Consacrer les plumes noires

par Yannick M. Blec

Comment une littérature entre-t-elle dans le patrimoine culturel ? Aux États-Unis, la reconnaissance des écrivains noirs s'est construite au gré de choix éditoriaux et de rapports de pouvoir qui ont façonné un canon littéraire toujours en mouvement.

À propos de: Yohann Lucas, *Renaissance de Harlem et Black Arts Movement. La construction d'un canon littéraire africain-américain*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Mondes anglophones », 2025, 392 p., 22 €.

En 1993, Toni Morrison devenait la première femme noire américaine à recevoir le prix Nobel de littérature. Aux États-Unis, la reconnaissance d'œuvres produites par des Africains Américains est arrivée plus tôt avec Gwendolyn Brooks récompensée d'un prix Pulitzer en 1950. Avant cela, il y avait eu *Un enfant du pays* (1940) de Richard Wright, et, plus tard, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (1952) de Ralph Ellison, ou encore *La Couleur pourpre* (1982) d'Alice Walker, tous reconnus et appréciés d'une grande partie des lecteur·trice·s.

Ces écrits s'inscrivent dans ce que certain·e·s ont appelé « la littérature noire » aux États-Unis qui contient les récits et les poèmes d'auteur·e·s d'ascendance africaine qui y vivent – ce dont il est question dans la monographie *Renaissance de Harlem et Black Arts Movement : La construction d'un canon littéraire africain-américain* de Yohann Lucas. Ces écrivains sont réputés et leurs œuvres sont célébrées aux États-Unis et dans le reste du monde. Leurs ouvrages ont été publiés, les romans ont été réédités, ou bien des extraits, des nouvelles ou des poèmes entiers ont été repris dans des anthologies ayant

pour sujet la littérature états-unienne en général ou plus particulièrement la littérature africaine américaine. En les insérant dans ces compilations, les éditeurs en ont fait des textes de référence, symboles de ce qu'est supposée être cette littérature : ils sont devenus des éléments essentiels d'un canon littéraire.

Un canon, deux mouvements

C'est un mot polysémique que l'on emploie sans pour autant en définir la signification tant elle semble évidente. Lucas le définit comme « un ensemble d'œuvres qui, dans un espace social et culturel donné, se distinguent parmi la masse d'œuvres littéraires produites » (p. 16).

Il analyse la construction de ce canon littéraire africain américain en prenant en compte les œuvres produites dans deux mouvements culturels et artistiques profondément ancrés dans des moments politiques et sociaux clés des vies noires américaines. Dans les années 1920, la Renaissance de Harlem, au début nommée « Mouvement du nouveau Noir » en référence à l'essai et l'anthologie du même nom d'Alain Locke[1], a vu l'affirmation d'une nouvelle image plus positive des Noirs dans le paysage culturel noir américain. Quarante ans plus tard le Black Arts Movement (BAM) s'imposait comme un mouvement plus radical, étant « la sœur esthétique et spirituelle du concept Black Power »[2], porté par Malcolm X et Angela Davis, entre autres.

Lucas insiste sur le rapport entre pratiques artistiques et idées politiques trouvé dans nombre d'écrits noirs américains et observé à plus forte raison dans beaucoup d'œuvres publiées au sein du BAM. En examinant plusieurs des 5 606 textes de son corpus (p. 10), il dévoile leurs aspects esthétiques, en plus des conditions économiques et matérielles qui ont participé à la sélection des textes, ainsi qu'à la création des magazines et des anthologies qu'il analyse. Lucas souligne l'importance financière et la reconnaissance qui a été donnée aux œuvres par les critiques, les anthologistes et le

[1] Publié en 1925 sous le titre *The New Negro : An Interpretation* et dirigée par Alain Locke, ce livre recueille des textes de fiction, des poèmes, des essais et des illustrations d'artistes et de penseur·se·s tel·le·s que W. E. B. Du Bois, Countee Cullen, Aaron Douglas, Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Claude McKay, ou encore Jean Toomer. C'est un livre fondateur mettant en lumière la pensée de la Renaissance de Harlem, à savoir l'opposition entre « ancien » et « nouveau » Noir, ou encore l'importance du Jazz et du Blues comme outils servant à l'autodétermination des Africains Américains à cette époque.

[2] Larry Neal, « The Black Arts Movement », *The Drama Review*, Vol. 12, n°4, été 1968, p. 29. « Black Art is the aesthetic and spiritual sister of the Black Power concept. »

public afin de définir ce canon littéraire africain américain. Selon lui, le « canon dit autant de choses de la littérature qu'il en dit de la société et de la culture dans lesquelles il s'inscrit » (p. 18).

De la production des œuvres à leur reproduction puis à leur préservation, le livre s'interroge sur ce qui fait un canon littéraire, entre effets de mode, « enjeux politiques, historiques et mémoriels » (p. 364), ou encore préférences populaires et/ou élitistes. Non pas un examen strict de récits et d'illustrations, cette monographie s'insère dans une histoire du livre et de son impact culturel. Elle expose la façon dont le support renseigne sur le contexte social, économique, politique et culturel d'une œuvre donnée. L'insertion de celle-ci dans une anthologie est un marqueur important de sa valeur, non seulement culturelle mais aussi financière, et démontre les enjeux de pouvoir mis en œuvre au moment où les décisions en vue de la canonisation sont prises.

Une littérature en perpétuelle lutte

Créer un canon, c'est concourir à une normalisation culturelle. Les choix sont faits en considérant des éléments esthétiques et, dans le cadre du canon littéraire noir américain, en corrélant des éléments politiques et sociaux. Presque toujours, dans le contexte états-unien, la littérature noire est perçue comme militante[3], pas forcément par les auteur·e·s mais par les critiques, les lecteur·trice·s ou les éditeur·trice·s. C'est ce qui arriva à James Baldwin après la sortie de son premier roman, *La Conversion* (1953), et qu'on essaya de le cantonner à une « littérature noire »[4]. D'autres artistes, tel Countee Cullen pendant la Renaissance de Harlem, refusèrent que le qualificatif « Noir » leur soit attribué, car ils le jugeaient trop restrictif (p. 155).

[3] Stephen E. Henderson, « "Survival Motion," A Study of the Black Writer and the Black Revolution in America », dans Mercer Cook et Stephen E. Henderson, *The Militant Black Writer in Africa and the United States*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1969, p. 65.

[4] Pour en savoir plus sur la vie de James Baldwin, voir les biographies en anglais de James Campbell, *Talking at the Gates : A Life of James Baldwin*, Londres & Boston, Faber and Faber, 1991 ; David Leeming, *James Baldwin : A Biography*, New-York, Arcade Publishing, 2015 ou encore à celles de Simon Njami, *James Baldwin ou le devoir de violence*, Paris, Éditions Seghers, 1991 et de Yannick M. Blec, *James Baldwin*, Paris, Folio Biographie, 2024, toutes deux en français.

Ce « problème noir », comme le désignait W.E.B. Du Bois[5], est à la fois un frein corrélé à l'ethnie, un critère social, et un sujet culturel. C'est l'une des raisons de l'interdisciplinarité que l'on trouve dans la monographie de Lucas : « ce livre s'appuie sur une littérature critique issue de domaines variés, allant des études culturelles aux études littéraires en passant par l'histoire, la philosophie, la sociologie ou encore l'histoire du livre » (p. 19). Il précise aussi que le « concept de canon doit autant aux champs artistique et esthétique qu'aux champs politique et, dans une certaine mesure, économique » (p. 18). Il est en effet difficile de séparer ces discussions politiques, sociales et culturelles liés aux Africains Américains tant elles sont intimement interconnectées dans la formation des communautés noires aux États-Unis. Le rattachement à la diaspora noire est en outre un élément important, d'une part du fait de la nécessité de se redéfinir (p. 43) et d'autre part à cause du besoin d'ancrage dans une communauté internationale et des origines bien marquées ainsi qu'à une « ouverture sur le monde » (p. 28).

Mécanismes de la canonisation littéraire noire

L'ouverture aux autres implique des moyens de communication accessibles permettant la transmission des messages et des œuvres littéraires, critiques, et picturales. Cela suppose également la reconnaissance par des éditeurs qui, encore plus pendant les années 1920 et 1950, sont majoritairement blancs et ne pensent pas que les œuvres noires américaines trouveront un public assez large pour une diffusion de masse. Lucas dit d'ailleurs qu'il faut retenir « deux facteurs (…) pour expliquer l'intérêt très limité voire inexistant de bon nombre de maisons d'édition 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 » (p. 100). C'est d'abord par le biais de magazines communautaires que les auteur·e·s et autres artistes noir·e·s publient leurs récits, leurs essais et leurs images. Malgré des moyens financiers restreints, la production d'œuvres littéraires est conséquente.

Cependant, en dépit de leur nombre dans les magazines, « très peu d'entre elles finirent par intégrer une anthologie » (p. 212), avec un nombre se réduisant à mesure

[5] W.E.B. Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, 1903. Néanmoins, la pensée de Du Bois, l'une des voix les plus écoutée de la Renaissance de Harlem, loin d'être essentialisante, s'affina avec le temps comme le montre l'article « W.E.B. Du Bois, le "problème" noir et la "question" juive » de Nicole Lapierre. *Revue des sciences sociales*, n° 42, 2009, p. 104-109.

que les œuvres de ces artistes se constituent en une tradition littéraire menant à leur canonisation. Lucas montre ainsi que, malgré son corpus d'origine, seule une trentaine d'œuvres, surtout des poèmes, sont republiées plus de dix fois — notamment depuis 1964, année durant laquelle la très grande majorité des anthologies analysées ont été diffusées (p. 273). Les autres textes sont oubliés. Parfois, ils sont réédités quelques temps après — mais cela reste rare. Les magazines restent néanmoins des sources privilégiées permettant l'inclusion dans des anthologies (p. 217), puisque les textes avaient déjà fait la preuve de leur « authenticité » par le biais d'universitaires qui devinrent ensuite les éditeurs desdites anthologies (p. 180). S'ils étaient souvent blancs au début du siècle, l'autorité de ces derniers a été remise en question dans les années 1960 et 1970 (p. 182).

Une reconnaissance des pairs et par les pairs

Lucas souligne la manière dont plusieurs intellectuel·le·s noir·e·s ont aidé à valoriser la littérature africaine américaine, avec, de leur point de vue, une réelle capacité à comprendre les œuvres et leur valeur, principalement leur valeur intrinsèque., C'est ce que montrait James Weldon Johnson en 1922 quand il publia la première anthologie littéraire noire américaine, *The Book of American Negro Poetry* (p. 64). Le débat s'est aussi ouvert sur « l'entrecroisement des enjeux littéraires, nationalistes et universitaires » des œuvres (p. 72), singulièrement pendant la Renaissance de Harlem, quand certain·e·s s'opposaient à une exégèse se construisant uniquement sur les sujets sociologiques, politiques et historiques que l'on trouvait dans les textes. Au contraire, le BAM s'est fortement attaché à la perception de ces mêmes sujets dans les écrits et les créations musicales, théâtrales et picturales en s'appuyant sur une Esthétique Noire, « Black Aesthetic », qui reconnaissait un art noir *par* et *pour* les Noirs[6].

C'est un peu ce que décrit Lucas en évoquant les universitaires du groupe New Critics (p. 67) et les érudits des New York Intellectuals (p. 69). Si les intellectuel·le·s ont joué un rôle certain dans la canonisation des œuvres d'artistes noirs, la publication de

[6] Pour davantage d'informations sur le BAM et la « Black Aesthetic », voir, comme le cite Lucas, Addison Gayle Jr., *The Black Aesthetic*, New-York, Doubleday, 1971. En français, Yannick M. Blec a montré comment les légendes et les mythes du folklore africain américain étaient réinventés dans les œuvres du BAM selon cette esthétique pour rehausser les cultures noires aux États-Unis, dans une perspective culturelle, politique et sociale.

celles-ci dans les magazines a participé à une connaissance partagée avec un public large, militant et engagé. C'est par exemple ce qui s'est passé dans les pages de certains d'entre eux lorsque des concours ont été organisés pour promouvoir la littérature africaine américaine auprès d'éditeurs avec, dans certains cas comme dans les pages de *The Crisis* dirigé par W.E.B. Du Bois, des textes qui mettaient en avant « la promotion raciale » ainsi que « l'expression noire », ou alors, à l'inverse, la littérature pure, en tant que telle, dans *Opportunity* (p. 348).

Dans ce dernier groupe, certains anthologistes ont exclu des œuvres qu'ils jugeaient trop peu littéraires et contenant trop de critères historiques ou sociologiques. Cela conduisit à davantage d'exclusion des artistes féminines qui ont été laissées pour compte. Lucas note leur absence, avec des pourcentages très faibles dans la majorité des anthologies analysées. Malgré les idées progressistes qu'ils soutenaient, la Renaissance de Harlem et le BAM n'en étaient pas moins des mouvements misogynes où les femmes étaient fréquemment maintenues à l'écart. En ce sens, quand 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 » (p. 209).

Un canon en mutation ?

Mais la volonté de préservation des œuvres, malgré la subjectivité liée aux idées politiques ainsi qu'aux enjeux de pouvoir observés chez les éditeurs, reste forte. Les éléments intertextuels ont essaimé d'une œuvre à l'autre, témoignant de la richesse de la matière dont recèlent les textes, même lorsque les reproductions restaient peu nombreuses (p. 341-342). La question se pose de la continuité de ce processus aujourd'hui.

Au début de sa monographie, Yohann Lucas indique préférer une approche quantitative plutôt que qualitative (p. 17). Il offre pourtant des analyses convaincantes de plusieurs extraits littéraires – comme l'analyse de poèmes tels que « We Wear the Mask » de Paul Laurence Dunbar (p. 294-295) ou « # » de Norman H. Pritchard (p. 200-201) – et donne un aperçu des objets qui constituent le canon qu'il étudie. Ce livre ouvre une fenêtre passionnante sur une littérature souvent observée au prisme d'œuvres célèbres et permet de mieux comprendre la façon dont ces traditions littéraires ont été produites, reproduites et préservées. En s'arrêtant sur la Renaissance

de Harlem et le Black Arts Movement, il n'est pas question de lire des textes uniquement pour leur qualité littéraire, mais de montrer comment leurs contextes de production et de reproduction éclairent une appréciation que l'on pourrait penser simplement subjective. Lucas montre également la façon dont ces contextes ont influencé les choix opérés dans la canonisation des textes qui sont lus aujourd'hui. Cette recherche, selon Lucas, « s'interrompt » plutôt qu'elle ne s'achève (p. 364). Il insiste sur la nécessité d'analyser les futures orientations de ce canon littéraire africain américain, entre transformations sociales, politiques, technologiques et culturelles d'un XXIe siècle tout aussi troublé que l'était le siècle précédent, et on ne peut que lui donner raison.

Publié dans laviedesidees.fr, le 26 novembre 2026.