

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

8 : 1 | 2011

Peut-on parler de musique noire ?

Richard Wright's Blues

Ralph Ellison

Traducteur : Emmanuel Parent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/145>

DOI : [10.4000/volume.145](https://doi.org/10.4000/volume.145)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2011

Pagination : 233-252

ISBN : 978-2-913169-29-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Ralph Ellison, « Richard Wright's Blues », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/145> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.145>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Richard Wright's Blues

par

Ralph Ellison

[première publication *The Antioch Review*, 1945]

Présentation du texte de Ralph Ellison

En 1945, soit six années après la parution fracassante de *Native Son*, l'écrivain afro-américain Richard Wright était au sommet de sa carrière. Il est alors sur le départ pour la France, à l'invitation du gouvernement français, pour rejoindre les intellectuels de Saint-Germain-des-Prés. À cette époque, Ralph Ellison n'était pas encore l'auteur reconnu qu'il deviendra en 1952 lors de la parution de *Invisible Man*, le grand roman de l'expérience afro-américaine de l'après-guerre. Mais les deux écrivains, qui se sont rencontrés à New York dès 1937, sont encore très liés, avant que l'exil français de Wright et des partis-pris idéologiques ne les séparent peu à peu, jusqu'à la mort de Wright survenue en 1960.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale donc, le jeune intellectuel et ex-musicien qu'était alors Ellison fait paraître une longue recension de *Black Boy* : « Richard Wright's Blues ». Avec ce titre, Ralph Ellison entendait peut-être formuler un certain *signifying* à l'encontre des talents musicaux de celui qui était alors son mentor littéraire. Non que l'appréciation formulée dans cet essai éloquent ne fût pas sincère. Il y défend au contraire farouchement le texte de Wright contre ces lecteurs blancs et noirs qui ont été déroutés par cette autobiographie refusant de prendre la défense de l'expérience afro-américaine. Ce qui a choqué dans *Black Boy*, c'est la description lucide, froide et sans concession de la violence et la rudesse de l'expérience noire. Pourtant, la tradition du pessimisme exacerbé, presque rhétorique, contenu dans les blues, nous dit Ellison, est le point d'entrée pour comprendre la culture noire sur son propre terrain. *Black Boy* est l'expression d'un tel pessimisme, et non un point de vue déformé, anormal sur une enfance noire dans le Sud.

Ralph Ellison prend donc dans cet essai le parti de Wright. Toutefois, en choisissant pour titre « Richard Wright Blues », Ellison ne pouvait pas ne pas avoir en tête le « King Joe Blues », une collaboration historique de Wright avec Paul Robeson et Count Basie en 1941. Ellison a toujours été très clair sur ce qu'il pensait des hommages explicites de Wright au folklore afro-américain. Ils avaient échoué, faute d'une connaissance suffisante de la culture populaire noire américaine. *Black Boy*, en revanche, était enfin la vraie contribution de Wright à l'esprit des blues afro-américains, là où la tentative d'en évoquer directement la lettre en 1941 n'avait abouti qu'à un pastiche assez pathétique¹. S'il est vrai que Wright a tenté de comprendre la pertinence littéraire des « dirty dozens », par exemple, qu'il a écrit des *liner notes* pour des albums de Quincy Jones ou de Big Bill Bronzy à la fin des années cinquante, ou qu'il a loué les chants de douleur dans *Twelve Million Black Voices*, on s'accorde généralement à dire que « la musique n'était pour lui rien de plus qu'une projection de douleur à partir de laquelle les Noirs essayaient de se préparer une nourriture compensatrice » (Gilroy, *L'Atlantique noir*, 2003 : 210-211).

1. Un jugement porté par Ellison mais aussi par Count Basie. Le Count lui-même aurait reconnu devant le producteur John Hammond que « c'était certainement un honneur de travailler avec M. Robeson, mais l'homme ne pouvait tout simplement pas chanter le blues ».

Richard Wright's Blues

Dans ce contexte, on imagine l'étonnement qu'a dû procurer à Wright la lecture de l'essai d'Ellison, qui affirme d'entrée de jeu que « la forme spécifique d'art populaire qui concourut à forger l'attitude de l'écrivain face à sa vie et qui incarna l'impulsion qui devait s'avérer essentielle à la qualité et au ton de cette autobiographie, était les blues afro-américains ». Pour Wright, l'art vernaculaire noir n'était qu'une forme culturelle mutilée qu'il fallait respecter et dont on pouvait éventuellement s'inspirer. Ellison, qui fonde sa théorie des blues dans cet essai, y décèle quant à lui la quintessence de la réponse noire à la modernité, une sorte d'apothéose de l'approche existentielle d'une réalité quotidienne devenue démentielle et hors de contrôle...

Au-delà de la question des blues, ce texte est un document de valeur sur les prémices des études postcoloniales et afro-américaines. En effet, des penseurs comme Wright, Ellison mais aussi Claude McKay ou C.L.R James ont contribué dès le milieu du siècle passé à questionner la vision européenne des rapports raciaux, en décentrant la problématique raciale de la seule question noire pour la relier à la culture occidentale dans son ensemble. Ils tentèrent de démystifier « ces problèmes émotionnels et psychologiques qui font inévitablement surface lorsque Blancs et Noirs essaient de se comprendre mutuellement ». Comme le confiait Richard Wright à Maurice Nadeau à son arrivée à Paris, sur les quais de la gare Saint-Lazare en 1945, alors que son hôte l'interrogeait sur l'état du problème noir aux États-Unis : « Il n'y a pas de problème noir, seulement un problème blanc. »

Emmanuel PARENT

Richard Wright's Blues

If anybody ask you
 who sing this song
 Say it was ole [Black Boy]
 done been here and gone²

COMME ÉCRIVAIN, Richard Wright s'est assigné un double rôle : découvrir et décrire le sens de l'expérience noire, et révéler aux Noirs comme aux Blancs ces problèmes émotionnels et psychologiques qui font inévitablement surface lorsqu'ils essaient de se comprendre mutuellement.

Dans *Black Boy*, c'est de sa propre histoire qu'il s'est servi pour montrer la force d'imagination, de volonté et d'intelligence qu'il fallait à un Noir du Sud pour réussir à se rendre maître du sens de sa vie aux États-Unis. Wright est un écrivain important, peut-être le Noir américain le plus écouté, et ce qu'il a à dire est profondément pertinent. Imaginez Bigger Thomas³ en train de projeter sa propre vie dans une prose lucide guidée par l'aiguillon critique de Marx et Freud, et vous vous ferez quelque idée de cette autobiographie.

Publiée à un moment où tout écrivain s'attachant à décrire de manière lucide la vie des Noirs était soigneusement évité comme un pestiféré en quarantaine, cette autobiographie devrait beaucoup contribuer à redéfinir les rapports entre la démocratie américaine et la population noire. Sa puissance se donne à voir dans la manière outrancière avec laquelle « les amis du peuple noir » de métier ont essayé d'étouffer ce travail sous une pluie de critiques.

2. « Si quelqu'un te demande/qui chantait cette chanson/dit lui c'est ce vieux [garçon noir]/il était là, il est reparti » : Formule classique de signature utilisée par les chanteurs de blues en conclusion de leurs chansons.

3. Personnage principal d'un important roman de Richard Wright, *Native Son* (*Un enfant du pays* [Albin Michel, 1947], Paris, Gallimard, 1988). (*ndt*)

Comment situer cette œuvre — qu'on a qualifiée de « grande autobiographie américaine » — dans la tradition de l'autobiographie littéraire? En tant que point de vue d'un intellectuel non-Blanc sur sa relation à la culture occidentale, *Black Boy* nous rappelle le *Toward Freedom* de Nehru et sa logique conflictuelle faite d'identification et de rejet. Le style employé, le lien établi entre criminalité (le péché) et sensibilité artistique, et enfin le jugement acerbe sur le monde étriqué de ses origines nous évoquent immanquablement le rejet de Dublin par Joyce dans *Portrait de l'artiste*. Et en tant que témoignage psychologique sur l'oppression, il nous rappelle *La Maison des morts*, l'étude profonde de Dostoïevski sur l'humanité des criminels russes.

De tels travaux furent peut-être des lueurs littéraires dans la nuit de Wright, l'aidant à doter les accidents de sa vie d'une signification véritable, lui ouvrant des chemins pour voir, ressentir et décrire son environnement. Mais Wright n'a pu approcher ces influences qu'assez tardivement : elles ne faisaient pas partie de sa culture traditionnelle immédiate. Dans cette culture, la forme spécifique d'art populaire qui concourut à forger l'attitude de l'écrivain face à sa vie et qui incarna donna une impulsion décisive à la qualité et au ton de cette autobiographie : c'était les blues afro-américains.

Voilà qui mérite un mot d'explication. Le blues consiste à conserver une mémoire vivace des moments douloureux des expériences brutales, de caresser le grain rugueux de la plaie, et de transcender cette douleur non pas par la consolation de la philosophie mais en parvenant à extraire de cette blessure un lyrisme mi-tragique, mi-comique. D'un point de vue formel, le blues est la chronique autobiographique d'une catastrophe personnelle exprimée de façon lyrique. Et de fait, la première enfance de Wright fut saturée d'incidents catastrophiques. En l'espace de quelques années, son père quitta sa mère, il connut les affres de la faim et devint alcoolique, contraint de quémander des verres aux dockers noirs dans les *saloons* de Memphis ; il dut fuir l'Arkansas où un de ses oncles avait été lynché ; il fut forcé à vivre avec sa grand-mère, une religieuse fanatique, dans une atmosphère extrêmement tendue ; il fut logé dans un asile pour orphelin ; il fut témoin des souffrances de sa mère, qui devint invalide à vie, alors qu'il devait affronter les coups bas des membres de sa famille vivant sous le même toit et frappés par la pauvreté ; il fut trompé, battu, et même renvoyé de ses emplois par des Blancs qui ne supportaient pas son désir ardent d'apprendre un métier ; et on doit ajouter à ces circonstances objectives le fait subjectif que

Wright, avec sa sensibilité, son intelligence et son extrême timidité, était un enfant à problème qui rejetait sa famille. Et cette dernière le lui rendait bien.

Dès lors, en plus des thèmes analogues, des descriptions de l'environnement et des analyses que l'on peut également trouver chez Joyce, Nehru, Dostoïevski, George Moore et Rousseau, chaque page de *Black Boy* est nourrie des échos de chemins de fer, des noms de villes méridionales plus ou moins importantes, des séparations, des vols et envols, des morts et des déceptions — tous empreints de blues, tous chargés de faims et de douleurs tant physiques que morales. Et, tout comme un blues chanté par une artiste de l'envergure de Bessie Smith, sa prose lyrique évoque cette image paradoxale, presque surréaliste, d'un enfant noir qui chante vigoureusement tout en sondant la profondeur de sa propre blessure.

Dans *Black Boy* deux mondes ont convergé, deux cultures ont fusionné, deux impulsions de l'homme occidental se sont unies. En examinant quelques-unes de ces sources culturelles, j'espère répondre à ces critiques qui voient dans ce livre une exception, et dans son auteur un mystère impénétrable. Et je tiens pour acquis qu'au fond — tout en ne cherchant pas le moins du monde à éclaircir le mystère de l'artiste qui, comme disait Hemingway, « est forgé dans l'injustice à la manière d'une épée » —, les conditions préalables à la rédaction de *Black Boy* étaient d'un côté le degré infinitésimal de liberté culturelle que Wright pouvait trouver dans l'injustice d'airain du Sud, et, de l'autre, l'existence d'une personnalité inquiète, à la limite d'un état pathologique d'agitation maniaque. Il y avait bien sûr d'autres facteurs, idéologiques pour la plupart, mais ceux-ci allaient entrer en compte plus tardivement.

Wright parle de son voyage vers le Nord comme si :

« on prenait un morceau du Sud pour le transplanter dans un sol étranger, pour voir s'il pouvait croître différemment, s'il pouvait recevoir des pluies nouvelles et rafraîchissantes, s'il pouvait se courber face à des vents étranges, être réceptif à la chaleur de soleils nouveaux, et peut-être fleurir ».

Et dans la mesure où Wright, l'homme, représente l'épanouissement de l'enfant délinquant de son autobiographie, *Black Boy* est l'exact pendant de la floraison d'humbles vers de blues fécondés par le croisement de pollens apportés par les vents de cultures étranges. Il y a, comme

dans tout acte de création, un monde de mystère en cela, mais il y a assez d'éléments pour que les Américains soient en mesure de comprendre et de créer enfin un contexte social dans lequel d'autres enfants noirs pourraient s'épanouir librement.

Car d'un point de vue historique, Wright n'est certainement pas une exception. Né dans une plantation du Mississippi, il a subi ces pressions destructrices qui en l'espace d'à peine quatre-vingts ans ont projeté à toute vitesse et sans trajectoire précise le peuple noir, de l'esclavage à l'émancipation, des cabanes en rondins des plantations aux immeubles des ghettos, des champs et des cuisines des maîtres blancs aux chaînes de montage des usines; des pressions qui, entre deux guerres, ont éparpillé une conscience traditionnelle relativement homogène en des milliers de fragments épars.

Black Boy décrit ce processus dans les termes d'une enfance noire. Pourtant, plusieurs critiques se sont plaints du fait que cela « n'expliquait pas » Richard Wright. Ce qui nous rappelle que, en dehors même du concept d'art sous-entendu ici, une grande partie de la critique littéraire américaine a si parfaitement exclu le Noir qu'elle ne parvient plus à reconnaître certains des principes les plus basiques de la pensée démocratique occidentale lorsqu'elle les rencontre chez une personne de couleur. Ces critiques oublient que la vie humaine possède une dignité innée et le genre humain un sens naturel de la noblesse; que tous les hommes possèdent la faculté de rêver et la volonté de les faire devenir vrai; que le besoin d'être à jamais insatisfait et, corollairement, l'urgence de la recherche de satisfaction sont inscrits dans l'organisme humain; et que tous les hommes sont les victimes et les bénéficiaires de l'activité stimulante, tourmentante, commandante et donatrice de formes de cet impérieux processus qu'est l'Esprit — un Esprit, qui comme Valéry le décrivait, est « armé de questions inextinguibles ».

Peut-être que tout cela (sur lequel repose l'essence même de l'humain, et que Wright tient pour acquis) a été oublié parce que les critiques ne reconnaissent ni l'humanité des Noirs ni ne prennent l'entière mesure avec laquelle la communauté sudiste rend l'accomplissement de toute humanité impossible. Et en même temps qu'il est indéniable que *Black Boy* nous brosse un tableau implacable d'une personnalité corrompue par un environnement brutal, il nous montre également les brèches que la sensibilité de l'enfant est capable d'entrouvrir et dans lesquelles s'engouffrent ces réponses humaines pleines de fraîcheur :

« Il y eut l'*émerveillement* de voir pour la première fois une paire de chevaux pommelés, noirs et blancs, genre montagnard, trottant sur la route poussiéreuse dans un nuage de poussière crayeuse... le *ravissement* de voir de longues rangées droites de légumes rouges et verts s'étendre au soleil jusqu'à l'horizon lumineux... le baiser léger et frais de la *sensualité* quand la rosée matinale effleurait mes joues... le vague *sentiment de l'infini* lorsque je contemplais les eaux jaunes et endormies du Mississippi... les échos *nostalgiques* que je percevais dans les cris des bandes d'oies sauvages... mon *amour* pour la royauté muette des grands chênes moussus... le signe de *cruauté cosmique* que je *percevais* en contemplant les solives d'une cabane en bois tordus par le soleil d'été... et il y avait la *lente terreur* qui s'infiltrait dans mes sens quand de vastes brouillards d'or émanaient des cieux lourds d'étoiles et baignaient la terre pendant les nuits silencieuses [*C'est Ellison qui souligne*]. »

Et un peu plus tard, ses réactions face à la religion :

« Nombre de symboles religieux m'impressionnaient fortement et j'étais sensible à la vision dramatique de la vie prônée par l'Église, ressentant que vivre jour après jour avec la mort comme seul horizon de pensée devait conduire à être si plein de compassion face à toute vie qu'on finissait par voir en tout homme un mourant en devenir. Et le sentiment frémissant du destin qui sourdait, douceur et mélancolie, depuis les hymnes religieux, se mêlait à la vision du destin que j'avais déjà tiré de la vie. »

Il y avait aussi l'influence de sa mère — si étroitement liée à son hystérie et à son sens de la souffrance — qui lui apprit (bien que cela soit seulement implicite ici), dans les mots dédiées d'*Un Enfant du pays*, « à révéler le fantasque et l'imaginatif ». Il y avait aussi certains Blancs. L'un d'eux permit à Wright d'utiliser ses droits de bibliothèque, l'autre lui conseilla de quitter le Sud et d'autres encore, lui proposèrent une amitié que, terrifié, il ne pouvait se résoudre à accepter.

Wright supposait qu'avoir une sensibilité ouverte était un héritage humain : le droit et l'opportunité de dilater, d'approfondir et d'enrichir la sensibilité — en un mot, la démocratie. Ainsi, le ressort dramatique de *Black Boy* repose sur la description des mésaventures de la sensibilité noire lorsqu'elle essaie de se sustenter elle-même dans un Sud profondément antidémocratique. Ce n'est pas ici l'individu qui est sous le feu des projecteurs, comme dans le *Stephen Hero* de Joyce, mais ce à partir de quoi sa sensibilité se nourrissait.

Richard Wright's Blues

Ces critiques qui se plaignent du fait que Wright ait fait l'impasse sur le développement de sa sensibilité supposent ainsi que son travail a échoué en tant qu'œuvre d'art. D'autres encore, parce que le livre s'étend trop peu sur ce qu'ils considèrent être l'aspect « attractif » de la vie noire, l'accusent de déformer la réalité. Les deux types d'attitude manquent un aspect tout à fait central : quoique puisse contenir l'environnement, il a aussi peu de chances de prévaloir sur le poids démesuré des expériences douloureuses de l'enfant qu'auraient les quatuors de Beethoven de détruire les barreaux d'une prison nazie.

Arrive alors la question de l'art. La fonction, la psychologie des choix artistiques consiste à éliminer d'une forme d'art tous ces éléments de l'expérience qui ne contiennent pas de signification irréfutable. La vie est comme la mer, l'art un bateau dans lequel l'homme conquiert la vie en traversant une masse informe, la réduisant à une trajectoire, une série de crescendo et de diminuendo, de vents et de marées inscrits sur une carte marine. Bien que créée depuis le monde, « la signification ordonnée qu'est l'art », écrit Malraux, « est plus forte que toutes les diversités du monde; [...] cette signification seule permet à l'homme de conquérir le chaos et de maîtriser sa destinée ».

Wright a vu sa destinée — cette combinaison de forces devant lesquelles l'homme se sent impuissant — sous la forme d'une violence brève et occasionnelle infligée tant par sa famille que par la communauté dans laquelle il vivait. Sa réponse fut tout aussi violente, et c'est son besoin de donner un sens à cette violence qui a façonné ses écrits.



Quelles furent les voies par lesquelles les autres Noirs se sont confrontés à leur destin ?

Dans le Sud de l'enfance de Wright il y avait généralement trois possibilités : ils pouvaient accepter le rôle créé pour eux par les Blancs et résoudre continuellement les conflits qui en résultaient au travers de l'espoir et de la catharsis émotionnelle proposés par la religion noire ; ils pouvaient réprimer leur dégoût des relations sociales « Jim Crow » en lorgnant vers une voie médiane de respectabilité, devenant ainsi — consciemment ou inconsciemment — les complices des Blancs dans l'oppression de leurs frères ; ou bien ils pouvaient rejeter leur situation,

adopter une attitude criminelle, et entrer dans une confrontation psychologique sans issue avec les Blancs, qui dégénérait souvent en violence physique.

L'attitude de Wright se rapprocherait plutôt de la dernière. Pourtant, elle procédait chez lui d'une différence qualitative capitale : elle représentait un effort vers des valeurs *individuelles*, dans une communauté noire dont les valeurs étaient, comme l'a décrit le jeune critique noir Edward Bland, « pré-individuelles ». C'est de cette contradiction que découlent tous les éléments du conflit intense déclenché, aussi bien au sein de sa famille que dans la communauté, par l'affirmation de son individualité. L'affrontement était encore plus violent au niveau psychologique, car, pour citer Bland :

« Dans la pensée pré-individualiste du Noir l'accent est mis sur le groupe. Au lieu de voir les choses en terme d'individualité, le Noir les voit en terme de « races », de masse de gens séparés d'autres masses de gens par la couleur. Dès lors, un acte est rarement dirigé contre lui en tant qu'individu noir. Il est distingué non en tant que personne mais en tant que spécimen d'un groupe qui est victime d'ostracisme. Il sait qu'il n'existera jamais de son propre fait mais uniquement dans la mesure où d'autres espèrent faire souffrir la race par procuration à travers lui. »

Cet état pré-individuel est provoqué artificiellement, tout comme la régression à des états primitifs qu'on a pu observer parmi les détenus cultivés des prisons nazies. La technique de base qui contribue à perpétuer cet état est de faire naître chez l'enfant noir le sentiment diffus de l'omniscience et l'omnipotence des Blancs, au point que ces derniers apparaissent aussi non humains que Jéhovah et aussi implacables que les crues du Mississippi. Socialement, cela se traduit par un système élaboré de tabous soutenus par une violence physique impitoyable, qui ne s'abat pas seulement sur les délinquants mais sur la communauté tout entière. S'égarer en dehors des modes de comportements soigneusement balisés pour le groupe revient à se faire l'agent d'un désastre dont tous font les frais.

Dans une telle société, le déploiement de l'individualité repose sur une série d'accidents qui naissent souvent, comme dans le cas de Wright, du cadre familial des Noirs. Dans sa vie, il y eut par exemple le fait accidentel qu'il ne pouvait, en tant qu'enfant, distinguer sa grand-mère à la peau claire d'avec les autres femmes blanches de la ville, développant à partir de là un scepticisme

quant à leur statut si particulier. À ceci peut être reliée cette autre contingence qui voulut qu'il n'eut aucun contact rapproché avec des Blancs jusqu'au sortir de l'enfance.

Mais ces accidents objectifs ne sont pas seulement liés aux qualités de rébellion, de criminalité et d'effervescence intellectuelle que le travail de Wright révèle aujourd'hui. Ils plongent aussi en arrière, dans les limbes de la petite enfance, là où l'environnement extérieur et la conscience sont si étroitement imbriqués l'un dans l'autre qu'il faudrait tout l'art du psychanalyste pour déterminer leurs limites respectives. Cependant, à l'âge de quatre ans, Wright mit le feu à sa maison et fut battu à mort par sa mère terrifiée. Cette correction, rapidement suivie de la désertion par le père du nid familial, semble être la motivation psychologique originelle de sa quête d'une nouvelle identité. En proie au délire suite à ses contusions, Wright était hanté par « deux immenses sacs blancs qui ballottaient au-dessus de moi comme les pis gonflés d'une vache [...] et j'étais saisi d'effroi en imaginant qu'ils allaient tomber et m'inonder de quelque immonde liquide ».

C'était comme si le liquide maternel avait tourné et était devenu acide, et avec lui la configuration entière de la vie qui avait produit cette ignorance, cette cruauté et cette peur qui avaient convergé dans l'amour de sa mère et explosé dans sa violence à son égard. Il n'est pas anodin que les sacs soient de la couleur hostile du blanc, et que le symbole de la femme soit la vache, le plus stupide (et, pour le petit garçon, le plus terrifiant) des animaux domestiques. Ici, le symbolisme onirique relève d'une attitude à la Oreste. Et la signification de la crise est rendue plus forte encore dans le contexte historique patriarcal des familles noires défavorisées; l'enfant ne se tourne pas vers le père pour compenser son sentiment de manque d'affection maternelle, mais vers la grand-mère, ou vers une tante — et on sait que Wright les haïssait toutes deux. De tels rejets laissent l'enfant en proie à l'insécurité psychologique et à la méfiance la plus grande. Il se retrouve dès lors exposé à toutes ces forces extérieures hostiles que la famille a précisément pour fonction de résorber.

L'une des méthodes de protection de l'enfant propres aux familles noires du Sud est le châtiement corporel — une dose homéopathique de la violence inhérente aux relations entre Noirs et Blancs. Ce genre de corrections dont Wright fit maintes fois les frais était administré pour le bien de l'enfant — un bien auquel ce dernier résistait, conférant dès lors aux relations familiales

un climat de tension et de peur qui diffère qualitativement de celui qu'on peut trouver dans les familles patriarcales des classes moyennes. Car en l'occurrence, la correction est ici administrée par la mère, ce qui ne laisse à l'enfant aucun refuge au sein de la famille. Il est à jamais contraint d'accepter la violence maternelle en même temps que la tendresse, ou bien de la rejeter dans une voie sans issue.

Le fossé qui sépare les parents noirs de la génération de la mère de Wright, dont la sensibilité était souvent liée par la proximité avec l'expérience de l'esclavage, de leurs enfants, est immense. Historiquement, et du fait de la rapidité des changements en Amérique, ces derniers se trouvent à un niveau psychologique et émotionnel beaucoup plus avancé. En effet, ce fossé est sans doute aussi profond que la distance culturelle qui se trouve entre les *Autobiographies* de Yeats et un blues de Bessie Smith. Tel est le contexte historique des conflits familiaux qui rythment la narration de *Black Boy* et qui ont conduit les critiques à mettre en question le jugement de Wright sur les relations émotionnelles entre Noirs.

Nous sommes ici confrontés à un problème de sociologie de la sensibilité qui est obscurci par certaines attitudes psychologiques importées par les Blancs dans le milieu noir. La première est l'attitude qui contraint les Blancs à attribuer aux Noirs des sentiments, des attitudes et des points de vue que ceux-ci, en tant que groupe vivant dans certaines conditions sociales bien définies, ne peuvent humainement posséder. C'est un mécanisme identique que William Empson définit dans le champ de la littérature comme le « pastoral ». Cela implique que, à partir du moment où les Noirs possèdent les hautes vertus humaines qu'on leur attribue, leur position sociale est dès lors avantageuse et n'est pas censée s'améliorer. Ainsi, pour continuer le syllogisme, l'individu blanc n'a aucune culpabilité à ressentir de sa participation à l'oppression des Noirs.

La seconde attitude conduit les Blancs à se méprendre sur les passions des Noirs : ils les regardent depuis leur propre désir frustré et ampoulé pour la chaleur émotionnelle, leur sensibilité ayant été limitée par les relations impersonnelles et comme mécanisées propres à la société bourgeoise. Le Noir est idéalisé et érigé en symbole de sensation, un modèle de relations sociales et sexuelles libérées. Et lorsque *Black Boy* remet en question les illusions des Blancs, cela les contrarie et ils

s'en retrouvent quelque peu désappointés, à la manière de l'Occidental qui, après avoir observé le caractère érotique d'une danse primitive, se « maque » avec une indigène pour découvrir que, loin de posséder les réactions sexuelles explosives d'une fille du Stork Club, cette dernière est on ne peut plus imperturbable.

La mentalité des Noirs américains est-elle primitive? La question n'est pas là, mais de savoir si, en tant que groupe, leur situation sociale leur permet le type de relations émotionnelles qu'on leur attribue. Car comment le Sud, qu'on reconnaît volontiers comme étant le tiers-monde de ce pays, pourrait-il faire naître dans la partie la plus brutalisée de sa population — la frange noire — ces formes de relations humaines qui ne sont possibles que dans les lieux les plus développés de la civilisation?

Les tenants de l'école de pensée du « les Noirs ne sont-ils pas formidables? » font régulièrement de Paul et Maria Robeson les champions d'une sensibilité développée, alors qu'ils n'en représentent en fin de compte que la *promesse*. Tous deux reçurent leur éducation d'un contact personnel approfondi avec la culture européenne, une proximité libérée des influences qui façonnent la personnalité noire dans le Sud. Aux États-Unis, Wright, qui est le seul artiste noir d'une telle envergure, dut attendre des années et s'échapper dans un autre environnement avant de découvrir les équivalents moraux et idéologiques des attitudes de son enfance.

Que ce soit dans ses rêves, dans le domaine des idées ou dans la réalité, l'homme ne peut exprimer ce qui est au-delà de son environnement. Pas plus ses pensées que ses sensations, ses sentiments ou son intellect ne sont des qualités innées et figées. Ce sont des processus qui surgissent de la confrontation entre l'instinct humain et son milieu, au travers de ce qu'on nomme l'expérience, chacune de ces instances évoluant en interaction avec l'autre. Les Noirs ne peuvent être crédités de la plupart des sentiments qu'on leur attribue généralement parce que les mêmes changements dans l'environnement, qui au travers de l'expérience enrichissent l'intellect humain (et donc, sa capacité à une amélioration toujours accrue), modifient également son ressenti — qui en retour développe sa sensibilité, c'est-à-dire, sa réceptivité au caractère délicat des impressions et à la subtilité des émotions. L'étendue de ces changements dépend de la qualité de la liberté politique et culturelle de son environnement.

Des tests d'intelligence ont mesuré le rapide développement de l'intelligence chez les Noirs du Sud une fois immigrés au Nord, mais on ne s'est pas beaucoup préoccupé des mutations ayant affecté leur sensibilité. Pourtant, les deux vont de pair. La complexité intellectuelle suit la complexité émotionnelle, le raffinement de la pensée celui des sensations. La migration vers le Nord affecte davantage que l'échelle des salaires des Noirs. Elle affecte en réalité la totalité de sa structure psychosomatique.

La rapidité du développement intellectuel de l'homme noir dans le Nord est en partie due à des facteurs objectifs présents dans l'environnement, à des influences des villes industrielles et à une plus grande liberté politique. Mais il y a aussi des changements au sein du « monde intérieur ». Dans le Nord, les énergies sont libérées et canalisées sur un plan *intellectuel* — des énergies qui chez la plupart des Noirs du Sud ont été contraintes soit à prendre une forme *physique*, ou bien, comme c'est le cas chez des types potentiellement intellectuels du genre de Wright, à être exprimées nerveusement, dans l'anxiété et l'hystérie. Voilà qui n'a rien de mystérieux. L'organisme humain répond aux stimuli environnementaux en les convertissant en énergie physique et/ou intellectuelle. Et ce que l'on nomme hystérie n'est qu'une énergie intellectuelle frustrée qui cherche à s'exprimer dans le corps.

La dimension « physique » de l'expression noire américaine joue beaucoup dans la difficulté de compréhension de ses hérauts. La danse et la musique noire sont frénétiquement érotiques, les cérémonies religieuses violemment extatiques. L'art oratoire noir est puissamment rythmique et appuyé par des images et une gestuelle. Mais il y a plus dans cette sensualité que le caractère débridé et l'inconvenance qu'on trouve dans les cultures primitives; elle ne constitue pas non plus une réponse relativement spontanée et monolithique d'un peuple vivant dans un contact rapproché avec le terroir. Car en dépit de Jim Crow, la vie des Noirs américains ne se déploie pas dans un vacuum, mais dans le vortex mouvant de ces tensions générées par la plus industrialisée des nations occidentales. Le bien-être du plus humble des métayers noirs du Mississippi n'est pas tant affecté par le va-et-vient des saisons et le rythme des événements naturels que par les marchés financiers, même si, comme le dit Wright de son père, les émotions, la conduite et la mémoire du métayer sont façonnées par son contact immédiat avec la nature et les dures relations sociales du Sud.

Tout ceci fait du Noir américain quelqu'un de très différent du simple « spécimen » qu'on décrit généralement. Et les qualités « physiques » avancées comme preuve de sa simplicité primitive sont en fait la forme qu'a prise sa complexité. Le Noir américain est un type occidental dont la condition sociale crée un état qui présente une image inversée de la transe cataleptique : au lieu d'une conscience tout à fait lucide sur la réalité l'entourant tandis que le corps est sans vie, ici c'est le corps qui est en alerte, réagissant aux pressions qui du fait des forces stérilisantes de Jim Crow ne sont pas soumises à l'activité créatrice du cerveau. « L'érotisme » de l'expressivité noire provient pour beaucoup du même genre de conflit qui anime l'homme essayant d'exprimer un concept compliqué dans un vocabulaire limité ; l'énergie idéelle contrariée est convertie en un pantomime frustrant, et ses mots sont embarrassés d'une signification dont ils ne peuvent se charger. Nous retrouvons ici l'ambiguïté fondamentale d'*Un Enfant du pays*. Pour traduire les sentiments complexes de Bigger Thomas dans des idées universelles, Wright a dû faire entrer de force dans la conscience de son personnage des concepts et des idées que son intellect ne pouvait formuler. Mille ans de culture consciente séparent le talent et le savoir-faire d'un Wright de la capacité d'expression des sentiments muets de Bigger.

Dans le Sud, les sensibilités tant des Noirs que des Blancs sont inhibées par un environnement sclérosé. Tant qu'il refoulera toute tendance à l'individuation, le Noir sera relativement en sécurité. (On a lynché des Noirs qui avaient peint leurs maisons.) Et c'est le rôle de la famille noire que d'adapter leurs enfants au milieu sudiste ; dans celui-ci, les tensions et les élans que génèrent le flux et reflux des événements au sein de l'organisme humain se répartissent comme ils le peuvent. Cela confère également au groupe son caractère distinctif. En vertu de sa position de minorité réprimée, celui-ci repose en grande partie sur un mécanisme de défense assez élaboré, même s'il n'est que partiel. Sa fonction est double : empêcher l'individu noir de décrocher de la masse homogène de son peuple pour tomber dans l'abîme — une dérive qui se traduit dans sa forme la plus abstraite par la folie, et beaucoup plus concrètement par le lynchage ; deuxièmement, il doit le protéger de ces forces obscures opérant à l'intérieur de lui-même et qui pourraient l'incliner à rechercher cette égalité sociale et humaine dont les Blancs le disent incapable. Au lieu de se jeter lui-même contre les barreaux électrifiés de sa prison, il annihile bien plutôt ces forces intérieures qui pourraient le tenter de le faire.

La communauté noire pré-individuelle décourage tout acte individuel qui s'exprimerait au-delà de l'autodéfense. Ayant appris par expérience que le groupe entier est puni pour les actions d'un seul d'entre eux, cette communauté a développé des techniques efficaces de contrôle de soi. Il ne faut en effet pas oublier que dans de nombreuses communautés sudistes, tous se connaissent et chacun est exposé aux opinions de tous. Dans quelques groupes même, tous sont unis par des relations « familiales », sans que des liens de sang soient forcément requis pour cela. L'attention portée par le groupe à chacun de ses membres, son caractère relativement homogène et sa cohésion sont souvent mis en avant, car comparativement aux relations froides et impersonnelles des communautés urbaines industrialisées, ces rapports sont individualisés et empreints de chaleur.

Toutefois, *Black Boy* montre que cette qualité personnelle, lorsqu'elle est exposée à une violence extérieure et à une peur viscérale, peut aussi être ambiguë. La chaleur personnelle s'accompagne bien souvent d'une indifférence tout aussi personnelle, une bienveillance cruelle, une attention intéressée. Et ces oppositions sont déclenchées contre le membre du groupe qui s'agit individuellement avec la rapidité d'une populace se rassemblant pour un lynchage aux premières rumeurs de viol. Les leaders noirs se sont souvent emportés contre ce phénomène, et Booker T. Washington (dont les exigences quant à l'humanité des Noirs étaient bien en deçà de celles d'un Richard Wright) parlait de la communauté noire comme d'un panier à crabes où celui qui tente de se hisser en dehors est automatiquement ramené à l'intérieur par les autres.

Le membre qui rompt les amarres avec le groupe a tendance à être davantage marqué par ses personnages négatifs que par ceux qui lui sont bienveillants. Il devient un étranger même pour ses proches et interprète tout geste protecteur comme autant de marques d'agression : il n'est alors aucun lieu de refuge, car tous les aspects de la vie du Noir américain sont marqués par ce contexte. Même l'affection parentale est contrebalancée par quelque chose proche du « sadisme », et l'ampleur des châtiments physiques et des mutilations psychologiques infligés par les familles noires du Sud rivalise avec ceux décrits par ces écrivains russes du XIX^e siècle comme caractéristiques de la vie paysanne sous le régime des Tsars. L'aspect véritablement tragique de cette situation est que la cruauté est aussi l'expression d'une attention et d'un amour.

En examinant l'inadéquation fondamentale entre l'éducation propre aux Noirs dans le Sud et le mode de vie démocratique, un éducateur noir a forgé le terme de « maléducation ». Dans le contexte de la famille noire, cela se traduit par le fait d'entraîner les enfants à se débarrasser de toute curiosité et de tout esprit d'aventure, à ne jamais tendre vers ces activités qui se trouvent de l'autre côté de la frontière raciale. Et lorsque l'enfant résiste, les parents le découragent systématiquement. Ils lui disent d'abord : « Ça c'est pour les Blancs, les gens de couleurs n'y ont pas droit », puis, comme ultime réponse, ils le frappent.

Dès lors, ce n'est pas la violence familiale et communautaire décrite dans *Black Boy* qui est inhabituelle, mais que Wright l'ait *reconnue* et n'ait jamais accepté cette cruauté inhérente à sa vie — même lorsque, comme un bébé à peine sorti du ventre de sa mère, il ne pouvait discerner là où sa propre personnalité commençait et où elle se terminait. D'ordinaire, les parents comme les enfants sont protégés contre cette cruauté, en y voyant une sorte d'amour et en trouvant dans l'autorité spirituelle du Cinquième Commandement une sanction subjective à celle-là — ou bien, à un niveau sécularisé, dans la structure légale et extralégale du système Jim Crow. L'enfant qui ne se rebellait pas ou qui ne prenait pas le dessus dans sa rébellion intériorisait une soumission masochiste et refoulait son élan vers la culture occidentale lorsque celle-ci remuait ses entrailles.



Pourquoi dès lors les Blancs du Sud, qui affirment « connaître » les Noirs, sont-ils passés à côté de tout cela? Tout simplement parce qu'eux aussi sont armés contre l'horreur et la cruauté. Ils sont placés devant une alternative : ou bien ils dénie l'humanité aux Noirs et ne ressentent pas le besoin de comprendre leurs actions contre les normes sociales; ou bien ils refusent de reconnaître leur responsabilité dans la condition noire — et conjurent ainsi la peur qui les ronge à la pensée que leurs cuisiniers pourraient les empoisonner, que leurs nourrices puissent étrangler leurs enfants ou que leurs métayers puissent les agresser — en leur attribuant une capacité surhumaine pour l'amour, la gentillesse et le pardon. Tout ceci ne rentre d'ailleurs pas le moins du monde en contradiction avec leur conviction stéréotypée qui veut que tous les Noirs (c'est-à-dire tous ceux avec qui ils n'entretiennent aucun contact) aient un comportement bestial.

C'est seulement lorsque l'individu, blanc ou noir, *rejette* ce schéma qu'il se réveille au cauchemar de sa vie. Peut-être qu'une grande partie du caractère régressif du Sud provient du fait que, rendus insomniaques par quelque crise ponctuelle, beaucoup se ruent de manière hystérique dans une violence aveugle ou retournent à l'apathie. La punition qui accompagne l'insomnie est de trouver encore plus de violence et d'horreur que la sensibilité ne peut en supporter si cela ne se traduit pas sous la forme d'une action socialisée. Le caractère exalté si manifeste chez tant de Sudistes libéraux pourtant dévoués à la cause des Noirs est peut-être dû à leur sens aiguisé de l'horreur ; leur passion, comme la violence dans les romans de Faulkner, est la marque d'un dégoût spirituel immense.

Cette contrainte est encore plus forte chez Wright et chez ce nombre grandissant de Noirs qui ont dit un « non » irrévocable à la vie du Sud. Wright a appris qu'il ne suffisait pas de rejeter le Sud des Blancs, mais qu'il avait également à rejeter cette partie du Sud qui était inscrite en lui. En tant que rebelle, il a formulé ce rejet de manière négative. C'était la part d'ombre de la communauté noire sur laquelle il méditait le plus lorsqu'il était un enfant. C'est cela même qu'il contemple quand il écrit :

« Chaque fois que je pensais à l'aspect essentiellement morne de la vie noire en Amérique, je me rendais compte qu'il n'avait jamais été donné aux Nègres de saisir pleinement l'esprit de la civilisation occidentale ; ils y vivaient tant bien que mal, mais n'en vivaient pas. Et quand je songeais à la stérilité culturelle de la vie noire, je me demandais si la tendresse pure, réelle, si l'amour, l'honneur, la loyauté et l'aptitude à se souvenir étaient innés chez l'homme. Je me demandais s'il ne fallait pas nourrir ces qualités humaines, les gagner, lutter et souffrir pour elles, les conserver grâce à un rituel qui se transmettait de génération en génération. »

Mais loin de signifier que les Noirs n'ont aucune capacité pour la culture, comme l'a dit un critique, ce passage affirme avec force qu'ils en ont bel et bien une. Wright pointe du doigt ce qui devrait aller de soi (en particulier pour son lectorat marxiste) : la sensibilité noire est historiquement et socialement conditionnée ; la culture occidentale doit être en quelque sorte conquise comme la bête que le matador affronte lors de la corrida espagnole, elle doit être dominée par la cape rouge d'une expérience accumulée jusqu'à ce qu'elle s'affaisse, haletante, sur ses genoux.

Richard Wright's Blues

Wright sait parfaitement que le Noir américain est un sous-produit de la civilisation occidentale, et qu'on doit découvrir en lui, si seulement quelqu'un possède l'humanité et l'humilité suffisante pour le voir, tous ces élans, ces tendances, ces formes de culture et de vie que l'on trouve partout ailleurs dans la société occidentale.

Le problème surgit parce que la condition spéciale du Noir aux États-Unis et ce caractère défensif que prend sa vie elle-même (la « tendance à l'organisation » du capitaliste occidental apparaît chez le Noir en tant que tendance à la dissimulation, au camouflage), déforment tellement ces formes de culture qu'elles rendent leur reconnaissance aussi délicate que la recherche d'une caille blessée au milieu des feuilles d'automne d'un bosquet du Mississippi ; même le sang répandu se fond dans le décor. Ayant été lui-même dans la position de cette caille — pour filer la métaphore —, les blessures de Wright lui ont suggéré à la fois la question et la réponse que tout bon chasseur doit découvrir pour lui-même : « Où me cacherais-je si j'étais une caille blessée ? » Mais peut-être que cela demande plus de sympathie envers sa proie que ne peuvent en avoir la plupart des chasseurs. Cela demande certainement beaucoup d'empathie pour les masques changeants de cette humanité sous pression. Cela demande de s'identifier au contenu humain, si diverses soient ses formes, et même de s'identifier avec ces Nègres du Sud pour qui le nom de Paul Robeson n'est qu'un son parmi d'autres dans une atmosphère chargée de peur.

Terminons, en guise de conclusion, par un mot sur les blues : leur attrait repose sur le fait qu'ils expriment immédiatement l'agonie de la vie et la possibilité de la conquérir par la plus grande rudesse d'esprit. S'ils ne relèvent pas du genre de la tragédie, c'est uniquement parce qu'ils n'offrent aucune solution, aucun bouc émissaire si ce n'est le moi. Aujourd'hui en Amérique, on ne peut observer nulle action sociale ou politique qui soit basée sur les réalités de la vie des Noirs crûment décrites dans *Black Boy* ; peut-être que ceci explique pourquoi, du fait de son refus d'offrir des solutions, ce livre ressemble à un long blues. Pourtant, des milliers de Noirs américains y liront pour la première fois leur destinée écrite noir sur blanc. Enfin libérées de la menace et de la peur de la violence, leurs vies ont fini par être mises en récit et réduites à échelle humaine. C'est en cela que réside le plus grand accomplissement

de Wright : il a converti la tendance du Noir américain à l'autodestruction et à « l'enfouissement-sous-terre » [« *going-under-ground* »] dans une volonté de se confronter au monde, d'évaluer lucidement son expérience et de jeter ses découvertes sans honte aucune à la face de la conscience coupable des États-Unis d'Amérique.

— Ralph ELLISON, *The Antioch Review*, été 1945.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Emmanuel Parent

Courtesy of the Ralph Ellison Estate

© Éditions Seteun pour la traduction française