

THE N-WORD

Les usages du mot “nigger” dans la littérature africaine américaine

CYRIL VETTORATO

Université Paris-Sorbonne

cyril.vettorato@gmail.com

Résumé

La littérature africaine américaine moderne, née au début du vingtième siècle sous le double patronage de W.E.B. Du Bois et de jeunes auteurs plus provocateurs comme Zora Neale Hurston ou Langston Hughes, est inextricablement liée au développement du politiquement correct aux Etats-Unis. L'usage que ces écrivains ont fait du mot “nigger”, insulte suprême que les Noirs se sont appropriée pour en faire un symbole de leur identité, en est la preuve. Si l'on observe l'histoire littéraire du vingtième siècle, il apparaît que ce terme cristallise les évolutions de l'idée et de la pratique de la littérature noire, mais aussi la manière dont chaque écrivain s'est inventé une manière propre de s'accommoder des héritages de l'Histoire, à travers des poétiques qui jouent avec le politiquement correct, le transgressent ou le détournent.

Abstract

Modern African American literature, birthed in the early twentieth century by W.E.B. Du Bois and other, more provocative authors such as Zora Neale Hurston or Langston Hughes, is intertwined with the development of political correctness in the United States. The way these writers use the word “nigger”, the most offensive among racial slurs, that African Americans have turned into a symbol of their identity, is a good illustration of that idea. The literary history of the twentieth century shows us that this word embodies the evolutions of the concept and the practice of black literature, as well as the way each writer invented his or her own way to deal with the legacies of History, crafting aesthetics which play with political correctness, violate it, or give it a new twist.

Mots-clés: Littérature africaine américaine, subversion, Amiri Baraka, Paul Beatty

Keywords: African American literature, subversion, Amiri Baraka, Paul Beatty

Cherchant à définir en quoi consiste le politiquement correct, l'historien de la langue Geoffrey Hughes explique: "Dans son essence, le politiquement correct consiste à nommer, ou plutôt à renommer." (Hughes, 2010: 15) On a souvent désigné cette tendance moderne comme une idéologie: il faudrait plutôt y voir une pratique de transformation du langage, certes sous-tendue par certaines tendances idéologiques, mais dépourvue d'unité doctrinaire comme de porte-paroles historiques. Etant privé de tels modes d'apparition, c'est dans la langue et elle seule que le politiquement correct se manifeste à nous. Dès lors, comment aurait-il pu épargner la littérature, lieu par excellence du travail sur les mots? L'évidence de cette collision historique entre le politiquement correct et la littérature se fait plus éclatante encore dans le cas de la littérature africaine américaine. Les Etats-Unis, et en particulier la question raciale qui a tant marqué leur Histoire, sont inséparables de la tendance contemporaine à substituer des mots aux autres pour éviter de heurter les sensibilités de groupes sociaux perçus comme minoritaires. La littérature, qui a accompagné l'émergence de la voix noire au sein d'une société moderne et multiculturelle ainsi que les luttes parfois brutales qui ont permis cette évolution, en dit nécessairement long sur les problématiques qui se posent aux écrivains dans un tel contexte de glissements des normes linguistiques. Car il y a, entre ce moment littéraire et le politiquement correct, une troublante coïncidence chronologique – mais pas seulement. On pourrait aller jusqu'à avancer que tous deux ont participé à se façonner mutuellement.

L'acte de "renommer" a beaucoup à voir avec la quête d'identité qui caractérise la littérature africaine américaine, tant dans ses thèmes et son style que dans son articulation avec l'ensemble de la sphère culturelle et sociale des Etats-Unis. Cela ne devra pas nous surprendre concernant une communauté qui a vu ses désignations changer au fil du temps, passant de "Colored" à "Negro", puis à "Black", et enfin plus récemment à "Afro-American" et "African American". L'Homme noir américain n'est pas seulement une personne, prise dans l'histoire et ses injustices: il est aussi un problème pour la pensée. Le pays de Martin Luther King, en particulier à partir de 1865, se trouve pris dans un mouvement de questionnement profond de sa propre identité. Les interrogations qui caractérisent la condition de l'Homme noir américain s'articulent avec celles du pays dans son intégralité: qui sommes-nous, quelle est notre Histoire, notre culture? La valse des désignations identitaires que l'on a pu observer au cours du vingtième siècle – et qui a fait du "Blanc" un "Caucasien" ou un "Euro-Américain" et de l'Amérindien un "Natif" – doit être comprise, non comme une simple mode passagère née dans les années 1980 sur les campus, mais comme un symptôme de ce travail d'interrogation sur les identités. Notre compréhension de ce qu'est le politiquement correct doit être élargie et recontextualisée.

Plutôt que d'adopter une perspective générale sur cette question, nous nous proposons d'observer ce phénomène à travers un exemple extrêmement précis. Puisque le

phénomène qui nous occupe ici se manifeste dans les mots, il s'agira d'observer les usages d'un mot, et un seul, mais qui semble condenser en lui toutes les problématiques que nous venons d'évoquer brièvement: le mot "nigger". Ce terme, utilisé dès les premiers temps de l'esclavage pour désigner les Noirs américains, s'est chargé autour de 1800 de connotations extrêmement négatives pour devenir l'insulte raciale par excellence. Mais son histoire ne s'arrête pas là, puisqu'il est rapidement transformé à nouveau, fidèle à sa nature "protéenne" (Kennedy, 2003: 3). Au cours du dix-neuvième siècle, la communauté noire se le réapproprie, faisant de lui un terme interjectif aux accents fraternels. D'où un véritable dilemme pour les écrivains noirs, confrontés au regard désapprobateur du politiquement correct: faut-il bannir ce mot aux accents racistes, ou se faire l'écho du jeu de retournement ironique qui caractérise la voix de leur communauté? Cette question de nature poétique sous-tend la littérature africaine américaine, qui n'a jamais véritablement résolu la question de son positionnement problématique entre les luttes politiques de son peuple et sa contre-culture orale et provocatrice, entre Martin Luther King et Richard Pryor. Afin de rendre compte des manifestations de ce problème tant sur le plan de l'histoire littéraire que sur celui du style, nous partirons d'un panorama chronologique pour aboutir à une proposition de typologie des usages du mot "nigger" en littérature, avant de conclure par une illustration précise à travers l'examen d'œuvres d'Amiri Baraka et de Paul Beatty.

Entre père et mère: une perspective historique

Le dilemme fondateur de la littérature africaine américaine, que nous illustrons à travers les images contrastées de Martin Luther King et Richard Pryor, peut être attribué aux conditions de naissance de ladite littérature. On pourrait voir dans les figures de W.E.B. Du Bois et Zora Neale Hurston un couple parental porteur de cette problématique: le premier, auteur d'une œuvre exigeante et élitiste, met son écriture au service de la cause noire, rejetant les dimensions contre-culturelles et politiquement incorrectes de son héritage culturel; la seconde, électron libre, férue de folklore et d'argot, préfère jouer le rôle d'une chambre de résonance de son peuple jusque dans ses excès, quitte à s'attirer les foudres de ses contemporains. Cette tension entre les modèles littéraires incarnés par Du Bois et Hurston a longtemps hanté, et hante toujours, la littérature africaine américaine.

Evidemment, cette problématique littéraire ne peut être séparée de la culture dans son ensemble, qu'elle relève des arts visuels, de la musique ou du domaine audiovisuel. Preuve en est des remous qu'a connus la société américaine en 2007, et que les médias ont qualifié de "Ban the N-Word Movement" ("Mouvement pour bannir le mot en N"). Ces événements ont été déclenchés par un scandale qui, a priori, ne mettait pas en cause la communauté noire en tant que telle: l'acteur et humoriste Michael Richards, agacé lors d'un

de ses spectacles par de jeunes hommes noirs qui ne semblent pas apprécier son humour, lâche à plusieurs reprises le mot “nigger”, banni de tout usage par une personne qui n’est pas elle-même noire. Les images, captées par des téléphones mobiles, tournent vite en boucle à la télévision. On y voit, certes, une preuve de la persistance du racisme au sein de la communauté blanche: mais, très vite, ce n’est pas avec les Américains blancs que les Noirs américains vont régler leurs comptes, mais avec eux-mêmes. La culture noire, entend-on et lit-on, est en grande partie responsable de la situation qui a engendré ce dérapage verbal. A force de répéter, à longueur de chanson de rap et de films de gangsters, le mot “nigger” comme s’il était un terme comme un autre, les artistes noirs l’auraient banalisé – voire même popularisé. Cette culture populaire, qui a fait entrer dans les foyers de l’Amérique blanche les chansons de N.W.A. (“Niggaz With Attitude”) et la série policière *The Wire*, porterait en elle des résidus de l’aliénation et de la haine de soi qu’a léguées l’esclavage aux Noirs des Etats-Unis. Le 9 juillet 2007, l’association historique de défense des droits des Noirs fondée par Du Bois, la N.A.A.C.P. (National Association for the Advancement of Colored People), organise à Détroit un enterrement symbolique du mot “nigger”, afin de convaincre les artistes de leur communauté qu’il faut l’abandonner pour tourner pour de bon la page de l’Histoire ouverte par l’esclavage. Un contrat est même créé, par lequel chacun peut s’engager à cesser d’employer le terme incriminé.

Les réactions qui suivent cette campagne médiatique sont très caractéristiques du débat permanent entre activisme respectable et culture populaire frondeuse qui a marqué l’histoire culturelle africaine américaine. De nombreux rappeurs et humoristes fustigent le politiquement correct obsolète et élitiste de leaders hypocrites et coupés des réalités quotidiennes; lesquels répliquent en pointant du doigt la lâcheté et l’égoïsme d’artistes qui perpétuent les stéréotypes dont les Noirs sont victimes, dans le seul but de faire fortune au sein de ce qu’Ellis Cashmore appelle très justement l’“industrie de la culture noire” (Cashmore, 1997). Le mot “nigger”, aujourd’hui comme en 1920, cristallise les tensions entre une classe moyenne parfois perçue comme “blanchie” en raison de son parler châtié, et une partie de la population qui s’identifie profondément aux cultures populaires, quitte à faire l’impasse sur certains questionnements d’ordre politique ou social. D’un côté, un progressisme intégré, qui cherche inlassablement à ouvrir la voie à un avenir plus radieux; de l’autre, une “sensibilité tragi-comique et consciente des héritages de l’Histoire”, comme l’a écrit le poète Clarence Major (Major, 1970: 84).

Tout comme, on l’a vu, cette tendance à remodeler le langage que l’on appelle le politiquement correct n’est guère une mode apparue *ex nihilo* à la fin du vingtième siècle, la sensibilité populaire douce-amère dont parle Major n’est pas née du jour au lendemain dans la bouche du rappeur Eazy E ou de l’humoriste Dave Chappelle. On trouve déjà des usages fréquents du substantif “nigger” dans la culture populaire orale des Noirs américains au

siècle d'Abraham Lincoln. Que l'on observe par exemple ce chant de travail du dix-neuvième siècle:

A col' frosty mo'nin'
De niggers feelin' good
Take yo' ax upon yo' shoulder
Nigger, talk to de wood (Levine, 1977: 7).

Il n'en va pas autrement après 1865, comme en témoigne ce chant de révolte datant de la fin du siècle:

Nought's a noughts, figger's a figger
Figger for the white man, nought for the nigger.
Nigger and white man playin' seven up,
Nigger won the money but was feard to pick it up (Levine, 1977:).

Enfin, cet esprit gouaillieur et ce recours au “mot en N” se retrouve dans de nombreuses chansons populaires du début du vingtième siècle, telle celle-ci:

Niggers gettin' more like white folks everyday
Niggers learnin' Greek n' Latin
Niggers wearin' silk n' satin (Levine, 1977: 245).

Les premiers Africains Américains à accéder à la fonction d'écrivains marquent très nettement leur différence avec ces formes orales et populaires de créativité langagière, adoptant en plein la posture et les codes de la littérature de leur époque. Ni les poèmes de Phillis Wheatley ou Jupiter Hammon au dix-huitième siècle, ni même ceux d'un Paul Laurence Dunbar pourtant nourri au dialecte populaire à la fin du dix-neuvième, n'emploient le mot “nigger”. Le best-seller de Frederick Douglass *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, paru en 1845, en comporte quelques occurrences, mais toujours entre guillemets, dans le seul but de transcrire la parole de personnages racistes: “It was a common saying (...) that it was worth a half-cent to kill a ‘nigger’” (Douglass, 2009: 37). De la même manière, certains écrivains blancs font un usage récurrent du mot “nigger” en discours rapporté; mais leur propos est parfois bien différent. Ainsi, un mouvement littéraire sudiste destiné à défendre l'idéologie esclavagiste et la hiérarchie des races voit le jour en 1852, en réaction au succès de la *Case de l'Oncle Tom* d'Harriet Beecher Stowe. Cette littérature dite “de plantation” met en scène des Noirs humbles et soumis, qui n'ont de cesse de clamer leur attachement à leurs maîtres et à la structure esclavagiste. Dans leur discours, la scansion du

mot “nigger” vient rappeler sans cesse qu’ils sont, et se considèrent comme, inférieurs. “The difference between a white man and a nigger, or an Ingin, is that a white man was made to gather substance about him, and a nigger and an Ingin was made to waste it”, fait dire William Gillmore Simms à l’un de ses personnages (Simms, 1852: 213). Chez Caroline Lee Hentz, une femme noire décrit sa prise de conscience de sa propre infériorité en répétant *ad nauseam* le mot tant décrié:

I thought if I got among free folks I'd be de fine lady, equal to de white folks; but I'm noting but a nigger after all. (...) Don't know how to take care of myself--folks 'pose on me. White folks call us niggers brudders and sisters way off; but when dey close to us I dey find out we noting but niggers. Please ask your massa to buy me (Hentz, 1854: 267).

C’est au début du vingtième siècle qu’une véritable littérature africaine américaine se fait jour: avec Du Bois et les auteurs de la “Renaissance de Harlem” des années 1920, telle Hurston, l’idée d’une perspective spécifiquement noire s’impose peu à peu. Le premier, auteur en 1903 d’un ouvrage devenu un classique, *The Souls of Black Folk*, place le salut de son peuple dans l’accession d’une élite noire à des fonctions intellectuelles et politiques élevées. Pour ce faire, il n’hésite pas à l’affirmer: “Tout Art est propagande, et doit toujours l’être. (...) J’ai toujours utilisé les quelques facultés que j’ai à écrire dans des buts de propagande afin que les Noirs obtiennent le droit d’aimer et de vivre correctement” (Du Bois, 1986: 1000). L’écrivain met sa plume au service de la lutte pour l’égalité: nous sommes à l’aube du politiquement correct et de la future vague américaine du multiculturalisme, qui en est inséparable. Le langage de Du Bois reflète ce double idéal d’efficacité politique et d’élitisme culturel. Classique, animé d’élans romantiques, parfois sentencieux, il ne se présente comme un langage “noir” que dans la mesure où il invite à adopter la perspective existentielle du Noir américain, caractérisé par sa “conscience double” (“double consciousness”). Dès lors, quand Du Bois emploie le terme “nigger”, c’est toujours par le truchement du discours rapporté; il fait notamment dire à un vieil homme: “White man sit down whole year; Nigger work day and night and make crop; Nigger hardly gits bread and meat; white man sittin' down gits all. It's wrong” (Du Bois, 1994: 92). Première véritable figure littéraire noire du siècle, Du Bois porte en lui les débats à venir autour du politiquement correct.

Cela devient particulièrement évident à partir des années 1920, où l’émergence d’une nouvelle génération d’auteurs noirs va forcer Du Bois à prendre position sur certains points d’ordre littéraire. Ces jeunes écrivains, désignés comme les hérauts de la “Renaissance de Harlem”, n’ont souvent que faire de l’élitisme promu par leur aîné. Pour beaucoup d’entre

eux, la création littéraire noire se doit de refléter la culture populaire de leur peuple, y compris lorsque celle-ci n'entre pas dans les cadres préétablis de la lutte pour l'égalité. Cela pose de réelles questions langagières, comme dans le cas du mot "nigger". Faut-il se l'interdire, de peur d'entrer en contradiction avec la mission d'élévation entreprise par la jeune bourgeoisie noire? Ou faut-il au contraire se faire l'écho de ses riches potentialités poétiques? Les débats internes à la communauté ne seront pas toujours des plus apaisés. Du Bois, fondateur de cette même N.A.A.C.P. qui invitera plus tard à bannir le mot "nigger", représente une sorte d'ancêtre de l'attitude politiquement correcte à venir. Lorsque Carl Van Vechten publie en 1926 son roman *Nigger Heaven*, Du Bois s'en prend à lui. Dans un article paru dans le journal *The Crisis*, organe de presse de la N.A.A.C.P., il explique que le mot "nigger" ne doit certes pas être systématiquement banni, mais que son usage peut poser de graves problèmes: en donnant une image stéréotypée et grotesque des Noirs de Harlem, présentés comme de joyeux fêtards irresponsables, les écrivains ne peuvent que nuire à la lutte pour l'égalité (Lewis, 1995: 106). Le débat se pose à nouveau deux ans plus tard, lorsque l'écrivain jamaïcain Claude McKay publie *Home to Harlem*: Du Bois voit dans ce roman dépeignant la vie nocturne du plus célèbre quartier noir des Etats-Unis un texte si nauséabond qu'après l'avoir lu il aurait "ressenti clairement le besoin de prendre un bain." (Du Bois, 1928: 202). Ce vocabulaire hygiénique traduit le dégoût de l'écrivain engagé vis-à-vis d'une littérature ancrée dans le parler populaire et la vie nocturne la plus licencieuse, quitte à se voir taxer par beaucoup de ses contemporains de mépris pour les siens. Du Bois avait en vue, non la production d'œuvres reflétant les coutumes des Noirs américains, mais la transformation de la société. Robert Williams a d'ailleurs démontré que dans certains de ses textes, sur le thème de l'éducation notamment, Du Bois avait été l'inventeur de formes de pratiques multiculturelles, un demi siècle avant les "guerres culturelles" ("Culture Wars") du politiquement correct.

La période qui va des années 1920 aux années 1960 est ainsi tout à fait décisive en vue de l'apparition progressive de ce dernier. Il faut se garder de penser que le politiquement correct est l'enfant des luttes identitaires des années 1970. Si ces dernières l'ont propulsé sur le devant de la scène, c'est bel et bien l'apparition progressive de l'idée multiculturelle à partir de 1920 qui l'a façonné. Outre les débats que nous venons d'évoquer, on peut songer à cette campagne de presse qui, en 1930, vise à imposer une majuscule au mot "Negro"; à cette autre campagne qui, en 1939, a conduit les producteurs du film *Autant en emporte le vent* à retirer le mot "nigger" de ses dialogues; à cette dernière, enfin, qui a poussé les éditeurs à censurer le titre d'Agatha Christie, *Ten Little Niggers*, en 1939 également (Kennedy, 2002: 114-115). Dès 1949, bien avant les "guerres de la culture", Simone de Beauvoir attaque dans *Le Deuxième Sexe* le langage, dont elle estime qu'il est le reflet et l'outil d'une domination masculine. Le travail de reformulation des désignateurs groupaux est

bien antérieur au politiquement correct, puisque le terme “Amerindian” apparaît dans l’anglais des Etats-Unis en 1955, et le terme “Caucasian” en 1960. Ce que nous nommons le politiquement correct n’est que la phase la plus récente d’une évolution de notre rapport au langage que l’on peut faire remonter à la reformulation par Franz Boas du concept de culture: rejetant l’idée raciale, l’anthropologue de l’Université de Columbia a ouvert la porte à une conception pluraliste de la culture, et donc à des littératures de minorités qui ne se contentent pas de reproduire des types d’écriture perçus comme “eurocentriques”. Il n’est d’ailleurs pas anodin que Zora Neale Hurston ait été son étudiante et sa disciple.

Féru du folklore du Sud, Hurston avait tout pour déplaire. Inclassable, plutôt conservatrice politiquement, elle sera l’anti-Du Bois au sein de cette lutte interne entre invention d’une esthétique et luttes politiques. Avec elle, la nette dissociation entre culture écrite et orale, savante et populaire, vole en éclats. Il était donc logique qu’elle déclenchât, à l’instar de Van Vechten et de McKay, les foudres de ses contemporains. A la parution de son *Their Eyes Were Watching God*, imprégné du parler noir dans toute sa très incorrecte expressivité, Richard Wright ne mâche pas ses mots. Peu sensible à l’invention d’une écriture ancrée dans l’oral, le très militant romancier y voit “un spectacle ridiculisant les Noirs, destiné à faire rire les Blancs” (Burt, 2003: 365). Le mot “nigger”, il est vrai, y apparaît souvent: “De nigger woman is de mule uh de world so fur as Ah can see.”, dit par exemple la grand-mère du personnage principal, Janie (Hurston, 1998: 14). Hurston, de par son attachement au Sud et à son parler, avait tout pour déplaire aux premiers défenseurs du politiquement correct, comme l’ont noté plusieurs spécialistes. Mais elle n’était pas, de loin, la seule à tenter d’inventer un style littéraire noir américain, pétri d’oralité. Du côté de la poésie, nombreux sont ceux qui l’ont accompagnée dans cette aventure, quitte à glisser parmi leurs vers le fameux “mot en N” – ainsi Langston Hughes en 1930 et Sterling Brown en 1932:

Strange,
That in this nigger place,
I should meet Life face to face (Hughes, 1994: 128).

Ain’t got no woman,
Nor no Man O’ War,
But dis nigger git
What he’s hankering for (Brown, 1996: 50).

Faut-il voir là l’invention d’une “esthétique noire”, pour reprendre l’expression popularisée aux Etats-Unis par Addison Gayle (Gayle, 1972)? Ce serait là une affirmation

par trop expéditive. Ce n'est en effet qu'à la fin des années 1960 que les écrivains se proposeront de rejeter intégralement la pensée "blanche" au profit d'une vision du monde et donc d'un mode d'écriture authentiquement africains américains. Certes, il y a chez Hurston comme chez Hughes et Brown une volonté d'affirmer des traits culturels noirs. La première, s'étant plutôt illustrée dans le domaine de l'anthropologie, s'est contentée d'évoquer certains poètes en les réinscrivant dans la tradition poétique orale noire, tel Langston Hughes dans "Characteristics of Negro Expression". Brown, lui, l'a fait de façon plus suivie, dans son travail de recherche et d'enseignement comme dans ses essais. Hughes, enfin, a accompli ce travail de façon plus polémique, en publiant en 1926 l'article "The Negro Artist and the Racial Mountain". Toutefois, ces esquisses de poétiques nouvelles, qui replacent l'usage du mot "nigger" dans une démarche littéraire identitaire, n'invitent pas à un réel séparatisme culturel, ni à faire trembler dans ses fondements l'édifice de la culture "blanche". Ce n'est qu'à partir de 1965, avec la naissance du "Mouvement des Arts Noirs" ("Black Arts Movement"), que ces idées apparaîtront, et que les tentatives précoces de Brown et Hughes seront revendiquées au sein d'une démarche nouvelle, "afrocentrée". Durant cette période de combats souvent brutaux, la création littéraire noire se radicalise, et l'usage du mot "nigger" devient bien plus qu'un jeu sur l'inscription de la parole populaire dans le texte comme c'était le cas chez Hurston et Hughes. "Nigger" devient un étendard incarnant l'identité noire, dans sa capacité à renverser les conventions, à détruire les codes de la bienséance blanche, à renvoyer au visage de la société son horreur et sa barbarie raciste. L'un des principaux théoriciens de ce mouvement, Amiri Baraka, emploie le mot "nigger" à longueur de vers; un autre, H. Rap Brown, va jusqu'à intituler son autobiographie-manifeste de 1969 *Die Nigger Die!* Du Bois a perdu: le langage est plus ordurier que jamais, et le mot "nigger" est répété jusqu'à la saturation. C'est ainsi que la nouvelle d'Henry Dumas "Double Nigger", parue en 1965, comporte une soixantaine d'occurrences de ce mot, soit une dizaine par page. Le nouvelliste entend s'imprégner du parler de la rue, et emploie ce mot tantôt au sein de discours rapporté, tantôt dans sa bouche propre: "We was all sweaty with that squiggy nigger by now, and gettin tired of the game." (Beatty, 2006: 173). Outre le domaine narratif, le théâtre et la poésie voient s'inscrire profondément dans leur lexique le mot "nigger", comme dans ces poèmes publiés par Leslie Powell en 1965 et par Don L. Lee en 1969:

watching Old Josh go about his business going straightway across the summer day
with no one to guide him and no cops to stop him and we knew he must be a Bad
Nigger cause God the Om-ni-po-tent won't even fuck with him (Henderson, 1972:
356).

blonds had more fun-
with snagga-tooth niggers
who saved pennies & pop bottles for week-ends
to play negro & other filthy inventions." (Henderson, 1972: 338).

Le mot d'ordre du mouvement est clair: toute distance entre l'écrivain et l'homme de la rue doit être abolie. Le langage doit être nettoyé de toutes ses dimensions "blanches" – c'est à dire élitistes, rationalistes, abstraites – au profit d'une poétique strictement orale, modelée sur le parler du "peuple noir". La distance entre littérature et culture populaire s'estompe: l'emploi du mot "nigger" par les Last Poets ou les personnages des films de Blaxploitation entrent en écho avec celui effectué par Baraka, Nikki Giovanni ou encore Sonia Sanchez. Cette posture littéraire décroisée sera la seule chose à survivre à la mort du mouvement, au milieu des années 1970. La nouvelle génération d'écrivains, si elle voit éclore de grands noms comme le prix Nobel de littérature Toni Morrison ou le poète-acteur internationalement reconnu Saul Williams, abandonne en grande partie la dimension politique du mouvement des arts noirs. Ou plutôt, il la redéfinit: dans des Etats-Unis désormais dominés par l'idéal multiculturel, les écritures noires conservent une tonalité orale et parfois engagée, mais dans un éclatement absolu des poétiques et des postures. Il n'existe plus de mouvement, mais des écrivains revendiquant une inaliénable singularité: entre Ntozake Shange, Paul Beatty, Percival Everett, Staceyann Chin, Sapphire et Carl Hancock Rux, il y a autant de différences qu'entre Philip Roth, John Updike et Paul Auster. Autrement dit, si l'idée de problématiques et de façons d'écrire propres à l'écrivain noir n'a pas disparue, elle a été réinvestie dans une manière de concevoir l'écriture dégagée des impératifs militants et groupaux des années 1960. Les remous des années de lutte pour les droits civiques ont largement répandu l'idée d'une pluralité de points de vues, que le politiquement correct, désormais, défend bec et ongles. La jeune génération s'insère dans ce moment historique, mêlant sa voix à des perspectives féministes ou homosexuelles, ou à la voix d'autres minorités (Asiatique, Hispanique, Juive, Amérindienne). L'oralité est toujours au goût du jour, et avec elle l'emploi du mot "nigger": mais elle ne se donne plus à entendre dans la rue et son agitation. C'est désormais sur le plateau de l'émission d'Oprah Winfrey, sur les planches du *Nuyorican Poets Cafe* et même à Broadway que l'on peut entendre ces paroles de Lamar Manson:

The look of no hope
on me and my niggas faces
like
the Lord over-looked us
when

He handed down his graces (Simmons, 2003: 19).

De la même manière, c'est dans un film à succès, *Slam*, récompensé notamment en 1998 par le grand prix du jury du festival de Sundance, que le poète Saul Williams peut préférer les mots "doggone niggers plotted this shit lovely". L'idée selon laquelle les groupes ethniques américains sont dotés d'une culture propre n'est plus l'enjeu d'un combat à mener, elle est au contraire devenue dominante. Plus encore: elle est devenue un produit, mis en avant par les maisons de disque et d'édition. On songera à la satire d'un Percival Everett, qui raconte dans *Erasure* l'histoire d'un écrivain noir à qui les éditeurs intimement d'écrire "comme un vrai noir", le poussant à adopter parodiquement un parler digne des pires films de Blaxploitation, ponctué de "niggers" permanents. Un scénario qui n'est pas si fantaisiste que cela, quand l'on se souvient que le poète Paul Laurence Dunbar s'était vu intimement d'abandonner la poésie de forme classique au profit de poèmes dialectaux et folkloriques par ses éditeurs blancs. On le voit, même si les écrivains africains américains ont repris à leur compte le terme raciste "nigger" au sein d'un mouvement littéraire de revendication d'une identité et d'une écriture propre, le regard blanc n'est jamais loin. L'idée caricaturale d'une "libération" accomplie vis à vis de la société blanche et des images qu'elle véhicule est utopique. Le mot "nigger", pour tout ironique que soit son emploi, n'en porte pas moins jusque dans sa sonorité même les traces d'un racisme virulent. On ne peut en aucun cas résumer son inscription dans la littérature à un mouvement progressif de destruction par les écrivains noirs des idées racistes qu'il comporte. Il conviendrait plutôt, forts de cette première perspective chronologique, de tenter de proposer une illustration des différents usages qu'en ont fait les écrivains au sein de leurs poétiques respectives.

Typologie des usages littéraires du mot "nigger"

Il y a toujours plusieurs perspectives à partir desquelles il est possible d'évoquer un phénomène littéraire. On peut adopter un point de vue historique, inscrivant ce phénomène dans son contexte d'apparition. On peut également quitter ce plan d'ensemble pour s'attarder sur les manifestations singulières de ce phénomène: généralement, cette démarche amène, à juste titre, à la conclusion selon laquelle il n'existe que dans chacune de ces poétiques, de ces démarches singulières. Même si l'on peut retracer l'apparition historique de la forme du poème en prose, n'y a-t-il pas autant de types de poèmes en prose qu'il y a d'écrivains? Les *Illuminations* de Rimbaud, les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire et *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, proposent des mises en œuvre fort différentes de l'idée de poème en prose. Il n'en va pas autrement concernant les usages du terme politiquement incorrect de "nigger" dans la littérature africaine américaine. Si l'on y

regarde de très près, chaque écrivain a intégré dans des propositions romanesques, poétiques et dramatiques propres ce terme à la forte charge émotionnelle. La perspective historique dessine un cadre, constitué d'une série d'évolutions anthropologiques, culturelles, théoriques, institutionnelles, sociales et politiques. Mais cet arrière-fond n'est pas l'alpha et l'oméga du littéraire: il s'agit seulement, comme le dit le philosophe David Scott, de "l'espace-problème" ("problem-space") auquel chaque œuvre constitue une forme de réponse (Scott, 1999: 9). En d'autres termes, le contexte donne sens à l'œuvre dans la mesure où il détermine le type de problématiques littéraires qui se posent à l'écrivain; mais ce dernier, dans l'élaboration de son style et de ses œuvres, fait advenir le phénomène littéraire de façon unique. Afin de lire de façon satisfaisante l'intrication entre le politiquement correct et les usages du mot "nigger", il convient donc de se pencher plus spécifiquement sur les textes en tant que tels. Nous avons vu que les démarches de ces écrivains s'inscrivaient dans une évolution historique des pratiques littéraires: lorsque nous examinons la manière dont ils inscrivent le mot "nigger" dans leurs textes, trois modèles différents apparaissent.

Le premier type d'usage du "mot en n", et le plus fréquent, est sa mise en scène dans le cadre du discours rapporté. L'œuvre littéraire y imbrique, au sein de l'acte énonciatif du locuteur principal, une seconde parole. Cette dernière peut servir à illustrer la psychologie d'un personnage, ou faire à avancer l'intrigue d'un récit; depuis les écoles réalistes et naturalistes du dix-neuvième siècle, elle constitue aussi souvent la spectacularisation d'un parler situé, évoquant un groupe social bien précis. Le mot "nigger", on l'a vu, puise sa complexité expressive dans la plasticité qui caractérise ses différents usages. Pour Geoffrey Hughes, c'est même la ce qui fait de ce terme l'incarnation parfaite des mécanismes du politiquement correct, puisque "le contexte et le locuteur deviennent aussi importants que le mot lui-même en terme de signification et d'impact" (Hughes, 2010: 30) Dès lors, ce mot offre des potentialités intéressantes aux écrivains dans l'optique d'une mise en scène de la société et de son langage. L'auteur peut ainsi dresser un tableau des tensions raciales de son pays et des parlers hauts en couleurs du peuple. S'il met en scène la parole raciste du Blanc, le mot "nigger" lui permet de rendre palpable les sentiments qui l'animent de par sa charge agressive; et s'il met en scène la parole du Noir, le même mot devient dans sa musique même le véhicule d'un nihilisme, d'une désillusion et d'une ironie amère. Il ne faut donc pas s'étonner que ce procédé ait été si fréquent dans la littérature américaine. On peut citer, au dix-neuvième siècle, *La case de l'oncle Tom* d'Harriet Beecher Stowe, *Les aventures d'Huckleberry Finn* de Mark Twain et *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad; au vingtième, *L'adieu aux armes* d'Hemingway ou encore *Sa majesté des mouches* de William Golding. Dans tous ces cas, il est évident que le terme, avec toutes ses connotations, n'est pas assumé par le narrateur, et donc encore moins par la figure auctoriale. Le personnage fait office de garde-fou: sa dimension fictionnelle protège l'auteur

d'éventuelles conséquences liées au tabou social qui entoure l'usage de l'injure raciale. Par ailleurs, la charge subversive de ce mot est atténuée au sein d'un tel dispositif énonciatif, puisque la langue littéraire semble artificiellement protégée de la menace d'une contamination par la langue orale, argotique et familière. Même si ce parler s'invite bien au cœur de l'œuvre, les guillemets isolent cette dernière, préservant en apparence son langage sanctuarisé. C'est ainsi que le mot raciste peut être intégré à l'énonciation poétique, créant un effet de dénonciation associé à un travail sur la polyphonie, comme dans le poème "Incident" composé par Countee Cullen en 1925:

Now I was eight and very small,
And he was no whit bigger,
And so I smiled, but he poked out
His tongue, and called me, "Nigger." (Randall, 1971: 98).

La parole rapportée peut aussi se proposer d'exploiter les ressources du parler africain américain, faisant de la mise en scène du mot "nigger" l'emblème d'un mode d'expression vivant, en mouvement permanent. Au cœur de la tourmente du mouvement des arts noirs, Sapphire met ainsi en évidence ces dialogues vifs et sarcastiques au cours desquels les Noirs américains ironisent sur leur propre situation, en jouant avec les désignations sociales: "How'd niggers get black? he asked. / Got poured black paint on 'em" (Sapphire, 1994: 128). Ici, ni le narrateur ni l'écrivain ne prennent en charge ce mot directement, mais la manière dont le terme s'incruste dans le texte témoigne d'une sympathie envers le groupe représenté ainsi que d'un goût pour les ressources expressives de son langage. Ce procédé apparaît plus clairement encore au théâtre, où les personnages sont représentés par leurs paroles au sein d'un dispositif polyphonique. La pièce à succès de Ntozake Shange *For Colored Girls Who Have Considered Suicide*, représentée pour la première fois en 1974, se présente elle-même comme un "choréopoème" ("choreopoem"), polyphonie de voix féminines noires dans lesquelles le mot "nigger" voit sa fonction rythmique mise en avant. Les monologues sont rédigés comme des partitions au sein desquelles les mots s'entrechoquent dans toute leur musicalité:

there goes my love my toes my chewed
up finger nails / niggah / with the curls in yr hair /
mr. louisiana hot link / i want my stuff back (Shange, 1997: 50).

Un stade supérieur est franchi lorsque le mot "nigger" est employé par le narrateur même de l'œuvre – ce qui constitue le second type d'usages existant. L'emploi au sein de

discours rapporté, certes, n'est pas la garantie d'un hermétisme absolu entre la voix auctoriale et celle des personnages: le politiquement correct peut toujours se manifester, comme le prouve le choix récent d'un spécialiste de Mark Twain, Alan Gribben, de faire paraître aux éditions New South des versions de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* expurgées de toutes leurs occurrences du mot "nigger". Ceci dit, de nombreuses œuvres comportant des usages de ce mot en discours rapporté son lues et enseignées dans les lycées sans que cela ne pose de problèmes particuliers, car ce dispositif induit des manières différentes de lire l'œuvre littéraire. Dès lors que l'instance énonciative principale ne se cache plus derrière le personnage et assume le mot "nigger", les codes de la réception se trouvent bouleversés. Sur le plan de l'histoire littéraire, on l'a vu, ce procédé se banalise surtout à partir de 1965, dans le sillage de mouvements politiques radicaux animés par l'idéologie du nationalisme noir. Tout comme le nationalisme romantique allemand avait induit un intérêt pour le folklore, conçu comme le site où peut se percevoir l'âme d'un peuple, d'innombrables moments littéraires appartenant à des traditions différentes ont été puiser dans l'oralité afin d'asseoir une identité de groupe. Les exemples ne manquent pas: Brendan Behan a composé des pièces et des poèmes inspirés du parler de son Irlande natale, l'écrivain indien Bhai Vir Singh en a fait de même avec les traditions sikhes du Penjab, tout comme le néo-zélandais Hone Tuwhare avec la tradition maorie. En Suisse, Ramuz incorpore le parler du Canton de Vaud qui lui est cher à son écriture, dans une optique régionaliste. En somme, l'écriture de groupes en quête de légitimité culturelle en vient souvent à brouiller les frontières entre écrit et oral – à faire disparaître le garde-fou des guillemets pour inviter le populaire en plein cœur du littéraire, sans masques aucuns. Bien évidemment, ce procédé nourri de nationalisme ne manque pas de rendre sensible l'ambiguïté constitutive de ce type de pratiques. Dans le cas de la littérature africaine américaine surtout, n'y a-t-il pas toujours un risque, pour l'écrivain dialectal, de renouer avec la tradition de la littérature de plantation et ses représentations grotesques du parler noir? Où se situe réellement la limite entre écriture orale noire et travestissement à la manière des spectacles de "blackface"? Ces divertissements si populaires au dix-neuvième siècle, durant lesquels des acteurs blancs se maquillaient en Noirs afin de se moquer de ces derniers, perpétuant les plus humiliants des stéréotypes, ne peuvent manquer de nous venir à l'esprit. Il ne faut pas perdre de vue que le parler noir qui irrigue les écrits d'auteurs des années 1960, mais également contemporains, résulte tout autant d'un travail d'écriture que la langue populaire d'un Louis-Ferdinand Céline. De nombreux écrivains phares du mouvement noir des années 1960 et 1970 étaient originaires de la classe moyenne, et n'ont en rien baigné dans l'univers de la rue dont ils se prévalent. Amiri Baraka, héraut du mouvement des arts noirs, était issu d'une famille relativement aisée, et a commencé sa carrière littéraire au sein de la bohème blanche du Greenwich Village dans les années 1950. D'abord peu préoccupé

par son identité noire, il fréquentait ce milieu insouciant et hédoniste, beatnik parmi les beatniks. Ce n'est qu'en 1965, suite à l'assassinat de Malcolm X, que celui qui se faisait encore appeler Leroi Jones adopte un nom à consonance africaine, revêt un dashiki et appelle à la révolution noire. Autant dire que le parler noir du ghetto qu'il met en scène ne va pas de soi pour cet amateur de Dante diplômé de philosophie et de littérature allemande. Cela est plus net encore concernant l'auteur de *For Colored Girls Who Have Considered Suicide*: Ntozake Shange, Paulette Williams de son vrai nom, a grandi dans un milieu aisé, bien loin du parler noir populaire qu'elle met en scène. Son père, chirurgien réputé dans l'armée de l'air, et sa mère travaillant dans la psychiatrie, l'ont fait durant son enfance voyager aux quatre coins du monde, et sa famille faisait figure de notables dans le New Jersey, ce qui lui a permis de recevoir des personnalités aussi prestigieuses que W.E.B. Du Bois ou Miles Davis. Pour ces auteurs, l'usage répété du mot "nigger" n'est pas naturel mais procède d'un travail d'identification avec leur "peuple", conçu comme le porteur unique de l'authenticité – à l'inverse des respectables défenseurs du politiquement correct, accusés pour leur part d'être des "traîtres raciaux" ("racial traitors") assimilés à la bienséance blanche.

L'insertion du mot "nigger" dans la parole du narrateur littéraire constitue donc le plus souvent un signe fort d'identification de l'auteur avec le "peuple" dont il entend devenir la voix, dans tous les sens de ce terme. Le poème "Slim in Atlanta", publié en 1932 par Sterling Brown, traduit ainsi les efforts de l'écrivain-théoricien pour inventer une tradition esthétique africaine américaine:

Down in Atlanta,
De whitefolks got laws
For to keep all de niggers
From laughin' outdoors (Beatty, 2006: 158).

Cette démarche trouve des échos jusqu'à la poésie la plus contemporaine, comme chez Georgia Me. Celle-ci, au paroxysme du politiquement correct et de l'idée multiculturelle, ne commet guère un acte très subversif en employant directement le mot "nigger" au sein de son discours. Sa parole est reçue par tous comme une illustration de la diversité des langages au sein d'une société multiethnique, qu'il convient de respecter et de consommer, en musique comme en littérature. Son poème "Nig-Gods", paru en 2003, participe d'une forme de fierté noire dépolitisée, empreinte de mièvrerie et d'un parler de rue stéréotypé:

I love the way a nigga walks and talk
How the maneuvers when he gets caught

Sheer poetry in motion when a nigga puts down game
Ain't too many nigga's lame
Maybe insane,
But only to those who can't understand what it's like to be a Blackman (Simmons,
2003: 39).

Il est clair ici que dans les années 2000, le mot politiquement incorrect de “nigger” peut parfaitement s’insérer dans des discours politiquement corrects au possible. Nous sommes loin de l’appel à la révolution d’un Baraka, avec cette défense et illustration de pseudo-particularismes martelés par les médias de masse. Tout se passe comme si le système culturel contemporain était parvenu à digérer les formes poétiques issues de la période révolutionnaire des années 1960 pour les rendre inoffensives et consommables. L’oralité subversive, réinvestie notamment dans certaines formes de rap, est devenue un bruit de fond comme un autre: le mot “nigger” accompagne chacun dans son quotidien, qu’il allume une chaîne télévisée diffusant des clips musicaux ou qu’il entende la radio dans un centre commercial. Victoire de l’idée multiculturelle? Il est permis d’en douter. Dans son documentaire *Hip-Hop: Beyond Beats and Rhymes*, le réalisateur Byron Hurt interroge de jeunes gens blancs des beaux quartiers à propos de leur goût pour le rap. Pourquoi écoutent-ils cette musique violente et saturée d’usages du mot “nigger”? La réponse de deux d’entre eux est éloquente: c’est pour découvrir “une autre culture”, la culture des “gens de couleurs”, qu’ils ne connaissent pas du tout. Lorsque le cinéaste leur demande de préciser en quoi consiste cette culture, la réponse en dit long: “les gangs, les armes à feu, les fusillades en voiture.” Le politiquement correct, tout en imposant l’idée d’une valorisation des identités minoritaires, risque peut-être de réduire celles-ci à de grossiers stéréotypes aisément commercialisables. L’usage littéraire direct du mot “nigger” par un narrateur ne saurait plus être perçu en soi comme un acte fort et signifiant: le politiquement correct a intégré jusqu’à son contraire. C’est ainsi que le critique littéraire africain américain Henry Louis Gates, grand défenseur très politiquement correct de l’idée multiculturelle, est venu en 1992 à la défense du groupe de rap 2 Live Crew, dont les chansons ordurières s’étaient attiré les foudres des ligues de vertu et des féministes. A la barre, l’universitaire a expliqué que ces paroles violentes et misogynes faisaient partie de l’héritage culturel noir américain, qu’il convenait de protéger. On pourrait dire que l’usage direct de mots politiquement incorrects, “nigger” en particulier, est devenu depuis la fin des années 1980 le symbole de la schizophrénie du politiquement correct, pris dans les feus croisés des droits et des particularismes parfois contradictoires qu’il entend faire respecter.

Enfin, un troisième et dernier type d’usages du mot “nigger” existe: il s’agit de l’usage autonymique, qui n’a pour sa part aucun lien spécifique avec une époque ou un mouvement

donnés. Dans ce cas, le mot “nigger” n’est pas intégré à un discours rapporté ni à celui du narrateur, mais désigné en tant que tel. Ce mot, avec toute son histoire, a joué un rôle si important dans la culture américaine que de nombreux créateurs ont fait retour sur lui dans un mouvement réflexif. Même les rappeurs, qui l’utilisent sans cesse, ont composé des chansons dans lesquelles ils réfléchissent à ce terme et à son usage: on peut penser à “Sucka Nigga” du groupe A Tribe Called Quest (1993) ou à “The Kramer” du rappeur Wale (2008). En littérature, l’usage autonymique a souvent visé à attaquer les implications essentialistes de ce mot, qui fonctionne comme une assignation identitaire, quelle que soit en réalité la personne qui le profère. Même dans l’usage ironique qu’en font les Noirs américains, le “nigger” est synonyme de virilité, d’authenticité, de culture de rue, autant d’éléments auxquels on ne saurait réduire un huitième de la population américaine. D’où l’usage poétique d’une Sonia Sanchez, qui invite à se libérer de ce mot comme s’il constituait un sortilège:

nigger.
 That word ain't shit to me
 Man.
 Don't u know
 Where u at when
 U call me a nigger?
 Look.
 My man. I'll
 Say it slow for you.
 N-I-G-G-E-R-
 That word don't turn
 me on man (Randall, 1971: 232).

Ici, marteler le mot “nigger” sert à lutter contre son pouvoir. En faisant rouler ce mot dans sa bouche, la narratrice décompose le terme si puissant, si efficace. Jusqu’à le débiter, le découper, le réduire à une suite de lettres. L’usage autonymique se veut critique tout autant que poétique: il vise à “changer la vie”, comme l’aurait dit Rimbaud, mais aussi à rendre sensible dans la polyphonie du langage poétique l’aliénation du sujet contemporain, ballotté entre les désignations que la société lui impose. La narratrice du poème affirme l’inefficacité émotionnelle du mot “nigger” sur elle, mais elle l’affirme si fort que cela donne au contraire le sentiment d’une profonde ambivalence entre fascination identificatoire et auto-définition. Comme si la litanie du mot “nigger”, destinée à se purifier de lui, finissait par paradoxalement célébrer sa puissance.

Richard Wright, dans le domaine romanesque cette fois, a proposé un usage proche de ce terme. Mettant en scène l'enfant qu'il était dans son autobiographie *Black Boy*, l'écrivain nous présente une sorte de mise en situation du mot, rendant palpable la manière dont celui-ci s'invite dans les situations les plus inattendues pour rappeler au Noir la place que la société lui a attribué. Le petit garçon, qui travaille au service d'un homme blanc aisé, est passionné par la lecture. Evidemment, il ne lui est pas permis d'emprunter des livres à la bibliothèque, en ces temps de rigoureuse ségrégation. Il imagine donc un stratagème qui lui permettra de duper la bibliothécaire:

I finally wrote what I thought would be a foolproof note: Dear Madam: Will you please let this nigger boy--I used the word "nigger" to make the librarian feel that I could not possibly be the author of the note--have some books by H. L. Mencken? I forged the white man's name. (Wright, 1945: 291).

Il convient de voir ici bien davantage qu'une illustration de la ruse d'un enfant victime de racisme ou qu'un témoignage sociologique. Souvenons-nous de ce que disait Jean-Paul Sartre: "L'important n'est pas ce qu'on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-même de ce qu'on a fait de nous." (Sartre, 2010) Wright en propose ici une convaincante illustration: l'insertion dans sa narration du terme "nigger" en usage autonymique mime la manière dont le sujet s'approprie la désignation sociale pour s'inventer une identité propre. Déjà attiré par la littérature, le jeune Wright adopte la voix du Blanc, dans un jeu de ventriloquie raciale qui vise à définir lui-même son identité et son avenir. Autant dire que pour accéder à cet emblème de l'auto-définition qu'est l'acte de publication littéraire et l'acquisition du statut d'écrivain – dont Nathalie Heinich disait qu'il consiste à "se faire un nom" (Heinich, 2000) – il faut passer dans un premier temps par la parole de l'autre, la parole du maître. Les mots de la société sont les seuls dont nous disposons, et de la même manière que le petit garçon noir ne peut ignorer son statut de "nigger" s'il souhaite réellement le changer et acquérir un autre statut, l'écrivain ne peut composer qu'avec les mots de tous, quitte à les combiner d'une manière nouvelle, quitte à les déformer ou à les torturer.

Impossible, on le voit, pour les écrivains noirs de faire l'impasse sur le fameux "mot en N", qui est évidemment bien plus qu'un mot. On a d'ailleurs peine à penser à un auteur moderne qui ne l'aurait pas employé: que ce soit en discours rapporté, dans la parole du narrateur ou en autonymie, ce terme imprègne les œuvres les plus diverses, intégré dans des stratégies littéraires qui doivent beaucoup à leur époque, mais ne s'y laissent en aucun cas réduire. En dernier lieu, nous l'avons dit, chaque écrivain invente une manière propre de jouer avec ce mot, l'intégrant à un projet littéraire plus global. Deux auteurs emblématiques

illustrent parfaitement cette dimension singulière des démarches poétiques, à savoir le très infréquentable Amiri Baraka et le pince-sans-rire Paul Beatty.

Le mot “nigger” chez Baraka et Beatty, de l’agit-prop au “lit-hop”

Amiri Baraka et Paul Beatty sont un exemple assez parlant de l’extrême diversité du champ littéraire africain américain. Le premier, véritable pape du nationalisme noir des années 1960, a inventé une poétique de la vocifération, quelque part entre Antonin Artaud et Malcolm X. Ses provocations permanentes, entre tirades antisémites et homophobie assumée, en font le dernier véritable écrivain politiquement incorrect, de ce politiquement incorrect que même les médias de masse et la société de consommation ne parviennent pas à récupérer. Son dernier fait d’armes fut, en 2001, d’affirmer dans son poème “Somebody Blew Up America” que ses concitoyens juifs avaient été prévenus à l’avance des attentats du World Trade Center, leur permettant de se mettre à l’abri pendant que leurs collègues non-juifs étaient massacrés. Ces propos conspirationnistes ont valu à leur auteur d’être qualifié d’antisémite par la Anti-Defamation League et menacé de perdre son titre de “Poet Laureate of New Jersey”. De la part de cet ancien Beatnik dont beaucoup d’amis proches, mais également l’épouse étaient des Américains juifs dans les années 1950, ces provocations relèvent autant d’une crise identitaire que d’une quête permanente de la transgression. Converti sur le tard à la lutte pour les droits des Noirs, Baraka bascule dans une esthétique de l’injure qui lui fait associer au pouvoir blanc toutes sortes d’identités elles-mêmes minoritaires. Beaucoup plus que les fameux “W.A.S.P.” (“White Anglo-Saxon Protestants”) majoritaires dans le pays, l’écrivain parsème ses écrits, tels les poèmes de *Black Magic*, d’épithètes fleuris concernant les “wops” (“ritals”), les “jewboys” (les Juifs) et les “fags” (“pédés”). Cette rhétorique haineuse, qui stigmatise les autres groupes minoritaires sous prétexte d’attaquer le pouvoir majoritaire, se situe aux antipodes de celle de Paul Beatty, romancier et poète ayant éclos sur la scène littéraire au début des années 1990. Partisan du scepticisme, du multiculturalisme et surtout d’une libération par le rire, celui-ci prend nettement ses distances avec la figure de Baraka, dont il n’hésite pas à se moquer dans son roman *The White Boy Shuffle* comme dans certains de ses poèmes. Lorsqu’on l’interroge sur son identité noire, il répond par l’humour: “Oui, je suis noir et je suis un écrivain, donc je suis un écrivain noir. Mais j’ai aussi des lunettes et de gros pieds.” (Caveney, 2000) Pour lui, hors de question de se laisser réduire à cette “âme noire” revendiquée par ses prédécesseurs les plus radicaux: son écriture est empreinte des cultures russe et japonaise, qu’il admire, mais aussi de culture populaire – jeux vidéos, séries télévisées et *telenovelas* hispaniques s’invitent au sein du texte poétique. Cette écriture postmoderne, semblable à une

centrifugeuse stylistique charriant des paroles multiples en une cacophonie rythmée, a souvent été comparée à du rap: nous sommes passés, en somme, de l'agit-prop au "lit-hop".

Il y a pourtant bien un point commun qui saute aux yeux à la lecture de ces deux auteurs diamétralement opposés, et il s'agit, on l'aura deviné, du mot "nigger". Il faut dire que tous deux ont baigné dans une époque où ce mot était fort utilisé, loin des idéaux de certains partisans du politiquement correct. Dans les années de lutte pour le pouvoir noir, Malcolm X fustige les "house niggers" dans ses discours enflammés, tandis que les Last Poets chantent "Niggaz are Scared of the Revolution" et que le héros du *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Melvin Van Peebles se présente comme "a badass nigger's comin' back to collect some dues". La fin du siècle, baignée dans la musique hip-hop, ne présente pas un tableau fort différent, entre le "Real Niggaz Don't Die" de N.W.A., le "Niggas Bleed" de Notorious B.I.G. et le "Bitch Niggas" de Dr Dre. Baraka comme Beatty élaborent des poétiques branchées sur les mots de la société et sur l'oralité, garante de vivacité et d'inventivité. Ces discours s'insinuent donc au sein de leurs textes, en particulier le mot "nigger". Mais ils le font sur des modes tout à fait différents, témoignant de l'irréductibilité des styles à un courant ou à une inscription historique. Tous deux se servent de la charge émotionnelle de ce mot, mais en l'insérant dans des stratégies poétiques dissemblables.

Le scandaleux Baraka profère le mot "nigger" dans une optique subversive, révolutionnaire même. On pourrait dire qu'il le crache au visage de ses ennemis, les Noirs assimilés, ceux qui ne le suivent pas dans son combat radical: cette classe moyenne politiquement correcte qui refuse ce mot, qui refuse la manière dont le peuple noir se l'est approprié, est sans cesse prise à parti dans *It's Nation Time*, l'emblématique ouvrage de 1970 dans lequel le poète appelle à la formation d'une nation noire. Au sein de sa poétique nationaliste, Baraka adopte un ton prophétique. Le mot "nigger" y apparaît sans cesse, devenant presque une sorte de parole mystique dont la vocifération permettrait de transformer les âmes et les nations. Martelé à ses interlocuteurs, le terme raciste les accuse à la fois d'être délibérément ce que ce mot impliquait dans la bouche des maîtres, et les invite à devenir ce que ce mot signifie dans les bouches frondeuses du peuple noir, à savoir un homme fier:

you dress so high
Wallachs nigger
Nigger in a cowboy hat (...)
Doctor nigger, please do something on we
Lawyer nigger, please pass some laws about us
Liberated nigger with the stringy-haired mind (Baraka, 1970: 8).

Les Africains Américains de la classe moyenne, peu désireux de s'identifier à la lutte du mouvement pour les droits civiques, sont ainsi rappelés à leurs responsabilités. "Nigger" ils sont aux yeux des Blancs, qu'ils le souhaitent ou non. Fidèle à la tradition orale noire du "flipping", qui consiste à retourner le sens des mots, Baraka réinvestit le mot "nigger" en lui conférant une dimension cosmique, qui devient la base imaginaire de la future nation qu'il appelle ses interlocuteurs à édifier:

raise up christ nigger
 Christ was black
 krishna was black shango was black
 black jesus nigger come out and strike (...)
 It's Nation
 Time! (Baraka, 1970: 23).

Dès lors, la parole poétique, portée par un souffle épique, fonctionne à la manière d'un exorcisme visant à extirper l'aliénation blanche des corps noirs pour les ramener à leur nature profonde, celle d'êtres en harmonie avec le monde, privés de la maladie de l'abstraction et du rationalisme, ne faisant qu'un avec le cosmos en une danse des mots et des corps:

you in your wilderness blood
 Is the nigger
 Yes the sweet lost nigger (...)
 You can dance Nigger I know it
 dance on to freedom
 You can sing Nigger sing
 sing about your pure movement (Baraka, 1970: 11-16).

Rien de tel lorsque Paul Beatty s'amuse avec le scandaleux "mot en N". Chez l'auteur du recueil poétique *Joker Joker Deuce*, les identités n'ont rien de mystique ni de naturel: elles se font et se défont au fil des modes, des pratiques d'auto-définition et des rencontres. Il y a chez Beatty quelque chose comme un baroque racial, un mouvement permanent des images et des reflets si tourbillonnant que toute idée d'origine est perdue. La parole autoritaire de Baraka, en raison notamment de son insertion dans une lutte historique majeure, se constituait comme un centre, un point de repère. Sa voix, lorsqu'elle reprenait les mots du peuple – "nigger" en particulier – se présentait comme le miroir stable d'une réalité immuable. A l'inverse, le travail de Beatty est plutôt celui d'un "sampleur", ces appareils utilisés dans la musique hip-hop pour construire de nouveaux morceaux à partir

d'échantillons de morceaux anciens. Il n'y a plus de centre, mais seulement une tornade jubilatoire de paroles qui ne font que passer. Chaque poème possède plusieurs narrateurs qui se répondent et s'interrompent, envoyant au visage du lecteur des usages du mot "nigger" toujours différents, nés de contextes multiples hors desquels ils n'ont plus aucune signification. Cette poésie est à la fois très située, très localisée, et déterritorialisée: elle nous entraîne dans des multiplicités de contextes pour rendre palpable la valse des désignations et des modèles identitaires auxquelles se trouve soumis le sujet contemporain, quel qu'il soit. Derrière chaque usage singulier, se dessine une conscience individuelle charriée entre les concepts dont les médias la bombardent:

multiculturalisms
sunblock jargon
doesnt protect
against big brother sun rays
on days when niggas went to the beach and wore socks
to cover up the lack of respect for the blackfeet (Beatty, 1994: 4).

but i wouldn't give a shit about nuna dis
if i could just say
im a nigger who has enough room (Beatty, 1994: 17).

didn't todays horoscope
say
mars is in the house
and niggas like us
are on the cusp of being in vogue (Beatty, 1994: 42).

La démarche de Beatty, si elle se situe dans les marges du politiquement correct, n'en est pas pour autant une démarche de subversion. Détaché de toute lutte politique, l'écrivain emploie les mots scandaleux comme "nigger" dans un but strictement littéraire. Lorsqu'il a soumis son roman *Tuff* à son éditeur, Beatty souhaitait ainsi intituler le texte *Nigger Tuff*. Son but, affirme-t-il à longueur d'entretiens, n'était pas de choquer, mais bien de mettre en scène la puissance de ce mot, puisque sa présence dans le titre de l'œuvre, l'effet qu'elle aurait eu sur le lecteur, aurait constitué une sorte d'équivalent poétique de la perception que le personnage titre a de lui-même. Chez Beatty, le politiquement correct n'est pas un ennemi à abattre, mais un courant social de plus à incorporer à son travail de collage sonore réalisé à partir du monde social. Dire "nigger", c'est toujours pour lui ponctionner le réel pour en isoler un moment, un instantané qui permet de faire voir combien le sujet

contemporain est pris dans un mouvement perpétuel de désignations et de tabous. L'important, au final, étant d'en rire, seule véritable forme de transcendance dans une société incapable de régler ses problèmes identitaires.

“But Can You Kill The Nigga In You?”: en guise de conclusion

Au terme de ce parcours, il apparaît que l'intrication entre la littérature africaine américaine et le politiquement correct est bien plus profonde qu'il n'y paraît, et ne se réduit pas à une simple coïncidence historique. Les textes d'un Du Bois ont participé à faire naître le mouvement “P.C.”, tandis que ce dernier a beaucoup influé sur les poétiques des auteurs, en leur fournissant une norme à transgresser pour affirmer des postures contre-culturelles ou des motifs de satire langagière. Reste à savoir si la posture de la N.A.A.C.P. est la bonne: faut-il, au nom du politiquement correct, bannir le mot “nigger”? Le rappeur Nas, en 2008, a fait face à la fronde d'une certaine intelligentsia noire américaine (Oprah Winfrey, Will Smith, Jesse Jackson, Al Sharpton, la N.A.A.C.P.) lorsqu'il a annoncé son intention d'intituler son nouvel album “Nigger”. Face aux pressions, il a du renoncer. Faut-il se réjouir de la perspective d'un bannissement? Un autre rappeur, le très engagé Chuck D, a résumé sa pensée en une formule: “But Can You Kill The Nigga In You?” Effacer ce mot, et lui seul, ne fera pas disparaître toute l'histoire dont il procède, avec ses aliénantes conséquences psychologiques. Le terme “nigger” n'est que le fossile rappelant une Histoire traumatique: supprimer ce terme n'aurait aucun effet sur elle. Le renversement des dominations historiques peut se faire, non en abandonnant du jour au lendemain les concepts et les mots du passé, mais en les réinvestissant pour les transformer de l'intérieur. Se contenter, comme le fait le politiquement correct, de rendre invisibles les problèmes, de les dissimuler sous des détours langagiers, est le meilleur moyen de ne jamais avoir le moindre effet sur le monde réel. On ne sort pas du langage, et notre seule ressource est de le travailler de l'intérieur, avec toutes les ressources que nous offre notre imagination.

Bibliographie

- BARAKA, Amiri (1970). *It's Nation Time*. Chicago: Third World Press.
- BEATTY, Paul (1994). *Joker Joker Deuce*. New York: Penguin Poets.
- BEATTY, Paul (2006). *Hokum: An Anthology of African-American Humor*. New York: Bloomsbury.
- BROWN, Sterling (1996). *The Collected Poems of Sterling A. Brown*. Evanston: Northwestern University Press.
- BURT, Daniel (2003). *The Novel 100: A Ranking of Greatest Novels All Time*. New York: Checkmark Books.
- CASHMORE, Ellis (1997). *The Black Culture Industry*. Londres: Routledge.
- CAVENEY, Graham (22 Juillet 2000). "Sweet Talk and Fighting Words.". In: *The Independant*.
- DOUGLASS Frederick (2009). *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. Cambridge: Harvard University Press.
- DU BOIS, W.E.B. (Juin 1928). "Two Novels: Nella Larsen, Quicksand & Claude McKay, Home to Harlem.". In: *Crisis*, n° 35, p. 202.
- DU BOIS, W.E.B. (1986). *Writings*. New York: Library of America.
- DU BOIS, W.E.B. (1994). *The Souls of Black Folk*. New York: Dover Publications.
- GAYLE, Addison (1972). *The Black Aesthetic*. New York: Doubleday.
- HEINICH, Nathalie (2000). *Être écrivain: création et identité*. Paris: La Découverte.
- HENDERSON, Stephen (1973). *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References*. New York: William Morrow and Company.
- HENTZ, Carole Lee (1854). *The Planter's Northern Bride*. Philadelphie: T. B. Peterson and Brothers.
- HUGHES, Geoffrey (2010). *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- HURSTON, Zora Neale (1998). *New York: Their Eyes Were Watching God*. Harper Perennial.
- KENNEDY, Randall (2002). *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word*. New York: Pantheon Books.
- LEWIS, David L. (1995). *The Portable Harlem Renaissance Reader*. New York: Penguin Books.
- MAJOR, Clarence (1970). *Dictionary of Afro-American Slang*. New York: International Publishers.
- RANDALL, Dudley (1971). *The Black Poets*. New York: Bantam Books.
- SAPPHIRE (1994). *American Dreams*. New York: Vintage Books.
- SARTRE, Jean-Paul (2010). *Saint Genet comédien et martyr*. Paris: Gallimard.
- SCOTT, David (1999). *Refashioning Futures: Criticism after Postcoloniality*. Princeton: Princeton University Press.
- SHANGE, Ntozake (1997). *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When The Rainbow is Enuf*. New York: Scribner Poetry.
- SIMMONS, Danny (2003). *Def Poetry Jam on Broadway*. New York: Atria.
- SIMMS, William Gilmore (1852). *The Sword and the Distaff: Or, "Fair, Fat, and Forty." A Story of the South, at the Close of the Revolution*. Philadelphie: Lippincott, Grambo, & Co.
- WILLIAMS, Robert (Janvier 2004), "W.E.B. Du Bois and the Socio-Political Structures of Education". In: *The Negro Educational Review*, vol. 55, n°1, pp. 9-26.
- WRIGHT, Richard (1945). *Black Boy: A Record of Childhood and Youth*. Cleveland et New York: The World Publishing Company.