Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

19 | 2014

« L'Atlantique Noir » de Nancy Cunard. *Negro Anthology*
1931–1934

« Nothing too old, or too new for his use ». Anthropologie du *lore* noir chez Zora Neale Hurston

*“Nothing too old, or too new for his use”. Zora Neale Hurston’s anthropology of
black lore*

Emmanuel Parent

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2780>

DOI : 10.4000/gradhiva.2780

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

Pagination : 52-71

ISBN : 978-2-35744-073-9

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Emmanuel Parent, « « Nothing too old, or too new for his use ». Anthropologie du *lore* noir chez Zora Neale Hurston », *Gradhiva* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 03 mai 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2780> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2780

« Nothing too old, or too new for his use »

Anthropologie du *lore* noir chez Zora Neale Hurston.

par Emmanuel Parent

La contribution de Zora Neale Hurston à l'anthologie *Negro* de Nancy Cunard (1934) propose l'une des premières saisies anthropologiques de la culture afro-américaine en tant qu'ensemble cohérent et autonome. S'appuyant sur une enquête de terrain de deux années dans le Sud des États-Unis, elle s'intéresse à une multitude de documents, des arts décoratifs aux *spirituals*, en passant par la littérature orale et les pratiques religieuses. Elle y décrit la culture noire comme étant basée sur la récupération, l'embellissement de matériaux empruntés, et la valorisation de la créativité individuelle. Malgré des formulations parfois ambiguës qui ont conduit ses contemporains à lui reprocher une forme de primitivisme, Zora Neale Hurston a forgé un modèle pertinent pour comprendre la profonde modernité de la condition noire américaine – modèle qui sera repris tout au long du xx^e siècle, aussi bien dans la littérature afro-américaine que dans les sciences sociales.

mots clés

primitivisme, folklore noir, Harlem Renaissance, *subculture*

**page précédente
et ci-dessus**

fig. 1
Alan Lomax, Enfants jouant,
Eatonville, Floride, juin 1935.
Library of Congress,
Prints & Photographs
Division, Lomax Collection
[LC-USZ6-1716].

Lorsque, en 1934, le nom de Zora Neale Hurston apparaît dans le sommaire de l'anthologie de Nancy Cunard parmi plus de cent trente contributeurs, l'écrivain est tout sauf une inconnue. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Cunard prenne la peine de la citer dans sa courte préface : Hurston est alors un marqueur important du vaste mouvement de renouveau intellectuel qui a agité le monde noir depuis la fin de la première guerre mondiale. Elle fait même partie des quelques auteurs qui, avec Langston Hughes, Arthur Schomburg, Sterling Brown ou Alain Locke lui-même, font le lien entre *The New Negro*, l'anthologie éditée par ce dernier en 1925, et l'entreprise de Cunard, quelques années après la « fin » supposée de la Renaissance de Harlem. Depuis dix ans, elle a régulièrement publié dans des revues prestigieuses comme *Opportunity* et le *Journal of American Folklore* ou monté elle-même des aventures éditoriales telle l'éphémère revue *Fire*, avec Hughes. Mais l'année 1934 ouvre une nouvelle séquence d'intense créativité. Sur une période assez courte d'une dizaine d'années, jusqu'en 1948, quatre romans, une autobiographie et deux ouvrages d'anthropologie paraissent successivement¹. C'est donc au moment où Hurston atteint sa pleine maturité intellectuelle qu'elle publie les essais d'anthropologie recueillis au sein de l'anthologie prolixe de Cunard.

Si Hurston est entrée en 1925 dans le monde des lettres noires américaines en tant qu'écrivain (grâce à une nouvelle, *Spunk*, parue dans le volume de Locke), c'est bien comme anthropologue et folkloriste qu'elle est sollicitée pour le projet de Cunard. Après une enfance dans le Sud, à Eatonville en Floride, une ville noire autonome où elle reviendra régulièrement, une période sur la route et différents emplois dans le spectacle et la restauration, Hurston parvient à retrouver le chemin de l'école à force d'obstination et de rage mises à conquérir la culture, comme elle le raconte dans son autobiographie, *Des pas dans la poussière*. Elle rentre au lycée, à Baltimore, à 20 ans passés, puis à l'université noire de Howard à Washington D.C. Là, elle suit les cours de Locke et du linguiste Lorenzo Dow Turner, ce qui dénote déjà ses deux domaines de prédilection : l'écriture et l'anthropologie. Lorsqu'elle s'installe à New York en 1925, elle rencontre rapidement Franz Boas, fondateur de l'anthropologie culturaliste américaine et professeur à l'université Columbia, qu'elle appelle, avec autant d'ironie que d'affection, « papa Franz ».

Celui-ci lui confie rapidement quelques missions d'anthropométrie harlémitte. Aussi étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, elle doit mesurer les crânes des passants noirs de Harlem pour démontrer *ab absurdo* l'inaanité des théories anthropologiques racistes en vogue à l'époque. Hughes se rappelle avec humour la curieuse tâche dont s'acquittait Hurston : « Personne n'aurait pu arrêter le quidam de Harlem sur Lenox Avenue pour lui mesurer le crâne avec ces instruments de mesure anthropologiques bizarres sans se faire rabrouer immédiatement. » (Hughes 1986 : 13-14) Avec son charme, son talent pour les relations humaines et son flegme de *Southerner*, Hurston, elle, y parvient. Les photographies de ses missions de collecte dans le Sud, aux côtés d'Alan Lomax notamment, en 1935, montrent d'ailleurs une femme forte et intrépide, arpenter le vieux Sud au volant de sa Chevrolet. Pour réaliser ses enquêtes, elle doit souvent évoluer seule dans des milieux d'hommes : ouvriers, métayers, musiciens, contrebandiers d'alcool, *hoodoo* et *witch doctors*². Elle semble aussi à l'aise dans

1. Son premier roman, *Jonah's Gourd Vine*, paraît en 1934, suivi de *Their Eyes Were Watching God* en 1937 et *Moses, Man of the Mountain* en 1939. Son autobiographie, *Dust Tracks on the Road*, est publiée en 1942 et son dernier roman, *Seraph on the Suwanee*, paraît en 1948. Entre-temps, deux ouvrages liés à ses enquêtes ethnographiques dans le sud des États-Unis et dans les Caraïbes ont paru : *Mules and Men* en 1935 et *Tell My Horse* en 1938.

2. *Hoodoo* est le terme en usage dans le Sud des États-Unis au début du xx^e siècle pour désigner les pratiques de sorcellerie, de thérapie et de magie répandues parmi les populations noires. À la Nouvelle-Orléans, Zora Neale Hurston a connu plusieurs initiations avec ces « docteurs-sorciers » de la religion *hoodoo*, qui n'a cependant pas la dimension de système cohérent que l'on rencontre dans la *santería* cubaine, le *candomblé* brésilien ou le *vodou* haïtien. Sur ce sujet, voir Dianteill 2006, chapitre II.

3. Soucieuse de démontrer au grand public l'intérêt de son travail alors qu'elle se bat pour ordonner les fruits disparates de deux années de collectes intenses, Hurston confie à l'automne 1931 les six essais de l'anthologie au compositeur américain George Antheil, qui les recueille pour le compte de Nancy Cunard (voir Hemenway 1980 : 161-162).

4. De la romancière féministe Alice Walker à Toni Morrison, tous les grands écrivains noirs l'ont célébrée depuis le début des années 1970. Selon Henry Louis Gates Jr. (1988 : 180), l'un des principaux apports des *Black studies*, qui émergent à partir des années 1970 dans les universités américaines, est précisément d'avoir ressorti l'œuvre de Hurston de l'oubli dans lequel elle était injustement tombée.

5. Néologisme en vogue lors de la Renaissance de Harlem, formé par la contraction de *nigger* et *literati*. Il désigne la figure du dandy intellectuel noir de cette époque (voir Hughes 1986 : 13).

sa belle robe blanche, posant aux côtés de Hughes sous le soleil de l'Alabama au Tuskegee Institute, qu'à l'avant d'un canot traversant un bayou de Floride qu'on imagine volontiers infesté d'alligators et de sangsues, ou encore assise sous un porche où retentit le blues.

En lui accordant son soutien moral et scientifique, Boas ne s'est pas trompé. Comme il le souligne dans sa préface de *Mules and Men* en 1935, « c'est en tant que l'une d'entre eux que Miss Hurston est entrée dans l'espace privé des Noirs du Sud » (Boas 1986 : 5), d'où le Blanc est quasiment toujours exclu. Ce recueil de récits et de pratiques du Sud, des contes bon enfant de Floride aux rites les plus ésotériques du vodou de La Nouvelle-Orléans, s'appuie sur des missions effectuées dans le Sud entre 1927 et 1929, encouragées par Boas et financées par des mécènes. En l'espace de deux ans, Hurston amasse un matériau extraordinairement riche. De fait, elle se sent chez elle au sein du vernaculaire noir, comme elle l'exprime en 1942 dans un aphorisme saisissant de poésie et de vérité : « J'avais la carte du Vieux Sud sur la langue [*I had the map of Dixie on my tongue*]. » (Hurston 1999 : 125) Finalement, elle réalise un tour de force scientifique, un travail pionnier à l'échelle de la discipline anthropologique encore jeune : faire l'ethnographie de son propre milieu. Là où Margaret Mead, avec qui elle a étudié au Barnard College sous la direction de Boas, se retrouve malgré tout dans la position d'une Blanche au milieu des sauvages de Nouvelle-Guinée, Hurston retourne dans son village natal afin d'objectiver les us et coutumes de ses amis d'enfance. L'acquisition de cette démarche réflexive ne s'est d'ailleurs pas faite sans difficulté. Encore auréolée de prestige universitaire, Hurston allait naïvement demander aux métayers du Sud s'ils ne pouvaient pas lui transmettre des contes et des chansons populaires. « Ces hommes et ces femmes qui suaient des trésors folkloriques par tous les pores de leur peau me regardaient en secouant la tête. Non, ils n'avaient jamais entendu parler de ça dans le coin. Peut-être dans le comté voisin ? » (*Ibid.* : 174) Elle finit pourtant par trouver le ton et la méthode, et c'est ce qu'elle collecte là qui se retrouve au cœur des essais rassemblés dans l'anthologie de Cunard, vraisemblablement rédigés en 1930-1931³. Ces textes, entre recueil ethnographique et théorisation anthropologique, ont pour ambition de célébrer la force, la cohérence, l'autonomie et la beauté du vernaculaire noir contre tous ceux, Noirs comme Blancs, tentés à l'époque d'en minimiser l'importance.

Pourtant, si l'œuvre de Hurston est aujourd'hui unanimement saluée par la critique⁴, sa réception fut à l'époque très mitigée. Ses ouvrages, qui s'inscrivent dans la dynamique de la Renaissance de Harlem et de sa célébration parfois naïve de la beauté nègre, ne paraissent cependant que dans les années 1930, alors que le mouvement s'est effondré institutionnellement. Ils charrient quelque chose de l'insouciance primitiviste des années 1920 à un moment où les populations noires affrontent une situation sociale et économique catastrophique à laquelle les analyses sociologique et marxiste semblent beaucoup plus adaptées. Entre la crise de 1929, qui signifie l'arrêt des principales publications des *niggerati*⁵ de Harlem, et la publication en 1940 du roman de Richard Wright *Native Son*, les intellectuels noirs se cherchent une nouvelle voie entre communisme, nouveau roman et dépassement de l'exotisme et du primitivisme qui ont marqué les années 1920. Ainsi, Brown, poète noir présent dans l'anthologie de Cunard,

ci-contre

fig. 2

Aaron Douglas, *Fire!!*: A quarterly Devoted to Younger Negro Artist, Wallace Thurman, New-York, 1926. Yale Collection of American Literature, Yale University Beinecke Rare Books & Manuscript Library, JWW MSS 26 © ADAGP, Paris 2014.

MULE BONE
 ACT ONE
 by
 Zora Neale Hurston & Langston
 Hughes

This play was never
 done because the
 authors fell out.

Langston Hughes

Agent for Mr. Hughes:
 Maxim Lieber,
 545 Fifth Ave.,
 New York, N.Y.

ci-contre

fig. 3
 Zora Neale Hurston,
 brouillons, holographe et
 miméographe de *Mules and
 Men*, 1930. Yale Collection
 of American Literature, Yale
 University Beinecke Rare
 Books & Manuscript Library,
 JWW MSS 26, D.R.

page 59

fig. 4
 Zora Neale Hurston,
 Manuscrit holographe de
Dust Tracks on a Road, 1941.
 Yale Collection of American
 Literature, Yale University
 Beinecke Rare Books &
 Manuscript Library, JWW
 MSS 26, D.R.

DUST TRACKS ON A ROAD

By

Zora Neale Hurston

To

The James Weldon Johnson Memorial Collection of
Negro Arts and Letters at Yale University through the
efforts of Carl Van Vechten to enrich it.

Zora Neale Hurston.

Los Angeles, California
January 14, 1942.

Parts of this manuscript were not used in the final
composition of the book for publisher's reasons.

Zora Neale Hurston.

fig. 5

Alan Lomax, Zora Neale
Hurston recueillant des
folk songs auprès de deux
musiciens : Rochelle French
et Gabriel Brown, Eatonville,
Floride, juin 1935. Library of
Congress, Prints & Photographs
Division, Lomax Collection,
[LC-USZ61-1777 DLC].

critique le manque d'ancrage social ou protestataire des collectes de Hurston lors de la publication de *Mules and Men*⁶. Dans une recension pour *New Masses*, l'organe du parti communiste américain, Wright épingle de son côté le roman *Their Eyes Were Watching God*. Selon lui, la technique d'écriture, qui reproduit graphiquement le dialecte des Noirs, ne parvient pas à se départir de la tradition humiliante du *minstrel*. Ralph Ellison enfonce à son tour le clou dans un article de 1941 : « Recent Negro fiction ». Pour lui, tous les écrivains noirs de l'entre-deux-guerres, y compris Hurston, ont folklorisé la condition noire et sont passés à côté de ce qu'il appelle de façon elliptique « the stuff of America » : l'étoffe de l'Amérique.

D'une certaine manière, les essais de Hurston rassemblés dans l'anthologie de Cunard se prêtent à une lecture essentialiste. Ils sont composés de trois grandes sections : une théorisation de la culture orale afro-américaine (« Characteristics of Negro expression »), une ethnographie des pratiques religieuses de La Nouvelle-Orléans, enfin un essai sur les *spirituals* et les distorsions que connaissent les expressions musicales noires américaines lorsqu'elles sont présentées hors de leur contexte d'origine. À une époque où l'avant-garde du mouvement noir soulignait les similarités entre Blancs et Noirs, l'insistance de Hurston sur les différences culturelles profondes séparant les deux « races » ne pouvait manquer de déstabiliser la critique progressiste. Relevant par exemple que « l'angularité » est une caractéristique de l'expression noire, elle précise dans un commentaire à l'emporte-pièce que : « Tout ce que [le Noir] touche devient anguleux. Dans toute la sculpture africaine, nous trouvons la même chose. Il suffit de regarder un danseur noir pour observer le même phénomène. Chaque posture présente un angle. C'est agréable, oui. Mais il s'agit d'un effet obtenu avec des moyens que l'Européen s'efforce précisément d'éviter. » (*Negro*⁷ : 41) Ailleurs dans le même essai, elle affirme : « Nous pouvons donc conclure que le Blanc pense dans un langage écrit et que le Noir pense avec des hiéroglyphes. » (*ibid.* : 39) Décontextualisés, ces aphorismes apparaissent très choquants. En célébrant le folklore des Noirs, Hurston était suspecte de vouloir leur refuser l'accès à la modernité et à l'égalité de traitement, les confinant dans un passé exotique et charmant, une image qui convenait aux clichés racistes sur un peuple d'enfants à la pensée magique, égarés dans une nation civilisée à laquelle ils ne comprenaient rien.

Pourtant, aujourd'hui, « Characteristics of Negro expression », l'essai qui ouvre la série dans l'anthologie de Cunard, frappe par sa pertinence et son actualité⁸. Hurston y définit la culture noire américaine par la créativité sans borne à partir de matériaux empruntés : « treatment of the borrowed material » (*ibid.* : 43). Ce faisant, elle « désessentialise » la culture noire. Des orchestres de jazz faisant sonner différemment les instruments des fanfares militaires européennes à la cuisine du Sud élaborée à partir des bas morceaux de porc laissés aux esclaves (la fameuse *soul food*) en passant par la religion noire fondée sur l'Ancien Testament, toutes ces créations, nous dit Hurston, témoignent du génie d'adaptation et de réinterprétation par le Noir du monde qui l'entoure. Elle en conclut que ce modèle de création est en fin de compte le modèle de toute civilisation : « C'est ainsi qu'a émergé un art nouveau dans le monde civilisé, et c'est ainsi que notre soi-disant civilisation elle aussi a fait son chemin. Échange et contre-échange

6. « *Mules and Men* devrait être plus amer, il serait ainsi plus proche de la vérité totale [*Mules and Men should be more bitter, it would be nearer the total truth*] », écrit-il dans sa recension de 1936 (cité in Hemenway 1986 : 93).

7. Toutes les références à *Negro Anthology* renvoient à la pagination de l'édition originale de 1934 de Cunard. Notre traduction pour tous ces extraits.

8. Il est d'ailleurs considéré aujourd'hui comme un texte classique au sein des *African American Studies*. Robert O'Meally, fondateur du Center for Jazz Studies à l'université Columbia, l'a ainsi reproduit dans son anthologie de textes sur le jazz : *The Jazz Cadence of American Culture* (1998).

9. Pensons aux travaux d'Anthony Mangeon (2009) sur Alain Locke nous invitant à dépasser les lectures trop rapides faisant de ce dernier un cosmopolite méprisant les traditions populaires afro-américaines ou à ceux de Brent H. Edwards (2003, chapitre IV) sur le supposé primitivisme de Claude McKay dans le roman *Banjo*.

10. Et encore, comme l'ont montré les travaux de Christian Béthune (2003, 2008), l'a-t-il fait à grands frais et en l'ayant dépouillé de ses liens avec la danse.

d'idées entre les groupes. » (*Ibid.*) Les enseignements de Boas avaient porté leurs fruits. C'est pourquoi, comme l'a fait la nouvelle critique de la Renaissance de Harlem ces dernières années⁹, nous devons lire Hurston non pas comme une auteure charmante, quelque peu naïve, prise dans la mode primitiviste des années 1920 et l'engouement paternaliste pour les arts nègres, mais comme une observatrice attentive de la culture populaire. Ce qui peut apparaître comme la fétichisation essentialiste de traits de la culture noire (avec un vocabulaire parfois daté mais qu'il faut contextualiser) est en réalité le résultat d'une posture scientifique qui parie sur l'autonomie et la cohérence de celle-ci : une démarche d'anthropologue plus que de sociologue. C'est bien le sens de son essai sur les caractéristiques de l'expression noire. Hurston reprend un à un tous les clichés qui circulent à propos du folklore noir pour montrer qu'à chaque fois ils s'intègrent à un système complexe et cohérent chargé de sens.

L'imitation, l'usage systématique de métaphores dans le langage courant, la déformation de la grammaire anglaise dans le dialecte noir, la culture du corps (*Negro dancing*) et des lieux de perdution (le *jook*), la vulgarité mise en scène en public (*bragging and boasting*), le mauvais goût de la décoration intérieure (*will to adorn*), les contes « traditionnels » sur des personnages médiatiques comme Henry Ford ou John D. Rockefeller... Tout finit par converger en un même tableau d'ensemble où l'important n'est pas les signes d'appartenance ou de non-appartenance à la culture dominante mais la capacité à inventer à partir du donné. Hurston voit, dans ce qui apparaît pour beaucoup de Noirs *middle class* comme les stigmates de la domination, la beauté créative qu'on célébrera bientôt dans le jazz. Le monde extérieur, bourgeois et blanc, a d'ailleurs sélectionné la seule production qui, chez les Noirs, lui paraissait compatible avec sa propre vision du monde et de l'art¹⁰. Aujourd'hui, le jazz fait largement partie de la culture légitime occidentale, avec des conservatoires, des auditoriums et des enseignements universitaires pour écrin. Mais Hurston nous fait comprendre que, pour les Noirs, le talent du mécanicien, du cuisinier ou de l'humble ménagère qui décore ingénieusement son appartement miteux avec des calendriers commerciaux ou des affiches publicitaires vaut autant que celui du jazzman. Cette créativité correspond à chaque fois à un même élan : l'improvisation habile à partir d'un matériau recyclé, quelle qu'en soit la nature ou la discipline dans laquelle ce talent s'exerce.

À propos de l'absence de pudeur chez les Noirs concernant les choses de l'amour, une habitude qui fait grand-honte à la bourgeoisie noire, Hurston affirme sur un ton qui oscille à nouveau entre le primitivisme, l'ironie et la lucidité anthropologique : « Le fait de faire l'amour est de par le monde une nécessité biologique et pour les Noirs un art à part entière. Dès lors, un homme ou femme doués en la matière ne voient pas pourquoi leur talent ne devrait pas être mis en avant. Il fanfaronne. Elle se pavane les mains sur les hanches. Des chansons s'élèvent bientôt pour célébrer les pouvoirs et les charmes exercés sous l'édredon. Là encore, nous avons des individus qui s'efforcent d'exceller dans ce que la communauté considère comme un art. » (*Ibid.* : 44) Ellison, qui avait pourtant épinglé Hurston et toute la littérature de la Renaissance de Harlem dans ses écrits de jeunesse, ne dira pas autre chose en 1964 lors d'une conférence au sein de la prestigieuse bibliothèque du Congrès :

ci-contre

fig. 6

Photographie anonyme, Zora Neale Hurston, Langston Hughes et Jessie Fauset, Tuskegee, été 1927. Yale Collection of American Literature, Yale University Beinecke Rare Books & Manuscript Library, JWW MSS 26.

I was impressed by expert players of the “dozens” and certain notorious bootleggers of corn whiskey. By jazz musicians and fortunetellers and by men who did anything well¹¹.

Ellison parle ici de ce qui l’a nourri dans son enfance et a fait de lui un écrivain. Pour décrire cet environnement, il cite les manipulateurs de rimes et les « dirty dozens », ces joutes verbales rituelles des ghettos noirs. Il mentionne les héros de la contre-culture de la pègre noire – l’archétype du contrebandier d’alcool [*bootlegger*] ou du maquereau [*pimp*] qui donnera naissance à la figure du *gangsta* dans le rap. Et il désigne enfin les musiciens de jazz. Il place donc ces trois figures au même niveau. Comme chez Hurston, nous avons affaire à un regard anthropologique capable de localiser les structures générales de l’expérience noire. Ellison semble se nourrir spirituellement de la vue d’un mécanicien faisant redémarrer une Cadillac, d’un maquereau élégamment vêtu se pavanant sur un trottoir du *red-light district* ou de Lester Young improvisant avec une insolente facilité sur un saxophone ténor déjà abîmé par la route. Ce faisant, il attire l’attention sur les aspects non intellectuels qui font de la culture un tout. C’est précisément par l’apprentissage patient de ces savoir-faire manuels puis intellectuels que l’humanité noire a pu être reconquise – ces savoir-faire dont les populations africaines déportées ont été dépouillées si violemment au moment de leur transbordement atlantique. Bien que partageant des partis pris idéologiques opposés, Ellison et Hurston se retrouvent donc sur une même définition de la tradition, ou du *lore* noir¹². Il s’agit d’un savoir-faire hyper pragmatique, tourné vers l’affirmation de son humanité *via* une maîtrise technique et le déploiement d’une virtuosité¹³. Point. L’art noir-américain ne vise pas à la création d’œuvres d’art auratiques, closes sur elles-mêmes. Il ne se place pas sur le même plan que la culture de tradition européenne qui a si nettement séparé l’art et la société.

Dès lors, on comprend les attaques de Hurston contre le point de vue de la bourgeoisie noire et toutes ses tentatives de promouvoir un art afro-américain qui s’éloigne de l’expression vernaculaire, comme elle le fait dans sa critique des *spirituals* joués pour un public blanc dans des enceintes classiques depuis les années 1870 : « Absolument aucun public d’aucun lieu n’a jamais entendu de présentation authentique de *Negro spirituals*. Ce qui est chanté par les artistes de concert et les chœurs d’hommes [*glee clubs*] est le travail de compositeurs ou d’arrangeurs *dérivé* des *spirituals*. » (*Ibid.* : 360) Si elle se fait, là encore, la championne des expressions « primitives » contre les versions plus polies du *Talented Tenth*¹⁴, ce n’est pas par primitivisme, mais bien parce qu’elle considère que le folklore afro-américain constitue déjà une expression artistique élaborée et pleinement moderne. Dans l’un des passages les plus marquants de l’essai, elle remarque que : « Le folklore noir n’appartient pas au passé. Il est toujours en train de se faire. Sa grande diversité indique la faculté d’adaptation du Noir : rien n’est trop vieux ni trop neuf pour lui, trop proche ou exotique, élitiste ou vulgaire. Dieu et le diable vont de concert et ne font pas l’objet de plus de déférence que Rockefeller et Ford. » (*Ibid.* : 42) Tout semble dit. La culture noire populaire déconstruit elle-même en permanence tout traditionalisme (*old/new*), tout exotisme (*domestic/foreign*), tout légitimisme (*high/low*). Les Noirs qui apparaissent sous la plume ethnographique alerte de Hurston ne sont pas

11. « J’étais impressionné par les experts des “dirty dozens” et par certains contrebandiers de bourbon qui avaient pignon sur rue. Par les musiciens de jazz et par quiconque possédait un certain talent. » (Notre traduction, nous soulignons.) Conférence de 1964 dont la transcription a donné lieu à l’essai « Hidden name and complex fate » (Ellison 1964).

12. Terme courant dans le langage anglais et américain, le concept de *lore* noir et sa théorisation implicite dans l’œuvre de Ralph Ellison a fait l’objet de mes travaux de thèse (Ehess, 2009), à paraître en 2014 chez CNRS éditions : *Lore noir. Anthropologie du jazz et de la condition noire chez Ralph Ellison*.

13. À propos des *Negro spirituals* et des improvisations qui s’y manifestent en permanence et viennent brouiller la belle harmonie, Hurston dit la même chose : « Toute élaboration nouvelle et spontanée est bienvenue, et cela nous montre combien les expressions religieuses chez les Noirs sont considérées comme de l’art : le talent y est reconnu aussi pleinement que dans n’importe quelle forme d’art. » (*Negro* : 361)

14. Le *Talented Tenth* (dixième talentueux) est une expression forgée par le sociologue W.E.B. Du Bois pour désigner l’élite de la population noire, à même de s’élever au-dessus de sa condition pour démontrer à l’Amérique l’humanité des Noirs et tirer le monde afro-américain vers le haut.

ci-contre

fig. 7
Prentiss Taylor, Zora Neale Hurston reprenant les poses d’une danse *crow*, 23 Bank Street, New York, 22 février 1935. Yale Collection of American Literature, Yale University Beinecke Rare Books & Manuscript Library, JWW Art Object. Courtesy of Prentiss Taylor’s Estate.

MULES AND MEN

ZORA
HURSTON

LIPPINCOTT

MULES^{AND} MEN

by ZORA
HURSTON

GOVARRUBAI

CAMPAIGNS HERE FOR NEGRO ART IN NATURAL STATE

Young Artist Says Folk
Songs on Concert Stage
Have 'Faces Lifted.'

BY FRANK L. HAYES.

"The Negro song as sung on the concert stage is a song with its face lifted," said Zora Neale Hurston.

The young author of "Jonah's Gourd Vine" sat in her new workshop at the South Park Way Y. W. C. A. and told of her campaign for recognition of Negro folk song unretouched.

"I went to all the leading Negro musicians in New York, and they all turned me down," the Negro author continued, relating the history of "Singing Steel," her musical sketch which is to be presented here next week for the first time west of the Atlantic seaboard. "Then I found out that the last thing we needed for our purpose was a musician."

Proposed Stage Presentation.

"I proposed a stage presentation of songs sung as the unlettered Negroes sing them. But even Hall Johnson said, 'Nobody wants to hear raw music.'"

"I argued at length with Alain Locke and Langston Hughes," Miss Hurston continued. Dr. Locke is professor of literature at Howard university; Langston Hughes is an outstanding Negro poet and writer of fiction. "Langston Hughes said that unarranged Negro folk songs are merely wild flowers. I answered, 'There are still people who like to look at wild flowers—I do. And the tame flowers haven't begun to equal them yet.'"

BRINGS SKETCH

Zora Neale Hurston, Negro author, who is here to present her "Singing Steel," musical sketch of Negro songs "unretouched" at the South Park Y. W. C. A. Nov. 23 and 24.

"Singing Steel" an audition. We presented it in New York and in Florida and the audiences were thrilled, because it was simply a faithful representation of a working day in a Negro's life, with the songs and cries he uses."

To Give Program Monday.

The Renaissance Society of the University of Chicago will present Miss Hurston in a program of Negro folklore and some of her own writings at 8:30 Monday evening in Mandel hall, 57th street and University avenue. Later, at 8:15 p. m. Nov. 23 and at 2:15 and 8:15 p. m. Nov. 24, the South Park Way Y. W. C. A. will present "Singing Steel." She has come to Chicago to supervise its production.

"When musicians arrange these songs," said Miss Hurston, "they make anthems out of them. 'I've got a rainbow wrapped and tied around my shoulder,' becomes 'Rain, rain, rain' and 'bow, bow, bow,' as the conductor manipulates his hands, in a way that would make the original Negro singer listen as curiously as you do. But sing a song as they sing it and everybody joins in."

Robeson Best—and Untaught.

Robeson sings Negro songs better than most because, thank God, he lacks musical education. But we have a cat-head man in Florida who can sing so that if you heard him you wouldn't want to hear Hayes or Robeson. He hasn't the voice of either one. It's the effect. When I was at Barnard the girls smiled when I said I liked our music best, but I do.

"It would be a tremendous loss to the Negro race and to America if we should lose the folklore and folk music, for the unlettered Negro has given the Negro's best contribution to America's culture."

ci-contre

fig. 8

Zora Neale Hurston, Couverture de *Mules and Men*, avec une introduction de Frank Boas, ill. Miguel Covarrubias et J.B. Lippincott, 1935. Yale Collection of American Literature, Yale University Beinecke Rare Books & Manuscript Library, JWW Zan H946 935m, D.R.

ci-dessus

fig. 9

Coupage de presse du *Chicago Daily News*: «Zora Neale Hurston, Negro author, who is here to present her "Singing Steel," musical sketch of Negro songs "unretouched" at the South Park Y.W.C.A., 23-24 novembre», 16 novembre 1934 © 2014 University of Florida, George A. Smathers Libraries. D.R.

15. Les *lies* sont le terme afro-américain pour désigner les contes et les histoires qu'on raconte le soir venu sous le porche des maisons, ou encore chez le coiffeur, c'est-à-dire dans l'intimité de la communauté noire.

16. Gates explique ainsi comment l'incipit de *Their Eyes Were Watching God* reprend de façon inversée et ironique le premier paragraphe de l'autobiographie de Frederick Douglass datant de 1845. Ce trope rhétorique d'un *signifyin'* écrit se développera par la suite chez Ellison, qui *signifie* tant Richard Wright que Herman Melville dans *Homme invisible*, puis dans toute la tradition littéraire afro-américaine.

17. Voir le débat entre Ellison et Stanley Edgar Hyman sur la relation entre littérature noire et tradition folklorique publié dans le numéro spécial de *Gradhiva* consacré à «*Présence Africaine*» (Parent 2009).

ci-contre

fig. 10

Zora Neale Hurston sur son terrain, à l'avant d'un bateau, conduite par un rameur noir, vers 1935-1939. Courtesy of Jane Belo Estate © 2014 University of Florida, George A. Smathers Libraries. D.R.

les dominés apeurés d'une société post-esclavagiste qui continue de les écraser et de leur refuser l'accès à la culture lettrée. Ils ont constitué depuis quatre siècles une culture cohérente, ou plutôt ce que nous appellerions aujourd'hui, depuis le tournant des *cultural studies*, une *subculture*, avec ses critères autonomes d'évaluation de la beauté et ses propres valeurs éthiques.

Son expérience ethnographique en ces années 1920 et 1930 l'a d'ailleurs tellement convaincue de la modernité du folklore noir que Hurston a fini par sauter le pas et abandonner la démarche réflexive du chercheur distancié pour réunir les deux traditions, orale et écrite, dans un même geste esthétique. Elle publie certes deux recueils d'ethnographie avec *Mules and Men* et *Tell My Horse*, mais renonce à son projet de doctorat avec Boas et décide de se consacrer pleinement à l'écriture. Ouvrant la voie à ce que Henry Louis Gates a désigné comme la tradition du «*texte qui parle*», le *speakerly text* (Gates 1988), elle se met à rédiger des fictions traversées par la logique du folk afro-américain et à prolonger la rhétorique des *big lies*¹⁵ dans son œuvre de romancière. Par la notion de *speakerly text*, Gates ne désigne pas seulement l'oralité présente dans la page écrite grâce à la transcription du dialecte, mais aussi l'idée que chaque roman s'inscrit dans une continuité pour ainsi dire orale avec d'autres textes l'ayant précédé. Cette notion embrasse donc la propension des écrits afro-américains à «*se parler*» entre eux, à se citer, se réviser, se «*signifier*» mutuellement¹⁶. Le *speakerly text* actualise dans le domaine de la littérature ce que la tradition orale et musicale accomplit quotidiennement au travers du *signifyin'*. En adoptant cette stratégie, Hurston brouille la frontière entre récit folklorique et roman contemporain. Elle ouvre alors la voie à de nombreux auteurs noirs-américains de la seconde partie du xx^e siècle, et au premier chef à Ellison qui, dans son rapport conflictuel au folklore noir, s'est bien souvent embourbé dans des explications alambiquées tout en reconnaissant lui-même dans l'intimité de sa correspondance que son propre roman, *Homme invisible* (Ellison 1969 [1952]), n'était rien d'autre qu'un tissu de «*big fat ole Negro lies*¹⁷».

Hurston est donc une relativiste, une anthropologue culturaliste qui à son époque a été lue comme une essentialiste, romantique et primitiviste. Mais les essais rassemblés dans l'anthologie de Cunard montrent de façon éclatante qu'elle s'est rendue sur le terrain, avec une formation boasienne, et qu'elle en est revenue transformée. «*She's been there*», dirait Ernest Hemingway. Elle a exploré ce que la culture folk noire-américaine avait de profondément contre-culturel, et quelle vision du monde ce peuple d'anciens esclaves était prêt à léguer au monde, par le truchement de la musique notamment (Paraire 2012). Le Noir rural, analphabète, «*primitif*», c'est-à-dire exclu du monde urbain et cultivé, était en un sens bien plus moderne et surtout bien plus lucide sur le monde contemporain et les rapports raciaux que le «*civilisé*», le Noir lettré qui tente un peu vainement de se faire une place dans une société définie par les Blancs. Comme le persifle Hurston en une ultime remarque à propos de cette élite afro-américaine qui cherche ailleurs que dans les *jooks* et cabarets le véritable art noir : «*Let 'em search.*»

Bibliographie

« **Nothing too old, or too new for his use** » Par Emmanuel Parent

Béthune, Christian

2003 *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*. Paris, Klincksieck.

2008 *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*. Paris, Klincksieck.

Boas, Franz

1986, Préface à *Mules and Men* [1935], in Bloom 1986 : 5.

Bloom, Harold (éd.)

1986 *Zora Neale Hurston. Modern Critical Views*. Philadelphie, Chelsea House Publishers.

Dianteuil, Erwan

2006 *La Samaritaine noire. Les Églises spirituelles de La Nouvelle-Orléans*. Paris, EHESS (« Cahiers de l'Homme »).

Edwards, Brent H.

2003 *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, Harvard University Press.

Ellison, Ralph

1941 « Richard Wright and recent Negro fiction », *Direction* 4 : 12-13.

1964 « Hidden name and complex fate », in John Callahan (éd.), *The Collected Essays of Ralph Ellison*. New York, Random House, 2003 (première édition 1995).

1969 [1952] *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, trad. Robert et Magali Merle. Paris, Grasset.

Gates, Henry Louis Jr.

1988 *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press.

Gates, Henry Louis, Jr. et Appiah, Kwame Anthony (éd.)

1993 *Zora Neale Hurston. Critical Perspectives Past and Present*. New York, Amistad Press.

Hemenway, Robert E.

1980 *Zora Neale Hurston. A Literary Biography*. Urbana et Chicago, University of Illinois Press.

1986 « That which the souls lives by », préface à la réédition de *Mules and Men* (1979), in Bloom 1986 : 83-95.

Hughes, Langston

1986 « A perfect book of entertainment in itself », *The Big Sea* [1940], in Bloom (éd.) 1986 : 13-14.

Hurston, Zora Neale

1934, « Characteristics of Negro expression » ; « Conversions and visions » ; « Shouting » ; « The sermon » ; « Mother Catherine » ; « Uncle Monday » (p. 39-61) ; « Spirituals and neo-spirituals » (p. 359-361), in Nancy Cunard (éd.), *Negro Anthology*. Londres, Wishart & Co.

1999, *Des pas dans la poussière* [1942], trad. Françoise Brodsky. La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

Mangeon, Anthony

2009 *Alain Locke. Le Rôle du Nègre dans la culture des Amériques, et autres textes*, édition révisée. Paris, L'Harmattan.

O'Meally, Robert (éd.)

1998, *The Jazz Cadence of American Culture*. New York, Columbia University Press.

Paraire, Philippe

2012 *Philosophie du blues. Une éthique de l'errance solitaire*. Paris, L'Épervier.

Parent, Emmanuel

2009 « In the American grain. Une introduction au débat Hyman-Ellison », suivi de Stanley Hyman, « Littérature noire-américaine et tradition folklorique » et Ralph Ellison, « Donne le change et change la donne », trad. Emmanuel Parent, *Gradhiva* 10 : 175-202.

Wright, Richard

1993 « Review of *Their Eyes were Watching God* », *New Masses*, 5 octobre 1937, in Gates et Appiah (éd.) 1993 : 16-18.

ci-contre

Alan Lomax, Enfants jouant, Eatonville, Floride, juin 1935. Library of Congress, Prints & Photographs Division, Lomax Collection [LC-USZ6-1716].