



HAL
open science

Le Chicago de Richard Wright et le Wright de Chicago

Laurence Cossu-Beaumont

► **To cite this version:**

Laurence Cossu-Beaumont. Le Chicago de Richard Wright et le Wright de Chicago. Sylvie Mathé. Regards croisés sur Chicago, Publications de l'université de Provence, pp.157-168, 2003. hal-03203944

HAL Id: hal-03203944

<https://hal.science/hal-03203944>

Submitted on 22 Apr 2021

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

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

Le Chicago de Richard Wright et le Wright de Chicago

*“Chicago, it seems, has a way of leaving its imprint upon those who live in it”
(Richard Wright).*

This presentation proposes to examine the relation between Richard Wright and the city of Chicago, where he lived from 1927 to 1937, that is to say during his early years as a writer. Was it only a source of inspiration as far as the content of his contemporary and later fiction is concerned? I will suggest that Chicago’s “imprint” on Wright also reached his project as a writer and the writing strategies he defined during that period but sustained much longer in his works.

Chicago, it seems, has a way of
leaving its imprint upon those who
live in it. (Richard Wright)¹

Gare de Chicago, novembre 1927, scène désormais emblématique de l’histoire des noirs américains, scène symbole de la Grande Migration — “the Great Migration” : comme tant d’autres immigrés du Sud, pleins d’espoir dans les promesses du Nord, un tout jeune homme descend du train de Memphis. Il montera dans un train vers un nouvel univers, New York, en 1937. Entre temps le jeune homme sera devenu Richard Wright, écrivain. C’est ce Chicago, tout à la fois lieu de vie, source d’inspiration, mais aussi d’une éducation intellectuelle et politique, milieu formateur d’un projet d’écrivain et même d’une écriture, qui nous intéresse ici. Ou plutôt *les* “Chicago” que Wright découvre, qui vont participer à l’élaboration de son écriture et dont on retrouve des représentations diverses dans ses œuvres.

Le Chicago le plus immédiatement présent dans l’œuvre est celui de la communauté noire : le quartier de “Bronzeville”, partie sud du centre

1. Wright, Introduction à Drake & Cayton xviii .

ville — “the South Side” — où Wright va vivre. Rappelons que le contexte est celui de la grande crise économique de 1929. Wright n’échappe pas à la précarité, il occupe divers emplois — serveur, démarcheur à domicile pour une compagnie de pompes funèbres, employé au grand centre de tri postal : ces activités méritent d’être mentionnées dans la mesure où elles offrent au jeune écrivain nombre d’anecdotes pour ses vignettes futures. Cependant nous ne nous intéresserons pas seulement à la présence physique de la ville dans les œuvres de Wright, à ses représentations en elles-mêmes, mais à son rôle comme lieu d’échange intellectuel.

Car si ce Chicago du “South Side” est lieu de vie et matière pour ses textes à venir, il faut aussi prendre en compte tout un autre univers que Wright côtoie : un Chicago plus intellectuel, plus politique. Un Chicago fait de rencontres, avec des hommes, des idées. En 1933, Richard Wright est invité par son ami Abraham Aaron à participer aux réunions et discussions du “John Reed Club”, club littéraire sous l’égide du Parti Communiste Américain, que Wright rejoindra d’ailleurs cette même année. Wright y est conforté dans sa démarche de (futur) écrivain engagé. Ces années de vie et de travail à Chicago offrent aussi à Wright les outils d’une réflexion sur la ville en tant qu’environnement social. Ce dès 1935, lorsque Wright est accepté au sein du “Illinois Federal Writer’s Project”. Il y effectue de nombreuses recherches sur les conditions de vie des noirs à Chicago qui donnent naissance, en 1936, à un essai, “Ethnographical Aspects of Chicago’s Black Belt”, et à une bibliographie très remarquée — au point que DuBois en demandera une copie. Cette réflexion sur la ville trouve un profond écho dans les travaux de l’école de Sociologie de Chicago avec lesquels Wright se familiarise à travers son amitié avec Horace Cayton — dont il préfacera l’étude sur Chicago, écrite avec Saint Clair Drake, *Black Metropolis*, en 1945. D’un point de vue plus purement littéraire, on rappellera que Wright est à l’origine de la création du “South Side Writers’ Group” en avril 1936 où s’élaborent des discussions sur l’écriture avec d’autres jeunes écrivains noirs, Frank Marshall Davis, Arna Bontemps, Margaret Walker ou Gwendolyn Brooks.

Nous nous proposons ainsi d’envisager cette double dimension du rapport de Richard Wright avec Chicago : une ville présente dans ses œuvres, non seulement comme matière première, comme propos du récit, mais aussi comme matrice d’un projet bien particulier et d’un mode de réalisation original. Une ville en représentation dans l’œuvre au premier niveau très évident de la description d’un contexte urbain, toile de fond

des aventures de Jake, Bigger ou Cross Damon². Une ville dont le statut de simple décor ne résiste pas à une lecture plus attentive et qui se donne alors comme environnement intellectuel entrant dans la détermination d'un mode d'écriture bien particulier³. Nous insisterons sur la dimension toute esthétique de notre approche : il ne s'agit pas de voir comment Wright parle *de* Chicago ou écrit *sur* Chicago, mais comment Wright écrit Chicago tout autant que — on se permettra cette licence — Chicago écrit Wright.

Chicago comme représentation

Les premières impressions de Richard Wright telles qu'il les décrit dans les lignes d'ouverture de *American Hunger*⁴ sont comme programmatiques de la relation que son œuvre allait entretenir avec la ville :

My first glimpse of the black stretches of Chicago depressed and dismayed me, *mocked all my fantasies*. Chicago seemed an unreal city whose *mythical* houses were built of slabs of black coal wreathed in palls of gray smoke into the dank prairie. Flashes of steam showed intermittently on the wide horizon, gleaming translucently in the winter sun. *The din of the city entered my consciousness, entered to remain for years to come*. The year was 1927. (249. C'est moi qui souligne.)

En entrant dans la “conscience” du jeune homme, c'est aussi de l'univers de l'écrivain que la ville prend possession, et pour longtemps avoue-t-il. Cette impression initiale, noire, oppressante, angoissante, bruyante, forme un contraste violent avec le mythe de Chicago — “fantasies”, “mythical houses” — qui ne manquait pas d'habiter l'imagination du jeune Wright, comme celle de tout jeune noir du Sud aspirant à rejoindre le Nord et ses promesses de liberté et de richesse. Or cette première impression se retrouve dans les pages d'ouverture de *Native Son* (1940), comme si ce tout premier moment entre Wright et Chicago s'était imprimé comme moteur du projet d'écrivain : dénoncer les conditions bien “réelles” de la vie à Chicago pour les noirs, démythifier le rêve de modernité associé à la grande ville du Nord. Wright choisit en effet d'ouvrir son roman avec une scène dont le

2. Respectivement héros de *Lawd Today!* (1963), *Native Son* (1940), *The Outsider* (1953).

3. Nous ne tentons pas de suggérer ici un quelconque “déterminisme” univoque. Nous n'affirmons pas que Chicago “détermine” l'écriture de Wright mais nous nous interrogeons sur le mode de réappropriation par l'écrivain de ces “rencontres” que nous venons d'évoquer.

4. La seconde partie de son autobiographie, *Black Boy* (1945), écrite en même temps que la première mais qui ne sera publiée qu'en 1977.

caractère n'a rien de magique, d'onirique — rien donc de la ville rêvée, “[the] unreal city” du début de *American Hunger*. La scène de la poursuite du rat dans le taudis où vit le famille de Bigger jette immédiatement à la figure du lecteur la misère et l'insalubrité de la vie dans le “South Side”. La saleté et la vermine, les hurlements de la mère et de la sœur, l'agitation hystérique de la chasse au rat : noirceur et vacarme qui reproduisent sur le lecteur une même impression que celle qui frappa le jeune Wright à sa descente du train et qui construisent une représentation réaliste de ce qu'est Chicago comme lieu de vie dans les années trente. Les textes de Wright offrent de nombreuses occurrences d'une représentation sans complaisance des conditions de vie de la communauté noire, conditions que Wright connaît bien pour les avoir subies, mais aussi pour en avoir côtoyé l'intimité lors de ses tournées de démarcheur. Il évoque d'ailleurs la misère des foyers qu'il visite dans *American Hunger*⁵ (1977) et dénonce ces conditions de vie dans *Twelve Million Black Voices* (1941) où il utilise l'exemple de la “kitchenette” typique de ces logements exigus, dérisoire coin-cuisine, souvent assorti d'un lit qui s'y déplie, comme symbole de l'impossibilité d'une vie privée digne pour les familles noires du “South Side”. Ainsi, Chicago est toile de fond de l'œuvre et de l'intrigue qui s'y déroule, mais il serait réducteur de nous arrêter à cet aspect passif de “décor” : Chicago est aussi moteur d'un projet d'écrivain dont les choix esthétiques — ici, le réalisme cru de la vie quotidienne — sont aussi politiques : il s'agit pour Wright de dénoncer ces conditions de vie, et pour cela de proposer un autre mode de représentation de la ville que celui qui habite l'imaginaire collectif, à savoir un El Dorado.

Le projet d'écrivain de Wright passe donc par une (nouvelle) représentation — ou réécriture — de Chicago, ville noire. Nous aimerions suggérer que le mode de réalisation de ce projet, soit l'écriture que Wright se forge, passe par une représentation, non plus de la ville physique, mais de la communauté noire. À cet égard, le titre de la première œuvre de fiction de Richard Wright, après sa collection de nouvelles sur le Sud⁶, *Lawd Today!*⁷, est déjà emblématique de la place privilégiée accordée au langage vernaculaire et à son traitement par l'écriture: tous les personnages, Jake, le héros, comme sa femme Lil et ses amis, s'expriment sous la plume de Wright comme on s'exprime dans les rues et foyers de Bronzeville.

5. “I visited hundreds of dingy flats filled with rickety furniture and ill-clad children” (275).

6. *Uncle Tom's Children* (1938).

7. Ce premier roman de Richard Wright n'est publié qu'en 1963 mais est écrit pendant les années de Wright à Chicago puisqu'il est soumis à des éditeurs en 1935.

Jake “Is you deaf?”

Lil “Naw, I ain’t deaf. I hears you real plain.” (*Lawd Today!* 10-11)

On relève ici la transcription phonétique de la prononciation noire américaine (“naw” ou dans le titre, “Lawd” pour “Lord”), ainsi que les marques de la grammaire vernaculaire (notamment la conjugaison “I hears”, “you is”, la contraction “I ain’t” ou dans une autre occurrence, l’usage typique du participe passé comme auxiliaire “They done lynched another nigger down South”⁸). Le terme de transcription pose problème puisque nous sommes confrontés là à une écriture, à une médiation par un auteur; il reste que la stratégie d’écriture est ici celle d’un effacement maximal de l’auteur, d’une tentative, non de représentation de la communauté par le discours reconstruit, mais de présentation (qui se donne comme directe) par le dialogue. Nous souhaitons dépasser le critère du réalisme qu’on pourrait invoquer pour décrire ce choix de Wright du langage vernaculaire⁹; nous préférons nous intéresser à la dimension esthétique d’une telle stratégie d’écriture, à la créativité et l’innovation de ce que nous suggérons être “une écriture de Chicago”. La place privilégiée accordée au vernaculaire dès *Lawd Today!* (1938) et qui se confirme dans *Native Son* (1945), et même au-delà de la période où Wright vit et écrit à Chicago, dans une œuvre comme *The Outsider* (1954), correspond bien à une stratégie esthétique de l’écrivain. Cette stratégie d’écriture, ou du moins son projet d’écriture, Wright les définit en 1937 dans “Blueprint for Negro Writing”¹⁰; autant dire que ceux-ci se formulent précisément durant la période Chicago de Wright :

Not yet caught in paint or stone, and as yet but feebly depicted in the poem and novel the Negroe’s [sic] most powerful images of hope and despair still remain in the fluid state of daily speech. [...] Negro folklore contains in a measure that pits to shame more deliberate forms of Negro expression, the collective sense of Negro life in America.

L’essai insiste notamment sur l’extrême attention à porter au discours de la rue, et à sa “fluidité” — “the fluid state of daily speech” —, qu’il faut donc saisir et retransmettre directement, et ce dans le but de capter et véhiculer l’essence même de ce qu’est la vie de la communauté — “the collective sense of Negro life in America”. Et toujours le plus directement

8. *Lawd Today!* 193.

9. Certes ce choix participe de la stratégie réaliste de l’auteur, et même, pourquoi pas, de son engagement politique : car (re)donner la parole à une communauté absente de la scène littéraire et politique a effectivement valeur politique.

10. *New Challenge* 1937.

possible; Wright insiste ailleurs : “... all this will be communicated in an artistic sense of vivid description rather than told or narrated”¹¹. Il faut décrire, donner à voir et à entendre plutôt que raconter ou expliquer, autrement dit il faut viser la “présentation”, plutôt que la “représentation” — même si nous admettons que tout cela s’opère au sein d’un contrat de lecture, et que le lecteur doit accepter de croire à l’absence de narrateur ou d’auteur. Ainsi se définissent un projet d’écriture et son mode de réalisation. D’une part, un contenu particulier et novateur dans la littérature américaine des années 1930, le vernaculaire noir; cette écriture en tant qu’elle est riche, créatrice, innovante, imagée, rythmique — et non simplement grammaticalement incorrecte par exemple — n’intéressera critiques et auteurs qu’à partir des années soixante. D’autre part, un mode de transmission original, érigé et mis en pratique par Wright comme principe de son écriture propre, l’effacement de l’auteur et/ou du narrateur, la mise en scène plutôt que la narration. Et tous deux sont intimement liés à l’expérience que Richard Wright acquiert à Chicago, même dans ses activités non littéraires. C’est, entre autres, au cours de ses permanences comme éducateur au “South Side Youth Club” où il surveille de jeunes délinquants que Wright est frappé par la créativité du langage vernaculaire — “forceful”, “colorful” :

Each day, boys between the ages of 8 and 25 came to swim, draw and read. They were a wild and homeless lot culturally lost, spiritually disinherited, candidates for the clinics, morgues, prisons, reformatories, and the electric chair of the state’s death house. For hours I listened to their talk of planes, women, guns, politics, and crime. Their figures of speech were as *forceful and colorful as any ever used by English-speaking people*. I kept pencil and paper in my pocket to jot down their *word-rhythms* and reactions. (*American Hunger* 324. C’est moi qui souligne.)

Wright parle bien là d’inventivité, d’efficacité et de rythme du discours, autant de préoccupations esthétiques et non simplement dictées par un souci de mimétisme réaliste. C’est pourquoi nous avons tenu à souligner cette dimension du “Chicago de Wright” dont la présence si pénétrante dans ses textes ne tient pas au seul réalisme des descriptions mais aussi à la perception poétique aiguë de l’auteur et à l’originalité de son projet : décrire Chicago mais aussi le dire ou plutôt donner à entendre ses voix.

Le Chicago de Wright, c’est donc à un premier niveau celui d’un auteur dont l’objet d’écriture — écriture militante — est la communauté noire, ses conditions de vie dans ce contexte particulier, et qui met à son

11. “The Future of Literary Expression”, n.d.

service une écriture réaliste traçant la ville comme toile de fond oppressante. Mais, à un second niveau de lecture, cette écriture est irréductible de sa dimension esthétique, le projet d'écriture est aussi poétique que politique, et auteur et narrateur s'effacent pour donner la parole à Chicago à travers les protagonistes. Vu sous cet angle, Chicago devient bien plus qu'un simple choix descriptif, qu'un simple motif visuel — on pense ici aux célèbres toits de Chicago lors de la poursuite de Bigger Thomas par la police dans *Native Son*. Les personnages et leur discours vernaculaire si bien capté et retranscrit *sont* aussi Chicago, un Chicago tout en sonorités, vivant, qui s'anime et vibre dans le texte. Ce Chicago dans toute sa richesse et sa complexité, qui se donne ainsi à lire dans les œuvres de Wright, est précisément à l'image du Chicago multiple dont Wright fait l'expérience et que nous avons évoqué en introduction. Un Chicago, lieu de vie, qui lui inspire intrigue, personnages et vignettes typiques ; un Chicago lieu de sens aussi, qui permet l'élaboration d'une écriture, celle de Richard Wright qui "devient" écrivain à Chicago. C'est pourquoi nous parlons aussi d'un "Wright de Chicago".

Chicago comme matrice de l'écriture

Le Chicago qui nous occupe ici est plus celui des communautés intellectuelles, politiques et littéraires que Wright côtoie, que la ville elle-même. Les groupes que Richard Wright fréquente durant ces années de formation sont multiples. Au sein du "John Reed Club", Wright a accès aux idées marxistes et surtout à la notion qu'il fait sienne de littérature engagée ; il participe par ce biais aux initiatives et prises de position de la "League of American Writers", également marxiste ; il participe, en 1935, comme Dreiser, Dos Passos, ou Farrell, au premier "American Writers' Congress" à New York, qui voit la création de la "League of American Writers". On trace assez immédiatement le lien avec son propre engagement au sein du Parti Communiste Américain et surtout avec le type d'écriture militante qu'il adopte alors. Son amitié avec les sociologues de l'École de Chicago étant moins souvent analysée, nous proposons de nous y intéresser ici. Wright se lie notamment d'amitié avec Horace Cayton, co-auteur, en 1945, avec Saint Clair Drake, de l'étude sur la communauté noire de Chicago, *Black Metropolis*. Carla Cappetti suggère que les années trente sont précisément marquées par un "intérêt réciproque" entre littéra-

ture et sociologie¹². Peut-on alors envisager que, pour Wright également, l'apport de la sociologie telle qu'elle est pratiquée par ces scientifiques va jusqu'à influencer, voire déterminer certains choix d'écriture ? De l'aveu de Richard Wright lui-même, les travaux de l'École de Chicago lui sont précieux comme source d'inspiration.

I encountered the work of men who were studying the Negro community, amassing facts about urban Negro life, and I found that sincere art and honest science were not far apart, that each could enrich the other.

It was from the scientific findings of men like the late Robert E. Park, Robert Redfield, and Louis Wirth that I drew the meanings for my documentary book, *12,000,000 Black Voices*; for my novel, *Native Son*; it was from scientific facts that I absorbed some of that quota of inspiration necessary for me to write *Uncle Tom's Children* and *Black Boy*. *Black Metropolis*, Drake and Cayton's scientific statement about the urban Negro, pictures the environment out of which the Bigger Thomases of our nation come. (Wright in Drake & Cayton xviii)

L'usage du matériau sociologique ne fait aucun doute. Plus qu'au niveau du contenu, c'est au niveau de l'écriture que l'apport de la sociologie de "l'École de Chicago" pose problème dans l'analyse qui en a été faite, notamment par Carla Cappetti. Il est significatif que Wright cite son ouvrage de 1938, *Uncle Tom's Children*, parmi les œuvres qui sont redevables aux études sur Chicago, puisque l'intégralité de l'action de ces nouvelles se déroule dans le Sud. Autrement dit, pour cet ouvrage, c'est tout à fait autre chose que le contenu que Wright aurait puisé à la source de la sociologie. D'après Carla Cappetti, il s'est approprié "a theoretical framework", un mode d'analyse théorique, des rapports sociaux en particulier — fondés sur le conflit de l'individu avec son environnement — dont il se sert d'un point de vue purement littéraire : c'est ainsi par exemple qu'il peut faire progresser l'action et évoluer ses personnages, par le conflit. C. Cappetti cite en ce sens l'autobiographie de Wright, *Black Boy*, où le jeune Richard est effectivement en rupture permanente avec les institutions qui l'entourent. Il se définit non par elles, mais contre elles : il est successivement en conflit avec la religion qui lui est imposée dans sa famille, le système de la ségrégation du sud qui le poussera au départ, et même à Chicago, ses relations houleuses avec les membres de sa cellule du Parti Communiste sont le moteur d'un nouveau départ, vers New York. La structure de l'œuvre, et non son seul contenu factuel semble donc devoir beaucoup à l'École de Chicago.

12. "A reciprocal interest between sociology and literature marked much of the writing of the 1930s". Cappetti 81.

Cependant si l'analyse de Carla Cappetti est particulièrement convaincante pour *Black Boy*, il nous semble également pertinent de nous pencher sur une œuvre de fiction de Wright, œuvre par ailleurs élaborée et écrite lors de la période où Wright vit à Chicago, *Uncle Tom's Children*, publié en effet en 1938. La lutte perpétuelle de l'individu avec un environnement contraignant, hostile, immuable, contre lequel il se heurte sans cesse, est l'exacte description de l'existence du Révérend Taylor dans "Fire and Cloud". La nouvelle décrit précisément le moment où toutes les composantes de son environnement social, qu'en tant que Révérend il tente de (ré)concilier, semblent s'affronter en cristallisant leurs confrontations autour de lui. Au début de la nouvelle, d'une façon très symbolique, tous les groupes du conflit qui gronde entre la population noire affamée et les autorités blanches intraitables, se trouvent réunis sous son propre toit à l'insu les uns des autres : le maire et chef de la police exigeant de lui qu'il empêche une manifestation d'initiative communiste sont dans le parloir, des militants communistes qui veulent au contraire qu'il soutienne cette action attendent dans une autre pièce, et les diacres dont certains veulent le désavouer débattent au sous-sol. Le révérend tentera d'agir selon sa conscience, sans appeler au trouble, mais sans livrer non plus les communistes, mais paiera ce choix d'agir en tant qu'individu libre face à son environnement par un passage à tabac des blancs, et une exclusion de son église par ses diacres. Ainsi la construction de la nouvelle sur le mode du conflit entre le héros et les différents groupes de sa communauté est-elle tout à fait analogue au schéma du conflit entre l'individu et son environnement dont C. Cappetti suggère qu'il est inspiré à Wright par sa connaissance des théories sociologiques. La biographie de Richard Wright¹³ indique bien que son amitié avec Horace Cayton ne démarre véritablement qu'en 1940, lors de repérages dans Chicago pour *Twelve Million Black Voices*; et ce n'est donc qu'à partir de 1940 que Wright a un accès approfondi aux travaux de l'École de Chicago. Par l'intermédiaire de Cayton, il rencontre notamment Louis Wirth, un des piliers de cette école, en 1941. C'est ce dernier qui contribuera d'ailleurs à "l'éducation" de Wright dans ce domaine, en lui soumettant des listes de lectures, dont les deux hommes discutaient ensuite longuement (Fabre 232). Or la nouvelle "Fire and Cloud" reçoit un prix en 1939, et a même été lue par Abraham Chapman en juillet 1936 (Fabre 134) : elle est donc indubitablement antérieure à une réelle intimité de Wright avec les idées de la sociologie de l'École de Chicago, et ne peut en aucun cas avoir été délibérément construite sur le modèle suggéré par C.

13. Et notamment les informations regroupées par M. Fabre dans *The Unfinished Quest of Richard Wright*.

Cappetti. Si elle en présente les caractéristiques, cela est dû à l'inspiration de Wright seul, aux réflexions sur son écriture qu'il élabore et aux stratégies d'écriture qu'il met en place pendant la période où il vit et écrit à Chicago. Nous ne pouvons donc parler d'une écriture sociologique mais peut-être d'une "écriture de Chicago" : parce que Wright se forge une écriture à Chicago qui ne peut se réduire à une seule influence donnée — le marxisme ou la sociologie seulement —, et qui survit bien au-delà de la période, dans ses œuvres ultérieures — comme *Black Boy* par exemple.

Poursuivons dans cette approche d'un Wright "formé" par Chicago — ou plutôt qui se forme lui-même à la richesse de toutes ses rencontres. Il ne s'agit pas seulement d'observer la structure de l'œuvre mais aussi l'écriture même. À nouveau C. Cappetti suggère que le point de vue narratif choisi par Wright dans *Native Son* dérive de celui de "l'observateur participant" : il correspond chez les sociologues de Chicago à l'idée que celui qui parle et raconte son histoire est avant tout fournisseur d'informations et que son point de vue "de l'intérieur" mérite d'être entendu pour la connaissance d'un milieu donné. Or, à nouveau, il nous semble que ce choix est établi dès *Uncle Tom's Children*, dès même *Lawd Today!*, qui précèdent les années quarante et la rencontre avec les textes de la sociologie. Dès ces œuvres de jeunesse, Richard Wright sait donner la parole à ses personnages qui prennent très souvent le relais du narrateur omniscient, par le biais de monologue intérieur au discours indirect libre, sous la forme vernaculaire qui leur est propre. Ce sont donc majoritairement Jake dans *Lawd Today*, Big Boy dans "Big Boy Leaves Home", ou Mann dans "Down by the Riverside" — nouvelles de *Uncle Tom's Children* — qui racontent leur histoire. On citera pour exemple le début de cette nouvelle :

He walked to the window and the half-rotten planks sagged under his feet. He had never realized they were that shaky. He pulled back the tattered curtain, wishing the dull ache would leave his head. Ah been feverish all day. Feels like Ah got the flu. (277)

Cette technique d'alternance abrupte entre le point de vue du narrateur et le point de vue et discours vernaculaire des personnages rejoint nos remarques sur l'authenticité et l'appropriation du folklore, déclarées comme centrales à l'écriture dans "Blueprint for Negro Writing" qui date de 1937 ; cette stratégie d'écriture est donc bien antérieure à l'influence des sociologues. D'autre part, la variété des points de vue narratifs est aussi une caractéristique du modernisme littéraire auquel Wright touche ici. Rétrospectivement, ces textes fonctionnent peut-être grâce au point de vue de ce que la sociologie appelle le "participant-observer", mais cette technique narrative, qui correspond bien au projet de Wright de dénoncer en montrant,

reste la découverte d'un écrivain en quête d'une forme. Une écriture de Chicago dans les deux sens du terme : une écriture née à Chicago et qui le donne à voir.

De Chicago à...

Si de notre analyse se dégage le lien intime entre Richard Wright et son écriture d'une part, et Chicago d'autre part — Chicago d'où tout semble jaillir, un projet et des stratégies de réalisation de ce projet —, il nous faut paradoxalement conclure sur une autre constante de la vie et de l'œuvre de ce dernier : la rupture, le décalage permanent et constitutif avec tout environnement, tout groupe où il semble s'épanouir et trouver l'inspiration. Pour Chicago aussi, s'il y a continuum, au sens où l'œuvre future de Wright ne contredit pas les choix d'écriture qui y ont été faits, on peut et doit parler de rupture : avec le parti communiste notamment, avec Chicago tout simplement puisqu'en 1937, c'est New York qui attend Wright. La symbiose avec certains milieux, certaines idées est irréductible chez Wright à sa liberté, son indépendance d'esprit farouche, qui lui permet d'ailleurs de ne pas intégrer tels quels ces apports extérieurs mais de les faire strictement siens; sous forme par exemple d'une mutation du politique, du scientifique au strictement littéraire pour le sujet qui nous a mobilisés ici. Ainsi l'intimité et le lien que nous avons suggérés ne s'expliquent aussi que par la modification et l'altérité qu'implique la réappropriation par Wright : le Chicago que nous lisons dans ses œuvres est bien celui de Wright seul, celui de son imaginaire, de sa ré-écriture, et le Wright de Chicago est celui qui a puisé à cette source mais s'est finalement créé lui-même. Ces années de formation sont donc particulièrement intéressantes dans la perspective du continuum de l'œuvre car elles mettent en lumière une sorte de paradigme de la démarche intellectuelle de Wright qui ne se démentira pas. Un projet d'écrivain qui reste consacré à donner voix à ceux à qui n'en ont pas — des noirs du Sud, de Chicago, aux peuples rencontrés en Afrique¹⁴ ou à Bandung¹⁵. Une perspective qui reste fondée sur la perméabilité et le recul tout à la fois — ainsi en va-t-il de Wright et l'existentialisme. On lira que le roman parisien de Wright, *The Outsider* (1953), est tout entier inspiré par l'existentialisme et construit selon sa loi, qu'à partir de 1947, il n'y a plus qu'un Richard Wright "de Paris"; pourtant la marginalité qui ronge Cross Damon n'est-elle pas

14. *Black Power* (1954).

15. *The Color Curtain* (1956).

symbolique de celle de l'exclusion vécue par tout noir américain, de celle ressentie par tout homme moderne ? Tout comme le parti communiste ou l'École de Chicago ne peuvent expliquer de façon univoque les déterminations d'écriture de Wright à Chicago, de même on ne peut enfermer Wright et son œuvre dans le courant existentialiste pour sa période parisienne. Car pour ces deux périodes, si un seul aspect de l'écriture persiste, c'est celui de la modernité, perçue dans l'écriture des nouvelles de *Uncle Tom's Children* (1938) — et l'alternance des points de vue narratifs —, jusque dans l'enfermement vécu par le héros de *The Outsider* (1953), en passant par *American Hunger* (1977) :

Wherever my eyes turned they saw stricken, frightened black faces trying vainly to cope with a civilization that they did not understand. I felt lonely. I had fled one insecurity and had embraced another. (*American Hunger* 251)

Ne lit-on pas déjà la souffrance de l'homme moderne, qu'il n'a donc pas découverte à Paris, dans ces lignes d'ouverture de *American Hunger*, dans ce souvenir de son arrivée à Chicago, ne lit-on pas déjà le "Wright de Paris" dans le "Wright de Chicago" ?

Laurence COSSU-BEAUMONT

Université Paris VII

Ouvrages cités

- CAPPETTI, Carla. *Writing Chicago. Modernism, Ethnography and the Novel*. New York : Columbia University Press, 1993.
- DRAKE, St. Clair & Horace R. CAYTON. *Black Metropolis – A Study of Negro Life in a Modern City*. New York : Harcourt, Brace and Company, 1945. [Édition consultée et citée : Harper Torchbooks, 1962.]
- FABRE, Michel. *The Unfinished Quest of Richard Wright*. Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 2nd ed., 1993.
- WRIGHT, Richard. *Early Works*. Library of America New York : Literary Classics of the United States, 1991.
- . *Later Works*. Library of America New York : Literary Classics of the United States, 1991.
- . "Blueprint for Negro Writing". *New Challenge* 6 (nov. 1937).
- . "The Future of Literary Expression". n.d. Wright Papers, Beinecke Library, Yale University.