l'impact d'une œuvre auprès du public. En effet, deux indicateurs sont traditionnellement utilisés pour estimer l'influence d'une œuvre sur la société, la reconnaissance critique et le succès commercial. S'il est certain que ces lectures et représentations constituaient une possibilité pour les auteurs d'écouler quelques exemplaires supplémentaires de leurs ouvrages, cet indicateur ne disait rien de la réception directe par le public, des cris d'approbation, des huées, des applaudissements, des rires et des hochements de tête qui pouvaient accompagner ces lectures. Il ne disait rien non plus de l'impression de l'auditoire, de l'inclination des membres du public à partager leur expérience avec d'autres personnes afin de les inciter à assister à l'une de ces lectures et représentations ou de la profondeur atteinte par cette expérience qu'ils avaient vécue, si par exemple cette lecture avait marqué un tournant dans leur vie, les avait incités à reconsidérer certaines idées ou les avait laissés froids. De même, il était virtuellement impossible pour la critique de mesurer avec précision l'influence de ces œuvres qui se renouvelaient à chaque lecture, à chaque représentation⁷⁹⁸. Ce type d'événement suscitait des réactions variées de la part du public et il était facile d'associer ces réactions aux œuvres elles-mêmes, c'est-à-dire de supposer qu'il était possible de déterminer la réussite ou l'échec d'un projet artistique à

⁷⁹⁷ Lubiano, « Standing In for the State: Black Nationalism and "Writing the Black Subject" » in Glaude Jr. (ed.), *Is It Nation Time?*, op. cit. p. 159. ; Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. p. 210 et p. 274. ; Carmen L. Phelps, *Visionary Women Writers of Chicago's Black Arts Movement*, Jackson : University Press of Mississippi, 2013. p. 68.

⁷⁹⁸ De la même manière, les œuvres musicales, de jazz par exemple, donnent lieu à une relecture de l'œuvre systématique lors d'un concert.

travers l'accueil du public. Or, lorsqu'à la fin des années soixante, Sonia Sanchez, Ed Bullins et Amiri Baraka organisèrent une lecture de leurs œuvres dans le quartier de Hunters Point à San Francisco, vingt-cinq personnes vinrent les écouter. La moitié d'entre elles rebroussèrent chemin lorsqu'ils comprirent qu'il ne s'agissait pas de chanteurs. Un an plus tard, une autre lecture au même endroit et par les mêmes artistes réunit cette fois plus de mille personnes, africaines-américaines pour la plupart mais aussi blanches et issues d'autres minorités d'origine asiatique et latino-américaine⁷⁹⁹. Ces deux lectures à un an d'intervalle témoignaient de l'attrait croissant de ce genre d'événement auprès du public. De surcroît, les contextes immédiats de réception propres à ces deux lectures étaient si différents qu'il était possible de formuler des observations diamétralement opposées : la première lecture pouvait être vue comme un signe explicite du complet désintérêt du public pour la poésie africaine-américaine, tandis que la deuxième semblait attester de la dimension fédératrice de cette poésie, dans et hors de la communauté africaine-américaine. En soi, la mécanique de l'événement demeurait inchangée, il s'agissait toujours d'une lecture effectuée par les artistes, mais assister à l'une ou à l'autre de ces lectures pouvait radicalement transformer la perception des œuvres qui y étaient lues et, partant, influencer sur la nécessité ressentie de préserver ces œuvres.

La deuxième conséquence liée à ce mode de diffusion était que les œuvres perdaient les éventuels marqueurs physiques à même de sous-entendre la qualité d'une œuvre, tels que le soin apporté à l'édition, le type de papier, le prestige de la maison d'édition ou encore le prière d'insérer coutumièrement élogieux de la quatrième de couverture. Les auditeurs et auditrices n'étaient pas guidés par tous ces éléments de paratexte susceptibles d'influer sur la réception d'une œuvre ou d'en suggérer le statut. Dès lors, un artiste qui faisait une lecture dans un café, dans une église, dans une prison ou au coin de la rue pouvait très bien être perçu comme simplement quelqu'un ayant décidé de réciter un poème pour le plaisir de l'assistance ou pour tester l'effet d'une œuvre encore en cours d'écriture. L'œuvre circulait parmi les membres du public qui décidaient de l'écouter, mais l'œuvre se trouvait aussi totalement dépouillée des oripeaux éditoriaux susceptibles d'indiquer subjectivement ce qui méritait d'être préservé ou non.

⁷⁹⁹ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 280.

Les lectures de poésie à haute voix et devant un public avaient un fort écho historique et culturel pour les Africains-Américains. En effet, la pratique pouvait aussi bien évoquer les premières sociétés littéraires africaines-américaines du dix-neuvième siècle qui permettaient d'entendre des textes et d'en débattre, que la coutume qui émergea dans le sillage de la Guerre de Sécession – lorsque le taux d'alphabétisation des Africains-Américains était encore extrêmement faible – qui consistait à venir écouter une personne lire le journal afin de s'informer, sans oublier les institutions religieuses noires et les cours de catéchisme qui appuyaient leurs enseignements grâce aux récitations, entre autres, de passages de la Bible⁸⁰⁰. Ce mode de diffusion ne se substituait pas à la distribution d'ouvrages via les réseaux plus conventionnels de maisons d'édition mais venait s'inscrire en complément. En plus d'être l'occasion d'une vente directe de l'auteur aux lecteurs, ce genre d'événements était parfois rémunéré⁸⁰¹. Cette diffusion hybride entre soutien institutionnel et initiatives individuelles de la part des auteurs n'était pas sans rappeler le type de diffusion de plusieurs récits d'esclaves au dix-neuvième siècle, d'autant plus lorsqu'on prenait en compte le fait que plusieurs artistes des années soixante et soixante-dix profitaient de ces lectures pour vendre des recueils qu'ils avaient eux-mêmes édités⁸⁰².

En plus d'avoir des résonances historiques et culturelles, les événements de ce genre permettaient d'atténuer certaines difficultés rencontrées par les maisons d'édition indépendantes africaines-américaines dans la diffusion de leurs produits, notamment en termes de distribution et de promotion. Très peu de librairies – tenues par des Africains-Américains ou non – acceptaient de vendre des ouvrages qui provenaient de maisons d'édition telles que Broadside Press ou Third World Press, en raison de leur

⁸⁰⁰ Thomas, « The Shadow World », *op. cit.* p. 59. ; Clare Corbould, « Class, Gender, and Community in Harlem Sketches: Representing Black Urban Modernity in Interwar African American Newspapers » in Andrew M. Fearnley et Daniel Matlin (ed.), *Race Capital? Harlem as Setting and Symbol*, Columbia University Press, 2019. p. 49. ; Elizabeth McHenry, « Reading and Race Pride: The Literary Activism of Black Clubwomen » in Carl F. Kaestle et Janice A. Radway (ed.), *A History of the Book in America: Volume 4: Print in Motion: The Expansion of Publishing in the United States, 1880-1940*, University of North Carolina Press, 2009.

⁸⁰¹ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 307.

⁸⁰² En ce qui concerne la diffusion des récits d'esclaves par des voies à la fois institutionnelles et individuelles, voir Roy. *Textes fugitifs*, *op. cit.* En particulier le chapitre 3, « Les itinérances du récit d'esclave », pp. 133-209.

positionnement à gauche qui pouvait déplaire⁸⁰³. Symptôme de cette difficulté, les maisons d'édition Black Arts Publications à Détroit, Third World Press à Chicago, 5X Publishing Company à New York ou encore Paul Breman à Londres s'en remirent toutes à un moment aux réseaux constitués par Broadside Press pour assurer la distribution d'une partie de leurs ouvrages⁸⁰⁴. La promotion représentait une autre complication puisque Broadside Press était par exemple extrêmement tributaire des annonces publiées au sein d'une poignée de magazines parfois appelés le « Big Nine » et constitué de *Negro Digest/ Black World, Liberator, Journal of Black Poetry, The Black Panther, Muhammad Speaks, Freedomways, Black Creations, Black Scholar* et *Ebony*⁸⁰⁵. Cette dépendance était d'ailleurs telle que Melba Joyce Boyd a établi l'arrêt de *Black World* comme l'une des principales raisons derrière les problèmes rencontrés par Broadside Press dans la deuxième moitié des années soixante-dix⁸⁰⁶, problèmes qui en 1976 conduisirent Dudley Randall à vendre Broadside Press au Alexandre Crummel Center – centre religieux épiscopalien – afin d'éviter une banqueroute. Il s'agissait d'un écosystème médiatique relativement précaire où l'interruption d'une publication avait nécessairement des répercussions sur d'autres structures éditoriales. Dans ces circonstances adverses, il n'était donc pas surprenant d'apprendre que le bouche-à-oreille ou encore les lectures et représentations dont il a été question demeuraient des alternatives de diffusion viables quoique potentiellement moins profitables, chronophages et éreintantes. Cependant, ces solutions palliatives n'influaient que modérément sur le degré de reconnaissance critique ou sur le succès commercial des œuvres. Ainsi, faute de laisser une empreinte remarquable dans l'une ou l'autre de ces catégories, les œuvres parvenaient plus difficilement à être considérées comme canoniques et donc susceptibles d'être préservées.

Ces problèmes liés à la diffusion des textes africains-américains n'étaient pas particuliers au Black Arts Movement. En 1931, Mary McLeod Bethune incita Langston Hughes à

⁸⁰³ Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, op. cit. p. 272 et pp. 117-118. À noter que certaines librairies africaines-américaines dépendaient cependant des produits de Broadside Press ou Free Black Press car aucune maison d'édition blanche ne souhaitait établir d'accords de distribution avec elles.

⁸⁰⁴ *Ibid.* pp. 42-43. Cela sans compter les demandes de Nikki Giovanni ou de Don L. Lee d'assurer une partie de la distribution de leurs premiers recueils qu'ils avaient autoédités.

⁸⁰⁵ *Ibid.* p. 116.

⁸⁰⁶ Boyd, *Wrestling with the Muse*, op. cit. p. 259.

effectuer une série de lectures de poèmes dans le Sud des États-Unis, pour laquelle il composa le livret *The Negro Mother and Other Dramatic Recitations*. Hughes prit en compte les différents niveaux de maîtrise de lecture du public et composa des poèmes qui pouvaient être mémorisés et rejoués, afin d'initier ou de stimuler la création littéraire africaine-américaine. Le fascicule était alors vendu pour vingt-cinq cents afin précisément d'atteindre un public plus vaste⁸⁰⁷. Autre exemple, la libraire africaine-américaine Kathryn Johnson tira parti dans les années vingt de la mobilité octroyée par l'automobile pour vendre ses livres au sein des diverses communautés africaines-américaines, où elle arrivait le coffre chargé d'ouvrages après avoir pris contact avec les associations ou les institutions religieuses locales⁸⁰⁸. Les cas de Johnson et Hughes rendaient compte de la dynamique historique dans laquelle s'inscrivaient les problèmes de diffusion des œuvres africaines-américaines, notamment l'incapacité à assurer une distribution et une promotion adéquate de ces œuvres auprès d'un public africain-américain.

Au cours des années vingt et trente, cette incapacité était également manifeste dans les stratégies promotionnelles adoptées par plusieurs maisons d'édition au moment de la sortie d'un livre écrit par un auteur noir. Boni and Liveright choisit par exemple de présenter *Cane* comme un « livre à propos des Noirs écrit par un Noir » alors que Jean Toomer avait explicitement demandé à ce que son livre ne soit pas promu de cette manière, tandis que Knopf plaçait le roman *Quicksand* de Nella Larsen dans une collection dédiée à la « fiction inhabituelle » écrite par des Noirs⁸⁰⁹. Quelques années plus tard, les œuvres de Richard Wright étaient présentées avant tout comme des dénonciations du racisme états-unien par un Africain-Américain dont l'expérience était tout ce qu'il y avait de plus authentique puisqu'il avait grandi dans le Mississippi⁸¹⁰. John K. Young a estimé à juste titre que les auteurs africains-américains n'exerçaient pas le même contrôle sur la diffusion de leurs textes que leurs homologues blancs. Ces manœuvres publicitaires imposées aux auteurs ne signifiaient pas uniquement une forme de rupture de négociations éditoriales entre écrivains et maisons d'édition, elles suggéraient tacitement

⁸⁰⁷ McHenry, « Reading and Race Pride », *op. cit.* p. 507.

⁸⁰⁸ McHenry, *Forgotten Readers*, *op. cit.* p. 300.

⁸⁰⁹ « a book about Negroes by a Negro » et « Negro in Unusual Fiction ». Nous traduisons. John K. Young, *Black Writers, White Publishers: Marketplace Politics in Twentieth-Century African American Literature*, Jackson : University Press of Mississippi, 2006. p. 3 et p. 44 respectivement.

⁸¹⁰ Gilroy, *The Black Atlantic*, *op. cit.* p. 153.

aux critiques de l'époque une manière de traiter ces ouvrages, l'équivalent de consignes de lecture qui encadraient l'œuvre et sa réception immédiate, ce qui, partant, affectait forcément et fortement une éventuelle préservation.

2) La réception offerte par les institutions africaines-américaines

Au-delà de la réception immédiate qui était intimement liée aux modalités de diffusion, les œuvres littéraires africaines-américaines pouvaient être découvertes ou redécouvertes par le public après quelques temps grâce à des institutions qui choisissaient de les mettre ou remettre en avant. Traditionnellement, ce rôle était principalement tenu par les institutions scolaires et universitaires qui offraient à chaque nouvelle génération un aperçu d'œuvres contemporaines ou non. Elles étaient le lieu d'une mise en contact entre les œuvres elles-mêmes et un public inévitablement destiné à s'accroître d'un point de vue numérique au fur et à mesure des années. Une œuvre qui était inscrite aux programmes scolaires et étudiée par de nombreuses classes d'âge pendant plusieurs années ou plusieurs décennies pouvait ainsi prétendre à un statut canonique. Or, les censures émises par les diverses commissions scolaires qui visaient fréquemment les auteurs noirs ou le désintérêt ou mépris critiques généralisés qui entouraient leurs œuvres empêchaient les institutions scolaires et universitaires de jouer ce rôle de mise en contact dans le cas de la littérature africaine-américaine. Ce rôle n'était pas complètement oblitéré puisque certaines institutions avaient des œuvres africaines-américaines à leurs programmes, mais il se trouvait considérablement réduit⁸¹¹.

En conséquence, la découverte ou redécouverte d'œuvres africaines-américaines passaient par d'autres canaux institutionnels. Certains magazines remplirent

⁸¹¹ En raison de la ségrégation des institutions scolaires, les écoles noires étaient, dans une certaine mesure, peut-être plus libres de proposer des œuvres d'Africains-Américains à leurs programmes. Le revers de la médaille était que les incitations à faire de même pour les écoles blanches étaient virtuellement nulles. Ainsi, on peut constater que les censures d'ouvrages africains-américains par des commissions scolaires gagnèrent fortement en importance après l'arrêt de la Cour suprême *Brown v. Board of Education* de 1954 et non au moment de leurs sorties respectives, ce qui, selon toute vraisemblance, laissait penser que la dangerosité de ces ouvrages ne s'activait qu'au contact d'élèves blancs. Pour plus de détails sur les censures effectives et les recours émis par les commissions scolaires à l'encontre d'œuvres littéraires africaines-américaines ou non, voir la liste établie par l'*American Library Association* à cette adresse : <http://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/classics>

ponctuellement cette fonction, comme lorsque *Freedomways* reproduisit des œuvres de Claude McKay, Langston Hughes ou Paul Laurence Dunbar. Les textes n'avaient cependant pas toujours besoin d'un support imprimé pour circuler au sein des communautés africaines-américaines. Ainsi, c'était historiquement les églises noires qui assuraient fréquemment la mise en contact des œuvres et du public. Cela se fit indirectement grâce à leurs activités éditoriales, puisque les activités de AME Book Concern fondée en 1816 par la *African Methodist Episcopal Church* dans le Nord-Est des États-Unis s'étendirent au Sud au tournant du vingtième siècle et la maison d'édition commença également à publier des ouvrages séculiers⁸¹². Ce fut d'ailleurs une branche de l'Église épiscopaliennne qui reprit Broadside Press et lui permit de continuer d'exister. Cela se fit aussi plus directement à travers des activités telles que la récitation de poèmes ou la représentation de pièces qui étaient alors monnaie courante. Ainsi, bell hooks et Harryette Mullen ont eu l'occasion d'évoquer des souvenirs de récitation de poèmes – toutes deux citaient notamment « Dream Deferred » de Langston Hughes – qui avaient lieu non seulement à l'école mais aussi à l'église⁸¹³.

Comme le remarquait hooks, en l'absence de structures institutionnelles dédiées, les Africains-Américains avaient recours à des alternatives pour mettre en scène une expression artistique et littéraire qui venait contredire les stéréotypes racistes et le fait de faire entendre ces voix était alors un moyen de revendiquer le droit à un « terrain culturel » au sein de l'espace démocratique états-unien⁸¹⁴. Mullen quant à elle donnait une liste d'œuvres fréquemment récitées, parmi lesquelles « Little Brown Baby » et « When Malindy Sings » de Paul Laurence Dunbar, « Mother to Son » de Langston Hughes, « For My People » de Margaret Walker », « We Real Cool » de Gwendolyn Brooks, ou encore « The Creation » et « The Prodigal Son » de James Weldon Johnson. À l'exception de « The Prodigal Son » et de « Little Brown Baby » qui avaient chacun trois reproductions dans les

⁸¹² James P. Danky, « Reading, Writing, and Resisting: African American Print Culture » in Kaestle et Radway (ed.), *A History of the Book in America*, op. cit. p. 343.

⁸¹³ Harryette Mullen, « "When He Is Least Himself": Dunbar and Double Consciousness in African American Poetry », *African American Review*, 41.2 (2007) : 277-282. p. 277. ; bell hooks, « Performance practice as a site of opposition » in Catherine Ugwu (ed.), *Let's Get It On: The Politics of Black Performance*, Boston : Institute of Contemporary Arts, 1995. pp. 211-212.

⁸¹⁴ « The spoken word, transformed into a performed act, remains a democratic cultural terrain. » Nous traduisons. hooks, « Performance practice as a site of opposition » in Ugwu (ed.), *Let's Get It On*, op. cit. p. 211.

anthologies du corpus, toutes les autres œuvres se situaient très nettement parmi les plus reproduites du corpus, avec un minimum de neuf réimpressions à chaque fois. Peut-être le lien de cause à effet n'était-il pas aussi direct, toujours est-il que les œuvres plébiscitées au sein des institutions religieuses noires se trouvaient également être parmi celles qui étaient préservées dans les anthologies au moyen de reproductions.

En d'autres cas, l'absence de structures institutionnelles dédiées à la littérature et plus largement à l'art africains-américains poussa les artistes et les militants à créer ce genre de structures, en particulier pendant les années soixante et soixante-dix. Ces structures n'étaient pas toujours créées à partir de rien. Il pouvait s'agir de lieux dont la finalité première était peu à peu détournée par les multiples événements qui y étaient organisés jusqu'à devenir des points d'ancrage culturels et littéraires du Black Arts Movement : le Café Métro et le café Les Deux Mégots à New York ou la librairie Ellis située dans le South Side et le DuSable Museum - initialement appelé le Ebony Museum – tous deux à Chicago en étaient ainsi des exemples⁸¹⁵. La période du Black Arts Movement vit également l'émergence de centres culturels communautaires essentiellement dédiés aux arts et à la littérature : on pouvait penser à la Boone House fondée par Margaret Danner à Détroit, à la Spirit House fondée dans le sillage du Black Arts Repertory Theater/School (BARTS) à Newark, à la Black House de San Francisco⁸¹⁶ où Eldridge Cleaver, Huey Newton et Bobby Seale firent leurs premiers pas en tant qu'acteurs aux côtés de Marvin X et Ed Bullins, ou encore à la Frederick Douglass Writers' House fondée par les membres de l'atelier d'écriture Watts Writers' Workshop initié par Budd Schulberg au milieu des années soixante⁸¹⁷.

Ces institutions remplissaient une multitude de fonctions : lieux de production, de rencontres artistiques et de diffusion des œuvres. Dans le cas de la Frederick Douglass Writers' House, il s'agissait même d'un lieu de vie pour les artistes qui n'avaient

⁸¹⁵ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 41 et p. 196. ; Crawford, « Black Light on the Wall of Respect, The Chicago Black Arts Movement » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 35.

⁸¹⁶ À ne pas confondre avec l'ancien siège de l'Église de Satan qui portait le même nom et qui était également situé à San Francisco.

⁸¹⁷ Walters, « Blackness in Present Future Tense: Broadside Press, Motown Records, and Detroit Techno » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 121. ; Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 215. ; Samuel A. Hay, *Ed Bullins: A Literary Biography*, Détroit : Wayne State University, 1997. p. 24.

autrement nulle part où aller, un lieu qui leur permettait de se remettre d'aplomb, tant physiquement que spirituellement⁸¹⁸. Cela contribuait à l'impression de confidentialité ou de semi-confidentialité qui se dégageait de ces centres qui permettaient aux artistes de se réunir et de se prémunir contre les agressions externes potentielles, aussi bien celles de la société états-unienne que celles de la critique blanche par exemple. Cette impression se signalait peut-être de manière plus saillante à travers le terme « house » qui était repris par chacun de ces centres culturels, maisons qui désignaient aussi bien les bâtiments que les familles, les communautés qu'elles abritaient loin des regards indiscrets et indésirables.

Dès lors, les œuvres qui transitaient par ces lieux étaient elles aussi marquées par ce sceau de semi-confidentialité, comme un article de Geneviève Fabre paru dans le numéro d'avril 1974 de *Black World* le suggérait⁸¹⁹. Fabre y recensait les productions de pièces de théâtre, spectacles (*pageants*), et comédies musicales d'auteurs noirs qui eurent lieu aux États-Unis de 1960 à 1973. La liste qui, bien que non exhaustive, s'étalait sur dix-sept pages mettait deux éléments en lumière. Elle attestait tout d'abord de la vitalité des productions théâtrales et associées sur l'ensemble du territoire états-unien, avec des représentations ayant eu lieu à New York, Los Angeles, Chicago, Washington D.C., Norfolk en Virginie, Détroit, West Point dans le Mississippi, San Francisco, Newark, Seattle, Philadelphie, Cleveland, la Nouvelle-Orléans, Atlanta, ou encore Evanston dans l'Illinois. La liste permettait également de se faire une idée des modalités de diffusion des pièces de théâtre africaines-américaines. Elles étaient régulièrement montées par des collectifs africains-américains tels que le *Free Southern Theater*, le *Negro Ensemble Company* ou le *New Federal Theatre Workshop*, au sein d'institutions elles aussi africaines-américaines qui regroupaient théâtres indépendants, universités traditionnellement noires ainsi que les centres culturels précédemment mentionnés. La circulation des pièces de théâtre se faisait donc au sein d'un réseau institutionnel qui – sans être totalement hors circuit – n'attirait pas la plus grande partie de l'attention critique et médiatique.

⁸¹⁸ Eric Gordon, « Fortifying Community: African American History and Culture in Leimert Park » in David E. James (ed.), *Sons and Daughters of Los: Culture and Community in L.A.*, Temple University Press, 2013. p. 77.

⁸¹⁹ Geneviève Fabre, « A Checklist of Original Plays, Pageants, Rituals and Musicals by Afro-American Authors Performed in the United States from 1960 to 1973 », *Black World*, (avril 1974) : 81-97

Le choix de passer par ce réseau institutionnel était sans doute autant un choix politique qu'une nécessité pragmatique. En effet, hormis deux pièces données à Broadway – *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry et *Don't Play Us Cheap* de Melvin Van Peebles en 1972 et 1973 respectivement – une poignée de pièces furent montées dans des théâtres de *Off-Broadway* et *Off-Off-Broadway* susceptibles d'attirer une once d'attention critique. À plusieurs reprises, les pièces d'Amiri Baraka furent produites dans l'un de ces théâtres, St. Mark's Playhouse et Cherry Lane Theater notamment. Ces productions dataient d'avant l'établissement de Spirit House à Newark qui, à partir de 1967, accueillit l'intégralité des pièces de Baraka. Pour ce dernier, il s'agissait sans doute plus d'un choix politique que d'une contrainte subie. Cependant, il sacrifiait ce faisant une partie de l'attention critique que lui aurait valu une production au sein d'un théâtre plus en vue de New York. En effet, les pièces produites dans un théâtre de ce genre – *The Baptism*, *Dutchman*, *The Toilet*, *The Slave* ou encore *A Black Mass* – furent généralement les pièces qui retinrent le plus l'attention des critiques tandis que ses pièces ultérieures furent largement ignorées⁸²⁰. En conséquence, passer par le réseau institutionnel composé de centres culturels africains-américains était simultanément un moyen de faire circuler des œuvres auprès d'un public plus large – puisque sans ce genre de structures institutionnelles les pièces de théâtre avaient moins de chance d'aboutir à une représentation – *et* un obstacle à une médiatisation et une promotion plus importante. La réception des œuvres se faisait donc dans un cadre semi-confidentiel qui, sans être privé, maintenait ces œuvres à l'écart d'une attention critique, médiatique et publique propre à encourager leur préservation sur le long terme. Dans le cas des pièces de théâtre, cette préservation ultérieure était rendue encore plus incertaine en raison de la fragilité de ces institutions indépendantes. En disparaissant pour la plupart après quelques années de fonctionnement, ces dernières n'avaient pas le temps de constituer un catalogue de pièces susceptible d'être préservé afin d'être transmis à une autre génération d'acteurs, de

⁸²⁰ Ishmael Reed, « LeRoi Jones/ Amiri Baraka and Me », *Transition*, 114 (2014) : 13-29. p. 15. Dans une veine similaire, John K. Young révèle que les poèmes de Gwendolyn Brooks qui parurent chez Harper furent plus fréquemment inclus dans les anthologies que ceux parus chez Broadside Press : publiés par une maison d'édition indépendante africaine-américaine, ces poèmes étaient alors moins facilement accessibles pour la critique. Voir Young, *Black Writers, White Publishers*, *op. cit.* p. 102.

metteurs en scène ou de spectateurs. La production et la reproduction des œuvres étaient facilitées, mais leur préservation était, elle, enrayée.

3) Évaluation informelle et réseaux personnels

Barbara Herrnstein Smith a rappelé que la question de la valeur en littérature n'est pas uniquement soulevée par les institutions – notamment celles qui se spécialisent dans l'étude de la littérature – mais qu'elle peut être verbalisée ou non à travers de nombreuses actions et comportements qui ont souvent lieu dans des contextes informels⁸²¹. Plusieurs salons littéraires et artistiques, dîners ou groupes de discussion fournirent ces contextes informels où les auteurs et leurs œuvres étaient tacitement évalués. Ainsi, pendant la Renaissance de Harlem, Georgia Douglas Johnson accueillit régulièrement dans sa maison de Washington D.C. les « Saturday Nighters », des invités qui discutaient de poésie, de livres et de théâtre pendant des soirées entières voire jusqu'au petit matin, tandis qu'à New York Mabel Dodge tenait un salon qui était un lieu de rencontre entre artistes africains-américains et artistes blancs, de même que la fille de l'entrepreneuse C. J. Walker, A'Lelia Walker, tint pendant un temps un salon appelé « Dark Tower » en référence à la rubrique du même nom écrite par Countee Cullen pour le magazine *Opportunity*⁸²². Parmi les participants de ces salons se trouvaient Langston Hughes, Marita Bonner, W.E.B. Du Bois, Alain Locke, Richard Bruce Nugent, Anne Spencer, Jean Toomer, Wallace Thurman, Angelina Grimké, Lewis Alexander, Zora Neale Hurston, James Weldon Johnson ou encore Gwendolyn Bennett⁸²³. Cette dernière tenait d'ailleurs une autre rubrique dans *Opportunity* intitulée « The Ebony Flute » où elle chroniquait les activités littéraires africaines-américaines, telles que les parutions d'ouvrages ou les publications d'œuvres au sein de magazines, et où elle donnait des informations relatives aux diverses sociétés littéraires qui essaimèrent durant la période. Lewis Alexander

⁸²¹ Barbara Herrnstein Smith, « Contingencies of Value », *Critical Inquiry*, 10.1 (1983) : 1-35. p. 25.

⁸²² David Krasner, « Dark Tower and the Saturday Nighters: Salons as Themes in African American Drama », *American Studies*, 49. ½ (2008) : 81-95. pp. 81-82. ; Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, op. cit. pp. 26-29.

⁸²³ Treva B. Lindsey, *Colored No More: Reinventing Black Womanhood in Washington D.C.*, University of Illinois Press, 2017. pp. 113-114.

pouvait être pris en exemple de cette pollinisation littéraire puisqu'il était l'un des « Saturday Nighters » qui se retrouvaient régulièrement chez Douglas Johnson et il fit également partie des activités du groupe littéraire à l'origine du magazine *Black Opals* à Philadelphie⁸²⁴. Un peu plus tard, pendant sa carrière d'enseignant à l'université Howard, le poète Sterling A. Brown avait coutume d'organiser des séminaires informels dans son bureau où les participants, qui incluent Amiri Baraka, A. B. Spellman, Toni Morrison ou encore l'écrivain jamaïcain Michael Thelwell, discutaient de littérature autour d'un verre de bourbon⁸²⁵.

À travers ces salons et discussions informelles se jouait une forme d'évaluation qui n'était pas uniquement liée aux jugements personnels sur un artiste ou une œuvre qui pouvaient être échangés. Être convié à l'un de ces événements était déjà en soi une marque distinctive, une manière de signaler l'importance littéraire ou artistique d'une personne. Lorsque historiens et historiennes de la période isolaient nommément les participants et participantes à ce genre d'événements, ils et elles mettaient déjà, le temps d'une énumération, plusieurs artistes sur le même plan. Quand Brown invitait quelques étudiants et étudiantes en particulier à se joindre à ces sessions informelles, il distinguait du reste celles et ceux qui pouvaient participer à la discussion intellectuelle qui allait être tenue dans son bureau et, plus largement, celles et ceux avec suffisamment d'aptitudes pour, un jour peut-être, participer activement à la discussion littéraire à l'échelle nationale ou mondiale. De même, lorsque Bennett rapportait dans les colonnes d'*Opportunity* celles et ceux qui étaient présents à ce genre d'événements, elle les distinguait du reste sur un plan symbolique, distinction qui se trouvait de fait entérinée par le magazine avant d'être largement diffusée.

Outre réunir des conditions propices à la création intellectuelle et artistique⁸²⁶, ces occasions plus ou moins formelles pouvaient avoir une influence concrète et décisive pour

⁸²⁴ McHenry, *Forgotten Readers*, op. cit. pp. 292-293.

⁸²⁵ Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. p. 84.

⁸²⁶ Pour Geoffroy de Lasgnerie, la création n'est jamais uniquement le fruit d'un génie individuel – quoique les aptitudes personnelles ne sont pas à négliger – mais reste étroitement liée à un environnement capable de fournir à la fois une forme d'émulation et suffisamment de liberté pour ne pas être entravé par des contraintes que les institutions universitaires, l'État ou encore le marché pouvaient imposer. Sa démonstration porte principalement sur la création intellectuelle mais reste pertinente pour appréhender les logiques de la création artistique et, dans le cas africain-américain, les salons et groupes de discussion remplissaient à notre sens ces conditions favorables à la création littéraire. Voir Geoffroy de Lasgnerie, *Logiques de la création : Sur l'Université, la vie intellectuelle et les conditions de l'innovation*, Fayard, 2011.

les auteurs, notamment en leur permettant de constituer un réseau personnel susceptible de les aiguiller au mieux dans leur carrière littéraire. Ainsi, lorsque le magazine *Opportunity* organisa un dîner de gala en mai 1925 à l'occasion des concours littéraires lancés par les éditeurs, recevoir une invitation représentait en soi une forme de distinction et, de manière plus pragmatique, une chance pour de jeunes artistes africains-américains d'entrer en contact avec des figures de premier plan dans le monde littéraire et éditorial états-unien. Zona Gale, qui fut l'une des juges de ce concours et qui participa au dîner, fut très importante dans la carrière de Jessie Fauset et de Georgia Douglas Johnson qui assistèrent toutes deux à la réception⁸²⁷. Les deux auteures avaient déjà eu l'occasion de rencontrer Gale à un précédent dîner organisé à l'initiative de l'éditeur du magazine *Opportunity*, Charles S. Johnson, en mars 1924⁸²⁸. En 1931, Fauset écrivit par exemple à Gale à propos de son troisième roman, *The Chinaberry Tree*, qu'elle avait essayé de faire publier chez Frederick A. Stokes Company qui l'avait refusé. Gale intercéda en sa faveur : Fauset put faire paraître son roman chez Stokes avec en prime une introduction rédigée par Gale⁸²⁹. Incidemment, l'introduction rédigée par une auteure qui s'était distinguée comme la première femme à recevoir le prix Pulitzer dans la catégorie théâtre en 1921 était le type de paratexte qui augmentait fortement la visibilité du roman auprès de la critique, alors même que la parution de l'œuvre avait bien failli ne pas aboutir⁸³⁰. De même, cette troisième publication contribuait à faire de Fauset l'une des romancières les plus prolifiques de la Renaissance de Harlem. En conséquence, cela altérait à la fois l'évaluation contemporaine et ultérieure qui pouvait être faite de l'œuvre de l'auteure

⁸²⁷ Pour une liste partielle des participants à ce dîner, voir Éditeurs, « The Opportunity Dinner », *Opportunity*, 3. (juin 1925) : 176-177.

⁸²⁸ Le dîner fut initialement tenu en l'honneur de la parution du roman *There Is Confusion* de Fauset. Alain Locke qui était le maître de cérémonie, détourna la visée initiale du dîner et reporta l'attention des convives sur le renouveau littéraire africain-américain plus vaste qui avait alors lieu, chose que Fauset ne lui pardonna pas. Voir Cheryl A. Wall, « Histories and Heresies: Engendering the Harlem Renaissance », *Meridians*, 2.1 (2001) : 59-76. p. 60.

⁸²⁹ Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black White*, op. cit. p. 214.

⁸³⁰ Le roman de James Weldon Johnson *Autobiography of an Ex-Colored Man* était un autre exemple où le paratexte était susceptible d'influer sur l'attention donnée à une œuvre : après une première publication en 1912 chez Sherman, French & Company qui reçut peu d'attention, la réédition chez Knopf en 1927 donnait une tout autre dimension à l'œuvre puisqu'elle était cette fois accompagnée d'un avant-propos signé par Carl Van Vechten, en plus de révéler l'identité de l'auteur du roman publié anonymement quinze ans auparavant.

dans son ensemble, ce qui, en dernière analyse, démontrait l'incidence de ces réseaux personnels dans les dynamiques de préservation des œuvres.

Ces réseaux personnels n'émergeaient pas toujours de rencontres lors de certaines occasions plus ou moins formelles. Ils pouvaient parfois être constitués à des niveaux beaucoup plus intimes ou quotidiens. Ainsi, la contribution de Helene Johnson au tout premier numéro de *Challenge* en 1934 ainsi qu'au troisième de mai 1935 pouvait être liée au fait que l'éditrice du magazine, Dorothy West, était sa cousine. Non pas qu'il fallait y voir une forme de népotisme, mais Johnson pouvait simplement avoir reçu une sollicitation directe de West, d'autant que cette dernière s'était plainte dans le second numéro du manque d'œuvres de qualité adressées au magazine⁸³¹. La proximité familiale qui existait entre les deux artistes pouvait donc se traduire par une exposition médiatique accrue pour l'une ou pour l'autre. Pendant la Renaissance de Harlem comme pendant le Black Arts Movement, il y avait pléthore de relations interpersonnelles intimes qui se nouèrent en dehors ou en périphérie des activités littéraires directes et qui étaient susceptibles d'avoir une incidence dans la carrière de certains auteurs : Dorothy West et Zora Neale Hurston furent colocataires, tout comme Richard Bruce Nugent et Wallace Thurman dans les années vingt ou Askia Muhammad Touré et Ishmael Reed dans les années soixante, Countee Cullen épousa Yolanda Du Bois fille de W.E.B. Du Bois de même que Sonia Sanchez épousa Etheridge Knight, Jessie Fauset éditrice de *The Crisis* était la demi-sœur d'Arthur Huff Fauset, l'un des éditeurs de *Black Opals*, Jill Witherspoon, fille de la fondatrice de Lotus Press, Naomi Long Madgett, travailla aux côtés de Dudley Randall chez Broadside Press, Don L. Lee était un des employés au Du Sable Museum fondé par, entre autres, Margaret Burroughs⁸³². Tout cela ne tient pas compte des liens établis entre les artistes lors de projets éditoriaux communs – tels que *Fire!!*, *Umbra* ou *Nkombo* – ou lors de sessions de travail – comme celles qui réunissaient les membres de OBAC chez Gwendolyn Brooks où ils pouvaient non seulement discuter de littérature mais aussi rencontrer des écrivains établis⁸³³ ou celles menées par John Oliver Killens également depuis chez lui et qui aboutirent à la création de la *Harlem Writers Guild* qui compta Sarah

⁸³¹ Dorothy West, « Dear Reader », *Challenge*, (septembre 1934) : 29-30. p. 29.

⁸³² Reed, « LeRoi Jones/ Amiri Baraka and Me », *op. cit.* p. 20. ; Boyd, *Wrestling with the Muse*, *op. cit.* p. 173 et p. 231.

⁸³³ Phelps, *Visionary Women Writers of Chicago's Black Arts Movement*, *op. cit.* pp. 69-70.

Wright, Douglas Turner Ward, Louise Meriwether ou Maya Angelou parmi ses membres⁸³⁴. La densité de ces réseaux interpersonnels était à même de décupler les opportunités de publication et d'exposition des différents artistes qui gravitaient dans ces groupes : on a déjà pu voir par exemple que Clarence Major inclut de nombreux artistes qu'il avait côtoyés au sein du collectif Umbra au moment d'assembler son anthologie *The New Black Poetry* ou que plusieurs œuvres de Helen Johnson furent reproduites au cours des années soixante grâce au concours de ses amis Langston Hughes et Arna Bontemps, de même que les artistes du collectif OBAC bénéficièrent de l'exposition médiatique que pouvait offrir le cofondateur, Hoyt Fuller, ainsi que des conseils, remarques et encouragements de la première poétesse africaine-américaine à remporter un prix Pulitzer dans la catégorie poésie, Gwendolyn Brooks. En d'autres termes, la trajectoire de certains auteurs et de certaines œuvres échappait à une sphère purement littéraire et était en partie déterminée par ces réseaux interpersonnels qui, sans même prendre la forme de jugements évaluatifs, pouvait accentuer la visibilité de ces œuvres et auteurs auprès de la critique et du public. Cette visibilité participait à la création d'une valeur littéraire, elle-même annonciatrice d'une nécessité de préserver.

Inversement, la densité de ces réseaux avait une contrepartie pour d'autres auteurs, exclus de ces réseaux ou moins bien intégrés. Margaret Danner fut ainsi convaincue que son travail était discrédité par les autres artistes africains-américains qui s'évertuaient à l'éviter. Elle se sentait la cible d'une cabale en raison de son positionnement sur des questions raciales et politiques qui la mettait en porte-à-faux vis-à-vis des autres artistes des années soixante et soixante-dix. Dans des lettres adressées à Robert Hayden, Danner partageait ses craintes et supposait que cela était en partie dû au fait que Hayden et elle étaient de confession baha'ie⁸³⁵. En effet, le bahaïsme était une religion qui gagnait de nombreux adeptes aux États-Unis à cette époque et qui prônait l'unité et l'unification spirituelle du monde⁸³⁶, soit un positionnement philosophique et spirituel suffisamment hérétique pour être frappé d'anathème par certains chantres du Black Arts Movement. Cet ostracisme pouvait avoir été avéré, exagéré ou fantasmé par Danner, néanmoins son

⁸³⁴ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 118.

⁸³⁵ Boyd, *Wrestling with the Muse*, *op. cit.* pp. 159-160.

⁸³⁶ James J. Keene, « Baha'i World Faith: Redefinition of Religion », *Journal for the Scientific Study of Religion*, 6.2 (1967) : 221-235. p. 221 et p. 223.

ressenti s'accordait bien avec la période et semblait être une nouvelle illustration des querelles de chapelle, littéraires ou autres, qui la caractérisaient. Dès lors, tout comme les réseaux interpersonnels pouvaient être un vecteur de visibilité synonyme de valeur littéraire, la mise à l'index de certains auteurs africains-américains affectait cette même valeur en diminuant leurs chances d'accéder à une reconnaissance plus vaste de la part de la critique, du public ou des autres artistes, types de reconnaissance intrinsèquement liés à la question de la préservation des œuvres, préoccupation centrale dans tout ce qui a trait au canon⁸³⁷.

B. La littérature comme espace de préservation

1) Préservation mémorielle

Selon Hannah Arendt, la fondation épistémologique de la démarche historique était attribuable au poète antique Homère, qui se rendit compte que les hauts faits grecs ne pouvaient être mesurés qu'au prix d'une juste description des Troyens vaincus et de leur grandeur. En conséquence, Homère ne devait pas sombrer dans un chauvinisme grossier mais faire preuve d'une « intégrité intellectuelle » au moment de composer, ce qui posa les bases de l'objectivité historique telle qu'elle apparut ensuite chez Hérodote⁸³⁸. Ce que Arendt nommait « l'impartialité homérique » soulignait l'affinité ancienne entre écrit littéraire et écrit historique. Cette oscillation entre le littéraire et l'historique n'était pas l'apanage particulier de la Grèce antique mais pouvait, dans une certaine mesure, être observée dans une partie de la littérature africaine-américaine. À ce titre, William Wells Brown fut l'un des premiers écrivains issus de cette tradition littéraire à incarner cette oscillation : auteur de la première pièce de théâtre et du premier roman africains-américains, il contribua aussi activement à l'écriture de l'histoire de la communauté et de la diaspora noires, à travers par exemple la rédaction d'ouvrages consacrés à la révolution

⁸³⁷ Si l'intuition de Danner est exacte, si Hayden et elle furent bel et bien laissés de côté en raison de leur confession religieuse, cela illustrerait de nouveau comment le sens originel du terme « canon » – soit les textes religieux officiellement reconnus par les autorités judaïques et les Églises chrétiennes et destinés à être préservés par opposition aux livres apocryphes qui furent rejetés par ces autorités – continue de travailler le sens littéraire qui lui est désormais plus communément associé.

⁸³⁸ Arendt, *La crise de la culture*, *op. cit.* p. 335. Voir également l'article « Le concept de l'histoire » dans le même volume, pp. 58-120.

haïtienne ou aux personnalités africaines-américaines les plus illustres mais aussi grâce à son récit d'esclave⁸³⁹. De fait, la littérature africaine-américaine remplit fréquemment plusieurs fonctions mémorielles : elle participait à la préservation de la mémoire des héros et héroïnes de la communauté noire, elle célébrait leurs accomplissements, et elle servait aussi à consigner les faits marquants qui affectaient de près ou de loin cette communauté.

De nombreux artistes africains-américains choisirent de composer des œuvres sur des personnalités ou des événements souvent oubliés, négligés ou minimisés de l'histoire et de la culture états-uniennes. Ces œuvres formaient alors un contrepoids littéraire à la partialité historique régnante qui avait coutume de faire abstraction des contributions africaines-américaines. Ainsi, le dramaturge Willis Richardson, l'écrivain William Wells Brown ou encore le poète Jay Wright consacrèrent tous une œuvre à Crispus Attucks, Africain-Américain qui fut la première victime de la guerre d'indépendance au cours du massacre de Boston de 1770⁸⁴⁰. De son côté, Countee Cullen composa un poème à la mémoire du premier militaire africain-américain à atteindre le grade de colonel, Charles Young, qui fut renvoyé à la vie civile par les autorités militaires lorsque celles-ci firent en sorte de lui trouver un problème de santé, car le nouveau grade auquel Young pouvait prétendre être promu allait nécessairement l'amener à avoir des officiers blancs sous ses ordres⁸⁴¹. Dans son poème « To Satch »⁸⁴², Paul Vesey rendait lui hommage à l'un des plus

⁸³⁹ Marie-Jeanne Rossignol, « William Wells Brown, du témoin à l'historien » in Hélène Le Dantec-Lowry, Claire Parfait, Matthieu Renault, Marie-Jeanne Rossignol et Pauline Vermeren (dir.), *Écrire l'histoire depuis les marges : une anthologie d'historiens africains-américains, 1855-1965*, collection « SHS », Marseille : Terra HN éditions, 2018. <http://www.shs.terra-hn-editions.org/Collection/?William-Wells-Brown-du-temoin-a-l-historien#> (consulté le 10 juillet 2020).

⁸⁴⁰ Lorsqu'il s'agit d'écrire l'histoire en occultant la part jouée par les Africains-Américains, Claire Parfait a par exemple rappelé qu'Attucks fut « littéralement effacé de l'histoire » dans une célèbre gravure de Paul Revere consacrée à l'événement, puisque Revere n'y représenta que des victimes blanches. Claire Parfait, « Histoire et militantisme : William Cooper Nell » in Hélène Le Dantec-Lowry et al (ed.), *Écrire l'histoire depuis les marges : une anthologie d'historiens africains-américains, 1855-1965*, op. cit. <http://www.shs.terra-hn-editions.org/Collection/?Histoire-et-militantisme-William-Cooper-Nell#> (consulté le 10 juillet 2020).

⁸⁴¹ Brian G. Shellum, *Black Officer in a Buffalo Soldier Regiment: The Military Career of Charles Young*, University of Nebraska Press, 2010. pp. 249-252. Le poème de Cullen portait sur le sort réservé à la dépouille de Young, qui mourut au Nigéria en 1922 et y fut inhumé. Son corps fut rapatrié un an plus tard après la mobilisation d'Africains-Américains et de son épouse qui déposèrent une requête auprès des autorités militaires états-uniennes afin d'offrir à Young un enterrement avec des honneurs à la hauteur de son service pour le pays. Voir Brian G. Shellum, *African American Officers in Liberia: A Pestiferous Rotation, 1910-1942*, University of Nebraska Press, 2018. p. 144.

⁸⁴² Le titre donné était parfois « American Gothic: To Satch ».

grands joueurs de baseball de l'histoire⁸⁴³, LeRoy « Satchel » Paige, qui fut contraint de passer la majeure partie de sa carrière dans des ligues ségréguées avant d'intégrer la Ligue majeure de baseball à l'âge de quarante-deux ans. À travers ces œuvres, les auteurs réinscrivaient la participation d'Africains-Américains à des événements fondateurs de l'histoire états-unienne – la guerre d'indépendance – ou à des aspects centraux de la culture nationale – l'expérience militaire et le baseball. En d'autres termes, ces exemples illustraient le type de correctif historique que pouvait proposer la littérature : l'expérience et la perspective africaines-américaines étaient fréquemment passées sous silence au moment de l'écriture du récit national et ces œuvres proposaient de participer à l'écriture de ce récit. Elles étaient un premier rempart littéraire contre l'oubli et le dénigrement en attendant que, à l'image des écrits homériques, leur potentiel apport historique ne soit lui aussi reconnu.

S'il s'agissait parfois de rattacher l'histoire africaine-américaine aux moments et thèmes marquants du récit national états-unien, plusieurs artistes choisirent de célébrer des personnalités qui avaient le statut de héros et d'héroïne principalement aux yeux de la communauté noire. Plusieurs personnalités du dix-neuvième siècle figuraient parmi ces héros et héroïnes : Nat Turner fit l'objet d'œuvres composées par Sterling Brown, Paul Vesey ou encore Robert Hayden, Frederick Douglass fut célébré par Hayden, Georgia Douglas Johnson, Paul Laurence Dunbar ou Sam Cornish, May Miller adapta l'histoire de Harriet Tubman et de Sojourner Truth dans deux pièces de théâtre distinctes, tandis que Douglas Johnson écrivit aussi une pièce sur Ellen et William Craft, un couple d'Africains-Américains qui réussit à s'échapper de la plantation où ils étaient asservis et à gagner le Nord des États-Unis grâce au travestissement d'Ellen Craft qui se fit alors passer pour un maître blanc accompagné de son esclave. Les chanteuses, musiciens ou encore sculpteurs noirs étaient également célébrés – de Bessie Smith à Miles Davis en passant par Richmond Barthé, Duke Ellington, Nat King Cole, Pharoah Sanders, Ray Charles, James Brown, Paul Robeson, Aretha Franklin et John Coltrane – tout comme les militants et leaders politiques – de Marcus Garvey à Martin Luther King Jr. en passant par W.E.B. Du Bois, Mary McLeod Bethune, Huey Newton, Angela Davis, James Meredith, Medgar Evers sans oublier Malcolm X. De nouveau, la très forte récurrence de ce type d'hommages littéraires

⁸⁴³ Paige fut le premier athlète africain-américain à intégrer le *National Baseball Hall of Fame* en 1971.

suggérait que la littérature africaine-américaine était le terrain d'enjeux mémoriels, un moyen de se prémunir contre l'extrême volatilité qui semblait entourer les contributions africaines-américaines dès lors qu'il s'agissait d'écrire l'histoire du pays.

En ce sens, l'anthologie *For Malcolm* remplissait précisément cette fonction puisqu'elle cherchait à préserver l'héritage intellectuel, culturel et politique laissé par Malcolm X. Les titres des quatre sous-parties qui servaient à organiser le volume étaient évocateurs : « the life », « the death », « the rage » et « the aftermath ». Ces sous-parties revenaient sur la vie de Malcolm X à travers une double temporalité : la temporalité de son existence biologique, avec les deux pôles nécessaires de la vie et de la mort, mais aussi la temporalité historique de son existence, en décrivant d'abord l'effet produit par sa disparition, la rage, puis les répercussions déjà ressenties ou à venir. L'anthologie était ainsi double : un recueil d'œuvres littéraires autant qu'un document qui témoignait de l'importance historique du militant à une époque où les autorités états-uniennes – John Edgar Hoover en tête – auraient sans doute préféré le voir relégué aux sombres replis de l'histoire. Dans une veine similaire, le titre de l'anthologie *Negro History in Thirteen Plays* était encore plus éloquent : la syntaxe et la formulation suggéraient que l'objet principal du volume était avant tout l'histoire des Noirs, même si cette dernière était dispensée sous forme de pièces de théâtre. L'introduction rédigée par l'historien africain-américain Carter G. Woodson occupait plusieurs pages et était suivie d'un simple paragraphe des dramaturges et anthologistes, Willis Richardson et May Miller, où ces derniers avertissaient de l'altération de certains événements historiques au nom de la fiction⁸⁴⁴. Tant dans l'organisation des textes liminaires que dans leur contenu, l'anthologie mettait ainsi en avant sa composante historiographique : les textes regroupés étaient entendus comme des documents historiques et, dans une autre mesure, littéraires. Le projet éditorial était donc porté par cette volonté d'écrire, de transmettre et de préserver une histoire souvent insaisissable car insuffisamment consignée.

La préservation mémorielle rendue possible par la littérature ne touchait pas uniquement les individus mais pouvait aussi concerner les événements qui affectèrent plus ou moins directement la communauté africaine-américaine. Ainsi, le poème « Scottsboro, Too, Is Worth Its Song » de Countee Cullen faisait explicitement référence à l'affaire judiciaire du

⁸⁴⁴ Miller et Richardson (ed.), *Negro History in Thirteen Plays*, op. cit. p. vi.

même nom, tout comme le sous-titre du poème « *Ballad of Birmingham* » – qui fut également le premier *broadside* publié par Broadside Press – rattachait explicitement l'œuvre de Dudley Randall à l'attentat qui eut lieu en 1963 à Birmingham et qui coûta la vie à quatre jeunes filles qui se trouvaient dans une église. Autres exemples, les poèmes « *The Chicago Defender Sends a Man to Little Rock* » et « *The Last Quatrain of the Ballad of Emmett Till* » de Gwendolyn Brooks avaient respectivement pour cadre l'intégration très tumultueuse de neuf étudiants africains-américains au lycée de la ville de Little Rock en 1957 et les suites de l'enterrement extrêmement médiatisé du jeune homme qui avait été lynché en 1955. Dans tous ces cas, de simples personnes qui seraient autrement restées anonymes se trouvaient subitement propulsées sur le devant de la scène et, souvent, broyées par la mécanique d'une histoire politique et raciale qui les dépassait de très loin. Tout comme l'histoire faisait irruption au cœur de vies ordinaires, l'histoire faisait également irruption au cœur d'une pratique littéraire : les artistes africains-américains avaient une conscience aiguë de la nécessité d'arracher ce genre d'événements au registre des faits divers banals, notamment à travers la composition d'une œuvre qui puisse attester de leurs magnitudes respectives, tant sur le plan humain qu'historique.

La dynamique de préservation mémorielle qui avait cours dans la littérature africaine-américaine pouvait parfois être élargie jusqu'à englober des événements ou des personnalités qui n'étaient pas directement en lien avec la communauté. Ainsi, le magazine *Black World* fit paraître en juillet 1966 le poème « *Note to Jomo Kenyatta* » de Sarah Webster Fabio, puis en juillet 1972 le poème « *Nkrumah Never Dies* », de Najib Peregrino Brimah, qui rendait hommage au premier président ghanéen, Kwame Nkrumah, quelques mois après sa disparition. *Freedomways* publia à l'automne 1973 un poème de F. T. K. Karimakwenda qui célébrait la vie d'Amilcar Cabral, autre leader africain ayant œuvré à l'indépendance de la Guinée-Bissau et du Cap Vert, quelques mois après son assassinat, tandis qu'à l'automne 1969 Eric Burroughs consacra un poème au leader nord-vietnamien Ho Chi Minh. Toujours dans *Freedomways*, Eugene Perkins composa sur le massacre de Sharpeville en Afrique du Sud et Henri Percikow écrivit lui sur le massacre de Wounded Knee, dans les numéros de l'automne 1971 et de l'été 1973 respectivement. Toutes ces publications eurent lieu au sein de magazines. Dès lors qu'on observait le contenu des anthologies, les œuvres qui célébraient des événements et des personnalités

situés hors du contexte états-unien et plus particulièrement africain-américain n'étaient pas retenues. Peut-être s'agissait-il d'une coïncidence, mais l'absence de ce genre d'œuvres illustre de nouveau l'emphase créée par les anthologies sur le caractère avant tout national de la littérature africaine-américaine.

Ce constat en amenait un autre : lorsque la préservation mémorielle opérée dans les œuvres touchait directement à un ou une membre de la communauté africaine-américaine ou à des événements en lien étroit avec cette dernière, alors cela augmentait les chances des œuvres d'être reproduites au sein d'anthologies, et ainsi d'être elles-mêmes préservées. Le poème « *Homage to the Empress of the Blues* » de Robert Hayden en l'honneur de Bessie Smith fut reproduit six fois tout comme les poèmes « *Yardbird's Skull* » d'Owen Dodson sur le musicien de jazz Charlie Parker, « *Malcolm X* » de Gwendolyn Brooks ou « *Assassination* » de Don L. Lee qui portait sur l'assassinat de Martin Luther King. Le poème « *For Malcolm X* » de Margaret Abigail Walker comptait sept reproductions, soit autant que « *Booker T. and W.E.B.* » de Dudley Randall, « *To Satch* » de Paul Vesey ou « *The Chicago Defender Sends a Man to Little Rock* » de Brooks. Le poème composé par LeRoi Jones sur la mort de Malcolm X, « *A Poem for Black Hearts* » était réimprimé à onze reprises et celui de Hayden sur « *Frederick Douglass* » l'était à treize reprises. Sur les dix-sept œuvres du corpus anthologique du poète Raymond Patterson, le poème qu'il consacra à Malcolm X fut le plus reproduit avec quatre reproductions. Même constat chez Larry Neal : sur les vingt œuvres de son corpus anthologique, les deux qui étaient en lien avec Malcolm X étaient de loin les plus reproduites. On a déjà pu voir qu'il était difficile de percevoir un consensus critique de la part des anthologistes au sujet des œuvres de Sonia Sanchez. Or, derrière « *Poem at Thirty* », la seule autre œuvre de Sanchez à excéder deux reproductions était, de nouveau, un poème sur Malcolm X. Il ne s'agissait pas pour autant d'une équation directe : prendre pour sujet Malcolm X ou Emmett Till ne garantissait aucunement une reproduction au sein d'une anthologie. Cependant, les sélections des anthologistes montraient à quel point ils appréciaient ce type d'œuvres élogiques. En d'autres termes, les œuvres africaines-américaines qui offraient un espace de préservation mémorielle portaient intrinsèquement les germes de la préservation de la littérature elle-même.

2) L'intertextualité ou la littérature comme espace de sa propre préservation

Le principe de préservation mémorielle ne se limita pas uniquement aux personnalités ou événements marquants de l'histoire africaine-américaine puisque, dans les années soixante et soixante-dix, nombre d'œuvres prirent pour sujet même les différents événements et acteurs de la littérature africaine-américaine afin de leur rendre hommage. Ainsi, un poème d'Owen Dodson intitulé « Countee Cullen » fut publié dans l'anthologie *Ik Ben de Nieuwe Neger* éditée par Rosey E. Pool et parue aux Pays-Bas en 1965, Keorapetse W. Kgositsile composa le poème « For Eusi, Ayi Kwei & Gwen Brooks », publié dans *Negro Digest* en juin 1969 avant d'être repris dans *The Poetry of Black America*, tandis que le poème de Don L. Lee également sur Gwendolyn Brooks « An Afterword : For Gwendolyn Brooks » apparaissait dans la miscellanée *Jump Bad*. Dans le numéro de janvier 1976 de *Black World*, Brooks fit paraître un poème qui célébrait les dix ans d'existence de Broadside Press, tandis que le poète Sterling Plumpp publiait un autre poème intitulé « For Dudley Randall » qui rendait hommage au fondateur de la maison d'édition. Plumpp lui-même eut droit à un poème qui lui fut dédié, « Positives: For Sterling Plumpp » de Don L. Lee, tandis que Marvin X poussait ce genre d'hommage un cran au-delà lorsqu'il fit paraître en septembre 1969 dans *Negro Digest* le poème « Don L. Lee Is A Poem ». Outre représenter la célébration d'un auteur par un autre, ces œuvres étaient de nature à affecter la visibilité de certains artistes. Ainsi les œuvres de Plumpp, qui publiait relativement régulièrement dans *Negro Digest/ Black World* avec sept contributions, ne furent reprises que dans une seule anthologie, *The Poetry of Black America*. En revanche, le poème de Lee dédié à Plumpp apparut dans trois publications africaines-américaines distinctes : *Freedomways* tout d'abord durant l'été 1971, puis dans la miscellanée *Jump Bad* la même année, et dans l'anthologie classique *The Poetry of Black America* en 1973. En d'autres termes, l'hommage littéraire qui fut rendu à Plumpp contribua peut-être autant sinon plus à la circulation de son nom auprès du public et de la critique.

Si ces mises à l'honneur n'avaient rien de nouveau au moment du Black Arts Movement, elles connurent cependant une certaine recrudescence durant cette période, à tel point qu'Eugene Redmond a affirmé que l'émergence d'un réseau littéraire africain-américain à l'échelle nationale pouvait être constatée à travers les titres et dédicaces qui

accompagnaient la parution d'œuvres dans les magazines⁸⁴⁵. En effet, dans le cas de la littérature africaine-américaine, les jeux de références intertextuelles⁸⁴⁶ – implicites, semi-explicites ou explicites, entre deux œuvres, deux artistes ou deux univers littéraires et artistiques distincts⁸⁴⁷ – se déploierent fréquemment à travers le paratexte, les titres d'œuvres, les sous-titres, les épigraphes ou encore les mentions et citations dans le corps du texte. Ces références pouvaient avoir une variété de finalités : rendre hommage, interpeller des homologues, mettre en avant ou créer une filiation, ouvrir un dialogue littéraire, attaquer l'œuvre ou l'héritage d'un autre écrivain, reconnaître l'influence de textes antérieurs ou encore s'excuser. Élément commun à toutes ces finalités, invoquer un autre texte ou un autre artiste contribuait nécessairement à reporter une partie de l'attention des lecteurs et lectrices à ces prédécesseurs, à opérer une préservation symbolique, puisque cela revenait à créer un pont entre deux éléments littéraires

⁸⁴⁵ Redmond, « Stridency and the Sword: Literary and Cultural Emphasis in Afro-American Magazines » in Anderson et Kinzie (ed.), *The Little Magazine in America*, op. cit. p. 558.

⁸⁴⁶ Nous entendons la notion d'intertextualité – initialement énoncée par Julia Kristeva – comme l'a résumée Gérard Genette, soit « la présence effective d'un texte dans un autre », à travers des procédés aussi divers que, entre autres, la citation, l'allusion, l'emprunt, l'adaptation, la parodie ou encore l'imitation. Il ne s'agira pas ici de reprendre la théorie du « Signifyin(g) » énoncée par Henry Louis Gates Jr.. Dérivée des travaux de Ferdinand de Saussure sur le signifiant et le signifié et des théories poststructuralistes à leur suite, la théorie de Gates défend l'idée que l'ensemble des textes africains-américains ne cessent de se répondre les uns aux autres à travers une multiplicité de dispositifs rhétoriques. Ces réponses interposées incarnent une tension fondamentale entre l'écrit et l'oral – comme le « g » entre parenthèses de « Signifyin(g) » le souligne – qui parcourt toutes les œuvres africaines-américaines, où le texte donne à entendre davantage que ce qui y est écrit. Gates voit chaque texte soit comme une réponse directe aux impératifs structurels ou culturels laissés par la tradition littéraire africaine-américaine, soit comme une tentative de révision, de correction (*revision*) de cette tradition entreprise par l'auteur. Cette emphase mise sur la tradition suppose donc une intertextualité constante et nécessaire, qui n'est pas sans rappeler la théorie de la littérature de Harold Bloom. D'autre part, l'autonomie des auteurs dans leurs choix esthétiques et rhétoriques est jugée principalement à l'aune de la tradition africaine-américaine. Dès lors, la théorie du « Signifyin(g) » peut s'avérer extrêmement pratique dans la construction de cette tradition, ce que Gates contribua à faire en étant l'un des éditeurs principaux de *The Norton Anthology of African American Literature*. En revanche, la théorie de Gates peut paraître réductrice. En effet, il est virtuellement impossible d'échapper à cette tradition, quand bien même les auteurs venaient d'horizons extrêmement différents et envisageaient la fonction et la finalité de la littérature de manières très diverses. Nous n'appuierons pas notre analyse sur cette théorie pour deux raisons principales. Premièrement, de nombreuses références intertextuelles de notre corpus renvoient vraisemblablement à des textes ou des auteurs situés en dehors de la tradition africaine-américaine. Deuxièmement, les formulations de Gates laissent parfois à penser que l'écrit et l'imprimé sont interchangeable, or nous avons déjà pu voir que les circonstances historiques de production et de diffusion sont de nature à altérer le contenu ou la réception des œuvres africaines-américaines. Voir Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford : Oxford University Press, 1988. ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982. p. 8. ; Julia Kristeva, *Séméiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.

⁸⁴⁷ Le titre complet du poème de Paul Vesey, « American Gothic: To Satch », rappelait inévitablement le tableau *American Gothic* de Grant Wood et invitait donc à un dialogue artistique qui allait d'un médium à l'autre.

distincts, à suggérer un rapport à même d'éclairer la lecture et la compréhension du texte ou bien les circonstances de sa production. Ces références intertextuelles participaient donc directement au maintien de la visibilité des œuvres et des artistes dans l'espace public puisque, par effet de ricochet, chaque référence représentait une invitation lancée au public et à la critique à les découvrir ou à les redécouvrir. En ce sens, la littérature africaine-américaine représentait un espace susceptible de participer à sa propre préservation.

Cette préservation symbolique était donc indirecte – une œuvre participait à la préservation d'une autre – et pouvait parfois prendre des chemins très détournés. Bruce Kellner a ainsi rapporté que le roman *Nigger Heaven* faillit être interdit de vente après plus de 35 000 copies vendues : Carl Van Vechten était en effet accusé d'avoir recopié verbatim un blues enregistré par Ethel Waters. Afin d'éviter l'interdiction, Van Vechten demanda en urgence à Langston Hughes de composer les paroles d'un blues qui pouvait être substitué à celui de Waters entre la cinquième et la sixième réimpression du roman. La nouvelle version avec les changements apportés par Hughes fut conservée pour toutes les éditions ultérieures et servit de base aux traductions diverses qui furent faites du roman, représentant de fait les toutes premières traductions d'une œuvre de Hughes dans certaines langues. Une note ajoutée à cette version et à toutes celles d'après précisait que les blues contenus dans le roman avaient été écrits par Langston Hughes⁸⁴⁸. Cet exemple était une illustration concrète des dynamiques de préservation que la présence d'un texte dans un autre rendait possible : les blues composés par Hughes préservaient le roman, en lui évitant d'être attaqué en justice et retiré de la vente, de même que le roman, par sa large diffusion et ses traductions, accroissait la visibilité de Hughes et de son œuvre, tant à l'étranger que pour le marché états-unien.

L'intertextualité était cependant rarement aussi directe et, bien souvent, la référence se situait à un niveau autrement plus implicite. Ainsi, au moment de reproduire son poème « What Shall I Tell My Children Who Are Black? », Margaret Burroughs accola au titre une épigraphe entre parenthèses, « avec des excuses à Gwendolyn Brooks ». Les deux artistes, amies de toujours, avaient eu un différend au sujet du titre de Burroughs, étant donné que

⁸⁴⁸ Bruce Kellner, « Langston Hughes's *Nigger Heaven Blues* », *The Langston Hughes Review*, 11.1 (1992) : 21-27.

Brooks avait composé un poème intitulé « What Shall I Give My Children Who Are Poor? » quelque temps auparavant⁸⁴⁹. Les excuses de Burroughs sous-entendaient qu'elle avait bien eu connaissance du poème de Brooks mais qu'elle ne s'en était vraisemblablement pas souvenu. L'anecdote illustre les deux niveaux principaux de références intertextuelles, implicite et explicite. Implicite d'abord car le lien entre l'œuvre de Burroughs et celle de Brooks n'était pas forcément évident dans le sens où il ne pouvait être fait qu'à la condition de connaître les deux poèmes. L'épigraphe cependant établissait un lien explicite entre Brooks et le poème, même si la nature de ce lien n'était pas directement donnée. Il s'agissait certes d'un ajout après coup, mais l'épigraphe restait une marque de déférence à l'égard de Brooks ainsi qu'une admission tacite de l'influence de cette dernière sur la création poétique de Burroughs : Gérard Genette a par exemple rappelé l'effet de « caution indirecte » que créait la présence de toute épigraphe au début d'un texte⁸⁵⁰. Le fait que Burroughs n'avait pas eu conscience de calquer le titre de son poème sur celui de son amie démontrait précisément la puissance et la persistance de certains textes, capables de laisser une empreinte suffisante dans l'esprit d'autres artistes pour venir influencer sur leur propre création.

Comme pour les poèmes de Brooks et Burroughs, il était très tentant de voir une référence intertextuelle lorsque deux titres d'œuvres étaient proches voire similaires. Toutefois, tous ces rapprochements reposaient sur une lecture de l'implicite et ne pouvaient donc pas être reçus avec le même degré de plausibilité. Ainsi, le poème de Joseph Seamon Cotter Jr. « Is It Because I'm Black » présent dans *The Book of American Negro Poetry* avait beau porter le même titre que la chanson de Syl Johnson parue sur l'album éponyme de 1970, postuler qu'au moment de composer le chanteur connaissait ce poème d'un artiste relativement peu reproduit dans les anthologies n'était pas impossible mais, somme toute, assez peu probable. En revanche, lorsque Don L. Lee fit paraître « A Poem Looking for a Reader », on pouvait davantage se demander si Lee n'avait pas connaissance de la pièce de théâtre de 1921 écrite par Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, tant les titres étaient proches. En effet, l'écrivain italien couronné par le prix Nobel de

⁸⁴⁹ « With apologies to Gwendolyn Brooks ». Nous traduisons. Boyd, *Wrestling with the Muse*, op. cit. pp. 162-163.

⁸⁵⁰ Genette, *Seuils*, op. cit. p. 147.

littérature en 1934 jouissait d'une certaine notoriété et sa pièce était encore jouée dans les années soixante : elle était restée à l'affiche pendant un an dans un théâtre de Broadway en 1922 puis de nouvelles représentations en furent données dans un théâtre de *Off-Broadway* en 1963⁸⁵¹. De la même manière, le poème « When Mahalia Sings » de Quandra Prettyman avait un titre extrêmement proche de celui de Paul Laurence Dunbar, « When Malindy Sings », tout comme le poème « Ballad of the Brown Girl » d'Alice Walker reprenait le titre d'un autre poème de Countee Cullen, « The Ballad of the Brown Girl ». Autre exemple, lorsqu'Amiri Baraka fit paraître son poème « SOS » en 1966, il était difficile de ne pas faire le lien avec le poème éponyme de Léon-Gontran Damas. En effet, étant donné l'importance de la pensée et des œuvres des représentants du mouvement de la Négritude auprès des artistes du Black Arts Movement, il était assez probable que l'œuvre de Damas ait été connue de Baraka⁸⁵². Qui plus est, le poème de ce dernier était un appel à la mobilisation et à l'union des Noirs, thématique proche de ce que proposaient les acteurs de la Négritude. Le « SOS » lancé par Damas et repris par Baraka poursuivit ensuite sa route puisque le poème de Baraka fut mis à l'honneur par le collectif OBAC, qui décida de le reproduire sur le Mur du Respect (*Wall of Respect*) à Chicago en 1967⁸⁵³. Dans les cas de Lee et Baraka, la référence intertextuelle pouvait ne pas avoir été recherchée activement mais, à l'image de Burroughs avec Brooks, être une manifestation résiduelle de l'influence plus ou moins directe d'œuvres antérieures. Dans les cas de Walker et Prettyman en revanche, l'écho avec deux poètes majeurs de la tradition littéraire africaine-américaine, Cullen et Dunbar, pouvait plus facilement paraître avoir été cherché à dessein.

Prises ensemble, ces références intertextuelles fournissaient plusieurs clefs de compréhension de la dynamique de préservation des œuvres. D'une part, la préservation d'une œuvre tenait en partie à son adaptation à un nouveau médium, comme le montrait la reproduction du poème « SOS » de Baraka sur le Mur du Respect. Lorsqu'une œuvre

⁸⁵¹ Antonio Illiano, « The New York Premiere of 'Six Characters': A Note With Excerpts From Reviews », *Romance Notes*, 13.1 (1971) : 18-25. ; John Gassner, « Broadway in Review », *Educational Theatre Journal*, 15.2 (1963) : 181-187.

⁸⁵² Nagueyalti Warren, « Pan-African Cultural Movements: From Baraka to Karenga », *The Journal of Negro History*, 75. ½ (1990) : 16-28. p. 20.

⁸⁵³ Crawford, « Black Light on the Wall of Respect, The Chicago Black Arts Movement » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.* pp. 29-30.

circulait d'un médium à un autre, elle pouvait accroître son assise culturelle en multipliant ses supports de diffusion⁸⁵⁴. D'autre part, ces exemples suggéraient que la préservation symbolique d'une œuvre pouvait s'effectuer loin de l'environnement qui l'avait vu naître, c'est-à-dire qu'une œuvre produite dans un contexte africain-américain n'était pas pour autant automatiquement destinée à être préservée dans un contexte africain-américain. La dynamique de préservation présente dans la littérature ne s'embarrassait pas de frontières, de cadres linguistiques, de genres littéraires ou d'époque : le titre d'un poème composé par un Africain-Américain dans les années soixante pouvait donc être la réminiscence d'une pièce de théâtre vieille de plusieurs décennies qui fut écrite par un dramaturge italien. L'espace de préservation offert par la littérature n'était pas culturellement hermétique mais était étroitement lié à la circulation métaphorique et physique des œuvres à travers diverses aires géographiques et linguistiques⁸⁵⁵. En conséquence, si la trajectoire d'une œuvre était en partie déterminée par ses phases de production et de préservation, la phase de préservation d'une œuvre pouvait se dérouler dans un contexte culturel, linguistique ou géographique différent de la phase de production qui avait vu naître cette œuvre.

En d'autres cas, les références intertextuelles pouvaient être plus directes qu'une simple similitude ou allusion sans pour autant être totalement explicites, par exemple lorsque les titres d'œuvres étaient en réalité tirés d'autres textes. Monica Michlin a ainsi rappelé que la vitalité de l'héritage laissé par Langston Hughes pouvait se mesurer au nombre d'œuvres africaines-américaines qui prirent l'un des vers du poète pour titre⁸⁵⁶ : la pièce

⁸⁵⁴ Hors du contexte africain-américain, le roman *Les aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain ou encore la série des Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle illustrent plus nettement cette dynamique : la multiplicité d'adaptations cinématographiques, télévisuelles, musicales, théâtrales, en séries animées ou en bandes dessinées assure une certaine vitalité à ces œuvres fréquemment mises ou remises au goût du jour. Dans le contexte africain-américain, les adaptations successives du roman de 1976 *Roots: The Saga of an American Family* d'Alex Haley en séries, mini-séries télévisées et téléfilms ou les divers hommages musicaux rendus au personnage principal, Kunta Kinte – du groupe de reggae jamaïcain The Revolutionaries en 1976 au rappeur Kendrick Lamar en 2015 – attestent également de la vitalité d'une œuvre qui semble avoir acquis le statut de référence culturelle à l'échelle nationale et, dans une certaine mesure, internationale. À une échelle plus réduite, James Smethurst évoque une série télévisée diffusée par la télévision publique du Michigan qui était consacrée à la poésie africaine-américaine et qui avait pour titre *Black and Unknown Bards*, référence explicite au poème de James Weldon Johnson « O Black and Unknown Bards ». Voir Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. p. 207.

⁸⁵⁵ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point et de le développer dans le chapitre 9 de cette thèse.

⁸⁵⁶ Monica Michlin, « Langston Hughes's Blues » in Geneviève Fabre et Michel Feith (ed.), *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press,

A Raisin in the Sun de Lorraine Hansberry était l'un des exemples les plus célèbres. D'autres auteurs eurent également droit à ce genre d'hommages qui pouvaient avoir une incidence directe sur la préservation des œuvres. Ainsi, le titre de l'autobiographie de Maya Angelou, *I Know Why The Caged Bird Sings* était le dernier vers du poème « Sympathy » de Paul Laurence Dunbar. Le poème ne fut reproduit qu'à quatre reprises au sein d'anthologies du corpus de 1922, date de la publication de *The Book of American Negro Poetry*, à 1969, date de la publication de l'autobiographie d'Angelou. À la suite de cette dernière publication, le poème fut reproduit huit fois en l'espace de six ans, contribuant à en faire l'une des œuvres les plus réimprimées du corpus, alors même que de moins en moins d'anthologies littéraires africaines-américaines furent publiées au cours de ces six années. Ce soudain regain de popularité était sans doute dû, au moins en partie, au succès immédiat rencontré par l'autobiographie d'Angelou qui fut un best-seller dès sa sortie. Dans ce cas donc, la référence intertextuelle contribuait à la préservation symbolique *et* concrète du poème de Dunbar, en encourageant vraisemblablement les anthologistes à l'incorporer à leurs sélections respectives.

Les anthologistes eux-mêmes décidèrent parfois de nommer leur volume en hommage à l'œuvre d'un artiste africain-américain : le titre *Dark Symphony* provenait du poème éponyme de Melvin B. Tolson, tandis que *I Am the Darker Brother* était le second vers du poème « I, Too, Sing America » de Hughes⁸⁵⁷. Dans cette dernière anthologie, toutes les sous-parties tiraient d'ailleurs leurs titres d'œuvres particulières : « If We Must Die » faisait référence au poème de Claude McKay, « Like I Am » était le dernier vers du poème « Me and the Mule » de Langston Hughes, ou encore « The Hope of Your Unborn » provenait du poème « The Still Voice of Harlem » de Conrad Kent Rivers. À travers ce genre de pratique, l'envergure d'une œuvre se trouvait étendue puisqu'elle était posée symboliquement comme la pièce centrale ou fédératrice autour de laquelle s'articulait une partie ou l'ensemble de la tradition littéraire africaine-américaine. En retour, cette envergure accrue était propre à influencer sur les dynamiques de préservation puisque

2001. p. 252. Le titre du volume édité par G. Fabre et Feith, *Temples for Tomorrow*, était lui-même tiré de l'article « The Negro Artist and the Racial Mountain » de Hughes.

⁸⁵⁷ L'anthologie de Rebecca Moon et Bradford Chambers, *Right On!* faisait sensiblement écho au poème « right on: white America » de Sonia Sanchez, mais cela n'était peut-être qu'une coïncidence puisque Sanchez ne figurait pas parmi les contributrices.

l'œuvre ainsi distinguée paraissait incarner la quintessence de cette tradition, ce qui la représentait le mieux et ce qui venait en premier à l'esprit, autrement dit ce qui ne pouvait et ne devait pas être occulté ou oublié.

Autre élément du paratexte propice à célébrer ou dénigrer des auteurs, les textes liminaires des anthologies faisaient fréquemment référence de manière explicite à des auteurs ou des œuvres. James Weldon Johnson le premier dans *The Book of American Negro Poetry* donnait quelques appréciations personnelles sur les contributeurs et contributrices de son anthologie. Parmi ses commentaires sur Georgia Douglas Johnson, il rendait hommage aux « effets saisissants » qu'elle arrivait à créer dans des vers « forgés avec candeur ». Selon lui, elle se limitait aux « formes, rythmes et rimes purement conventionnels » de la poésie et le thème qu'elle explorait le plus était « la crainte » qui se logeait dans « le cœur de toutes les femmes », à savoir la perte de « la jeunesse et de la beauté, ainsi que de l'amour à leur suite ». Le paternalisme de ces propos était problématique à double titre : d'une part, ces déclarations étaient propres à fortement altérer la lecture des œuvres de Douglas Johnson contenues dans l'anthologie, et d'autre part, cette anthologie qui était la toute première du genre était à même d'établir un étalon critique qui serait par la suite repris ou imité. L'anthologie était l'un des premiers sinon le premier projet éditorial de cette envergure à regrouper les œuvres des poétesses et poètes africains-américains. Être d'emblée présentée avec un tel degré de condescendance n'augurait guère une longue préservation des œuvres de Douglas Johnson : l'anthologiste suggérait d'ailleurs que ce qui était « impérissable » et intemporel dans les compositions de l'auteure, c'était avant tout le thème⁸⁵⁸.

À l'inverse, un exemple parlant d'encensement se trouvait dans l'introduction de la miscellanée *New Plays from the Black Theatre* éditée par Ed Bullins en 1969. L'introduction consistait en une retranscription d'un entretien entre Bullins et Marvin X. Ce dernier demandait à Bullins ce qu'il ressentait à l'idée que certains critiques l'avaient

⁸⁵⁸ « She limits herself to the purely conventional forms, rhythms and rhymes, but through them she achieves striking effects. The principal theme of Mrs. Johnson's poems is the secret dread down in every woman's heart, the dread of the passing of youth and beauty, and with them love. An old theme, one which poets themselves have often wearied of, but which, like death, remains one of the imperishable themes on which is made the poetry that has moved men's hearts through all ages. » et « her ingenuously wrought verses ». Nous traduisons. Johnson (ed.), *The Book of American Negro Poetry*, op. cit. p. xlv.

qualifié de « plus grand dramaturge d'Amérique »⁸⁵⁹. En réponse, Bullins déclarait d'abord ne pas se sentir américain et s'interrogeait ensuite sur les critères retenus par la critique pour en arriver à cette affirmation. L'entretien se concluait par une longue déclaration de Bullins qui revenait sur la contribution au théâtre noir effectuée par LeRoi Jones. Bullins affirmait « sans réserve » que Jones était « l'une des personnalités les plus importantes » du théâtre « américain, mondial et du théâtre noir ». Il mentionnait deux pièces de Jones, *Dutchman* et *The Toilet* et confiait avoir compris l'importance de sa propre pratique après avoir vu une représentation de *The Toilet*. Cela le poussait à conclure que Jones l'avait « créé » en tant que dramaturge, tout comme Jones avait créé beaucoup d'autres dramaturges africains-américains⁸⁶⁰. Bullins a souvent utilisé les latitudes offertes par l'édition pour manipuler indifféremment public et artistes, brouiller les pistes de la représentation et prolonger la mise en scène afin d'offrir un commentaire sur la pratique littéraire et théâtrale au sein du Black Arts Movement, au point que Mike Sell l'a qualifié « d'artiste éditorial » (*editorial performer*)⁸⁶¹. En ce sens, l'entretien conduit par Marvin X pouvait faire partie d'une mise en scène plus large, spécialement orchestrée par Bullins en tant qu'auteur et éditeur, afin de transformer la perception du théâtre africain-américain de manière générale. Toujours est-il qu'en lisant l'introduction de *New Plays from the Black Theatre*, deux éléments étaient donnés à comprendre aux lecteurs et lectrices : Bullins était le plus grand dramaturge d'Amérique, quoique trop impliqué dans ce qu'il faisait pour réellement en tirer une quelconque vanité, et LeRoi Jones devait être regardé comme le père métaphorique de ce grand dramaturge. Le vibrant hommage rendu à Jones – d'autant plus significatif que la personne qui lui tressait des couronnes, Bullins, était également encensée au passage – servait à instiller l'idée que les deux

⁸⁵⁹ « How do you feel about being called America's greatest playwright? ». Nous traduisons. Marvin X. « Interview with Ed Bullins ». in Bullins (ed.), *New Plays from the Black Theatre*, op. cit. p. xv.

⁸⁶⁰ « I say without reservation that LeRoi is one of the most important, most significant figures in American theatre. [...] LeRoi Jones is one of the most significant figures in American, world, and Black theatre. » et « He created me as a playwright and created many other young Black playwrights ». Nous traduisons. *Ibid.* p. xv.

⁸⁶¹ Cette réputation était en large partie due au canular que représentait la pièce *We Righteous Bombers* qui était un plagiat de la pièce *Les Justes* d'Albert Camus, mais que Bullins fit passer comme l'œuvre de Kingsley B. Bass Jr., militant africain-américain de Détroit tué par la police au cours des émeutes de 1967. La pièce fut produite à New York en ne révélant rien de la supercherie et elle était reproduite dans *New Plays from the Black Theatre*, toujours créditée sous le nom de Bass Jr.. Voir Mike Sell, « [Ed.] Bullins as Editorial Performer: Textual Power and the Limits of Performance in the Black Arts Movement », *Theatre Journal*, 2001. 411-428. ; Geneviève Fabre, *Le théâtre noir aux États-Unis*, Paris : CNRS, 1982. pp. 155-156.

hommes représentaient sans équivoque possible la fine fleur de la production théâtrale africaine-américaine.

Bullins ne fut ni le seul, ni le premier à célébrer des prédécesseurs au détour d'une référence intertextuelle explicite. Ainsi, pendant la Renaissance de Harlem, Countee Cullen consacra non pas un mais deux poèmes à l'une de ses principales sources d'inspiration, John Keats, avec « To John Keats, Poet, at Springtime » et « For John Keats » – qui faisait partie d'une tétralogie de courts poèmes parfois publiés sous le titre « Four Epitaphs » – où il qualifiait le poète anglais « [d']apôtre de la beauté »⁸⁶². Cullen rendit hommage à d'autres figures littéraires, parmi lesquelles l'auteur français René Maran dans un poème intitulé « The Dance of Love (After Reading Maran's *Batouala*) ». Maran fut le premier écrivain noir à recevoir le prix Goncourt en 1921 pour son roman *Batouala*, dont l'histoire suivait des personnages exclusivement africains au sein du territoire colonial français de l'Oubangui-Chari et dont la préface dénonçait certaines dimensions du colonialisme. Cullen eut de nombreux contacts avec Maran, tout comme d'autres acteurs de la Renaissance de Harlem tels que Langston Hughes, Alain Locke, Gwendolyn Bennett, Claude McKay ou encore Georgia Douglas Johnson⁸⁶³. Selon Chidi Ikonne, plusieurs œuvres de l'époque semblaient s'inspirer en partie ou présenter des réminiscences du roman de Maran, telles que *Banjo* de Claude McKay ou *Nigger Heaven* de Carl Van Vechten⁸⁶⁴, mais la référence intertextuelle de Cullen était l'une des seules à clairement suggérer que la composition du poème dérivait de la lecture de *Batouala*. S'il pouvait être difficile d'établir avec certitude que McKay ou Vechten puisèrent une partie de leur inspiration dans l'œuvre de Maran, ce dernier fut malgré tout une influence majeure dans une autre mesure. En effet, l'obtention du prix Goncourt annonçait un léger changement de perspective critique dans la littérature occidentale, désormais prête à reconnaître et à consacrer la littérature noire⁸⁶⁵. Cette reconnaissance et cette consécration étaient deux facteurs susceptibles d'affecter la question de préservation des œuvres. En 1921 cependant, il était encore trop tôt pour dire si Maran avait fait voler en éclats le plafond de verre littéraire ou s'il n'avait fait que le fissurer.

⁸⁶² « Apostle of beauty ». Nous traduisons.

⁸⁶³ M. Fabre, « René Maran, The New Negro and Negritude ». *op. cit.* pp. 346-347.

⁸⁶⁴ Chidi Ikonne, « René Maran and the New Negro », *Colby Quarterly*, 15.4 (1979) : 224-239. p. 229.

⁸⁶⁵ M. Fabre, « René Maran, The New Negro and Negritude », *op. cit.* p. 340.

C. Les prix et distinctions littéraires, entre visibilité et invisibilité

1) Les concours littéraires de la Renaissance de Harlem

Dans l'Antiquité, la réception d'un prix littéraire était synonyme de gloire et représentait la possibilité pour un auteur d'avoir littéralement son nom gravé dans le marbre⁸⁶⁶. Cette forme d'immortalité pressentie était une récompense extrêmement stimulante pour les auteurs qui rivalisaient d'ingéniosité afin de triompher de leurs adversaires et ainsi recevoir la couronne de laurier qui symbolisait leur victoire⁸⁶⁷. Les lauréats africains-américains du vingtième siècle n'avaient peut-être pas été aussi obnubilés par la notion d'immortalité que leurs homologues antiques, mais même le plus éphémère des prix littéraires contenait en germe cette promesse symbolique de postérité.

Lorsqu'en septembre 1924, Charles S. Johnson annonça dans les pages du magazine *Opportunity* la tenue de concours littéraires assortis de dotations pour mai 1925, W.E.B. Du Bois, éditeur de *The Crisis*, eut la sensation d'avoir été pris de court par un rival sur une idée qu'il considérait sienne⁸⁶⁸. Pour la NAACP et la NUL, ces récompenses littéraires étaient un moyen d'accomplir plusieurs actions simultanément. Tout d'abord, ces prix s'inscrivaient dans la droite ligne de la politique culturelle prônée par ces organisations pour les droits civiques : la culture africaine-américaine devait être valorisée car une plus grande reconnaissance culturelle apporterait également une plus grande reconnaissance sociale et politique. La concentration historique de talents littéraires africains-américains telle qu'elle pouvait être observée dans les pages de *The Crisis* et *Opportunity* requérait d'en prendre la juste mesure : si aucun prix littéraire états-unien n'était capable ne serait-ce que de considérer les auteurs noirs comme des candidats potentiels, il revenait aux Africains-Américains eux-mêmes d'y remédier. La création de ces prix avait donc précisément vocation à accroître la visibilité des auteurs africains-américains auprès du

⁸⁶⁶ Des inscriptions qui commémoraient des lauréats athéniens de prix littéraires du cinquième siècle avant J.C. pouvaient encore être observées des centaines d'années plus tard dans un large rayon autour d'Athènes. Matthew Wright, « Literary Prizes and Literary Criticism in Antiquity », *Classical Antiquity*, 28.1 (2009) : 138-177. p. 146.

⁸⁶⁷ *Ibid.* Cette rivalité féroce était une représentation concrète de la conception agonistique de la littérature, dont il a déjà été question sur un plan plus théorique.

⁸⁶⁸ Lewis, *When Harlem Was In Vogue*, *op. cit.* p. 97.

monde éditorial états-unien⁸⁶⁹. Ainsi, de nombreuses personnes influentes dans ce milieu furent conviées à faire partie des jurys pour les différentes compétitions⁸⁷⁰. Ensuite, ces prix étaient un moyen direct de soutenir financièrement la création artistique africaine-américaine. En effet, les États-Unis ne disposaient pas de la même tradition de soutien à la création littéraire telle qu'elle s'était manifestée au cours du dix-neuvième siècle en Europe – Ezra Pound s'en plaignait déjà en mars 1916 dans le magazine *Poetry*⁸⁷¹ – avec un système de mécénat royal, impérial, aristocratique, voire gouvernemental et le recours à des sinécures⁸⁷². Dans le cas africain-américain, le philanthropisme de Charlotte Osgood Mason qui soutint Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Alain Locke ou encore Aaron Douglas ainsi que les bourses distribuées par le Fonds Rosenwald ou la Harmon Foundation étaient certes des palliatifs mais qui n'étaient pas toujours exempts d'enjeux de pouvoir, parfois sur fond de tension interraciale⁸⁷³. L'abondante création de prix littéraires au tournant du vingtième siècle des deux côtés de l'Atlantique – en France, le prix Goncourt en 1903 ainsi que le Grand Prix du roman de l'Académie française en 1918, le *Hawthornden Prize* et le *James Tait Black Memorial Prize* au Royaume-Uni tous deux en 1919, sans oublier aux États-Unis les prix Pulitzer à partir de 1917 – marqua le début d'un nouveau paradigme de financement qui vint peu à peu supplanter l'ancien⁸⁷⁴. Ainsi, un faisceau de facteurs historiques, géographiques et spécifiquement culturels présidèrent à la création de prix littéraires par *The Crisis* et *Opportunity* dans les années vingt. Subsidièrement, cette dimension suggérait aussi que l'obtention d'un prix littéraire était peut-être davantage une question de subsistance matérielle que de gloire et de postérité pour les Africains-Américains du vingtième siècle. Prosaïquement donc, ces compétitions

⁸⁶⁹ *Ibid.*

⁸⁷⁰ Addell P. Austin, « The *Opportunity* and *Crisis* Literary Contests, 1924-1927 », *CLA Journal*, 32.2 (1988) : 235-246.

⁸⁷¹ Ezra Pound, « Literary Prizes », *Poetry*, 7.6 (1916) : 304-305.

⁸⁷² Priscilla P. Clark, « Stratégies d'auteur au XIXe siècle », *Romantisme*, 17-18 (1977) : 92-102. p. 94-95. Ces sinécures étaient des postes qui nécessitaient très peu de travail et laissaient beaucoup de temps libre. Certains auteurs ont été par exemple affectés à l'inspection des monuments historiques ou bien nommés à des postes entièrement honoraires de bibliothécaires.

⁸⁷³ Ralph D. Story, « Patronage and the Harlem Renaissance: You Get What You Pay For », *CLA Journal*, 32.3 (1989) : 284-295. Voir notamment la relation de contrôle que Mason souhaitait garder sur Hughes, p. 285.

⁸⁷⁴ Violet Conolly, « Literary Prizes », *Studies: An Irish Quarterly Review*, 19.76 (1930) : 649-660. Parmi les nombreux prix qui existaient dans les années vingt, le magazine *Palms* édité par Idella Purnell en distribua de nombreux, parmi lesquels le George Sterling Memorial Prize, le Anne Bremer Prize, le John Keats Prize ou encore le Witter Bynner Undergraduate Poetry Prize qui fut remporté par Countee Cullen en 1925 et Langston Hughes en 1926. Voir Potter, « Idella Purnell's *Palms* and Godfather Witter Bynner », *op. cit.*

n'étaient pas uniquement littéraires, il s'agissait également de compétitions pour garantir des revenus financiers à une époque où il était très dur pour les auteurs africains-américains de vivre de leur plume.

Si ces concours entendaient mettre en lumière les auteurs africains-américains auprès du monde éditorial états-unien, cette finalité de promotion pouvait sous certains aspects être exacerbée jusqu'à en être déformée ou bien renfermer des éléments en apparence contradictoire. Ainsi pour le concours organisé en 1926 par *The Crisis*, W.E.B. Du Bois jugea bon de prévenir les candidats que les compositions qui défendaient l'art pour l'art n'étaient pas du goût de la maison. Les auteurs étaient donc encouragés à soumettre des œuvres qui exhibaient les meilleurs atours de l'expression noire, tant dans le fond que dans la forme, s'ils souhaitaient avoir une chance de remporter un prix⁸⁷⁵. En d'autres termes, la promotion des auteurs et de la littérature africaine-américaine était subordonnée à la promotion raciale, l'intérêt du groupe primant sur celui de l'individu. En ces conditions, la vitrine littéraire offerte par la NAACP laissait transparaître que ces concours représentaient davantage une étape dans une lutte politique et culturelle de longue haleine qu'une finalité manifeste.

À l'inverse, en ce qui concerne *Opportunity*, la promotion politique et culturelle était également une composante mais la promotion littéraire prenait sans doute le pas sur les autres considérations éventuelles. Pour preuve, à partir de 1926 les dotations des concours organisés avaient pour source principale Casper Holstein, qui donnait d'ailleurs son nom aux prix décernés. Holstein était présenté par le magazine comme un généreux homme d'affaires africain-américain, même s'il était de notoriété publique qu'il dirigeait en réalité un vaste réseau de paris illégaux, appelé le *numbers racket*⁸⁷⁶. La diffusion d'*Opportunity* ne rapportait pas autant que celle de *The Crisis* et cela commença à se faire sentir en 1927 lorsque la bourse de la Fondation Carnegie qui permettait au magazine de fonctionner ne fut pas renouvelée et que Julius Rosenwald, directeur de l'entreprise Sears, Roebuck and Co. et l'un des principaux bailleurs de fonds de la NUL, refusa de combler le manque occasionné⁸⁷⁷. Ainsi, contrairement aux concours de *The Crisis* qui furent

⁸⁷⁵ Austin, « *The Opportunity and Crisis Literary Contests, 1924-1927* », *op. cit.* pp. 242-243.

⁸⁷⁶ Lewis, *When Harlem Was In Vogue*, *op. cit.* p. 115.

⁸⁷⁷ *Ibid.* p. 199.

largement financé par Amy Spingarn – qui donnait elle aussi son nom aux prix décernés – et d'autres institutions africaines-américaines⁸⁷⁸, Charles S. Johnson avait sans doute moins de latitude pour faire appel à la générosité de philanthropes blancs, Rosenwald en tête, afin d'organiser des concours littéraires. À côté de cela, Holstein était souvent prêt à apporter son soutien financier à des projets susceptibles de bénéficier à la communauté africaine-américaine⁸⁷⁹. Sa générosité était donc la bienvenue même si la provenance des fonds était assurément illégale. Peut-être Johnson le percevait-il comme une légère compromission au service d'une cause plus grande, à savoir faire sortir la littérature africaine-américaine de l'ombre critique dans laquelle elle était maintenue. Le prestige du concours se signalait en partie grâce aux montants qui accompagnaient les prix décernés, et un concours qui offrait mille dollars toutes récompenses confondues était bien plus susceptible d'attirer l'attention du public et de la critique qu'un concours qui se contentait de cinquante ou cent dollars : plus la récompense était haute, plus le prix était convoité et plus l'événement gagnait en visibilité⁸⁸⁰. Cette visibilité demeurait l'étape préliminaire indispensable à toute action engagée en vue d'une préservation de la littérature.

En tout, le magazine *Opportunity* organisa quatre concours⁸⁸¹: le premier en mai 1925, le second en avril 1926, le troisième eut lieu en mai 1927, et le quatrième en mai 1933. Les trois tableaux suivants répertorient les vainqueurs des trois premières éditions avec les réimpressions éventuelles des œuvres au sein d'anthologies du corpus :

⁸⁷⁸ *Ibid.* p.179.

⁸⁷⁹ Hughes, *The Big Sea*, *op. cit.* pp. 214-215. Les bookmakers illégaux en charge des *numbers racket* ont historiquement fait office d'institutions financières alternatives pour les Africains-Américains : ils pouvaient occasionnellement servir de banque aux individus qui étaient rejetés par les institutions légales. De même, ils faisaient fréquemment des contributions diverses – donations aux Églises noires, achat d'équipements sportifs ou encore distribution de paniers pour les pauvres à Noël et à Pâques – afin de venir en aide aux communautés les plus démunies. Voir Ivan Light, « Numbers Gambling Among Blacks: A Financial Institution », *American Sociological Review*, 42.6 (1977) : 892-904.

⁸⁸⁰ Non pas que le montant d'une dotation fasse le prestige d'un prix. Le prix Goncourt avec sa dotation de dix euros est, en ce sens, un contre-exemple parlant. Simplement, dans le cas africain-américain des concours organisés par *Opportunity* et *The Crisis*, offrir une dotation importante à un prix qui venait d'être créé était une manière d'attirer immédiatement davantage d'attention de la part du public, des auteurs et de la critique.

⁸⁸¹ Lewis, *When Harlem Was In Vogue*, *op. cit.* p. 376. Le numéro de septembre 1927 annonça la suspension des concours littéraires annuels, qui étaient censés reprendre l'année suivante en 1928.

Lauréats concours <i>Opportunity</i> 1925 ⁸⁸²				
Catégories	1 ^{er} prix	2 ^{ème} prix	3 ^{ème} prix	4 ^{ème} prix
Nouvelle	John Matheus <i>Fog</i> (2)	Zora Neale Hurston <i>Spunk</i> (2)	Eric Walrond <i>The Voodoo's Revenge</i> (0)	
Poésie	Langston Hughes <i>The Weary Blues</i> (6)	Countee Cullen <i>To One who Said Me Nay</i> (0)	Countee Cullen <i>A Song of Sour Grapes</i> (1) Langston Hughes <i>America</i> (0)	Clarissa Scott Delany <i>Solace</i> (5) Joseph S. Cotter Sr. <i>The Wayside Well</i> (2)
Théâtre	G. D. Lipscomb <i>Frances</i> (0)	Zora Neale Hurston <i>Color Struck</i> (0)	May Miller <i>The Bog Guide</i> (0)	

Tableau 14 : Source : *Opportunity* (juin 1925).

Lauréats concours <i>Opportunity</i> 1926				
Catégories	1 ^{er} prix	2 ^{ème} prix	3 ^{ème} prix	4 ^{ème} prix
Nouvelle	Arthur Huff Fauset <i>Symphonesque</i> (0)	Zora Neale Hurston <i>Muttsy</i> (0)	Lee Wallace <i>The Heritage of the Heathen</i> (0)	Eugene Gordon <i>Rootbound</i> (0)
Poésie	Ford Kramer <i>No Images</i> (0)/ Lucy Ariel Williams <i>Northboun'</i> (3)	Joseph S. Cotter <i>The Tragedy of Pete</i> (2)	John Henry Lucas <i>Lines to Certain of One's Elders</i> (0)	
Théâtre	F.H Wilson <i>Sugar Cane</i> (1)	John Matheus <i>'Cruiter</i> (5)	Warren A. McDonald <i>Blood</i> (0)	
Alexander Pushkin Poetry Prize	Arna Bontemps <i>Golgotha Is A Mountain</i> (4)			

Tableau 15 : Source : *Opportunity* (mai 1926).

⁸⁸² Pour les tableaux 14, 15 et 16, le chiffre entre parenthèses après le titre indique le nombre de reproductions de l'œuvre au sein d'anthologies du corpus. Le prix spécial de poésie, le Alexander Pushkin Poetry Prize, ne fut pas décerné pour la première édition. Les mentions honorables décernées à chaque compétition ne figurent pas dans les tableaux.

Lauréats concours <i>Opportunity</i> 1927				
Catégories	1 ^{er} prix	2 ^{ème} prix	3 ^{ème} prix	4 ^{ème} prix
Nouvelle	Ex-aequo : Eugene Gordon <i>Game</i> (0) / Cecil Blue <i>The Flyer</i> (1)		Eugene Gordon <i>Buzzards</i> (0) / John P. Davis <i>The Overcoat</i> (0)	
Poésie	Sterling A. Brown <i>When De Saints Go Ma'chin' Home</i> (2)	Helene Johnson <i>Summer Matures</i> (2)	Jonathan H. Brooks <i>The Resurrection</i> (4)	Helene Johnson <i>Sonnet To a Negro In Harlem</i> (4)
Théâtre	Georgia Douglas Johnson <i>Plumes</i> (2)	Eulalie Spence <i>The Hunch</i> (0)	Ex-aequo : William Jackson <i>Four Eleven</i> (0) Eulalie Spence <i>The Starter</i> (1)	
Alexander Pushkin Poetry Prize	Arna Bontemps <i>The Return</i> (5)			

Tableau 16 : Source : *Opportunity* (juillet 1927)

Selon les différentes bornes chronologiques retenues pour délimiter la Renaissance de Harlem⁸⁸³, ces trois concours littéraires – ainsi que ceux organisés par *The Crisis* en 1925, 1926 et 1927 également – se situaient généralement au cœur de la période. Du fait de cette centralité et de la rivalité entre les deux magazines, la critique a fréquemment consacré plus ou moins d'attention à ces concours qui fonctionnèrent de manière relativement similaire : les deux magazines avaient des jurys composés de Noirs et de Blancs, les sommes distribuées en récompense étaient proches voire identiques, de même qu'en plus des trois catégories poésie, nouvelle et théâtre, tous deux offraient des récompenses dans d'autres catégories telles que article, expérience personnelle, illustration, composition musicale ou encore éditorial⁸⁸⁴. Le quatrième concours organisé

⁸⁸³ Comme nous le disions dans l'introduction, étant donné que le balisage d'une période obéit le plus souvent à des critères spécifiques étroitement liés à l'angle de recherche choisi, il s'ensuit nécessairement une part d'arbitraire. Voici donc quelques exemples non exhaustifs en guise d'illustration : David Levering Lewis, Nathan Irvin Huggins ou encore Jeffrey O. G. Ogbar ont tendance à situer le début de la période juste après la fin de la Première Guerre mondiale et la fin correspond aux émeutes de Harlem en 1935. George Hutchinson étend la périodisation jusqu'à l'année 1937, tandis qu'Emily Bernard la réduit de 1924 à 1929. De son côté, Henry Louis Gates Jr. prend 1920 et 1929 comme bornes chronologiques.

⁸⁸⁴ Austin, « *The Opportunity and Crisis Literary Contests, 1924-1927* », *op. cit.* Parmi les légères différences, Austin relève que les jurys pour *Opportunity* comprenaient moins de juges africains-américains que ceux de *The Crisis*, de même que le concours de 1927 par *The Crisis* changea drastiquement puisque W.E.B. Du Bois

par *Opportunity* en mai 1933 n'a généralement pas retenu l'attention des critiques et des historiens. Même les éditeurs du magazine ne communiquèrent pas les résultats dans le détail, une partie de l'éditorial du mois de juin 1933 se contentant de saluer Arna Bontemps qui remporta le premier prix dans la catégorie « nouvelle » et de faire part des mentions honorables décernées à Marita Bonner et Henry B. Jones avant de poursuivre rapidement sur des questions qui avaient trait à la justice et à l'emploi.

L'intérêt des historiens pour ces concours offrait un fort contraste avec celui des anthologistes et, partant, celui de la critique littéraire de manière générale. Certes, il s'agissait d'événements majeurs de la Renaissance de Harlem d'un point de vue historique puisqu'ils contribuèrent indubitablement au développement de la littérature africaine-américaine, en lui offrant davantage de visibilité et en permettant aux auteurs de nouer contact avec des acteurs du monde éditorial. L'exemple de Bontemps, qui fut triplement couronné par *Opportunity* en incluant le concours de 1933, suggérait que ce genre de concours pouvait avoir une incidence sur la carrière d'un auteur. Il n'était ainsi pas étonnant de constater que l'un des poètes africains-américains les plus reproduits au sein des anthologies soit également celui qui s'était distingué en remportant à deux reprises le Alexander Pushkin Poetry Prize. En revanche, la dynamique ne se confirmait pas pour d'autres : ainsi, Eugene Gordon qui reçut lui également trois prix, tous dans la catégorie nouvelle, n'eut jamais la moindre œuvre qui fut reproduite au sein des anthologies du corpus. Similairement, Eulalie Spence remporta en 1927 deux prix décernés par *Opportunity* dans la catégorie théâtre ainsi que deux autres prix décernés par *The Crisis*, cette fois pour ses pièces *Undertow* et *Hot Stuff*⁸⁸⁵. Seules deux pièces de Spence furent retenues par des anthologistes : *The Starter* fut incluse dans l'anthologie *Plays of Negro Life* également parue en 1927, tandis que la pièce *Undertow* fut reproduite dans l'anthologie *Black Theater, U.S.A.* en 1974 seulement. En d'autres termes, le consensus critique qui s'était formé à propos du travail de Spence à l'occasion de ces concours littéraires, avec pas moins de quatre œuvres différentes récompensées en une année, se dissipait presque entièrement dès lors qu'on observait les sélections des anthologistes. La

devint virtuellement le seul juge et que tous les manuscrits soumis étaient évalués indistinctement, qu'il s'agisse d'un poème, d'une pièce de théâtre ou d'une nouvelle.

⁸⁸⁵ Ethel Pitts Walker, « Krigwa, a Theatre by, for, and about Black People », *Theatre Journal*, 40.3 (1988) : 347-356. p. 355.

promesse d'immortalité littéraire qui – dans une certaine mesure – accompagnait toujours ce genre de concours s'évanouissait bien vite, et avec elle les chances pour une auteure de voir ses œuvres préservées.

Dans l'ensemble, les œuvres qui furent distinguées dans les trois premiers concours organisés par *Opportunity* connurent une postérité toute relative : en moyenne, elles n'étaient même pas réimprimées à deux reprises⁸⁸⁶, puisque dix-huit œuvres sur trente-sept soit près de la moitié n'eurent jamais le droit à une reproduction au sein d'une anthologie du corpus. De fait, obtenir une récompense n'était pas une garantie de préservation pour les œuvres. De même, recevoir un prix ne suffisait pas toujours à augmenter les chances de certains auteurs d'être ne serait-ce que publiés : Georgia Douglas Johnson qui reçut le premier prix dans la catégorie théâtre pour sa pièce *Plumes* en 1927 dut assurer elle-même la publication de son troisième recueil poétique, *An Autumn Love Cycle*, un an seulement après sa victoire⁸⁸⁷. Les relations que la lauréate avait pu nouer au cours des dîners de remise de prix⁸⁸⁸ n'étaient vraisemblablement pas suffisantes pour venir à bout des difficultés éditoriales qu'elle rencontrait. Peut-être était-ce en partie dû au fait que d'autres critiques et éditeurs s'étaient ralliés à l'opinion de James Weldon Johnson quant à la poésie de Douglas Johnson, peut-être était-ce lié à la conjugaison du racisme et du sexisme qui caractérisaient largement le monde éditorial de l'époque. Toujours est-il que les concours littéraires organisés par des institutions africaines-américaines telles que *Opportunity* et *The Crisis* étaient loin de faciliter automatiquement les carrières des différents lauréats. Ils contribuèrent malgré tout à la promotion de la littérature africaine-américaine, ne serait-ce que par les dotations financières importantes pour l'époque qui étaient offertes aux auteurs récompensés. Cependant, ces gains étaient principalement capables d'influer sur la phase de production des œuvres et non sur celles de reproduction et de préservation, qui étaient pourtant cruciales dans l'établissement d'un canon littéraire.

⁸⁸⁶ 1,4 fois précisément.

⁸⁸⁷ McHenry, *Forgotten Readers*, *op. cit.* p. 285.

⁸⁸⁸ George Hutchinson a par exemple affirmé que Zona Gale, rencontrée lors de ces dîners, « joua un rôle important » dans la carrière de Douglas Johnson. Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, *op. cit.* p. 214.

2) Les concours littéraires du Black Arts Movement

Dans le numéro de décembre 1965 de *Liberator*, Larry Neal exprimait l'idée que le problème auquel était confronté l'auteur noir provenait d'une « confusion autour de la fonction, plutôt que d'une confusion autour de la forme »⁸⁸⁹ de la littérature. Neal exprimait un principe fondateur du Black Arts Movement, celui d'un art qui devait se mettre au service de la communauté africaine-américaine car un art qui ne remplissait pas cette fonction n'était tout simplement pas de l'art. Ce n'était pas la première fois que la littérature africaine-américaine était appréhendée sous l'angle de son utilité. D'une certaine manière, W.E.B. Du Bois avait déjà prôné une vision utilitariste en tant qu'éditeur de *The Crisis* puisque, comme les directives liées au concours organisé par le magazine en 1927 l'attestaient, la littérature était considérée comme une vitrine de choix dans la quête de reconnaissance et de droits civiques. Les deux approches entendaient donc utiliser la littérature comme l'un des moyens d'accéder à une forme de libération collective – civique, politique, sociale ou psychologique – mais la différence principale entre les deux se trouvait dans le public visé : la communauté africaine-américaine dans le cas de Neal, les Blancs et plus largement la société états-unienne dans son ensemble pour Du Bois.

Si le dessein des concours littéraires organisés par *The Crisis* et *Opportunity* était d'augmenter la visibilité de la littérature africaine-américaine de manière générale, notamment auprès du monde éditorial, la situation était différente dans les années soixante et soixante-dix. Premièrement, le monde éditorial états-unien était devenu marginalement moins raciste : le nombre d'écrivains noirs publiés était croissant en raison du fait que les maisons d'édition états-uniennes étaient peu à peu plus enclines à les soutenir. Plus encore, les maisons d'édition indépendantes africaines-américaines qui virent le jour à partir du milieu des années soixante offraient à ces écrivains une véritable alternative, qui n'était certes pas exempte d'inconvénients. Deuxièmement, la littérature africaine-américaine pouvait à ce moment-là s'enorgueillir de plusieurs auteurs qui reçurent des prix ou des distinctions littéraires d'envergure nationale. Ainsi, Richard

⁸⁸⁹ « the Black Writer's problem really grows out of confusion about function, rather than a confusion about form. » Nous traduisons. Larry Neal, « « The Black Writer's Role: Richard Wright », *Liberator*, (décembre 1965) : 20. Cité dans Johnson et Johnson, *Propaganda & Aesthetics*, *op. cit.* p. 176.

Wright avait été le premier à ouvrir la voie lorsque son roman *Native Son* fut mis à l'honneur par le Book-of-the-Month-Club en 1940, honneur renouvelé en 1945 pour son ouvrage *Black Boy*. Le Book-of-the-Month-Club comptait dans les années quarante entre 300 000 et 400 000 abonnés⁸⁹⁰, ce qui apportait une forte exposition médiatique en plus d'une garantie de très larges ventes. Cependant, un reproche récurrent fait à l'encontre de ce genre de clubs était qu'ils n'amélioraient pas le goût du public pour la littérature mais qu'ils le standardisaient⁸⁹¹. Sans entrer dans le débat afin d'infirmier ou de confirmer ce reproche, le soutien reçu par *Native Son* puis *Black Boy* marquait une étape majeure puisqu'elle permettait à Wright, et à la littérature africaine-américaine avec lui, d'accéder à une reconnaissance sans précédent, tout au moins du public sinon de la critique.

Progressivement, cette reconnaissance critique se matérialisa à travers l'obtention de prix par des auteurs africains-américains : Margaret Walker se distingua comme une poétesse prometteuse en 1942 lorsque son recueil *For My People* remporta le prix Yale Series of Younger Poets, le prix Pulitzer dans la catégorie poésie fut attribué à Gwendolyn Brooks en 1950 pour son recueil *Annie Allen*, Ralph Ellison reçut le National Book Award en 1953 pour le roman *Invisible Man*, tandis qu'un Obie award fut attribué à la pièce *Trouble in Mind* d'Alice Childress en 1955⁸⁹² puis à *The Dutchman* d'Amiri Baraka en 1964⁸⁹³. Childress exceptée⁸⁹⁴, tous ces artistes figuraient parmi les trente écrivains les plus fréquemment présents dans les anthologies. L'échantillon d'auteurs était certes moins important que celui des lauréats des concours organisés par *Opportunity* et ne pouvait donner lieu à une comparaison stricte, mais ces récompenses et distinctions littéraires étaient sûres de retenir l'attention de la critique, d'autant plus lorsqu'il

⁸⁹⁰ Laurence Cossu-Beaumont, « Best-sellers noirs : la représentation et la transmission des grands mythes américains », *Cercles*, 24 (2012) : 73-85. p. 79.

⁸⁹¹ Les critiques britanniques F. R. et Q. D. Leavis, ainsi que Virginia Woolf faisaient partie des détracteurs de ce type d'institution. Voir Jean-Christophe Murat, « Culture and Literary Criticism in the 1930s and '40s. The Case of F.R. and Q.D. Leavis », *E-rea*, 10.2 (2013). <https://journals.openedition.org/erea/3033>. Consulté le 26 juillet 2020.

⁸⁹² Mary Helen Washington, « Alice Childress, Lorraine Hansberry, and Claudia Jones: Black Women Write the Popular Front » in Mullen et Smethurst (ed.), *Left of the Color Line*, *op. cit.* p. 186.

⁸⁹³ McAlister, « One Black Allah: The Middle East in the Cultural Politics of African American Liberation, 1955-1970 », *op. cit.* p. 624.

⁸⁹⁴ Seulement deux œuvres de Childress apparaissaient dans les anthologies du corpus : la nouvelle *The Pocketbook Game* dans *The Best Short Stories by Negro Writers* et la pièce *Wine in the Wilderness* dans *Black Theater, U.S.A.*.

s'agissait d'une première. En retour, cette attention critique pouvait influencer sur la préservation des œuvres d'un auteur.

En 1965 soit le moment où Larry Neal écrivait que l'art devait être fonctionnel, les artistes africains-américains s'étaient donc distingués dans différentes catégories littéraires : poésie, théâtre et fiction. Ainsi, la finalité de la littérature dans les années soixante et soixante-dix n'était pas la même que dans les années vingt et trente car l'enjeu n'était pas le même. Non pas que la littérature africaine-américaine dans son ensemble fût soudainement devenue visible aux yeux de la critique. Simplement, les réserves et préjugés critiques qui avaient historiquement entouré cette littérature devaient désormais faire face à des contre-exemples indéniables qui savaient ce type de raisonnement. Par ailleurs, la vision fonctionnelle de la littérature qui était répandue dans les années soixante et soixante-dix s'inscrivait en faux contre le principe même de concours. D'une part, il était contre-intuitif de juger esthétiquement des œuvres qui cherchaient précisément à se dépouiller de toute visée esthétique pour se concentrer sur leur utilité. D'autre part, la promotion d'un art qui devait être « périssable », pour reprendre le mot de Don L. Lee, prenait la promesse d'immortalité associée aux concours littéraires à rebrousse-poil.

Toutefois, le magazine *Negro Digest/ Black World* ressuscita pour un temps les concours littéraires, conformément à l'ambition éditoriale de promouvoir les jeunes auteurs. Ainsi, à partir de juillet 1968 et jusqu'en janvier 1976, le magazine distribua le Conrad Kent Rivers Memorial Fund Award. Le lauréat devait être jeune et essayer d'atteindre « les plus hauts objectifs littéraires » malgré des obstacles économiques peu communs, ses travaux devaient avoir été portés à l'attention des éditeurs de *Negro Digest/ Black World* puisque ces derniers servaient à la fois de gestionnaire du fonds ainsi que de seuls juges⁸⁹⁵. La récompense financière était de cinq cents dollars. En onze éditions, le prix fut attribué à quelques auteurs qui apparaissaient assez fréquemment dans les publications africaines-américaines – anthologies ou magazines – du Black Arts Movement, Carolyn Rodgers, Lindsay Barrett, Julia Fields, Keorapetse W. Kgositsile ou encore Brenda Torres. D'autres

⁸⁹⁵ « The Awards will be presented once or twice a year to young writers who are notably striving to achieve the highest literary goals despite economic disadvantages or against unusual odds. » Nous traduisons. Éditeurs, « Perspectives », *Negro Digest*, (juillet 1968) : 49.

récipiendaires étaient bien moins en vue : Carolyn Gerald et Ronald Walcott furent par exemple distingués pour leurs contributions à la critique littéraire, tandis que Wimley White qui reçut le prix pour une nouvelle qu'il avait publiée dans le magazine était décrit comme un promoteur commercial du Texas, propriétaire d'une petite salle de billard et comptable à mi-temps⁸⁹⁶.

À partir de janvier 1970, deux autres concours annuels vinrent s'ajouter au Conrad Kent Rivers Memorial Fund Award. Tout d'abord, les Gwendolyn Brooks Literary Awards offraient des récompenses dans deux catégories, nouvelle et poésie, à hauteur de deux cent cinquante dollars chacune, financées par Gwendolyn Brooks elle-même. Les sélections se faisaient parmi les œuvres publiées dans le magazine *Negro Digest/ Black World* au cours d'une même année civile et, à nouveau, les éditeurs étaient les seuls juges. Le deuxième concours était le Broadside Press First Publication Prize : il récompensait un poème publié au cours de l'année civile dans *Negro Digest/ Black World*, Hoyt Fuller était l'unique juge et une dotation de cent dollars, financée par Dudley Randall, accompagnait le prix⁸⁹⁷. En 1973 enfin, deux concours furent créés pour récompenser les contributions critiques : le Richard Wright Award pour la critique littéraire, et le Imamu Amiri Baraka Award pour la critique théâtrale, dont les récompenses s'élevaient toutes deux à cent dollars et étaient financées par Addison Gayle Jr. et le critique de théâtre Clayton Riley respectivement. Dès l'année suivante cependant, le Imamu Baraka Award devint le Woodie King Jr. Award lorsque le critique du même nom devint celui qui finançait la récompense. En janvier 1973, Raoul Abdul, qui était présenté comme musicologue et ancien assistant éditorial de Langston Hughes, proposait de mettre en place les Langston Hughes Memorial Award dont le détail devait être donné dans le numéro de juin 1973, cependant le numéro en question ne contenait aucune référence à ce concours, ce qui laisse à penser que le projet avait entre-temps été abandonné.

À première vue, tous ces exemples pouvaient suggérer que la littérature africaine-américaine dans son ensemble était en ébullition : les prix proliféraient, étaient attribués à des auteurs confirmés comme à de jeunes talents prêts à éclore, et récompensaient

⁸⁹⁶ Éditeurs, « The Ninth Conrad Kent Rivers Memorial Fund Award », *Black World*, (janvier 1974) : 49.

⁸⁹⁷ Les noms retenus pour ces trois concours illustraient de nouveau la préservation mémorielle à l'œuvre dans la littérature.

désormais les contributions critiques, signe que la critique et l'art africains-américains avaient réussi leur émancipation vis-à-vis des standards esthétiques blancs et occidentaux. Qui plus est, tous les prix étaient désormais financés par des acteurs du monde littéraire africain-américain : critique, anthologiste, poétesse et éditeur. Les pis-aller de la Renaissance de Harlem – philanthropie blanche et financement via des fonds acquis de manière illégale – s'étaient évanouis, indication du fait que l'indépendance critique passait par une indépendance financière et éditoriale. Cependant, si l'on a pu voir que le prestige d'un concours pouvait parfois se mesurer à l'aune des récompenses pécuniaires, les dotations de quelques centaines de dollars apparaissaient quelque peu modestes en comparaison des mille dollars offerts par *The Crisis* ou *Opportunity* compte tenu de l'inflation entre 1925 et 1968⁸⁹⁸. L'un des objectifs des concours organisés par *Negro Digest/ Black World* était d'aider à la création littéraire africaine-américaine et le montant des dotations était certainement un moyen de réduire les obstacles économiques auxquels les auteurs faisaient face. Malgré cela, les concours organisés par *Negro Digest/ Black World* semblaient avoir les mêmes limitations que ceux de *The Crisis* et *Opportunity*, à savoir que s'ils pouvaient certes influencer sur la phase de production, ils ne semblaient offrir aucune garantie d'aide pour les phases de reproduction et de préservation. Plusieurs récipiendaires n'eurent jamais la moindre œuvre reproduite dans les anthologies du corpus tandis que d'autres se contentaient d'un poème, isolé dans un volume voire deux. Seul un poème d'Isaac J. Black par exemple fut reproduit dans une anthologie, alors qu'il avait reçu un Broadside Press First Publication Prize en 1973 puis un Gwendolyn Brooks Literary Award dans la catégorie fiction en 1975, en plus d'avoir contribué à des magazines tels que *Black World*, *Nkombo*, *Obsidian* ou encore *The Journal of Black Poetry*. De la même manière, les œuvres de Brenda Torres, qui reçut le premier Gwendolyn Brooks Literary Award en 1970 puis le onzième et dernier Conrad Kent Rivers Memorial Fund Award, ne furent jamais réimprimées, alors même que les éditeurs de *Black World* saluaient en janvier 1976 « l'invariable grande qualité » de ses contributions au magazine depuis 1968⁸⁹⁹.

⁸⁹⁸ Le U.S. Bureau of Labor Statistics estime qu'un dollar en janvier 1925 équivalait à 1.97\$ en janvier 1968. Voir : https://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm

⁸⁹⁹ « she is also lauded for the consistently high quality of her literary work ». Nous traduisons. Éditeurs, « The Eleventh Conrad Kent Rivers Memorial Fund Award », *Black World*, (janvier 1976) : 49.

D'autre part, la vertu promotionnelle de ces concours pouvait être mise en cause. À plusieurs égards, la ligne entre promotion et autopromotion était parfois fine. Ainsi, lorsqu'un entrefilet de *Black World* annonçait en août 1973 que Woodie King Jr. allait financer le prochain Imamu Amiri Baraka Award, la majeure partie était consacrée à la biographie et aux contributions du critique. En janvier 1974, le prix avait subitement changé de nom pour adopter celui du nouveau mécène, ce qui symbolisait l'opportunité d'autopromotion que ces compétitions pouvaient représenter. Coutumièrement, *Black World* annonçait les lauréats de ce concours ainsi que du Richard Wright Award dans le même paragraphe : après la description des œuvres distinguées, les bailleurs de fonds, King Jr. et Addison Gayle Jr., étaient également mis à l'honneur par les éditeurs qui s'arrêtaient brièvement sur leurs publications passées ou à venir. Par ailleurs, le mode d'attribution des prix présentait quelques conflits d'intérêts susceptibles de nuire à l'impartialité des concours. Ainsi, deux auteures du collectif OBAC reçurent un Conrad Kent Rivers Memorial Fund Award, Carolyn Rodgers en 1968 et Angela Jackson en 1973. Hoyt Fuller, éditeur en chef de *Negro Digest/ Black World* et donc juge de tous les concours proposés par le magazine, était également cofondateur de OBAC. Le rappel qui accompagnait l'annonce de chaque récompense, « [l]e prix est remis à la discrétion des éditeurs, dont la décision est définitive »⁹⁰⁰ était sans doute un moyen de se prémunir contre d'éventuelles accusations de favoritisme.

Comparativement, les concours organisés par *Opportunity* et *The Crisis* firent appel à un panel d'artistes pour faire office de juges – de René Maran à William Stanley Braithwaite en passant par Eugene O'Neill et Zona Gale – tandis que les auteurs en lice soumettaient leurs œuvres en les signant d'un pseudonyme⁹⁰¹. Certes les éditeurs faisaient toujours partie du jury, mais leur influence était fortement diluée à travers l'association avec d'autres évaluateurs. Le processus décisionnel adopté par *Negro Digest/ Black World* rappelait ainsi davantage celui adopté par W.E.B. Du Bois lors du dernier concours de 1927, où il fut seul juge. Similairement, Hoyt Fuller était le seul juge du Broadside Press First Publication Prize alors que Dudley Randall, auteur et fondateur de la maison d'édition qui donnait son nom au prix, aurait été tout désigné pour participer aux

⁹⁰⁰ « The award is made at the discretion of the editors, whose decision is final. » Nous traduisons. *Ibid.*

⁹⁰¹ Austin, « *The Opportunity and Crisis Literary Contests, 1924-27* », *op. cit.* p. 238.

délibérations. Si Randall l'avait souhaité, cela aurait sans doute été faisable. Peut-être avait-il suffisamment à faire avec ses propres activités littéraires et éditoriales, peut-être était-il simplement satisfait de savoir qu'il encourageait un ou une jeune artiste à travers cette récompense. En tous les cas, ce concours représentait en soi une opportunité promotionnelle pour sa maison d'édition dont le nom revenait dans le magazine chaque fois que le prix y était mentionné. À nouveau, à travers cette myriade de prix, la promotion de la littérature africaine-américaine était sans doute sincère mais pas entièrement désintéressée.

Sous certains aspects, les concours littéraires du Black Arts Movement présentaient un caractère impersonnel aussi paradoxal qu'insidieux. Pour rappel, les dîners organisés par la NAACP ou la NUL dans les années vingt remplissaient une fonction symbolique et pratique, en mettant en relation auteurs africains-américains et éditeurs blancs. On a déjà pu voir que ces réseaux interpersonnels pouvaient avoir une incidence directe sur la visibilité des auteurs ainsi que sur leur capacité à se faire éditer. À l'inverse, les éditeurs de *Negro Digest* détaillaient le processus de remise du premier Broadside Press First Publication Prize de cette manière : chaque début d'année, l'éditeur de *Negro Digest/Black World* allait envoyer le nom du lauréat à l'éditeur de Broadside Press, qui renverrait ensuite un chèque aux locaux du magazine, avant que l'éditeur ne se charge de poster le chèque à l'adresse du gagnant. En d'autres termes, cette modalité de remise de prix ne remplissait ni la fonction symbolique, ni la fonction pratique qu'avaient revêtues les compétitions analogues des années vingt : être attablé auprès d'un ou d'une artiste ayant reçu un prix Pulitzer et avoir l'occasion d'échanger le temps d'une soirée ne produisait certainement pas le même effet, ni ne délivrait la même motivation que d'ouvrir sa boîte aux lettres un matin et y trouver un chèque de cent dollars, adressé par quelqu'un qu'on n'avait potentiellement jamais rencontré. L'opportunité de nouer des contacts fructueux dans le monde éditorial ou critique était manquée et, partant, cela n'augmentait pas les chances d'un auteur de voir ses œuvres préservées.

Dans le cas du Broadside Press First Publication Prize, la segmentation du processus d'attribution de la récompense était symptomatique d'une dynamique propre au Black Arts Movement. En effet, William Van Deburg a rappelé que les institutions qui furent créées pendant la période privilégiaient l'indépendance et l'autonomie au détriment

d'une forme de centralisation qui aurait pu améliorer la communication entre les structures ainsi que l'efficacité globale du mouvement⁹⁰². Malgré une centralisation de surface puisque l'organisation des compétitions était invariablement confiée à *Negro Digest/ Black World*, ces concours littéraires fonctionnaient quand même de façon autarcique. En effet, les différents acteurs mobilisés – la poétesse Gwendolyn Brooks, la maison d'édition Broadside Press ou le magazine lui-même – étaient tous issus de l'écosystème médiatique africain-américain du Midwest dans lequel ils gravitaient. Les compétitions pouvaient se succéder, elles restaient largement le fruit d'initiatives individuelles et locales exécutées par un même mandataire. D'une part, la visibilité des concours et des lauréats pâtissait du nombre de prix décernés puisque, nonobstant la différence des catégories récompensées, on pouvait voir chaque compétition comme un concours parmi d'autres. D'autre part, en n'impliquant que des acteurs de l'écosystème médiatique du Midwest et en récompensant de nombreux auteurs issus de cet écosystème, ces prix peinaient à atteindre une envergure véritablement nationale, chose qui aurait requis d'étendre la sphère des acteurs mobilisés pour inclure d'autres institutions telles que, par exemple, Jihad Press sur la côte est, The Journal of Black Poetry Press sur la côte ouest ou encore BLKARTSOUTH à La Nouvelle-Orléans. Autrement dit, la décentralisation propre au Black Arts Movement était un obstacle inhérent aux fonctions symbolique et pratique traditionnellement associées aux concours littéraires. En conséquence, la dynamique de préservation des œuvres qui pouvait être facilitée dès lors qu'un auteur obtenait un prix était, dans le cas africain-américain, pratiquement au point mort.

Tant pendant la Renaissance de Harlem que pendant le Black Arts Movement, distinctions et prix littéraires aussi prestigieux soient-ils, étaient loin de constituer un solide rempart contre l'oubli⁹⁰³. Si les concours littéraires organisés par les magazines africains-américains au cours des deux périodes comportaient des différences nettes en termes de visée, d'enjeux ou de modalités, leurs influences sur la postérité des œuvres conservaient

⁹⁰² Van Deburg, *New Day in Babylon*, *op. cit.* p. 64. Van Deburg note également que cette décentralisation permit au mouvement de croître rapidement et de s'adapter facilement aux différentes spécificités locales afin de couvrir un espace géographique et social plus vaste.

⁹⁰³ Ce qui est vrai de presque n'importe quel concours littéraire : les listes de lauréats du prix Goncourt ou du prix Nobel de littérature fourmillent par exemple de noms oubliés et méconnus, à la fois de la critique et du public.

des ressemblances prononcées. Ils facilitaient certes la phase de production des œuvres mais ne paraissaient avoir qu'une incidence modeste sur les phases de reproduction et de préservation. Ces concours ne généraient pas toujours suffisamment de visibilité autour des artistes et des œuvres afin de modifier sensiblement les dynamiques éditoriales régnaient qui négligeaient ou excluaient les auteurs africains-américains. Une incidence plus directe sur la trajectoire pouvait être ressentie lorsque le prix ou la distinction était d'envergure nationale ou bien était synonyme de larges ventes.

Ceci dit, même remporter une récompense de cette stature n'était peut-être qu'une étape préliminaire qui pouvait par la suite être confirmée ou non. Ainsi, Robert Hayden accéda à la plus haute distinction littéraire du pays en 1976 lorsqu'il fut nommé poète lauréat des États-Unis, après une carrière déjà prolifique en tant que poète. Il était alors le premier Africain-Américain à obtenir cette distinction. Pourtant, Derik Smith a rappelé que cette réussite ne donna lieu qu'à très peu de commentaires de la part des critiques et des universitaires : l'anniversaire de sa nomination ne fut pas célébré, aucune revue ne lui consacra de numéro spécial, aucun rassemblement d'artistes n'eut lieu, aucun article retraçant son accession à ce poste ne fut écrit. Pour Smith, si la nomination de Hayden ne suscita que peu d'intérêt à l'époque et par la suite, c'était précisément à cause du fait que les chercheurs qui s'intéressaient à la littérature africaine-américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle avaient tendance à le négliger ou à l'occulter, notamment afin de livrer une représentation monolithique de la littérature africaine-américaine d'après-guerre⁹⁰⁴. Hayden était déjà avant sa nomination l'un des poètes les plus reproduits au sein d'anthologies de notre corpus. En ce sens, son poste de poète lauréat n'avait que peu de chances d'affecter sa place au sein de la tradition littéraire africaine-américaine. En revanche, les remarques de Smith sur ce manque d'attention universitaire invitaient à se pencher de plus près sur l'influence des milieux scolaires en général sur la préservation des œuvres.

⁹⁰⁴ Derik Smith, « Quarreling in the Movement: Robert Hayden's Black Art Era », *Callaloo*, 33.2 (2010) : 449-466. p. 449.

Chapitre 8 : Préservation pédagogique et parascolaire

Les institutions scolaires – écoles primaires, secondaires ainsi qu’universités et établissements d’enseignement supérieur – constituent l’un des principaux pôles de préservation des œuvres sinon le principal. Une œuvre peut certes être inscrite à un ou plusieurs programmes scolaires sans pour autant être canonique, mais si elle revient année après année au sein de différents programmes scolaires, cela contribue inévitablement à en augmenter la visibilité auprès du public étudiant et de la critique universitaire. Pour John Guillory, la présentation de textes à des nouveaux lecteurs et lectrices, « génération » après génération, correspond à ce qu’il nomme la « reproduction » des œuvres, un principe qui permet aux œuvres d’être préservées⁹⁰⁵. Guillory convoque tacitement une image de vitalité grâce aux termes de génération et de reproduction. De son côté, Gérard Genette a relevé que les œuvres de certains auteurs se trouvaient désormais « sous perfusion scolaire », une perfusion nécessaire à une « survie artificielle ». En apparence, l’image esquissée par Genette se situe à l’opposé de celle de Guillory, puisqu’elle suggère une littérature moribonde, incapable d’assurer sa propre survie et vouée à périr hors du cadre institutionnel. Cependant, les deux images ne se discréditent pas l’une, l’autre, puisque toutes deux s’accordent sur l’existence d’une

⁹⁰⁵ « An individual’s judgment that a work is great does nothing in itself to preserve that work, unless that judgment is made in a certain institutional context, a setting in which it is possible to insure the *reproduction* of the work, its continual reintroduction to generations of readers. » Nous traduisons. Guillory, *Cultural Capital*, *op. cit.* p. 28. Dans notre analyse, le terme de reproduction est essentiellement utilisé pour signifier les réimpressions d’œuvres au sein de divers supports médiatiques. Afin de clarifier la suite du propos, nous utiliserons des guillemets pour le terme « reproduction » lorsque nous souhaiterons faire référence à la définition qu’en a fait Guillory.

préservation scolaire, c'est-à-dire rendue possible par les établissements d'enseignement de tous types. Vraisemblablement, la préservation scolaire peut se manifester de diverses manières et avec une intensité variable selon les œuvres : elle peut être soit le principal vecteur de vitalité, soit le dernier rempart contre la mort littéraire et son corollaire, l'oubli. Dans le cas africain-américain, la préservation des œuvres ne se fit pas toujours au sein d'institutions scolaires. Ainsi, nous avons opté pour le terme de préservation pédagogique qui englobe la préservation scolaire mais ne s'y limite pas.

En plus d'avoir eu une incidence plus ou moins directe dans la production et la reproduction de la littérature africaine-américaine, les institutions scolaires ont également joué un rôle dans la phase de préservation des œuvres. Ce chapitre se concentrera d'abord sur les activités qui ne relèvent pas à proprement parler de l'enseignement – c'est-à-dire l'ensemble des activités conduites dans une salle de classe et qui se font de professeurs à élèves – mais qu'on peut qualifier d'activités parascolaires, soit par exemple les activités scientifiques et éditoriales qui ont un lien plus ou moins direct avec l'étude scolaire. En effet, lorsqu'une œuvre est entourée d'une littérature secondaire abondante – articles scientifiques, numéros spéciaux de revues ou encore guides de lecture – cela signale que le texte est encore lu, analysé, disséqué, débattu, critiqué, en bref, qu'il est à la fois important et pertinent au sein d'un espace intellectuel et culturel donné⁹⁰⁶. En ce sens, la publication de revues scientifiques spécialement consacrées à la littérature africaine-américaine permet d'alimenter un débat critique de manière semestrielle ou trimestrielle. La régularité de parution de ces forums est un moyen d'aviver et de maintenir l'intérêt pour des œuvres ou des auteurs qui autrement pourraient être facilement délaissés par la critique. De même, l'organisation de conférences, de lectures, de séminaires et autres manifestations scientifiques a parfois eu une incidence directe dans la survie de certaines œuvres. À côté de cela, les éditions critiques peuvent être un autre instrument de mesure dans la canonicité d'un texte. Le discours critique qui entoure une œuvre s'agrège à cette dernière au sein d'un même volume, ce qui est autant une clef de compréhension du texte qu'une estampille de son

⁹⁰⁶ C'est pourquoi ce chapitre s'écartera en quelques endroits des objets d'études principaux que sont les magazines et les anthologies afin d'analyser l'influence potentielle de cette littérature secondaire dans la préservation des œuvres.

caractère canonique. De la même manière, les guides de lecture à destination des étudiants et étudiantes – quoiqu'ils ne soient généralement pas produits à l'initiative des institutions scolaires elles-mêmes – sont de précieux indicateurs du statut à part acquis par une œuvre puisque sur toutes les œuvres littéraires qui existent, seule une infime partie dispose de tels guides au format papier ou même dématérialisés. Éditions critiques et guides de lecture répondent nécessairement à une demande et représentent une manière de mesurer si la préservation d'une œuvre est en péril ou non. Par ailleurs, les presses universitaires ont historiquement joué un rôle de préservation en rééditant des textes africains-américains épuisés. Retracer les différentes éditions des œuvres permet de déterminer quelles presses universitaires ont, ponctuellement ou durablement, participé à la préservation de certaines œuvres en leur offrant une réédition. En différents points, ce chapitre suggérera que les processus de préservation ne s'enclenchent pas toujours à la parution des œuvres pour suivre ensuite un cours linéaire mais peuvent également se déclencher à retardement, bien des années après la date de publication. Dans d'autres cas, la préservation d'une œuvre fonctionne par à-coups et est conditionnée par des éléments externes à l'œuvre, tels que la situation politique et sociale.

En deuxième partie de ce chapitre, on reviendra sur les aspects qui ont directement trait à l'éducation, à la fois au sein des institutions scolaires traditionnelles et en dehors. Ainsi, quelques périodiques africains-américains ont insisté sur l'importance de proposer de la littérature aux jeunes lecteurs et lectrices, afin notamment de pallier l'enseignement dispensé par des institutions scolaires ségrégationnistes. Ces œuvres pour enfants et adolescents ne sont pas devenues canoniques en elles-mêmes, mais elles ont pu influencer de diverses manières sur la popularité de leurs auteurs. Par exemple, lecteurs et lectrices ont pu découvrir tôt dans leurs vies des auteurs tels que Langston Hughes, Arna Bontemps ou encore Countee Cullen, auteurs qu'ils ont sans doute recroisés à d'autres âges. Ce premier point de contact, cette familiarisation en amont, est susceptible d'avoir contribué à la survie littéraire de certains auteurs en aval. En soi, publier une œuvre à destination de la jeunesse offrait l'occasion d'accroître le public d'un auteur. Dans les faits, ces œuvres étaient parfois les seules à se trouver réimprimées et rééditées lorsque les recueils de poésie ou les romans étaient globalement laissés de côté par les maisons d'édition. En quelques cas donc, sans en être la principale artisan, la littérature jeunesse contribua à

la préservation de l'héritage littéraire de certains auteurs. Dans un cadre institutionnel cette fois, la préservation d'œuvres a pu tenir à l'utilisation qui en était faite dans les salles de classe. Les supports de cours par les enseignants dans les années soixante-dix révélaient par exemple que certaines anthologies du corpus furent très utilisées lorsque d'autres demeurèrent confidentielles. De même, les œuvres plébiscitées par les anthologistes n'étaient souvent pas les mêmes que celles plébiscitées par les enseignants. Ainsi, il est possible de percevoir au moins deux facettes du canon littéraire africain-américain : celle donnée par les programmes scolaires et les supports d'enseignement, et celle fournie par les sélections des diverses anthologies. Pour beaucoup d'anthologistes, l'objectif était d'assembler un volume susceptible de servir aux étudiants. Pourtant, malgré tout le soin et toutes les compétences déployées afin d'atteindre cet objectif, la décision d'opter pour un volume plutôt qu'un autre pouvait tenir à des détails matériels et techniques qui n'avaient rien à voir avec la qualité de la sélection. Comme tout support d'enseignement, les anthologies étaient également susceptibles d'être remplacées au profit de volumes plus récents ou plus exhaustifs. C'est pourquoi ce chapitre essaiera en dernier lieu d'esquisser quelques dynamiques relatives à la conservation de tels volumes au sein des bibliothèques.

A. L'influence des activités parascolaires

1) Les revues et les événements à caractère scientifique

Historiquement, le milieu scolaire et plus particulièrement universitaire a fortement contribué à la création, la présentation, la diffusion et la légitimation de la littérature africaine-américaine. Si toutes ces contributions pouvaient en définitive avoir une incidence au moment de la préservation d'une œuvre, les institutions scolaires participèrent également à cette préservation de manière active grâce notamment à des initiatives qui avaient pour effet de garder certains textes ou certains auteurs au cœur de l'attention critique. En ce sens, les revues scientifiques représentaient un médium de choix dans la préservation des œuvres. En effet, elles s'adressaient d'une part à des lecteurs et lectrices qui, pour l'essentiel, travaillaient au sein de ces institutions scolaires

ou étaient en lien étroit avec ce type d'établissement. D'autre part, ces revues fournissaient un forum de discussion régulier susceptible de perpétuer l'héritage littéraire d'un auteur.

Plusieurs publications scientifiques africaines-américaines furent ainsi directement impliquées dans la préservation de la littérature noire, en permettant le maintien d'un dialogue à propos des œuvres. En 1940, W.E.B. Du Bois lança le périodique *Phylon: The Atlanta University Review of Race & Culture* qui, comme son titre complet suggérait, entendait précisément allier exigence scientifique et promotion culturelle. Cette promotion était double puisque le magazine trimestriel permettait d'une part aux auteurs de publier des poèmes ou des nouvelles originales, tandis que la rubrique de critique littéraire assurait d'autre part une discussion régulière à propos des œuvres africaines-américaines passées ou contemporaines. La composition du comité éditorial changea régulièrement au fil des années, mais on pouvait noter la présence de William Stanley Braithwaite, Allison Davis ou Langston Hughes en tant qu'éditeurs adjoints, tandis que la revue avait un éditeur spécialement en charge de la poésie, poste qui fut entre autres occupé par Richard A. Long, anthologiste de *Afro-American Writing* avec Eugenia W. Collier. La revue *Negro History Bulletin* lancée par Carter G. Woodson en 1937 fut une autre publication scientifique qui assura le maintien d'une discussion consacrée à la littérature africaine-américaine, quoique peut-être moins régulièrement que *Phylon*. Tout comme cette dernière publication, *Negro History Bulletin* ouvrait ses portes aux auteurs africains-américains. La revue mettait parfois à l'honneur la littérature africaine-américaine en publiant des œuvres originales ou en tenant une rubrique de critique littéraire, même si cette dernière se concentrait principalement sur les parutions d'ouvrages qui traitaient de l'histoire. Par exemple, en mars 1944, un article écrit par Mary L. Williams passait en revue les vingt-six poèmes du recueil *For My People* qui avait été publié deux ans auparavant par Margaret Walker⁹⁰⁷. Le numéro d'avril 1965 fournissait une autre illustration de ces possibilités, puisque Langston Hughes, Arna Bontemps ainsi que l'anthologiste et écrivain J. Saunders Redding apparaissaient comme les éditeurs consultants pour le numéro, tandis que la couverture de la revue était composée d'un dessin de H. Wells et d'un poème de Harry E. Brennecke. Ainsi, *Phylon* et *Negro History*

⁹⁰⁷ Dagbovie, *The Early Black History Movement*, op. cit. p. 100.

Bulletin furent des revues scientifiques qui offrirent dès la fin des années trente un modeste forum à propos de la littérature africaine-américaine. Modeste car l'ampleur de l'attention accordée à la littérature au sein des publications était globalement modérée, mais aussi parce que ces revues ne bénéficiaient pas d'appuis institutionnels majeurs à l'échelle états-unienne. Certes, *Phylon* était formellement affilié à une université traditionnellement noire tandis que *Negro History Bulletin* pouvait compter sur le soutien de la ASNLH, mais les activités d'institutions africaines-américaines demeuraient fréquemment ignorées, dénigrées ou ne bénéficiaient d'aucun relais médiatique. En ce sens, la veille critique assurée par ces deux revues alimentait une discussion au sujet de la littérature qui était à la fois irrégulière et à bas bruit.

En plus de ces précurseurs qui continuèrent de paraître, d'autres publications scientifiques vinrent apporter leur contribution à la préservation de l'héritage littéraire africain-américain dans son ensemble. En 1967, l'université d'État d'Indiana à Terre Haute sponsorisa – via le centre de recherche et de développement des programmes de l'université – la création de la revue *Negro American Literature Forum: For School and University Teachers*⁹⁰⁸, qui fut renommée *Black American Literature Forum* en 1976 puis *African American Review* en 1992. Comme le sous-titre l'indiquait, la revue s'adressait principalement à des enseignants et universitaires. Différence majeure par rapport à *Phylon* ou *Negro History Bulletin*, la focale était cette fois entièrement littéraire : le premier numéro revenait ainsi sur quelques œuvres de Gwendolyn Brooks, Langston Hughes ou encore Richard Wright, tandis que le second numéro comportait plusieurs articles sur la carrière et la mort de Hughes, l'un d'entre eux signé par Arna Bontemps notamment⁹⁰⁹. Ces deux premiers numéros de 1967 se limitaient à quelques dizaines de pages qui paraissaient avoir été imprimées à l'aide d'un miméographe, tandis que dix années plus tard, la publication avait gagné en épaisseur et en qualité d'impression, une croissance qualitative et quantitative qui s'était vraisemblablement faite à mesure que la littérature africaine-américaine s'implantait dans le paysage universitaire états-unien.

⁹⁰⁸ John F. Bayliss, « Editorial », *Negro American Literature Forum*, 1.1 (1967) : 1.

⁹⁰⁹ Arna Bontemps, « Memories of Langston Hughes 1902-1967 », *Negro American Literature Forum*, 1.2 (1967) : 12-13.

L'enseignement de cette littérature était en expansion sur les divers campus du pays à partir de la seconde moitié des années soixante, et il paraissait nécessaire d'accompagner cette expansion de publications à même de soutenir, consolider et étendre le développement qui prenait place. En conséquence, de nombreuses revues scientifiques consacrées entièrement ou en partie à la littérature africaine-américaine virent le jour au cours des années suivantes, parmi lesquelles *MELUS* en 1974, *Obsidian* en 1975, *Callaloo* en 1976 ou encore *The Langston Hughes Review* à partir de 1982⁹¹⁰. La revue *MELUS* par exemple, publiée par The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States, évoquait dans son premier éditorial l'un de ses objectifs, à savoir venir en aide aux enseignants qui devaient se « réoutiller » et à celles et ceux qui débutaient leur carrière⁹¹¹. *MELUS* comme *Negro American Literature Forum* fournissaient des forums de discussion consacrés à la littérature en plus de chercher activement à faciliter le travail de la communauté universitaire, particulièrement le travail de celles et ceux qui enseignaient dans les nouveaux champs disciplinaires qui portaient sur des groupes minorés. En d'autres termes, l'aide apportée par ces publications se concentrait sur la phase de préservation des œuvres, en fournissant des appuis théoriques susceptibles de favoriser une dissémination fluide de la littérature africaine-américaine – entre autres – auprès des différentes communautés estudiantines du pays.

Le rôle de ces revues scientifiques allait bien au-delà de simples auxiliaires théoriques à destination de nouveaux enseignants. Dans une large mesure, ces publications s'inscrivaient dans la continuité des divers magazines littéraires africains-américains des années soixante et soixante-dix. La revue quadrimestrielle *Obsidian: Black Literature in Review* fondée à l'université d'État de New York à Fredonia était éditée par Alvin Aubert, épaulé par Ron Welburn et Celes Tisdale. Aubert et Welburn avaient contribué à plusieurs reprises à *Negro Digest/ Black World* – Welburn publia neuf poèmes dans six numéros

⁹¹⁰ La revue *The Black Scholar* fondée en novembre 1969 n'est pas incluse ici car elle laissait largement de côté la littérature africaine-américaine pour se concentrer sur des questions plus sociologiques, historiques ou encore théoriques. Ces revues entrecroisaient plusieurs types de préservation, à la fois scolaire et symbolique comme dans le cas de *The Langston Hughes Review*. La revue en ligne *Fire!!!: The Multimedia Journal of Black Studies* créée en 2012 et soutenue par la Association for the Study of African American Life and History est, par son titre, un autre exemple d'entrecroisement de plusieurs types de préservation.

⁹¹¹ « *MELUS* might wish to provide, in due course, some kind of assistance to teachers who must "re-tool" and to new entrants into the field. » Nous traduisons. Éditeurs, « *MELUS Lives!* », *MELUS*, 1.1 (1974) : 1-2. p. 2.

différents et Aubert cinq poèmes dans trois numéros différents – tandis que Tisdale était l’anthologiste de *Betcha Ain’t* paru chez Broadside Press en 1974. D’autres noms d’anthologistes et de contributeurs récurrents aux magazines de l’époque étaient également listés parmi les éditeurs associés, comme Addison Gayle Jr., Nick Aaron Ford, Douglas Turner Ward, Darwin T. Turner, Michael S. Harper, John Henrik Clarke, Saunders Redding ou encore Ernest J. Gaines. En plus de publier des articles sur les différents aspects de la littérature africaine-américaine, le périodique proposait également de publier des poèmes ainsi que de la fiction et des pièces de théâtre à condition d’être courtes⁹¹². La ligne éditoriale de la revue permettait donc à la fois d’encourager la production d’œuvres et de préserver activement la littérature africaine-américaine en lui consacrant régulièrement un espace de discussion.

Obsidian s’inscrivait dans la continuité des magazines littéraires des années soixante et soixante-dix par la composition et la ligne éditoriales adoptées. Si pour *Obsidian*, la continuité était largement implicite, les éditeurs de *Callaloo* rendirent cette continuité explicite. En effet, le premier numéro annonçait que la revue éditée à Baton Rouge serait quadrimestrielle et panacherait création littéraire et articles critiques. *Callaloo* était le fruit d’un trio d’éditeurs, Tom Dent, Jerry W. Ward et Charles H. Rowell qui était et allait rester l’éditeur principal. Parmi les auteurs qui contribuaient au premier numéro se trouvaient Lance Jeffers, Alice Walker, Julia Fields, Kalamu ya Salaam, Lorenzo Thomas ou encore Alvin Aubert. Dent avait côtoyé Thomas dans l’atelier Umbra qui donna lieu au magazine éponyme, de même qu’il avait assuré la publication de *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* avec ya Salaam. Le nom de cette nouvelle revue, *Callaloo*, faisait référence à un plat caribéen tout comme *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* faisait référence, entre autres, à un plat louisianais. La confection des deux plats se faisait à partir de la même plante, appelée gombo, okra ou calalou selon les régions du monde : d’un point de vue symbolique, la recette éditoriale était différente mais on y trouvait les mêmes ingrédients. La préface du premier numéro était signée par Dent qui soulignait dès la deuxième phrase que la revue était publiée à un moment où « la fin » de *Black World* ainsi que de nombreux magazines propres à la communauté était lourde de conséquences pour la création

⁹¹² Éditeurs, « Inside Front Cover », *Obsidian*, 1.1 (1975).

littéraire africaine-américaine⁹¹³. Ainsi, par sa localisation, son nom, sa ligne éditoriale ou encore ses contributeurs et éditeurs, *Callaloo* s'inscrivait dans la continuité métaphorique de plusieurs magazines littéraires africains-américains. La publication de *Callaloo* fut interrompue en 1977 et ne reprit qu'en février 1978, avec des bureaux qui se trouvaient cette fois sur le campus de l'université du Kentucky. À travers l'exemple de *Callaloo*, il était possible de voir comment les magazines littéraires africains-américains des années soixante et soixante-dix qui étaient publiés hors campus laissèrent progressivement place à des revues scientifiques qui disposaient d'un appui institutionnel, qu'il s'agisse de financements directs ou de simple mise à disposition de locaux. Ainsi, plusieurs revues reprurent peu ou prou une formule éditoriale identique à celles des magazines littéraires qui mêlait promotion d'œuvres inédites et débats critiques. Ces revues furent de plus créées par des acteurs qui avaient déjà eu l'occasion de faire leurs premières armes éditoriales sur divers projets en dehors de l'université. La continuité renfermait malgré tout un changement de paradigme éditorial puisque la montée en puissance des revues scientifiques signifiait que l'essentiel de la critique littéraire africaine-américaine s'exprimait désormais par des voies de plus en plus liées aux institutions scolaires. Dès lors, la lente bascule de la critique vers le monde universitaire qui fut amorcée vers la fin des années soixante avait pour conséquence de centraliser davantage la préservation de la littérature africaine-américaine.

La valorisation de la littérature africaine-américaine passait inévitablement par ce genre de revues pour plusieurs raisons. Elles perpétuaient la promotion d'œuvres originales à un moment où les espaces d'expression littéraire qui étaient disponibles hors campus pour les auteurs africains-américains se réduisaient ou disparaissaient, elles fournissaient des assises théoriques et scientifiques aux enseignants sur le terrain qui allaient assurer la diffusion de la littérature africaine-américaine auprès de leurs classes année après année, elles offraient un espace de discussion régulier consacré à la littérature africaine-américaine et préservaient ainsi certaines œuvres et certains auteurs d'un oubli critique, enfin elles participaient à la légitimation d'un champ disciplinaire et,

⁹¹³ « It appears at a time when we are suffering the demise of BLACK WORLD and many of the community-based literary magazines which sprung up in the late sixties & early seventies. » Nous traduisons. Tom Dent, « Preface », *Callaloo*, 1.1 (1976) : v-vi. p. v.

partant, de la littérature africaine-américaine dans son ensemble. Pour autant, cette valorisation comportait des limites. En effet, le changement de paradigme éditorial renfermait plusieurs aspects à même d'influer sur la préservation des œuvres publiées ou commentées au sein de ces revues scientifiques. Premièrement, la concentration de la critique africaine-américaine au sein d'un réseau d'institutions scolaires était certes propice à consolider l'assise théorique et scientifique des départements d'études noires à plusieurs égards, mais comportait le risque d'amoindrir la vitalité de cette critique en dehors de ces institutions, qui avaient par ailleurs eu tendance à rejeter la littérature africaine-américaine tant d'un point de vue historique que théorique. Deuxièmement, la plupart des institutions qui soutenaient ce genre de revues étaient des institutions publiques – telles que l'université d'État d'Indiana, l'université d'État de New York ou l'université du Kentucky – et non des institutions privées qui demeuraient de loin les plus prestigieuses. Troisièmement, ces revues scientifiques parvinrent certes à être éditées de manière beaucoup plus pérenne que les magazines de notre corpus – la plupart existent encore aujourd'hui – mais cette stabilité ne signifiait pas pour autant qu'elles avaient acquis une place de choix au sein du tissu universitaire et scientifique. En effet, Fabio Rojas a mis en lumière le fait que, encore en 2008, les professeurs qui enseignaient au sein de départements d'études noires adoptaient un comportement différent lorsqu'il s'agissait de publier leurs travaux : ceux qui dépendaient d'une université de l'Ivy League privilégiaient des revues non spécialisées telles que *Critical Inquiry* ou *The English Journal* pour publier leurs recherches dans le domaine africain-américain, tandis que les autres soumettaient leurs articles et contributions aux revues scientifiques africaines-américaines⁹¹⁴.

Les revues scientifiques étaient sans doute les initiatives qui étaient le plus susceptibles de jouer sur la préservation des œuvres mais elles n'étaient aucunement les seules. L'organisation de journées d'études, de cycles de conférences ou de séminaires représentaient autant d'occasion de contribuer à la survie littéraire d'auteurs ou d'œuvres. James Smethurst a ainsi estimé que les conférences organisées par l'université

⁹¹⁴ Fabio Rojas, « One Discipline, Two Tracks: An Analysis of the Journal Publication Records of Professors in Africana Studies Doctoral Programs », *Journal of Black Studies*, 39.1 (2008) : 57-68.

de Fisk en 1966 et 1967 furent essentielles dans l'émergence du Black Arts Movement⁹¹⁵, la conférence de 1966 étant par exemple à l'origine de la création de Broadside Press. Lorsqu'en 1973 Margaret Walker organisa sur quatre journées le Phillis Wheatley Poetry Festival à l'université d'État de Jackson dans le Mississippi, la manifestation littéraire avait pour but de célébrer le bicentenaire de la première publication du recueil poétique de Wheatley, *Poems on Various Subjects, Religious and Morals* paru en Angleterre en 1773⁹¹⁶. Vingt poétesses en provenance de tout le pays vinrent lire leurs œuvres ainsi que celles de Wheatley⁹¹⁷. Le festival était organisé par une institution universitaire mais s'appuyait fortement sur le concours des artistes afin d'amplifier la résonance de l'hommage. En ce sens, la célébration représentait une préservation à la fois symbolique et scolaire de la contribution de Wheatley à la littérature.

L'incidence de ces événements scientifiques dans la préservation d'une œuvre pouvait être encore plus concrète. En 1964 et 1966, l'anthologiste néerlandaise Rosey E. Pool organisa des manifestations scientifiques au sein de l'université traditionnellement noire Alabama A&M. Elle profita de ces événements pour mettre en avant les œuvres de poètes de Détroit avec qui elle avait travaillé pour son anthologie *Beyond the Blues* parue en 1962, parmi lesquels Margaret Danner, Oliver LaGrone, James Thompson ou encore Dudley Randall⁹¹⁸. Il s'agissait donc d'une promotion qui se faisait dans un contexte universitaire et scientifique, loin de la zone géographique d'où étaient originaires les poètes et où la majorité du public était composée d'Africains-Américains. En résumé, ce genre de promotion était de nature à augmenter l'attention reçue par ces poètes, tant sur le plan critique que celui du public. Un autre poète de Détroit fut directement influencé par l'un de ces événements organisés par Pool. Ainsi, Robert Hayden considéra pendant longtemps le poème « Runagate Runagate » comme l'un de ses échecs. Cependant, après avoir assisté à la lecture de son poème par Pool à l'université de Fisk en 1963, Hayden

⁹¹⁵ Smethurst, « The Black Arts Movement and Historically Black Colleges and Universities » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, op. cit. p. 83.

⁹¹⁶ James Smethurst, « 'Don't Say Goodbye to the Porkpie Hat': Langston Hughes, the Left, and the Black Arts Movement », op. cit. p. 1227.

⁹¹⁷ Éditeurs, « 20 Black Women Poets To Honor Phillis Wheatley », *The New York Times*, (2 novembre 1973) : 54.

⁹¹⁸ Smethurst, *The Black Arts Movement*, op. cit. p. 207.

changea d'avis et décida de le retravailler⁹¹⁹. La nouvelle version fut publiée aux côtés de l'ancienne dans le *Negro Digest* de juin 1966, puis le poème devint l'un des plus fréquemment reproduits au sein des anthologies de notre corpus avec onze réimpressions au total. En définitive, les manifestations scientifiques organisées par les institutions scolaires pouvaient mettre en lumière des œuvres à la fois auprès du public et de la critique universitaire. Cette forme de promotion ponctuelle pouvait avoir une incidence directe sur la survie de certaines œuvres. Cependant, le cas du poème « Runagate Runagate » mettait en évidence que ces dynamiques de préservation étaient aussi imprévisibles que contingentes : une simple lecture incita Hayden à réviser une œuvre qui fut par la suite si reproduite qu'on peut désormais affirmer qu'elle a acquis une place au sein de la tradition littéraire africaine-américaine.

2) Éditions critiques et guides de lecture

Claire Parfait a déjà souligné que certaines formes d'édition – telles que l'inclusion d'un texte dans une collection prestigieuse – peuvent servir à mesurer la canonisation effective d'une œuvre⁹²⁰. Ainsi, le fait que le roman *Cane* de Jean Toomer ait fait l'objet en 2000 d'une réédition limitée chez Arion Press – maison d'édition de San Francisco qui se spécialise dans les livres de collection faits à la main – suggère par exemple que l'œuvre dispose d'un statut à part qu'on peut qualifier de canonique⁹²¹. Autre indice, le roman a également été réédité par la Library of America, tout comme une ou plusieurs œuvres de James Baldwin, Richard Wright, Zora Neale Hurston, George S. Schuyler, Claude McKay, Jessie Fauset, Nella Larsen, Langton Hughes, Wallace Thurman, Arna Bontemps, Countee Cullen, James Weldon Johnson ou encore Rudolph Fisher⁹²². À travers la parution de ces diverses éditions, il est donc possible d'établir que certaines œuvres disposent

⁹¹⁹ Howard Ramsby II, « Catching Holy Ghosts: The Diverse Manifestations of Black Persona Poetry », *African American Review*, 42. 3/4 (2008) : 549-564. pp. 550-551.

⁹²⁰ Claire Parfait, « *Uncle Tom's Cabin* et l'histoire américaine : le prisme du paratexte » in Cachin et Parfait (dir.), *Histoire(s) de livres*, op. cit. p. 148

⁹²¹ Cet exemple illustre par ailleurs le croisement de deux formes de préservation, à la fois symbolique et matérielle.

⁹²² Les œuvres sélectionnées par la Library of America pour une réédition étaient très majoritairement des romans, tandis que Wright et Baldwin étaient les deux seuls auteurs à avoir émergé après la Renaissance de Harlem.

aujourd'hui d'un statut à part, d'un statut canonique, même si les processus de canonisation restent en eux-mêmes imprévisibles et contingents. Hormis les éditions prestigieuses, la littérature secondaire produite autour des œuvres renseigne sur le statut canonique de certains textes. Concrètement, cela se manifeste par exemple à travers des rééditions critiques des œuvres ou bien des guides de lecture à destination d'un public scolaire, que les guides soient en version papier ou dématérialisés. Certes, les guides de lecture n'ont pas toujours été très bien accueillis par les institutions scolaires et les enseignants en particulier⁹²³, mais la finalité des deux types d'ouvrages reste en partie similaire : aider la compréhension d'un public de lecteurs composé en majeure partie d'étudiants et d'étudiantes. En ce sens, il s'agit de types d'ouvrages qui donnent une indication quant au degré d'importance de certaines œuvres au sein de l'espace scolaire et universitaire.

Avant de poursuivre, il convient d'abord de déterminer brièvement ce qui constitue ou non une édition critique, ce qui ne va pas forcément de soi. En effet, l'ajout d'un texte liminaire – préface, postface, introduction ou autre – ne suffit pas toujours à former une édition critique : il peut s'agir d'un texte rédigé par un artiste qui revient sur sa première lecture de l'œuvre qu'il présente – sur ce qu'il en avait pensé alors et ce qu'il en avait gardé ensuite – tout comme il peut s'agir d'un texte signé par un universitaire qui donne des clefs de compréhension, des repères chronologiques ou biographiques ainsi que des détails qui ont trait à la composition, la parution et la réception du livre sans pour autant s'appesantir sur l'historiographie qui entoure l'œuvre. D'un point de vue théorique, notre définition de l'édition critique sera donc la suivante : d'une part, une édition qui a pour objectif explicite d'apporter une sorte de plus-value à l'œuvre originale à travers la transmission d'éléments de compréhension et de contextualisation, et d'autre part, une édition qui opère une altération du paradigme herméneutique traditionnel – entre auteur, texte et lecteur – en intercalant de manière ostensible l'intervention d'un éditeur – ce qui donne auteur, texte, éditeur et lecteur. Cette nouvelle configuration confère à l'éditeur une agentivité propre à modifier arbitrairement la lecture, la compréhension et, en définitive, le sens du texte. Cette agentivité se révèle par exemple à travers la correction d'erreurs

⁹²³ Donald S. Rosser, « On Literary Study Guides », *The Clearing House*, 45.2 (1970) : 115.

contenues dans les éditions précédentes, la présence d'arborescences ecdotiques⁹²⁴ qui retracent les modifications successives apportées à une partie du texte, l'ajout de notes de bas de pages explicatives dans le corps de l'œuvre ou encore l'incorporation d'un ou plusieurs articles critiques au sein du même volume. Dans le cadre de cette recherche, il est en pratique virtuellement impossible de localiser et consulter toutes les éditions et rééditions des œuvres publiées au sein de magazines ou d'anthologies du corpus afin de déterminer à chaque fois s'il s'agit ou non d'une édition critique. En revanche, certaines collections proposent, explicitement ou non, des éditions critiques à destination d'un public scolaire ou universitaire. Aussi, nous nous concentrerons sur deux d'entre elles, la *Norton Critical Editions* publiées par la maison d'édition états-unienne W. W. Norton & Company et la *Oxford World Classics* publiée par Oxford University Press, afin de pouvoir dégager quelques éléments de compréhension relatifs aux dynamiques de préservation des œuvres.

Le catalogue en ligne de Norton révèle que sur les cinquante-six œuvres littéraires états-uniennes qui ont fait l'objet d'une édition critique, neuf sont signées par des auteurs africains-américains : *Narrative of the Life of Frederick Douglass* et *My Bondage and My Freedom* de Frederick Douglass, *Incidents in the Life of a Slave Girl* de Harriet Jacobs, *Twelve Years a Slave* de Solomon Northup, *The Autobiography of an Ex-Colored Man* de James Weldon Johnson, *The Marrow of Tradition* et *The Conjure Stories* de Charles W. Chesnutt, *Up From Slavery* de Booker T. Washington et *Cane* de Jean Toomer⁹²⁵. Trois romans et un recueil de nouvelles figurent dans cette liste, tandis qu'aucun recueil poétique africain-américain n'a fait l'objet d'une édition critique. La liste est fortement dominée par les œuvres du dix-neuvième siècle et en particulier par les récits d'esclave,

⁹²⁴ Il arrive parfois que, dans les versions manuscrites ou les premières versions imprimées de textes, certains mots soient difficilement lisibles. Lors de rééditions ultérieures, des modifications peuvent être introduites : les mots difficilement lisibles sont remplacés par d'autres dont le sens et la graphie semblent convenir au modèle original. Dans d'autres cas, les phrases qui contiennent ces mots illisibles sont simplement supprimées. Le travail ecdotique conduit par le critique textuel consiste à dresser l'inventaire des versions successives et parfois divergentes, avant de déterminer quelle version doit être conservée. Nous appelons arborescences ecdotiques les notes de bas de pages où les éditeurs précisent toutes les micro-variations textuelles qui ont eu lieu au fil du temps.

⁹²⁵ À noter que le catalogue de *Norton Critical Editions* tout comme celui de *Oxford World Classics* comporte le récit d'esclave du britannique Olaudah Equiano *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African* qui est parfois présent dans les anthologies de littérature africaine-américaine.

œuvres qui font logiquement désormais partie du domaine public. L'écart temporel entre la date de parution de l'œuvre originale et l'édition critique qui est réalisée souligne qu'il s'agit d'une forme de préservation différée. En d'autres termes, si les éditions critiques peuvent contribuer à la préservation des œuvres, elles ne peuvent se soustraire aux rythmes imposés par les différents cadres légaux qui autorisent des reproductions à moindres frais.

Les ouvrages de la collection *Oxford World Classics* publiés par Oxford University Press ne sont pas présentés explicitement comme des éditions critiques. Cependant, ils s'y apparentent fortement du fait de l'ajout systématique de textes liminaires et de références bibliographiques, en plus du fait d'être publiés par l'une des plus grandes maisons d'édition universitaire. Les cinq œuvres africaines-américaines qui font partie de leur catalogue en ligne sont *Incidents in the Life of a Slave Girl, My Bondage and My Freedom, Narrative of the Life of Frederick Douglass, Up From Slavery* et *The Souls of Black Folks* de W.E.B. Du Bois. Le nombre inférieur d'œuvres africaines-américaines au catalogue de *Oxford World Classics* s'explique sans doute par le fait que la production reste dans l'ensemble dominée par les œuvres britanniques. Comme pour Norton, les œuvres africaines-américaines présentes dans cette collection datent toutes du dix-neuvième siècle ou du début du vingtième siècle, ce qui suggère là encore que les éditions critiques ne voient généralement le jour qu'à expiration des droits d'auteurs⁹²⁶. Ainsi, l'espace de préservation offert par les éditions critiques n'est pas accessible immédiatement après la parution d'une œuvre.

⁹²⁶ Le groupe éditorial Penguin Random House fait également paraître la collection *Penguin Classics*, qui se décline en différentes sous-sections et qui présente les œuvres à l'aide de textes liminaires, références bibliographiques et autres notes. À nouveau, les titres qui figurent dans cette collection sont vraisemblablement les œuvres déjà passées dans le domaine public ou celles dont les droits sont détenus par le groupe. En effet, l'inclusion d'une œuvre à la collection *Penguin Classics* dépend également des fusions et acquisitions qui ont lieu dans le monde éditorial. Par exemple, les œuvres de James Baldwin ne figuraient pas dans cette collection en 2009, mais elles y figurent désormais presque toutes. Cela est dû au fait qu'elles avaient été publiées chez Dial Press qui, à la suite de plusieurs rachats, fit partie du groupe Random House. Lorsque ce dernier fusionna en 2013 avec Penguin, les œuvres de Baldwin purent rejoindre la collection. La collection *Penguin Classics* n'a pas été prise en compte pour cette étude car d'une part le groupe Penguin Random House est un éditeur dont les liens avec les institutions scolaires ne sont pas prééminents, et d'autre part le rythme des fusions, acquisitions, cessions partielles de catalogues et autres absorptions – qui est au demeurant difficile à suivre et à retracer – semble être le principal facteur dans la décision ou non d'inclure une œuvre à la collection.

Toutefois, les éditions critiques d'œuvres africaines-américaines publiées dans la collection *Norton Critical Editions* ou la collection *Oxford World Classics* sont arrivées bien après le passage des œuvres dans le domaine public. Dans le cas de *Oxford World Classics*, l'intégralité des œuvres africaines-américaines de la collection ont été publiées entre 2008 et 2019. Dans le cas de Norton, *Cane* a eu droit à une édition critique dès 1987 et *Narrative of the Life of Frederick Douglass* en 1995, mais toutes les autres ont été publiées après 2000, dont cinq entre 2012 et 2020. Pourtant, ces collections existent depuis longtemps – 1901 pour *Oxford World Classics* et 1961 pour *Norton Critical Editions* – et auraient en théorie largement eu le temps d'entreprendre ces éditions critiques à une date antérieure. L'explication la plus probable de cette inclusion tardive aux collections d'éditions critiques tient sans doute à la densification des études sur les récits d'esclave au cours de la seconde moitié du vingtième siècle⁹²⁷. En effet, la décision de publier une édition critique intervient une fois que de nombreuses recherches ont été conduites sur une œuvre. En somme, les éditions critiques sont donc la conséquence et le symptôme d'une attention scientifique soutenue. Elles peuvent avoir une incidence sur la visibilité d'une œuvre auprès de la critique, sur sa préservation, mais elles requièrent au préalable un travail de recherche fondamental accompli le plus souvent par des universitaires.

Contrairement aux éditions critiques qui doivent bénéficier des droits de reproduction des œuvres originales, les guides de lecture peuvent être en théorie publiés à tout moment, que ce soit un siècle après la parution d'une œuvre ou dans son sillage immédiat. Si les guides de lecture peuvent échapper aux contraintes légales auxquelles les éditions critiques sont soumises, ils restent cependant intrinsèquement liés à une forme de demande de la part des étudiants et étudiantes. En effet, les maisons d'édition à l'origine de ce genre de guides sont essentiellement des entreprises à but lucratif qui ne sont pas rattachées à une institution scolaire. Il s'ensuit donc que les guides publiés doivent être susceptibles de trouver acquéreurs, sans quoi l'objectif de profit ne peut être atteint par l'éditeur. Autrement dit, plus une œuvre est étudiée et plus il y aura d'acheteurs potentiels pour le guide de lecture. Ainsi, faire un relevé des guides de lecture qui ont été publiés autour d'une œuvre est un moyen d'estimer la fréquence à laquelle cette œuvre est étudiée au sein des institutions scolaires. Comme pour les éditions critiques, nous nous

⁹²⁷ Voir Roy, *Textes Fugitifs*, op. cit. pp. 30-41.

appuierons sur deux éditeurs de guides de lecture qui, en plus d'être basés aux États-Unis, ont la particularité de faire paraître ces guides à la fois au format papier et en version dématérialisée. Ainsi, la maison d'édition Cliffsnotes, fondée en 1958 après s'être inspirée du modèle des guides de lecture Coles Notes qui étaient publiés au Canada⁹²⁸, est sans doute l'une des plus anciennes dans le domaine ainsi que l'une des plus connues, tandis que l'éditeur Sparknotes, lancé en 1999 et racheté par le plus gros libraire des États-Unis Barnes & Noble en 2001, fait désormais figure de référence en la matière⁹²⁹.

Sur les centaines de guides revendiqués par l'éditeur Cliffsnotes⁹³⁰, dix-huit sont consacrés à une œuvre littéraire africaine-américaine. Le roman *A Different Drummer* de William Melvin Kelley et le récit d'esclave *Twelve Years a Slave* de Solomon Northup sont les deux seules œuvres à ne disposer que d'un guide de lecture en version dématérialisée⁹³¹. Voici les seize autres œuvres qui font l'objet d'un guide au format papier ainsi qu'en ligne : *I Know Why The Caged Bird Sings*, *Go Tell It On The Mountain*, *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, *Invisible Man*, *A Lesson Before Dying*, *A Raisin in the Sun*, *Their Eyes Were Watching God*, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, *The Autobiography of Malcolm X*, *Beloved*, *Sula*, *The Bluest Eye*, *Song of Solomon*, *The Color Purple*, *Black Boy* et *Native Son*. À l'exception de *Beloved*, *The Color Purple* et *A Lesson Before Dying*, toutes les œuvres qui disposent d'un guide de lecture ont été publiées avant 1980. Après la parution de *A Lesson Before Dying* en 1993, plus aucune œuvre africaine-américaine n'a fait l'objet d'un guide au format papier. Cela peut être vu comme le simple reflet du déclin des guides papier face à l'essor des guides en ligne, ou comme le fait que depuis 1993 aucune œuvre africaine-américaine n'a suscité l'attention massive des

⁹²⁸ Voir la présentation de l'entreprise sur leur site : <https://www.cliffsnotes.com/discover-about>

⁹²⁹ Depuis l'apparition d'Internet, de plus en plus de guides de lecture sont publiés en ligne, même si les publications physiques continuent d'être assurées par quelques éditeurs. Ainsi, Coles Notes et York Notes sont deux éditeurs de guides de lecture au format papier. Basés respectivement au Canada et au Royaume-Uni, leur production cible principalement les œuvres de ces pays, raison pour laquelle nous ne nous concentrerons pas dessus. Parmi les éditeurs de guides dématérialisés, on peut citer Shmoop, Enotes, Bookrags, Pinkmonkey, Gradesaver, Novelguide, ou encore Litcharts. Une comparaison du nombre de visiteurs sur chacun de ces sites révèle cependant que Sparknotes est de très loin le plus fréquemment consulté, à la fois dans le monde et aux États-Unis. Pour un comparateur de visiteurs en termes de trafic web, voir le site suivant : <https://www.similarweb.com/fr/>

⁹³⁰ Les données suivantes sont extraites des catalogues en ligne, à la fois pour Cliffsnotes et Sparknotes.

⁹³¹ Pour ce qui est de *Twelve Years a Slave*, l'absence de guide au format papier est sans doute liée au regain d'intérêt tardif qu'a connu le récit, notamment après le film éponyme de Steve McQueen sorti en 2013. Roy, *Textes fugitifs*, op. cit. p. 13. À noter que la tendance des éditeurs de guides de lecture semble être de plus en plus tournée vers les versions dématérialisées qui sont moins coûteuses.

institutions scolaires. Par ailleurs, cela suggère également que s'il est en théorie possible de faire paraître un guide de lecture peu de temps après la sortie d'une œuvre, il semble en aller tout autrement dans les faits. Une œuvre doit d'abord donner des signes d'enracinement au sein des institutions scolaires – c'est-à-dire faire prosaïquement l'objet de nombreux cours – avant de pouvoir prétendre obtenir un guide de lecture et la forme de préservation qui lui est associée. À nouveau, il s'agit donc d'une forme de préservation qui est différée dans le temps.

De manière assez marquante, la liste de Cliffsnotes ne comporte par ailleurs aucun recueil poétique ou groupement d'œuvres d'un même poète. De même, il n'y a qu'une seule pièce de théâtre, contre deux récits d'esclave, trois œuvres autobiographiques et dix romans. L'étude scolaire semble ainsi privilégier très largement les récits, autobiographiques ou fictionnels, au détriment des autres genres littéraires qui sont virtuellement inexistantes. L'ajout des deux guides en version dématérialisée ne ferait d'ailleurs que confirmer ce constat. Ainsi, les guides de lecture – tout comme les éditions critiques – offrent certes un espace de préservation à certains auteurs mais laissent de côté tous les poètes et poétesses. De ce fait, c'est tout un pan de la littérature africaine-américaine qui se trouve exclu de cet espace de préservation. Cette absence est de nature à influencer sur la perception de l'héritage littéraire laissé par de nombreux artistes, par exemple celles et ceux du Black Arts Movement qui ont privilégié le médium poétique par opposition à celui du roman qui était alors fustigé comme une forme littéraire occidentale blanche. De la même manière, *Their Eyes Were Watching God* est la seule œuvre à avoir été publiée par une auteure de la Renaissance de Harlem. Ainsi, si le mouvement artistique bénéficie encore d'une attention de la part d'historiens et d'historiennes, le recensement de la littérature secondaire consacrée aux textes de la période semble révéler que, dans l'ensemble, les œuvres de la Renaissance de Harlem ne subsistent guère par l'étude qui en est faite dans les salles de classe. Fonder uniquement sa compréhension du canon littéraire sur les œuvres qui sont enseignées dans les institutions scolaires se révèle donc problématique, puisque cela suggérerait que des poètes tels que Langston Hughes, Paul Laurence Dunbar ou encore Gwendolyn Brooks ont eu une contribution somme toute négligeable à la tradition littéraire africaine-américaine alors même qu'ils ont servi de modèles et d'inspiration à de nombreux artistes.

L'absence de guides de lecture pour la poésie africaine-américaine peut également être constatée chez l'éditeur Sparknotes. Vingt-six œuvres africaines-américaines ont fait l'objet d'un guide de lecture en version dématérialisée et vingt-et-une d'entre elles bénéficient également d'une version papier⁹³². Deux œuvres du vingt-et-unième siècle ont cette fois un guide, le roman *The Hate U Give* d'Angie Thomas et l'essai *Between the World and Me* de Ta-Nehisi Coates. Pour ces deux œuvres, la période d'enracinement au sein des institutions scolaires s'est sans doute accélérée en raison de l'actualité liée au mouvement Black Lives Matter avec lequel elles ont un lien plus ou moins direct⁹³³. La plus grande réactivité de Sparknotes sur les œuvres récentes peut être attribuée à plusieurs éléments. D'une part, l'éditeur a été absorbé par le plus gros libraire états-unien, ce qui peut fortement aider tant d'un point de vue financier que logistique. D'autre part, Sparknotes a commencé à offrir ses guides de lecture en ligne avant de les faire également paraître au format papier, contrairement à Cliffsnotes qui a débuté avec le format papier pendant de nombreuses années avant de décliner ses guides de lecture en version dématérialisée. Sachant que la publication d'un guide de lecture en version dématérialisée mobilise nécessairement moins d'intermédiaires, peut-être le mode de fonctionnement traditionnel de Sparknotes permet-il de mieux suivre les évolutions des œuvres étudiées au sein des institutions scolaires. Cette plus grande flexibilité semble d'ailleurs avoir une autre conséquence. En effet, si l'offre de Sparknotes reste globalement très proche de celle de Cliffsnotes, plusieurs guides de lecture dématérialisés portent cependant sur des nouvelles, *Sonny's Blues* de James Baldwin, *Everyday Use* d'Alice Walker ou encore *The Man Who Was Almost a Man* de Richard Wright. Ces guides sont sensiblement plus courts que ceux consacrés aux romans, raison pour laquelle un éditeur peut rechigner à engager

⁹³² Voici les œuvres qui disposent d'un guide au format papier et en version dématérialisée : *Their Eyes Were Watching God*, *I Know Why the Caged Bird Sings*, *Go Tell It On The Mountain*, *Sonny's Blues*, *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, *Invisible Man*, *A Lesson Before Dying*, *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, *A Raisin in the Sun*, *Incident in the Life of a Slave Girl*, *Beloved*, *Sula*, *Jazz*, *Song of Solomon*, *The Bluest Eye*, *Native Son*, *Black Boy*, *The Color Purple*, *Tar Baby*, *The Autobiography of Malcolm X*, *Between the World and Me* et *The Hate U Give*.

⁹³³ Pour les liens entre ces œuvres et le mouvement Black Lives Matter, voir respectivement Vincent Haddad, « Nobody's Protest Novel: Novelistic Strategies of the Black Lives Matter Movement », *The Comparatist*, 42. (2018) : 40-59. ; Thabiti Lewis, « How Fresh and New is the Case Coates Makes? », *African American Review*, 49.3 (2016) : 192-196.

des frais afin de les faire paraître au format papier car il s'agit du format le plus coûteux⁹³⁴. L'espace de préservation qu'offrent les guides de lecture reste donc étroitement lié à une question de rentabilité, indépendamment de toute considération éducative, scientifique ou littéraire. Autrement dit, la visibilité apportée aux œuvres à travers la publication de guides de lecture tient en partie à des considérations d'ordre commercial. Ce genre de publication permet de déceler quelles œuvres disposent d'un statut canonique au sein des institutions scolaires, mais ce statut est acquis par la quantité de cours proposés sur une œuvre et non par la qualité littéraire supposée ou avérée de l'œuvre elle-même.

La littérature secondaire consacrée à une œuvre participe à sa préservation dans le sens où cette littérature secondaire permet d'accroître la visibilité de l'œuvre, notamment auprès d'un public scolaire. De manière générale, la préservation offerte par la littérature secondaire passe par le nombre : une œuvre qui fait l'objet de nombreuses études disposera peut-être d'une édition critique et une œuvre qui est inscrite aux programmes de nombreux cours aura peut-être un guide de lecture consacré. En conséquence, la préservation permise par les guides de lecture et les éditions critiques n'est pas immédiate mais différée, puisqu'elle dépend de l'accumulation progressive des recherches et des cours consacrés à une œuvre. En dernière analyse, si ces types d'ouvrages peuvent renseigner sur les œuvres au statut canonique au sein des institutions scolaires, ils ne disent rien de leur valeur littéraire. En effet, privilégier la force du nombre ne revient pas à se prononcer sur les qualités esthétiques d'une œuvre. Ainsi, le terme de valeur est ici à prendre dans son sens quantitatif – par exemple lorsqu'on parle de valeur dans le cadre d'un échange ou en référence à une échelle de mesure – et non qualitatif – lorsqu'on parle d'attributs ou de caractéristiques propres à une personne ou un objet.

⁹³⁴ De manière générale, les guides de lecture font apparaître un déséquilibre entre les différents genres littéraires : le roman est plébiscité au détriment de presque tous les autres. Le cas de Sparknotes montre cependant que ce déséquilibre peut théoriquement être résorbé à condition que les éditeurs optent pour des publications en ligne.

3) L'influence des éditeurs parascolaires et des presses universitaires

Sans aller jusqu'à une réédition critique qui souligne le fait qu'une œuvre a fait l'objet de recherches, d'études, de débats historiographiques, simplement rééditer une œuvre est en soi un acte propre à favoriser sa survie puisque, jusqu'à présent, la survie d'une œuvre passe principalement par la préservation et la circulation de ses copies physiques. Une œuvre qui n'a plus aucun exemplaire en circulation ou dans les fonds d'archive est donc théoriquement perdue⁹³⁵. Après avoir établi une liste de deux cent vingt et un ouvrages – romans, pièces de théâtre, recueils de poésie, recueils de nouvelles et ouvrages de littérature jeunesse – publiés principalement pendant la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement, nous avons entrepris d'ébaucher leurs histoires éditoriales, c'est-à-dire de répertorier les rééditions successives de ces ouvrages ainsi que, dans une moindre mesure, leurs réimpressions. Les rééditions et réimpressions prises en compte couvrent la période qui va de la date originale de parution des œuvres jusqu'en 2018, date à laquelle cette recherche a été conduite⁹³⁶. Pour ce faire, nous avons utilisé d'une part les catalogues en ligne de bibliothèques – celui de la New York Public Library, de la British Library, de la bibliothèque du Congrès et de la Bibliothèque nationale de France – qui font partie des plus vastes au monde puisqu'elles comptent toutes plusieurs dizaines de millions de documents dans leurs fonds d'archives respectifs. D'autre part, nous avons utilisé le métamoteur de recherche Bookfinder, site Internet dont les résultats compilent tous les livres disponibles à la vente sur d'autres sites, tels que Abebooks, Alibris, Amazon, Biblio, Book Depository ou encore Ebay. En recoupant les résultats obtenus dans les différents catalogues et ce métamoteur, il a été possible de retracer en partie à quelles dates les textes furent réimprimés ou réédités, par quels éditeurs, et quelles œuvres ne firent l'objet d'aucune réimpression ou réédition. Cette histoire éditoriale est seulement partielle car ce système de collecte de données présente des angles morts. En effet, à supposer qu'un livre ait fait l'objet d'une réédition en 1973 par exemple, il faut que

⁹³⁵ Il peut cependant arriver qu'une œuvre qu'on croyait perdue soit ressuscitée à la suite de la découverte d'un manuscrit original.

⁹³⁶ L'enquête s'arrête en 2018 pour la très grande majorité des ouvrages, à l'exception du recueil de poèmes *For My People* de Margaret Walker, pour lequel nous avons également fait attention aux rééditions entre 2018 et 2020. La liste complète des œuvres ayant fait l'objet de cette recherche se trouve en annexe.

quelqu'un mette en vente l'un des exemplaires de cette réédition afin qu'il apparaisse dans le métamoteur, et pour qu'il apparaisse dans les catalogues des différentes bibliothèques, cela suppose que les institutions possèdent précisément l'un des exemplaires de cette réédition. En plus de cela, étant donné que les ventes en ligne et les acquisitions faites par les bibliothèques fluctuent constamment, l'exemplaire issu d'une réédition précise pourrait apparaître ou ne plus figurer dans les résultats et la même recherche effectuée à quelques mois ou quelques années d'écart pourrait donc donner quelques légères variations. Ces réserves mises à part, métamoteur et catalogues de bibliothèques fournissent une base de données qui est à la fois large et riche en informations, ce qui permet en retour une ébauche de l'histoire éditoriale de ces ouvrages, même si l'on ne peut totalement exclure d'éventuelles omissions.

Cette enquête a révélé que plusieurs éditeurs spécialisés dans la publication de manuels scolaires ou d'ouvrages parascolaires rééditèrent également quelques œuvres africaines-américaines. La pièce *A Raisin in the Sun* par exemple fut rééditée par la maison d'édition Perfection Learning en 1977, 1994, 1999 et 2004, par le Center for Learning en 1992 et par Globe Fearon Educational Publisher⁹³⁷ en 1999. Perfection Learning publiait ainsi des *Turtleback Books* qui avaient une couverture rigide afin de minimiser les dommages subis par le livre dans le sac d'un écolier : ces éditions spécialement destinées à un public scolaire contribuèrent donc à la préservation de l'œuvre, tant d'un point de vue métaphorique que physique. Parmi les autres œuvres à bénéficier d'une réédition au format *Turtleback* se trouvaient *Go Tell It On The Mountain* de James Baldwin en 1985 et 1999, *The Dream Keeper and Other Poems* et *The Ways of White Folks* de Langston Hughes en 1996 et 1999 respectivement, *Invisible Man* de Ralph Ellison en 1995 ou encore *Jubilee* de Margaret Walker en 1999 et 2001. Sur une période de vingt ans, ces œuvres furent donc suffisamment étudiées au sein des institutions scolaires pour pousser un éditeur spécialisé à les rééditer dans un format expressément conçu pour les élèves. Certes, ces rééditions n'étaient pas les seules à paraître sur le marché : *A Raisin in the Sun* fut ainsi

⁹³⁷ Il n'a pas toujours été possible d'identifier précisément si les noms indiqués comme étant les éditeurs faisaient référence à des maisons d'édition éphémères ayant laissé peu de traces ou bien simplement le nom d'une collection interrompue au sein d'un groupe éditorial. Dans le cas de Globe Fearon Educational Publisher et Center For Learning par exemple, nous n'avons pas pu trouver suffisamment d'informations afin de pouvoir trancher.

réimprimée à vingt reprises par Random House entre sa première publication en 1959 et 2011. Cependant, elles contribuaient à la circulation des œuvres dans l'espace public. De même, le format spécialement conçu pour les élèves suggérait qu'il s'agissait d'œuvres à la fois tous publics et susceptibles d'être profitables à l'éducation de chacun. Grâce à cette vertu éducative, la perception des textes pouvait être modifiée puisqu'ils gagnaient de fait le statut de références de base, de lectures conseillées, soit des œuvres clefs dans la formation des plus jeunes. En retour, cela était de nature à favoriser la préservation de ces œuvres.

Autre élément à être ressorti de l'enquête, les institutions scolaires et en particulier les maisons d'édition universitaires ont pu jouer un rôle important dans la préservation de certaines œuvres africaines-américaines. En effet, à partir de la fin des années soixante et de la mise en place de départements d'études noires, plusieurs presses universitaires ont réédité des textes, comme le montre le tableau suivant :

Œuvres éditées ou rééditées par des presses universitaires ⁹³⁸					
Universités	Auteurs, œuvres et dates de parution				
Negro Universities Press	George Schuyler <i>Black No More</i> (1969)	Jessie Fauset <i>Chinaberry Tree</i> (1969) et <i>Comedy, American Style</i> (1969)	Nella Larsen <i>Quicksand</i> (1969) et <i>Passing</i> (1969)	Walter White <i>The Fire in the Flint</i> (1969) et <i>Flight</i> (1969)	
Northeastern University Press	George Schuyler <i>Black No More</i> (1989)	Claude McKay <i>Home to Harlem</i> (1987)	Jessie Fauset <i>There Is Confusion</i> (1989) et <i>Chinaberry Tree</i> (1995)	Richard Wright <i>The Long Dream</i> (2000) et <i>Lawd Today</i> (1986)	Clarence Major <i>All-Night Visitors</i> (1998)
Rutgers University Press	Jessie Fauset <i>Comedy, American Style</i> (2009)		Nella Larsen <i>Quicksand</i> (2002) et <i>Passing</i> (1986)		
University of Missouri	Langston Hughes <i>Not Without Laughter</i> (2001) et <i>Tambourines to Glory</i> (2001)				
University of Illinois Press	Zora Neale Hurston <i>Their Eyes Were Watching God</i> (1978) et <i>Moses Man of the Mountain</i> (1984)				
Southern Illinois University Press	Wallace Thurman <i>Infants of the Spring</i> (1992)				
University of Georgia Press	Walter White <i>The Fire in the Flint</i> (1995)				
Louisiana State University Press	Walter White <i>Flight</i> (1998)		Arna Bontemps <i>Drums at Dusk</i> (2009)		
University of Michigan Press	Rudolph Fisher <i>The Walls of Jericho</i> (1994) et <i>The Conjure Man Dies</i> (1992)				
Northwestern University Press	Ann Petry <i>The Narrows</i> (2017) et <i>Miss Muriel and Other Stories</i> (2017)				
University Press of Mississippi	Richard Wright <i>Savage Holiday</i> (1994)		Margaret Walker <i>For My People</i> (1992)		
University Press of Virginia	Melvin B. Tolson <i>Harlem Gallery</i> (1999)				
Howard University Press	Larry Neal <i>Hoodoo Hollerin' Bebop Ghosts*</i> (1974)	William Melvin Kelley <i>Dancers on the Shore</i> (1984)		Paule Marshall <i>Soul Clap Hands and Sing</i> (1988)	
Wesleyan University Press	Clarence Major <i>Swallow the Lake*</i> (1970)				
Yale University Press	Margaret Walker <i>For My People*</i> (1942)				
Columbia University Press	Ishmael Reed <i>The Free-Lance Pallbearers</i> (2009) et <i>The Last Days of Louisiana Red</i> (2009)				
New York University Press	Norman H. Pritchard <i>Eecchhooeess*</i> (1971)				
Oxford University Press	Arna Bontemps et Langston Hughes <i>Popo and Fifina</i> (1993)				

Tableau 17 : Source : catalogues de bibliothèques et métamoteur.

⁹³⁸ La date entre parenthèses renvoie à l'année de réédition des œuvres par les différentes presses universitaires. Pour les œuvres marquées d'un astérisque, il ne s'agit pas d'une réédition mais d'une première édition.

À l'arrivée des départements d'études noires sur les campus états-uniens, seule la presse universitaire Negro Universities Press⁹³⁹ entreprit de rééditer des œuvres africaines-américaines. Pour la seule année 1969, cet éditeur fut très actif avec pas moins de sept romans remis en circulation, romans qui dataient tous de la Renaissance de Harlem. Cette implication des universités traditionnellement noires dans la réédition semblait cependant de courte durée puisque par la suite, seule l'université Howard fut impliquée dans la réédition de deux œuvres dans les années quatre-vingts. Pendant les années soixante-dix, les presses universitaires n'effectuèrent plus de rééditions – à l'exception des presses de l'université de l'Illinois qui réédita *Their Eyes Were Watching God* en 1978 – mais permirent à Larry Neal, Clarence Major ou encore Norman Pritchard de publier leurs recueils de poèmes respectifs. Par la suite, les rééditions par décennie furent relativement régulières : huit pendant les années quatre-vingt, neuf pendant les années quatre-vingt-dix, huit pendant les années deux-mille, mais deux seulement au cours des dix dernières années. Les rééditions entreprises par des presses universitaires au cours de ces quatre décennies ne se focalisèrent pas uniquement sur des œuvres de la Renaissance de Harlem, puisque plusieurs œuvres publiées pendant le Black Arts Movement ou avant furent également rééditées.

L'université Northeastern fut particulièrement active dans la remise en circulation de romans africains-américains, avec sept titres réédités sur une période de quinze ans, soit bien plus que n'importe quelle autre presse universitaire, Negro Universities Press exceptée. Ce qui renforçait la singularité de l'université Northeastern était également qu'il s'agissait d'une université privée. D'autres universités étaient privées, mais Yale, l'université de New York et l'université Wesleyenne assurèrent la publication originale d'œuvres écrites par des artistes africains-américains et non une quelconque réédition. Columbia et l'université Northwestern entreprirent de rééditer des textes, mais il fallut attendre respectivement 2009 et 2017. Ainsi, à l'exception de l'université Northeastern, les universités d'État furent parmi les premières et les plus actives dans la remise en circulation de certaines œuvres. Comme pour les revues scientifiques africaines-

⁹³⁹ L'utilisation du pluriel laissait supposer qu'il s'agissait d'une maison d'édition financée par plusieurs universités traditionnellement noires, mais très peu d'informations subsistent au sujet de cette maison d'édition, ce qui fait que nous n'avons pas été en mesure de déterminer combien d'universités étaient impliquées, ni lesquelles.

américaines, ces universités d'État furent les principales institutions à soutenir activement la préservation de la littérature noire. À côté de cela, l'implication des universités privées était limitée à une poignée d'établissements, tandis que les prestigieuses universités de l'Ivy League jouaient un rôle encore plus confidentiel. Certes, Columbia réédita deux romans d'Ishmael Reed en 2009, tandis que Yale publia le recueil *For My People* de Margaret Walker en 1942 avant de le réimprimer au moins quatre fois au cours des trois années suivantes. En revanche, ce fut l'université d'État du Mississippi qui se chargea de le rééditer en 1992. Depuis la réimpression de *For My People* en 1945, les presses universitaires de Yale ne l'ont republié qu'à deux occasions : en 1968, année qui correspondait à la création massive de départements d'études noires à travers tout le pays, et en 2019 et 2020, soit un moment de l'histoire états-unienne où la contestation africaine-américaine liée au mouvement Black Lives Matter est extrêmement forte. Les rééditions de *For My People* effectuées par Yale participaient certes à la préservation du recueil, mais il était difficile de ne pas y voir une forme d'attentisme, voire d'opportunisme. Ces dynamiques de réédition obéissaient sans doute à une multiplicité de facteurs et cela pouvait être une coïncidence. Toujours est-il qu'à première vue, cela donnait l'impression que cette littérature n'était pas valorisée pour ses vertus esthétiques mais bien parce qu'elle pouvait servir d'explication, de commentaire ou d'illustration aux événements politiques du jour. Le volume était remis en circulation par l'université de l'Ivy League lorsque le contexte paraissait propice, ni avant, ni après. En d'autres termes, si l'on estimait qu'il était impossible de faire l'économie du contexte sociopolitique de production d'une œuvre africaine-américaine afin de la comprendre et d'en apprécier la valeur – position qui était par exemple largement relayée par les anthologistes – la préservation de la littérature africaine-américaine restait *dépendante* de ce même contexte sociopolitique.

Les rééditions d'œuvres africaines-américaines révélaient également que pour plusieurs universités ces rééditions se firent par auteur et par période. Ainsi, pas moins de huit presses universitaires rééditèrent au moins deux œuvres d'un même auteur en un court laps de temps : entre autres, Columbia se concentra sur Ishmael Reed, l'université du Missouri sur Langston Hughes, l'université Northwestern sur Ann Petry, l'université du Michigan sur Rudolph Fisher et l'université de l'Illinois sur Zora Neale Hurston. Chaque

fois, ces rééditions avaient lieu en l'espace de quelques années au plus. Par ailleurs, les presses universitaires rééditèrent des œuvres qui n'étaient pas forcément au centre de l'attention de la critique et du public. Beaucoup de romans furent certes réédités, mais il n'y avait ni ceux de James Baldwin, ni celui de Ralph Ellison. Ces rééditions pouvaient concerner des auteurs en vue de la tradition africaine-américaine mais les presses universitaires ne choisissaient pas leurs œuvres les plus connues : pour Hughes, il ne s'agissait pas de sa poésie mais de son roman et d'une pièce de théâtre, pour Richard Wright, ce n'était pas ses best-sellers *Native Son* ou *Black Boy* qui étaient remis en circulation, de même que pour Petry ou Reed, leurs œuvres les plus connues, *The Street* et *Mumbo Jumbo* respectivement, n'étaient pas celles rééditées. Lorsque *Their Eyes Were Watching God* fut réédité en 1978, il ne s'agissait pas encore d'un texte largement étudié dans le milieu scolaire mais plutôt d'une œuvre en passe d'être réhabilitée, grâce aux efforts d'Alice Walker notamment. Ainsi, il transparaissait que les presses universitaires étaient soucieuses de ne pas offrir de rééditions d'œuvres largement disponibles ou bien déjà fermement établies. En sélectionnant des œuvres ou des auteurs qui n'étaient pas les plus en vue, ces initiatives éditoriales avaient pour objectif direct la préservation d'une partie de la tradition littéraire africaine-américaine. Les presses universitaires choisirent de remettre en circulation des textes qui n'étaient pas déjà des succès commerciaux. Ces rééditions contribuèrent donc à la survie d'œuvres pour lesquelles l'attrait du public était susceptible de péricliter ou était incapable de se maintenir. Pour preuve, il n'y avait pas uniquement des rééditions de romans – genre littéraire le plus populaire – puisque pièces de théâtre, recueils de poésie, recueils de nouvelles et même livres pour enfants furent également mis à l'honneur par les presses universitaires.

B. La préservation par l'éducation

1) La préservation pédagogique hors des institutions scolaires

Historiquement, la littérature africaine-américaine s'est fréquemment aventurée sur le terrain de l'enfance et de la jeunesse. Au sein de notre corpus, cela peut se vérifier de plusieurs manières : *Negro Digest/ Black World*, *Umbra*, *Challenge/ New Challenge* ou encore *Fire!!* faisaient par exemple tous appel d'une manière ou d'une autre aux jeunes

auteurs, *Ebony & Topaz* mettait en lumière les œuvres d'étudiants de premier cycle, *Caroling Dusk* incluait la contribution de Lula Lowe Weeden alors âgée de neuf ans, tandis que Langston Hughes, Arna Bontemps, Paule Marshall, Countee Cullen, Ann Petry, Nikki Giovanni, Mari Evans ou encore Toni Morrison publièrent tous des œuvres à destination des enfants, seuls ou en collaboration⁹⁴⁰. Bontemps fut d'ailleurs particulièrement actif dans ce domaine puisqu'il compila le volume *Golden Slippers: An Anthology of Negro Poetry for Young Readers*, publié en 1941 par Harper & Brothers, en plus de publier de nombreux livres pour enfants, dont plusieurs en collaboration avec l'écrivain Jack Conroy.

Déjà dans les années vingt, l'idée de proposer des œuvres littéraires à la jeunesse africaine-américaine était présente, comme le révélait l'existence du magazine *The Brownies Book* lancé par W.E.B. Du Bois, Jessie Fauset et Augustus Dill lorsqu'ils constatèrent le succès du numéro annuel de *The Crisis* consacré aux enfants. À une époque où les institutions scolaires étaient encore ségréguées et n'offraient que peu de réponses aux problèmes raciaux auxquels les jeunes Africains-Américains étaient confrontés, *The Brownies Book* fut précisément pensé comme un véhicule éducatif à destination des enfants de six à seize ans. Le magazine parut de janvier 1920 à décembre 1921 et compta parmi ses contributrices Fauset, Nella Larsen ou encore Effie Lee Newsome⁹⁴¹, auteure dont les œuvres furent reproduites dans quatre anthologies du corpus ainsi que dans l'anthologie *Golden Slippers*. Ces contributions au magazine firent partie des premières publications de Larsen, de même que ce fut après avoir lu quelques numéros de *The Brownies Book* que Langston Hughes décida lui aussi d'envoyer quelques poèmes à Fauset qui les accepta, ce qui par la suite ouvrit la voie à la publication d'autres poèmes dans *The Crisis*⁹⁴². Ainsi, *The Brownies Book* représenta en termes de publication une entrée en matière pour plusieurs auteurs. Cette première publication pouvait avoir une incidence sur la carrière des auteurs, non pas parce que les œuvres parues dans le magazine

⁹⁴⁰ Pour une perspective historique plus complète sur la littérature africaine-américaine à destination de la jeunesse, voir Violet J. Harris, « African American Children's Literature: The First One Hundred Years », *The Journal of Negro Education*, 59.4 (1990) : 540-555. ; Katharine Capshaw et Anna Mae Duane, *Who Writes for Black Children? African American Children's Literature before 1900*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2017.

⁹⁴¹ Dianne Johnson et Catherine E. Lewis, « Introduction;[Children's and Young-Adult Literature] », *African American Review*, 32.1 (1998) : 5-7. p. 6. ; LaVerne Gyant, « *The Brownies' Book*: Preserving African American Memories through Textual Lineage », *Black History Bulletin*, 78.2 (2015) : 22-26. p. 22.

⁹⁴² Donald C. Dickinson et Donald C. Dickerson, « Langston Hughes and *The Brownie's Book* », *Negro History Bulletin*, 31.8 (1968) : 8-10.

devinrent des piliers de la tradition littéraire africaine-américaine, mais parce que cela permettait à un jeune public de découvrir le nom de ces auteurs. Dans une tradition littéraire qui semblait davantage reposer sur les noms que sur les œuvres elles-mêmes, cette familiarisation précoce pouvait certainement se révéler être un atout. Lorsqu'un auteur se trouvait en position d'accompagner les lecteurs et lectrices de l'enfance à l'âge adulte, cette présence continue lui conférait un statut résolument à part. John Guillory a estimé qu'une œuvre canonique était celle qui était « reproduite », c'est-à-dire présentée aux générations successives au sein des institutions scolaires. Cette présentation répétée année après année était certes susceptible de préserver une œuvre. Cependant, cela ne disait rien de l'importance de l'œuvre aux yeux de ces différentes générations : en effet, la « reproduction » selon Guillory pouvait théoriquement se résumer à un bref point de contact entre l'œuvre et l'individu qui, sitôt l'institution scolaire quittée, allait oublier l'œuvre. En revanche, lorsqu'un auteur accompagnait un lecteur ou une lectrice de l'enfance à l'âge adulte, cet accompagnement le rendait virtuellement inoubliable. Or préserver une œuvre était précisément cela, la prémunir contre l'oubli.

Le *Negro History Bulletin* lancé en 1937 par Carter G. Woodson fut un autre périodique africain-américain qui publia de la littérature à destination de la jeunesse. Woodson encouragea fréquemment ses collaborateurs et collaboratrices à soumettre ce genre de texte et en écrivit lui-même, car ces œuvres revêtaient à ses yeux autant d'utilité que des articles scientifiques⁹⁴³. En plus de cela, la *Negro History Week* – qui débuta en 1926 déjà sous l'impulsion de Woodson – représentait également un temps privilégié qui associait directement la littérature africaine-américaine à l'éducation des enfants et adolescents. Ces semaines dédiées furent l'occasion de largement diffuser auprès du public certaines œuvres africaines-américaines, telles que les poèmes de Langston Hughes et Sterling Brown ou encore les œuvres publiées dans l'anthologie *Plays and Pageants from the Life of the Negro*⁹⁴⁴. Cela n'était pas la première fois que littérature africaine-américaine et vertus éducatives s'entrecroisaient. *The Brownies Book* s'était ainsi fixé une liste de sept objectifs, parmi lesquels ceux de familiariser les enfants avec l'histoire et les réussites de

⁹⁴³ Dagbovie, *The Early Black History Movement*, op. cit. p. 100.

⁹⁴⁴ Jeffrey Aaron Snyder, *Making Black History: The Color Line, Culture, and Race in the Age of Jim Crow*, University of Georgia Press, 2018. pp. 100-104.

la communauté noire, de leur apprendre que le fait d'être noir était une chose « belle et normale » et que d'autres enfants africains-américains étaient devenus des « gens beaux, utiles et célèbres »⁹⁴⁵. À nouveau, la littérature qui se révélait particulièrement appréciée était celle qui offrait un espace de préservation mémorielle aux membres les plus illustres de la communauté africaine-américaine.

Les œuvres à la mémoire des héros et héroïnes africains-américains recevaient donc un plébiscite de la part des anthologistes ainsi que des éducateurs et éducatrices. En creux, cela révélait que l'expression littéraire africaine-américaine restait intimement liée aux questions liées à la citoyenneté. Lorsqu'on analyse brièvement cet arrière-plan, le plébiscite des œuvres élégiaques pouvait être mis en relation avec le désir historique des Africains-Américains d'être reconnus en tant que membres à part entière de la société et de la démocratie états-unienne⁹⁴⁶. En effet, le critique et anthologiste Houston Baker Jr. s'appuya sur Sacvan Bercovitch pour rappeler que les États-Unis formaient une logocratie soit « un édifice et une entreprise qui reposent sur des mots distinctifs » : « distinctifs » s'entendait alors dans les deux sens, à savoir des mots spécifiques qui possédaient leurs significations propres et des mots qui servaient à opérer une distinction entre plusieurs éléments⁹⁴⁷. Dans cette logocratie, les mots et leur maîtrise étaient à la fois des éléments fondamentaux de distinction et des conditions essentielles de l'accès à la citoyenneté et à la dignité qui lui était attachée. Historiquement, les Africains-Américains se sont tournés vers l'écrit afin de demander à la nation états-unienne de tenir ses promesses d'égalité, de

⁹⁴⁵ « 1. To make colored children realize that being "colored" is a normal, beautiful thing. 2. To make them familiar with the history and achievement of the Negro race. 3. To make them know that other colored children have grown into beautiful, useful and famous people. » Nous traduisons. Cité dans Gyant, « *The Brownies' Book: Preserving African American Memories through Textual Lineage* », *op. cit.* p. 22.

⁹⁴⁶ George Hutchinson a par exemple insisté sur le fait qu'il ne fut jamais question pour les auteurs africains-américains de la Renaissance de Harlem de prouver leur humanité aux Blancs, mais plutôt d'affirmer leur appartenance à la nation états-unienne et, partant, d'encourager une redéfinition de cette nation. Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, *op. cit.* p. 42.

⁹⁴⁷ « In Bercovitch's reading, the American nation as such is but an edifice and enterprise of distinctive and distinguishing words. » Nous traduisons. Houston A. Baker Jr., *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1987. p. 71. Le terme logocratie a été popularisé dans le contexte états-unien par l'écrivain Washington Irving dans le périodique satirique *Salmagundi* publié au début du dix-neuvième siècle, et d'abord entendu dans son sens étymologique de « gouvernement par les mots ». Ce que Baker suggère, c'est que la notion renvoie d'une part à la force des mots qui ont fait l'histoire et la spécificité de la nation états-unienne – déclaration d'indépendance, constitution, amendements, arrêts de la Cour suprême, lois ou encore codes noirs – et d'autre part, au pouvoir de ces mots qui se manifesta notamment dans leur capacité à ordonner et diviser ces habitants entre citoyens et non-citoyens. Pour Baker, la construction d'une nation repose sur la capacité à doter certains mots d'une signification fédératrice.

liberté et de citoyenneté. On a déjà pu voir que les œuvres élogiques africaines-américaines étaient un moyen de contrebalancer une histoire officielle qui minimisait, dénigrait ou effaçait la participation d'Africains-Américains au récit national, tandis qu'Elizabeth McHenry a rappelé de son côté que les sociétés littéraires au tournant du vingtième siècle avaient pour objectif de faire advenir une nouvelle république en mesure de tenir ses promesses⁹⁴⁸.

L'éducation restait le moyen privilégié d'acquérir une maîtrise suffisante des mots afin de produire un texte, une œuvre susceptible d'opérer un changement dans la société et les mentalités états-uniennes. En d'autres termes, l'école était l'institution de choix dans l'obtention d'un accès sans réserve à la nationalité et à la citoyenneté. Or, dans un contexte de ségrégation raciale, ce rôle éducatif dut être assuré par des institutions alternatives. Dans les années vingt et trente, ce pouvait être des périodiques qui consacraient l'entièreté ou une partie de leurs pages à l'éducation des plus jeunes. Dans les années soixante et soixante-dix, il s'agissait des dizaines de centres pour l'éducation et la culture qui émergèrent au sein des communautés africaines-américaines et qui avaient pour objectif de suppléer voire supplanter les institutions scolaires aux niveaux primaire et secondaire⁹⁴⁹. Toujours est-il que ces institutions étaient doublement alternatives : en plus d'assurer un travail qui aurait dû être dévolu aux institutions scolaires traditionnelles, elles résistaient à l'utilisation de la littérature faite à des seules fins de distinction sociale. Pour rappel, au tournant du vingtième siècle, la littérature enseignée à l'université perdit sa fonction philologique – où un texte étudié était un support d'apprentissage et de savoir à propos de civilisations passées – pour ne plus représenter qu'un capital culturel transmis à des fins de distinctions sociales. Dans le cas de *The Brownies Book* ou *Negro History Bulletin*, la littérature africaine-américaine avait encore largement conservé une fonction philologique, soit une base d'apprentissage sur le passé africain-américain. Les auteurs publiés dans ces magazines étaient celles et ceux qui se prêtaient le mieux à cette fonction philologique. En conséquence, lorsque les auteurs avaient des œuvres susceptibles de remplir cette fonction, ils se trouvaient alors en position d'accompagner lecteurs et lectrices tout au long de leur vie, accompagnement qui

⁹⁴⁸ McHenry, *Forgotten Readers*, *op. cit.* pp. 18-19.

⁹⁴⁹ Sell, « Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?" », *op. cit.* p. 757.

en principe empêchait ces auteurs de sombrer dans l'oubli. Il ne s'agit que d'une théorie qu'on pourrait résumer ainsi : plus les œuvres d'un écrivain pouvaient être lues par toutes les catégories d'âge, plus l'écrivain avait de chances d'avoir une place de choix au sein de la tradition littéraire africaine-américaine.

Cette théorie pouvait se préciser avec d'autres exemples, tels que celui de Langston Hughes. Ce dernier était de très loin l'auteur le plus reproduit au sein des anthologies du corpus ainsi que celui qui contribua au plus grand nombre de magazines différents. Coïncidence ou non, il s'agissait aussi d'un auteur qui était l'un des plus accessibles – dans tous les sens du terme – à la jeunesse : ses œuvres étaient fréquemment étudiées, récitées, mises à l'honneur pendant la *Negro History Week* ou à l'église comme l'ont rappelé, entre autres, bell hooks et Harryette Mullen, il publia au sein de magazines à destination des plus jeunes tels que *The Brownies Book*, il avait fait paraître le livret *The Negro Mother and Other Dramatic Recitations* qui prenait en compte les différents niveaux de maîtrise de lecture, son recueil *The Dream Keeper and Other Poems* se destinait principalement à un lectorat jeune et fut d'ailleurs réédité par des maisons d'édition parascolaires, il contribua à l'anthologie *Golden Slippers* éditée par Arna Bontemps, avec lequel il collabora d'ailleurs sur le livre pour enfants *Popo and Fifina* paru en 1932. De toutes les œuvres que Hughes publia au cours des années vingt et trente, *Popo and Fifina* fut sans doute l'une des plus populaires sinon la plus populaire. En effet, le livre fut réimprimé pendant plus de vingt ans à la suite de sa parution et fut également traduit en plusieurs langues⁹⁵⁰, avant d'être réédité par les presses universitaire d'Oxford, en 1993 d'abord puis en 2000. À côté de cela, nous n'avons par exemple trouvé aucune réédition de son recueil *Fine Clothes to the Jew* paru en 1927, même s'il fut réimprimé en 1929. Hughes eut de nombreuses autres œuvres qui furent fréquemment rééditées ou réimprimées – son premier recueil *The Weary Blues* fut ainsi réimprimé au moins neuf fois par l'éditeur Knopf entre 1926 et 2018 tandis que son roman *Not Without Laughter* comptait neuf rééditions depuis la première parution en 1930 – sans pour autant atteindre le degré de popularité de ce livre pour enfant. Certes, la popularité de Hughes auprès des anthologistes, de la critique, des autres artistes et du public ne tenait pas uniquement à cet ouvrage. Cependant, la longévité des réimpressions ainsi que les rééditions successives de *Popo and Fifina*, alliées au fait que

⁹⁵⁰ Harris, « African American Children's Literature: The First One Hundred Years », *op. cit.* p. 548.

Hughes multiplia les occasions d'être lu dès le plus jeune âge, contribuaient forcément à sa popularité. D'aucuns pourraient dire que ce genre de littérature n'avait rien à voir avec la littérature dont il est généralement question lorsqu'on parle de canon : romans, nouvelles, pièces de théâtre ou encore poèmes. Pourtant, là où on pourrait être enclin à disjoindre les genres, il nous a semblé plus pertinent de les appréhender dans leur ensemble, chaque genre étant susceptible de participer – à des degrés divers – à la popularité de l'auteur auprès du public et de la critique. Aussi, sans pour autant être considérés comme canoniques par la critique en général, les livres pour enfants et autres initiatives littéraires à destination de la jeunesse n'étaient sans doute pas étrangers au fait qu'un auteur tel que Hughes devienne canonique.

Arna Bontemps qui collabora à l'écriture de *Popo and Fifina* paraissait fournir une autre illustration de cette théorie. En effet, en plus d'éditer l'anthologie *Golden Slippers* qui s'adressait aux jeunes Africains-Américains, Bontemps écrivit de nombreux ouvrages pour enfants en plus de sa collaboration avec Hughes, parmi lesquels *The Fast Sooner Hound*, *They Seek a City*, *Slappy Hooper*, *The Wonderful Sign Painter* tous trois écrits avec Jack Conroy ou encore *Sad-Faced Boy* et *You Can't Pet a Possum* qu'il écrivit seul. À bien des égards, la production littéraire de Bontemps pendant la Renaissance de Harlem fut moins prolifique que celle de Hughes, Claude McKay, Jessie Fauset ou encore Countee Cullen. Pourtant, Bontemps restait l'un des auteurs les plus fréquemment reproduits au sein des anthologies alors même qu'il ne joua jamais un rôle de premier plan au sein du mouvement et que son corpus anthologique, sans être modeste non plus, n'était pas particulièrement étendu. À nouveau, il ne s'agissait pas d'assigner la popularité de Bontemps au seul critère de ses publications pour la jeunesse, mais ce genre de publication accroissait nécessairement le temps d'exposition de l'auteur auprès du public, exposition qui favorisait la visibilité et donc la préservation des œuvres.

En somme, rien n'établissait de manière définitive le fait que les livres pour enfants jouaient un rôle direct dans la préservation de l'héritage littéraire d'un auteur même si plusieurs éléments le suggéraient. Dernier exemple, le livre pour enfants écrit par Countee Cullen *The Lost Zoo* totalisa cinq réimpressions après sa parution en 1940 – trois à la fin des années soixante ainsi que deux au début des années quatre-vingt-dix – ce qui en faisait l'œuvre de Cullen la plus fréquemment rééditée ou réimprimée. En effet, le

roman de Cullen *One Way to Heaven* paru en 1932 ne fut réédité qu'une seule fois en 1975, le recueil *The Black Christ and Other Poems* paru en 1929 ne fut jamais réédité ou réimprimé, tandis que le recueil *Copper Sun* eut droit à deux réimpressions successives après sa parution en 1927 avant d'être réédité en 2013 seulement par la Library of America. Cette réédition reprenait *Copper Sun* ainsi que le premier recueil de Cullen, *Color* paru en 1925, sous le titre de *Collected Poems*. Le recueil *Color* eut droit à trois réimpressions immédiatement après sa sortie, puis une quatrième en 1969. Si l'on comptait la réédition spéciale de la Library of America, *Color* était donc le seul ouvrage à rivaliser avec *The Lost Zoo* en termes de rééditions ou réimpressions. L'absence globale de réimpression et de réédition des ouvrages de Cullen pendant une très longue période mettait en évidence deux choses. Premièrement, les ouvrages de Cullen connurent une bonne réception au moment de leur parution, avec plusieurs recueils qui furent réimprimés dans les années vingt. Cependant, lorsque l'enthousiasme autour de la Renaissance de Harlem retomba, les ouvrages de Cullen ne firent l'objet de presque aucune réimpression ou réédition⁹⁵¹. *The Lost Zoo* fut ainsi virtuellement le seul ouvrage qui put circuler auprès de trois générations différentes de lecteurs. En ces circonstances, les anthologies qui reproduisaient les poèmes de Cullen furent cruciales dans la préservation de son héritage littéraire, puisque selon toute vraisemblance les copies physiques de ses recueils ne circulaient plus. Deuxièmement, certains genres littéraires semblaient être plus facilement préservés que d'autres et donner lieu – proportionnellement – à des réimpressions ou rééditions plus fréquentes : s'il apparaissait déjà assez clairement que le roman était l'un de ces genres, il s'avérait que la littérature pour enfants en était un autre. Ainsi, les ouvrages à visée éducative tels que les livres pour enfants influaient potentiellement sur la survie littéraire de certains auteurs, en leur permettant d'accroître leur public et de rester plus longtemps au contact du lectorat.

⁹⁵¹ L'œuvre poétique presque complète de Cullen a néanmoins été rééditée par Gerard Early au début des années quatre-vingt-dix.

2) L'usage de la littérature en classe

Savoir précisément quelles étaient les œuvres assignées à l'étude en classe pouvait se révéler extrêmement utile lorsqu'il s'agissait d'établir l'influence directe des institutions dans la préservation de la littérature africaine-américaine. Les guides de lecture et éditions critiques fournissaient déjà quelques indications, mais l'investissement scientifique ou financier requis pour justifier la parution de ce type d'ouvrage était nécessairement un frein. En effet, toutes les œuvres africaines-américaines n'étaient pas étudiées avec la même régularité au sein des institutions scolaires, et les textes qui figuraient régulièrement aux divers programmes sans pour autant faire partie des incontournables pouvaient très bien ne pas faire l'objet d'un guide de lecture ou d'une édition critique. Plusieurs enquêtes ont cherché à savoir quelles étaient les œuvres africaines-américaines le plus fréquemment utilisées au sein des institutions scolaires. Nous nous appuyons ici sur deux études, l'une réalisée par Fabio Rojas et publiée en 2007 et l'autre effectuée par Roger Whitlow en 1975. Les deux enquêtes ne présentent pas en elles-mêmes les raisons pour lesquelles certains textes sont plus utilisés que d'autres, mais elles fournissent suffisamment d'informations pour établir la place occupée par certaines œuvres de littérature africaine-américaine au sein des institutions universitaires. De même, elles permettent de mieux cerner le fait que le type de préservation offert par les institutions scolaires repose sur des dynamiques propres à mettre de côté un pan de la production littéraire africaine-américaine, en particulier celle du Black Arts Movement.

Dans son ouvrage *From Black Power to Black Studies*, Fabio Rojas a donné les résultats d'une enquête réalisée auprès de départements d'études noires afin de déterminer quels étaient les ouvrages de référence utilisés dans ce champ disciplinaire⁹⁵². Sur une liste de dix-huit ouvrages que Rojas établit lui-même, les personnes sondées devaient estimer sur une échelle de un à cinq – un désignant une œuvre peu ou pas familière et cinq étant utilisé pour désigner une œuvre fondamentale – le degré d'importance et de centralité des textes pour la discipline. La liste établie contenait principalement des ouvrages de sciences sociales. Cependant, pour les personnes interrogées, le trio de livres les plus

⁹⁵² Rojas, *From Black Power to Black Studies*, *op. cit.* p. 200-202.

canoniques était composé de *The Souls of Black Folk* de W.E.B. Du Bois, suivi de *Beloved* de Toni Morrison et de *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry, devant d'autres ouvrages tels que *Woman, Race, and Class* d'Angela Davis, *The Black Atlantic* de Paul Gilroy, *The Black Metropolis* de St. Clair Drake ou encore *The Afrocentric Idea* de Molefi Asante. Ce podium révélait donc une domination assez nette des œuvres littéraires – *The Souls of Black Folk* est un ouvrage suffisamment polymorphe pour être appréhendé sous le prisme des sciences sociales ou sous celui de la littérature – ce qui contribuait sans doute à la conclusion tirée par Rojas, à savoir que les départements d'études noires étaient intrinsèquement interdisciplinaires ⁹⁵³. L'enquête n'apportait que peu d'informations sur les œuvres plébiscitées au sein des institutions universitaires. En préparant lui-même la liste, Rojas limitait le champ des possibles en termes de réponses et sans cela d'autres ouvrages auraient peut-être réussi à émerger. Ce que l'enquête de Rojas confirmait cependant était que quelques œuvres avaient un statut à part au sein des institutions scolaires : on a déjà pu voir que *Beloved* et *A Raisin in the Sun* firent toutes deux l'objet de guides de lecture tandis que *The Souls of Black Folk* eut le droit à une édition critique dans la collection *Oxford World Classics*. Ce trio de tête ne signifiait pas uniquement qu'il s'agissait d'œuvres canoniques d'un point de vue littéraire. En effet, les résultats suggéraient que ces œuvres ne s'inscrivaient pas uniquement dans le canon littéraire africain-américain, mais faisaient également partie du canon scientifique des études noires. Cela pouvait être le reflet de la méthodologie retenue par Rojas, qui choisit de proposer une liste qui contenait à la fois œuvres littéraires et ouvrages de sciences sociales. Toujours est-il que dans une discipline où les critiques marxistes, féministes ou encore afrocentristes avaient laissé de fortes empreintes, ce fut seulement à propos des œuvres littéraires que les universitaires de cette discipline exprimèrent un réel consensus.

L'enquête menée par Roger Whitlow en 1975 avait pour objectif de sonder la vitalité des départements d'études noires. Elle apportait davantage de précisions et avait l'avantage d'avoir été réalisée à une époque où les contours du champ disciplinaire étaient encore sujets à ajustements. Son étude visait à déterminer plusieurs éléments : par exemple qui des universités privées ou publiques proposaient le plus fréquemment des cours dans le

⁹⁵³ *Ibid.* pp. 203-204.

nouveau champ disciplinaire et sous quelles modalités, quel était le niveau de qualification des enseignants, quels intitulés de cours étaient les plus fréquents, quelles œuvres étaient le plus souvent étudiées ou encore quels supports de cours étaient privilégiés par les enseignants. Whitlow mena son enquête sous la forme d'un questionnaire de deux pages envoyés aux établissements d'enseignement supérieur et obtint la réponse de six cent quarante-huit institutions⁹⁵⁴. D'une part, les résultats de cette enquête permettaient d'en apprendre davantage sur le contenu des cours donnés dans les départements d'études noires au cours de leurs premières années de fonctionnement. D'autre part, ils mettaient directement en lumière comment certaines anthologies arrivèrent à se ménager une place de choix au cœur des études noires lorsque d'autres furent largement ignorées par la communauté universitaire. À travers ces résultats, on pouvait déduire quelques facteurs décisifs lorsqu'il s'agissait de choisir une anthologie comme support d'enseignement et, partant, le type d'œuvres et d'auteurs susceptibles d'être étudiés à l'université.

Whitlow donna la liste suivante des vingt-cinq intitulés de cours – rangées dans l'ordre décroissant – qui revenaient le plus fréquemment parmi les institutions sondées :

- | | |
|---|---|
| 1. Afro-American Literature | 14. Black Novel |
| 2. Black Literature | 15. Black Drama |
| 3. Black American Literature | 16. Introduction to Black Literature |
| 4. Contemporary Black American Literature | 17. Literature of American Minorities |
| 5. Literature of Black America | 18. Special Studies: Black Literature |
| 6. Introduction to Afro-American Literature | 19. Studies in Black Literature |
| 7. Black American Writers | 20. Black Fiction |
| 8. Black Literature in America | 21. Afro-American Novel |
| 9. Survey in Black Literature | 22. Modern Afro-American Literature |
| 10. Survey of Black American Literature | 23. Major Black American Writers |
| 11. Black American Novel | 24. Afro-American Authors |
| 12. Black Poetry | 25. Twentieth Century Black Literature ⁹⁵⁵ |
| 13. Harlem Renaissance | |

⁹⁵⁴ Whitlow, « Alive and Well : A Nationwide Study of Black Literature Courses and Teachers in American Colleges and Universities », *op. cit.* Les prochaines pages vont essentiellement s'appuyer sur les résultats de cette enquête. Toutes les listes reproduites respectent toujours l'ordre décroissant.

⁹⁵⁵ *Ibid.* pp. 642-643.

Whitlow ne précisait ni le nombre d'institutions, ni le type d'établissement qui proposaient l'un de ces cours. Dans l'ensemble, les intitulés étaient vagues mais donnaient quelques renseignements sur le type d'œuvres qui étaient fréquemment étudiées. Ainsi, au-delà des intitulés généralistes, le roman était de loin le genre littéraire qui dominait avec trois intitulés spécifiques contre un seul pour la poésie et pour le théâtre. Les œuvres qui étaient relativement récentes avaient vraisemblablement la faveur des universitaires puisque trois intitulés précisait qu'il s'agissait de littérature contemporaine, moderne ou du vingtième siècle. De plus, l'intitulé « Harlem Renaissance » placé en treizième position montrait à l'évidence que de nombreuses institutions offraient un cours spécifique sur la période. Au début des années soixante-dix donc, l'héritage littéraire du mouvement était a priori préservé par ces institutions scolaires. Certes, l'intitulé ne donnait aucune indication quant aux auteurs et œuvres du mouvement qui étaient étudiés ou laissés de côté. D'autre part, plusieurs intitulés faisaient ressortir le fait que certains cours n'étaient pas construits autour d'un type d'œuvres ou d'une période mais autour d'écrivains particuliers. Ainsi, en complément de ces intitulés, Whitlow donnait également la liste des trente-cinq auteurs les plus étudiés :

- | | |
|--------------------------|----------------------------------|
| 1. Richard Wright | 19. Margaret Walker |
| 2. Ralph Ellison | 20. William Melvin Kelley |
| 3. James Baldwin | 21. Ishmael Reed |
| 4. Amiri Baraka | 22. Booker T. Washington |
| 5. Langston Hughes | 23. John A. Williams |
| 6. Jean Toomer | 24. Don L. Lee |
| 7. W.E.B. Du Bois | 25. Ernest J. Gaines |
| 8. Gwendolyn Brooks | 26. Robert Hayden |
| 9. James Weldon Johnson | 27. Nikki Giovanni |
| 10. Claude McKay | 28. William Wells Brown |
| 11. Charles W. Chesnutt | 29. Ed Bullins |
| 12. Paul Laurence Dunbar | 30. Zora Neale Hurston |
| 13. Frederick Douglass | 31. Chester Himes |
| 14. Malcolm X | 32. Phillis Wheatley |
| 15. Countee Cullen | 33. Mari Evans |
| 16. Elridge Cleaver | 34. Ann Petry |
| 17. Arna Bontemps | 35. William Demby ⁹⁵⁶ |
| 18. Lorraine Hansberry | |

⁹⁵⁶ *Ibid.* p. 643.

La liste établie permettait de compléter plusieurs observations. Tout d'abord, le biais à l'encontre de la littérature produite par des femmes qu'on a pu observer chez les anthologistes paraissait se retrouver assez largement chez les universitaires. Sur les trente-cinq artistes les plus étudiés, huit femmes seulement apparaissaient dans la liste, donc cinq femmes parmi les dix dernières places du classement. Seule Gwendolyn Brooks figurait parmi les dix artistes les plus étudiés. L'auteure Lorraine Hansberry était la seconde femme à apparaître en milieu de liste. Sa popularité était largement due à la pièce *A Raisin in the Sun* qui était parmi les plus étudiées, mais qui n'avait vraisemblablement pas encore atteint le statut d'œuvre fondamentale que l'enquête de 2007 lui prêtait. On pouvait aussi remarquer que même si Don L. Lee pouvait se targuer d'avoir vendu près de 100 000 exemplaires de ses recueils – ce qui en faisait sans doute le poète africain-américain de la période avec les chiffres de vente les plus élevés – sa place dans l'étude universitaire était notable sans être particulièrement saillante. Ainsi, les fortes ventes réalisées par un auteur ne présentaient aucune garantie d'étude de ses œuvres au sein des institutions scolaires. La popularité auprès du public pouvait être incontestable sans pour autant donner lieu à une popularité équivalente dans le milieu universitaire. Par ailleurs, six auteurs du dix-huitième et dix-neuvième siècles figuraient dans ce classement. Lorsqu'on prenait en compte le fait que les différents cours dispensés avaient tendance à privilégier l'époque moderne ou le vingtième siècle, leur présence dans cette liste suffisait à attester de leur importance au sein de la tradition littéraire africaine-américaine. Autre observation qui se trouvait confirmée, le roman était le genre le plus prisé des universitaires et le trio composé par Richard Wright, Ralph Ellison et James Baldwin dominait largement les études sur la littérature africaine-américaine. En effet, pour les dix premiers auteurs de la liste, Whitlow spécifiait cette fois combien d'institutions leur consacrait spécialement un cours : près de 300 pour Wright, plus de 270 pour Ellison, plus de 250 pour Baldwin, plus de 200 pour Baraka et Hughes, plus de 170 pour Toomer, plus de 150 pour Du Bois, plus de 140 pour Brooks et Weldon Johnson, et plus de 130 pour McKay. En d'autres termes, Wright, Ellison et Baldwin avaient tous trois un cours qui leur était spécialement consacré dans plus d'un tiers des établissements sondés. La domination du roman se signalait d'ailleurs par la présence dans la liste de William Demby, Ishmael Reed, Ann Petry, Ernest J. Gaines ou encore William Melvin Kelley

qui s'étaient tous illustrés principalement dans ce genre. De manière générale, ces romanciers étaient assez loin d'être des contributeurs de premier plan au sein des anthologies du corpus. Plusieurs volumes reproduisaient des extraits de leurs œuvres, mais ces auteurs pouvaient paraître relativement périphériques au sein de la tradition littéraire. En revanche, si l'attention aux romanciers semblait faire défaut lorsqu'on observait le contenu des anthologies, ce déficit était plus que comblé lorsqu'on se penchait sur l'étude universitaire.

L'explication pour la prépondérance du roman dans les études universitaires pouvait tenir en partie à l'accessibilité des différents ouvrages africains-américains. En effet, Don L. Lee avait certes vendu des dizaines de milliers d'exemplaires de ses recueils, mais ceux-ci demeuraient édités par Broadside Press qui, malgré son activité incessante, n'était pas une maison d'édition d'envergure nationale. Aussi, le fait que ces recueils soient promus et distribués via des réseaux principalement locaux ou régionaux⁹⁵⁷ pouvait s'avérer problématique dans le cas où des étudiants et étudiantes à l'autre bout du pays devaient se le procurer afin de pouvoir travailler dessus, d'autant que Dudley Randall avait du mal à satisfaire les demandes de nouvelles éditions⁹⁵⁸. De manière générale, les auteurs africains-américains qui choisissaient de publier leurs œuvres chez une maison d'édition indépendante africaine-américaine s'exposaient potentiellement à ce problème. De tous les auteurs de la liste, Lee était le seul à être exclusivement publié par une telle maison d'édition : Gwendolyn Brooks publiait ses œuvres les plus récentes chez Broadside Press mais la maison d'édition Harper and Brothers avait gardé les droits sur ses premiers recueils, tandis que Nikki Giovanni publiait chez Broadside Press *et* chez William Morrow & Company. L'étude des œuvres de Lee au milieu des années soixante-dix était sans doute encore possible du fait du grand nombre de volumes qu'il avait vendus et du fait que Broadside Press était encore en activité et pouvait si besoin réimprimer de nouveaux exemplaires. À mesure que le temps avançait cependant, il devenait de plus en plus difficile pour un enseignant de proposer un cours sur un auteur tel que Don L. Lee sans s'exposer immédiatement à des problèmes pour faire en sorte que tous les étudiants et étudiantes aient un exemplaire du recueil afin de pouvoir travailler.

⁹⁵⁷ Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, *op. cit.* p. 119.

⁹⁵⁸ House, Wheatherston et Ward (ed.), *A Different Image*, *op. cit.* p. 15.

La liste ci-après des trente œuvres les plus étudiées confirmait cette intuition :

1. *Invisible Man*
2. *Native Son*
3. *Cane*
4. *Go Tell It on the Mountain*
5. *Dutchman*
6. *The Autobiography of Malcolm X*
7. *Black Boy*
8. *Souls of Black Folk*
9. *The Autobiography of an Ex-Colored Man*
10. *Soul On Ice*
11. *A Raisin in the Sun*
12. *The Slave*
13. *Uncle Tom's Children*
14. *Narrative of the Life of Frederick Douglass*
15. *The Man Who Cried I Am*
16. *Another Country*
17. *Clotel*
18. *The Fire Next Time*
19. *Their Eyes Were Watching God*
20. *A Different Drummer*
21. *The Best of Simple*
22. *The Autobiography of Miss Jane Pittman*
23. *Manchild in the Promised Land*
24. *Black Thunder*
25. *Selected Poems of Gwendolyn Brooks*
26. *The Free-Lance Pallbearers*
27. *Blues from Mister Charlie*
28. *Up from Slavery*
29. *Dem*
30. *Jubilee*⁹⁵⁹

Aucune œuvre n'était publiée par une maison d'édition indépendante africaine-américaine. Les pièces d'Amiri Baraka étudiées étaient celles qu'il avait publiées chez William Morrow & Company et non celles produites par Jihad Press. En ce qui concerne Gwendolyn Brooks, l'ouvrage utilisé fut publié chez Harper and Brothers et non Broadside Press. Cela révélait donc que les maisons d'édition africaines-américaines indépendantes avaient certes bénéficié de l'ébullition autour de la mise en place des départements d'études noires – création qui galvanisa l'enthousiasme autour de la littérature africaine-américaine en général – mais ce bénéfice ne semblait pas se traduire en termes de ventes d'exemplaires. En d'autres termes, les maisons d'édition de ce genre qui se développèrent pendant les années soixante et soixante-dix ne purent pas toujours s'appuyer sur la manne financière que représentait l'étude universitaire, ou bien seulement de manière marginale, ce qui suggérait en retour que leurs accomplissements en termes de ventes d'ouvrages étaient d'autant plus remarquables. L'absence d'ouvrages produits par des maisons d'édition africaines-américaines indépendantes révélait cependant autre chose. En effet, ces structures pouvaient élargir le champ des possibilités pour les auteurs

⁹⁵⁹ Whitlow, « *Alive and Well : A Nationwide Study of Black Literature Courses and Teachers in American Colleges and Universities* », *op. cit.* p. 645.

africains-américains en termes d'options de publication, elles pouvaient aussi favoriser la reproduction de certaines œuvres en faisant paraître des anthologies, mais elles restaient partiellement impuissantes lorsqu'il s'agissait d'influer sur la préservation des œuvres, dans la mesure où les ouvrages qu'elles produisaient n'avaient pas les faveurs des institutions scolaires.

La question de l'accessibilité matérielle des volumes jouait également un rôle dans la liste des anthologies qui étaient les plus utilisées par les universitaires, reproduite ci-après :

1. *Black Voices*
2. *Dark Symphony*
3. *Three Negro Classics*
4. *New Plays from the Black Theatre*
5. *Black Poets*
6. *Best Short Stories by Negro Writers*
7. *Cavalcade*
8. *American Negro Poetry*
9. *Blackamerican Literature*
10. *From the Roots*
11. *Black Literature in America*
12. *Black Writers of America*
13. *Dices or Black Bones*
14. *New Black Voices*
15. *Black Drama: An Anthology*⁹⁶⁰

Treize anthologies faisaient partie de notre corpus, les deux exceptions étant *Three Negro Classics* et *Black Poets*. Ce dernier volume désignait sans doute l'anthologie *The Black Poets* que Dudley Randall avait compilée pour la maison d'édition Bantam Books en 1971. Les anthologies classiques dominaient largement ce classement qui ne comprenait que trois miscellanées, *New Plays from the Black Theatre*, *Dices or Black Bones* et *New Black Voices*. La présence de la miscellanée *New Plays from the Black Theatre* parmi les premières places du classement était sans doute liée à deux faits. Premièrement, peu d'anthologies furent essentiellement consacrées au théâtre africain-américain donc *New Plays from the Black Theatre* avait peu de concurrence en ce domaine. Deuxièmement, Bullins fit paraître la miscellanée en 1969, soit deux ans avant *Black Drama: An Anthology*. Ainsi, pendant les premières années de fonctionnement des départements d'études noires, l'anthologie de Bullins n'avait virtuellement aucune rivale. Autre fait saillant de cette liste, aucun volume n'était produit par une maison d'édition africaine-américaine indépendante même si toutes ces anthologies furent produites au cours des années soixante et soixante-dix. Cela permettait d'affiner la compréhension de la relation entre institutions universitaires ici et

⁹⁶⁰ *Ibid.* p. 644.

édition africaine-américaine. Certes, la mise en place de départements d'études noires fut un facteur crucial dans l'augmentation de la production d'anthologies littéraires à partir de la fin des années soixante, mais toutes ces anthologies ne trouvèrent pas leur place au sein du paysage universitaire. Les anthologies publiées par des maisons d'édition africaines-américaines indépendantes ne furent vraisemblablement pas très utilisées par les institutions universitaires, sans doute en raison des problèmes d'approvisionnement et de distribution qui pouvaient émerger avec ce genre de structures. De la même manière, les nombreuses miscellanées produites pendant la période étaient bien moins susceptibles d'être des volumes choisis comme support d'étude. En conséquence, les œuvres contenues dans ces volumes avaient certes fait l'objet d'une reproduction, mais cela s'arrêtait là. L'éventualité pour ce genre d'anthologies de faire office de support de travail était dans l'ensemble très faible. Sans cette étude universitaire, les chances des œuvres d'être préservées s'amenuisaient davantage. LeRoi Jones avait déclaré vouloir faire de la miscellanée *Black Fire* le texte de référence pour les Africains-Américains au cours du millénaire à venir, mais le volume ne figurait même pas parmi les plus étudiés au sein des institutions universitaires moins de dix ans après sa parution. *Black Fire* et d'autres miscellanées purent sans doute voir le jour en partie grâce aux mouvements de protestations qui agitaient les campus états-uniens, mais ces miscellanées n'eurent pas pour autant droit de cité au sein de ces campus.

Whitlow indiquait également que *Black Voices* et *Dark Symphony* étaient de loin les deux ouvrages les plus utilisés, même si *Black Voices* était incontestablement l'ouvrage de référence puisqu'il était utilisé par près de deux fois plus d'institutions que le second. Ces deux anthologies ainsi que *New Plays from the Black Theatre* qui arrivait en quatrième position étaient parmi les anthologies de notre corpus à comporter, proportionnellement, le moins de textes signés par des femmes⁹⁶¹. Ainsi, à une période où l'objectif des départements d'études noires était encore de consolider la discipline et d'en renforcer la légitimité, les supports de travail qui étaient privilégiés se focalisaient de manière écrasante sur les œuvres d'auteurs masculins. Pendant la phase de reproduction des œuvres, les textes de femmes se trouvaient déjà mis de côté de manière systémique par

⁹⁶¹ Pour rappel, *Black Voices* comprenait 12% de contributrices contre 11% pour *Dark Symphony*, tandis que *New Plays from the Black Theatre* n'incluait aucune œuvre de femme.

les anthologistes. Pendant la phase de préservation des œuvres, cette mise à l'écart se trouvait renforcée par un choix de supports de travail qui marginalisaient voire effaçaient la contribution des femmes à la tradition littéraire africaine-américaine.

Judicieusement, Whitlow associait le plébiscite de *Black Voices* et de *Dark Symphony* au fait que les deux volumes furent édités dans un format de poche. La différence de popularité entre les deux anthologies tenait sans doute en partie au fait que *Black Voices* était bien plus compacte que celle éditée par Theodore L. Gross et James A. Emanuel. D'ailleurs, la plupart des volumes listés étaient disponibles soit au format poche, soit dans un format broché qui n'était pas trop encombrant. Les seules exceptions étaient *Cavalcade*, qui était relativement lourde, imposante et comptait neuf cent cinq pages, ainsi que *Black Writers of America*, qui totalisait neuf cent dix-sept pages et s'avérait à la fois très lourde et très encombrante. Le critère principal dans la sélection d'un support d'enseignement n'était donc peut-être pas la qualité des œuvres assemblées mais davantage l'accessibilité matérielle dudit support : d'une part, les universitaires ainsi que leurs étudiants et étudiantes devaient être en mesure de se procurer un exemplaire aisément, et d'autre part, les volumes devaient répondre à un certain nombre d'aspects pratiques tels que le poids ou la maniabilité. Si des œuvres pouvaient être préservées grâce à l'utilisation qui en était faite dans les salles de classe, elles devaient en premier lieu être faciles à l'emploi sans quoi elles risquaient de ne pas être assignées aux divers programmes scolaires. En d'autres termes, une œuvre canonique était avant tout une œuvre pratique à l'usage. La plupart des anthologies qui étaient lourdes, peu maniables et encombrantes s'adressaient en priorité à un public scolaire. Cependant, leur format représentait intrinsèquement une limite à leur diffusion, leur permettant uniquement, au mieux, d'être remises sur les étagères des diverses bibliothèques.

3) La conservation et le renouvellement des supports de cours

Lorsque nous avons entrepris de travailler sur les anthologies de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement, la première étape fut de consulter ces ouvrages. Hormis *The Book of American Negro Poetry* qui fut numérisé, la consultation de ces volumes passait par un accès aux exemplaires physiques. À cette fin, nous avons été en

mesure de nous procurer vingt-trois anthologies sur les cinquante-six du corpus. Sur ces vingt-trois volumes en notre possession, onze étaient des ouvrages qui avaient auparavant appartenu à des bibliothèques, où ils étaient disponibles à la consultation ou au prêt. Dans neuf de ces ouvrages, l'encart de prêt avait été laissé, petite feuille généralement cartonnée où les bibliothécaires inscrivaient la date à laquelle un prêt était effectué ainsi que la date de retour escomptée. Sachant que beaucoup de ces bibliothèques étaient liées à une institution scolaire ou universitaire, nous avons prêté attention à ces encarts de prêt et aux institutions qui possédaient ces ouvrages afin d'essayer de mieux comprendre les dynamiques pouvant présider à la conservation ou non de ces anthologies dans un fonds bibliothécaire. Les informations disponibles étaient certes très fragmentaires mais elles donnaient quelques indications en mesure de venir compléter ou nuancer certaines observations déjà faites. Le tableau ci-dessous présente les onze anthologies qui appartenaient auparavant à des bibliothèques. Le nom, la localisation ainsi que le type d'institution y est précisé, de même que – le cas échéant – le nombre d'emprunts de ces anthologies :

Liste des anthologies qui appartenait à des bibliothèques				
Titre	Établissement d'origine	Localisation	Type d'institution	Nombres d'emprunts
<i>Black Voices</i>	Northern College	Wentworth Castle, Royaume-Uni	Enseignement supérieur	Non précisé
<i>New Plays from the Black Theatre</i>	University of Chester	Chester, Royaume-Uni	Enseignement supérieur	4 emprunts entre mars 1987 et avril 2004
<i>Black Arts: An Anthology of Black Creations</i>	Trenton State College	Ewing, New Jersey	Enseignement supérieur	0 emprunt
<i>Understanding the New Black Poetry</i>	Lebanon Valley College	Annville, Pennsylvanie	Enseignement supérieur	1 emprunt en mai 1974
<i>New Black Playwrights</i>	Seward County Community College	Liberal, Kansas	Enseignement supérieur	1 emprunt en février 1991
<i>The Poetry of the Negro, 1746-1970</i>	Old Rochester Regional High School	Mattapoissett, Massachusetts	Enseignement secondaire	4 emprunts entre avril 1987 et avril 2007
<i>Black Short Story Anthology</i>	Hinsdale South High School	Darien, Illinois	Enseignement secondaire	10 emprunts entre mai 1980 et février 1992
<i>Black Drama Anthology</i>	District of Columbia Public Library	Washington D.C.	Bibliothèque publique	6 emprunts entre mai 1991 et juillet 1991
<i>Kaleidoscope</i>	Benicia Public Library	Benicia, Californie	Bibliothèque publique	7 emprunts entre mars 1975 et février 1991
<i>Caroling Dusk</i>	Chicago Public Library	Chicago, Illinois	Bibliothèque publique	0 emprunt
<i>The Poetry of Black America</i>	Dallas County Public Library	Rowlett, Texas	Bibliothèque publique	Non précisé

Tableau 18 : Source : Copies personnelles des anthologies du corpus⁹⁶².

En termes d'institution, les anthologies de littérature africaine-américaine furent acquises par des établissements d'enseignement supérieur et secondaire – institutions qui

⁹⁶² Trenton State College est ainsi l'ancien nom du College of New Jersey. Le nom a été changé en 1996, ce qui indique que l'anthologie fut acquise par l'université avant cette date.

pouvaient être privées comme publiques – ainsi que des bibliothèques publiques. Géographiquement, ces différentes institutions étaient éparpillées dans plusieurs régions états-uniennes ainsi qu’au Royaume-Uni. La présence du volume *Black Arts: An Anthology of Black Creations* était révélatrice puisqu’il s’agissait de la seule anthologie produite par une maison d’édition africaine-américaine indépendante. Imprimée par Black Arts Publications à Détroit et distribuée par Broadside Press, l’anthologie s’était ainsi retrouvée sur les rayonnages d’une bibliothèque dans le New Jersey. En conséquence, si les ouvrages publiés par les maisons d’édition africaines-américaines indépendantes n’étaient pas très utilisés dans l’enseignement en classe, certaines parvenaient malgré tout à gagner les rayonnages de bibliothèques scolaires. Cependant, un coup d’œil à l’encart de prêt suggérait que l’anthologie ne quitta guère ces rayonnages. Il n’était certes pas possible de mesurer le taux de consultation sur place, mais le taux d’emprunt était nul. Dans l’ensemble, la circulation sous forme de prêt de ces anthologies paraissait minimale, avec chaque fois une poignée d’emprunts au mieux sur une période qui se comptait vraisemblablement en décennies. Le volume *The Poetry of the Negro, 1746-1970* fut ainsi emprunté à quatre reprises en vingt ans, mais on peut aisément supposer qu’il resta dans les rayonnages au moins quelques années supplémentaires. Seule l’anthologie *Black Short Story Anthology* atteignait un semblant de régularité, les élèves du lycée de Hinsdale l’ayant empruntée à dix reprises en douze ans. La fréquence d’emprunt pour l’ensemble de ces anthologies était donc très faible et laissait supposer qu’il s’agissait d’un facteur dans la décision des différentes institutions de se séparer de ces volumes. Dans l’optique de confirmer ou d’infirmier cette dernière hypothèse, nous avons entrepris de contacter les bibliothécaires de chaque établissement afin de leur demander quelles étaient les considérations prises en compte au moment de décider le retrait d’un ouvrage de leur collection. Voici le message type envoyé le 30 juin 2020 aux onze institutions en question :

Dear sir or madam,

I hope this message finds you well. My name is Yohann LUCAS, and I’m a French doctoral student working on literary anthologies of the 1960s and 1970s, at Université Gustave Eiffel.

I have acquired through an e-commerce platform like Amazon or Abebooks one of the anthologies that used to be shelved in your library, and I was wondering if you could tell me more about the process through which a book goes before it is withdrawn from the shelves to be discarded or sold. Is there a protocol implemented in deciding which books have to free up some space for other, more recent volumes to be displayed? Does it have to do with the number of times a book has been borrowed? For instance, if a book hasn't been borrowed in 5 or 10 years, is it automatically taken out? Or does it have to do with genre, for example, acquiring a new literary anthology in, say, African American poetry, will mean that older African American poetry anthologies will be removed? If the staff change, can it lead to a change in policies or guidelines?

Perhaps none of these elements come into play, but I would be greatly thankful for any reply and information you might give me on that matter

Thank you for the time and consideration you will give to this message.

Best regards,

Y. Lucas⁹⁶³

Deux universités et une bibliothèque publique ont répondu : la Dallas Public Library, le College of New Jersey – anciennement Trenton State College – et l'université de Chester au Royaume-Uni⁹⁶⁴. D'un point de vue géographique comme du point de vue du public auquel elles s'adressent, ces trois institutions sont relativement différentes. Cependant, les réponses obtenues permettent d'exposer des dynamiques communes dans la décision de garder un ouvrage au sein de leurs collections respectives ou non. Les trois institutions ont mis en avant le fait que la décision de retirer un ouvrage des étagères – ce qui est appelé « désherber » (*weed*) dans le jargon employé par les bibliothécaires états-

⁹⁶³ Le message envoyé n'était pas une enquête à proprement parler. La demande originelle avait pour but de mieux comprendre certaines dynamiques dans la décision des bibliothèques de garder un ouvrage ou de s'en défaire. Les questions posées nous paraissaient potentiellement pertinentes, mais ne prétendaient nullement être exhaustives. L'objectif principal restait simplement d'obtenir de plus amples informations, sans pour autant compter les inclure à cette thèse. En effet, il n'y avait absolument aucune certitude quant au fait de recevoir une quelconque réponse – et encore moins trois – puisque le message fut envoyé au début de l'été et dans un contexte pandémique aigu. C'est pourquoi aucun questionnaire, ni aucune liste de critères préétablis ne furent envoyés. Seulement, lorsque nous avons constaté que plusieurs critères étaient communs, dont celui de la fréquence des emprunts, nous avons décidé d'inclure ces résultats qui, bien que quelque peu informels, restent informatifs.

⁹⁶⁴ Une autre réponse nous est parvenue de la bibliothèque publique de Washington D.C.. Cependant, le message envoyé ne fut vraisemblablement pas lu ou mal compris puisque la réponse se contentait de dire que l'ouvrage recherché ne faisait plus partie de leur collection, alors même qu'aucun titre d'ouvrage n'avait été cité dans le message envoyé. Pour cette raison, nous comptons cela comme une non-réponse. Les trois réponses obtenues sont reproduites dans les annexes.

uniens⁹⁶⁵ – répond toujours à de multiples facteurs. Le tableau ci-dessous répertorie tous les facteurs évoqués dans les réponses reçues :

Critères retenus dans la décision de retirer un volume			
Critères	College of New Jersey	University of Chester	Dallas County Public Library
Âge du volume	X	X	X
Pertinence	X	X	X
Fréquence des emprunts	X	X	X
Possession de multiples exemplaires	X		X
Condition matérielle de l'exemplaire		X	X
Rapport aux programmes	X	X	
Coupes budgétaires ou récessions			X
Espace disponible		X	X

Tableau 19 : Source : réponses reçues par les institutions.

Trois facteurs sont communs à toutes les institutions : l'âge du volume, sa pertinence et le nombre de fois où il a été emprunté. La question de la pertinence est suggérée à travers différentes formulations : ainsi, le College of New Jersey parle d'évaluer l'impact d'un ouvrage sur un champ disciplinaire, l'université de Chester évoque des contenus qui peuvent être remplacés par d'autres ouvrages, tandis que la bibliothèque publique du comté de Dallas mentionne le fait qu'un ouvrage plus récent peut répondre aux mêmes besoins qu'un autre plus ancien. La question de la pertinence est donc évaluée en termes de besoin, de contenu ou d'impact, et reste, en définitive, intrinsèquement liée à celle de l'âge. Certains critères comme l'espace, la condition matérielle de l'exemplaire ou encore le fait qu'une bibliothèque possède un ouvrage en double ou triple exemplaire n'ont pas

⁹⁶⁵ La symbolique évoquée par le terme désherber est riche : il faut ôter les mauvaises herbes afin de ne pas les laisser interférer avec la vitalité des autres plantes et afin de présenter une esthétique d'ensemble soignée et plaisante. Par extension, les ouvrages retirés desservent potentiellement la vitalité de la collection entière, ils détonnent avec le reste et nuisent à une cohérence d'ensemble.

été cités par toutes les institutions. Cependant, il ne s'agit probablement que d'une omission et ces critères auraient sûrement été cités comme décisifs ou importants dans le cadre d'une enquête plus formelle et se voulant exhaustive.

En revanche, les deux institutions d'enseignement supérieur ont mis en avant le fait que la décision de garder un ouvrage dépend avant tout de son rapport aux différents programmes. De ce fait, la durée de préservation d'un ouvrage au sein des institutions d'enseignement est liée à la durée pendant laquelle le contenu de cet ouvrage pourra être exploité en classe ou en dehors de la classe par la communauté universitaire et scolaire. Sans ce lien avec l'enseignement, la préservation d'un ouvrage au sein d'une bibliothèque dépend donc principalement de la fréquence à laquelle il est emprunté. On a déjà pu voir qu'une œuvre qui circule d'un médium à un autre a davantage de chances d'être préservée : par exemple lorsqu'une œuvre passe d'un magazine à une miscellanée avant d'être reproduite par une anthologie classique ou encore lorsqu'une œuvre est adaptée dans un nouveau format, radiophonique, télévisuel ou cinématographique. Si cette circulation métaphorique d'une œuvre est cruciale dans sa préservation, il s'avère que la circulation matérielle d'une œuvre peut l'être tout autant : les volumes – anthologies, romans, recueils et autres – qui ne circulent pas de lecteur en lecteur peuvent potentiellement être retirés des fonds de bibliothèques. En d'autres termes, ce sont les pratiques de lecteurs et lectrices au sein de ces différentes institutions qui sont susceptibles d'influer sur la préservation d'une œuvre.

Dernier point, la réponse de la bibliothèque publique du comté de Dallas suggère que dans le cas des œuvres littéraires, la décision de les retirer des rayonnages est à la fois plus subjective et moins fréquente. Il leur arrive ainsi de retirer une anthologie au profit d'une autre plus récente, en particulier lorsqu'il est estimé que la plus récente répondra aux mêmes besoins. À nouveau, ces besoins varient en fonction des lecteurs et lectrices qui fréquentent l'institution. Toutefois, deux anthologies différentes peuvent satisfaire un même besoin – par exemple, lire de la littérature africaine-américaine – sans pour autant présenter une expérience similaire. Remplacer par exemple *The Book of American Negro Poetry* paru en 1922 par *The Poetry of Black America* paru en 1973 peut se justifier : la deuxième anthologie a une sélection nettement plus étendue et reprend beaucoup de contributeurs et contributrices de la première. Néanmoins, les deux sélections

comportent d'assez grandes variations malgré plusieurs similitudes, et de nombreuses œuvres ainsi que de nombreux auteurs disparaîtraient de la tradition littéraire africaine-américaine si l'on décidait de substituer un volume à un autre.

La réponse de l'université de Chester fait transparaître une dynamique similaire puisqu'il est question de contenu capable d'annuler et de remplacer (*supersede*) celui d'ouvrages précédents. Dans le cas des anthologies africaines-américaines, on pourrait très bien percevoir comment un volume tel que *The Norton Anthology of African American Literature* serait en mesure d'annuler et de remplacer le contenu de beaucoup d'autres anthologies. L'exhaustivité de la sélection est en effet si imposante que la plupart des anthologies de notre corpus pourraient paraître redondantes en comparaison. Cependant, on a déjà pu voir par exemple que cette anthologie laissa, entre autres, de nombreux artistes africains-américains des années soixante et soixante-dix de côté. Il n'est certes ni souhaitable, ni envisageable pour une bibliothèque – qu'elle soit rattachée à une institution scolaire ou non – de conserver l'intégralité des volumes, c'est pourquoi certains ouvrages doivent parfois être retirés des collections pour diverses raisons. Seulement, ces bibliothèques de tous types demeurent des lieux de conservation et sont ainsi, à leur échelle, des fonds d'archive, des dépositaires d'une partie de la mémoire collective. L'une des fonctions de ces institutions est de préserver des documents susceptibles d'être utiles à une communauté locale, aux membres d'une institution scolaire ou, plus largement, à l'ensemble de la société. La préservation de la littérature africaine-américaine obéit donc en partie à cette logique de l'utilité, à cette rationalisation de l'espace qui contraint les bibliothèques à se séparer d'œuvres jugées moins pertinentes, vieilles et remplaçables. Or, Isabelle Alfandary a rappelé que la gestion des fonds d'archives engendre des questions qui ne sont jamais uniquement « techniques, mais toujours essentiellement politiques »⁹⁶⁶. Si décider de conserver certains volumes plutôt que d'autre n'est donc pas un acte anodin, il s'ensuit que la préservation matérielle, physique des œuvres africaines-américaines relèvent d'enjeux aussi bien logistiques que démocratiques.

⁹⁶⁶ Isabelle Alfandary (dir.), *Dialoguer l'archive*, INA Éditions, 2019. p. 9.

Chapitre 9 : Préservation matérielle

La préservation des œuvres sous-entend nécessairement d'assurer la conservation des textes d'un point de vue matériel. En effet, même si la part d'archives dématérialisées ne cesse de croître, la conservation physique des exemplaires d'une œuvre continue d'être la norme. Sans cette forme de préservation matérielle, une œuvre peut être considérée comme perdue, ce qui correspond généralement à la disparition, la destruction ou l'égaré de l'intégralité des exemplaires publiés d'un texte. Ces dernières années, plusieurs œuvres d'auteurs de la Renaissance de Harlem ont été exhumées par la critique et ont eu le droit à une première publication : *Gentleman Jigger* de Richard Bruce Nugent en 2002, *Amiable with Big Teeth* de Claude McKay en 2017 ou encore *Barracoon* de Zora Neale Hurston en 2018. La critique a fréquemment qualifié ces œuvres de « perdues » alors qu'aucune ne fut publiée du vivant des auteurs. Ainsi, il ne s'agissait pas à proprement parler d'œuvres perdues puisque les exemplaires n'avaient pas disparu, ils n'avaient simplement jamais existé. Il ne s'agissait que de manuscrits isolés qui étaient extraits d'une masse de documents afin de bénéficier d'une publication posthume⁹⁶⁷. Si la critique a consenti de nombreux efforts afin de faire émerger ces textes des méandres archivistiques dans lesquels ils s'étaient égarés, toutes les œuvres qui ont bel et bien fait l'objet d'une publication n'ont pas toujours bénéficié d'efforts équivalents. Pour cette raison, ce chapitre examinera plusieurs dynamiques de préservation matérielle. Nous entendons préservation matérielle dans deux sens principaux. D'une part, la duplication des exemplaires physiques à travers divers procédés tels que la

⁹⁶⁷ Pour une réflexion plus poussée sur ce que le recouvrement de ce type d'œuvres implique dans le contexte africain-américain, voir Kinohi Nishikawa, « The Archive on Its Own: Black Politics, Independent Publishing, and *The Negotiations* », *MELUS*, 40.3 (2015) : 176-202.

réédition, la réimpression ou la traduction⁹⁶⁸. D'autre part, la conservation d'exemplaires au sein des fonds d'archives, à la fois au format physique et dématérialisé.

De manière très prosaïque, la duplication d'exemplaires pour une œuvre est fortement liée à son attractivité commerciale : plus la demande est forte de la part du lectorat, plus les chances d'une œuvre d'être préservée sont élevées. Si la lecture est un acte de consommation comme le suggérait Pierre Bourdieu, la littérature qui vaut d'être préservée est donc celle qui dispose d'une valeur marchande. Le chapitre reviendra sur les liens qui apparaissent en filigrane entre capital culturel et capital économique, et comment la valeur littéraire d'une œuvre est en partie indexée sur sa valeur économique. Cette valeur marchande des œuvres se signale par les rééditions et réimpressions qui sont décidées par les différentes maisons d'édition. À travers une enquête sur deux cent vingt et un ouvrages, il est possible de dégager quel genre littéraire est le plus susceptible de bénéficier de ce type d'initiative éditoriale. Plusieurs œuvres globalement délaissées dans le contexte états-unien ont été réimprimées par des maisons d'édition britanniques, contribuant ainsi directement à la duplication de leurs exemplaires et, partant, à leur préservation. Le succès rencontré par quelques textes hors des frontières états-uniennes suggère l'importance des traductions, de la transmission de ces textes au sein d'aires culturelles et linguistiques variées.

Ce chapitre traitera ensuite de l'organisation de la conservation des exemplaires au sein de différents centres d'archives. La conservation de deux exemplaires d'un même ouvrage peut varier sensiblement d'une institution à une autre. Les modalités de cette conservation se décident presque nécessairement au cas par cas, puisque l'utilisation faite d'un ouvrage – par exemple la décision d'en autoriser le prêt ou au contraire d'en restreindre l'accès – dépend notamment de son état de préservation, de son usure matérielle⁹⁶⁹. En conséquence, cette partie sera légèrement différente des précédentes, dans le sens où la réflexion se fondera dans une large part sur notre propre expérience au sein des différents centres de ressources visités aux États-Unis. Parler de conservation physique des documents peut donner lieu à une variété de pratiques : ce qui doit être

⁹⁶⁸ Ces procédés sont ici analysés sous le prisme de la préservation matérielle, mais ils participent également à une forme de préservation symbolique. En effet, chaque traduction ou réédition réinsère l'œuvre dans des mécanismes de diffusion et de promotion susceptibles de jouer sur sa préservation.

⁹⁶⁹ Il existe cependant d'autres raisons pour restreindre l'accès à des documents précis. Certains ne sont pas consultables avant une date précise afin de protéger le caractère confidentiel de certaines informations à propos de personnes vivantes. Pour d'autres, la consultation peut être suspendue : ainsi, à la suite du film documentaire *I am Not Your Negro* de Raoul Peck, certains documents du fond d'archives consacré à James Baldwin au Schomburg Center ne sont pas accessibles.

conservé dans un texte et ce qui peut être émondé reste à l'appréciation des archivistes. De ces micro-différences dans la manière de conserver, d'ordonner, de présenter les archives peuvent résulter des différences sensibles dans le décryptage, la compréhension, l'analyse et l'utilisation de ces archives. Face à des méthodes de conservation divergentes, la solution de la numérisation présente elle aussi de nombreux problèmes qui ne peuvent être aisément surmontés, à commencer par le désir de pérennité souhaité par le centre d'archives qui se trouve nécessairement en tension avec la contrainte pour ce même centre d'avoir recours à une technologie dont l'obsolescence effective demeure aussi imprévisible qu'inévitable. Outre les difficultés techniques inhérentes, ce chapitre esquissera quelques enjeux et problématiques économiques, politiques et épistémologiques qui sont soulevés par la question de la conservation, tant au format analogique que numérique.

A. La duplication

1) Le rôle de la commercialisation et de la consommation dans la préservation de la littérature

Dans *The Crisis of the Negro Intellectual* de 1967, Harold Cruse rappelait que l'art et la culture pouvaient certes être appréhendés à travers leurs dimensions spirituelles, intellectuelles, éthiques, esthétiques ou encore politiques, mais qu'ils restaient également façonnés par diverses initiatives, à la fois celles d'intérêts privés et celles de l'état. Pour Cruse, il était important de ne pas se leurrer sur la réalité des barrières socio-économiques qui pouvaient inhiber l'art véritablement radical⁹⁷⁰. Cette observation mettait deux éléments en avant. Premièrement, la littérature africaine-américaine fut modelée par la convergence ou la divergence d'intérêts privés et étatiques : privés dans le sens où des maisons d'éditions, des magazines ou encore certaines universités eurent une influence directe sur cette littérature, et étatiques dans le sens où l'organisation de l'enseignement public, les formes de censure qui émanèrent d'autorités locales ou encore les programmes fédéraux tels que le *Federal Writers Project* eurent une influence

⁹⁷⁰ Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, op. cit. p. 38. Cruse faisait plus précisément référence au fait que la bourgeoisie noire n'avait dans l'ensemble pas soutenu la création ou la promotion de la Renaissance de Harlem, notamment d'un point de vue financier.

similaire⁹⁷¹. Deuxièmement, Cruse soulignait la centralité des questions financières dans n'importe quel type de production artistique et culturelle. En effet, presque tous les magazines de notre corpus – qui entendaient proposer une littérature radicale ou non – durent faire face à des difficultés financières, ce qui contraignit plusieurs publications à cesser⁹⁷². Il ne s'agissait pas là d'un problème spécifiquement africain-américain puisque d'un point de vue historique les petits magazines consacrés en partie ou exclusivement à l'art ou la littérature n'ont jamais fait du profit leur objectif premier et ont tous été confrontés à ce genre de difficultés⁹⁷³. Au-delà des magazines, les maisons d'édition – africaines-américaines ou non – restaient largement tributaires des circonstances économiques. Cette dépendance transparaissait par exemple dans la décision de publier une anthologie ou non, ou bien dans celle de rééditer un roman plutôt qu'un recueil de poèmes.

Dire que la publication d'une œuvre requiert un investissement financier ou affirmer que la reproduction d'une ou plusieurs œuvres est souvent motivée par la perspective d'éventuels bénéfices relève du simple truisme. En revanche, il est plus facile d'oublier ces considérations économiques lorsqu'on aborde la préservation des œuvres. En effet, une œuvre peut être préservée de l'oubli par une multitude de pratiques, par exemple lorsqu'elle continue d'être étudiée, lue, commentée, débattue, lorsqu'elle est conservée dans un fonds d'archive ou encore lorsqu'un écrivain lui rend hommage au sein d'un de ses textes. Toutes ces activités à même de préserver une œuvre – la lecture, l'étude, le commentaire, le débat, la conservation ou l'hommage – n'évoquent pas immédiatement une dimension économique, tandis que parler de production, de publication ou de reproduction se rapporte au fait de produire et au fait de rendre accessible au public, deux éléments clés de la commercialisation. Pourtant, la préservation des œuvres reste intrinsèquement liée à des questions d'ordre financier et commercial au même titre que la production et la reproduction, et ces questions continuent de s'inscrire à l'intersection d'intérêts privés et étatiques.

Pour la critique, la notion de valeur en littérature a tendance à désigner de manière abstraite la qualité supposée du texte et non sa valeur marchande, celle-ci renvoyant au

⁹⁷¹ Pour rappel, le *Federal Writers Project* permit à de nombreux auteurs africains-américains de participer à la rédaction de guides touristiques pendant la Grande Dépression, et fut aussi un maillon essentiel dans la collecte à grande échelle de témoignages d'anciens esclaves.

⁹⁷² Johnson et Johnson, *Propaganda & Aesthetics*, *op. cit.* p. 197.

⁹⁷³ Anderson et Kinzie (ed.), *The Little Magazine in America*, *op. cit.* p. 3. ; Robie Macauley, « The "Little Magazines" », *Transition*, 9. (1963) : 24-25.

prix de vente d'un ouvrage. Sans chercher à substituer l'une à l'autre, la valeur marchande d'un texte joue un rôle dans la construction de la valeur littéraire d'une œuvre. En effet, pour des critiques tels que Harold Bloom, les œuvres du canon sont précisément celles qui résistent au temps, celles qui ont été conservées par-delà les décennies, par-delà les siècles⁹⁷⁴ : si l'on part du principe qu'une œuvre de valeur doit être préservée, il s'ensuit que les textes qui ont été effectivement préservés peuvent prétendre être des œuvres de valeur. Lorsqu'une maison d'édition écoule l'intégralité des exemplaires d'une première impression puis d'une deuxième voire d'une troisième, cela atteste de la popularité d'un texte auprès du lectorat.

Quand une œuvre rencontre un succès commercial qui s'étale dans le temps, quand chaque nouvelle réimpression ou réédition donne lieu à l'écoulement plus ou moins complet de tous les exemplaires d'un texte, alors ce dernier paraît de fait préservé. Le texte peut légitimement être considéré comme canonique puisqu'il ne sombre pas dans l'oubli malgré le temps qui passe. Ainsi, le succès commercial d'une œuvre peut être un facteur dans la légitimation de la littérature puisque la duplication des exemplaires équivaut à une forme de préservation. Cette duplication n'est cependant jamais désintéressée, mais vient répondre à une demande de la part des lecteurs et lectrices, demande que les maisons d'édition privées s'empressent généralement de satisfaire afin de générer des profits.

Dans le cas de la littérature africaine-américaine, cette logique de profit s'inscrivait particulièrement en porte-à-faux avec l'ethos qui dominait dans les années soixante et soixante-dix. Selon Lorenzo Thomas, les auteurs africains-américains du Black Arts Movement choisirent de faire passer les intérêts de la communauté avant les leurs. À rebours de ce que le marché littéraire blanc proposait, la priorité n'était ni le profit personnel, ni le nombre d'exemplaires vendus, mais l'affirmation d'une tradition communautaire⁹⁷⁵. Cela renvoyait à une idée récurrente de la période, à savoir que la culture africaine-américaine était un processus et non un produit⁹⁷⁶. Du jazz à la Blaxploitation en passant par *Amos 'n' Andy* ou bien les parutions de *Nigger Heaven* et de *The Confessions of Nat Turner*, la culture africaine-américaine fit fréquemment l'objet

⁹⁷⁴ Bloom, *The Western Canon*, *op. cit.* p. 3.

⁹⁷⁵ Thomas, « The Shadow World: New York's Umbra Workshop & Origins of the Black Arts Movement », *op. cit.* p. 70.

⁹⁷⁶ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 97. ; Mary Ellen Lennon, « A Question of Relevancy: New York Museums and the Black Arts Movement, 1968-1971 » in Collins et Crawford (ed.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 97.

d'appropriations à des fins commerciales. Cette marchandisation de la culture africaine-américaine – qui touchait la plupart des domaines artistiques – faisait écho à la marchandisation de vies humaines, apanage d'un système capitaliste états-unien dont l'expansion fut concomitante à l'intensification de l'esclavage⁹⁷⁷. Cela expliquait donc la volonté des artistes du Black Arts Movement de se soustraire au joug d'une commercialisation dont les termes avaient historiquement toujours échappé aux principaux intéressés.

Ce rejet de la marchandisation était également une critique implicite de la Renaissance de Harlem qui fut parfois taxée d'exalter une facette primitiviste afin de mieux se vendre auprès du public blanc états-unien⁹⁷⁸. Alain Locke lui-même reconnut que faire la promotion du mouvement requérait parfois de le transformer en marchandise⁹⁷⁹, comme lors de la publication de l'anthologie *The New Negro*. De manière pragmatique donc, Locke n'avait d'autre choix que de consentir ponctuellement à la marchandisation de la littérature africaine-américaine. Les écrivains du Black Arts Movement pouvaient certes s'opposer en principe à cette pratique, mais dans les faits, la diffusion de leurs œuvres se faisait toujours dans un système capitaliste avec l'échange marchand pour base. Dudley Randall pouvait par exemple baisser le prix des ouvrages qu'il éditait afin de maximiser leur diffusion, l'achat d'exemplaires restait le moyen privilégié de diffuser cette littérature. L'opposition à la marchandisation de la littérature ne signifiait pas que les auteurs du Black Arts Movement refusaient fondamentalement d'avoir leurs œuvres rééditées ou réimprimées. En revanche, lorsqu'ils choisissaient de publier chez des maisons d'édition africaines-américaines indépendantes telles que Broadside Press, Jihad Press ou encore Lotus Press, cela leur donnait l'assurance que l'objectif de rentabilité était secondaire. La conséquence de ce choix était que les auteurs africains-américains ne pouvaient pas escompter bénéficier des mêmes avantages en termes de préservation que s'ils optaient pour d'autres types de maisons d'édition. En effet, la promotion ainsi que les éventuelles rééditions et réimpressions de leurs œuvres étaient nécessairement limitées

⁹⁷⁷ Pour les liens entre capitalisme et esclavage, voir les ouvrages fondamentaux de C. L. R. James, *The Black Jacobins*, et d'Eric Williams, *Capitalism and Slavery*. Ce dernier présente une méthodologie quelque peu datée et plusieurs voix se sont élevées depuis sa parution pour critiquer ou contester certains points, mais la thèse fondamentale fait aujourd'hui consensus chez la plupart des historiens et économistes. C. L. R. James, *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, Londres : Penguin, 2001. © 1938. ; Eric Williams, *Capitalism and Slavery*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1994. © 1944.

⁹⁷⁸ Lewis, *When Harlem Was in Vogue*, *op. cit.* pp. 151-155.

⁹⁷⁹ Posnock, *Color & Culture*, *op. cit.* p. 185.

en raison de la taille des structures éditoriales africaines-américaines. Or, la visibilité d'une œuvre auprès du public découlait directement de sa promotion, de ses rééditions et réimpressions, autant de facteurs qui pesaient sur la préservation d'une œuvre.

Malgré le désir du Black Arts Movement d'en finir avec le support du livre, les œuvres continuèrent de paraître sous ce format même si plusieurs maisons d'édition africaines-américaines expérimentèrent d'autres approches de fabrication, de promotion et de diffusion. Dans une société où la culture se transmettait de plus en plus sous la forme de produits ⁹⁸⁰, la marchandisation de la littérature africaine-américaine était donc inévitable. En effet, de nombreuses institutions privées étaient mobilisées dans les échanges commerciaux qui rendaient la transmission de cette culture possible : maisons d'édition, imprimeurs, librairies, journaux, annonceurs ou encore distributeurs. Les maisons d'édition africaines-américaines indépendantes représentaient certes un moyen de mieux contrôler la marchandisation de la littérature africaine-américaine mais n'étaient pas suffisantes pour l'endiguer. Ces maisons d'édition étaient un maillon dans la chaîne de fabrication et de diffusion d'un livre. Les autres maillons impliqués pouvaient ne pas être dirigés par des Africains-Américains ou simplement choisir de mettre les profits comme objectif prioritaire : lorsque la Johnson Publishing Company décida d'interrompre la publication de *Black World* en 1976, la raison avancée était que le magazine n'avait jamais rapporté d'argent. Ainsi, la transmission de la culture dépendait en large partie du fonctionnement d'institutions privées qui visaient nécessairement une logique de rentabilité minimale.

De cette observation, on pouvait déduire deux choses. Premièrement, il était dans l'intérêt direct de ces institutions privées de favoriser les projets qui présentaient une perspective de profit, la publication d'une œuvre qui n'avait que peu de chances de rencontrer un public représentait potentiellement un risque pour la survie de ces institutions ⁹⁸¹. Deuxièmement, la production s'adaptait à un public qui avait les moyens de se procurer les supports sur lesquels la culture était transmise. Pour le dire de manière plus directe, les consommateurs et consommatrices contribuaient à dessiner les contours du canon littéraire africain-américain. Pierre Bourdieu a rappelé que la lecture demeurait un acte

⁹⁸⁰ Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londres : Routledge, 1991. p. 86.

⁹⁸¹ Il ne s'agit pas de dire que les éditeurs escomptaient faire des bénéfices sur chaque ouvrage qu'ils faisaient paraître, mais qu'aucune structure éditoriale ne pouvait survivre longtemps si un seuil de rentabilité n'était pas atteint.

de « consommation culturelle »⁹⁸². Dans un contexte où la culture africaine-américaine fit fréquemment l'objet d'appropriation, cette consommation devait s'entendre à la fois comme le fait d'absorber, d'ingérer, et comme le fait d'acheter, d'acquérir⁹⁸³. Or, l'acquisition de supports culturels tels que des livres requérait un certain pouvoir d'achat. Harold Bloom a affirmé que, dans l'ensemble, les classes ouvrières ne déterminaient jamais quels textes étaient susceptibles d'être préservés. À travers cette affirmation, Bloom rejetait l'idée que les préoccupations sociales et politiques des classes ouvrières puissent jouer un rôle dans la sélection des textes qui constituaient le canon occidental⁹⁸⁴. Cette affirmation pouvait cependant être comprise de manière beaucoup plus prosaïque : les groupes qui étaient les plus démunis financièrement – les classes ouvrières par rapport à la bourgeoisie ou à la classe moyenne dans l'exemple de Bloom, et les Africains-Américains par rapport à la société états-unienne dans son ensemble dans notre cas – ne pouvaient participer aux débats consacrés au canon littéraire, faute de moyens suffisants. En somme, les goûts des classes les plus aisées avaient une incidence directe sur la préservation des textes et, par extension, sur leur canonicité.

2) Les rééditions et réimpressions

Le système de ségrégation raciale qui resta en vigueur jusqu'au milieu des années soixante laissa de forts stigmates dans l'organisation sociale aux États-Unis. La hiérarchie établie ne concernait pas uniquement les citoyens entre eux mais aussi leurs productions culturelles respectives. Nous avons ainsi pu voir que la littérature africaine-américaine fut dénigrée de manière coutumière par le monde éditorial états-unien dans son ensemble, de même que le fait de savoir lire et écrire pour les Africains-Américains était ressenti comme une « perturbation ». Selon toute vraisemblance, ces discriminations et préjugés représentaient des freins aux rééditions et réimpressions d'ouvrages de

⁹⁸² Bourdieu et Chartier, « La lecture : une pratique culturelle » in Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, op. cit. p. 218.

⁹⁸³ Sur l'appropriation culturelle comme forme d'ingestion, voir bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Boston : South End Press, 1992. Voir en particulier le second chapitre, « Eating the Other: Desire and Resistance ».

⁹⁸⁴ Bloom, *The Western Canon*, op. cit. p. 36. Bloom rejetait les critiques marxistes, féministes et afrocentristes, entre autres, qui appelaient à une plus grande ouverture du canon occidental, critiques qu'il regroupait sous la dénomination de « l'École de la Rancœur » (*School of Resentment*).

littérature africaine-américaine. En nous appuyant sur notre propre enquête, voici une liste des ouvrages les plus fréquemment réimprimés ou réédités par genre littéraire :

Liste des ouvrages les plus fréquemment réédités ou réimprimés par genre				
N°	Romans	Total	Recueils de poèmes	Total
1	<i>Go Tell It On The Mountain</i> James Baldwin	49	<i>God's Trombones</i> James Weldon Johnson	39
2	<i>Invisible Man</i> Ralph Ellison	43	<i>Think Black</i> Don L. Lee/ Haki Madhubuti	16
3	<i>Native Son</i> Richard Wright	29	<i>The Dream Keeper and Other Poems</i> Langston Hughes	13
4	<i>Their Eyes Were Watching God</i> Zora Neale Hurston	27	<i>The Weary Blues</i> Langston Hughes	10
5	<i>Giovanni's Room</i> James Baldwin	26	<i>For My People</i> Margaret Walker	9
6	<i>Another Country</i> James Baldwin	24	<i>Black Pride</i> Don L. Lee/ Haki Madhubuti <i>Poems from Prison</i> Etheridge Knight <i>The Panther and the Lash</i> Langston Hughes <i>Black Feeling, Black Talk</i> Nikki Giovanni	8
7	<i>Not Without Laughter</i> Langston Hughes	16	<i>Don't Cry, Scream</i> Don L. Lee/ Haki Madhubuti	7
8	<i>If Beale Street Could Talk</i> James Baldwin	15	<i>Color</i> Countee Cullen <i>We a Baddddd People</i> Sonia Sanchez	6
9	<i>Quicksand</i> Nella Larsen <i>The Blacker the Berry</i> Wallace Thurman <i>The Street</i> Ann Petry <i>Jubilee</i> Margaret Walker	14	<i>Preface to a Twenty Volume Suicide Note</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka <i>Bronzeville Boys and Girls</i> Gwendolyn Brooks	5
10	<i>The Third Life of Grange Copeland</i> Alice Walker	13	<i>My House</i> Nikki Giovanni <i>Re: Creation</i> Nikki Giovanni <i>Saint Peter Relates an Incident of the Resurrection Day</i> James Weldon Johnson <i>Fifty Years and Other Poems</i> James Weldon Johnson <i>Copper Sun</i> Countee Cullen <i>Ask Your Mama</i> Langston Hughes	4

Liste des ouvrages les plus fréquemment réédités ou réimprimés par genre						
N°	Recueils de nouvelles	Total	Pièces de théâtre	Total	Littérature jeunesse	Total
1	<i>Going to Meet the Man</i> James Baldwin	18	<i>A Raisin in the Sun</i> Lorraine Hansberry	35	<i>Story of the Negro</i> Arna Bontemps	10
2	<i>The Ways of White Folks</i> Langston Hughes	11	<i>Blues for Mister Charlie</i> James Baldwin	17	<i>Popo and Fifina</i> Arna Bontemps et Langston Hughes	8
3	<i>Simple's Uncle Sam</i> Langston Hughes <i>In Love and Trouble</i> Alice Walker	8	<i>The Amen Corner</i> James Baldwin	15	<i>The Lost Zoo</i> Countee Cullen <i>Spin a Soft Black Song</i> Nikki Giovanni	6
4	<i>Gorilla, My Love</i> Toni Cade Bambara <i>Miss Muriel and Other Stories</i> Ann Petry <i>Tambourines to Glory</i> Langston Hughes	6	<i>For colored girls who have considered suicide/ when the rainbow is enuf</i> Ntozake Shange	9	<i>Tituba of Salem Village</i> Ann Petry <i>Soul Clap Hands and Sing</i> Paule Marshall	4
5	<i>Simple Speaks His Mind</i> Langston Hughes	5	<i>The Sign in Sidney Brustein's Window</i> Lorraine Hansberry	8	<i>The Drugstore Cat</i> Ann Petry <i>His Own Where</i> June Jordan	2
6	<i>Simple Takes a Wife</i> Langston Hughes <i>Something in Common and Other Stories</i> Langston Hughes	4	<i>The Drinking Gourd</i> Lorraine Hansberry	5	<i>You Can't Pet a Possum</i> Arna Bontemps <i>Sad-Faced Boy</i> Arna Bontemps <i>J.D.</i> Mari Evans	1
7	<i>Laughing to Keep from Crying</i> Langston Hughes <i>Simple Stakes a Claim</i> Langston Hughes	3	<i>Dutchman/ The Slave</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka <i>Four Revolutionary Plays</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka	4	-	
8	-	-	<i>The Toilet/ Baptism</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka	3	-	
9	-	-	<i>Slave Ship</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka	2	-	
10	-	-	<i>Scottsboro Limited</i> Langston Hughes	1	-	

Tableau 20 : Source : enquête personnelle⁹⁸⁵.

⁹⁸⁵ Aucune mise en page ne permettait aux données de figurer sur une seule page et de maintenir un degré de clarté, le tableau a donc été séparé en deux parties. Pour rappel, l'enquête portait sur deux cent vingt et un ouvrages dont la liste est disponible en annexe.

Tout d'abord, l'enquête n'a pas porté sur le même nombre d'ouvrages par genre littéraire : elle comprend soixante-deux romans, cent vingt-quatre recueils de poèmes, treize recueils de nouvelles, onze pièces de théâtre et onze ouvrages de littérature jeunesse. Ainsi, si l'échantillon est substantiel pour les romans et les recueils de poésie, on ne peut pas en dire autant des trois autres catégories. Malgré cela, on peut constater la récurrence de certains noms au sein de ce classement qui comporte soixante-sept ouvrages tous genres littéraires confondus pour seulement vingt-cinq auteurs. On peut également remarquer que plusieurs auteurs ont des ouvrages fréquemment réimprimés ou réédités dans plusieurs genres, Langston Hughes et James Baldwin en tête. Nous avons déjà pu voir que Hughes était extrêmement présent au sein des anthologies du corpus, notamment par ses œuvres poétiques, aussi n'est-il pas surprenant de voir que plusieurs de ses recueils figurent parmi les plus réédités ou réimprimés. Cependant, le recueil de Hughes qui a eu le droit au plus grand nombre de nouveaux tirages n'est pas *The Weary Blues* – son premier recueil et sans doute également le plus connu – mais *The Dream Keeper and Other Poems*, paru en 1932 et qui s'adressait aux lecteurs de tous âges et en particulier aux enfants. Cela tend à renforcer l'idée que les œuvres à destination de la jeunesse sont parmi celles qui résistent le mieux au temps. Par ailleurs, ce classement permet d'établir que si James Baldwin n'occupe pas une place analogue à celle de Hughes au sein des anthologies, ses œuvres restent particulièrement saillantes au sein de la tradition littéraire africaine-américaine. En effet, que ce soit ses romans, ses nouvelles ou ses pièces de théâtre, ses ouvrages sont particulièrement bien préservés grâce aux duplications fréquentes d'exemplaires : ainsi, parmi les dix ouvrages les plus réédités ou réimprimés tous genres confondus, Baldwin en a signé la moitié.

Comme Baldwin, Zora Neale Hurston ou Paule Marshall sont deux auteures qui apparaissent dans ce classement alors qu'elles ne sont pas de véritables favoris des anthologistes. De manière plus prononcée, Ann Petry, Alice Walker, Wallace Thurman, Lorraine Hansberry ou encore Toni Cade Bambara ont une place relativement périphérique au sein des anthologies – avec respectivement des apparitions au sein de sept, six, cinq, quatre et trois volumes sur cinquante-six – mais le nombre de rééditions ou réimpressions de leurs livres assurent la préservation de leurs œuvres. À l'inverse, il n'y a pas eu beaucoup de nouveaux tirages pour les ouvrages de LeRoi Jones, qu'il s'agisse de ses pièces de théâtre ou de ses recueils, alors qu'il est l'auteur qui est présent dans le plus grand nombre d'anthologies distinctes.

D'autre part, ce classement permet de mieux se rendre compte que la préservation des œuvres qui s'opère grâce à la duplication des exemplaires ne touche pas tous les genres littéraires de manière uniforme, le roman restant le principal bénéficiaire de cette forme de préservation. Le tableau ci-dessous se concentre non pas sur les ouvrages particuliers mais sur les genres littéraires pris dans leur ensemble :

Répartition des réimpressions et rééditions selon les genres⁹⁸⁶						
	Romans	Recueils de poèmes	Recueils de nouvelles	Pièces de théâtre	Littérature jeunesse	Totaux
Nombre d'ouvrages	61	125	13	11	11	221
Nombre total de réimpressions ou rééditions	627	340	93	103	45	1 208
Moyenne des réimpressions et rééditions par ouvrage	10,27	2,72	7,15	9,36	4,09	5,46
Nombre d'ouvrages n'ayant jamais été réédités ou réimprimés	2	66	0	1	3	72
Pourcentage d'ouvrages jamais réédités ou réimprimés	3,27	52,8	0	9,09	27,27	32,57

Tableau 21 : *Source : enquête personnelle.*

On peut ainsi voir que tous genres littéraires confondus, un ouvrage africain-américain est réédité ou réimprimé un peu plus de cinq fois en moyenne. Cependant, les statistiques plus détaillées pour chaque genre littéraire révèlent de fortes disparités. Les maisons d'édition font paraître beaucoup plus de romans qu'aucun autre genre littéraire. Il est

⁹⁸⁶ Les résultats n'incluent pas les rééditions réalisées par les éditeurs à la demande qui se spécialisent dans la réimpression d'anciens textes tombés dans le domaine public. Les ouvrages qui apparaissent dans le catalogue de ce genre de maisons d'édition ne sont pas stockés : en principe, seule une commande les pousse à réimprimer un exemplaire. La réédition consiste alors en un simple fac-similé d'une édition antérieure. Parmi les maisons d'édition qui proposent de réimprimer des ouvrages africains-américains, on peut citer Nabu Press, Ulan Press, Tredition Classics, General Press, Forgotten Books, Kessinger Publishing, Scholar's Choice, Hardpress Publishing, Important Books, Literary LLC ou encore Wilder Publications.

donc assez logique de constater que le genre du roman est celui qui bénéficie le plus fréquemment de rééditions et de réimpressions. En moyenne, chaque roman africain-américain est réédité ou réimprimé un peu plus de dix fois, contre un peu moins de dix fois pour les pièces de théâtre et sept fois pour les recueils de nouvelles. Pour ce qui est des ouvrages de littérature jeunesse, la moyenne se situe aux alentours de quatre, tandis que celle des recueils de poèmes est la plus basse et est inférieure à trois. Ces différentes moyennes de réimpressions et rééditions montrent que le genre littéraire est crucial dans les dynamiques de préservation. La préservation matérielle peut passer par la duplication des exemplaires d'un ouvrage, mais cette forme de préservation a une efficacité toute relative dans le cas des poètes et poétesses. Par rapport aux romans qui peuvent escompter de nombreuses rééditions ou réimpressions, le nombre d'exemplaires en circulation pour les recueils de poèmes n'est pas susceptible de s'accroître beaucoup, d'autant que les tirages pour les recueils sont généralement bien inférieurs à ceux des romans.

Dans l'ensemble, la littérature du Black Arts Movement pâtit de cette dynamique. En effet, le mouvement rejeta le roman au profit de la poésie qui devint le véhicule expressif de prédilection. Alors que la production de recueils de poésie africaine-américaine augmenta fortement au cours de cette époque, il n'y eut pas dans le même temps de transformation radicale dans le champ éditorial états-unien : pour les maisons d'édition, la poésie était toujours un genre mineur puisqu'il ne promettait, au mieux, que de modestes bénéfices. Hormis pour quelques titres comme ceux de Don L. Lee, Nikki Giovanni ou encore Sonia Sanchez, le Black Arts Movement ne fut pas une époque propice aux réimpressions et rééditions de recueils de poèmes. En effet, l'appétit du public pour la poésie se trouvait vraisemblablement satisfait par l'abondance de nouveaux auteurs. En 1985, la fondatrice de Lotus Press, Naomi Long Madgett, considérait par exemple que vendre huit cent exemplaires d'un recueil de poèmes représentait déjà une belle performance⁹⁸⁷. Depuis les années soixante et soixante-dix, l'intérêt des institutions éditoriales pour la poésie est demeuré le même, voire s'est amoindri. En conséquence, les recueils de poèmes africains-américains de cette époque n'ont été que peu réimprimés ou réédités car, forts d'une poignée de réimpressions au mieux, ils donnent rétrospectivement l'impression d'avoir été des succès modérés. Pour une structure éditoriale qui cherche à générer des profits

⁹⁸⁷ Thompson, *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit*, op. cit. p. 285.

ou à limiter les pertes, ce mince bilan de vente ne suffit pas toujours à motiver une réédition. À ces réserves s'ajoute le fait que de nouveaux talents émergent au fur et à mesure des années et que les maisons d'édition ont tendance à logiquement privilégier des auteurs encore pleins de promesses plutôt que d'anciens recueils dont, en apparence, il ne reste plus grand-chose à tirer.

Cela explique le fort pourcentage de recueils de poèmes à n'avoir bénéficié que d'un seul tirage. Sur les cent vingt-cinq recueils de l'enquête, quatre-vingt-deux parurent au cours des années soixante et soixante-dix : cinquante-trois d'entre eux ne furent jamais ni réédités, ni réimprimés. En comparaison, la proportion de romans, de pièces de théâtre ou de recueils de nouvelles à connaître le même sort paraissait anecdotique. Dans ces genres littéraires, les ouvrages qui ne furent jamais réédités ou réimprimés étaient la pièce de théâtre *Scottsboro Limited* de Langston Hughes – qui avait par ailleurs la particularité d'être un ouvrage hybride puisqu'il comprenait une pièce de théâtre ainsi que quatre poèmes – ainsi que les romans *No* de Clarence Major et *Dunfords Travels Everywheres* de William Melvin Kelley. Une réédition de ce dernier est cependant prévue par Penguin en septembre 2020. En d'autres termes, virtuellement tous les ouvrages dans ces trois genres – romans, nouvelles et pièces de théâtre – ont bénéficié d'une préservation matérielle, dans le sens où les institutions éditoriales ont produit de nouveaux exemplaires mis en circulation.

Ce constat souligne en creux l'importance des anthologies littéraires dans la préservation de certaines œuvres. D'une part, des auteures telles que Gwendolyn Bennett ou Helen Johnson n'ont jamais publié d'ouvrage à leur nom, ce qui signifie que leurs œuvres subsistent principalement à travers les inclusions au sein d'anthologies. D'autre part, ce n'est pas parce qu'un auteur publie un recueil de poèmes que cela offre une meilleure garantie de préservation des œuvres car ce type d'ouvrages est très peu réimprimé ou réédité. Partant de ce constat, nous avons étendu l'enquête qui porte sur les réimpressions et rééditions aux cinquante-six anthologies de notre corpus. Nous avons employé la même méthode, c'est-à-dire le croisement des données fournies par les catalogues de grandes bibliothèques telles que la bibliothèque du Congrès, et les données trouvées sur le métamoteur Bookfinder. Le tableau ci-dessous présente les résultats obtenus :

Rééditions ou réimpressions connues des anthologies du corpus			
Volume	Nombre	Volume	Nombre
<i>Dark Symphony</i>	15	<i>Black Voices</i>	11
<i>New Negro Poets, U.S.A.</i>	11	<i>The Book of American Negro Poetry</i>	7
<i>Black Theater, U.S.A.</i>	7	<i>New Plays from the Black Theatre</i>	6
<i>American Negro Poetry</i>	6	<i>The Negro Caravan</i>	5
<i>For Malcolm</i>	5	<i>The New Black Poetry</i>	5
<i>Plays and Pageants from the Life of the Negro</i>	4	<i>Caroling Dusk</i>	4
<i>Black Short Story Anthology</i>	4	<i>An Introduction to Black Literature in America</i>	4
<i>Afro-American Writing</i>	4	<i>The New Negro</i>	4
<i>Anthology of American Negro Literature</i>	4	<i>I Am The Darker Brother</i>	4
<i>Plays of Negro Life</i>	3	<i>Black-Eyed Susans</i>	3
<i>Kaleidoscope</i>	3	<i>Black Fire</i>	3
<i>The Poetry of the Negro, 1746-1970</i>	3	<i>The Norton Anthology of African American Literature</i>	3
<i>New Black Voices</i>	3	<i>Cavalcade</i>	3
<i>Black Drama Anthology</i>	3	<i>From the Ashes</i>	3
<i>New Black Playwrights</i>	3	<i>The Black Woman</i>	2
<i>Soulscript</i>	2	<i>Black American Literature</i>	2
<i>From the Roots</i>	2	<i>A Broadside Treasury</i>	2
<i>Black Writers of America</i>	2	<i>Ebony and Topaz</i>	2
<i>Black Poetry: A Supplement to Anthologies Which Exclude Black Poets</i>	2	<i>Jump Bad</i>	2
<i>Brothers and Sisters</i>	2	<i>Black Insights</i>	1
<i>Black Spirits</i>	1	<i>Blackamerican Literature</i>	1
<i>Understanding the New Black Poetry</i>	1	<i>The Poetry of Black America</i>	1
<i>Black Arts: An Anthology of Black Creations</i>	1	<i>Keeping the Faith</i>	1
<i>The Best Short Stories by Negro Writers</i>	1	<i>Betcha Ain't</i>	1
<i>Readings from Negro Authors for Schools and Colleges</i>	1	<i>Right On!</i>	1
<i>Black Literature in America</i>	1	<i>Dices or Black Bones</i>	1
<i>Night Comes Softly</i>	1	<i>What We Must See: Young Black Storytellers</i>	1
<i>Negro History in Thirteen Plays</i>	1	<i>19 Necromancers from Now</i>	1

Tableau 22 : Source : enquête personnelle.

Pour rappel, cette méthode de recueil des données comporte quelques angles morts et ne permet pas de connaître le nombre total de réimpressions ou rééditions de manière

exacte, c'est pourquoi nous précisons « connues ». Cependant, en gardant en tête la nécessité de pondérer ces résultats, ils fournissent suffisamment d'éléments qui peuvent être recoupés avec d'autres faits afin de se révéler informatifs. Par exemple, l'enquête de Roger Whitlow sur les anthologies les plus utilisées à l'université dans la première moitié des années soixante-dix a révélé que *Black Voices* et *Dark Symphony* étaient les deux volumes qui se distinguaient nettement du reste. Notre propre recherche tend à confirmer cela puisque nous avons été en mesure de compter quinze réimpressions ou rééditions pour *Dark Symphony* et onze pour *Black Voices*. Pour cette dernière, il est très probable que le nombre soit en réalité supérieur à onze, simplement aucun résultat de recherche n'a permis d'assurer cela : nous savons qu'il y eut déjà cinq réimpressions pour la seule année 1968 – année de parution de l'ouvrage – et que l'anthologie fut ensuite réimprimée ou rééditée en 1970, 1972, 1974, 1981, 1991 et 1999. L'addition nous permet donc d'établir qu'il y eut au moins onze rééditions ou réimpressions, mais la popularité de l'ouvrage auprès des universitaires laisse penser que les nouveaux tirages au cours des années soixante-dix ne se limitèrent peut-être pas à une seule réimpression.

Autre élément qui se trouve confirmé, les ouvrages publiés par maisons d'édition africaines-américaines indépendantes étaient en moyenne moins souvent réédités ou réimprimés que ceux publiés par d'autres structures éditoriales états-unienne. Sept anthologies furent produites ou distribuées par des structures africaines-américaines : *Black Arts*, *Black Poetry*, *Jump Bad*, *A Broadside Treasury*, *Night Comes Softly*, *Betcha Ain't* et *For Malcolm*. Hormis cette dernière, aucune ne dépassa deux tirages. Qui plus est, les réimpressions et rééditions pour ces sept volumes étaient globalement concentrées peu de temps après la date de parution : même pour l'anthologie *For Malcolm*, les cinq tirages eurent lieu en l'espace de deux ans après la publication en 1967. Seule la miscellanée *Jump Bad* faisait exception, puisqu'elle eut le droit à une réimpression en 1991, soit vingt ans après sa parution.

En dehors des anthologies publiées par des maisons d'édition africaines-américaines indépendantes, pas moins de vingt-quatre volumes furent réimprimés ou réédités au moins dix ans après leurs dates de parution. Cela concernait plusieurs anthologies de la Renaissance de Harlem : *The Book of American Negro Poetry*, *The New Negro*, *Ebony And Topaz*, *Anthology of American Negro Literature*, *Plays and Pageants from the Life of the Negro*, et *Plays of Negro Life* furent toutes rééditées au cours des années soixante et

soixante-dix, tandis que *Caroling Dusk* fut rééditée dans les années quatre-vingt-dix⁹⁸⁸. *The Negro Caravan* fut également réédité au cours du Black Arts Movement. De nombreuses anthologies produites au cours des années soixante et soixante-dix furent rééditées ou réimprimées au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix principalement : *Black Fire*, *Black Voices*, *I Am the Darker Brother*, *The Black Woman*, *Soulscript*, *Cavalcade*, *Black Drama Anthology*, *Black Writers of America*, *Afro-American Writing*, *New Black Voices*, *American Negro Poetry*, *Black-Eyed Susans*, *New Negro Poets*, *U.S.A.*, ainsi que *Black Theater U.S.A.*. On pouvait donc observer que les maisons d'édition avaient pour habitude de rééditer ou réimprimer des anthologies qui étaient généralement vieilles d'environ deux décennies. On a vu que la réédition d'un ouvrage contribuait à lui conférer une légitimité puisque l'œuvre se trouvait virtuellement préservée de l'oubli. Rééditer une anthologie conférait également une forme de légitimité à la sélection, qui paraissait alors se dérober aux modes littéraires pour affirmer une vision pérenne de la littérature africaine-américaine, en bref une vision canonique. Cependant, si la réédition d'une anthologie pouvait créer cet effet, la raison principale de ce type de réédition était économique et non esthétique. En effet, il était moins coûteux pour les maisons d'édition de réimprimer une anthologie de littérature africaine-américaine qui figurait déjà dans leur catalogue que de commanditer un projet entièrement nouveau. Autrement dit, cela suggérait de nouveau que les critères économiques étaient souvent un facteur important sinon central au moment de décider des œuvres qui méritaient d'être rééditées et donc préservées.

Quelques volumes eurent le droit au fur et à mesure des années à des rééditions augmentées, ce fut le cas de *The Book of American Negro Poetry*, *The Poetry of the Negro, 1746-1970*, *I Am the Darker Brother* ou encore *The Norton Anthology of African American Literature*. Ce dernier volume semble suivre une trajectoire sensiblement différente par rapport aux autres anthologies de notre corpus. Depuis sa première publication en 1996, l'anthologie a été remaniée à deux reprises et la troisième édition a été publiée en 2014. Outre l'ajout de nouvelles œuvres pour chaque nouvelle édition, le rythme de réédition surpasse de loin celui des autres anthologies, puisque là où la plupart des volumes devaient attendre vingt ans avant de connaître une première réédition, *The Norton Anthology of African American Literature* a été rééditée à deux reprises en moins de vingt

⁹⁸⁸ Le sous-titre du volume était alors modifié, passant de *Caroling Dusk: An Anthology of Verse by Negro Poets* à *Caroling Dusk: An Anthology of Verse by Black Poets of the Twenties*.

ans. La rapide succession des rééditions révèle en creux la nécessité pour l'éditeur de ne pas perdre la mainmise acquise : les volumes publiés par Norton restent la référence en matière d'anthologies pour de nombreux universitaires⁹⁸⁹ et la maison d'édition entend garder cette position dominante. Il est plus économique pour l'éditeur de procéder à quelques ajustements sur une sélection qui se veut exhaustive que de recommencer entièrement un travail éditorial de cette ampleur. À côté de cela, les frais qui seraient investis dans un tel travail sont de nature à décourager toute concurrence. En conséquence, *The Norton Anthology of African American Literature* est un volume en position d'influer durablement et avec autorité sur les contours du canon littéraire africain-américain, cela grâce à son rythme de réédition ainsi qu'à l'utilisation massive qui en est faite au sein des institutions scolaires états-uniennes. Cette forte influence peut être assignée au prestige même du volume et de ses éditeurs, mais elle provient également du fait que, pour des raisons économiques, il est devenu extrêmement difficile de venir contester ou tempérer cette influence en proposant un ouvrage aux proportions similaires, capable d'offrir une vision alternative du canon littéraire africain-américain.

3) La préservation par duplication hors des frontières états-uniennes

Dans son ouvrage *What Was African American Literature?* paru en 2011, Kenneth W. Warren a avancé l'idée que l'identité distinctive de la littérature africaine-américaine était un phénomène historique, que son apparition était concomitante à la mise en place d'un système de ségrégation raciale à l'issue de la Guerre de Sécession et que, à partir du vote de la loi de *Civil Rights Act* de 1964, cette littérature était machinalement vouée à disparaître. Afin d'étayer cette thèse, Warren faisait remarquer la progressive érosion de l'identité de cette littérature au profit d'une littérature plus « diasporique, transatlantique et mondiale ⁹⁹⁰ ». Cette thèse était sans doute liée à l'essor du phénomène de mondialisation, à savoir l'intensification des échanges commerciaux et culturels depuis la deuxième moitié du vingtième siècle qui fut rendue possible grâce au développement, à

⁹⁸⁹ Shesgreen, « Canonizing the Canonizer : A Short History of *The Norton Anthology of English Literature* », *op. cit.*

⁹⁹⁰ « With some significant qualifications, I am arguing here that, mutatis mutandis, African American literature as a distinct entity would seem to be at an end, and that the turn to diasporic, transatlantic, global, and other frames indicates a dim awareness that the boundary creating this distinctiveness has eroded. » Nous traduisons. Kenneth W. Warren, *What Was African American Literature?*, Cambridge, Massachusetts et Londres : Harvard University Press, 2011. p. 8.

l'accélération et à la démocratisation des moyens de transport et de communication à l'échelle planétaire. L'argument de Warren était en effet à replacer dans un contexte où les spécificités nationales paraissaient se résorber graduellement pour laisser place à une organisation économique et une offre culturelle de plus en plus uniformisées, impression exacerbée, entre autres, par la crise économique mondiale à partir de 2007. Au cours des dernières décennies, de nombreux travaux ont mis en lumière la circulation des personnes, des objets, des pratiques, des idées et des croyances de part et d'autre de l'Atlantique afin de mieux saisir divers aspects de la culture et de l'histoire africaines-américaines⁹⁹¹. Dans le sillage de ces travaux, nous affirmerons contrairement à Warren que la dimension transatlantique de la littérature africaine-américaine n'est pas un signe avant-coureur d'une perte d'identité, mais que cette dimension fait partie intégrante de la production, de la diffusion et de la conservation de cette littérature, depuis la parution à Londres en 1773 du recueil *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* de Phillis Wheatley jusqu'à la dissémination aux États-Unis et au Royaume-Uni des récits d'esclave pendant la période *antebellum*, en passant par l'implication des maisons d'édition britanniques dans la réédition de divers textes africains-américains à partir des années quatre-vingt.

En effet, l'enquête sur l'histoire éditoriale de deux cent vingt et un ouvrages africains-américains s'est concentrée exclusivement sur les rééditions et réimpressions dans le monde anglophone. Si la grande majorité des nouveaux tirages furent effectués par des maisons d'édition états-uniennes, plusieurs maisons d'édition britanniques prirent en charge la réédition de textes africains-américains plus ou moins anciens⁹⁹². Ainsi, l'éditeur The X Press s'est spécialisé depuis sa fondation au milieu des années quatre-vingt-dix sur

⁹⁹¹ Gilroy, *The Black Atlantic*, *op. cit.* ; Gates, *The Signifying Monkey*, *op. cit.* ; M. Fabre, *La rive noire*, *op. cit.* ; Roy, *Textes fugitifs*, *op. cit.* ; Michaël Roy, Marie-Jeanne Rossignol et Claire Parfait (dir.), *Undoing Slavery: American Abolitionism in Transnational Perspective (1776-1865)*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2018.

⁹⁹² Les ouvrages qui paraissent aux États-Unis peuvent susciter l'intérêt de maisons d'édition étrangères qui décident alors d'acquérir les droits de reproduction et de diffusion, la pratique est extrêmement courante notamment pour les traductions. Dans le cas des maisons d'édition britanniques, cette traduction n'est pas nécessaire. Cependant, de nombreux éditeurs ont acquis les droits d'ouvrages africains-américains rapidement après leur parution – on peut citer Victor Gollancz, *Serpent's Tail*, Michael Joseph, Pluto Press, Williams & Norgate, George Allen & Unwin, Harborough Publishing ou encore Paul Brenan qui était le relais de Broadside Press au Royaume-Uni – afin de pouvoir éditer et distribuer leurs propres exemplaires sur le marché britannique. À noter que cette pratique existe encore mais se trouve de plus en plus limitée en raison de l'émergence de multinationales de l'édition. Nous ne nous intéresserons pas ici à cette pratique somme toute courante, mais aux éditeurs qui ont réédité des textes africains-américains qui avaient été exclusivement publiés une voire plusieurs décennies auparavant, d'où leur lien avec la notion de préservation.

les ouvrages en lien avec la culture noire. Neuf ouvrages de notre enquête y ont été réédités :

Rééditions de The X Press		
Auteur	Œuvre	Année de réédition
George Schuyler	<i>Black No More</i>	2003
Wallace Thurman	<i>The Blacker the Berry</i>	1994
	<i>Infants of the Spring</i>	1998 et 2003
James Weldon Johnson	<i>The Autobiography of an Ex-Colored Man</i>	1996
Rudolph Fisher	<i>The Walls of Jericho</i>	1995, 1996 et 1997
	<i>The Conjure Man Dies</i>	1995 et 1997
Claude McKay	<i>Banana Bottom</i>	1999
	<i>Home to Harlem</i>	2000 et 2003
	<i>Banjo</i>	2000 et 2003

Tableau 23 : Source : enquête personnelle.

Il ne s'agissait que de romans qui avaient été publiés pendant la Renaissance de Harlem, à l'exception de *The Autobiography of an Ex-Colored Man* qui parut en 1912 avant d'être réédité en 1927. Le choix de ne rééditer que des romans pouvait aisément s'expliquer par la plus grande popularité du genre littéraire auprès du public. Pour certains de ces ouvrages, leurs dernières rééditions par un éditeur anglophone remontaient à plusieurs années voire plusieurs décennies. Pour la plupart de ces romans, il n'y avait aucune trace de diffusion antérieure par une quelconque maison d'édition au Royaume-Uni. En d'autres termes, il s'agissait virtuellement de la toute première diffusion de ces œuvres sur le sol britannique. En soi, la production et la circulation d'exemplaires des deux côtés de l'Atlantique étaient propices à la préservation des œuvres africaines-américaines. Dans le cas d'un éditeur nouvellement établi comme The X Press, composer un catalogue à partir d'ouvrages anciens avait du sens. D'une part, ces ouvrages avaient très probablement moins d'exemplaires en circulation que d'autres plus récents et pouvaient donc en théorie établir une niche littéraire et commerciale. D'autre part, le coût des droits de reproduction était moindre pour plusieurs raisons. Ces œuvres n'étaient ni des best-sellers, ni au centre de l'attention critique ou médiatique, de même que le crédit des auteurs africains-américains auprès des diverses maisons d'édition, à quelques exceptions près, n'était généralement pas très haut. D'un point de vue pratique, rééditer ce genre de romans avait donc l'avantage de ne pas engager de frais excessifs tout en gardant une chance de trouver

un public et de rôder le système de diffusion de la structure⁹⁹³. Les réimpressions qui eurent lieu à la suite des rééditions semblaient ainsi suggérer que le modèle pouvait fonctionner, mais aussi que le lectorat britannique faisait bon accueil à ces nouveaux tirages. Les romans de Thurman, Fisher ou Schuyler étaient rarement repris dans les anthologies : le plus fréquemment sélectionné était *Black No More*, dont des extraits apparaissaient dans seulement trois volumes distincts du corpus, tandis que *The Conjure Man Dies* ne fut par exemple jamais retenu par les anthologistes. En ce sens, la sélection de The X Press permettait à des ouvrages africains-américains qui n'étaient pas les plus en vue d'être remis en lumière et ainsi préservés. Cependant, on pouvait aussi remarquer que l'éditeur britannique fit visiblement l'impasse sur les œuvres signées par des femmes. Pour autant, cette absence relevait plus de l'exception que de la règle lorsqu'on comparait The X Press aux autres éditeurs britanniques à avoir réédités des œuvres africaines-américaines après plusieurs années, comme le montre le tableau ci-dessous :

⁹⁹³ Il ne s'agit absolument pas ici de sous-entendre que la ligne éditoriale de The X Press fut décidée en fonction de ces considérations économiques. La ligne éditoriale qui entendait mettre en valeur la culture noire était militante et, simplement, ces ouvrages offraient un compromis capable de satisfaire exigences à la fois politiques et économiques.

Rééditions par des maisons d'édition féministes			
Maison d'édition	Auteur	Oeuvre	Année
Virago	Paule Marshall	<i>Brown Girl, Brownstones</i>	1982
	Zora Neale Hurston	<i>Their Eyes Were Watching God</i>	1986, 1990, 1994, 2004 et 2008
		<i>Jonah's Gourd Vine</i>	1988 et 1993
	Ann Petry	<i>The Street</i>	1986
	Dorothy West	<i>The Living Is Easy</i>	1987, 1990 et 2000
Pandora	Jessie Fauset	<i>Plum Bun</i>	1985
The Women's Press	Alice Walker	<i>The Third Life of Grange Copeland</i>	1985, 1986, 1987, 1989 et 1996
		<i>In Love and Trouble</i>	1984, 1985, 1986 et 1990
		<i>Meridian</i>	1982, 1984, 1985, 1987, 1988, 1991, 1993, 1997 et 2001
	Toni Cade Bambara	<i>Gorilla, My Love</i>	1984 et 1997

Tableau 24 : Source : enquête personnelle.

Pandora Press, The Women's Press⁹⁹⁴ et Virago furent toutes fondées avec l'intention de publier en majeure partie ou exclusivement des ouvrages écrits par des femmes. Virago est la seule maison d'édition à avoir survécu et très peu d'informations subsistent sur les deux autres structures. Fondée en 1978, The Women's Press déploya une stratégie éditoriale différente de celle de The X Press. La maison d'édition fit en sorte d'acquérir les droits de reproductions pour des ouvrages relativement récents – tous furent publiés au cours des années soixante-dix – et non pour des ouvrages qui dataient de la première moitié du vingtième siècle. La publication de *The Third Life of Grange Copeland* aux États-Unis remontait par exemple à 1970, et celle de *Gorilla, My Love* à 1972. Entre la parution de ces deux ouvrages et l'acquisition des droits par The Women's Press, il s'écoula donc, au minimum, entre six et huit ans. L'intervalle pouvait tout à fait avoir été plus long puisque l'ouvrage de Walker ne fut réédité qu'en 1985, soit quinze ans plus tard, et celui de Cade Bambara en 1984, soit douze ans plus tard. Cela voulait donc dire qu'au cours de cet intervalle, aucun éditeur britannique ne s'intéressa vraisemblablement à ces ouvrages. Si The X Press misa sur des auteurs disparus depuis longtemps, The Women's Press s'en

⁹⁹⁴ À ne pas confondre avec l'éditeur canadien Women's Press, fondé en 1972 et qui est encore en activité.

remit à deux auteures encore vivantes : le point commun était que ni les premiers, ni les secondes ne paraissaient avoir les faveurs du monde éditorial britannique. Cade Bambara et Walker sont deux auteures qui se sont distinguées par leur engagement dans la cause féministe⁹⁹⁵ et confier l'édition de leurs ouvrages au Royaume-Uni à une jeune maison d'édition était un acte militant. Suite à l'obtention du National Book Award et du Prix Pulitzer dans la catégorie fiction en 1983 pour le roman *The Color Purple*, Walker continua à être publiée par The Women's Press, tout comme Cade Bambara y fit également paraître son roman de 1980 *The Salt Eaters*. Même pour une structure éditoriale récente et donc potentiellement moins bien équipée pour assurer la diffusion d'une œuvre à grande échelle, The Women's Press permit à plusieurs ouvrages écrits par des Africaines-Américaines de rencontrer leur public au Royaume-Uni, un public qui, d'après le nombre de réimpressions assurées au fil des ans, paraissait conséquent. Dans un contexte où les pratiques culturelles et les succès de librairie étaient des phénomènes de plus en plus mondialisés, la duplication d'exemplaires de l'autre côté de l'Atlantique pouvait théoriquement participer à la préservation des œuvres africaines-américaines.

Dans le cas de Pandora Press et de Virago, on retrouvait une stratégie éditoriale plus proche de celle adoptée par The X Press. Nous n'avons pas été en mesure de dater précisément la fondation de Pandora Press⁹⁹⁶ et l'absence quasi-totale d'informations rend difficile d'établir des hypothèses fiables. On peut cependant supposer qu'il s'agissait d'une structure relativement récente, tout comme The Women's Press ou Virago fondée en 1973, et pour ce type de maison d'édition, les ouvrages anciens d'auteurs assez peu en vue offraient des options à la fois solides et raisonnables afin de constituer et de consolider un catalogue. Dans le cas de Virago, les ouvrages sélectionnés étaient légèrement plus récents que ceux retenus par The X Press puisqu'ils avaient été initialement publiés entre les années trente et les années cinquante. Pour chacun de ces romans, il n'y avait aucune trace d'une publication antérieure par un éditeur britannique. Virago était donc virtuellement la première maison d'édition à proposer de publier ces textes au Royaume-Uni. Le roman *The Street* se distinguait des autres par le nombre de réimpressions qui avaient été faites aux États-Unis. En effet, il bénéficia d'au moins neuf

⁹⁹⁵ Entre autres choses, Cade Bambara fut l'anthologiste de *The Black Woman* tandis que Walker a fondé la maison d'édition Wild Tree Press qui se spécialise dans l'édition et la promotion d'œuvres signées par des femmes.

⁹⁹⁶ Certaines informations indiquent que la structure fut fondée en 1990 seulement, mais un exemplaire de *Plum Bun* daté de 1985 et édité par Pandora Press a été numérisé par Google, ce qui suggère que la maison d'édition a commencé ses activités au minimum au cours des années quatre-vingt.

tirages entre sa parution en 1946 et 1986, date d'inclusion au catalogue de Virago. Ces réimpressions suggéraient qu'il s'agissait d'un livre qui continuait de se vendre au fur et à mesure des années. Malgré la réussite *The Street* auprès du public aux États-Unis, les maisons d'édition au Royaume-Uni jugèrent visiblement que le public britannique ne pouvait offrir un accueil similaire. En d'autres termes, même lorsqu'une œuvre africaine-américaine s'avérait être un succès de librairie, elle n'attirait pas pour autant l'intérêt d'éditeurs étrangers.

Par rapport à *The Street*, il était difficile de percevoir le même degré de succès pour les autres romans africains-américains publiés chez Virago. *The Living Is Easy* avait eu le droit à deux rééditions depuis sa parution en 1948 chez Houghton Mifflin, l'une en 1968 chez Arno Press et l'autre en 1982 par The Feminist Press à New York. *Brown Girl, Brownstones* avait été réimprimé par Random House en 1960 soit un an après sa sortie puis réédité par, de nouveau, The Feminist Press en 1981. *Their Eyes Were Watching God* n'était pas encore un succès de librairie puisque seules les presses de l'université de l'Illinois l'avaient réédité en 1978, tandis que *Jonah's Gourd Vine* avait été réimprimé une seule fois par J. B. Lippincott en 1971, avec une introduction rédigée par Larry Neal. En somme, aucun de ces ouvrages ne paraissait être un best-seller en puissance. À travers la réédition de ces romans, Virago mettait en lumière des œuvres d'auteures qui – à l'exception peut-être d'Ann Petry – étaient globalement assez peu en vue. La maison d'édition offrait la première édition de ces textes à destination d'un public britannique, augmentait de fait le nombre d'exemplaires en circulation et permettait ainsi d'accroître la visibilité d'œuvres promptes à être délaissées par le monde de l'édition. Certes, Pandora Press, The Women's Press ou Virago étaient toutes des structures éditoriales récemment fondées et de taille modeste. Cependant, elles participèrent toutes activement à la préservation d'œuvres africaines-américaines : elles firent découvrir formellement ces œuvres au public britannique, augmentèrent le nombre d'exemplaires en circulation et réaffirmèrent l'importance de conserver les voix littéraires qui, historiquement, avaient compté parmi les plus négligées.

La découverte de nouvelles voix africaines-américaines ne se fit pas uniquement par l'entremise des maisons d'édition. Plusieurs individus ont facilité la découverte de la littérature africaine-américaine hors des frontières états-uniennes et ont ainsi œuvré à sa préservation. De nombreux artistes ont salué l'influence de l'anthologie *Beyond the Blues*,

éditée par Rosey E. Pool, sur le Black Arts Movement⁹⁹⁷. L'anthologiste néerlandaise fut active sur la scène littéraire africaine-américaine dans les années soixante – elle contribua par exemple à *Negro Digest* et organisa des manifestations scientifiques sur le campus d'une université traditionnellement noire – et prit également la peine de faire découvrir cette littérature noire aux Pays-Bas, puisqu'elle y fit paraître l'anthologie *Ik zag hoe zwart ik was. Poëzie van Noordamerikaanse negers* en 1958, suivie de *Ik ben de nieuwe neger* en 1965. Les activités de Pool contribuèrent donc à la valorisation de la littérature africaine-américaine aussi bien aux États-Unis que de l'autre côté de l'Atlantique. De la même manière, Geneviève et Michel Fabre furent tous deux des acteurs précoces de cette valorisation transatlantique, que ce soit à travers la publication d'articles dans *Black World*⁹⁹⁸ ou la parution d'ouvrages aux États-Unis, à travers la rédaction de textes liminaires aux éditions françaises d'œuvres africaines-américaines ou encore à travers leurs activités de recherche, d'enseignement et de traduction⁹⁹⁹.

La traduction des œuvres d'une langue à une autre reste un élément central dans leur préservation, puisqu'elle suppose automatiquement une duplication des exemplaires¹⁰⁰⁰. De la même manière, la duplication d'exemplaires physiques constitue une forme de préservation pour la plupart des genres littéraires. Cependant, dans le cas des pièces de théâtre, il aurait été beaucoup plus informatif d'avoir accès à un relevé détaillé des productions théâtrales aux États-Unis sur une longue période. De fait, un seul exemplaire utilisé par une troupe qui effectuait dix représentations pouvait potentiellement toucher un public beaucoup plus grand que dix exemplaires achetés et lus par des particuliers. En l'absence d'un tel relevé, il est virtuellement impossible de rendre justice à la circulation potentielle des œuvres théâtrales dans l'espace social et culturel états-unien.

⁹⁹⁷ Smethurst, *The Black Arts Movement*, *op. cit.* p. 207 ; Lorenzo Thomas, « Alea's Children: The Avant-Garde on the Lower East Side, 1960-1970 », *African American Review*, 27. 4 (1993) : 573-578. p. 576.

⁹⁹⁸ ⁹⁹⁸ Geneviève Fabre, « A Checklist of Original Plays, Pageants, Rituals and Musicals by Afro-American Authors Performed in the United States from 1960 to 1973 », *op. cit.* ; Michel Fabre, « Dissecting Western Pathology: A Critique », *Black World*, (mars 1972) : 39-48.

⁹⁹⁹ Parmi ces activités, on peut citer la publication de l'ouvrage *Le théâtre noir aux États-Unis* par Geneviève Fabre en 1982, la traduction de *Banjo* de Claude McKay effectuée par Michel Fabre ou encore la biographie de Richard Wright, *Richard Wright, la quête inachevée*, également rédigée par Michel Fabre.

¹⁰⁰⁰ Cette forme de préservation n'a pu être évoquée qu'en de rares occasions au cours de ce travail sans pouvoir être analysée ici de manière plus systématique. En effet, étant donné que cette thèse n'avait pas pour objectif de se concentrer sur cet aspect, il a été laissé de côté tant la tâche qui consisterait à retracer toutes les traductions d'une œuvre – et a fortiori de plusieurs centaines voire plusieurs milliers – nous a paru chronophage.

B. La conservation

1) Enjeux et problématiques de la conservation physique

Le plus souvent, les textes publiés ne bénéficient pas de la duplication de leurs exemplaires et de la forme de préservation qui l'accompagne : ils sont édités une seule fois et aucun second tirage n'est effectué. Dans ce dernier cas, la préservation matérielle doit passer par la conservation. Par conservation, nous entendons les mesures entreprises par un centre de recherche ou une bibliothèque afin de s'assurer que l'un des exemplaires de cette première et unique édition soit gardé et puisse être rendu accessible. L'idée d'accessibilité est intrinsèquement liée à celle de conservation. Pour n'importe quel centre d'archives, conserver un document n'est jamais une finalité en soi : l'objectif premier est toujours de rendre disponible à la consultation, quand bien même seule une poignée de personnes seraient autorisées à effectuer une telle consultation¹⁰⁰¹.

Entreprendre la conservation d'un ouvrage – et, partant, de l'œuvre qu'il contient – soulève donc des problématiques particulières. La duplication reste une pratique théoriquement renouvelable à l'infini – à condition de faire abstraction du fait que nous vivons dans un monde aux ressources finies – alors que la conservation suggère un terme. En effet, la durée de vie d'un exemplaire est nécessairement limitée dans le temps puisque les propriétés chimiques du papier et de l'encre utilisés s'altèrent au fur et à mesure des manipulations ainsi qu'au contact de l'air et de la lumière, ce qui conduit inévitablement à une détérioration des ouvrages¹⁰⁰². La conservation d'exemplaires originaux soulève donc un paradoxe immédiat : la raison fondamentale de conserver un ouvrage est de continuer à le rendre accessible, or pour être conservé le plus longtemps possible, un ouvrage doit être manipulé le moins possible¹⁰⁰³. Autrement dit, la consultation de document a un rapport double à la conservation : elle est à la fois son moteur primordial et son principal ennemi. Les mesures prises par les différents centres de ressources pour limiter les dégradations peuvent être de deux types : de l'ordre de la prévention – le

¹⁰⁰¹ Edwin E. Williams, « Deterioration of Library Collections Today », *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 40.1 (1970) : 3-17. p. 16.

¹⁰⁰² L'une des causes principales de la désintégration du papier provient de l'acidité qu'il contient. Par exemple, le papier journal qui contient un fort taux d'acidité est naturellement plus dur à conserver, d'où le recours à des microfilms pour la conservation des exemplaires de journaux. Marilyn Kemp Weidner, « Damage and Deterioration of Art on Paper Due to Ignorance and the Use of Faulty Materials », *Studies in Conservation*, 12.1 (1967) : 5-25.

¹⁰⁰³ Williams « Deterioration of Library Collections Today », *op. cit.* p. 8.

contrôle de la lumière ou de la température des chambres de stockage par exemple – ou de l'ordre de la restauration – réfection de reliure ou nettoyage des pages. La décision de conserver un ouvrage peut donc mener à un deuxième paradoxe puisque, dans le cas d'une restauration, l'intervention altère nécessairement le document original. Qui plus est, l'acte de restauration contribue potentiellement à modifier le statut et la perception d'un ouvrage : mobiliser le savoir-faire de restaurateurs est un procédé coûteux et signale donc la valeur attachée par le centre de ressources au document original. De manière générale, les coûts impliqués – qu'il s'agisse de restauration ou simplement de l'acquisition et de l'entretien de locaux adaptés – jouent un rôle essentiel dans les dynamiques de conservation et mènent irrémédiablement les centres de ressources à définir des priorités, à déterminer quels documents valent, littéralement, d'être gardés.

En ce qui concerne la conservation d'œuvres textuelles, on peut observer deux dynamiques différentes : l'une se préoccupe de la préservation de l'information, du contenu des ouvrages, tandis que l'autre se concentre également sur la préservation du support, de l'objet original. Bien souvent, le support d'origine est conservé aussi longtemps que possible et lorsque la dégradation atteint un point qui empêche la consultation, alors l'ouvrage est préservé dans un autre format, par exemple sur microfilm. Cependant, des chercheurs tels que Roger Chartier, D. F. McKenzie ou encore Marshall McLuhan ont insisté sur le fait qu'il n'était pas possible de changer de format sans immédiatement transformer le sens d'un message ou d'une œuvre. Lorsque nous avons consulté les numéros de *Freedomways* conservés au Schomburg Center for Research in Black Culture, il ne s'agissait pas des exemplaires originaux : les exemplaires avaient été rassemblés en volumes reliés qui couvraient chaque fois une année, soit quatre numéros. Les volumes ne conservaient que les articles et les œuvres qui avaient publiées au sein du magazine. Les couvertures originales étaient intercalées dans les pages de ces volumes, après avoir été rognées afin de coller aux dimensions du nouveau support. La mise en page d'origine était perdue, la plupart des photographies ou illustrations également, de même que les différentes annonces. Les seules publicités qui subsistaient étaient celles qui, dans la mise en page originale, avaient été placées par les éditeurs sous un article qui se terminait en haut d'une page, afin de rentabiliser l'espace disponible. *Freedomways* n'est ni un magazine particulièrement ancien, ni une publication confidentielle limitée à quelques centaines d'exemplaires. On peut supposer qu'il subsiste un certain nombre de ces exemplaires dans un bon état de conservation et qu'ils

pourraient être utilisés pour constituer l'intégralité de la collection au sein d'une institution telle que la Bibliothèque publique de New York (NYPL). De ce fait, l'institution semble avoir privilégié dans le cas de *Freedomways* une préservation du contenu plutôt que du support. Cependant, au prix des différentes coupes effectuées dans le matériau original du magazine, il s'ensuit une perte considérable d'informations, en particulier en ce qui concerne le fonctionnement de la publication. Les annonces passées dans le magazine pouvaient par exemple renseigner sur les lecteurs et lectrices du magazine et ainsi donner de précieuses indications sur la circulation de *Freedomways*, à la fois où il était lu et par qui. La mise en page originale était quant à elle susceptible d'éclairer les choix éditoriaux et pouvait permettre de percevoir plus intuitivement les effets recherchés par les éditeurs, ce qui était mis en avant et ce qui était relégué dans une position subalterne. En l'absence de ce genre d'éléments, lire *Freedomways* sous forme de volumes revient à lire une version rééditée du magazine, pour laquelle les conservateurs ont tranché arbitrairement entre ce qui pouvait potentiellement susciter l'intérêt et ce qui était dispensable.

Lorsqu'un magazine est conservé sur microfilm, les problèmes liés à la mise en page ou aux contenus jugés dispensables sont évités. Cependant, d'autres difficultés propres à cette méthode de conservation interviennent. Au Schomburg Center, nous avons pu consulter plusieurs ouvrages de notre corpus sous forme de microfilms, parmi lesquels les exemplaires de *Saturday Evening Quill*, *Echoes from the Gumbo/ Nkombo*, ou encore les anthologies *Anthology of American Negro Literature*, *Ebony & Topaz* et *Plays of Negro Life*. Il est fréquent d'utiliser un microfilm afin de prolonger la durée de conservation d'un exemplaire de livre trop abîmé ou voué à se détériorer rapidement, comme c'est le cas des journaux qui sont presque systématiquement transférés sur microfilm avant même que leur état de décomposition ne le requière. Cependant, plusieurs des principaux inconvénients du microfilm tiennent à la technologie elle-même. En effet, les rouleaux sont tout aussi susceptibles d'être endommagés si des conditions de conservation optimales ne sont pas remplies. De plus, la technologie fut certes développée dans l'espoir d'offrir un support de conservation capable de durer plusieurs centaines d'années, mais la rapide évolution technique en matière de stockage fait apparaître le microfilm comme une technologie de plus en plus obsolète. Un microfilm ne peut être consulté qu'au moyen de machines adaptées. En plus d'être volumineuses et coûteuses, ces machines sont

également susceptibles de se détériorer au fur et à mesure du temps et des utilisations. En illustration, voici une page tirée du numéro de mars 1971 de *Nkombo* :

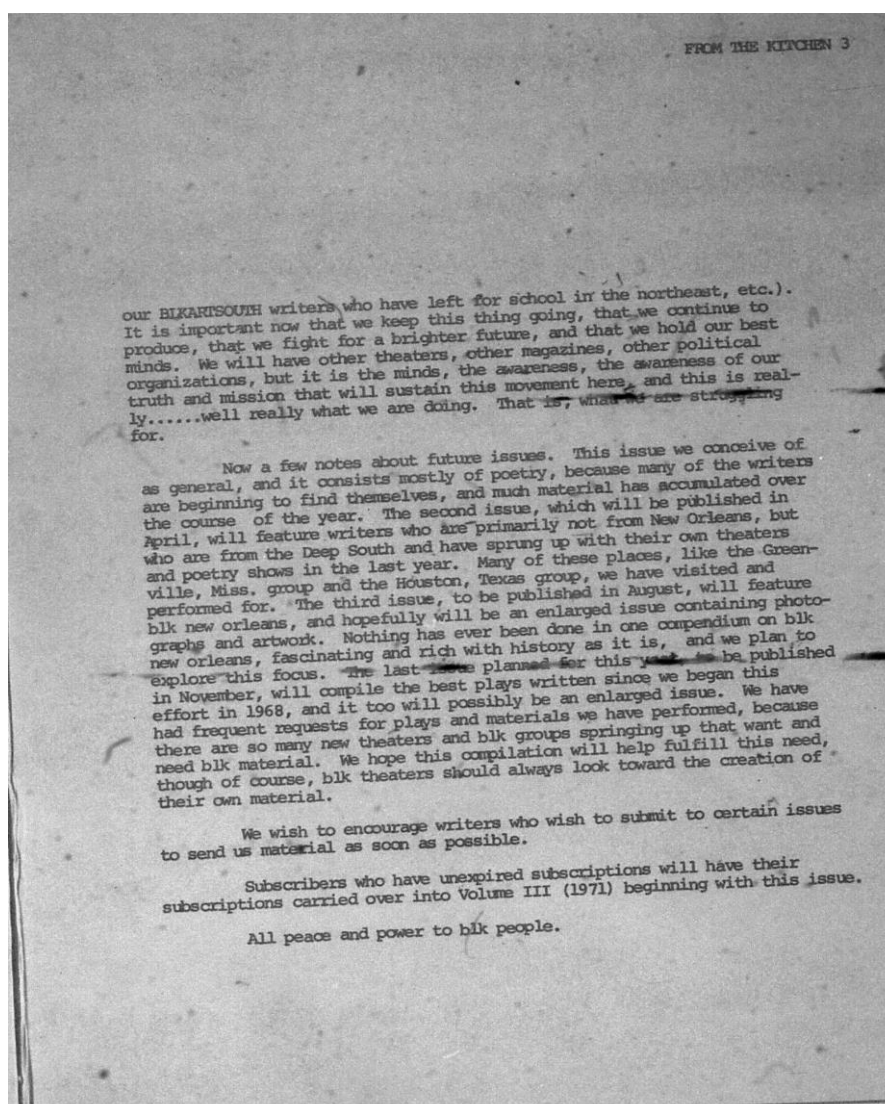


Illustration 9 : *Nkombo*, mars 1971.

Les marques noires qui apparaissent en deux lignes disjointes sur la droite de l'image ne sont pas liées au magazine ou au microfilm sur lequel il a été enregistré, mais ont été causées par l'usure de la lentille servant à lire les microfilms. Elles sont présentes sur l'intégralité des pages du magazine récupérées à l'aide de ce lecteur de microfilm. Si elles sont encore légères ici, ces traces peuvent nuire à la lecture des œuvres archivées sur ce type de support et entraîner incertitudes ou approximations. Non pas que ce genre de problème s'applique exclusivement aux microfilms : un exemplaire papier pourrait tout aussi bien obliger les lecteurs à déchiffrer le contenu d'un ouvrage. Simplement, ces

difficultés de lecture ne proviennent pas du support original mais sont générées par la technologie utilisée pour la conservation de documents. Les centres de ressources peuvent légitimement hésiter à faire réparer les lecteurs de microfilms qui montrent des signes de faiblesse ou à s'en procurer de nouveaux, dès lors que les technologies de stockage en perpétuelle évolution font miroiter de nouvelles possibilités qui peuvent paraître plus économiques, moins encombrantes et plus durables. Lorsqu'il s'agit de la NYPL soit l'un des principaux centres de ressources au monde, le renouvellement de matériel peut se justifier par rapport au nombre important de microfilms que compte la collection. Pour les centres de ressources de taille plus modeste, l'achat de nouveaux lecteurs présente le risque de grever un budget pour un usage somme toute limité.

Un autre inconvénient notable des microfilms tient à la qualité de reproduction, en particulier des illustrations. Voici ci-dessous les deux premières pages de l'anthologie *Plays of Negro Life* :

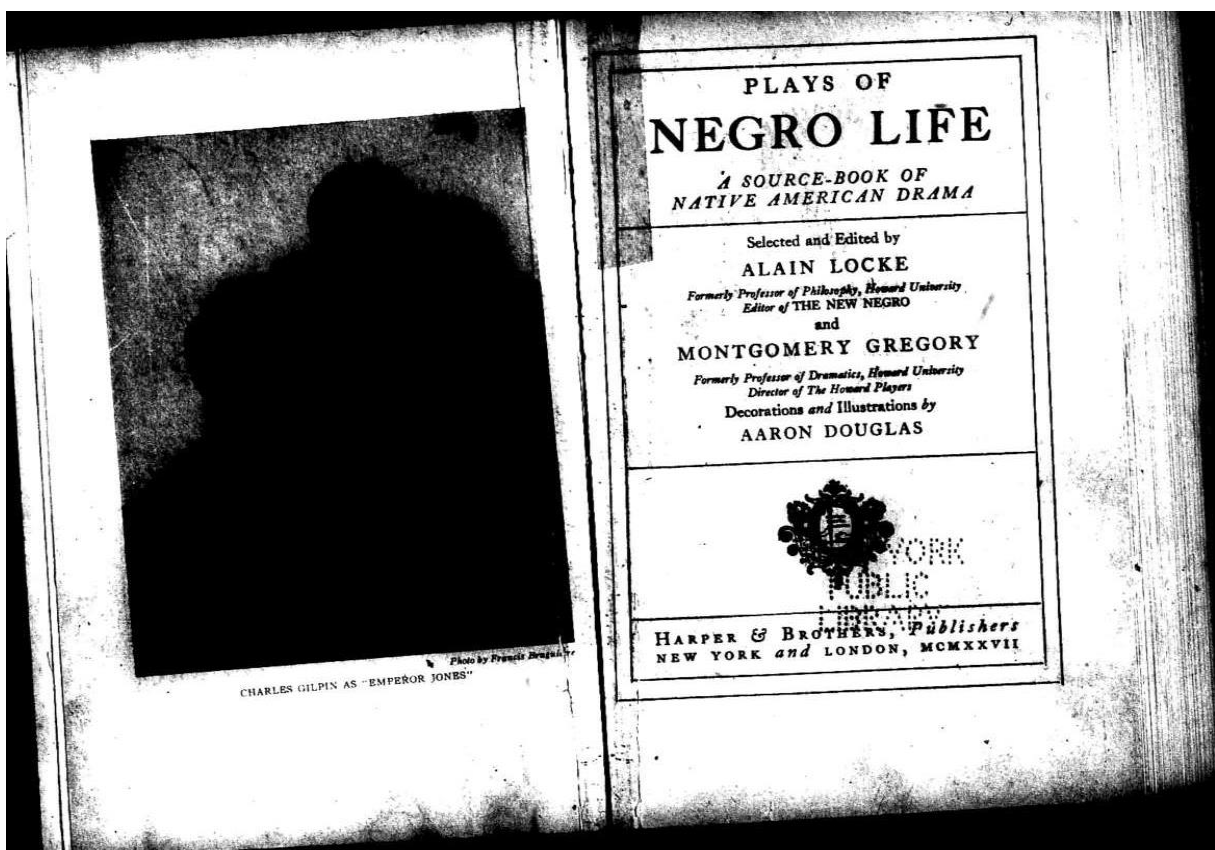


Illustration 10 : *Plays of Negro Life*.

La page de gauche précise qu'il s'agit d'une photographie de l'acteur Charles Gilpin dans le rôle de l'Empereur Jones, tirée de la mise en scène de la pièce éponyme écrite par Eugene O'Neill. Sans lire la légende au-dessous de ce qui devait être l'image, on pourrait

tout à fait supposer qu'il ne s'agit de rien en particulier tant le rendu est médiocre. L'exemplaire utilisé pour l'enregistrement sur microfilm semblait avoir été passablement endommagé, comme en atteste l'ombre laissée par le ruban adhésif posé sur une page partiellement déchirée. Pour autant, la piètre qualité de l'image ne semblait être due ni à l'usure de l'exemplaire original, ni à une quelconque détérioration du microfilm qui servait de support. En effet, le système de contraste utilisé par certains microfilms se destinait principalement à faire ressortir au mieux l'encre noire posée sur le papier blanc. En revanche, lorsque, comme ici, une photographie ou une illustration était composée exclusivement ou partiellement de teintes sombres, le système de contraste empêchait tout rendu lisible ou exploitable. Ce problème spécifique pouvait être observé pour l'anthologie *Ebony & Topaz* qui contenait de nombreuses illustrations, en particulier lorsque l'illustration en question était la reproduction d'un tableau, comme le montre l'image ci-dessous :

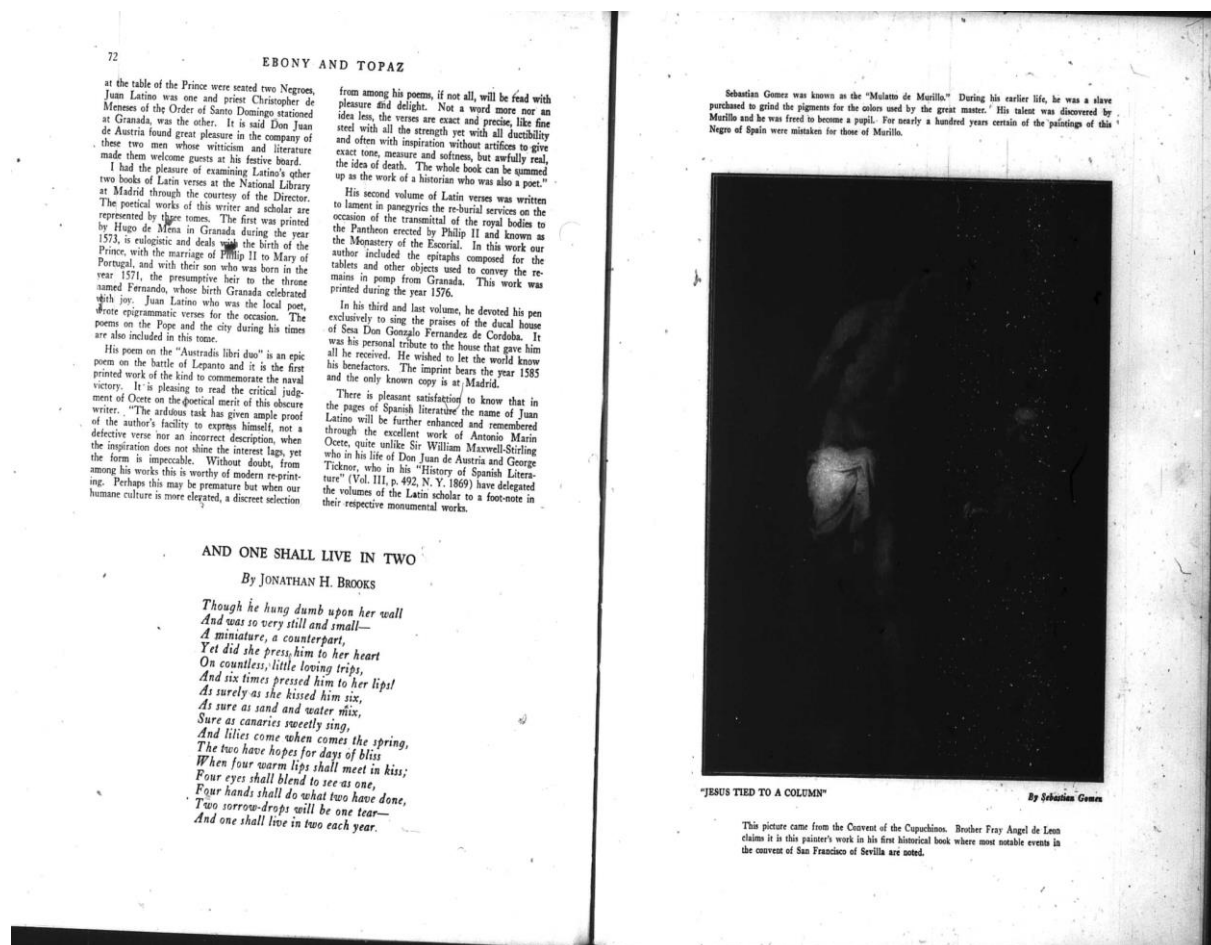


Illustration 11 : *Ebony & Topaz*.

On peut constater que la qualité de l'enregistrement sur microfilm est extrêmement nette sur toutes les parties du texte. Néanmoins, l'image demeure globalement illisible. L'utilisation de microfilm couleur aurait certes pu permettre de mieux conserver les images contenues dans les diverses anthologies africaines-américaines, mais ce type de microfilm est plus coûteux et la durée de conservation est écourtée par rapport aux microfilms en noir et blanc.

Un autre inconvénient majeur du microfilm est la perte de toutes les informations liées à la matérialité de l'ouvrage : qualité du papier et de l'impression, taille et poids ou encore maniabilité. En effet, deux ouvrages aux caractéristiques relativement similaires pouvaient laisser deux impressions très différentes : *Black Voices* et *Dark Symphony* étaient ainsi deux anthologies publiées au format de poche et dotées de plus de six cent pages chacune, mais la manipulation de *Black Voices* demeurait facile et pratique quand celle de *Dark Symphony* faisait ressortir son aspect encombrant. De la même manière, la réédition en facsimilé du magazine *Fire!!* en 1982 permit certes de retrouver de nombreux aspects de l'édition originale, mais comportait de légers changements tels que le grain du papier ou la finition de la couverture : là où les caractéristiques matérielles de la première édition témoignaient d'une recherche qui confinait presque au raffinement, la reproduction de 1982 demeurait de qualité sans pour autant attirer l'attention outre mesure.

Les exemples de *Freedomways* ou des ouvrages transférés sur microfilms illustrent quelques problématiques de conservation qui, au demeurant, ne s'appliquent pas uniquement aux œuvres africaines-américaines. En effet, le vieillissement et la détérioration d'un ouvrage conservé au sein d'archives peuvent être causés directement ou indirectement par une multitude de facteurs – matériels, techniques, institutionnels, économiques ou encore environnementaux – si bien qu'il est difficile de systématiser des observations qui s'appliquent à des cas largement particuliers. Chaque centre de ressources fait probablement au mieux avec les exemplaires originaux qui lui échoient et il n'y a sans doute pas de format de conservation idéal. Cependant, toute conservation s'effectue en vue de rendre une consultation possible. À l'objectif de préserver un ouvrage s'ajoute l'idée de contribuer à le diffuser ou de continuer à le rendre accessible. Sur ce point précis, on peut plus facilement mesurer les efforts consentis ou non par les centres d'archives afin de rendre accessible et de mettre en valeur quelques-uns de leurs documents.

Le protocole de consultation de certains ouvrages laisse entrevoir les restrictions qui pèsent sur l'accessibilité aux documents. Ainsi, le Schomburg Center possède les exemplaires originaux des magazines *Black Opals* et de *Harlem*. Ceux-ci sont disponibles dans une branche spécifique de la collection, celle des « manuscrits, archives et livres rares ». La consultation des ouvrages placés dans cette branche est exclusivement réservée à la recherche. À ce titre, il faut déposer auprès d'un bibliothécaire une demande justifiée qui spécifie un certain nombre de détails personnels et professionnels. La demande est alors laissée à l'appréciation du bibliothécaire qui peut lui donner suite ou non. L'appartenance à une institution d'enseignement – de préférence supérieur – peut alors être cruciale dans l'accès aux documents. Dans les faits, l'accès à *Black Opals* ou à *Harlem* est donc peu ou prou restreint à la communauté des universitaires et des chercheurs. À la réception des ouvrages, les usagers sont informés du fait qu'ils ont le droit de photographier trente pour cent des documents, à condition de ne pas utiliser le flash de leur appareil¹⁰⁰⁴.

Très peu d'exemplaires subsistent des magazines *Harlem* et *Black Opals*. En effet, une recherche dans la base de données du site WorldCat – plus grande base de données bibliographiques qui répertorie le catalogue de plus de 72 000 bibliothèques privées et publiques à travers le monde – indique que chacun des magazines n'est conservé que dans six institutions, toutes situées aux États-Unis. La majorité de ces institutions sont des universités, à l'exception de la bibliothèque du comté de Broward en Floride qui possède un exemplaire de *Harlem* et de la NYPL qui conserve les deux magazines. En d'autres termes, la NYPL est la seule institution publique au monde à offrir l'accès à ces deux publications. Malgré cela, le droit d'accès aux documents reste largement conditionné par une éventuelle affiliation institutionnelle à un établissement d'enseignement supérieur. Il est commun pour un centre d'archives de mettre des restrictions d'accès et d'usage pour certains ouvrages, en particulier lorsque ceux-ci sont anciens ou abîmés. Or, restreindre l'accès à un document revient à limiter sa consultation, ce qui, en dernière analyse, revient à limiter mathématiquement les possibilités de modifier notre compréhension de cet objet. Si la préservation d'une œuvre passe en partie par sa visibilité auprès de la critique ou du public, le modèle de conservation et de consultation retenu pour *Harlem* et *Black*

¹⁰⁰⁴ Le protocole de consultation des documents peut varier d'un centre d'archives à un autre, et parfois même d'une collection à une autre au sein d'un même centre. Il n'y a parfois aucun appareil de reproduction mécanique autorisé et le seul matériel autorisé pendant la consultation est celui fourni par l'institution.

Opals ne peut que difficilement accroître cette visibilité. La perception généralement attachée à ces deux publications par la critique – de manière lapidaire, des épiphénomènes éditoriaux de *Fire!!* – n'est donc pas véritablement susceptible de changer.

Quelques alternatives à ce modèle de conservation et de consultation pourraient être envisagées. Tout d'abord, le transfert du contenu de ces publications sur microfilm, malgré tous les inconvénients de la technologie déjà relevés. En effet, cela permettrait à davantage de personnes d'avoir accès aux publications, tout en ménageant la résistance des exemplaires originaux. On peut émettre plusieurs hypothèses pour comprendre pourquoi cela n'a pas été fait ou envisagé. Premièrement, les exemplaires sont trop endommagés pour se prêter à ce genre de transfert. Deuxièmement, cela créerait des doublons au sein d'une structure qui doit garder comme priorité l'optimisation de l'espace et des ressources économiques. Troisièmement, *Black Opals* avait un maximum de vingt pages par numéro tandis que *Harlem* comportait quarante-huit pages seulement : consacrer un rouleau entier de microfilm pour conserver des publications de cette taille pourrait être exclu afin d'éviter une forme de gaspillage du support de stockage. Quatrièmement, le nombre de demandes de consultation pour ces deux magazines ne justifie pas un investissement supplémentaire en termes de conservation : si virtuellement personne ne demande à voir ces documents, augmenter leur accessibilité n'est certainement pas une priorité. Ces différentes hypothèses peuvent également être liées et toutes contribuer à expliquer pourquoi les deux publications n'ont pas fait l'objet d'un transfert.

Une autre solution consisterait à photographier le contenu des documents et de les compiler en un seul fichier qui pourrait être mis à disposition des usagers. En effet, les photographies sans flash sont déjà autorisées par l'institution pour ce type de documents. En termes d'investissement financier, cette possibilité ne demanderait pas l'acquisition massive de matériel puisqu'un simple appareil photo et des supports de stockage numériques suffiraient. Cela donnerait également la possibilité de consulter ces documents en dehors des États-Unis, puisque le fichier pourrait alors être transmis par voie électronique. Certes, ni la version photographiée, ni celle sur microfilm ne pourraient supplanter la consultation des ouvrages physiques. En revanche, cela pourrait représenter des substituts utiles en vue d'une diffusion plus large de ces ouvrages. Si en définitive le but de toute conservation est de continuer d'assurer une diffusion auprès du

public, certains modèles de conservation comportent des freins inhérents à une diffusion maximale.

Une raison pour laquelle une diffusion maximale n'est peut-être pas une priorité des différents centres d'archives peut être purement pratique. Lorsque ces centres abritent plusieurs centaines de milliers voire plusieurs millions de documents, identifier lesquels mériteraient d'être transférés dans un autre format afin d'en accroître la consultation est une tâche titanesque. Il faudrait y consacrer énormément de temps, de ressources et d'énergie qui seraient sinon allouées à d'autres opérations plus urgentes, le tout pour un résultat qui pourrait certes s'avérer probant dans quelques cas mais qui pourrait tout aussi bien ne susciter que peu d'enthousiasme de la part des usagers. Une autre explication tient à la raison d'être et au fonctionnement même de ces centres d'archives. Ce qui fait la qualité de la collection de ce type d'institution tient avant tout aux objets qui y sont conservés. Dans le cas des bibliothèques, la taille de leurs collections joue fréquemment un rôle important dans l'évaluation de la qualité¹⁰⁰⁵ : plus une collection est grande, plus les visiteurs ont de chances de trouver ce qu'ils cherchent. Parmi les autres critères qui déterminent la qualité d'une collection, on peut citer la spécialisation dans un champ disciplinaire ou culturel. Cette spécialisation se traduit soit par une abondance de documents sur un sujet, soit par le fait que le fonds possède des documents rares, ou encore par un mélange des deux.

Dans ces conditions, commencer à rendre des documents rares plus accessibles au public revient à effriter cette rareté¹⁰⁰⁶. Dans l'hypothèse d'une diffusion plus large assurée au moyen d'un document numérique facilement transférable, un centre de ressources tel que la NYPL ne pourrait virtuellement plus se targuer d'être la seule institution au monde à posséder certains documents. Les exemplaires originaux seraient certes toujours conservés à New York, mais l'exemplaire dématérialisé pourrait en théorie circuler librement à travers le monde. En d'autres termes, accroître l'accessibilité de documents revient presque nécessairement à amoindrir le prestige des institutions en charge de la conservation.

¹⁰⁰⁵ Jane Robbins-Carter et Douglas L. Zweizig, « Evaluating Library Collections, Reference, Services, Programs and Personnel: Lesson 2 », *American Libraries*, 16. 10 (1985) : 724-727. p. 724

¹⁰⁰⁶ Peut-être l'accessibilité au public est-elle conçue en circuits de diffusion par l'institution : donner accès aux documents à un nombre restreints de personnes qui, à leur tour, seront en mesure de diffuser ce qu'ils ont trouvé auprès d'un public plus large, que ce soit grâce à un ouvrage universitaire ou un film documentaire. Cependant, cette configuration comporte toujours le risque de limiter notre compréhension d'une œuvre et, en dernière analyse, de participer à sa censure.

En outre, la consultation d'exemplaires physiques peut certes s'avérer utile mais n'est pas toujours incontournable. Ainsi, consulter les exemplaires originaux de *Black Opals* permet de se rendre compte que la publication était assez éloignée de l'idée qu'on peut se faire d'un magazine. Les exemplaires sont des cahiers brochés d'assez petit format à la couverture souple, à la mise en page sommaire et comptant une quinzaine de pages. En comparaison de publications telles que *The Crisis*, *Opportunity*, *Fire!!* ou encore *Harlem*, ils ressemblent davantage à des fascicules qu'à des magazines. Constaté le format non conventionnel de *Black Opals* permet donc de mieux comprendre pourquoi la critique s'y est si peu intéressé. Cependant, pour un travail portant uniquement sur les textes du magazine, avoir accès à la version matérielle des exemplaires peut paraître superflu, d'autant plus lorsque la consultation physique nécessite d'entreprendre un voyage à l'autre bout du monde. Rendre certains documents plus accessibles pourrait donc se traduire par une baisse de fréquentation et d'activité pour les institutions elles-mêmes. Or, certaines institutions financent une partie de leur fonctionnement grâce aux droits d'accès ou d'inscription que les visiteurs doivent acquitter avant de consulter les documents¹⁰⁰⁷. Les centres d'archives sont en compétition constante afin d'acquérir de nouveaux objets ou documents, car cela leur permet d'enrichir leurs collections afin de les rendre encore plus attractives. L'ajout de nouveaux éléments à une collection peut résulter de donations ou être le fruit d'acquisitions. Ces acquisitions sont parfois extrêmement coûteuses. En 2019 par exemple, les archives photographiques de deux publications de Johnson Publishing, *Ebony* et *Jet*, ont été vendues pour trente millions de dollars et vont être réparties entre deux institutions, le Smithsonian National Museum of African American History & Culture situé à Washington D.C. et le Getty Research Institute à Los Angeles. De fait, accroître l'accessibilité à certains documents représente donc le risque pour les fonds d'archives de dilapider leur capital, à la fois économique et culturel¹⁰⁰⁸.

La logique commune à ces deux formes de capitaux peut potentiellement être poussée plus loin et révéler un revers de la médaille plus insidieux. Si la fréquentation et une partie

¹⁰⁰⁷ La plupart des universités donnent gratuitement accès aux chercheurs affiliés à une autre institution universitaire, ou bien évaluent au cas par cas les demandes d'accès aux documents de leurs collections. Cependant, certains établissements facturent l'accès en cas d'absence d'affiliation : l'université Columbia demande par exemple soixante-quinze dollars pour un mois d'accès aux locaux de la bibliothèque.

¹⁰⁰⁸ En dehors de la littérature, David Lowenthal effectue le même type de lien entre la valeur artistique et la valeur marchande des pièces conservées dans les musées. David Lowenthal, « Material Preservation and Its Alternatives », *Perspecta*, 25. (1989) : 66-77. p. 67

de l'activité des institutions sont liées aux documents qui y sont conservés, il s'ensuit qu'il est dans l'intérêt même des institutions d'enrichir leurs collections d'éléments susceptibles d'attirer un maximum d'attention, de chercheurs et de visiteurs. Ainsi, les documents tels que *Harlem*, *Black Opals* ou encore *Saturday Evening Quill* qui font très rarement l'objet d'études et de recherches ne sont pas en mesure de représenter des ouvrages avec un fort potentiel d'attraction. Plus largement, de nombreuses œuvres africaines-américaines ont dû, depuis la fondation des États-Unis et à des degrés divers, subir ces préjugés de plein fouet. Selon toute vraisemblance, ces préjugés ont été présents au moment où les centres d'archives tranchaient entre ce qui valait d'être conservé et ce qui pouvait être ignoré. Quelques signes laissent penser qu'il ne s'agit cependant pas d'une tendance irréversible. Ainsi, certains chercheurs tels que Britt Rusert ou Kinohi Nishikawa estiment que la recherche récente dans le domaine africain-américain se caractérise par un tournant archivistique (*archival turn*), où les différentes traces écrites laissées par les Africains-Américains au cours des siècles font désormais l'objet d'une attention particulière de la part de la communauté scientifique après avoir été longuement mises de côté¹⁰⁰⁹. Ce tournant archivistique – qui peut aussi être envisagé comme un retour à l'archive – peut ainsi contribuer à remettre en lumière des archives africaines-américaines certes conservées mais délaissées.

2) Solutions et impasses de la dématérialisation

Les centres de ressources peuvent avoir quelques réticences à engager une démocratisation de l'accès à leurs documents. En effet, selon la méthode employée, cela pourrait, entre autres, mettre en péril l'intégrité physique de certains ouvrages, conduire à des dépenses supplémentaires, amoindrir le prestige de ces institutions ou encore entraver leur mode de fonctionnement. Ces réticences sont encore plus grandes lorsque le fait d'accroître l'accès aux documents peut parfois mener à se passer des institutions elles-mêmes. En effet, la numérisation – soit la dématérialisation de documents pour les transférer sur un support de stockage numérique – représente une menace flagrante de perte de contrôle pour ces institutions, puisqu'un document numérisé peut

¹⁰⁰⁹ Nishikawa, « The Archive on Its Own: Black Politics, Independent Publishing, and *The Negotiations* », *op. cit.* p. 176. ; Britt Rusert, « From Black Lit to Black Print: The Return to the Archive in African American Literary Studies », *American Quarterly*, 68. 4 (2016) : 993-1005. p. 994.

potentiellement être dupliqué et partagé sans fin par voies électroniques. Pourtant, le stockage analogique de données sur livres, microfilms, disques ou encore cassettes soulève des problèmes qui, en apparence, pourraient être résolus grâce à un passage au stockage numérique. Parmi les avantages de la dématérialisation en matière de conservation, on peut d'abord mentionner les gains colossaux en termes d'espace, qui à leur tour entraînent une réduction considérable des moyens alloués à l'entretien des locaux de stockage – nettoyage, contrôle de la température ou encore réfections éventuelles de bâtiments. L'allégement des investissements pour l'entretien pourrait ainsi être reporté sur les acquisitions en vue d'enrichir les différentes collections. De la même manière, cette forme de conservation permet une transmission de documents quasi instantanée. En théorie, il serait donc possible d'avoir accès à certaines sources en n'importe quel point du globe. Autre avantage, cela permettrait d'éviter un certain nombre de risques naturels et autres qui pèsent sur la sécurité matérielle des archives, tels que les incendies, les inondations ou encore les tremblements de terre. En effet, la dématérialisation permet de multiplier les copies d'une part et de stocker les données directement en ligne d'autre part, ce qui diminue de fait la probabilité de voir disparaître simultanément toutes les copies effectuées.

De prime abord, une conservation de documents au format numérique peut paraître séduisante, mais elle pose également d'épineux problèmes techniques, politiques et épistémologiques. D'un point de vue technique d'abord, des erreurs peuvent toujours se glisser dans le passage d'un document d'un format à un autre et la numérisation peut engendrer ce genre d'erreurs. De plus, tout comme pour les supports de stockage analogique tels que les microfilms, les supports de stockage numérique actuels sont également voués à être rapidement dépassés par les constantes évolutions technologiques. Parmi les autres points faibles de la dématérialisation, Leslie Carraway rappelle par exemple que, prosaïquement, une simple panne de courant suffit à la rendre totalement inefficace. Carraway souligne également que les risques naturels ne seraient pas tant évités que différents, puisqu'un satellite endommagé ou détruit par une éruption solaire pourrait potentiellement avoir un effet similaire sinon plus grand qu'un incendie ou une inondation¹⁰¹⁰.

¹⁰¹⁰ Leslie N. Carraway, « On Preserving Knowledge », *The American Midland Naturalist*, 166. 1 (2011) : 1-12. p. 5 et p. 10.

Certains problèmes techniques de la dématérialisation peuvent mener à prendre des décisions politiques. Ainsi, l'entretien de serveurs de stockage en ligne demeure coûteux et ces serveurs peuvent disparaître du jour au lendemain dès lors que plus aucun investissement n'est fait afin d'assurer cet entretien. Ces disparitions sont extrêmement fréquentes puisqu'environ deux pour cent de tout le contenu en ligne se trouve perdu ou effacé chaque semaine¹⁰¹¹. En d'autres termes, mêmes avec des documents conservés au format dématérialisé, les centres d'archives seraient toujours tenus d'établir des priorités dans l'utilisation des fonds alloués : il ne s'agirait donc plus de conserver et entretenir certains documents au détriment d'autres, mais de conserver et entretenir certains serveurs plutôt que d'autres. À nouveau, les institutions devraient hiérarchiser entre ce qui mérite d'être conservé et ce qui peut disparaître dans l'indifférence. Autre problème majeur de ce format de conservation, n'importe qui avec des compétences informatiques suffisantes pourrait pirater ou éditer les documents conservés, et la falsification pourrait aussi bien être remarquée d'emblée que ne jamais être décelée¹⁰¹². En conséquence, toute tentative d'authentification des sources serait rendue impossible, entraînant ainsi une remise en question épistémologique primordiale. Le travail des historiens et historiennes ne serait pas seulement plus difficile, il risquerait de devenir caduc.

Dans une certaine mesure, notre recherche a donné lieu à un questionnement épistémologique similaire. En effet, pour plusieurs œuvres de notre corpus, nous nous sommes appuyés sur des documents numérisés que nous avons pu récupérer en ligne : *Soulbook*, *Negro Digest/ Black World* ainsi que l'anthologie *The Book of American Negro Poetry*. Dans le cas de *Soulbook*, la plupart des exemplaires ont été numérisés par un fonds d'archives indépendant de San Francisco, The Freedom Archives, et mis à disposition sur leur site. Le fonds s'y présente comme une institution éducative à but non lucratif, qui fonctionne principalement grâce aux donations et qui se spécialise dans les documents audios, vidéos et imprimés produits entre les années soixante et les années quatre-vingt-dix¹⁰¹³. Contrairement à la politique d'autres centres de ressources, The Freedom Archive a choisi d'augmenter la diffusion de certains documents en les laissant directement accessibles sur leur site au format numérisé. Grâce à cette initiative, il nous a été possible de consulter le magazine avant d'effectuer un séjour de recherches archivistiques en

¹⁰¹¹ *Ibid.* p. 8.

¹⁰¹² *Ibid.* p. 4.

¹⁰¹³ <https://freedomarchives.org/about/about-us>. Consulté le 13/09/20.

2017. Les versions dématérialisées peuvent donc fournir un excellent support de travail préliminaire qui, éventuellement et si nécessaire, peut être complété avec un accès aux exemplaires originaux.

Cette approche sensiblement différente quant à l'accès aux documents n'est sans doute pas étrangère au fait que d'anciens militants d'organisations telles que le Black Panther Party se trouvent être à l'origine de l'institution de San Francisco. Au moment de décider si des sources numérisées sont dignes de confiance ou non, la décision de l'institution de mettre en accès libre en ligne de telles ressources nous a paru s'inscrire dans la droite ligne du projet social et politique qui était défendu par ces organisations militantes des années soixante et soixante-dix. Dès lors et sur la base d'informations que nous ne pouvions absolument pas vérifier, l'authenticité des copies récupérées au format dématérialisé nous a paru probable du fait de la simple appartenance des fondateurs et fondatrices à d'anciennes organisations militantes¹⁰¹⁴. Cependant, cette déclaration d'appartenance aurait aussi bien pu être fautive ou exagérée. Pire, les exemplaires de *Soulbook* auraient très bien pu être altérés sans que nous puissions le remarquer. Certes, on pourrait estimer que *Soulbook* étant un magazine africain-américain des années soixante et soixante-dix qui est maintenant largement oublié du grand public, peu de gens seraient prêts à consacrer le temps, l'énergie et l'investissement nécessaires à la falsification d'une publication somme toute banale, mais il serait présomptueux d'exclure entièrement cette possibilité. On peut par exemple trouver plusieurs sites en ligne où le magazine *Freedomways* est présenté comme une publication directement financée par les services secrets russes et chinois. Les différentes sources utilisées renvoient à un article écrit par le commentateur politique conservateur Cliff Kincaid en mai 2012. La publication africaine-américaine y est décrite comme radicale, Kincaid se refuse à considérer Martin Luther King Jr. comme un modéré, W.E.B. Du Bois est présenté sous les traits d'un penseur subversif sous influence soviétique, et Kincaid conclut que ces influences peuvent encore être perçues parmi les leaders africains-américains, Obama en tête. L'article de Kincaid ne comporte aucune référence bibliographique. Il semblerait donc qu'au nom de combats politiques du jour – ici agiter le vieil épouvantail communiste

¹⁰¹⁴ Depuis Du Bois jusqu'au Black Arts Movement, l'histoire de la littérature africaine-américaine est parsemée d'exemples où cette même littérature fut utilisée comme un moyen au service d'un projet idéologique et politique. À première vue, l'appartenance à une organisation militante pouvait certes paraître représenter un gage de confiance. À la réflexion cependant, cet argument pouvait être complètement renversé : les organisations à vocation politique pouvaient précisément chercher à mettre en ligne des versions plus conformes à leurs objectifs sans se soucier de préserver l'authenticité.

en vue des élections présidentielles à venir – les publications africaines-américaines puissent être instrumentalisées et faire l’objet d’une forme de révisionnisme¹⁰¹⁵. En creux, cela suggère également que les publications et plus largement les objets d’études auxquels on consacre le moins de recherches représentent des cibles de choix dans une réécriture historique orientée et parfois fantasmée. Dans le cas de *Soulbook*, les réserves quant à l’authenticité des versions dématérialisées ont pu être levées durant le séjour de recherches, où il a été possible de confirmer – quoique sommairement¹⁰¹⁶ – que les exemplaires originaux correspondaient à ceux numérisés par The Freedom Archive.

La récupération en ligne de sources au format dématérialisé ne soulève pas uniquement des questions liées à la fiabilité et à l’authenticité de ces sources. Dans le cas de *Negro Digest/ Black World*, la numérisation des exemplaires a été assurée par Google. Depuis 2004 et le lancement de Google Livres, l’entreprise états-unienne a pour objectif affiché d’établir une gigantesque base de données publique dans le référencement des livres. La numérisation de *Negro Digest/ Black World* s’inscrit donc dans ce projet. Le fait qu’une société privée entreprenne de numériser des documents afin de les rendre accessibles soulève de nombreuses questions. Tout d’abord, la légalité de la manœuvre a été contestée par de nombreux acteurs du monde éditorial, ce qui a abouti aux États-Unis à une décision de justice rendue en 2016 au niveau fédéral, *Authors Guild, Inc. v. Google, Inc.*, qui a tranché en faveur de Google. Plusieurs intellectuels ont également fait entendre leur pessimisme à propos du projet, voire leur opposition, parmi lesquels l’historien du livre Robert Darnton qui dirigea également la bibliothèque universitaire de Harvard¹⁰¹⁷.

Par ailleurs, la numérisation massive de documents effectuée par Google interpelle quant à ses motivations et, par extension, la finalité recherchée par l’entreprise. David Lowenthal a fait valoir que le nationalisme était l’un des principaux ressorts de la préservation¹⁰¹⁸, que le sentiment d’une identité collective a poussé la plupart des sociétés humaines à cibler des constructions architecturales, des ouvrages littéraires ou

¹⁰¹⁵ L’article de Cliff Kincaid en question se trouve à cette adresse : <https://www.aim.org/aim-column/soviets-funded-black-freedom-journal>. Consulté le 14/09/20.

¹⁰¹⁶ Nous avons vérifié rapidement la concordance entre les exemplaires physiques et numérisés, sans avoir le temps de comparer page à page pour tous les numéros.

¹⁰¹⁷ Robert Darnton, « A Digital Library Better than Google’s », *New York Times*, (24 mars 2011) ; Robert Darnton, « The Research Library in the Digital Age », *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 61. 3 (2008) : 9-15. ; Siva Vaidhyanathan, *The Googlization of Everything: (And Why We Should Worry)*, University of California Press. 2012.

¹⁰¹⁸ Lowenthal, « Material Preservation and Its Alternatives », *op. cit.* p. 67. Voir également son ouvrage de 1985. David Lowenthal, *The Past Is A Foreign Country*, Cambridge University Press, 1985.

encore des pratiques culturelles pour en faire le socle crucial d'un héritage commun méritant d'être préservé. Si l'on considère que la préservation d'ouvrages découle en partie d'impulsions nationalistes, cela peut contribuer à expliquer pourquoi les ouvrages africains-américains ont longtemps été relégués à des positions moindres dans l'ordre de priorité des centres d'archives états-unien. Dans le cas de Google cependant, l'ambition de préservation semble être moins nationaliste que capitaliste, et ainsi mener à un monopole où l'accès aux archives mondiales se fait nécessairement par l'intermédiaire de l'entreprise. L'évaluation de Google sur les documents qui méritent d'être conservés ne sera sans doute pas similaire à l'évaluation effectuée dans les centres d'archives, dont la vocation première est la préservation. La gestion d'une entreprise commerciale obéit à des logiques financières fondamentalement différentes de celles impliquées dans la gestion de patrimoines culturels. En termes plus concrets, dans le paradigme de conservation proposé par Google, les documents numérisés qui ne rencontrent pas leur public n'ont que très peu de chances d'être préservés longtemps¹⁰¹⁹. Qui plus est, il est plus difficile de demander à une entreprise privée d'être transparente ou de rendre des comptes sur ses politiques de préservation – en particulier lorsque cet aspect ne constitue pas le cœur de l'activité – que d'exiger la même chose d'une institution spécialisée dans le domaine de la conservation.

Nous avons pu constater quelques-unes de ces failles directement, avec la numérisation qui a été faite de *Negro Digest/ Black World*. En effet, les cinq premiers numéros du magazine – de juin 1961 à octobre 1961 – ne figurent pas au catalogue de Google. De la même manière, les numéros de l'année 1971 ne sont pas disponibles, à l'exception de ceux de novembre et de décembre. Toutes ces absences sont dommageables à la recherche consacrée à *Negro Digest/ Black World*, en particulier celle des premiers numéros qui furent utilisés pour donner le ton de la publication et probablement informer lecteurs et lectrices de la ligne éditoriale du magazine. Aucune indication n'est donnée par Google au sujet des raisons qui justifient l'absence de certains numéros. Le plus probable est que la numérisation a été effectuée à partir d'une collection existante et que les numéros initiaux ainsi que la plupart de ceux de 1971 manquaient déjà à cette collection. L'entreprise a peut-être constaté ces absences, de même qu'elle s'est peut-être aperçue que, pour quelques exemplaires numérisés, des pages avaient parfois été arrachées. Toujours est-il

¹⁰¹⁹ Paul Conway, « Preservation in the Age of Google: Digitization, Digital Preservation, and Dilemmas », *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 80. 1 (2010) : 61-79. p. 64.

qu'elle n'a vraisemblablement pas pris l'initiative d'y remédier. Google vise l'exhaustivité en termes de numérisation mais le critère principal reste la quantité et non la qualité. Si les centres d'archives ne conservent pas de documents simplement dans le but de les conserver, l'entreprise états-unienne en est encore à une phase où la numérisation n'a d'autre but que la numérisation elle-même.

En creux, cela révèle l'un des problèmes fondamentaux liés à la dématérialisation de sources originales par une entreprise telle que Google, à savoir que la meilleure accessibilité aux documents se fait souvent au détriment d'une meilleure compréhension de ces documents. Dans un centre d'archives traditionnel, accéder à un document requiert de se rendre dans ce centre, parfois de transmettre des informations personnelles et professionnelles, de déposer un formulaire de demande, le tout pour avoir accès au document en question quelques heures au plus au cours d'une seule journée, sans toujours avoir la possibilité d'emporter une copie chez soi afin de prolonger l'étude. Dans le cas des numérisations par Google, l'accès au document paraît facile, immédiat et illimité. Cependant, la disponibilité d'une archive ne suffit pas à la rendre lisible, c'est-à-dire pleinement intelligible. C'est aux archivistes que revient le rôle d'organiser, d'interpréter et de présenter les documents au sein des collections dont ils disposent afin de les rendre disponibles au public, afin de faciliter leur consultation. Cette facilité de consultation passe par une lisibilité qui est créée par les archivistes, par exemple lorsqu'ils divisent les documents en boîtes, chemises et dossiers avec des libellés suffisamment informatifs pour aider le chercheur à naviguer parmi la masse d'informations. Non pas que ce système d'organisation soit infaillible ou bien facilite en toutes occasions les recherches. Simplement, la numérisation massive telle que l'entreprend Google est dénuée de système d'organisation similaire : le recours à des mots-clefs peut porter ses fruits comme il peut conduire à proposer un livre de physique quantique à la suite d'un traité sur l'art, dès l'instant que l'un et l'autre se trouvent être les seuls ouvrages du catalogue à comporter la même concaténation de mots. Nul doute que, si la numérisation comme mode de conservation s'impose, des algorithmes seront développés afin de pallier ces problèmes. Cependant, de tels algorithmes ne peuvent la plupart du temps acquérir leur efficacité qu'au fur et à mesure des utilisations faites par des êtres humains.

Ces remarques générales valent pour les archives africaines-américaines dans leur ensemble. Leur conservation sous forme matérielle ou numérique ne peut être dissociée

d'efforts d'organisation, de présentation et de mise en valeur qui se révèlent cruciaux. En effet, la réussite des politiques de conservation passe par une équation multifactorielle qui n'est pas aisée à résoudre : parmi ces facteurs se trouvent l'accessibilité, la visibilité, la lisibilité et aussi la circulation de ces archives au sein d'espaces sociaux et culturels. Négliger l'un de ces facteurs revient simplement à condamner ces archives à disparaître à plus ou moins longue échéance. Dans l'absolu, on peut certes considérer que la disparition est sans doute inéluctable, néanmoins elle peut être retardée. Dans un discours prononcé à Boston en 1995, Victoria Earle Matthews avait déjà souligné très justement la nécessité de préserver systématiquement les sources littéraires africaines-américaines, sans quoi cela représenterait autant un affront aux précurseurs de cette littérature qu'une perte incommensurable pour l'avenir :

[S]ans un effort sérieux et systématique pour se procurer et préserver les traces écrites, les livres et les diverses publications que nous avons déjà produits afin de les transmettre à nos successeurs, non seulement les solides pionniers qui ont ouvert la voie et posé les fondations de la Littérature de notre Race se trouveront dépossédés de leur juste dû, mais un tort irréversible sera infligé aux générations qui viendront après nous.¹⁰²⁰

¹⁰²⁰ « The lesson to be drawn from this cursory glance at what I may call the past, present and future of our Race Literature apart from its value as first beginnings, not only to us as a people but literature in general, is that unless earnest and systematic effort be made to procure and preserve for transmission to our successors, the records, books and various publications already produced by us, not only will the sturdy pioneers who paved the way and laid the foundation for our Race Literature be robbed of their just due, but an irretrievable wrong will be inflicted upon the generations that shall come after us. » Nous traduisons. Victoria Earle Matthews, « The Value of Race Literature: An Address Delivered at the First Congress of Colored Women of the United States, at Boston, Mass., July 30th, 1895 », pamphlet mis en ligne par la bibliothèque universitaire de Yale, à cette adresse : <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3724631>. Consulté le 15/09/20.

Conclusion

En novembre 2018, un épisode du jeu télévisé *University Challenge*, diffusé à une heure de grande écoute sur la chaîne publique BBC Two au Royaume-Uni, opposa les universités de Durham et de York. Au cours de cet épisode, le présentateur, Jeremy Paxman, posa la question suivante aux candidats de l'université de York : « Popularisé par un roman de William Styron en 1967, quel était le meneur d'une révolte avortée d'esclaves en Virginie en 1831 ? »¹⁰²¹. Après concertation, les candidats ont répondu « John Brown ». Le présentateur déclara que la réponse était en réalité Nat Turner, puis l'émission se poursuivit avec de nouvelles questions.

En apparence, la question peut paraître anodine. Pourtant, cette question fait directement écho à plusieurs éléments mis en avant au cours de cette thèse. Dans cette émission caractérisée par sa popularité¹⁰²² et le niveau d'érudition des candidats, les questions doivent nécessairement trouver un point d'équilibre, c'est-à-dire être à la portée des plus savants – les candidats – et être susceptibles d'intéresser une large partie de la population – les téléspectateurs. Cela suggère donc que la révolte conduite par Nat Turner représente un événement historique qui satisfait à ces exigences. Les historiens et écrivains africains-américains ont inlassablement documenté cette révolte qui s'est peu à peu imposée comme un épisode à part entière de l'histoire états-unienne et qui, comme le suggère la question de *University Challenge*, fait désormais partie d'un héritage culturel commun

¹⁰²¹ « Popularized by a 1967 novel by William Styron, who was the leader of an unsuccessful slave rebellion in Virginia in 1831? ». Nous traduisons. *University Challenge*, saison 49, épisode 16. L'épisode est disponible sur Youtube à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=AAvj8EeLQ68>. Consulté le 08/10/2020.

¹⁰²² *University Challenge* existe depuis bientôt soixante ans, a été décliné en plusieurs variantes, a été reprise dans d'autres pays tels que la Nouvelle-Zélande, l'Inde et l'Australie, a inspiré plusieurs épisodes de sitcoms et même un roman – *Starter for Ten* de David Nicholls – et arrive à la trente-quatrième position dans le classement réalisé par le British Film Institute des cent meilleurs programmes télévisuels britanniques jamais créés. En somme, l'émission fait certainement partie de ce qu'on pourrait nommer le canon télévisuel britannique.

méritant d'être connu, de part et d'autre de l'Atlantique. En d'autres termes, la question atteste de la place de la révolte de Virginie au sein d'un canon historique et culturel transatlantique, sinon mondial.

D'un point de vue très prosaïque, les divers quiz de culture générale représentent l'un des moyens de mesurer la centralité d'une œuvre littéraire – ou ici d'un événement historique – au sein d'un espace social et culturel donné. En effet, un texte qui fait l'objet d'une question dans ce genre de jeux correspond à notre définition de canonique, puisqu'il est implicitement estimé que le texte fait partie de ce socle culturel et littéraire commun dont nous parlions dans l'introduction. Dans le cas de Nat Turner, la centralité et la visibilité de la révolte au sein de l'espace public furent construites peu à peu. En ce sens, les personnes en charge de rédiger les questions estimaient que le roman de William Styron avait apporté sa pierre à l'édifice, de la même manière que le film *The Birth of a Nation*¹⁰²³ datant de 2016, qui prend pour sujet principal la révolte d'esclaves de 1831 et qui a été écrit, interprété et réalisé par Nate Parker, constituait sans doute l'une des dernières contributions en date venant consolider la visibilité de l'événement historique. Les adaptations successives de l'histoire de Nat Turner dans des médiums différents viennent d'ailleurs souligner l'une des dynamiques de canonisation mise en lumière au cours de ce travail, à savoir que grâce aux transpositions d'un médium à un autre, une œuvre augmente sa surface d'exposition auprès du public et acquiert ainsi progressivement une stature canonique.

De manière tacite, la question posée sur le plateau de *University Challenge* fait écho plus directement encore à la notion de canon littéraire. En effet, la formulation même de la question interpelle. Elle sous-entend que la révolte menée par Nat Turner fait certes partie d'un héritage historique et culturel commun, mais qu'elle aurait été popularisée par le roman *The Confessions of Nat Turner* de Styron. En d'autres termes, cette partie de l'histoire africaine-américaine n'aurait fait la jonction avec l'histoire commune qu'au cours du Mouvement pour les Droits Civiques, et sous l'impulsion d'un auteur blanc de surcroît. La formulation repose donc sur un positionnement implicite, qui masque des enjeux historiques, politiques mais aussi mémoriels qui sont l'apanage de la notion de canon littéraire.

¹⁰²³ À ne pas confondre avec celui de D. W. Griffith sorti un siècle plus tôt, en 1915 exactement.

En effet, accepter l'idée que cette popularisation a eu lieu plus de cent trente ans après la révolte revient à occulter le fait que, pour les Africains-Américains, elle était déjà bien connue. Plusieurs œuvres littéraires africaines-américaines l'avaient par exemple célébrée : les poèmes de Herbert Clark Johnson et Jane Phillips, intitulés respectivement « Nat Turner » et « for nat turner », furent publiés dans le magazine *Black World*, Robert Hayden composa « The Ballad of Nat Turner » repris dans deux anthologies du corpus, le poème « Nat Turner » de Samuel Allen apparut dans l'anthologie *Black Writers of America*, Sterling Brown écrivit le poème « Remembering Nat Turner » qui fut reproduit dans quatre anthologies du corpus tandis que Randolph Edmonds consacra une pièce de théâtre entière à la révolte, également intitulée « Nat Turner » et reprise dans les volumes *Negro History in Thirteen Plays* en 1935 ainsi que *Black American Literature* en 1970. Certes, ces œuvres sont très probablement inconnues du public essentiellement britannique de l'émission. À côté de cela, le roman de Styron, auréolé du prix Pulitzer dans la catégorie fiction en 1968, a bien plus de chances d'être connu de ce même public. Cependant, il est toujours possible de se demander pour quelles raisons Styron en est venu à être la référence choisie. Parmi l'éventail de facteurs susceptibles d'expliquer ce choix, cela tient peut-être au genre littéraire, étant donné que le roman demeure bien plus populaire que la poésie ou le théâtre. Peut-être est-ce lié au fait que l'œuvre de Styron a remporté un prix Pulitzer à sa sortie ou, pour le dire de manière abrupte, peut-être est-ce également dû au fait que les autres auteurs sont africains-américains et que leurs œuvres n'ont, en conséquence, pas connu le même degré d'exposition auprès de la critique et du public. Comme nous avons pu le voir dans cette thèse, l'ensemble de ces facteurs ont très probablement contribué à faire de Styron la référence plutôt que Robert Hayden, Randolph Edmonds ou Jane Phillips.

Par ailleurs, la formulation de la question souligne une autre idée exprimée au cours de ce travail : la littérature peut offrir un espace de préservation mémorielle aux personnes ou aux événements fréquemment mis de côté ou négligés dans l'écriture de l'histoire nationale, et cette préservation mémorielle contient en germes la propre préservation de la littérature. En effet, dire que le roman de Styron popularisa la révolte menée par Nat Turner revient à dire que cette dernière était peu connue du grand public et donc que

Styron contribua à la préserver de l'oubli¹⁰²⁴. De la même manière, l'objet concret de la question n'est pas le roman mais bien la révolte, le roman n'étant mentionné que pour fournir une aide supplémentaire. S'il est considéré que le roman de Styron fut l'élément qui empêcha la mémoire de la révolte de 1831 de s'éteindre dans l'espace social et culturel, c'est désormais la mémoire de cette révolte qui permet au roman de continuer d'être mentionné, plus de cinquante ans après sa parution. Ainsi, le roman est passé d'agent de la préservation à élément qui se trouve préservé, quoique de manière accessoire. La révolte menée par Nat Turner est un moment de l'histoire qui a été écrit puis réécrit au gré des luttes politiques qui ont cherché à en établir l'importance. Au-delà d'influer sur la réécriture de l'histoire, ces luttes politiques sont également centrales dans la construction d'un canon littéraire africain-américain.

Les magazines, les anthologies et l'archive

Notre recherche s'est appuyée sur des supports écrits divers et s'est interrogée sur leurs modalités de production, de reproduction et de préservation, et sur la manière dont ces modalités influent ou non sur l'évaluation littéraire et esthétique des œuvres qu'ils contenaient. Nous avons pu voir que la production littéraire africaine-américaine durant la Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement fut influencée plus ou moins directement par les contextes politiques, sociaux et économiques. Qu'il s'agisse de la décolonisation de l'Afrique, de la Grande Migration, de la Grande Dépression, de la répression étatique imposée aux Africains-Américains ou encore de la mobilisation de soldats noirs pendant la Première Guerre mondiale puis la Seconde Guerre mondiale, ces événements inspirèrent de nouvelles œuvres littéraires, servirent de catalyseur à l'émergence et la consolidation d'une conscience collective nationale et diasporique, dictèrent une partie des lignes éditoriales de nouvelles publications telles que *Soulbook* et *Freedomways*, ou contraignirent d'autres publications telles que *Saturday Evening Quill* à s'interrompre. Parfois, ces événements rapprochèrent indirectement des écrivains entre eux, comme lorsque Dudley Randall qui s'était inscrit à l'université de Wayne à Détroit grâce au *G.I. Bill* y fit la connaissance de Hoyt Fuller. Un lien amical unissait l'éditeur en chef de *Negro Digest/ Black World* au fondateur de la principale maison

¹⁰²⁴ Rappelons ici la vive polémique qui a suivi la parution du roman à propos de la légitimité de Styron, *The Confessions of Nat Turner* étant alors vu par de nombreux Africains-Américains comme un nouvel exemple d'appropriation culturelle. Voir le chapitre 3, A. 1) de cette thèse.

d'édition africaine-américaine indépendante des années soixante et soixante-dix, Broadside Press. Ce lien fut crucial dans la production, la promotion et la diffusion de la littérature africaine-américaine au cours du Black Arts Movement, ces deux structures éditoriales plus que toutes autres contribuant à façonner les contours de la littérature de la période.

Au cours de la Renaissance de Harlem comme au cours du Black Arts Movement, de nombreux magazines africains-américains mirent en avant – à des degrés divers et selon des modalités différentes – la cause commune qui unissait Africains-Américains et peuples africains ou issus de la diaspora, de *The Crisis* à *Soulbook*, en passant par *Challenge/ New Challenge*, *Freedomways* ou encore *Negro Digest/ Black World*. Beaucoup de publications trouvèrent leurs origines dans le besoin d'exprimer une révolte, contre un ordre social et racial injuste, contre une conception essentialiste de l'identité africaine-américaine, contre des critères esthétiques jugés trop étriqués, contre le ton bienséant et policé d'autres revues africaines-américaines, contre l'exclusion systématique des auteurs noirs au sein des anthologies ou contre l'idée reçue qu'un quartier tel que celui de Watts à Los Angeles était un désert culturel et littéraire. Si la révolte était un élément récurrent dans la décision de produire de la littérature, cette production pouvait servir des finalités diamétralement opposées. Il pouvait s'agir de reconnaître que la littérature et la culture africaines-américaines étaient des éléments à part entière de la nation états-unienne, ou au contraire d'affirmer qu'une différence fondamentale existait entre les Africains-Américains et le reste du pays et que, partant, la reconnaissance de cette différence représentait le premier pas d'une transformation individuelle et collective, à la fois psychologique et historique, qui devait mener à l'établissement d'une nouvelle nation noire.

Cependant, la littérature a été historiquement utilisée aux États-Unis, entre autres, afin de délinéer une identité collective nationale, notamment par les universités qui furent des institutions clefs dans l'établissement d'un canon littéraire national au cours de l'entre-deux-guerres. L'émergence de ce dernier influa sur la place réservée à l'expression littéraire noire dans un mouvement dialectique. Au cours des années soixante et soixante-dix, la littérature africaine-américaine qui cultivait une veine nationaliste ou même panafricaniste apparaissait plus difficilement réconciliable avec ce canon littéraire national, précisément parce qu'elle mettait à mal et appelait à repenser les mythes identitaires fondateurs des États-Unis. Notre étude a fait ressortir l'ambiguïté qui existait

entre la littérature africaine-américaine d'une part et les institutions universitaires états-uniennes d'autre part. Les départements d'études noires ont été les principaux moteurs dans l'étude, la diffusion et surtout la légitimation de la littérature africaine-américaine à partir de la fin des années soixante, de même qu'ils ont permis à de nombreux auteurs de poursuivre une carrière littéraire en multipliant leurs offres d'emploi. La bataille pour permettre l'enseignement de la littérature africaine-américaine sur de nombreux campus états-uniens fut gagnée, mais celle qui visait à établir la légitimité et la valeur de cet enseignement fut bien plus contestée, en raison de résistances structurelles, idéologiques et herméneutiques¹⁰²⁵.

Face à ces résistances, les intellectuels et artistes africains-américains formulèrent les contours théoriques d'une Esthétique Noire, qui fut largement relayée par les publications africaines-américaines du Black Arts Movement, telles que *Negro Digest/ Black World*, *Black Fire*, *The New Black Poetry*, *Black Literature in America*, *The Black Aesthetic*, *Black Arts: An Anthology of Black Creations* ou encore *Understanding the New Black Poetry*. L'une des idées principales était de remettre en cause les fondements esthétiques et épistémologiques qui sous-tendaient l'évaluation littéraire et culturelle, et ainsi d'altérer le fonctionnement même de ces institutions universitaires. L'Esthétique Noire entendait ainsi promulguer des préceptes relatifs à l'interprétation de la littérature africaine-américaine, et s'attachait à faire émerger de chaque œuvre des fondements esthétiques, formels ou thématiques communs qui étaient recherchés ou non par les différents auteurs. Ces éléments qui transparaisaient pour qui savait les identifier étaient alors envisagés comme les preuves à la fois subtiles et irréfutables que les œuvres littéraires africaines-américaines étaient liées les unes aux autres, qu'elles étaient les produits d'une même matrice vouée à rester inaccessible et incompréhensible aux non-initiés, à savoir les Blancs. Cependant, ces luttes pour l'enseignement, la légitimation ou l'interprétation de la littérature africaine-américaine se concentraient principalement au sein des institutions universitaires. De nombreuses publications africaines-américaines telles que *Umbra*, *Fire!!*, *Echoes from the Gumbo/ Nkombo* ou encore *Saturday Evening Quill* avaient mis en avant le fait qu'avant d'être un objet d'interprétation ou de dissertation théorique,

¹⁰²⁵ Pour Sylvia Wynter, l'échec relatif des départements d'études noires est attribuable à une incapacité à produire une critique approfondie du sujet humain et de l'ethos humaniste tels que l'Occident a pu le concevoir. Wynter, « On How We Mistook the Map for the Territory, and Re-Imprisoned Ourselves in Our Unbearable Wrongness of Being, of *Désêtre* » in Gordon et Gordon (ed.), *Not Only the Master's Tools*, op. cit.

la littérature devait être une pratique, que la production d'œuvres ou de magazines pouvait être une finalité en soi.

En effet, la marge de manœuvre des Africains-Américains dans le champ éditorial a été historiquement restreinte, les diverses maisons d'édition états-uniennes ayant accordé peu de place et d'attention aux œuvres littéraires noires. Aussi, éditer des magazines ou assembler des anthologies imposait de composer avec des contraintes matérielles, structurelles et médiatiques qui jouaient inévitablement un rôle dans la production de la littérature et sa présentation. Cette recherche s'est focalisée sur les stratégies mises en place afin de contourner ces contraintes et de ménager un espace littéraire où les voix africaines-américaines pouvaient s'exprimer, être valorisées et être diffusées auprès du plus grand nombre. Nous avons pu ainsi voir qu'il a été historiquement très difficile pour les écrivains africains-américains d'avoir accès à des espaces où leur expression n'était pas bridée par la crainte de contrarier leurs lecteurs et lectrices ou leurs bailleurs de fonds, où leurs œuvres étaient valorisées sans être réduites à une simple étiquette raciale apposée par une maison d'édition désireuse d'attirer ainsi l'attention du public, et où la diffusion du magazine ou de l'anthologie était suffisamment étendue pour assurer une véritable visibilité, auprès à la fois du public et de la critique. En conséquence, l'évaluation de la littérature africaine-américaine a souvent pâti de ces divers facteurs.

Les dynamiques éditoriales furent parfois bousculées le temps d'un numéro de magazine ou d'une anthologie, où les Africains-Américains exercèrent pleinement le contrôle de ces différentes variables. Le changement majeur dans ces dynamiques se fit au cours des années soixante et soixante-dix, avec l'apparition de plusieurs maisons d'édition africaines-américaines indépendantes, telles que Broadside Press, Jihad Press, Lotus Press ou encore Third World Press. Nous avons avancé l'hypothèse que si le développement de ces nouvelles structures eut pour résultat un changement du paradigme éditorial, les possibilités qui étaient offertes restaient tributaires d'un écosystème médiatique où les structures éditoriales africaines-américaines fonctionnaient en interdépendance. Certes, la parution d'une œuvre ou d'un ouvrage africains-américains pouvait être accompagnée d'un écho plus vaste auprès du public et de la critique, notamment grâce à l'imbrication des médiums africains-américains qui promouvaient leurs activités de manière réciproque. Cependant, la chute d'un acteur au sein de cet écosystème entraînait des conséquences pour les autres acteurs : ainsi, lorsque le magazine *Black World* cessa d'être publié, la maison d'édition Broadside Press dut se

passer du magazine qui assurait l'essentiel de sa publicité et fut mise en vente peu de temps après afin d'éviter une banqueroute. Malgré ces déconvenues, les structures éditoriales africaines-américaines du Black Arts Movement encouragèrent la transformation des supports de diffusion – on peut rappeler le recours massif aux *broad-sides*, les enregistrements des lectures de poèmes sur cassettes audio ou encore la parution de recueils et d'anthologies sous forme de petits cahiers brochés – et contribuèrent à renouveler la façon de percevoir, de lire, de lire et d'évaluer la littérature. Après avoir analysé les facteurs qui intervenaient en amont, c'est-à-dire au cours de la production des textes, notre étude s'est appliquée à faire ressortir les différentes dynamiques qui présidaient à la reproduction des textes. La deuxième partie de cette thèse a représenté la possibilité de mieux cerner les contours du canon littéraire africain-américain. Nous avons pu dans une certaine mesure déterminer quels textes le composaient et par quels procédés ils en venaient à le composer mais également observer les mécanismes d'exclusion et de marginalisation de certaines œuvres. Ainsi, les distinctions qui existent entre anthologie classique et miscellanée contribuent à expliquer les fluctuations importantes en termes de sélection d'un volume à un autre. Chaque volume fut assemblé afin de servir une finalité différente, qu'il s'agisse d'une anthologie classique à destination d'un public scolaire, d'une miscellanée célébrant la vie de Malcolm X ou d'un volume qui propose une refonte esthétique et épistémologique d'ampleur, susceptible d'être une référence pendant un millénaire. Ces différentes finalités ont une incidence considérable dans l'inclusion ou l'exclusion de certaines œuvres. Malgré ces variations inhérentes, les anthologies demeurent un médium qui revêt une forme d'autorité, qui dérive en partie de l'exhaustivité ou de la sélectivité revendiquée par les anthologistes pour leurs volumes. La coexistence d'anthologie classique et de miscellanée, la pluralité des publics et des finalités ou encore la dichotomie entre sélectivité et exhaustivité sont autant de facteurs qui modulent les contours du canon littéraire. En d'autres termes, les caractéristiques et contraintes inhérentes au médium de l'anthologie forment *et* déforment ce canon, elles en fournissent la matière tout autant qu'elles en limitent nécessairement la portée.

Cette étude s'est également concentrée sur l'importance des textes liminaires qui servirent de cadrage aux anthologies de littérature africaine-américaine. Loin d'être anodins, ces textes ont pour fonction de guider les lecteurs et lectrices dans l'appréciation et l'évaluation des textes sélectionnés. Les anthologistes ont d'ailleurs recours à une

multiplicité de stratagèmes qui visent à asseoir leur autorité ainsi qu'à authentifier leurs démarches ou leurs sélections. Ainsi, nous avons pu voir que les anthologistes blancs notamment ont eu tendance à invoquer ou mettre en scène leurs propres capacités de discernement en matière de littérature africaine-américaine. De manière plus générale, chaque anthologie affirme sa propre autorité sur la tradition littéraire africaine-américaine, dont elle livre les œuvres les plus significatives. Cependant, si les anthologistes donnent des critères destinés à opérer des distinctions entre les différents textes, ces critères ne se recoupent pas d'un volume à un autre, voire s'opposent et se contredisent. Dès lors, les anthologies mettent en scène une tradition littéraire africaine-américaine d'apparence univoque, cohérente et chronologique lorsqu'en réalité, la multiplicité de cadrages et de sélections souligne un foisonnement littéraire qui ne peut être contenu que s'il est fragmenté.

Retracer le mouvement des œuvres d'un médium à un autre fut aussi dans nos préoccupations. Nous avons ainsi pu observer les voies empruntées par de nombreuses œuvres qui passaient des magazines aux miscellanées avant d'être reproduites au sein des anthologies classiques. De la même manière, nous avons pu voir que certaines œuvres effectuent parfois le chemin inverse et vont des anthologies vers les magazines. Cela a permis de mettre en lumière l'existence d'ouvrages relais sur lesquels les anthologistes s'appuient au moment d'effectuer leurs propres sélections. Nous pouvons donc affirmer que les anthologistes ne posent jamais un regard sur l'ensemble de la tradition littéraire, mais seulement sur les traces de celle-ci. La phase de reproduction des œuvres n'est donc pas une phase qui permet une réévaluation globale de la littérature africaine-américaine, mais bien plutôt une phase qui s'appuie sur les évaluations déjà effectuées sans les remettre automatiquement en question. En conséquence, la phase de reproduction des œuvres est de nature à exacerber l'incidence des contraintes qui pèsent sur les œuvres dès leur production.

Par ailleurs, alors que les magazines publient un nombre considérable de nouvelles œuvres, relativement peu d'entre elles parviennent jusqu'à une anthologie. Cette déperdition importante est à mettre en parallèle avec le fait que les trois quarts des œuvres présentes dans les anthologies ne sont reproduites que dans un seul volume. Aux œuvres en mouvement s'opposent donc les œuvres dans la césure, qui attendent d'être éventuellement redécouvertes par un anthologiste, une éditrice de magazine ou un chercheur en sciences humaines et sociales. Parmi les différents types de césure qui

existent, ce travail a mis en avant le fait que, par rapport aux éditeurs de magazines, les anthologistes avaient une tendance nette à privilégier les œuvres écrites par des hommes afin de les inclure à leurs sélections, ce qui influait grandement sur les contours du canon littéraire africain-américain.

De plus, nous avons également pu constater que ce canon ne s'appuyait pas tant sur les œuvres que sur des auteurs précis, et que de la Renaissance de Harlem au Black Arts Movement, un auteur pouvait conserver sa place au sein de la tradition littéraire africaine-américaine alors même que les œuvres plébiscitées par les anthologistes n'étaient pas les mêmes selon les périodes. Cette mise en perspective du canon littéraire africain-américain au cours de différentes époques a permis de souligner l'importante fluctuation de ses contours et, partant, de contester l'impression d'intemporalité fréquemment associée aux anthologies et aux œuvres qu'elles contiennent. Au contraire, notre recherche a dégagé les ponts qui existaient entre les contextes de reproduction et les textes. En d'autres termes, les œuvres qui sont effectivement reproduites dans les anthologies sont celles qui sont le plus susceptibles de faire écho aux contextes sociaux, politiques, économiques ou culturels du moment. Ainsi, même lors de la phase de reproduction, l'évaluation des textes ne se fait jamais uniquement à l'aune de ses vertus littéraires et esthétiques.

Dans la troisième partie de cette thèse, nous nous sommes intéressé aux modalités de préservation de la littérature, que nous avons divisées en trois catégories distinctes : la préservation symbolique, la préservation pédagogique et la préservation matérielle. Rappelons ici qu'il ne s'agit pas de catégories étanches et qu'il est tout à fait possible de rencontrer des formes de préservation qui se situent à l'intersection d'une préservation symbolique et d'une préservation matérielle par exemple. Nous avons soutenu que la préservation des œuvres commence dès leur parution et la première réception qui en est faite par le public et la critique. Les questions matérielles de promotion et de distribution des œuvres échappèrent à de nombreux auteurs africains-américains, parfois contraints d'avoir recours à des pratiques de diffusion alternatives qui avaient leurs avantages et leurs limites. La préservation d'une œuvre peut parfois tenir à l'appartenance de l'auteur à un groupe social, à sa confession ou encore à son affiliation politique, autant de facteurs qui échappent à une évaluation purement littéraire et esthétique des textes.

Au cours de cette recherche, nous avons également mis en évidence le fait que la littérature était un espace de préservation en soi, puisqu'elle a permis à de nombreux

auteurs africains-américains d'écrire sur des événements ou personnalités fréquemment dénigrés par l'histoire officielle états-unienne. D'une part, ces œuvres littéraires ont fait office de contre-récits et, plus largement, de contre-discours historiques et d'autre part, ces œuvres se sont révélées particulièrement appréciées des anthologistes qui les retiennent fréquemment. Dans la continuité, notre étude a montré que la préservation de la littérature peut s'opérer par la littérature elle-même. En effet, les références intertextuelles ainsi que les hommages d'un écrivain à une autre peuvent influencer de manière très concrète sur la préservation d'une œuvre : nous avons ainsi pu voir que le poème « Sympathy » de Paul Laurence Dunbar a connu un fort regain d'intérêt à la suite de la parution de l'autobiographie de Maya Angelou, *I Know Why the Caged Bird Sings*, dont le titre est tiré du poème. À l'inverse, la réception d'un prix littéraire ou d'une distinction ne produit pas toujours de résultats concrets en termes de préservation. Une œuvre récompensée n'équivaut pas à une œuvre canonique, en particulier lorsqu'il s'agit de concours organisés par des institutions africaines-américaines telles que *The Crisis*, *Opportunity* ou encore *Negro Digest/ Black World*. Ce constat est à mettre en rapport avec les dynamiques qu'on a pu observer au sujet de l'écosystème médiatique : l'écho médiatique peut être important parmi les institutions africaines-américaines mais il se perd rapidement au-delà. Pour qu'une évaluation littéraire et esthétique formulée à une époque perdure, pour qu'elle soit toujours valable à une autre époque, il faut que des médias ou des institutions se fassent le relais de cette évaluation : un relais qui – comme dans le cas d'anthologies servant d'ouvrages relais – consiste *simultanément* en une transmission et en une validation de ce qui précède.

Comme d'autres travaux qui ont trait à la notion de canon littéraire, notre recherche a été en partie consacrée à l'analyse du rôle occupé par les institutions scolaires et universitaires dans la préservation des œuvres. D'une part, nous avons montré que la préservation qui s'opère au sein de ces institutions ne dépend pas uniquement des activités conduites en classe. La publication d'éditions critiques ou de guides de lecture reste intimement liée à aux activités purement scolaires, mais la publication de revues, la tenue d'événements à caractère scientifique ou encore les activités éditoriales des presses universitaires contribuent sans doute tout autant à la préservation des œuvres. Nous avons ainsi pu mettre en évidence la continuité qui existe entre les magazines littéraires africains-américains du Black Arts Movement et les revues consacrées en partie ou entièrement à la littérature africaine-américaine qui ont commencé à paraître à partir de

la fin des années soixante avec le soutien institutionnel d'universités, le plus souvent publiques.

L'étude des supports de cours les plus fréquemment utilisés en classe a révélé que les contours du canon dessinés par les anthologistes ne correspondaient pas à ceux des éducateurs. Le roman et, dans une moindre mesure, le théâtre occupent une place de choix dans les cours consacrés à la littérature. À l'opposé, ces deux genres ne sont pas particulièrement plébiscités par les anthologistes. Ainsi, le canon littéraire africain-américain se révèle par fragments : les anthologies fournissent quelques fragments, de la même manière que les supports utilisés lors de l'étude de la littérature – romans, nouvelles, pièces de théâtre mais aussi certaines anthologies – représentent des fragments complémentaires. Nous avons ainsi pu voir que le choix des anthologies a été en partie guidé par des critères qui tiennent à la taille, au poids, au prix et à la maniabilité des ouvrages. En somme, ce qui fait le caractère canonique d'une anthologie – et, par extension, de sa sélection – est son caractère pratique. Entre deux sélections équivalentes d'un point de vue littéraire et esthétique, l'aspect pratique fera pencher la balance et décidera de quelles œuvres sont étudiées ou non.

En outre, il demeure important de préciser que si les institutions scolaires et universitaires ont historiquement joué un rôle important dans la préservation des œuvres, cela n'a pas toujours été le cas pour ce qui est des œuvres africaines-américaines. Au lieu de passer par ces institutions ségrégationnistes, les Africains-Américains s'en sont remis à d'autres institutions telles que l'Église ou les magazines pour enfants afin d'inculquer à ces derniers l'histoire africaine-américaine mais aussi l'importance de l'estime de soi. À ces fins, les œuvres littéraires étaient des véhicules de choix et de nombreux enfants furent ainsi exposés aux textes de Langston Hughes, Nella Larsen ou encore Arna Bontemps. Nous soutenons d'ailleurs que les textes à destination des enfants ont une incidence dans la survie littéraire de certains auteurs : les œuvres de littérature jeunesse ne sont pas forcément canoniques en elles-mêmes, mais elles cimentent la renommée de leurs auteurs de manière durable, notamment en raison du fait qu'elles sont rééditées et réimprimées plus fréquemment que d'autres types d'œuvres.

Notre recherche est également revenue à la condition essentielle de toute préservation : la préservation matérielle. Nous avons pu montrer que la duplication d'exemplaires obéit à une logique économique avant d'être littéraire ou esthétique. En ce sens, le public en mesure de s'offrir des ouvrages de littérature participe directement à la survie des

œuvres. Une étude des réimpressions et rééditions de deux cent vingt-et-un ouvrages africains-américains laisse entrevoir la disparité entre les genres littéraires en termes de préservation matérielle. Les romans sont les ouvrages les plus fréquemment réimprimés, tandis que les recueils de poèmes ne font que rarement l'objet de rééditions ou de réimpressions. Cela nous permet donc d'affirmer le rôle d'autant plus central des anthologies littéraires dans la préservation des œuvres. De nombreuses œuvres réchappent ainsi de l'oubli auquel elles seraient autrement condamnées. Nous avons également constaté que la préservation matérielle ne s'opérait pas toujours au sein de la sphère culturelle et linguistique qui avait vu naître une œuvre. En effet, une œuvre africaine-américaine peut être préservée grâce aux efforts de traduction ou de réédition fournis par une structure éditoriale étrangère.

Enfin, nous avons analysé quelques enjeux et problématiques liés à la conservation d'ouvrages au sein de centres d'archives. Cette conservation est intimement liée à des considérations techniques, politiques, historiques et économiques qui sous-tendent toute entreprise de ce type. La conservation, qu'elle soit au format analogique ou numérique, n'est pas l'occasion d'une réévaluation littéraire et esthétique des œuvres. Ce sont les jugements préalables passés sur les textes, les jugements qui les ont qualifiés d'œuvres littéraires qui se trouvent pris en compte au moment de déterminer quel texte mérite d'être conservé et quel autre peut être mis de côté. Les récentes évolutions technologiques promettent de simplifier le stockage et l'accès aux documents, mais ne manquent pas de soulever de multiples questions liées, notamment dans la manière de traiter, d'ordonner et de valoriser les différents documents. Ainsi, loin d'effacer les problématiques corrélées à la mise en valeur de documents littéraires africains-américains, ces évolutions risquent de répéter ces problématiques qui, sous des dehors nouveaux, resteront peu ou prou les mêmes.

Limites de la recherche archivistique

Fonder une recherche sur l'archive implique d'ores et déjà qu'on entérine comme point de départ ce qui a été considéré comme digne d'être conservé. En ce sens, cette recherche s'appuie inévitablement sur les jugements antérieurs de critiques, d'archivistes et de bibliothécaires qui ont estimé que les documents qui composent notre corpus étaient de la littérature et méritaient à ce titre d'être préservés. Wallace Thurman édita par exemple

le magazine *Outlet* sur la côte ouest avant de rejoindre Harlem, mais aucun exemplaire ne semble avoir survécu. Ainsi, aucune étude sur le canon ne peut entièrement échapper aux jugements littéraires et esthétiques précédents. En ce sens, les fondations du canon peuvent être amendées mais pas remplacées.

Au cours de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement, des dizaines de publications africaines-américaines plus ou moins éphémères virent le jour. Diverses traces de ces magazines subsistent : ils sont nommés dans une étude sur la période, quelques exemplaires en sont conservés dans un centre d'archives, ou bien une publicité qui annonce leur parution prochaine se trouve encore dans les pages de *Freedomways*, *Soulbook* ou encore *Negro Digest/ Black World*. Parmi ces publications se trouvent, entre autres, *Amistad*, *Dasein*, *Free Lance*, *Black Flag*, *Black America*, *Black Dialogue*, *Burning Spear*, *Global Views*, *Black Power!*, *Outlet*, *Harambee*, *The Crusader*, *The Journal of Black Poetry*, *Harlem Quarterly*, *Black Theatre*, *Mojo*, *Nommo*, *New Era* ou encore *Yugen*. L'exploration de ces périodiques africains-américains reste encore largement à faire et pourrait contribuer à altérer sensiblement notre compréhension de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement.

En privilégiant l'exploration d'archives situées aux États-Unis, il n'est pas possible de véritablement mesurer la circulation des œuvres en dehors du pays. Une œuvre qui est traduite en plusieurs langues dispose d'un statut à part : être disponible au sein de diverses aires culturelles et linguistiques laisse entendre qu'il s'agit bien d'une œuvre canonique, qui fait partie d'un socle littéraire commun. Cette thèse n'a pas pu prendre en compte cette dimension qui est susceptible de livrer une autre facette du canon littéraire africain-américain. Ainsi, Frank Yerby qui fut fréquemment mis de côté par les anthologistes a passé une grande partie de sa vie en Espagne, où il est décédé en 1991. Les nombreux romans qui furent traduits en espagnol témoignent de l'importance de sa contribution.

L'une des principales limites de cette recherche se rapporte au genre du théâtre. Pour emprunter la formule du critique et philosophe français Henri Gouhier, le théâtre est un « art à deux temps »¹⁰²⁶, comme l'est la musique ou la danse, pour lequel la composition de l'œuvre est distincte de son exécution. Prendre en considération ces deux temps des œuvres théâtrales permettrait d'offrir une perspective infiniment plus précise sur les

¹⁰²⁶ Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris : Flammarion, 1989.

pièces qui ont été plébiscitées par les metteurs en scène et le public au cours de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement. Les informations relatives aux programmes de différents théâtres, aux nombres de représentations ainsi qu'aux nombres de spectateurs renferment un autre aspect du canon littéraire africain-américain. En l'état, il s'agit d'informations qui ne sont pas centralisées mais demeurent éparpillées, probablement recensées par certaines troupes, par certains critiques, ou bien qui sont disponibles dans les archives des théâtres, des centres communautaires et des autres lieux de représentation, si jamais de telles archives existent.

Vers un nouveau canon ?

Au moment de clore cette recherche, nous ne pouvons que nous interroger sur les orientations futures du canon littéraire africain-américain. Depuis la fermeture de Broadside Press et l'arrêt de *Black World* en 1976, le paysage médiatique et culturel – à la fois africain-américain et états-unien – a connu des modifications d'ampleur. De manière non exhaustive, le hip-hop s'est progressivement installé comme l'un des genres musicaux les plus populaires du pays sinon du monde, Oprah Winfrey s'est d'abord imposée comme une icône de la télévision avant de s'aventurer dans le domaine littéraire en lançant son propre « club de lecture » (*book club*) suivi par des millions de téléspectateurs, Toni Morrison a reçu la plus haute distinction littéraire mondiale avec le prix Nobel de littérature en 1993 ou encore, plus récemment, le mouvement Black Lives Matter a rappelé la persistance des discriminations subies par les Africains-Américains ainsi que la fréquence des violences policières à l'égard de ces derniers. Chacun de ces éléments est susceptible d'avoir une incidence plus ou moins directe sur les contours du canon littéraire africain-américain, que ce soit en modifiant la façon d'approcher et de lire les œuvres, en réinterrogeant ce qu'on définit comme de la littérature, ou en invitant à relire les œuvres du passé à la lumière des faits présents.

À l'ère d'Internet, l'autorité qui sert de fondement à toute notion de canon littéraire se trouve virtuellement pulvérisée par la concurrence offerte par les réseaux sociaux : une poignée d'amateurs de littérature ayant des comptes personnels avec plusieurs millions d'abonnés peuvent influencer les contours du canon littéraire plus directement et plus concrètement que la parution de dizaines d'anthologies. L'idée même de publier ce genre d'ouvrages peut être mise à mal par la numérisation massive de documents entreprise par des sociétés telles que Google : pourquoi s'obstiner à préserver des œuvres au sein

d'un livre, si tout un chacun peut d'ores et déjà les consulter en ligne ? Si jamais toutes les œuvres littéraires africaines-américaines produites se trouvaient effectivement préservées de cette manière, y aurait-il encore un sens à parler de canon littéraire ? À une époque où la mobilisation politique de Black Lives Matter alterne entre manifestations pacifiques et scènes de révolte, on peut s'interroger sur le type d'œuvres africaines-américaines qui vont être reproduites au sein de nouvelles anthologies. On peut se demander par exemple si les œuvres du Black Arts Movement sont susceptibles de connaître un regain d'intérêt ou si elles seront considérées comme trop démodées et mises de côté. En un sens, cette thèse interromp donc l'analyse plutôt qu'elle ne l'achève. Le canon littéraire africain-américain va continuer de changer, de se renouveler. Il a sûrement déjà évolué au cours des dernières années. L'enjeu reste cependant le même : déterminer les textes qui représentent le socle à partir duquel de nouvelles revendications démocratiques pourront être exprimées et entendues.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

Corpus

❖ Anthologies

ADOFF, Arnold (ed.). *Brothers and Sisters: Modern Stories by Black Americans*. New York : Dell Publishing Co. 1970.

ADOFF, Arnold (ed.). *I Am the Darker Brother: An Anthology of Modern Poems by Black Americans*. New York : Simon & Schuster. 1968.

ADOFF, Arnold (ed.). *The Poetry of Black America: Anthology of the 20th Century*. New York, Evanston, San Francisco, Londres : Harper & Row. 1973.

ALHAMISI, Ahmed et Harun Kofi WANGARA (ed.). *Black Arts: An Anthology of Black Creations*. Détroit : Black Arts Publications. 1969.

BAKER, JR, Houston A. (ed.). *Black Literature in America*. McGraw-Hill Book Company. 1971.

BAMBARA, Toni Cade (ed.). *The Black Woman: An Anthology*. New York, Londres, Toronto, Sydney : Washington Square Press. 2005. © 1970.

BARNSDALE, Richard et Kenneth KINNAMON (ed.). *Black Writers of America: A Comprehensive Anthology*. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall. 1972.

BONTEMPS, Arna (ed.). *American Negro Poetry*. New York : Hill & Wang. 1974. 2^{ème} édition. ©1963.

BONTEMPS, Arna et Langston HUGHES (ed.). *The Poetry of the Negro 1746-1970*. Garden City, New York : Doubleday & Company. 1970. 2^{ème} édition. © 1949.

BROOKS, Gwendolyn (ed.). *A Broadside Treasury*. Détroit : Broadside Press. 1971.

BROOKS, Gwendolyn (ed.). *Jump Bad: A New Chicago Anthology*. Détroit : Broadside Press. 1971.

BROWN, Sterling, Arthur P. DAVIS et Ulysses LEE (ed.). *The Negro Caravan*. New York : Dryden Press. 1941.

BULLINS, Ed (ed.). *New Plays from the Black Theatre*. New York, Toronto, Londres : Bantam Books. 1969.

BURROUGHS, Margaret G. et Dudley RANDALL (ed.). *For Malcolm: Poems on the Life and Death of Malcolm X*. Détroit : Broadside Press. 1967.

CALVERTON, Victor F. (ed.). *Anthology of American Negro Literature*. New York : The Modern Library. 1929.

CHAMBERS, Bradford et Rebecca MOON (ed.). *Right On! An Anthology of Black Literature*. The New American Library. 1970.

CHAPMAN, Abraham (ed.). *Black Voices: An Anthology of Afro-American Literature*. New York : The New American Library. 1968.

CHAPMAN, Abraham (ed.). *New Black Voices: An Anthology of Contemporary Afro-American Literature*. The New American Library. 1972.

COLLIER, Eugenia et Richard A LONG (ed.). *Afro-American Writing: An Anthology of Prose and Poetry*. New York : New York University Press. 1972.

COOMBS, Orde (ed.). *What We Must See: Young Black Storytellers*. New York : Dodd, Mead & Company. 1971.

COUCH JR., William (ed.). *New Black Playwrights*. Baton Rouge : Louisiana State University Press. 1968.

CROMWELL, Otelia, Eva DYKES et Lorenzo D. TURNER (ed.). *Readings from Negro Authors for Schools and Colleges*. New York : Harcourt, Brace and Company. 1931.

CRUTCHFIELD, Pat (ed.). *Keeping the Faith: Writings by Contemporary Black American Women*. Greenwich, Connecticut : Fawcett Publications. 1974.

CULLEN, Countee (ed.). *Caroling Dusk: An Anthology of Verse by Negro Poets*. New York : Harper and Brothers. 1927.

DAVIS, Arthur P. et J. Saunders REDDING (ed.). *Cavalcade: Negro American Writing from 1760 to the Present*. Boston, New York, Atlanta, Geneva, Illinois, Dallas, Palo Alto : Houghton Mifflin Company. 1971.

EMANUEL, James A. et Theodore L. GROSS (ed.). *Dark Symphony: Negro Literature in America*. The Free Press. 1968.

FORD, Nick Aaron (ed.). *Black Insights: Significant Literature by Black Americans – 1760 to the Present*. Xerox College Publishing. 1971.

GATES JR., Henry Louis et Nellie MCKAY (ed.). *The Norton Anthology of African American Literature*. W. W. Norton & Company. 1997.

GIOVANNI, Nikki (ed.). *Night Comes Softly: Anthology of Black Female Voices*. Newark : Medic Press. 1970.

GREGORY, Montgomery et Alain LOCKE (ed.). *Plays of Negro Life: A Sourcebook of Native American Drama*. New York : Harper and Brothers. 1927.

HATCH, James et Ted SHINE (ed.). *Black Theater, U.S.A.: Forty-Five Plays by Black Americans, 1847-1974*. The Free Press. 1974.

HAYDEN, Robert (ed.). *Kaleidoscope: Poems by American Negro Poets*. New York : Harcourt, Brace and World. 1967.

HENDERSON, Stephen (ed.). *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References*. New York : William Morrow & Company. 1972

HUGHES, Langston (ed.). *New Negro Poets: U.S.A.* Bloomington : Indiana University Press. 1964.

HUGHES, Langston (ed.). *The Best Short Stories by Negro Writers*. New York : Little, Brown and Company. 1967.

JAMES, Charles L. (ed.). *From the Roots: Short Stories by Black Americans*. New York : Dodd, Mead & Company. 1970.

JOHNSON, Charles S. *Ebony and Topaz: A Collectanea*. New York : Opportunity Journal of Negro Life, National Urban League. 1927.

JOHNSON, James Weldon (ed.). *The Book of American Negro Poetry*. New York : Harcourt, Brace and Company. 1922.

JONES, LeRoi et Larry NEAL (ed.). *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*. New York : William Morrow and Company. 1968.

JORDAN, June (ed.). *Soulscript: Afro-American Poetry*. New York : Doubleday & Company. 1970.

KING, Woodie (ed.). *Black Short Story Anthology*. New York et Londres : Columbia University Press. 1972.

KING, Woodie (ed.). *Black Spirits : A Festival of New Black Poets in America*. Random House. 1972.

KING, Woodie et Ron MILNER (ed.). *Black Drama Anthology*. The New American Library. 1971.

LOCKE, Alain (ed.). *The New Negro: An Interpretation*. New York : Albert and Charles Boni. 1925.

MAJOR, Clarence (ed.). *The New Black Poetry*. Ed. Clarence Major. New York : International Publishers. 1969.

MILLER, Adam David (ed.). *Dices or Black Bones: Black Voices of the Seventies*. Houghton Mifflin Company. 1970.

MILLER, May et Willis RICHARDSON (ed.). *Negro History in Thirteen Plays*. Washington, D.C. : The Associated Publishers. 1935.

MILLER, Ruth (ed.). *Blackamerican Literature: 1760- Present*. Beverly Hills, California : Glencoe Press. 1971.

PATTERSON, Lindsay (ed.). *An Introduction to Black Literature in America: From 1746 to the Present*. New York : Publishers Co. 1976. 2ème édition. © 1968.

RANDALL, Dudley (ed.). *Black Poetry: A Supplement to Anthologies which Exclude Black Poets*. Détroit : Broadside Press. 1969.

REED, Ishmael (ed.). *19 Necromancers from Now*. New York : Doubleday & Company. 1970.

RICHARDSON, Willis (ed.). *Plays and Pageants from the Life of the Negro*. Washington, D.C. : The Associated Publishers. 1930.

SCHULBERG, Budd (ed.). *From the Ashes*. New York : The New American Library. 1967.

TISDALE, Celes (ed.). *Betcha Ain't: Poems from Attica*. Broadside Press. 1974.

TURNER, Darwin T. (ed.). *Black American Literature: Essays, Poetry, Fiction, Drama*. Charles E. Merrill Publishing Co. 1970.

WASHINGTON, Mary Helen (ed.). *Black-Eyed Susans: Classic Stories by and about Black Women*. Anchor Books, Doubleday. 1975.

❖ Magazines

Black Opals. 1927-1928.

Challenge. 1934-1937, puis *New Challenge*. 1937.

Fire!! 1926.

Freedomways. 1961-1976.

Harlem: A Forum of Negro Life. 1928.

Negro Digest. 1961-1970, puis *Black World* 1970-1976.

Echoes from the Gumbo 1968, puis *Nkombo*. 1968-1974.

Saturday Evening Quill. 1928-1930.

Soulbook: The Quarterly Journal of Revolutionary AfroAmerica. 1964-1967.

Umbra. 1963-1968.

Articles issus du corpus

« Editorial. » *Black Opals*. (printemps 1927).

« Editorial. » *Freedomways*. (printemps 1961).

« Editorial. » *New Challenge*. (automne 1937)

« Editorial. » *Soulbook*. (hiver 1964).

ARMAH, Ayi Kwei. « Fanon: The Awakener. » *Negro Digest*. (octobre 1969) : 4-9 et 29-43.

BAILEY, Peter. « Is the Negro Ensemble Company *Really* Black Theater? » *Negro Digest*. (avril 1968) : 16-19.

BARAKA, Amiri. « 'Why I Changed My Ideology': Black Nationalism and Socialist Revolution. » *Black World*. (juillet 1975) : 30-42.

BARAKA, Amiri. « Black Woman. » *Black World*. (juillet 1970) : 7-11.

BEVERIDGE, L. P. « Racist Poison in Schoolbooks. » *Freedomways* (été 1961).

BURROUGHS-CUNEY, Alison. « The Revolt of Negro Youth. » *Freedomways* (été 1961).

CHICAGO'S OBAC. « Portrait of Young Writers in a Workshop. » *Negro Digest*. (août 1968) : 44-48 et 79.

CHRISTIAN, Barbara. « Whatever Happened to Bob Kaufman. » *Black World* (septembre 1972) : 20-29.

DE COVERLY, Roy. « Beauty, Beer, and Beechwoods. » *Challenge* (mai 1935) : 38-43.

DENT, Tom. « A Word About the Material in Gumbo/ Nkombo II. » *Nkombo*. (mars 1969).

DIXON, Vernon J. « The Black Student and The Brother in the Street. » *Negro Digest*. (novembre 1968) : 28-35.

ÉDITEURS. « Foreword. » *Umbra*. (1963) : 3-4.

ÉDITEURS. « Note to the reader » in Rosey E. Pool. « Robert Hayden: Poet Laureate. » *Negro Digest*. (juin 1966) : 39-43.

ÉDITEURS. « Perspectives. » *Negro Digest*. (juillet 1968) : 49.

ÉDITEURS. « The Eleventh Conrad Kent Rivers Memorial Fund Award. » *Black World*. (Janvier 1976) : 49.

ÉDITEURS. « The Ninth Conrad Kent Rivers Memorial Fund Award. » *Black World*. (Janvier 1974) : 49.

ÉDITEURS. « To: Eric Hoffer; a true believer in the ideology of the white man's burden. » *Soulbook*. (hiver 1964).

ÉDITORIAL. « With an Eye to the Future. » *Freedomways*. (printemps 1963).

EMANUEL, James A. « Renaissance Sonneteers. » *Black World*. (septembre 1975) 32-45 et 92-97.

FABRE, Geneviève. « A Checklist of Original Plays, Pageants, Rituals and Musicals by Afro-American Authors Performed in the United States from 1960 to 1973. » *Black World*. (avril 1974) : 81-97

FABRE, Michel. « Dissecting Western Pathology: A Critique. » *Black World*. (mars 1972) : 39-48.

- FANON, Frantz. « Racism in France. » *Soulbook*. 2.2 (1967) : 94-111.
- FAUSET, Arthur Huff. « Intelligentsia. » *Fire!!*. (1926) : 45-46.
- FERDINAND, Val. « From the Kitchen. » *Nkombo*. (mars 1969).
- FREEMAN, Donald. « The Façade of Bourgeois Democracy. » *Soulbook*. 1.3 (1965) : 181-182.
- FREEMAN, Kenn M. « The Man from F.L.N.: Brother Frantz Fanon. » *Soulbook*. 1.3 (1965) : 164-177.
- FULLER, Hoyt W. « Editor's Note. » *Negro Digest*. (mars 1968) : 97-98.
- GAYLE JR., Addison. « An Open Letter to the Editor of *The New York Times Book Review*. » *Black World*. (mai 1972) : 92-94.
- GILBERT, Sara D. « The Black Woman's Fate in Affluent America. » *Negro Digest*. (juillet 1968) : 26-35.
- GOODE ROBESON, Eslanda. « Black Paris. » *Challenge*. (janvier 1936) : 12-18.
- GOODE ROBESON, Eslanda. « Black Paris. » *Challenge*. (juin 1936) : 9-12.
- GORDON, Eugene. « A Statement to the Reader. » *Saturday Evening Quill*. (1928) : 2.
- GORDON, Eugene. « A Statement to the Reader. » *Saturday Evening Quill*. (1929) : 2.
- GORDON, Eugene. « A Statement to the Reader. » *Saturday Evening Quill*. (1930) : 2.
- HAMILTON, Bobb. « El Hajji Malik Shabazz: Leader, Prophet, Martyr. » *Soulbook*. 1.2 (1965) : 81-86.
- HARE, Nathan. « An Epitaph for Nonviolence. » *Negro Digest*. (janvier 1966) : 15-20.
- HAYWOOD, Harry. « Is the Black Bourgeoisie the Leader of the Black Liberation Struggle? » *Soulbook*. 2.1 (1966) : 70-75.
- KENT RIVERS, Conrad. « A Preface to... For All Things Black and Beautiful. » *Negro Digest*. (septembre 1967) : 32.
- LEE, Don L. « Black Critics. » *Black World*. (septembre 1970) : 24-30.
- LOCKE, Alain. « Spiritual Truancy. » *New Challenge*. (automne 1937) : 81-85.
- LUMUMBA, Mamadou. « On Methods on Leadership. » *Soulbook*. 1.1 (1964) : 7-19.
- MARTIN, Louis Emanuel. « Naughty Antillean Queen. » *Challenge*. (janvier 1936) : 31-34.
- MAYFIELD, Julian. « Langston. » *Negro Digest*. (septembre 1967) : 34-35.
- MINUS, Marian. « Their Eyes Were Watching God. » *New Challenge*. (automne 1937) : 85-88.
- NUGENT, Richard Bruce (Gary GEORGE). « Scheme. » *Challenge*. (janvier 1936) : 30-31.

PINN, Willard. « Towards a Black Communication System. » *Soulbook*. 3.1 (automne-hiver 1970) : 42-44.

RANDALL, Dudley. « Black Publisher, Black Writer: An Answer. » *Black World*. (mars 1975) : 32-37.

STUCKEY, Sterling. « Black Americans and African Consciousness. » *Negro Digest*. (février 1967) : 20-24 et 60-74.

SUTHERLAND, Louis G. « Cudjoe. » *Challenge*. (septembre 1934) : 21-26.

SUTHERLAND, Louis G. « Duppy Philosophy of the Jamaican Peasant. » *Challenge*. (juin 1936) : 18-25.

SUTHERLAND, Louis G. « The Spider in Jamaica Folklore. » *Challenge*. (printemps 1937) : 20-27.

THURMAN, Wallace. « Fire Burns: A Department of Comment. » *Fire!!*. (1926) : 47-48.

VINCENT, Ted. « W.E.B. DuBois: Black Militant or Negro Leader? » *Soulbook*. 1.2 (1965) : 135-142.

WEBSTER FABIO, Sarah. « Who Speaks Negro? Who is Black? » *Negro Digest*. (septembre-octobre 1968) : 33-37.

WEST, Dorothy (Mary CHRISTOPHER). « Room in Red Square. » *Challenge*. (mars 1934) : 10-15.

WEST, Dorothy. « Dear Readers. » *Challenge*. (printemps 1937) : 41.

WEST, Dorothy. « Dear Readers. » *Challenge*. (septembre 1934) : 29-30.

WRIGHT, Richard. « Blueprint for Negro Writing. » *New Challenge*. (automne 1937) : 53-65.

Articles issus d'autres sources de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement

BAYLISS, John F. « Editorial. » *Negro American Literature Forum*. 1.1 (1967) : 1.

DENT, Tom. « Preface. » *Callaloo*. 1.1 (1976) : v-vi.

DU BOIS, W.E.B. « Editorial. » *The Crisis*. 17.6 (1919) : 270.

DU BOIS, W.E.B. « Opinion of W.E.B. Du Bois. » *The Crisis*. 18.1 (1919) : 9

DU BOIS, W.E.B. « Opinion of W.E.B. Du Bois. » *The Crisis*. 21.3 (1921) : 101.

DU BOIS, W.E.B. « Opinion of W.E.B. Du Bois. » *The Crisis*. 22.2 (1921) : 57.

DU BOIS, W.E.B. « Editorial. » *The Crisis*. 17.3 (1919) : 112.

ÉDITEURS. « Inside Front Cover. » *Obsidian*. 1.1 (1975).

ÉDITEURS. « MELUS LIVES! » *MELUS*. 1.1 (1974) : 1-2.

ÉDITEURS. « The Opportunity Dinner. » *Opportunity*. 3. (juin 1925) : 176-177.

NEAL, Larry. « The Black Arts Movement. » *The Drama Review*. (été 1968) : 28-39.

SCHECHNER, Richard. « White on Black. » *The Drama Review*. 12.4 (été 1968) : 25-27.

SCHUYLER, George S. « The Negro-Art Hokum. » *The Nation*. (16 juin 1926).

Archives personnelles

Eugene Gordon Papers. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library. New York.

Hoyt William Fuller Collection. Robert W. Woodruff Library. Atlanta University Center. Atlanta.

John Henrik Clarke Papers. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library. New York.

Larry Neal Papers. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library. New York.

Toni Cade Bambara Collection. Spelman College. Atlanta.

Autres magazines et ouvrages littéraires de la Renaissance de Harlem et du Black Arts Movement

KERLIN, Robert T. (ed.). *Negro Poets and Their Poems*. The Associated Publishers. 1923.

LEE, Don L. *Directionscore: Selected and New Poems*. Détroit : Broadside Press. 1971.

LEE, Don L. *Think Black*. Broadside Press. 1969.

The Journal of Black Poetry. Journal of Black Poetry Press. (automne 1967).

The Journal of Black Poetry. Journal of Black Poetry Press. (été 1968).

SOURCES SECONDAIRES

Black Arts Movement

❖ Ouvrages

BOYD, Melba Joyce. *Wrestling with the Muse: Dudley Randall and the Broadside Press*. New York : Columbia University Press. 2003.

CLARKE, Cheryl. *"After Mecca" Women Poets and the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2005.

COLLINS, Lisa Gail et Margo Natalie CRAWFORD (ed). *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2006.

GAYLE JR, Addison (ed.). *The Black Aesthetic*. New York : Doubleday. 1971.

HOUSE, Gloria, Rosemary WHEATHERSTON, et Albert M. WARD (ed.). *A Different Image: the Legacy of Broadside Press, an Anthology*. Détroit : Univeristy of Detroit Mercy Press and Broadside Press. 2004.

PHELPS, Carmen. *Visionary Women Writers of Chicago's Black Arts Movement*. Jackson : University Press of Mississippi. 2013.

RAMBSY, Howard II. *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry*. Ann Arbor : The University of Michigan Press. 2011.

SEMMES, Clovis E. (ed). *Roots of Afrocentric Thought: A Reference Guide to Negro Digest/ Black World, 1961-1976*. Westport, Connecticut, Londres : Greenwood Press. 1998.

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

THOMPSON, Julius E. *Dudley Randall, Broadside Press, and the Black Arts Movement in Detroit, 1960-1995*. Jefferson, Caroline du Nord, et Londres : McFarland & Company, Inc., Publishers. 1999.

❖ Articles et chapitres d'ouvrages

BERNARD, Emily. « A Familiar Strangeness: The Spectre of Whiteness in the Harlem Renaissance and the Black Arts Movement » in Margo CRAWFORD et Lisa COLLINS (ed.). *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2006.

COLLINS, Lisa Gail. « Activists Who Yearn for Art That Transforms: Parallels in the Black Arts and Feminist Arts Movements in the United States. » *Signs*. 31.3 (2006) : 717-752.

CRAWFORD, Margo Natalie. « Black Light on the Wall of Respect, The Chicago Black Arts Movement » in Margo CRAWFORD et Lisa COLLINS (ed.). *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2006.

DENT, Tom. « Umbra Days. » *Black American Literature Forum*. 14.3 (1980) : 105-108.

ÉDITEURS. « 20 Black Women To Honor Phillis Wheatley. » *The New York Times*. (2 novembre 1973) : 54.

HANSON, Michael. « Suppose James Brown Read Fanon: The Black Arts Movement, Cultural Nationalism and the Failure of Popular Music Praxis. » *Popular Music*. 27.3 (2008) : 341-365.

HARPER, Phillip Brian. « Nationalism and Social Division in Black Arts Poetry of the 1960s. » *Critical Inquiry*. 19.2 (1993) : 234-255.

JENNINGS, Regina. « Poetry of the Black Panther Party: Metaphors of Militancy. » *Journal of Black Studies*. 29.1 (1998) : 106-129.

JONES, Kelly. « Black West, Thoughts on Art in Los Angeles » in Margo CRAWFORD et Lisa COLLINS (ed.). *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2006.

LEASHER, Evelyn. « Broadside Press of Detroit. » *Michigan Historical Review*. 26.1 (2000) : 106-123.

LENNON, Mary Ellen. « A Question of Relevancy: New York Museums and the Black Arts Movement, 1968-1971 » in Margo CRAWFORD et Lisa COLLINS (ed.). *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2006.

MARTIN, Reginald. « The FreeLance PallBearer Confronts the Terrible Threes: Ishmael Reed and the New Black Aesthetic Critics. » *MELUS: The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States*. 14.2 (1987) : 35-49.

MATLIN, Daniel. « "Lift up Yr Self!" Reinterpreting Amiri Baraka (LeRoi Jones), Black Power, and the Uplift Tradition. » *The Journal of American History*. 93.1 (2006) : 91-116.

NIELSON, Erik. « White Surveillance of the Black Arts. » *African American Review*. 47.1 (2014) : 161-177.

NISHIKAWA, Kinohi. « Between the World and *Nommo*: Hoyt W. Fuller and Chicago's Black Arts Magazines. » *Chicago Review*. 59.4 (2016) : 143-163.

POLLARD, Cherise A. « Sexual Subversions/ Political Inversions: Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement » in Margo CRAWFORD et Lisa COLLINS (ed.). *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2006

SELL, Mike. « [Ed.]. Bullins as Editorial Performer: Textual Power and the Limits of Performance in the Black Arts Movement. » *Theatre Journal*. 53.3 (2001) : 411-428.

SELL, Mike. « Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?" » *New Literary History*. 41.4 (2010) : 753-774.

SMETHURST, James. « "Don't Say Goodbye to the Porkpie Hat": Langston Hughes, the Left, and the Black Arts Movement. » *Callaloo*. 25.4 (2002) : 1224-1237.

SMETHURST, James. « The Black Arts Movement and Historically Black Colleges and Universities » in Margo CRAWFORD et Lisa COLLINS (ed.). *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2006.

SMITH, Derik. « Quarreling in the Movement: Robert Hayden's Black Art Era. » *Callaloo* 33.2 (2010) : 449-466.

SULLIVAN, James. « Real Cool Pages: The Broadside Press Broadside Series. » *Contemporary Literature*. 32.4 (1991) : 552-572.

THOMAS, Lorenzo. « Alea's Children: The Avant-Garde on the Lower East Side, 1960-1970. » *African American Review*. 27.4 (1993) : 573-578.

THOMAS, Lorenzo. « The Shadow World: New York's Umbra Workshop & Origins of the Black Arts Movement. » *Callaloo*. 4 (1978) : 53-72.

WALTERS, Wendy S. « Blackness in Present Future Tense: Broadside Press, Motown Records, and Detroit Techno » in Margo CRAWFORD et Lisa COLLINS (ed.). *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2006.

YA SALAAM, Kalamu. « Enriching the Paper Trail: An Interview with Tom Dent. » *African American Review*. 27.2 (1993) : 327-344.

Black Studies

❖ Ouvrages

DAGBOVIE, Pero Gaglo. *The Early Black History Movement, Carter G. Woodson, and Lorenzo Johnston Greene*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press. 2007.

FERGUSON, Roderick A. *The Reorder of Things: The University and Its Pedagogies of Minority Difference*. Minneapolis, Londres : University of Minnesota Press. 2012.

GORDON, Lewis R. et Jane Anna GORDON (ed.). *A Companion to African American Studies*. Blackwell Publishing. 2006.

LONG, Lisa A. (ed.). *White Scholars/ African American Texts*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2005.

ROJAS, Fabio. *From Black Studies to Black Power : How a Radical Social Movement Became an Academic Discipline*. Baltimore : Johns Hopkins University Press. 2007.

ROOKS, Noliwe. *White Money/ Black Power: The Surprising History of African American Studies and the Crisis of Race in Higher Education*. New York : Beacon Press. 2006.

❖ Articles et chapitres d'ouvrages

BROSSARD, Carlos A. « Classifying Black Studies Programs. » *The Journal of Negro Education*. 53.3 (1984) : 278-295.

COLON, Alan K. « Critical Issues in Black Studies: A Selective Analysis. » *The Journal of Negro Education*. 53.3 (1984) : 268-277.

CROUCHETT, Lawrence. « Early Black Studies Movements. » *Journal of Black Studies*. 2.2 (1971) : 189-200.

FORD, Nick Aaron. « On the Teaching of Black Literature with the Aid of Anthologies. » *College English*. 34.7 (1973) : 996-1013.

GRIFFIN, Farah Jasmine. « Thirty Years of Black American Literature and Literary Studies: A Review. » *Journal of Black Studies*. 35.2 (2004) : 165-174.

HUDSON, Herman. « The Black Studies Program: Strategy and Structure. » *The Journal of Negro Education*. 41.4 (1972) : 294-298.

KILSON, Martin. « Reflections on Structure and Content in Black Studies. » *Journal of Black Studies*. 3.3 (1973) : 297-314.

LEWIS, Leslie W. « Naming the Problem Embedded in the Problem That Led to the Question “ Who Shall Teach African American Literature?” or, Are We Ready to Discard the Concept of Authenticity Altogether? » in Lisa A. LONG (ed.). *White Scholars/ African American Texts*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2005.

MARABLE, Manning. « Black Studies and the Racial Mountain. » *Souls*. 2 (2000) : 17-36

MCKAY, Nellie Y. « Naming the Problem That Led to the Question “Who Shall Teach African American Literature?”; or, Are We Ready to Disband the Wheatley Court? » in Lisa A. LONG (ed.). *White Scholars/ African American Texts*. New Brunswick, New Jersey, et Londres : Rutgers University Press. 2005.

MINOR, Delores. « Public Schools and Black Materials. » *Negro American Literature Forum*. 5.3 (1971) : 85-87, 107.

ROLLAND-DIAMOND, Caroline. « Sociohistoire des Black Studies Departments. » *IdeAs* [En ligne]. 2. (été 2012). Consulté le 06 octobre 2016. URL : <http://ideas.revues.org/266>

SMITH, William Davis et Albert C. Yates. « Editorial in Black Studies. » *Journal of Black Studies*. 10.3 (1980) : 269-277.

TAYLOR, Charles. « The Politics of Recognition » in John ARTHUR et Amy SHAPIRO (ed.). *Campus Wars: Multiculturalism and the Politics of Difference*. Boulder : Westview Press. 1994.

WHITLOW, Roger. « Alive and Well: A Nationwide Study of Black Literature Courses and Teachers in American Colleges and Universities. » *College English*. 36.6 (1975) : 640-648.

WYNTER, Sylvia. « On How We Mistook the Map for the Territory, and Re-Imprisoned Ourselves in Our Unbearable Wrongness of Being, of *Désêtre* » in Lewis Gordon et Jane Anna Gordon (ed.). *Not Only the Master's Tools: African American Studies in Theory and Practice*. Boulder, Londres : Paradigm Publishers. 2006.

YOUNG, Carlene. « The Struggle and Dream of Black Studies. » *The Journal of Negro Education*. 53.3 (1984) : 368-378.

Sur la notion de canon

❖ Ouvrages

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York : Riverhead Books. 1994.

GATES, JR., Henry Louis. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York, Oxford : Oxford University Press. 1992.

GORAK, Jan (ed.). *Canon vs. Culture: Reflections on the Current Debate*. New York, Londres : Garland. 2001.

GUILLORY, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago : The University of Chicago Press. 1993.

NEMOIANU, Virgil et Robert ROYAL (ed.). *The Hospitable Canon: Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures*. Philadelphia, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company. 1991.

WINDERS, James A. *Gender, Theory, and the Canon*. Wisconsin : The University of Wisconsin Press. 1991.

❖ Articles et chapitres d'ouvrages

COURAU, Thérèse. « Violence symbolique et citoyenneté littéraire : La nomophatique dans le champ argentin. » *Caravelle*. 102 (2014) : 137-154.

FOWLER, Alastair. « Genre and the Literary Canon. » *New Literary History*. 11.1 (1979) : 97-119.

RE, Lucia. « (De)constructing the Canon: The Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry. » *The Modern Language Review*. 87.3 (1992) : 585-602.

Contextes culturels, sociaux, politiques, historiques et intellectuels

❖ Ouvrages

ANDERSON, Jervis. *Bayard Rustin: Troubles I've Seen: a Biography*. University of California Press. 1997.

BALDWIN, Davarian. *Chicago's New Negroes: Modernity, the Great Migration, and Black Urban Life*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press. 2007.

BARAKA, Amiri. *Raise Race Rays Raze: Essays Since 1965*. New York: Random House. 1969.

BARBEAU, Arthur E. et Florette HENRI. *The Unknown Soldiers: Black American Troops in World War I*. Philadelphie: Temple University Press. 1974.

BILES, Roger. *A New Deal for the American People*. Northern Illinois University Press. 1991.

BORSTELMANN, Thomas. *The Cold War and the Color Line: American Race Relations in the Global Arena*. Harvard University Press. 2001.

BOUKARI-YABARA, Amzat. *Africa Unite ! Une histoire du panafricanisme*. La découverte : Paris. 2014.

CASHMAN, Sean D. *America in the Twenties and Thirties: The Olympian Age of Franklin Delano Roosevelt*. New York et Londres : New York University Press. 1989.

CONN, Peter. *The American 1930s: A Literary History*. Cambridge : Cambridge University Press. 2009.

CRUSE, Harold. *The Crisis of the Negro Intellectual*. New York : William Morrow & Company, Inc. 1967.

DE TOCQUEVILLE, Alexis. *De la démocratie en Amérique, I*. Paris : GF Flammarion. 1981. © 1835.

EWING, Adam. *The Age of Garvey: How a Jamaican Activist Created a Mass Movement and Changed Global Black Politics*. Princeton : Princeton University Press. 2014.

FOLEY, Barbara. *Spectres of 1919 : Class & Nation in the Making of the New Negro*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press. 2003.

FORMAN, Seth. *Blacks in the Jewish Mind: A Crisis of Liberalism*. NYU Press. 1998.

FRAZIER, E. Franklin. *Black Bourgeoisie*. New York : The Free Press. 1965. © 1957.

GELLMAN, Erik S. *Death Blow to Jim Crow: The National Negro Congress and the Rise of Militant Civil Rights*. Chapel Hill : University of North Carolina Press. 2012.

GLAUDE JR., Eddie S. (ed.). *Is It Nation Time? Contemporary Essays on Black Power and Black Nationalism*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press. 2002.

GRAHAM, Patterson Toby. *A Right to Read: Segregation and Civil Rights in Alabama's Public Libraries, 1900-1965*. Tuscaloosa : University of Alabama Press. 2002.

GREEN, Lisa. *African American English*. Cambridge University Press. 2002.

GREENBERG, Cheryl Lynn. *"Or Does It Explode?" Black Harlem in the Great Depression*. New York, Oxford : Oxford University Press. 1991.

HERSKOVITS, Melville J. *The American Negro: A Study in Racial Crossing*. Westport, Connecticut : Greenwood Press, Publishers. 1985. © 1928.

HÖHN, Maria et Martin KLIMKE. *A Breath of Freedom: The Civil Rights Struggle, African American GIs, and Germany*. New York : Palgrave Macmillan. 2010.

HORNE, Gerald. *Paul Robeson: The Artist as Revolutionary*. Pluto Press. 2016.

JAMES, C. L. R. *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. Londres : Penguin. 2001. © 1938.

JONES, LeRoi (Amiri Baraka). *Home: Social Essays*. 1966. New York : AkashiClassics. 2009.

JONES, Maldwyn Allen. *American Immigration*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press. 1992. (2^{ème} édition). © 1960.

JUMONVILLE, Neil (ed.). *The New York Intellectuals Reader*. New York, Londres : Routledge. 2007.

KAMMEN, Michael. *American Culture American Tastes: Social Change and the 20th Century*. Basic Books. 1999.

KELLEY, Robin D.G. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston : Beacon Press. 2002.

KILSON, Martin. *Transformation of the African American Intelligentsia, 1880-2012*. Cambridge, Massachusetts, Londres : Harvard University Press. 2014.

KIMMAGE, Michael. *The Conservative Turn: Lionel Trilling, Whittaker Chambers, and the Lessons of Anti-Communism*. Cambridge : Harvard University Press. 2009.

KING, Richard H. *Race, Culture, and the Intellectuals, 1940-1970*. Washington D.C. : Woodrow Wilson Center Press. Baltimore et Londres : The John Hopkins University Press. 2004.

KORNWEIBEL JR., Theodore. *"Seeing Red": Federal Campaigns against Black Militancy, 1919-1925*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press. 1998.

KOVEL, Joel. *Red Hunting in the Promised Land: Anticommunism and the Making of America*. Londres et Washington: Cassell. 1994.

HUDSON-WEEMS, Clenora. *Emmett Till: The Sacrificial Lamb of the Civil Rights Movement*. Bedford Books. 1994.

LENTZ-SMITH, Adriane. *Freedom Struggles: African Americans and World War I*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press. 2009.

LEWIS, Shireen K. *Race, Culture, and Identity: Francophone West African and Caribbean Literature and Theory from Négritude to Créolité*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford : Lexington Books. 2006.

LINDSEY, Treva B. *Colored No More: Reinventing Black Womanhood in Washington D.C.*. University of Illinois Press. 2017.

MARABLE, Manning. *Race, Reform, and Rebellion: The Second Reconstruction in Black America, 1945-1990*. Macmillan. 1991.

MILLER, Neil. *Banned in Boston: The Watch and Ward Society's Crusade against Books, Burlesque, and the Social Evil*. Boston : Beacon Press. 2010.

PENKOWER, Monty Noam. *The Federal Writers' Project: A Study in Government Patronage of the Arts*. Urbana, Chicago, Londres : University of Illinois Press. 1977.

POSNOCK, Ross. *Color & Culture: Black Writers and the Making of the Modern Intellectual*. Cambridge, Massachusetts, et Londres : Harvard University Press. 1998.

POWELL, Richard J. *Black Art: A Cultural History*. Thames & Hudson. 2002.

RANDALL, Dudley. *Broadside Memories: Poets I Have Known*. Broadside Press. 1975.

ROBINS, Natalie. *Alien Ink: The FBI's War on Freedom of Expression*. New York : William Morrow. 1992.

ROLLAND-DIAMOND, Caroline. *Black America : une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIXe -XXIe siècle)*. Paris : La Découverte. 2016.

ROUGE, Jean-Robert (dir.). *Les Années vingt aux Etats-Unis : Continuités et ruptures*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1994.

ROY, Michaël, Marie-Jeanne ROSSIGNOL et Claire PARFAIT (dir.). *Undoing Slavery: American Abolitionism in Transnational Perspective (1776-1865)*. Paris : Éditions Rue d'Ulm. 2018.

SHELLUM, Brian G. *African American Officers in Liberia: A Pestiferous Rotation, 1910-1942*. University of Nebraska Press. 2018.

SHELLUM, Brian G. *Black Officer in a Buffalo Soldier Regiment: The Military Career of Charles Young*. University of Nebraska Press. 2010.

SHUMWAY, David R. *Creating American Civilization: A Genealogy of American Literature as an Academic Discipline*. Minneapolis, Londres : University of Minnesota Press. 1994.

SITKOFF, Harvard. *A New Deal for Blacks: The Emergence of Civil Rights as a National Issue. Volume I: The Depression Decade*. New York : Oxford University Press. 1978.

SNYDER, Jeffrey Aaron. *Making Black History: The Color Line, Culture, and Race in the Age of Jim Crow*. University of Georgia Press. 2018.

SNYDER, Thomas D. (ed.). *120 Years of American Education: A Statistical Portrait*. National Center for Education Statistics. 1993.

TROTTER, Joe William, Jr. *The Great Migration in Historical Perspective: New Dimensions of Race, Class, and Gender*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press. 1991.

VAN DEBURG, William L. *New Day in Babylon : The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*. Chicago et Londres : The University of Chicago press. 1992.

WALD, Alan M. *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill, Londres : The University of North Carolina Press. 1987.

WHALAN, Mark. *The Great War and the Culture of the New Negro*. Gainesville : University Press of Florida. 2008.

WILLIAMS, Chad L. *Torchbearers of Democracy: African American Soldiers in the World War I Era*.

WILLIAMS, Eric. *Capitalism and Slavery*. Chapel Hill : University of North Carolina Press. 1994. © 1944.

WOODSON, Carter G. *The Mis-Education of the Negro*. Association for the Study of African American Life and History. 2005. © 1933.

❖ **Articles ; chapitres d'ouvrages ; travaux universitaires non publiés**

BALDWIN, Davarian. « Introductory Comment: "Culture Is a Weapon in Our Struggle for Liberation": The Black Panther Party and the Cultural Politics of Decolonization » in JAMA LAZEROW et YOHURU WILLIAMS (ed.). *In Search of the Black Panther Party: New Perspectives on a Revolutionary Movement*. Durham et Londres : Duke University Press. 2006.

BARLOW, William. « Black Music on Radio During the Jazz Age. » *African American Review*. 29.2 (1995) : 325-328.

BATTLE, Juan et EARL WRIGHT II. « W.E.B. Du Bois's Talented Tenth : A Quantitative Assessment. » *Journal of Black Studies*. 32.6 (2002) : 654-672.

BRAWLEY, Sean et CHRIS DIXON. « Jim Crow Downunder? African American Encounters with White Australia, 1942-1945. » *Pacific Historical Review*. 71.4 (2002) : 607-632.

CAIN, William E. « The Institutionalization of the New Criticism. » *MLN*. 97.5 (1982) 1100-1120.

CITRIN, Jack, BETH REINGOLD et DONALD P. GREEN. « American Identity and the Politics of Ethnic Change. » 52.4 (1990) : 1124-1154.

COHN, Raymond L. « The Transition from Sail to Steam in Immigration to the United States. » *The Journal of Economic History*. 65.2 (juin 2005) : 469-495.

CONNELLY, Thomas Lawrence. « The Vanderbilt Agrarians: Time and Place in Southern Tradition. » *Tennessee Historical Quarterly*. 22.1 (1963) : 22-37.

CONOLLY, Violet. « Literary Prizes. » *Studies: An Irish Quarterly Review*. 19.76 (1930) : 649-660.

CREASMAN, Kim. « Black Birds in the Sky: The Legacies of Bessie Coleman and Dr. Mae Jemison. » *The Journal of Negro History*. 82.1 (1997) : 158-168.

DAICHES, David. « The New Criticism: Some Qualifications. » *College English*. (1950) : 242-250.

DESSENS, Nathalie. « Du Sud à la Caraïbe : La Nouvelle-Orléans, ville créole. » *E-rea*. 14.1 (2016). Consulté le 17/04/2020. URL : <https://journals.openedition.org/erea/5216>

GASSNER, John. « Broadway in Review. » *Educational Theatre Journal*. 15.2 (1963) : 181-187.

GORDON, Eric. Fortifying Community: African American History and Culture in Leimert Park » in David E. James (ed.). *Sons and Daughters of Los: Culture and Community in L.A.*. Temple University Press. 2013.

HAUGLAND, Ann. « Book Propaganda: Edward Bernays's 1930 Campaign Against Dollar Books. » *Book History*. 3 (2000) : 231-233.

HÖHN, Maria. « We Will Never Go Back to the Old Way Again”: Germany in the African American Debate on Civil Rights. » *Central European History*. 41.4 (2008) : 605-637.

HUMPHRIES, David T. « Returning South: Reading Culture in James Agee's *Let Us Now Praise Famous Men* and Zora Neale Hurston's *Mules and Men*. » *The Southern Literary Journal*. 41.2 (2009) : 69-86.

ILLIANO, Antonio. « The New York Premiere of 'Six Characters': A Note With Excerpts From Reviews. » *Romance Notes*. 13.1 (1971) : 18-25.

JACKSON LEARS, T.J. « A Matter of Taste: Corporate Cultural Hegemony in a Mass-Consumption Society » in Lary MAY (ed.). *Recasting America: Culture and Politics in the Age of the Cold War*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press. 1989.

JACKSON LEARS, T.J. « From Salvation to Self-Realization: Advertising and the Therapeutic Roots of the Consumer Culture, 1880-1930 » in Richard W. FOX et T.J. JACKSON LEARS (ed.) *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History 1880-1980*. New York : Pantheon Books. 1983.

JOHNSON, Davi. « Martin Luther King Jr.'s 1963 Birmingham Campaign as Image Event. » *Rhetoric and Public Affairs*. 10.1 (2007) : 1-25.

JOSEPH, Peniel E. « Dashikis and Democracy: Black Studies, Student Activism, and the Black Power Movement. » *The Journal of African American History*. 88.2 (2003) : 182-203.

KADISH, Doris. « "A Young Communist in Love: Philip Rahv", Partisan Review, and My Mother. » *The Georgia Review*. 68.4 (2014) :768-817.

KEENE, James J. « Baha'I World Faith: Redefinition of Religion. » *Journal for the Scientific Study of Religion*. 6.2 (1967) : 221-235.

KELLEY, Robin D.G. « Stormy Weather: Reconstructing Black (Inter)Nationalism in the Cold War Era » in Eddie S. GLAUDE Jr. (ed.). *Is It Nation Time? Contemporary Essays on Black Power and Black Nationalism*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press. 2002.

KOPPES, Clayton R. « The Adventures of Amos 'n' Andy: A Social History of an American Phenomenon. By Melvin Patrick Ely. » *The Journal of American History*. 79.1 (1992) : 324.

LEWIS, Thabiti. « How Fresh and New is the Case Coates Makes? » *African American Review*. 49.3 (2016) : 192-196.

LIGHT, Ivan. « Numbers Gambling Among Blacks: A Financial Institution. » *American Sociological Review*. 42.6 (1977) : 892-904.

LUBIANO, Wanheema. « Standing In for the State: Black Nationalism and "Writing the Black Subject." » in Eddie S. GLAUDE Jr. (ed.). *Is It Nation Time? Contemporary Essays on Black Power and Black Nationalism*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press. 2002.

MCALISTER, Melani. « One Black Allah: The Middle East in the Cultural Politics of African American Liberation, 1955-1970. » *American Quarterly*. 51.3 (1999) : 622-656.

MCMILLIAN, John. « “Our Founder, the Mimeograph Machine”: Participatory Democracy in Students for a Democratic Society’s Print Culture. » *Journal for the Study of Radicalism*. 2.2 (2008) : 85-110.

MUNRO-BJORKLUND, Vicky. « Popular Cultural Images of Criminals and Prisoners since Attica. » *Social Justice*. 18.3 (1991) : 48-70.

NELSON, Jack. « The Civil Rights Movement: A Press Perspective. » *Human Rights*. 28.4 (2001) : 3-6.

PARFAIT, Claire. « Histoire et militantisme : William Cooper Nell » in Hélène LE DANTEC-LOWRY, Claire PARFAIT, Matthieu RENAULT, Marie-Jeanne ROSSIGNOL et Pauline VERMEREN (dir.). *Écrire l’histoire depuis les marges : une anthologie d’historiens africains-américains, 1855-1965*. Collection « SHS ». Marseille : Terra HN éditions. 2018. Consulté le 10 juillet 2020. URL : <http://www.shs.terra-hn-editions.org/Collection/?Histoire-et-militantisme-William-Cooper-Nell#>

PETERSON, Joyce Shaw. « Black Automobile Workers in Detroit, 1910-1930. » *The Journal of Negro History*. 64.3 (1979) : 177-190.

PINSKER, Sanford. « Review: Sixty Years of the Partisan Review. » *The Sewanee Review*. 105.3 (1997) : lxxix-lxxxii.

REED, Adolph L. « Black Particularity Reconsidered » in Eddie S. GLAUDE JR. (ed.). *Is It Nation Time? Contemporary Essays on Black Power and Black Nationalism*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press. 2002.

ROJAS, Fabio. « One Discipline. Two Tracks: An Analysis of the Journal Publication Records of Professors in Africana Studies Doctoral Programs. » *Journal of Black Studies*. 39.1 (2008) : 57-68.

ROSSIGNOL, Marie-Jeanne. « William Wells Brown, du témoin à l’historien » in Hélène LE DANTEC-LOWRY, Claire PARFAIT, Matthieu RENAULT, Marie-Jeanne ROSSIGNOL et Pauline VERMEREN (dir.). *Écrire l’histoire depuis les marges : une anthologie d’historiens africains-américains, 1855-1965*. Collection « SHS ». Marseille : Terra HN éditions. 2018. Consulté le 10 juillet 2020. URL : <http://www.shs.terra-hn-editions.org/Collection/?William-Wells-Brown-du-temoin-a-l-historien#>

SEARS, James M. « Black Americans and the New Deal. » *The History Teacher*. 10.1 (1976) : 89-105.

SHERRARD-JOHNSON, Cherene. « Transatlantic Collaborations: Visual Culture in African American Literature » in Gene Andrew JARRETT (ed.). *A Companion to African American Literature*. Wiley-Blackwell. 2010.

SMITH, Shawn Michelle. « The Afterimages of Emmett Till. » *American Art*. 29.1 (2015) : 22-27.

SUISMAN, David. « Co-Workers in the Kingdom of Culture: Black Swan Records and the Political Economy of African American Music. » *The Journal of American History*. 90.4 (2004) : 1295-1324.

THOMAS, Audrey. « Recreation Without Humiliation: The Preservation of Travel Guide Resources in Portsmouth, Virginia. » Travail de Master. University of Georgia. 2018. https://getd.libs.uga.edu/pdfs/thomas_audrey_e_201805_mhp.pdf. Travail non publié.

WARREN, Nagueyalti. « Pan-African Cultural Movements: From Baraka to Karenga. » *The Journal of Negro History*. 75.1/2 (1990) : 16-28.

WATKINS, Mel. « What Was It About Amos 'n' Andy? » *The New York Times*. 7 juillet 1991. <https://www.nytimes.com/1991/07/07/books/what-was-it-about-amos-n-andy.html>. Consulté le 23/10/2018.

WEISS, Robert P. « Attica: The "Bitter Lessons" Forgotten? » *Social Justice*. 18.3 (1991) : 1-12.

WELLEK, René. « The New Criticism: Pro and Contra. » *Critical Inquiry*. 4.4 (1978) : 611-624.

WEST, Cornel. « The Paradox of the African-American Rebellion » in in Eddie S. GLAUDE Jr. (ed.). *Is It Nation Time? Contemporary Essays on Black Power and Black Nationalism*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press. 2002.

WHATLEY, Warren C. « African-American Strikebreaking from the Civil War to the New Deal. » *Social Science History*. 17.4 (1993) : 525-558.

WILLIAMS, Chad L. « Vanguard of the New Negro: African American Veterans and Post-World War I Racial Militancy. » *The Journal of African American History*. 92.3 (2007) : 347-370.

Études sur les médias, le livre et les différentes formes de l'imprimé

❖ Ouvrages

AJI, Hélène, Céline MANSANTI et Benoît TADIE (dir.). *Revue modernistes, revue engagées (1900-1939)*. Presses universitaires de Rennes. 2011.

ANDERSON, Elliott et Mary KINZIE (ed.). *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History*. Pushcart Press. 1978.

BENEDICT, Barbara M. *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press. 1996.

BERGER, Martin. *Seeing through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*. Berkeley: University of California Press. 2011.

BROOKER, Peter et Andrew THACKER (ed.). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume II North America 1894-1960*. Oxford University Press. 2012.

CACHIN, Marie-Françoise et Claire PARFAIT (dir.). *Histoire(s) de livres: Le livre et l'édition dans le monde anglophone. Cahiers Charles V. n°32*, Université Paris 7 – Denis Diderot. 2002.

CLARIDGE, Laura. *The Lady with the Borzoi: Blanche Knopf, Literary Tastemaker Extraordinaire*. New York : Farrar, Straus and Giroux. 2016.

GITELMAN, Lisa. *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*. Durham et Londres : Duke University Press. 2014.

GRAVES, Robert et Laura RIDING. *A Pamphlet Against Anthologies*. New York : AMS Press. 1970. © 1928.

HARTER, Christopher. *An Author Index to Little Magazines of the Mimeograph Revolution, 1958-1980*. Lanham, Maryland : Scarecrow Press. 2008.

HUTCHINSON, George et John K. YOUNG (ed.). *Publishing Blackness: Textual Constructions of Race Since 1850*. Ann Arbor : The University of Michigan Press. 2013.

JOHNSON, Abby Arthur et Ronald Maberry JOHNSON. *Propaganda and Aesthetics: The Literary Politics of African American Magazines in the Twentieth Century*. Amherst, Massachusetts : The University of Massachusetts Press. 1979.

JOYCE, Donald Franklin. *Black Book Publishers in the United States: A Historical Dictionary of the Presses, 1817-1990*. New York, Westport, Connecticut, Londres : Greenwood Press. 1991.

JOYCE, Donald Franklin. *Gatekeepers of Black Culture: Black-Owned Book Publishing in the United States, 1817-1981*. Westport, Connecticut, Londres : Greenwood Press. 1983.

MORRISSON, Mark S. *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*. The University of Wisconsin Press. 2001.

NYSSSEN, Hubert. *Du Texte au livre, les avatars du sens*. Paris : Armand Colin. 2005.

OHMANN, Richard. *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*. Londres, New York : Verso. 1996.

PETERSON, Theodore. *Magazines in the Twentieth Century*. Urbana : University of Illinois Press. 1964.

ROY, Michaël. *Textes fugitifs : Le récit d'esclave au prisme de l'histoire du livre*. Lyon : ENS Éditions/ Institut d'histoire du livre. 2017.

STEAD, Evangelia et Hélène VÉDRINE (dir.). *L'Europe des revues (1860-1930) : Réseaux et circulation des modèles*. Paris : PUPS. 2017.

TEBBEL, John et Mary Ellen ZUCKERMAN. *The Magazine in America, 1741-1990*. New York, Oxford : Oxford University Press. 1991.

VAIDHYANATHAN, Siva. *The Googlization of Everything: (And Why We Should Worry)*. University of California Press. 2012.

WHITE, Eric B. *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*. Edinburgh : Edinburgh University Press. 2013.

WOLSELEY, Roland E. *The Black Press, U.S.A.* Iowa State University Press. 1990. © 1971.

YOUNG, John K. *Black Writers, White Publishers: Marketplace Politics in Twentieth-Century African American Literature.* Jackson : University Press of Mississippi. 2006.

❖ Articles, chapitres d'ouvrages et conférences

BENEDICT, Barbara M. « The Paradox of the Anthology: Collecting and *Différence* in Eighteenth-Century Britain. » *New Literary History.* 34.2 (2003) : 231-256.

BORNSTEIN, George. « The Colors of Modernism : Publishing African American, Jews, Irish in the 1920s » in George HUTCHINSON et John K. YOUNG (ed.). *Publishing Blackness: Textual Construction of Race Since 1850.* Ann Arbor : The University of Michigan Press. 2013.

BRAKE, Laurel. « Art and News: Writing the Contemporary in the Periodical Press, 1893-1906. » *Les périodiques comme médiateurs/ Periodicals In-Between.* European Society for Periodical Research (ESPRit) : BNF et Inalco. 27 juin 2018.
<https://esprit2018.sciencesconf.org/>

BRITT, Rusert. « From Black Lit to Black Print : The Return to the Archive in African American Literary Studies. » *American Quarterly.* 68.4 (2016) : 993-1005.

CHARTIER, Roger. Préface à *La bibliographie et la sociologie des textes.* MCKENZIE, D.F. Traduit de l'anglais par Marc Amfreville. Editions du Cercle de la Librairie. 1991. © 1986.

COHEN, Dorothy. « Advertising and the Black Community. » *Journal of Marketing.* 34.4 (1970) : 3-11.

CONWAY, Paul. « Preservation in the Age of Google: Digitization, Digital Preservation, and Dilemmas. » *The Library Quarterly: Information, Community, Policy.* 80.1 (2010) : 61-79.

DANKY, James P. « Reading, Writing, and Resisting: African American Print Culture » in Carl F. KAESTLE et Janice A. RADWAY (ed.). *A History of the Book in America: Volume 4: Print in Motion: The Expansion of Publishing in the United States, 1880-1940.* University of North Carolina Press. 2009.

DARNTON, Robert. « A Digital Library Better than Google's. » *New York Times.* (24 mars 2011).

DARNTON, Robert. « The Research Library in the Digital Age. » *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences.* 61.3 (2008) : 9-15.

EARLE MATTHEWS, Victoria. « The Value of Race Literature: An Address Delivered at the First Congress of Colored Women of the United States, at Boston, Mass., July 30th, 1895. » Pamphlet mis en ligne par la bibliothèque universitaire de Yale.

URL : <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3724631>.

GAYARD, Laurent et Marie-Françoise ANDRE. « Miscellanées, collages et commentaires : fragments d'un discours littéraire de la Renaissance à nos jours. » *Rue Descartes.* 80 (2014) : 100-114.

GRUBER GARVEY, Ellen. « Blue Pencils and Hidden Hands: Women Periodical Editors » in Marie-Françoise CACHIN et Claire PARFAIT (dir.). *Histoire(s) de livres: Le livre et l'édition dans le monde anglophone. Cahiers Charles V. n°32*, Université Paris 7 – Denis Diderot. 2002.

HALL, Stuart. « Encoding/ Decoding » in *Culture, Media, Language*. Stuart HALL, Andrew LOWE et Paul WILLIS (ed.). Londres : Hutchinson. 1980.

HIBBARD, Addison. « A Word for Anthologies. » *College English*. 3.7 (1942) : 643-649.

JOHNSON, Abby Arthur et Ronald M. JOHNSON. « Forgotten Pages: Black Literary Magazines in the 1920s. » *Journal of American Studies*. 8.3 (1974) : 363-382.

KEMP WEIDNER, Marilyn. « Damage and Deterioration of Art on Paper Due to Ignorance and the Use of Faulty Materials. » *Studies in Conservation*. 12.1 (1967) : 5-25.

KINNAMON, Kenneth. « Anthologies of African-American Literature from 1845 to 1994. » *Callaloo*. 20.2 (1997) : 461-481.

MACAULEY, Robie. « The "Little Magazines." » *Transition*. 9 (1963) : 24-25.

MULVEY, Christopher. « Creating an Online Scholarly Edition: The Problems Posed by *Clotel*, the First African-American Novel » in Marie-Françoise CACHIN et Claire PARFAIT (dir.). *Histoire(s) de livres: Le livre et l'édition dans le monde anglophone. Cahiers Charles V. n°32*, Université Paris 7 – Denis Diderot. 2002.

NISHIKAWA, Kinohi. « The Archive on Its Own: Black Politics, Independent Publishing, and *The Negotiations*. » *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the U.S.* 40.3 (2015) : 176-201.

OLLIVIER-MELLIOS, Anne. « *The Seven Arts* et la formation d'un milieu intellectuel new-yorkais » in Hélène AJI, Céline MANSANTI et Benoît TADIE (dir.). *Revue modernistes, revues engagées (1900-1939)*. Presses universitaires de Rennes. 2011.

PARFAIT, Claire. « *Uncle Tom's Cabin* et l'histoire américaine : le prisme du paratexte » in Marie-Françoise CACHIN et Claire PARFAIT (dir.). *Histoire(s) de livres: Le livre et l'édition dans le monde anglophone. Cahiers Charles V. n°32*, Université Paris 7 – Denis Diderot. 2002.

PHILPOTTS, Matthew. « The Role of the Periodical Editor: Literary Journals and Editorial Habitus. » *The Modern Language Review*. 107.1 (2012) : 39-64.

REDMOND, Eugene. « Stridency and the Sword: Literary and Cultural Emphasis in Afro-American Magazines. » Elliott ANDERSON et Mary KINZIE (ed.). *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History*. Pushcart Press. 1978.

RODGERS, Curtis E. « Book Corner. [*A Black National News Service: The Associated Negro Press and Claude Barnett, 1919-1945*, by Lawrence D. Hogan]. » *The Crisis*. 92.1 (janvier 1985) : 24-27.

SHESGREEN, Sean. « Canonizing the Canonizer: A Short History of *The Norton Anthology of English Literature*. » *Critical Inquiry*. 35.2 (2009) : 293-318.

SMETHURST, James. « "LET THE WORLD BE A BLACK POEM": Some Problems of Recollecting and Editing Black Arts Texts » in George HUTCHINSON et John K. YOUNG (ed.).

Publishing Blackness: Textual Construction of Race Since 1850. Ann Arbor : The University of Michigan Press. 2013.

STROTHER, T. Ella. « The Race-Advocacy of the Black Press. » *Black American Literature Forum*. 12.3 (1978) : 92-99.

THOMPSON, Shirley E. « The Black Press » in *A Companion to African American History*. Alton Hornsby, Jr. (ed.) Blackwell Publishing. 2005.

VEDRINE, Hélène. « Face-à-face et réseaux de revues : *L'Épreuve album d'art, Le Livre d'art, Pan et La Revue rouge* » in Philippe KAENEL (dir.). *Les périodiques illustrés (1890-1940) : Écrivains, artistes, photographes*. Infolio. 2011.

Littérature africaine-américaine

❖ Ouvrages

BOAN, Devon. *The Black "I": Author and Audience in African American Literature*. New York, Washington D.C./ Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford : Peter Lang. 2002.

BUDICK, Emily Miller. *Blacks and Jews in Literary Conversation*. Cambridge University Press. 1998.

CAPPETTI, Carla. *Writing Chicago: Modernism, Ethnography, and the Novel*. New York : Columbia University Press. 1993.

CAPSHAW, Katharine et Anna Mae DUANE. *Who Writes for Black Children? African American Children's Literature before 1900*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 2017.

DIXON, Melvin. *Ride Out the Wilderness: Geography and Identity in Afro-American Literature*. Urbana : University of Illinois Press. 1987.

EDWARD, Brent Hayes. *Epistrophies: Jazz and the Literary Imagination*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press. 2017.

FABRE, Geneviève. *Le théâtre noir aux États-Unis*. Paris : CNRS. 1982.

FABRE, Michel. *La rive noire : les écrivains noirs américains à Paris 1830-1995*. Marseille : André Dimanche Éditeur. 1999.

FOWLER, Virginia C. *Nikki Giovanni: A Literary Biography*. Praeger. 2013.

HARDISON, Ayesha K. *Writing through Jane Crow: Race and Gender Politics in African American Literature*. Charlottesville et Londres. University of Virginia Press. 2014.

HUGHES, Langston. *The Big Sea*. New York : Alfred A. Knopf. 1940.

DU BOIS, W.E.B. *Dusk of Dawn: An Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*. New Brunswick, New Jersey: Transaction. 1995. © 1940.

JACKSON, Lawrence P. *The Indignant Generation: A Narrative History of African American Writers and Critics, 1934-1960*. Princeton et Oxford : Princeton University Press. 2011.

JOHNSON, James Weldon. *Along This Way: The Autobiography of James Weldon Johnson*. New York : The Viking Press. 1933.

JONES, Meta DuEwa. *The Muse is Music: Jazz Poetry from the Harlem Renaissance to Spoken Word*. Urbana : University of Illinois Press. 2011.

HAY, Samuel A. *Ed Bullins: A Literary Biography*. Détroit : Wayne State University. 1997.

MAXWELL, William J. *F.B. Eyes: How J. Edgar Hoover's Ghostreaders Framed African American Literature*. Princeton et Oxford : Princeton University Press. 2015.

MAXWELL, William J. *James Baldwin: The FBI File*. Arcade/ Simon & Schuster. 2017.

MCHENRY, Elizabeth. *Forgotten Readers: Recovering the Lost History of African American Literary Societies*. Durham et Londres : Duke University Press. 2002.

MILLER, Quentin D. *The Routledge Introduction to African American Literature*. Londres et New York : Routledge. 2016

MULLEN, Bill V. et James SMETHURST (ed.). *Left of the Color Line: Race, Radicalism, and Twentieth-Century Literature of the United States*. University of North Carolina Press. 2003.

SCOTT, Darieck. *Extravagant Abjection: Blackness, Power, and Sexuality in the African American Literary Imagination*. New York University Press. 2010.

SHOCKLEY, Evie. *Renegade Poetics: Black Aesthetics and Formal Innovation in African American Poetry*. Iowa City : University of Iowa Press. 2011.

SYLVANISE, Frédéric. *Langston Hughes : poète jazz, poète blues*. ENS Éditions. 2009.

THOMPSON, Gordon E. (ed.). *Black Music, Black Poetry: Blues and Jazz's Impact on African American Versification*. Farnham, Burlington : Ashgate. 2014.

TRACY, Steven C. *Hot Music, Ragmentation, and the Bluing of American Literature*. Tuscaloosa : University of Alabama Press. 2016.

WARREN, Kenneth W. *What Was African American Literature?* Cambridge, Massachusetts, et Londres : Harvard University Press. 2011.

WASHINGTON, Robert E. *The Ideologies of African American Literature: From the Harlem Renaissance to the Black Nationalist Revolt: A Sociology of Literature Perspective*. Boulder, New York, Oxford : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham. 2001.

❖ **Articles ; chapitres d'ouvrages ; travaux universitaires non publiés**

BENSTON, Kimberly. « Amiri Baraka: An Interview. » *Boundary 2*. 6.2 (1978) : 303-318.

BLANC, Carline. *Écrire le folklore : subversions épistémiques chez Zora Neale Hurston et Toni Morrison*. Thèse de doctorat à l'université Paris-Est Marne-le-Vallée. 2017. Travail non publié.

BONE Robert. « Richard Wright and the Chicago Renaissance. » *Callaloo*. 28. Numéro spécial Richard Wright. (1986) : 446-468.

BONTEMPS, Arna. « Memories of Langston Hughes 1902-1967. » *Negro American Literature Forum*. 1.2 (1967) : 12-13.

BURKE, Virginia M. « Black Literature For Whom? » *Negro American Literature Forum*. 9.1 (1975) : 25-27.

CAPPETTI, Carla. « Sociology of an Existence: Richard Wright and the Chicago School. » *MELUS*. 12.2 (1985) : 25-43.

CHAKKALAKAL, Tess. « To Make an Old Century New. » *American Quarterly*. 62.4 (2010) : 1001-1012.

COLLIER, Eugenia W. « I Do Not Marvel Countee Cullen. » 11.1 (1967) : 73-87.

COSSU-BEAUMONT, Laurence. « Best-sellers noirs : la représentation et la transmission des grands mythes américains. » *Cercles* 24 (2012) : 73-85.

DENIZÉ, Donna E. M. et Louisa NEWLIN. « The Sonnet Tradition and Claude McKay. » *The English Journal*. 99.1 (2009) : 99-105.

DESHMUKH, Madhuri H. « Claude McKay's Road to Catholicism. » *Callaloo*. 37.1 (2014) : 148-168.

ELIMIMIAN, Isaac I. « Theme and Technique in Claude McKay's Poetry. » *CLA Journal*. 25.2 (1981) : 203-211.

HADDAD, Vincent. « Nobody's Protest Novel: Novelistic Strategies of the Black Lives Matter Movement. » *The Comparatist*. 42. (2018) : 40-59.

HARRIS, Violet J. « African American Children's Literature: The First One Hundred Years. » *The Journal of Negro Education*. 59.4 (1990) : 540-555.

JENKINS, Lee M. « 'If We Must Die': Winston Churchill and Claude McKay. » *Notes and Queries*. 50.3 (2003) : 333-337.

JOHNSON, Dianne et Catherine E. LEWIS. « Introduction: [Children's and Young Adult Literature]. » *African American Review*. 32.1 (1998) : 5-7.

KLEIN, Sybil. « Review: Les Cenelles: A Collection of Poems by Creole Writers of the Early Nineteenth Century by Regine Latourtue and Gleason R. W. Adams. » *Black American Literature Forum*. 14.4 (1980) : 166-167.

M. V. « Les Cenelles. » *Journal de la Société des américanistes*. 23.1 (1931) : 251.

MAXWELL, William J. « F. B. Eyes: The Bureau Reads Claude McKay » in Bill V. MULLEN et James SMETHURST (ed.). *Left of the Color Line: Race, Radicalism, and Twentieth-Century Literature of the United States*. University of North Carolina Press. 2003.

MCHEMRY, Elizabeth. « Reading and Race Pride: The Literary Activism of Black Clubwomen » in Carl F. KAESTLE et Janice A. RADWAY (ed.). *A History of the Book in America: Volume 4: Print in Motion: The Expansion of Publishing in the United States, 1880-1940*. University of North Carolina Press. 2009.

MICHLIN, Monica. « Les voix interdites prennent la parole. » *Sillages critiques*. (avril 2005) : 197-214.

MULLEN, Harryette. « “When He Is Least Himself”: Dunbar and Double Consciousness in African American Poetry. » *African American Review*. 41.2 (2007) : 277-282.

NEAL, Larry. « The Black Writer’s Role: Richard Wright. » *Liberator*. (décembre 1965) : 20.

PATTERSON, Raymond R. « Robert Hayden’s Phillis Wheatley. » *Obsidian*. 8.1 (1982) : 94-96.

PERKINS, A. E. « Victor Séjour and His Times. » *Negro History Bulletin*. 5.7 (1942) : 163-166.

PITTS WALKER, Ethel. « Krigwa, a Theatre by, for, and about Black People. » *Theatre Journal*. 40.3 (1988) : 347-356.

RAMBSY, Howard II. « Catching Holy Ghosts: The Diverse Manifestations of Black Persona Poetry. » *African American Review*. 42 ¾ (2008) : 549-564.

RAYNAUD, Claudine. « Modernism, Anthropology, Africanism and the Self: Hurston and Herskovits on/in Haiti » in Fionnghuala SWEENEY et Kate MARSH (ed.). *Afromodernisms: Paris, Harlem and the Avant-Garde*. Edinburgh University Press. 2013.

REED, Ishmael. « LeRoi Jones/ Amiri Baraka and Me. » *Transition*. 114 (2014) : 13-29.

REILLY, John M. « Richard Wright Preaches the Nation: 12 Million Black Voices. » *Black American Literature Forum*. 16.3 (1982) : 116-119.

ROCCHI, Jean-Paul. « ‘The Other Bites the Dust’ : La mort de l’Autre : vers une épistémologie de l’identité » in Jean-Paul ROCCHI (dir.). *L’objet identité : épistémologie et transversalité. Cahiers Charles V*. 40 (2006) : 9-46.

ROCCHI, Jean-Paul. « ‘The Substance of Things Hoped For, the Evidence of Things not Seen’ : *Vanishing Rooms* de Melvin Dixon ou le racisme intimentement » in Jean-Paul ROCCHI (dir.). *Cahiers Charles V*. 40. (2006) : 291-308.

ROCCHI, Jean-Paul. « ‘Whose little boy are you?’ : l’anti-essentialisme de James Baldwin et le nationalisme noir-américain » in Michel FEITH (dir.). *Nationalismes, régionalismes : survivances du romantisme ?* Université de Nantes-CRINI. 2004.

TURNER, Darwin T. « Frank Yerby as Debunker. » *The Massachusetts Review*. 9.3 (1968) : 569-577.

WASHINGTON, Mary Helen. « Alice Childress, Lorraine Hansberry, and Claudia Jones: Black Women Write the Popular Front » in Bill V. MULLEN et James SMETHURST (ed.). *Left of the Color Line: Race, Radicalism, and Twentieth-Century Literature of the United States*. University of North Carolina Press. 2003.

Renaissance de Harlem

❖ Ouvrages

BAKER JR., Houston A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago : University of Chicago Press. 1987.

CARROLL, Anne Elizabeth. *Word, Image, and the New Negro: Representation and Identity in the Harlem Renaissance*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press. 2005.

DOUGLAS, Ann. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. New York : Farrar, Straus & Giroux. 1995.

FABRE, Geneviève et Michel FEITH (ed.). *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*. Bloomington : Indiana University Press. 2001.

HUGGINS, Nathan Irvin. *Harlem Renaissance*. Oxford University Press. 1971.

HUTCHINSON, George. *The Harlem Renaissance in Black and White*. Cambridge, Massachusetts, Londres, England : The Belknap Press of Harvard University Press. 1995.

HONEY, Maureen. *Aphrodite's Daughter: Three Modernist Poets of the Harlem Renaissance*. Rutgers University Press. 2016.

LEWIS, David L. *When Harlem Was In Vogue*. Oxford, New York : Oxford University Press. 1979.

LEWIS, David L. *The Portable Harlem Renaissance Reader*. Penguin Books. 1994.

NADELL, Martha. *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture*. Cambridge, Massachusetts et Londres : Harvard University Press. 2004.

OGBAR, Jeffrey O.G. (ed.). *The Harlem Renaissance Revisited: Politics, Arts, and Letters*. Baltimore : The John Hopkins University Press. 2010.

RAYNAUD, Claudine (dir.). *La Renaissance de Harlem et l'art nègre : Volume VI*. Michel Houdiard Editeur. 2013.

SOTO, Michael. *Measuring the Harlem Renaissance: The U.S. Census, African American Identity, and Literary Form*. Amherst and Boston : University of Massachusetts Press. 2016.

VAN NOTTEN, Eleonore. *Wallace Thurman's Harlem Renaissance*. Amsterdam-Atlanta, GA : Rodopi. 1994.

WINTZ, Cary D. *Black Culture and the Harlem Renaissance*. Houston, Texas : Rice University Press. 1988.

❖ **Articles ; chapitres d'ouvrages ; travaux universitaires non publiés**

AUSTIN, Addell P. « The *Opportunity* and *Crisis* Literary Contests, 1924-1927. » *CLA Journal*. 32.2 (1988) : 235-246.

BRYAN, F. T. « Black American Women Poets from 1915 to 1930: Products of a Cultural Milieu. » *Obsidian II*. 3.2 (1988) : 1-10.

CECCHINATO, Elisa. *Fire on the Harlem Renaissance: Black Cultural Identities, Desiring Agencies and the Disciplinary Episteme*. Thèse de doctorat à l'université Paris-Est Marne-la-Vallée. 2018. Travail non publié.

COLLINS, Kathleen. « Black Opals » in Paul Finkelman et Cary D. Wintz (ed.). *Encyclopedia of the Harlem Renaissance: Volume I, A-J*. Routledge. 2004.

CORBOULD, Clare. « Class, Gender, and Community in Harlem Sketches: Representing Black Urban Modernity in Interwar African American Newspapers » in Andrew M. FEARNLEY et Daniel MATLIN (ed.). *Race Capital? Harlem as Setting and Symbol*. Columbia University Press. 2019.

COSSU-BEAUMONT. « Richard Wright et le nouveau militantisme noir : « les mots comme des armes » » in Claudine RAYNAUD (dir.). *La Renaissance de Harlem et l'art nègre : Volume VI*. Michel Houdiard Editeur. 2013.

CRAWFORD, Margo Natalie. « 'Perhaps Buddha is a woman': women's poetry in the Harlem Renaissance » in George HUTCHINSON (ed.). *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Cambridge : Cambridge University Press. 2007.

DAWARHARE, Anthony. « The Specter of Radicalism in Alain Locke's *The New Negro* » in Bill V. MULLEN et James SMETHURST (ed.). *Left of the Color Line: Race, Radicalism, and Twentieth-Century Literature of the United States*. University of North Carolina Press. 2003.

DE BARROS, Paul. « 'The Loud Music of Life': Representations of Jazz in the Novels of Claude McKay. » *The Antioch Review*. 57.3 (1999) : 306-317.

DICKINSON, Donald C. et Donald C. DICKERSON. « Langston Hughes and *The Brownie's Book*. » *Negro History Bulletin*. 31.8 (1968) : 8-10.

DORMAN, Jacob S. « Back to Harlem: Abstract and Everyday Labor during the Harlem Renaissance » in Jeffrey O.G. OGBAR (ed.). *The Harlem Renaissance Revisited: Politics, Arts, and Letters*. Baltimore : The John Hopkins University Press. 2010.

FABRE, Michel. « René Maran, The New Negro and Negritude. » *Phylon*. 36.3 (1975) : 340-351.

GYANT, LaVerne. « *The Brownies' Book*: Preserving African American Memories through Textual Lineage. » *Black History Bulletin*. 78.2 (2015) : 22-26.

HART, Robert C. « Black White Literary Relations in the Harlem Renaissance. » *American Literature*. 44.4 (1973) : 612-628.

HUGHES, Langston. « Harlem Literati in the Twenties. » *Saturday Review of Literature*. (22 juin 1940) : 13-14.

HYEST, Jenny. « Anne Spencer's Feminist Modernist Poetics. » *Journal of Modern Literature* 38.3 (2015) : 129-147.

IKONNE, Chidi. « René Maran and the New Negro. » *Colby Quarterly*. 15.4 (1979) : 224-239.

KELLNER, Bruce. « Langston Hughes's *Nigger Heaven* Blues. » *The Langston Hughes Review*. 11.1 (1992) : 21-27.

KRASNER, David. « Dark Tower and the Saturday Nighters: Salons as Thees in African American Drama. » *American Studies*. 49. ½ (2008) : 81-95.

MATUSEVICH, Maxim. « "Harlem Globe-Trotters": Black Sojourners in Stalin's Soviet Union » in Jeffrey O.G. OGBAR (ed.). *The Harlem Renaissance Revisited: Politics, Arts, and Letters*. Baltimore : The John Hopkins University Press. 2010.

MICHLIN, Monica. « Langston Hughes's Blues » in Geneviève FABRE et Michel FEITH (ed.). *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press. 2001.

NADELL, Martha. « 'Devoted to Younger Negro Artists': *Fire!!* (1926) and *Harlem* (1928). » Peter BROOKER et Andrew THACKER (ed.). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume II North America 1894-1960*. Oxford University Press. 2012.

SCRUGGS, Charles. « H.L. Mencken and James Weldon Johnson: Two Men Who Helped Shape a Renaissance » in Kenneth M. PRICE et Lawrence J. OLIVER (ed.). *Critical Essays on James Weldon Johnson*. New York : G.K. Hall & Co. 1997.

SMALLS, James. « Sculpting Black Queer Bodies and Desires: The Case of Richmond Barthé » in Anne CRÉMIEUX, Xavier LEMOINE et Jean-Paul ROCCHI (ed.). *Understanding Blackness Through Performance: Contemporary Arts and the Representation of Identity*. New York : Palgrave Macmillan. 2013.

STEPHENS, Michelle Ann. « The Harlem Renaissance: The New Negro at Home and Abroad » in Gene Andrew JARRETT (ed.). *A Companion to African American Literature*. Wiley-Blackwell. 2010.

STORY, Ralph D. « Patronage and the Harlem Renaissance: You Get What You Pay For. » *CLA Journal*. 32.3 (1989) : 284-295.

SYLVANISE, Frédéric. « Countee Cullen ou l'illusion d'une langue poétique universelle » in Claudine RAYNAUD (dir.). *La Renaissance de Harlem et l'art nègre : Volume VI*. Michel Houdiard Editeur. 2013.

SYLVANISE, Frédéric. « La Renaissance de Harlem fut-elle une dissidence inefficace ou une collaboration interracial essentielle ? » in Jean-Paul ROCCHI (dir.). *Dissidences et identités plurielles*. Presses universitaires de Nancy. 2008.

WALL, Cheryl A. « Histories and Heresies: Engendering the Harlem Renaissance. » *Meridians*. 2.1 (2001) : 59-76.

Ressources générales de littérature, de théorie et de philosophie

❖ Ouvrages

ABELOVE, Henry. *Deep Gossip*. Minneapolis, Londres : University of Minnesota Press. 2003.

ADORNO, Theodor W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Londres : Routledge. 1991.

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Gallimard. 1983. © 1944.

ALFANDARY, Isabelle (dir.). *Dialoguer l'archive*. INA Éditions. 2019.

APPIAH, Kwame Anthony. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York et Oxford : Oxford University Press. 1992.

ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard. 1972.

ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy and other writings*. Cambridge : Cambridge University Press. 1993. © 1869.

BAKHTIN, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press. 1982.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York : Oxford University Press. 1973.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil. 1992.

BOURDIEU, Pierre et Jean-Claude PASSERON. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Éditions de Minuit. 1964.

BOURDIEU, Pierre et Jean-Claude PASSERON. *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Éditions de Minuit. 1970.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge. 1990

CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Éditions du Seuil. 1977.

CHARTIER, Roger (dir.). *Pratiques de la lecture*. Marseille : Editions Rivages. 1985.

COMETTI, Jean-Pierre (dir.). *Les arts de masse en question*. Bruxelles : La Lettre volée. 2007.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien. Tome I. Arts de faire*. Paris : Gallimard. 1990.

DE LAGASNERIE, Geoffroy. *Logique de la création : Sur l'Université, la vie intellectuelle et les conditions de l'innovation*. Paris : Fayard. 2011.

- DE STAËL, Germaine. *De la littérature*. Paris : Flammarion. 1991. © 1800.
- DU BOIS, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Chicago : A. C. McClurg & Co. 1903.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte. 2002. © 1961.
- FERGUSON, Roderick A. *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis, Londres : University of Minnesota Press. 2004.
- FISCHER, Steven Roger. *A History of Reading*. Londres : Reaktion Books. 2003.
- FRASER, Nancy et Axel HONNETH. *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*. Londres, New York : Verso. 2003.
- GATES, JR., Henry Louis. *Figures in Black, Words, and the Racial Self*. New York : Oxford University Press. 1987.
- GATES, JR., Henry Louis. *The Signifyin(g) Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York : Oxford University Press. 1988.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil. 1982.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil. 1987.
- GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art. Tome 2. La relation esthétique*. Paris : Éditions du Seuil. 1997.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres et New York : Verso. 1993.
- GOODY, Jack. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris : Les éditions de minuit. 1979.
- GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris : Flammarion. 1989.
- HASKELL, Francis. *La Norme et le Caprice : redécouvertes en art, aspects du gout et de la collection en France et en Angleterre*. Traduit de l'anglais par Robert Fohr. Paris : Flammarion. 1986. © 1976.
- hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press. 1992.
- HUME, David. *Essais esthétiques*. Paris : Flammarion. 2000.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. Mardaga. 1997.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard. 1978.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard. 1989. © 1787.
- KEITH, Michael et Steve PILE (ed.). *Place and the Politics of Identity*. Londres, New York : Routledge. 1993.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil. 1969.

LAWRENCE, D.H. *Etudes sur la littérature classique américaine*. Paris : Editions du Seuil. 1948

LE DŒUFF, Michèle. *Le sexe du savoir*. Paris : Flammarion. 2000.

LENTRICCHIA, Frank et Thomas MCLAUGHLIN (ed.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press. 1989.

LENTRICCHIA, Frank. *After the New Criticism*. The University of Chicago Press. 1980.

LOWENTHAL, David. *The Past Is A Foreign Country*. Cambridge University Press. 1985.

MCGANN, Jerome J. *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory*. Oxford : Clarendon Press. 1988.

MCGANN, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press. 1991.

MCKENZIE, D.F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Traduit de l'anglais par Marc Amfreville. Editions du Cercle de la Librairie. 1991. © 1986.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the Extensions of Man*. Londres : Routledge & Kegan Paul. 1964.

MILLS, Charles Wade. *The Racial Contract*. Ithaca et Londres : Cornell University Press. 1997.

SAÏD, Edward. *Culture et impérialisme*. Paris : Fayard. 2000.

WEBER, Max. *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology, Volume 1*. Guenther ROTH et Claus WITTICH (ed.). Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press. 1978.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard. 1961.

❖ Articles et chapitres d'ouvrages

ALFANDARY, Isabelle. « La différence des langues : une lecture française d'un poème d'E. Cummings. » *Revue française d'études américaines*. 80. (mars 1999) : 15-22.

BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » in *Œuvres, III*. Gallimard. 2000.

CARRAWAY, Leslie N. « On Preserving Knowledge. » *The American Midland Naturalist*. 166. 1 (2011) : 1-12.

CLARK, Priscilla P. « Stratégies d'auteurs au XIXe siècle. » *Romantisme*. 17-18 (1977) : 92-102.

DRAPER, R. P. « Concrete Poetry. » *New Literary History*. 2.2 (1971) : 329-340.

GORDON, Lewis R. « Black Aesthetics, Black Value. » *Public Culture*. 30.1 (2018) : 19-34.

HERRNSTEIN SMITH, Barbara. « Contingencies of Value. » *Critical Inquiry*. 10.1 (1983) : 1-35.

hooks, bell. « Performance practice as a site of opposition » in Catherine UGWU (ed.). *Let's Get It On: The Politics of Black Performance*. Boston : Institute of Contemporary Arts. 1995.

LOWENTHAL, David. « Material Preservation and Its Alternatives. » *Perspecta*. 25. (1989) : 66-77.

MANUEL, Carme. « A Ghost in the Expressionist Jungle of O'Neill's "The Emperor Jones". » *African American Review*. 39. ½ (2005) : 67-85.

MURAT, Jean-Christophe. « Culture and Literary Criticism in the 1930s and '40s. The Case of F.R. and Q.D. Leavis. » *E-rea* [en ligne]. 10.2 (2013). Consulté le 26 juillet 2020. URL : <https://journals.openedition.org/erea/3033>

EDA, Victoria. « Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry. » *New Literary History*. 26.2 (1995) : 379-393.

POTTER, Vilma. « Idella Purnell's PALMS and Godfather Witter Bynner. » *American Periodicals*. 4 (1994) : 47-64.

POUND, Ezra. « Literary Prizes. » *Poetry*. 7.6 (1916) : 304-305.

ROBBINS-CARTER Jane et Douglas L. ZWEIZIG. « Evaluating Library Collections, Reference, Services, Programs and Personnel: Lesson 2. » *American Libraries*. 16.10 (1985) : 724-727.

ROSSER, Donald S. « On Literary Study Guides. » *The Clearing House*. 45.2 (1970) : 115.

SOLLORS, Werner. « The clock, the salesman, and the breast » in Sacvan BERCOVITCH (ed.). *The Cambridge History of American Literature: Volume 6, Prose Writing, 1910-1950*. Cambridge University Press. 2002.

SONNAC, Nathalie. « L'écosystème des medias. » *Communication*. 32.2 (2013). <http://journals.openedition.org/communication/5030>

THOMAS, Kendall. « 'Ain't Nothin' Like the Real Thing': Black Masculinity, Gay Sexuality, and the Jargon of Authenticity » in Marcellus BLOUNT and George P. CUNNINGHAM (ed.). *Representing Black Men*. New York et Londres : Routledge. 1996.

THORP, Willard. « The Achievement of Ridgely Torrence. » *The Princeton University Library Chronicle*. 12. 3 (1951) : 103-117.

WILLIAMS, Edwin E. « Deterioration of Library Collections Today. » *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*. 40.1 (1970) : 3-17.

WRIGHT, Matthew. « Literary Prizes and Literary Criticism in Antiquity. » *Classical Antiquity*. 28.1 (2009) : 138-177.

WYLDER, Edith. « Emily Dickinson's Punctuation: The Controversy Revisited. » *American Literary Realism*. 36.3 (2004) : 206-224.

Sites en ligne

Site du Bureau du recensement états-unien :
<https://www.census.gov/library/publications/1971/demo/p60-78.html>.

Site de l'American Library Association :
<http://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/classics>

Site de l'U.S. Bureau of Labor Statistics :
https://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm

Site qui analyse la fréquentation des sites Internet : <https://www.similarweb.com/fr/>

Sites du centre d'archives Freedom Archive :
<https://freedomarchives.org/about/about-us>

Site du commentateur politique conservateur Cliff Kincaid :
<https://www.aim.org/aim-column/soviets-funded-black-freedom-journal>

University Challenge. Saison 49. Épisode 16 :
<https://www.youtube.com/watch?v=AAvj8EeLQ68>

Annexes

Annexe 1 : Auteurs les plus fréquemment reproduits dans les anthologies

Auteurs les plus présents au sein des anthologies				
Nombres d'anthologies	Noms			
34	LeRoi Jones/ Amiri Baraka			
33	Langston Hughes			
28	Gwendolyn Brooks	Jean Toomer		
27	Countee Cullen			
26	Paul Laurence Dunbar	Claude McKay		
24	Arna Bontemps	Sterling A. Brown	Margaret Abigail Walker	
23	Robert Hayden			
22	Mari E. Evans			
21	Richard Wright			
20	Nikki Giovanni	Dudley Randall		
18	Don L. Lee/ Haki Madhubuti	Melvin B. Tolson		
17	Charles Waddell Chesnutt Owen Dodson	Georgia Douglas Johnson Fenton Johnson		
16	James Baldwin W.E.B. Du Bois	Ralph Ellison Sonia Sanchez		
15	Naomi Long Madgett	Phillis Wheatley		
14	Samuel Allen/ Paul Vesey	William Stanley Braithwaite	William Melvin Kelley	
13	Margaret Danner Rudolph Fisher	Angelina Grimke David Henderson	Anne Spencer	
12	Julia Fields Zora Neale Hurston	Etheridge Knight Clarence Major	Larry Neal Conrad Kent Rivers	
11	Ed Bullins Jessie Fauset	Calvin C. Hernton Paule Marshall	John A. Williams	
10	Frank Marshall Davis James A. Emanuel Frank Horne	George Moses Horton Audre Lorde John Matheus	Carolyn Rodgers Frances Ellen Watkins Harper	
9	Gwendolyn Bennett Ted Joans	Bob Kaufman Raymond R. Patterson	Ishmael Reed	
8	Frederick Douglass Alice Dunbar Nelson Ernest J. Gaines	Chester Himes Lance Jeffers Helene Johnson	Norman Jordan William Wells Brown	
7	Lewis Alexander John Henrik Clarke Ray Durem Keorapetse William Kgositsile	Ann Petry Willis Richardson A.B. Spellman	Askia Muhammad Touré/ Rolland Snellings Eric Walrond Jay Wright	
6	Johari Amini / Jewel C. Latimore S.E. Anderson Lebert Bethune Joseph S. Cotter Jr.	Waring Cuney C.H. Fuller Jr. Leslie Pinckney Hill John O. Killens	G.C. Oden Oliver Pitcher Alice Walker Frank Yerby	
5	Russell Atkins Lerone Bennett Jr. James Edwin Campbell Lucille Clifton James D. Corrothers Victor Hernandez Cruz Carol Freeman	Jupiter Hammon Donald Jeffrey Hayes Alicia Johnson June Jordan Alain Locke Myron O'Higgins	Norman Henry Pritchard George S. Schuyler Clarissa Scott Delany Welton Smith Edward S. Spriggs Wallace Thurman	Quincy Troupe Darwin T. Turner Sarah Webster Fabio Joyce Whitsitt / Malaika Ayo Wangara Malcolm X Al Young

Annexe 2 : Pourcentage de femmes dans les anthologies

Pourcentage de femmes dans les anthologies					
Année de parution	Titre	Hommes	Femmes	Non renseigné	Pourcentage (arrondi)
1922	The Book of American Negro Poetry	26	4	-	13
1925	The New Negro	29	8	-	21
1927	Caroling Dusk	25	14	-	35
1927	Ebony & Topaz	20	18	-	47
1929	Anthology of American Negro Literature	35	7	-	16
1927	Plays of Negro Life	10	4	-	28
1930	Plays and Pageants of Negro Life	3	6	-	66
1931	Readings from Negro Authors for Schools and Colleges	19	13	-	40
1935	Negro History in Thirteen Plays	2	3	-	60
1941	The Negro Caravan	47	10	-	17
1964	New Negro Poets: U.S.A.	27	10	-	27
1967	From the Ashes	10	8	-	44
1967	For Malcolm	27	14	-	34
1967	The Best Short Stories by Negro Writers	37	10	-	21
1967	Kaleidoscope	31	10	-	24
1968	Black Fire	68	7	-	9
1968	Dark Symphony	30	4	-	11
1968	I Am the Darker Brother	24	4	-	14
1968	Black Voices	39	6	-	13
1969	Black Arts: An Anthology of Black Creations	25	7	-	21
1969	The New Black Poetry	59	13	2	17
1969	Black Poetry: A Supplement to Anthologies Which Exclude Black Poets	18	6	1	24
1969	New Plays from the Black Theatre	8	0	1	0
1970	Black American Literature	28	7	-	20
1970	Dices or Black Bones	13	3	1	17

1970	The Poetry of the Negro	75	37	-	33
1970	Brothers and Sisters	14	6	-	30
1970	From the Roots	20	2	-	9
1970	Night Comes Softly	0	79	-	100
1970	The Black Woman	0	27	-	100
1970	Soulscript: Afro-American Poetry	27	10	-	27
1970	New Black Playwrights	4	1	-	20
1970	19 Necromancers from Now	16	0	-	0
1970	Right On!	28	12	-	30
1971	What We Must See	12	4	-	25
1971	A Broadside Treasury	27	13	2	30
1971	Black Literature in America	27	5	-	15
1971	Black Insights	27	6	-	18
1971	Blackamerican Literature	30	6	-	16
1971	Cavalcade	41	16	-	28
1971	Jump Bad	4	6	-	60
1972	Black Spirits	21	9	-	30
1972	Black Drama	20	2	-	9
1972	Black Writers of America	64	16	-	25
1972	Afro-American Writing	31	11	-	26
1972	New Black Voices	65	12	2	15
1972	Black Short Story Anthology	21	6	-	22
1972	Understanding the New Black Poetry	50	18	2	25
1973	The Poetry of Black America	105	38	2	26
1974	American Negro Poetry	47	21	-	30
1974	Keeping the Faith	0	31	-	100
1974	Black Theater, U.S.A.	29	13	-	30
1974	Betcha Ain't	21	0	-	0
1975	Black-Eyed Susans	0	7	-	100
1976	An Introduction to Black Literature in America	56	14	-	20
1997	The Norton Anthology of African American Literature	69	49	-	41

Annexe 3 : Œuvres les plus reproduites dans les anthologies

Œuvres les plus reproduites								
Nombre de reproductions	Titre et auteur							
21	<i>If We Must Die</i> Claude McKay							
17	<i>Yet Do I Marvel</i> Countee Cullen							
16	<i>We Wear the Mask</i> Paul Laurence Dunbar							
15	<i>The Negro Speaks of Rivers</i> Langston Hughes				<i>For My People</i> Margaret Abigail Walker			
14	<i>From the Dark Tower</i> Countee Cullen		<i>Dream Variation</i> Langston Hughes		<i>Preface to a Twenty Volume Suicide Note</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka		<i>Song of the Son</i> Jean Toomer	
13	<i>A Black Man Talks of Reaping</i> Arna Bontemps	<i>Nocturne at Bethesda</i> Arna Bontemps	<i>Southern Mansion</i> Arna Bontemps	<i>Incident</i> Countee Cullen	<i>Sympathy</i> Paul Laurence Dunbar	<i>Frederick Douglass</i> Robert Hayden	<i>America</i> Claude McKay	
12	<i>Heritage</i> Countee Cullen		<i>I, Too, Sing America</i> Langston Hughes		<i>O Black and Unknown Bards</i> James Weldon Johnson		<i>The White House</i> Claude McKay	
11	<i>Runagate Runagate</i> Robert Hayden	<i>Mother to Son</i> Langston Hughes	<i>Tired</i> Fenton Johnson	<i>The Creation</i> James Weldon Johnson	<i>A Poem for Black Hearts</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka	<i>Dark Symphony</i> Melvin B. Tolson	<i>Georgia Dusk</i> Jean Toomer	
10	<i>We Real Cool</i> Gwendolyn Brooks			<i>Middle Passage</i> Robert Hayden		<i>Flame-Heart</i> Claude McKay		
9	<i>Ere Sleep Comes Down to Soothe Weary Eyes</i> Paul Laurence Dunbar			<i>When Malindy Sings</i> Paul Laurence Dunbar		<i>The Lynching</i> Claude McKay		
8	<i>The Goophered Grapevine</i> Charles W. Chesnutt		<i>I Want To Die While You Love Me</i> Georgia Douglas Johnson		<i>Harlem Shadows</i> Claude McKay		<i>His Excellency General Washington</i> Phillis Wheatley	
	<i>A Litany of Atlanta</i> W.E.B. Du Bois		<i>Nikki-Rosa</i> Nikki Giovanni		<i>Letter to My Sister</i> Anne Spencer		<i>On Being Brought from Africa to America</i> Phillis Wheatley	
7	<i>A Moment Please</i> Samuel Allen/ Paul Vesey		<i>Clotel</i> William Wells Brown		<i>A Ballad of Remembrance</i> Robert Hayden		<i>Baptism</i> Claude McKay	
	<i>American Gothic/ To Satch</i> Samuel Allen/ Paul Vesey		<i>To John Keats, Poet at Springtime</i> Countee Cullen		<i>The Idea of Ancestry</i> Etheridge Knight		<i>Outcast</i> Claude McKay	
					<i>Jazzonia</i> Langston Hughes		<i>Booker T. and W.E.B.</i> Dudley Randall	

	<p><i>The Chicago Defender Sends a Man to Little Rock, Fall</i> Gwendolyn Brooks</p> <p><i>Strong Men</i> Sterling Brown</p> <p><i>Sister Lou</i> Sterling Brown</p>	<p><i>The Poet</i> Paul Laurence Dunbar</p> <p><i>A Death Song</i> Paul Laurence Dunbar</p> <p><i>Invisible Man</i> Ralph Ellison</p>	<p><i>But He Was Cool</i> Don L. Lee/ Haki Madhubuti</p> <p><i>Russian Cathedral/ St. Isaac's Church, Petrograd</i> Claude McKay</p>	<p><i>At the Carnival</i> Anne Spencer</p> <p><i>Lines to Nasturtium</i> Anne Spencer</p> <p><i>For Malcolm X</i> Margaret Walker</p>
6	<p><i>Sonnet 2</i> Gwendolyn Bennett</p> <p><i>The Day-Breakers</i> Arna Bontemps</p> <p><i>Scintilla</i> William Stanley Braithwaite</p> <p><i>Rhapsody</i> William Stanley Braithwaite</p> <p><i>The Watchers</i> William Stanley Braithwaite</p> <p><i>Malcolm X</i> Gwendolyn Brooks</p> <p><i>Riot</i> Gwendolyn Brooks</p> <p><i>Long Gone</i> Sterling Brown</p> <p><i>Southern Road</i> Sterling Brown</p> <p><i>The Wife of His Youth</i> Charles W. Chesnutt</p>	<p><i>Robert Whitmore</i> Frank Marshall Davis</p> <p><i>Yardbird's Skull</i> Owen Dodson</p> <p><i>Sorrow Is The Only Faithful One</i> Owen Dodson</p> <p><i>The Heart of a Woman</i> Georgia Douglas Johnson</p> <p><i>Ships That Pass in the Night</i> Paul Laurence Dunbar</p> <p><i>A Negro Love Song</i> Paul Laurence Dunbar</p> <p><i>Black Jam for Dr. Negro</i> Mari Evans</p> <p><i>Vive Noir!</i> Mari Evans</p>	<p><i>Homage to the Empress of the Blues</i> Robert Hayden</p> <p><i>O Daedalus, Fly Away Home</i> Robert Hayden</p> <p><i>Madhouse</i> Calvin C. Hernton</p> <p><i>Kid Stuff</i> Frank Horne</p> <p><i>On Liberty and Slavery</i> George Moses Horton</p> <p><i>The Weary Blues</i> Langston Hughes</p> <p><i>Sence You Went Away</i> James Weldon Johnson</p> <p><i>Hard Rock Returns to Prison from the Hospital for the Criminal Insane</i> Etheridge Knight</p> <p><i>It Was A Funky Deal</i> Etheridge Knight</p>	<p><i>Assassination</i> Don L. Lee/ Haki Madhubuti</p> <p><i>Spring in New Hampshire</i> Claude McKay</p> <p><i>The Tropics in New York</i> Claude McKay</p> <p><i>Four Sheets to the Wind and a One-way Ticket to France</i> Conrad Kent Rivers</p> <p><i>The Slave Auction</i> Frances Ellen Watkins Harper</p> <p><i>We Have Been Believers</i> Margaret Walker</p> <p><i>On Imagination</i> Phillis Wheatley</p> <p><i>Almo's a Man/ The Man Who Was Almost a Man</i> Richard Wright</p>
5	<p><i>Sonnet 1</i> Gwendolyn Bennett</p> <p><i>The Return</i> Arna Bontemps</p> <p><i>Close Your Eyes!</i> Arna Bontemps</p> <p><i>A Summer Tragedy</i> Arna Bontemps</p> <p><i>Reconnaissance</i> Arna Bontemps</p> <p><i>Piano After War</i> Gwendolyn Brooks</p>	<p><i>The Suppliant</i> Georgia Douglas Johnson</p> <p><i>The Song of the Smoke</i> W.E.B. Du Bois</p> <p><i>Sonnet</i> Alice Dunbar Nelson</p> <p><i>Award</i> Ray Durem</p> <p><i>Status Symbol</i> Mari Evans</p>	<p><i>Cross</i> Langston Hughes</p> <p><i>Dream Boogie</i> Langston Hughes</p> <p><i>Motto</i> Langston Hughes</p> <p><i>Simple</i> Langston Hughes</p> <p><i>The Banjo Player</i> Fenton Johnson</p> <p><i>Go Down Death</i> James Weldon Johnson</p>	<p><i>After the Winter</i> Claude McKay</p> <p><i>Malcolm X - An Autobiography</i> Larry Neal</p> <p><i>A Private Letter to Brazil</i> Gloria C. Oden</p> <p><i>Legacy: My South</i> Dudley Randall</p> <p><i>The Southern Road</i> Dudley Randall</p>

<p><i>The Bean Eaters</i> Gwendolyn Brooks</p> <p><i>And What Shall You Say?</i> Joseph S. Cotter Jr.</p> <p><i>Tableau</i> Countee Cullen</p> <p><i>In Memory of Colonel Charles Young</i> Countee Cullen</p> <p><i>For Paul Laurence Dunbar</i> Countee Cullen</p> <p><i>For a Lady I Know</i> Countee Cullen</p> <p><i>No Images</i> Waring Cuney</p> <p><i>Flowers of Darkness</i> Frank Marshall Davis</p>	<p><i>...And the Old Women Gathered</i> Mari Evans</p> <p><i>The City of Refuge</i> Rudolph Fisher</p> <p><i>The Sky Is Gray</i> Ernest J. Gaines</p> <p><i>My Poem</i> Nikki Giovanni</p> <p><i>The Black Finger</i> Angelina Grimke</p> <p><i>A Winter Twilight</i> Angelina Grimke</p> <p><i>The Diver</i> Robert Hayden</p> <p><i>Mourning Poem for the Queen of Sunday</i> Robert Hayden</p> <p><i>Those Winter Sundays</i> Robert Hayden</p> <p><i>Notes Found Near A Suicide</i> Frank Horne</p>	<p><i>The Road</i> Helene Johnson</p> <p><i>Black Art</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka</p> <p><i>The Invention of Comics</i> LeRoi Jones/ Amiri Baraka</p> <p><i>For Black Poets Who Think of Suicide</i> Etheridge Knight</p> <p><i>A Poem Looking for a Reader</i> Don L. Lee/ Haki Madhubuti</p> <p><i>Coal</i> Audre Lorde</p> <p><i>'Cruiter</i> John Matheus</p> <p><i>The Harlem Dancer</i> Claude McKay</p>	<p><i>Primitives</i> Dudley Randall</p> <p><i>I Am a Cowboy in the Boat of Ra</i> Ishmael Reed</p> <p><i>Poem at Thirty</i> Sonia Sanchez</p> <p><i>Solace</i> Clarissa Scott Delany</p> <p><i>Harlem Gallery</i> Melvin B. Tolson</p> <p><i>October Journey</i> Margaret Walker</p> <p><i>To the University of Cambridge in New England</i> Phillis Wheatley</p> <p><i>Uncle Tom's Children</i> Richard Wright</p> <p><i>Between the World and Me</i> Richard Wright</p>
---	---	--	---

Annexe 4 : Auteurs les plus fréquemment publiés dans des numéros distincts de magazines

Auteurs les plus fréquemment publiés dans des numéros distincts de magazines			
Noms	Apparitions magazines	Détails des magazines	Apparitions anthologies
Dudley Randall	22	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 21 numéros <i>Umbr</i> a : 1 numéro	20
Julia Fields	21	<i>Negro Digest/ Black World</i>	12
Zack Gilbert	20	<i>Negro Digest/ Black World</i>	3
Mari E. Evans	15	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 13 numéros <i>Freedomways</i> : 2 numéros	22
Etheridge Knight	15	<i>Negro Digest/ Black World</i>	12
James A. Emanuel	14	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 13 numéros <i>Freedomways</i> : 1 numéro	10
Langston Hughes	14	<i>Fire!!</i> : 1 numéro <i>Harlem</i> : 1 numéro <i>Black Opals</i> : 1 numéro <i>Challenge/ New Challenge</i> : 2 numéros <i>Freedomways</i> : 2 numéros <i>Negro Digest/ Black World</i> : 6 numéros <i>Umbr</i> a : 1 numéro	33
Keorapetse W. Kgositsile	13	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 9 numéros <i>Soulbook</i> : 4 numéros	7
Don L. Lee	13	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 11 numéros <i>Freedomways</i> : 2 numéros	18
LeRoi Jones	12	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 10 numéros <i>Soulbook</i> : 2 numéros	34
Nanina Alba	11	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 10 numéros <i>Umbr</i> a : 1 numéro	3
Isaac J. Black	10	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 9 numéros <i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i> : 1 numéro	1
Larry Neal	10	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 8 numéros <i>Freedomways</i> : 1 numéro <i>Soulbook</i> : 1 numéro	12
Conrad Kent Rivers	10	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 8 numéros <i>Umbr</i> a : 2 numéros	13
Sonia Sanchez	10	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 8 numéros <i>Soulbook</i> : 2 numéros	16
Tom Dent	9	<i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i> : 7 numéros <i>Negro Digest</i> : 2 numéros	3
Alice Reid	9	<i>Negro Digest/ Black World</i>	0
Brenda Torres	9	<i>Negro Digest/ Black World</i>	0
Johari Amini/ Jewel C. Latimore	8	<i>Negro Digest/ Black World</i>	6
Gwendolyn Brooks	8	<i>Negro Digest/ Black World</i>	28
Ed Bullins	8	<i>Negro Digest/ Black World</i>	11
Octave Lilly Jr.	8	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 6 numéros <i>Freedomways</i> : 2 numéros	0
Carolyn Rodgers	8	<i>Negro Digest/ Black World</i>	10
Val Ferdinand/ Kalamu ya Salaam	8	<i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i>	3
Ann Allen Shockley	8	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 6 numéros <i>Freedomways</i> : 1 numéro	0

		<i>Umbra</i> : 1 numéro	
Sterling D. Plumpp	7	<i>Negro Digest/ Black World</i>	1
Margaret Danner	7	<i>Negro Digest/ Black World</i>	13
Henry Dumas	7	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 6 numéros <i>Freedomways</i> : 1 numéro	4
Carol Freeman	7	<i>Soulbook</i>	5
Quo Vadis Gex/ Laini Mvua	7	<i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i>	0
Eloise Greenfield	7	<i>Negro Digest/ Black World</i>	0
Sam Greenlee	7	<i>Negro Digest/ Black World</i>	1
David Henderson	7	<i>Freedomways</i> : 2 numéros <i>Negro Digest/ Black World</i> : 2 numéros <i>Umbra</i> : 2 numéros <i>Soulbook</i> : 1 numéro	13
Naomi Long Madgett	7	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 6 numéros <i>Freedomways</i> : 1 numéro	15
Ishmael Reed	7	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 6 numéros <i>Umbra</i> : 1 numéro	9
S. E. Anderson	6	<i>Negro Digest/ Black World</i>	6
Mae Cowdery	6	<i>Black Opals</i> : 4 numéros <i>Harlem</i> : 1 numéro <i>Challenge/ New Challenge</i> : 1 numéro	1
Bobb Hamilton	6	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 3 numéros <i>Soulbook</i> : 3 numéros	4
Michael S. Harper	6	<i>Negro Digest/ Black World</i>	4
James W. Thompson	6	<i>Negro Digest/ Black World</i>	3
Askia Muhammad Touré/ Rolland Snellings	6	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 3 numéros <i>Soulbook</i> : 2 numéros <i>Umbra</i> : 1 numéro	7
Alice Walker	6	<i>Freedomways</i> : 5 numéros <i>Negro Digest/ Black World</i> : 1 numéro	6
Ron Welburn	6	<i>Negro Digest/ Black World</i>	4
Marvin X	6	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 4 numéros <i>Soulbook</i> : 2 numéros	5
Lewis Alexander	5	<i>Black Opals</i> : 4 numéros <i>Fire!!</i> : 1 numéro	7
Ernie Allen	5	<i>Freedomways</i>	0
Ashanti	5	<i>Negro Digest/ Black World</i>	0
Keith E. Baird	5	<i>Freedomways</i>	0
Eileen Cherry	5	<i>Negro Digest/ Black World</i>	0
Everett Hoagland	5		3
Helene Johnson	5	<i>Challenge/ New Challenge</i> : 2 numéros <i>Fire!!</i> : 1 numéro <i>Harlem</i> : 1 numéro <i>Saturday Evening Quill</i> : 1 numéro	8
Audrey Lee	5	<i>Negro Digest/ Black World</i>	2
Gertrude Parthenia McBrown	5	<i>Saturday Evening Quill</i> : 3 numéros <i>Black Opals</i> : 2 numéros	1
Eugene Perkins	5	<i>Negro Digest/ Black World</i> : 3 numéros <i>Freedomways</i> : 2 numéros	1
Arthur Pfister	5	<i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i> : 3 numéros <i>Negro Digest/ Black World</i> : 1 numéro <i>Soulbook</i> : 1 numéro	2
Evelyn Tooley Hunt	5	<i>Negro Digest/ Black World</i>	0
Raymond Washington	5	<i>Echoes from the Gumbo/ Nkombo</i>	1
Sarah Webster Fabio	5	<i>Negro Digest/ Black World</i>	5
Jim Williams	5	<i>Freedomways</i>	0
James Worley	5	<i>Negro Digest/ Black World</i>	1

Annexe 5 : Auteurs avec le plus d'œuvres isolées au sein des anthologies

Nombre d'œuvre isolées par auteur							
Nombres	Noms						
88	Langston Hughes						
36	Countee Cullen			LeRoi Jones/ Amiri Baraka			
34	Carolyn Rodgers						
32	Paul Laurence Dunbar						
31	Sonia Sanchez						
29	Gwendolyn Brooks						
26	Don L. Lee/ Haki Madhubuti						
24	Clarence Major		Claude McKay		Georgia Douglas Johnson		
23	Lucille Clifton						
22	Nikki Giovanni		Bob Kaufman		Al Young		
21	Michael S. Harper						
20	James Cunningham						
18	Owen Dodson						
17	Sterling A. Brown		Norman Jordan		Larry Neal		
16	W. E. B. Du Bois		Mari E. Evans		Robert Hayden		David Henderson
15	Johari Amini/ Jewel C. Latimore		George Moses Horton		Alice Walker		
14	William Stanley Braithwaite		Ted Joans		Johnie Scott		A. B. Spellamn
13	James A. Emanuel	Jessie Fauset	Naomi Long Madgett	Raymond R. Patterson	Norman H. Pritchard	Ishmael Reed	Margaret Abigail Walker
12	Waring Cuney	Margaret Danner	Julia Fields	Mae Jackson	Lance Jeffers	Keorapetse William Kgositsile	Frances Ellen Watkins Harper
11	Victor Hernandez Cruz	Frank Marshall Davis	Donald Jeffrey Hayes	Audre Lorde	Willis Richardson	Conrad Kent Rivers	Ron Welburn
10	Samuel Allen/ Paul Vesey		Angelina Grimke		Askia Muhammad Touré/ Rolland Snellings		Phillis Wheatley

Annexe 6 : Liste des 221 œuvres pour l'enquête sur les rééditions et réimpressions

George Schuyler

Black No More (1931)

Claude McKay

Spring in New Hampshire and Other Poems (1920)
Harlem Shadows (1922)
Banjo (1929)
Home to Harlem (1928)
Banana Bottom (1933)

Jessie Fauset

There Is Confusion (1924)
Plum Bun (1928)
Chinaberry Tree : A Novel of American Life (1931)
Comedy, American Style (1933)

Nella Larsen

Quicksand (1928)
Passing (1929)

Langston Hughes

The Weary Blues (1926)
Fine Clothes to the Jew (1927)
Not Without Laughter (1930)
The Ways of White Folks (1934)
Dear Lovely Death (1931)
Scottsboro Limited (1932)
The Dream Keeper and Other Poems (1932)

Shakespeare in Harlem (1942)

Freedom's Plow (1943)
Fields of Wonder (1947)

One-Way Ticket (1949)
Simple Speaks His Mind (1950)

Montage of a Dream Deferred (1951)

Laughing to Keep From Crying (1952)

Simple Takes a Wife (1953)

Simple Stakes a Claim (1957)

Tambourines to Glory (1958)

Ask Your Mama: 12 Moods for Jazz (1961)

Something in Common and Other Stories (1963)

Simple's Uncle Sam (1965)

The Panther and the Lash: Poems of Our Times (1967)

Zora Neale Hurston

Jonah's Gourd Vine (1934)

Their Eyes Were Watching God (1937)

Moses, Man of the Mountain (1939)

Seraph on the Suwanee (1948)

Wallace Thurman

The Blacker the Berry (1929)

Infants of the Spring (1932)

Eric Walrond

Tropic Death (1926)

Walter White

The Fire in the Flint (1924)

Flight (1926)

Jean Toomer

Cane (1923)

Arna Bontemps

God Sends Sunday (1931)

Popo and Fifina (1932) (avec Langston Hughes)

You Can't Pet a Possum (1934)

Black Thunder (1936)

Sad-Faced Boy (1937)

Drums at Dusk (1939)

Story of the Negro (1948)

Rudolph Fisher

The Walls of Jericho (1928)

The Conjure Man Dies (1932)

Countee Cullen

Color (1925)

Copper Sun (1927)

The Ballad of the Brown Girl (1927)

The Black Christ and Other Poems (1929)

One Way to Heaven
(1932)

The Lost Zoo (1940)

James Weldon Johnson

*The Autobiography of an
Ex-Colored Man*
(1912)

*Fifty Years and Other
Poems* (1917)

*God's Trombones: Seven
Negro Sermons in
Verse* (1927)

*Saint Peter Relates an
Incident of the
Resurrection Day*
(1930)

Sterling Brown

Southern Road (1932)
The Last Ride of Wild Bill
(1975)

Ann Petry

The Street (1946)
Country Place (1947)
The Drugstore Cat
(1949)
The Narrows (1953)
Tituba of Salem Village
(1964)

*Miss Muriel and Other
Stories* (1971)

Frank Marshall Davis

Black Man's Verse
(1935)
I Am the American Negro
(1937)
Through Sepia Eyes
(1938)
47th Street: Poems
(1948)

Richard Wright

Native Son (1940)
The Outsider (1953)
Savage Holiday (1954)
The Long Dream (1958)
Eight Men (1961)
Lawd Today (1963)

Dorothy West

The Living Is Easy
(1948)

Ralph Ellison

Invisible Man (1952)

James Baldwin

*Go Tell It On The
Mountain* (1953)
The Amen Corner (1955)
Giovanni's Room (1956)
Another Country (1962)
Blues for Mister Charlie
(1964)
Going to Meet the Man
(1965)
*Tell Me How Long the
Train's Been Gone*
(1968)
If Beale Street Could Talk
(1974)

Lorraine Hansberry

A Raisin in the Sun
(1959)
The Drinking Gourd
(1960)
*The Sign in Sidney
Brustein's Window*
(1964)

Melvin B. Tolson

*Rendezvous with
America* (1944)
*Libretto for the Republic
of Liberia* (1953)

Harlem Gallery (1965)

Amiri Baraka

*Preface to a Twenty
Volume Suicide
Note* (1961)
*The Dead Lecturer:
Poems* (1964)
Dutchman /The Slave
(1964)
The Toilet /The Baptism
(1966)
Four Revolutionary Plays
(1969)
Black Magic (1969)
It's Nation Time (1970)
Slave Ship (1967)
Hard Facts (1975)

Larry Neal

*Black Boogaloo: Notes on
Black Liberation*
(1969)
*Hoodoo Hollerin' Bebop
Ghosts* (1974)

Lance Jeffers

*My Blackness Is The
Beauty of This
Land* (1970)

Dudley Randall

Poem Counterpoem
(1966) (avec
Margaret
Danner)
Cities Burning (1968)
Love You (1970)
*More to Remember:
Poems of Four
Decades* (1971)
After the Killing (1973)

Audre Lorde

The First Cities (1968)
Cables to Rage (1970)
*From a Land Where
Other People Live*
(1973)
*New York Head Shop and
Museum* (1974)
Coal (1976)
Between Our Selves
(1976)

Etheridge Knight

Poems from Prison
(1968)
*Belly Song and Other
Poems* (1973)

Gwendolyn Brooks

A Street in Bronzeville
(1945)
Annie Allen (1949)
Maud Martha (1953)
*Bronzeville Boys and
Girls* (1956)
The Bean Eaters (1960)
In the Mecca (1968)
Riot (1968)
Family Pictures (1970)
Aloneness (1971)

June Jordan

Who Look at Me (1969)
Some Changes (1971)
His Own Where (1971)
Dry Victories (1972)
Fannie Lou Hamer
(1972)
New Days (1974)
New Life (1975)

Nikki Giovanni

*Black Feeling, Black Talk,
Black Judgment*
(1968)

Re: Creation (1970)
Spin a Soft Black Song
(1971)
My House (1972)
*Ego-Tripping and Other
Poems For Young
People* (1973)
The Women and The Men
(1975)

Sonia Sanchez

Homecoming (1969)
We a Baddddd People
(1970)
Love Poems (1973)
*A Blues Book for a Blue
Black Magic
Woman* (1973)

**Don L. Lee (Haki
Madhubuti)**

Think Black (1967)
Black Pride (1968)
Don't Cry, Scream (1969)
*We Walk the Way of the
New World*
(1970)
Book of Life (1973)

Paule Marshall

Brown Girl, Brownstones
(1959)
Soul Clap Hands and Sing
(1961)
*The Chosen Place, the
Timeless People* (1969)

Ntozake Shange

*For colored girls who
have considered
suicide/ when the*

rainbow is enuf
(1975)

Gayl Jones

Corregidora (1975)

Clarence Major

All-Night Visitors (1969)
Swallow The Lake
(1970)
Symptoms & Madness
(1971)
The Cotton Club (1972)
No (1973)
*The Syncopated
Cakewalk* (1974)
*Reflex and Bone
Structure* (1975)

Johari Amini

Images in Black (1967)

Carolyn Rodgers

Paper Soul (1968)
Songs of a Blackbird
(1969)
2 Love Raps (1969)
*How I Got Ovah: New and
Selected Poems*
(1975)

Mari Evans

Where is all the Music
(1968)
I am a Black Woman
(1970)
J.D. (1973)

**Askia Touré (Rolland
Snellings)**

Songhai (1972)

*Juju: Magic Songs for the
Black Nation*
(1970)

Jayne Cortez

*Pissstained Stairs and the
Monkey Man's
Wares* (1969)

Festivals and Funerals
(1971)

Scarifications (1973)

Robert Hayden

Heart Shape in the Dust
(1940)

The Lion and the Archer
(1948) (avec Myron
O'Higgins)

Figure of Time (1955)

*A Ballad of
Remembrance*
(1962)

Selected Poems (1966)

*Words in the Mourning
Time* (1970)

Night-Blooming Cereus
(1972)

Angle of Ascent (1975)

Naomi Long Madgett

*One and the Many:
Poems* (1956)

Star by Star: Poems
(1965)

*Pink Ladies in the
Afternoon* (1972)

Margaret Danner

*Impressions of African
Art Forms* (1960)
To Flower (1963)

Poem Counterpoem
(1966) (avec
Dudley Randall)

*Not Light, Nor Bright,
Nor Feathery*
(1968)

Iron Lace (1968)

Alice Walker

*The Third Life of Grange
Copeland* (1970)

In Love and Trouble
(1973)

Meridian (1976)

Margaret Walker

For My People (1942)

Jubilee (1966)

Ishmael Reed

*The Free-Lance
Pallbearers*
(1967)

*Yellow Black Radio
Broke-Down*
(1969)

*catechism of d
neoamerican
hoodoo church*
(1969)

*Cab Calloway Stands in
for the Moon or D
Hexorcism of
Noxon D Awful*
(1970)

Mumbo Jumbo (1972)

Chattanooga (1973)

*The Last Days of
Louisiana Red*
(1974)

Toni Cade Bambara

Gorilla, My Love (1972)

William Melvin Kelley

A Different Drummer
(1962)

Dancers on the Shore
(1964)

A Drop of Patience
(1965)

dem (1967)

Dunfords Travels

Everywheres (1970)

Tom Dent

Magnolia Street (1976)

David Henderson

Felix of the Silent Forest
(1967)

De Mayor of Harlem
(1970)

Calvin C. Hernton

*The Coming of Chronos
to the House of
Nightsong: An Epical
Narrative of the South*
(1964)

Scarecrow (1974)

*Medicine man: Collected
Poems* (1976)

Norman Pritchard

*The Matrix: Poems, 1960-
1970* (1970)

Eecchhooeess (1971)

Lorenzo Thomas

A Visible Island (1967)
Dracula (1973)

Annexe 7 : Réponse des bibliothécaires

Réponse de David Murray, The College of New Jersey, 30 juin 2020.

Hi Yohann.

That's an interesting question. I cannot say how the book you acquired got from our stacks to an e-commerce platform. Is it marked "ex libris"? That mark would indicate to the user that the book was not stolen from the library but rather properly deaccessioned (taken out of the collection in a deliberate process by the librarians). Yes, there are procedures in place when a library deaccessions a book in its collection. Typically librarians look at multiple factors in determining when to "weed" a book including curricular support, age of title (is the information outdated), relative impact on the discipline (e.g., historiographical reasons in history), number of circulations, duplicate copies, and other factors. The exact formula will vary depending on the type of library and its mission. For example, college libraries tend to be focused on curricular support above all other considerations. In the humanities, older titles remain relevant much longer than in many other fields. Earlier editions of primary works, for instance, might provide access to a valuable and unique translation or introduction by a scholar. So in sum, the answer to your question is complicated. Libraries don't use a single formula to make decisions on what to weed from their collections.

The other thing to keep in mind is that the library is not a bookstore. Typically, it's of no concern to librarians how deaccessioned materials are used after the library removes an item from its collections. Libraries will often give away or recycle deaccessioned printed books, not sell them. Public libraries (non-academic libraries) sometimes hold book sales for deaccessioned materials to raise money for the library. Academic libraries rarely if ever do this. And we *never* deaccession a book because a patron, scholar, student, or collector wishes to have it for their own collection. That's what Abe and other used/rare book sellers are for.

Hope this answers your question.

-David

Réponse de Majera Johnson, Dallas Public Library, 1 juillet 2020.

Good morning Yohann,

My name is Majera Johnson and I am a reference librarian here at the Dallas Public Library. There are several considerations made while maintaining (also called weeding) our collections - some of which you mentioned.

We have system-wide general guidelines that we follow and adapt according to the needs of each collection and subject. The work is a combination of systematic reports and staff knowledge of our collections and community needs.

Generally, we weed our collections considering:

- Condition of the item - we may visually see that an item is no longer fit for loan, or our system will notify us of a high number of circulation which prompts us to evaluate the condition. If a popular item is in poor condition we will withdraw and replace it.
- Age (outdated) - this applies more to non-fiction than fiction.
- Circulation - we run reports for items that have never circulated, or have not circulated for a certain span of time.
- Number of copies of an item we own.
- Number of items in a subject area.

Though our system may flag an item for withdrawal, librarians will make the ultimate decision. Using your example of an item that hadn't been checked out for 5-10 years - if the item is specific to Dallas history, is on a niche subject that sees little update in its field, or we have other indications that owning the material will be useful to customers, we may decide to keep it. Weeding items can also be influenced by leadership and their goals for a collection.

The situation around your other example, an older poetry anthology being removed for a newer one, does happen - especially if the newer is deemed to cover the same need that the old did. This is not a hard and fast rule and there are likely more reasons for the older to be withdrawn than that a newer one was acquired. Weeding fiction and literature is more subjective than non-fiction and we are more likely to keep multiple editions of, or multiple titles in a subject of anthologies than say, yearly published travel guides.

After an item is withdrawn it is either recycled or donated to the Friends of the Library to be sold at book sales. The deciding factor between these options is usually the physical condition of the item.

Weeding library collections can also be influenced by factors outside of item evaluation like budget cuts or recessions - which creates an inability to replace or purchase new materials and subsequently causes a slowing of weeding - or a lack of physical space to house items which can strengthen the reasoning to withdraw an item.

I hope this is helpful, please let us know if you have any more questions!

Best regards,

Majera Johnson
Librarian

Réponse de Claire Norton, Chester University, 15 juillet 2020.

Hi Yohann,
Thank you for your email.

Yes there are a number of factors to consider around collection management. We do as you suggest review shelving (if it is getting full we need to think about allowing for new incoming stock and assess stock that is sitting on the shelves which is not circulating), and also consider later editions of material which supersede the contents of predecessor material – this can be specific to certain subject areas.

We also use our library management system to identify statistics of stock which have not circulated over a period of time to help assess whether to remove material, and we also look at condition of items and relationship to curriculum areas.

Policies do evolve, particularly in terms of digital developments, and increasingly like many other institutions we are investing in electronic editions of books, as this offers more flexibility than print in many cases in terms of access for multiple students at any time.

We also have in place to aid and supplement management of collections an inter library loans policy – so if we do not have the item in stock we contact our national British Library to obtain the item on behalf of the student.

Good luck with your studies.

Kind regards
Claire

Annexe 8 : photographie de Mae Cowdery publiée dans *The Crisis*



Index

1

19 Necromancers from Now, 28, 244, 250, 255, 287, 289, 294, 295, 529, 578, 613

A

A Broadside Treasury, 28, 216, 217, 250, 280, 294, 375, 529, 530, 575, 613
Adoff, Arnold, 206, 262, 263, 274, 275, 276, 279, 303, 393, 402, 407
Afro-American Writing, 28, 119, 229, 245, 294, 303, 380, 402, 467, 529, 531, 576, 577, 613
Alba, Nina, 214, 248, 366, 367, 617
Alhamisi, Ahmed, 138, 206, 252
Allen, Samuel/ Vesey, Paul, 243, 369, 371, 375, 611, 614, 619
American Negro Poetry, 29, 232, 294, 346, 391, 504, 529, 531, 575, 613
Amini, Johari (voir aussi Latimore, Jewel), 40, 336, 337, 611, 617, 619, 622
An Introduction to Black Literature in America, 29, 294, 325, 383, 529, 577, 613
Anderson, Elliott, 34, 199, 597
Angelou, Maya, 256, 429, 442, 569

Anthology of American Negro Literature, 28, 134, 248, 249, 250, 259, 267, 268, 292, 294, 402, 405, 529, 530, 542, 576, 612
Arnold, Matthew, 116

B

Baker, Houston A., 37, 59, 109, 142, 144, 193, 212, 492
Baldwin, James, 98, 125, 151, 157, 161, 171, 180, 196, 231, 243, 256, 260, 369, 370, 391, 474, 477, 481, 484, 489, 500, 501, 516, 523, 524, 525, 599, 601, 611, 621
Baltimore Afro-American, 52, 76, 86, 90
Bambara, Toni Cade, 25, 30, 99, 100, 255, 265, 288, 397, 524, 525, 536, 582, 623
Baraka, Amiri (voir aussi Jones, LeRoi), 68, 69, 94, 96, 97, 98, 99, 103, 105, 119, 142, 145, 160, 208, 209, 211, 230, 243, 252, 265, 276, 278, 281, 304, 338, 362, 369, 371, 384, 416, 424, 426, 428, 440, 455, 457, 459, 500, 503, 523, 524, 584, 589, 599, 601, 611, 614, 615, 619, 621
Barksdale, Richard, 109, 110, 290
Beacon Press, 99, 141, 179, 180, 197, 222, 585, 589, 590
Benedict, Barbara, 17, 32, 182, 183, 245, 358, 397, 399, 404

Bennett, Gwendolyn, 38, 67, 293, 330, 343, 345, 369, 371, 425, 445, 528, 611, 615

Betcha Ain't, 29, 227, 248, 261, 294, 295, 342, 375, 397, 470, 529, 530, 578, 613

Black American Literature, 28, 68, 113, 294, 301, 303, 326, 377, 382, 468, 499, 529, 561, 578, 584, 586, 598, 600, 601, 612

Black Arts
An Anthology of Black Creations, 28, 138, 206, 217, 250, 252, 282, 294, 340, 402, 508, 509, 529, 564, 575, 612

Black Dialogue, 69, 213, 214, 572

Black Drama Anthology, 28, 381, 508, 529, 531, 577

Black Fire, 25, 28, 119, 123, 124, 127, 137, 138, 140, 145, 170, 206, 208, 209, 217, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 245, 250, 276, 278, 294, 295, 303, 304, 305, 322, 340, 359, 400, 401, 414, 505, 529, 531, 564, 577, 612

Black Insights, 28, 254, 264, 294, 392, 529, 576, 613

Black Literature in America, 28, 59, 109, 144, 249, 292, 294, 499, 504, 529, 564, 575, 613

Black Opals, 24, 26, 35, 37, 41, 226, 247, 248, 300, 328, 343, 344, 348, 352, 353, 354, 355, 356, 366, 367, 426, 428, 547, 548, 550, 551, 578, 603, 617, 618

Black Poetry
A Supplement to Anthologies Which Exclude Black Poets, 28, 217, 262, 376, 407, 529, 612

Black Short Story Anthology, 29, 294, 508, 509, 529, 577, 613

Black Spirits, 28, 138, 250, 276, 283, 294, 381, 529, 577, 613

Black Theater, U.S.A., 29, 249, 325, 374, 452, 455, 529, 576, 613

Black Voices, 28, 110, 113, 114, 250, 272, 294, 504, 505, 506, 508, 529, 530, 531, 546, 576, 577, 601, 612

Black Writers of America, 28, 109, 110, 249, 262, 290, 294, 302, 303, 374, 504, 506, 529, 531, 561, 575, 613

Blackamerican Literature, 28, 249, 294, 504, 529, 577, 613

Black-Eyed Susans, 29, 255, 294, 295, 382, 396, 529, 531, 578, 613

BLKARTSOUTH, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 248, 337, 461

Bloom, Harold, 16, 19, 389, 437, 519, 522

Boas, Franz, 80, 109, 129

Boni & Liveright, 222

Bontemps, Arna, 15, 201, 232, 243, 265, 276, 301, 323, 325, 330, 345, 346, 348, 362, 363, 369, 370, 371, 372, 381, 429, 450, 451, 452, 465, 467, 468, 474, 486, 490, 494, 495, 500, 524, 570, 611, 614, 615, 620

Boukari-Yabara, Amzat, 57

Bourdieu, Pierre, 42, 141, 147, 175, 192, 396, 516, 521

Boyd, Melba Joyce, 39, 40, 215, 218, 418

Broadside Press, 21, 40, 69, 78, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 227, 233, 237, 289, 290, 319, 375, 381, 400, 417, 418, 421, 422, 424, 428, 434, 436, 457, 458, 459, 460, 470, 473, 502, 503, 509, 520, 527, 533, 563, 565, 573, 575, 576, 577, 578, 582, 583, 584, 585, 590

Brooks, Gwendolyn, 40, 155, 212, 213, 217, 218, 222, 243, 260, 275, 280, 289, 293, 318, 362, 363, 364, 369, 371, 375, 393, 407, 421, 424, 428, 434, 435, 436, 438, 439, 455, 457, 458, 461, 468, 480, 500, 501, 502, 503, 523, 611, 614, 615, 617, 619, 622

Brothers and Sisters, 28, 274, 294, 402, 529, 575, 613

Brown, Sterling A., 243, 256, 332, 345, 369, 371, 426, 451, 611, 619

Bullins, Ed, 195, 243, 288, 405, 416, 422, 443, 444, 500, 599, 611, 617

Burroughs, Margaret, 213, 214, 248, 375,
428, 438

C

Calverton, V.F., 249, 267, 292
Cappetti, Carla, 113, 114
Caroling Dusk, 28, 195, 226, 246, 259, 261,
268, 294, 299, 300, 301, 304, 324, 332,
378, 383, 407, 490, 508, 529, 531, 576,
612
Carroll, Anne Elizabeth, 34, 35, 194, 257
Cavalcade, 28, 110, 262, 264, 290, 294, 352,
504, 506, 529, 531, 576, 613
Césaire, Aimé, 272, 321
Challenge/ New Challenge, 21, 26, 35, 41,
164, 300, 327, 330, 343, 344, 356, 366,
489, 563, 617, 618
Chambers, Bradford, 291, 442
Chapman, Abraham, 110, 248, 272
Chartier, Roger, 42, 147, 389, 396, 541
Chicago Defender, 52, 55, 68, 74, 76, 86, 90,
91, 434, 435, 614
Clarke, Cheryl, 40, 176, 202
Collier, Eugenia, 379, 402
Collins, Lisa Gail, 40, 60, 97, 381
Cossu-Beaumont, Laurence, 112, 113, 162,
455
Cowdery, Mae, 38, 352, 353, 367, 618, 627
Crawford, Margo Natalie, 40, 60, 199, 347,
381, 583
Crisis, 34, 35, 53, 56, 57, 58, 65, 67, 72, 76,
90, 91, 109, 126, 131, 141, 149, 151, 163,
174, 177, 178, 181, 190, 199, 250, 254,
299, 301, 328, 348, 363, 364, 365, 367,
393, 425, 428, 446, 447, 448, 449, 451,
452, 453, 454, 458, 459, 490, 517, 550,
563, 569, 581, 582, 585, 588, 597, 603,
627
Cromwell, Otelia, 257, 259, 265
Cruse, Harold, 68, 76, 131, 163, 199, 254,
517
Cullen, Countee, 56, 67, 110, 150, 195, 226,
242, 243, 246, 283, 287, 301, 330, 332,

345, 362, 363, 364, 369, 371, 378, 380,
393, 395, 397, 407, 425, 428, 431, 433,
436, 440, 445, 447, 450, 465, 474, 490,
495, 500, 523, 524, 600, 604, 611, 614,
615, 619, 620

D

Dagbovie, Pero Gaglo, 128, 129
Damas, Léon-Gontran, 321, 440
Danner, Margaret, 69, 213, 243, 253, 369,
371, 375, 422, 429, 473, 611, 618, 619,
621, 623
Dark Symphony, 28, 110, 249, 276, 290, 292,
293, 294, 303, 362, 363, 382, 442, 504,
505, 506, 529, 530, 546, 576, 612, 614
Davis, Allison, 331, 335, 467
Davis, Arthur P., 110, 256, 265, 290, 352,
575
Davis, Ronda, 275, 339, 340
de Certeau, Michel, 182, 261, 389
Dent, Tom, 158, 159, 160, 161, 210, 211,
212, 219, 224, 344, 366, 470, 471, 585,
617, 623
Dessens, Nathalie, 328
Dices or Black Bones, 28, 250, 287, 294, 304,
323, 504, 529, 577, 612
Douglas Johnson, Georgia, 243, 257, 259,
293, 330, 345, 346, 369, 371, 391, 425,
427, 432, 443, 445, 451, 453, 611, 614,
615, 619
Douglas, Aaron, 94, 155, 185, 194, 205, 225,
329, 447
Douglas, Ann, 37, 38, 51, 192
Du Bois, W.E.B., 56, 57, 62, 64, 67, 72, 75, 94,
109, 129, 143, 149, 151, 166, 174, 199,
243, 272, 273, 310, 313, 314, 425, 428,
432, 446, 448, 451, 454, 459, 467, 477,
490, 498, 500, 554, 581, 591, 611, 614,
615
Du Bois, Yolanda, 428
Dunbar, Paul Laurence, 117, 171, 181, 243,
246, 251, 252, 291, 293, 300, 310, 333,
335, 362, 364, 369, 370, 371, 383, 421,

432, 440, 442, 480, 500, 569, 611, 614,
615, 619
Durem, Ray, 270, 302, 393, 611, 615
Dykes, Eva B., 257, 259, 265

E

Ebony, 26, 28, 134, 177, 200, 205, 210, 261,
294, 299, 348, 367, 386, 418, 422, 425,
490, 529, 530, 542, 545, 550, 577, 612
Ebony & Topaz, 28, 134, 177, 205, 261, 294,
299, 348, 367, 386, 490, 542, 545, 612
Echoes from the Gumbo/Nkombo, 27, 36, 41,
300, 328, 344, 366, 470, 542, 564, 617,
618
Ellison, Ralph, 125, 143, 231, 243, 256, 260,
272, 290, 363, 369, 370, 391, 455, 484,
489, 500, 501, 523, 611, 614, 621
Emanuel, James A., 110, 243, 265, 276, 290,
292, 366, 369, 371, 381, 382, 506, 611,
617, 619
Evans, Mari, 155, 253, 281, 293, 490, 500,
524, 615, 622

F

Fabre, Geneviève, 38, 423, 441, 444, 539,
604
Fabre, Michel, 66, 67, 132, 322, 539
Fanon, Frantz, 94, 95, 119, 156, 272, 289,
384, 580
Fauset, Arthur Huff, 150, 343, 428, 450
Fauset, Jessie, 38, 67, 181, 243, 293, 345,
369, 427, 428, 474, 486, 490, 495, 536,
611, 619, 620
Ferdinand, Val (voir aussi, ya Salaam,
Kalamu), 158, 159, 160, 617
Fire!!, 26, 35, 41, 149, 150, 176, 185, 191,
197, 198, 200, 205, 225, 259, 300, 301,
302, 307, 308, 327, 329, 330, 344, 346,
352, 364, 366, 428, 469, 489, 546, 548,
550, 564, 578, 580, 581, 604, 617, 618
For Malcolm, 28, 213, 214, 215, 217, 226,
228, 244, 250, 294, 367, 375, 381, 397,
433, 435, 529, 530, 576, 612, 615

Ford, Nick Aaron, 140, 254, 264, 265, 376,
392, 470
Free Southern Theatre, 157, 224
Freedomways, 21, 27, 36, 41, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 66, 78, 83, 84, 87, 163, 164, 213,
250, 254, 300, 304, 310, 311, 313, 314,
317, 320, 327, 328, 343, 344, 364, 366,
418, 421, 434, 436, 541, 546, 554, 562,
563, 572, 578, 579, 617, 618
Freeman, Carol, 355, 367, 611, 618
From the Ashes, 28, 226, 228, 248, 261, 273,
294, 397, 529, 578, 612
From the Roots, 28, 294, 295, 504, 529, 577,
613
Fuller, Hoyt W., 25, 30, 78, 132, 144, 145,
187, 188, 213, 221, 309, 318, 343, 414,
584

G

Gale, Zona, 427, 453, 459
Garvey, Marcus, 66, 71, 72, 73, 94, 149, 184,
287, 432
Gates Jr., Henry Louis, 16, 18, 31, 127, 437,
451
Gayle Jr., Addison, 142, 143, 145, 155, 212,
457, 459, 470
Genette, Gérard, 18, 254, 437, 439, 463
Gilbert, Zack, 366, 367, 617
Gilroy, Paul, 108, 498
Giovanni, Nikki, 105, 219, 243, 265, 272,
276, 281, 288, 345, 369, 370, 371, 373,
393, 396, 418, 490, 500, 502, 523, 524,
527, 598, 611, 614, 615, 619, 622
Glaude Jr., Eddie S., 60, 592, 593, 594
Gordon, Eugene, 25, 164, 165, 166, 167, 308,
344, 450, 451, 452, 582
Gordon, Lewis R., 141
Green, Paul, 177, 178
Gregory, Montgomery, 118, 177
Grimké, Angelina, 243, 345, 369, 425
Gross, Theodore, 265
Guillory, John, 16, 17, 411, 463, 491

H

Hansberry, Lorraine, 424, 442, 455, 498, 500, 501, 524, 525, 601, 621
Harcourt, Brace and Company, 55, 117, 576, 577
Harlem
A Forum of Negro Life, 26, 185, 191, 248, 578
Hayden, Robert, 110, 213, 242, 243, 253, 283, 292, 319, 320, 362, 363, 369, 371, 372, 386, 393, 397, 406, 429, 432, 435, 462, 473, 500, 561, 579, 585, 601, 611, 614, 615, 619, 623
Herskovits, Melville, 79, 129, 130
hooks, bell, 421, 494, 522
Huggins, Nathan Irvin, 20, 37, 179, 193, 451
Hughes, Langston, 56, 62, 67, 74, 80, 111, 120, 121, 143, 149, 150, 154, 161, 163, 179, 192, 198, 201, 243, 253, 256, 268, 272, 276, 301, 308, 313, 322, 323, 325, 329, 332, 334, 345, 346, 362, 363, 366, 369, 371, 381, 393, 418, 421, 425, 429, 438, 441, 442, 445, 447, 450, 457, 465, 467, 468, 469, 473, 480, 484, 486, 488, 490, 491, 494, 500, 523, 524, 525, 528, 570, 575, 585, 599, 600, 603, 604, 611, 614, 615, 617, 619, 620
Hurston, Zora Neale, 38, 67, 73, 74, 109, 115, 149, 151, 155, 243, 256, 293, 301, 307, 308, 330, 332, 343, 345, 369, 381, 425, 428, 447, 450, 474, 486, 488, 500, 515, 523, 525, 536, 592, 599, 611, 620
Hutchinson, George, 34, 35, 38, 109, 119, 120, 181, 192, 193, 347, 353, 451, 453, 492, 596, 597, 603

I

I Am the Darker Brother, 28, 206, 274, 275, 276, 294, 393, 394, 395, 442, 531, 575, 612

J

Jackson, Lawrence, 114, 123

Jet, 26, 91, 200, 550
Jihad Press, 208, 211, 461, 503, 520, 565
Johnson Publishing Company, 26, 186, 200, 220, 221, 521
Johnson, Abby Arthur, 36, 225, 352
Johnson, Charles S., 113, 134, 220, 299, 427, 446, 449
Johnson, Fenton, 243, 362, 369, 371, 372, 375, 395, 611, 614, 615
Johnson, Helene, 155, 293, 329, 330, 345, 347, 348, 369, 428, 451, 611, 615, 618
Johnson, James Weldon, 55, 117, 120, 127, 133, 147, 151, 155, 175, 179, 180, 205, 249, 255, 263, 267, 291, 322, 332, 345, 362, 363, 369, 401, 421, 425, 427, 441, 443, 453, 474, 476, 500, 523, 534, 599, 604, 614, 615, 621
Johnson, Ronald Maberry, 36, 352, 595
Jones, LeRoi (voir aussi Baraka, Amiri), 21, 68, 69, 95, 103, 105, 119, 124, 127, 137, 157, 196, 211, 229, 231, 232, 233, 235, 238, 243, 253, 355, 358, 362, 364, 366, 369, 371, 380, 393, 400, 401, 424, 428, 435, 444, 505, 523, 524, 525, 584, 601, 611, 614, 615, 617, 619
Jordan, June, 369, 392, 524, 611, 622
Joyce, Donald Franklin, 202, 220
Jump Bad, 28, 217, 248, 289, 290, 294, 370, 376, 397, 414, 436, 529, 530, 575, 613

K

Kaestle, Carl F., 417, 596, 600
Kaleidoscope, 28, 110, 248, 292, 294, 386, 406, 508, 529, 577, 612
Karenga, Ron, 97, 98, 131, 157
Keeping the Faith, 29, 294, 295, 342, 396, 529, 576, 613
King Jr, Woodie, 250, 381, 457, 459
King Jr., Martin Luther, 92, 94, 98, 227, 313, 432, 554, 592
Kinnamon, Keneth, 33, 109, 110, 237, 267, 290, 399

Knight, Etheridge, 155, 214, 227, 243, 366, 369, 371, 428, 523, 611, 614, 615, 617, 622

Knopf, 120, 175, 180, 222, 419, 427, 494, 595, 598

L

Langston Hughes Review, 438, 469, 604

Larsen, Nella, 38, 80, 120, 191, 293, 345, 419, 474, 486, 490, 523, 570, 620

Lee, Don L. (voir aussi Haki Madhubuti), 105, 155, 211, 215, 216, 219, 233, 235, 243, 250, 280, 283, 289, 290, 338, 366, 369, 371, 375, 381, 384, 414, 418, 428, 435, 436, 439, 456, 500, 501, 502, 523, 527, 611, 614, 615, 617, 619, 622

Lee, Ulysses, 256, 265, 575

Les Cenelles, 117, 324, 325, 326, 397, 398, 600

Lewis, David Levering, 20, 37, 143, 179, 193, 451

Liberator, 36, 156, 175, 184, 299, 363, 364, 365, 418, 454, 601

Llorens David, 213, 317, 318

Locke, Alain, 79, 101, 109, 111, 112, 118, 150, 151, 155, 177, 178, 185, 191, 193, 194, 257, 265, 309, 353, 389, 390, 405, 425, 427, 445, 447, 520, 576, 603, 611

Long Madgett, Naomi, 211, 216, 243, 369, 371, 375, 428, 527, 611, 618, 619, 623

Long, Lisa A., 140, 180, 266, 586

Long, Richard A., 93, 380, 402, 467

Lotus Press, 207, 211, 216, 218, 221, 225, 400, 428, 520, 527, 565

M

Madhubuti, Haki (voir aussi Lee, Don L.), 105, 199, 243, 369, 371, 523, 611, 614, 615, 619, 622

Major, Clarence, 105, 138, 213, 243, 251, 272, 276, 288, 302, 355, 369, 371, 372, 429, 486, 487, 528, 577, 611, 619, 622

Malcolm X, 12, 88, 213, 214, 215, 227, 233, 256, 273, 364, 432, 433, 435, 479, 481, 500, 503, 566, 576, 611, 615

Maran, René, 322, 445, 459, 603, 604

Marshall, Paule, 243, 293, 396, 486, 490, 524, 525, 536, 611, 622

Marvin X, 196, 338, 422, 436, 443, 444, 618

McGann, Jerome, 123, 389

McHenry, Elizabeth, 14, 417, 493

McKay, Claude, 12, 67, 111, 150, 162, 175, 181, 184, 192, 243, 310, 322, 324, 330, 345, 362, 363, 369, 371, 378, 382, 389, 390, 395, 421, 442, 445, 474, 486, 495, 500, 515, 534, 539, 600, 603, 611, 614, 615, 619, 620

McKenzie, D. F., 389, 541

Mencken, H. L., 119

Michlin, Monica, 340, 441

Miller, Mary, 250, 265, 275, 432, 433, 450

Moon, Rebecca, 291, 442, 576

Morrison, Toni, 25, 109, 224, 256, 351, 426, 490, 498, 573, 599

N

NAACP, 56, 72, 76, 88, 151, 446, 448, 460

Nadell, Martha Jane, 194

Neal, Larry, 25, 103, 104, 105, 119, 124, 126, 127, 137, 150, 151, 155, 196, 208, 209, 213, 229, 230, 233, 235, 236, 237, 238, 243, 265, 288, 304, 309, 322, 366, 369, 400, 435, 454, 456, 486, 487, 538, 577, 582, 611, 615, 617, 619, 621

Negro American Literature Forum, 12, 140, 171, 468, 469, 581, 586, 600

Negro Digest/ Black World, 24, 25, 26, 36, 41, 145, 146, 162, 164, 186, 221, 224, 244, 247, 250, 300, 304, 305, 306, 317, 321, 327, 344, 366, 367, 375, 380, 381, 418, 436, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 469, 489, 553, 555, 556, 562, 563, 564, 569, 572, 583, 617, 618

Negro Ensemble Company, 93, 423, 579

Negro History Bulletin, 128, 129, 325, 467, 468, 490, 491, 493, 601, 603
Negro History in Thirteen Plays, 28, 246, 250, 255, 294, 402, 433, 529, 561, 577, 612
New Black Playwrights, 28, 294, 508, 529, 576, 613
New Black Voices, 29, 248, 250, 272, 294, 337, 370, 504, 529, 531, 576, 613
New Negro Poets, U.S.A., 201, 304, 319, 529, 531
New Plays from the Black Theatre, 28, 294, 295, 405, 443, 444, 504, 505, 508, 529, 576, 612
New York Amsterdam News, 86, 329
Night Comes Softly, 28, 294, 295, 342, 396, 529, 530, 576, 613
Nishikawa, Kinohi, 414, 515, 551
NUL, 76, 88, 134, 152, 446, 448, 460

O

O'Neill, Eugene, 102, 177, 178, 459, 544
OBAC, 213, 221, 428, 440, 459, 579
Ogbar, Jeffrey O. G., 38, 603, 604
Ohmann, Richard, 35, 174
Opportunity, 34, 35, 56, 109, 113, 134, 149, 151, 177, 178, 190, 220, 299, 301, 328, 348, 425, 426, 427, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 458, 459, 550, 569, 577, 582, 603

P

Palms, 171, 195, 299, 447
Parfait, Claire, 40, 184, 431, 474, 533, 590, 593, 595, 597
Partisan Review, 124, 133, 171, 222, 304, 592, 593
Peterson, Theodore, 34, 188, 190
Petry, Ann, 293, 486, 488, 490, 500, 501, 523, 524, 525, 536, 538, 611, 621
Phylon, 322, 364, 467, 468, 603
Pittsburgh Courier, 52, 55, 76, 86, 90, 200

Plays and Pageants from the Life of the Negro, 28, 246, 255, 256, 257, 491, 529, 530, 578
Plays of Negro Life, 28, 118, 177, 178, 205, 244, 259, 294, 402, 405, 406, 452, 529, 530, 542, 544, 576, 612
Plumpp, Sterling, 436
Pool, Rosey E., 173, 201, 319, 436, 473, 539, 579
Posnock, Ross, 101, 109, 173
Pritchard, Norman H., 284, 341, 369, 486, 619

R

Radway, Janice A., 417, 596, 600
Rambsy, Howard, 33, 36, 39, 201, 373, 474
Raynaud, Claudine, 38, 72, 109, 603, 604
Readings from Negro Authors for Schools and Colleges, 28, 257, 259, 294, 529, 576, 612
Redmond, Eugene, 34, 199, 436
Reed, Ishmael, 143, 244, 250, 254, 287, 288, 295, 369, 424, 428, 486, 488, 500, 501, 584, 611, 616, 618, 619, 623
Richardson, Willis, 177, 178, 250, 255, 256, 369, 374, 381, 431, 433, 577, 611, 619
Right On!, 28, 291, 294, 323, 392, 442, 529, 576, 613
Rivers, Conrad Kent, 154, 213, 221, 243, 302, 366, 369, 371, 375, 442, 456, 457, 458, 459, 579, 611, 615, 617, 619
Rocchi, Jean-Paul, 37, 98, 101, 104, 179, 334, 601, 604
Rodgers, Carolyn, 40, 211, 233, 243, 281, 369, 370, 371, 396, 456, 459, 611, 617, 619, 622
Rojas, Fabio, 129, 141, 472, 497
Rolland-Diamond, Caroline, 52, 139
Rossignol, Marie-Jeanne, 40, 431, 533, 590, 593
Roy, Michaël, 40, 533

S

Sanchez, Sonia, 105, 196, 213, 243, 248, 275, 338, 345, 355, 366, 369, 370, 371, 372, 416, 428, 435, 442, 523, 527, 611, 616, 617, 619, 622

Saturday Evening Quill, 25, 26, 35, 37, 41, 164, 165, 166, 167, 200, 248, 300, 308, 328, 344, 345, 348, 542, 551, 562, 564, 578, 580, 618

Saunders Redding, J., 110, 130, 265, 290, 467, 576

Schulberg, Budd, 226, 273, 422

Schuyler, George, 185, 486, 534, 620

Sell, Mike, 142, 444

Senghor, Léopold Sédar, 272, 321

Smethurst, James, 36, 39, 69, 87, 88, 154, 171, 201, 208, 215, 353, 390, 441, 472, 473, 599, 600, 601, 603

Snellings, Rolland (voir aussi Touré, Askia Muhammad), 369, 611, 618, 619, 622

Soulbook, 26, 36, 41, 59, 63, 64, 69, 133, 156, 161, 162, 163, 164, 201, 202, 205, 206, 208, 210, 213, 214, 217, 219, 225, 244, 247, 250, 300, 304, 305, 321, 327, 343, 344, 355, 356, 366, 367, 553, 554, 562, 563, 572, 578, 579, 580, 581, 617, 618

Soulscript, 28, 294, 392, 529, 531, 577, 613

Spencer, Anne, 243, 290, 293, 345, 369, 371, 385, 386, 425, 604, 611, 614, 615

Survey Graphic, 34, 171, 193, 194, 195, 222, 299, 364

Sylvanise, Frédéric, 37, 154, 332

T

Tebbel, John, 34, 172, 183

The Best Short Stories by Negro Writers, 28, 262, 294, 455, 529, 577, 612

The Black Woman, 25, 28, 89, 99, 100, 255, 294, 295, 342, 396, 529, 531, 537, 575, 580, 613

The Book of American Negro Poetry, 21, 28, 55, 117, 118, 133, 138, 248, 249, 255, 259, 264, 267, 268, 291, 294, 322, 401,

402, 439, 442, 443, 506, 512, 529, 530, 531, 553, 577, 612

The Journal of Black Poetry, 36, 145, 202, 205, 206, 208, 213, 288, 299, 304, 458, 461, 572, 582

The Messenger, 35, 76, 90, 109, 151, 299

The Negro Caravan, 21, 28, 237, 256, 262, 292, 294, 301, 352, 374, 376, 378, 382, 383, 386, 529, 531, 575, 612

The New Black Poetry, 28, 87, 138, 250, 251, 253, 261, 276, 294, 302, 304, 323, 340, 429, 529, 564, 577, 612

The New Negro, 28, 34, 67, 79, 93, 112, 151, 177, 185, 194, 205, 245, 257, 259, 294, 299, 304, 309, 322, 389, 390, 445, 520, 529, 530, 577, 603, 604, 612

The Norton Anthology of African American Literature, 21, 29, 262, 294, 301, 303, 325, 346, 348, 375, 376, 383, 386, 395, 437, 513, 529, 531, 576, 613

The Poetry of Black America, 29, 249, 250, 263, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 287, 294, 302, 303, 304, 305, 306, 337, 367, 378, 407, 436, 508, 512, 529, 575, 613

The Poetry of the Negro, 1746-1970, 28, 244, 301, 303, 322, 325, 345, 367, 508, 509, 529, 531

Third World Press, 207, 211, 218, 220, 221, 225, 233, 400, 417, 565

Thomas, Lorenzo, 105, 381, 470, 519, 539, 623

Thompson, Julius, 39, 215

Thurman, Wallace, 35, 120, 121, 149, 164, 176, 185, 191, 197, 198, 301, 307, 329, 425, 428, 474, 486, 523, 525, 534, 571, 602, 611, 620

Tisdale, Celes, 227, 469

Tolson, Melvin B., 93, 155, 243, 283, 362, 363, 369, 371, 375, 442, 486, 611, 614, 616, 621

Toomer, Jean, 13, 155, 231, 242, 243, 345, 362, 363, 369, 370, 371, 381, 397, 419, 425, 474, 476, 500, 611, 614, 620

Torrence, Ridgely, 102, 177, 608

Touré, Askia Muhammad (voir aussi Snellings, Rolland), 369, 428, 611, 618, 619
Turner, Darwin T., 289, 290, 301, 381, 470, 611
Turner, Lorenzo D., 257, 259, 265, 576

U

Umbra, 21, 27, 36, 41, 151, 152, 153, 161, 164, 201, 210, 211, 213, 219, 225, 244, 247, 287, 300, 302, 304, 305, 321, 327, 344, 366, 381, 428, 470, 489, 519, 564, 578, 579, 584, 585, 617, 618
Understanding the New Black Poetry, 29, 145, 146, 246, 250, 282, 294, 303, 382, 390, 508, 529, 564, 577, 613

V

Van Deburg, William, 107, 163, 460
van Notten, Eleonore, 35, 197
Van Vechten, Carl, 176, 427, 438, 445

W

Walker, Alice, 256, 343, 396, 440, 470, 481, 489, 523, 524, 525, 536, 611, 618, 619, 623
Walker, Margaret A., 293, 363
Wall, Cheryl A., 38, 427
Walrond, Eric, 324, 450, 611, 620
Wangara, Harun Kofi, 138, 206, 252, 575
Washington, Booker T., 113, 476, 500
Washington, Mary Helen, 255, 265, 381, 455
Watkins Harper, Frances Ellen, 292, 333, 335, 369, 371, 611, 615, 619

Webster Fabio, Sarah, 93, 94, 132, 155, 434, 611, 618
Wells Brown, William, 363, 391, 430, 431, 500, 593, 611, 614
West, Dorothy, 57, 58, 67, 111, 293, 317, 330, 343, 428, 536, 621

What We Must See

Young Black Storytellers, 28, 529, 576

Whitlow, Roger, 130, 131, 497, 498, 530
William Morrow & Company, 119, 145, 146, 163, 219, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 304, 400, 401, 502, 503, 577, 588

Wintz, Cary D., 72, 163, 171, 355, 603

Woodson, Carter G., 15, 128, 130, 150, 202, 255, 402, 433, 467, 491, 585

Wright, Richard, 36, 102, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 126, 131, 155, 162, 196, 231, 243, 256, 260, 272, 330, 356, 369, 370, 371, 419, 454, 455, 457, 459, 468, 474, 481, 486, 489, 500, 501, 523, 539, 600, 601, 603, 611, 615, 616, 621

Y

ya Salaam, Kalamu (voir aussi Ferdinand, Val), 160, 161, 215, 224, 344, 470, 617
Yerby, Frank, 242, 243, 289, 290, 330, 398, 572, 601, 611
Young, John K., 193, 419, 424, 595, 596, 597

Z

Zuckerman, Mary Ellen, 34, 172, 595

Résumé :

La Renaissance de Harlem et le Black Arts Movement furent deux périodes d'ébullition artistique et éditoriale qui ont fortement contribué à dessiner les contours du canon littéraire africain-américain. Cette thèse examine l'histoire éditoriale de magazines et d'anthologies publiés au cours de ces périodes afin de mettre en lumière divers processus de canonisation propres à cette littérature. L'étude de publications qui, dans l'ensemble, ont fait l'objet de relativement peu de commentaires révèle que les circonstances de production, de reproduction et de préservation des textes influent sur l'évaluation littéraire et esthétique qui en est faite.

La thèse souligne la façon dont une multitude de facteurs sociaux, politiques, économiques, intellectuels ou encore éditoriaux eurent une incidence directe sur la production de la littérature africaine-américaine, en servant d'inspiration thématique, en circonscrivant les espaces d'expression ou, au contraire, en permettant de créer de nouvelles publications. Les reproductions successives des mêmes textes permettent de voir apparaître une tradition littéraire en filigrane. Cependant, au gré de cadrages divergents, les anthologistes ne cessent d'étendre ou de réduire le périmètre de cette tradition qui laisse entrevoir toute sa labilité, fluctuant d'un volume à un autre, d'une époque à une autre. Les modalités de préservation de la littérature sont multiples et découlent de pratiques et de politiques susceptibles d'altérer sensiblement le statut des œuvres et, partant, de permettre une redéfinition des contours du canon littéraire africain-américain.

Mots-clefs : Magazine – Anthologie – Renaissance de Harlem – Black Arts Movement – Canon littéraire – Histoire du livre – Africain-Américain – Archive – Esthétique – Identité – Médias

Summary:

The Harlem Renaissance and the Black Arts Movement were two periods, characterized by an artistic and editorial outburst, which contributed to outline the African-American literary canon. This dissertation examines the editorial history of magazines and anthologies published during these periods in order to shed light on various canon-formation processes specific to this literature. Studying publications which, on the whole, have seldom elicited comments reveals that the circumstances of production, reproduction and preservation of texts influence how the latter are evaluated from a literary and aesthetic standpoint.

The present work highlights how multiple social, political, economic, intellectual or editorial factors have had a direct sway on the African-American literary production, by serving as thematic inspiration, by limiting spaces of expression or, on the contrary, by fostering the creation of new publications. Thanks to the successive reproductions of the same texts, it is possible to see a literary tradition emerge almost imperceptibly. However, anthologists have repeatedly offered various interpretations of this tradition, reducing or expanding its scope. It betrays the instability of this tradition which changes from one volume to the next, and from era to era. The different methods involved in the preservation of literature are practices and policies which are likely to alter substantially the status of literary works and, by extension, to allow for the African-American literary canon to be redefined.

Keywords: Magazine – Anthology – Harlem Renaissance – Black Arts Movement – Literary canon – Book history – African-American – Archive – Aesthetics – Identity – Media