



HAL
open science

Le "Blafringo-Arumerican" dans l'œuvre de William Melvin Kelley : l'afro-américanité entre concept et expérience vécue

Yannick M. Blec

► **To cite this version:**

Yannick M. Blec. Le "Blafringo-Arumerican" dans l'œuvre de William Melvin Kelley : l'afro-américanité entre concept et expérience vécue. Sciences de l'Homme et Société. Paris Est, 2016. Français. NNT : 2016PESC0009 . tel-03928905

HAL Id: tel-03928905

<https://hal.science/tel-03928905>

Submitted on 8 Jan 2023

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.

Université Paris-Est

UFR LANGUES ET CIVILISATIONS
ÉCOLE DOCTORALE « CULTURES ET SOCIÉTÉS »
Laboratoire LISAA (EA 4120)

Thèse de doctorat
Littérature américaine

Yannick M. BLEC

Le « Blafringo-Arumerican » dans l'œuvre de William Melvin Kelley : l'afro-américanité entre concept et expérience vécue

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-Paul ROCCHI
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Soutenue le 9 décembre 2016

Devant un Jury composé de :

Monsieur William DOW, Professeur des Universités, Université Paris-Est Marne-la-Vallée.
Madame Monica MICHLIN, Professeure des Universités, Université Montpellier 3-Paul Valéry.
Madame Claudine RAYNAUD, Professeure des Universités, Université Montpellier 3-Paul Valéry.
Monsieur Jean-Paul ROCCHI, Professeur des Universités, Université Paris-Est Marne-la-Vallée.
Monsieur Frédéric SYLVANISE, Maître de Conférences, Université Paris 13.

Université Paris-Est

**UFR LANGUES ET CIVILISATIONS
ÉCOLE DOCTORALE « CULTURES ET SOCIÉTÉS »
Laboratoire LISAA (EA 4120)**

Thèse de doctorat
Littérature américaine

Yannick M. BLEC

**Le « Blafringo-Arumerican » dans l'œuvre de William Melvin
Kelley : l'afro-américanité entre concept et expérience vécue**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-Paul ROCCHI
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Soutenue le 9 décembre 2016

À ma mère

Remerciements

Écrire une thèse de doctorat est une aventure tant dans l'exploration du sujet d'étude que dans sa composition. Il s'agissait pour moi de me dépasser malgré les difficultés qui ont pu se présenter et il ne m'aurait pas été possible de le faire seul.

Aussi, je tiens avant tout à remercier Monsieur Jean-Paul Rocchi qui, depuis ma deuxième année de Master, a été attentif à mon travail et m'a prodigué des conseils avisés tant sur le fond que sur la forme. Je le remercie également pour sa patience et sa compréhension pendant les périodes difficiles. Il a su prêter une oreille attentive tout en sachant me motiver lorsqu'il l'a fallu. Ses lectures tout au long de la rédaction m'ont permis d'approfondir les questions posées.

Mes remerciements vont également à Monsieur William Dow, Madame Monica Michlin, Madame Claudine Raynaud, ainsi que Monsieur Frédéric Sylvanise qui ont accepté de faire partie du jury, afin de lire et d'évaluer cette thèse.

Je suis particulièrement reconnaissant envers l'auteur que j'étudie ici, Monsieur William Melvin Kelley, pour le temps qu'il m'a consacré lors de nos deux longues rencontres ainsi que pour les documents inédits qu'il m'a transmis.

Pour avoir supporté mes humeurs, mais surtout pour m'avoir encouragé toutes ces années, je remercie mon époux, Ghislain.

Merci également à ma famille, en particulier à mon frère, pour leur soutien inflexible depuis toutes ces années. Mes ami.e.s ont été une autre source de motivation tout au long de ces années – Marie-Léa, Lydiane, Fatima qui à chaque rencontre me demandaient où j'en étais, me motivant ainsi à continuer. Enfin, je remercie particulièrement Dorine et Marie-Léa pour leurs relectures et leurs conseils syntaxiques et grammaticaux.

Résumé

Caractéristique de la littérature noire des années 1960 aux États-Unis, la revendication de l'Être-noir est présente dans les moindres mots écrits par les auteurs africains américains de cette période. William Melvin Kelley, en tant qu'écrivain du *Black Arts Movement*, le met en avant dans ses œuvres au profit d'une éducation de l'Africain Américain contre la ségrégation et d'autres formes de racisme. Il ne s'agit pas seulement de conceptualiser le Noir par l'écriture, mais surtout de le dépeindre. Selon l'auteur en effet, son rôle est d'abord de mettre en action des personnes, et non pas des idées travesties qui résulteraient d'une quelconque idéologie noire. C'est ce schéma – le passage du monde réel à un monde fictif, ainsi qu'à une représentation idéologique – qui sera étudié dans cette thèse. Il faudra toutefois noter la transformation de l'attitude de l'auteur. En effet, de l'état de simple narrateur, il passe à celui d'activiste. Ce changement est notable par la différence des idées et de la verve entre le premier livre et le dernier publiés par Kelley. Cette évolution de la pensée sera ensuite reliée aux récentes directions prises par l'écrivain. Située au carrefour entre la phénoménologie, la philosophie de l'existentialisme noir, la sociologie ainsi que la littérature, l'analyse qui sera menée aura pour but de mettre en avant l'existence noire vue par William Melvin Kelley. L'auteur ne se place pas seulement en tant que représentant des Noirs, mais comme chargé d'une mission : celle d'aider l'Africain Américain à comprendre la société étatsunienne pour améliorer sa position sociale et culturelle.

MOTS-CLÉS : Être-noir ; Identité noire ; William Melvin Kelley ; Philosophie de l'existence noire ; Phénoménologie ; Black Arts Movement

Title and summary

The “Blafringo-Arumerican” in William Melvin Kelley’s Works: African American Blackness between Concept and Lived Experience

Blackness is one of the keywords of the African American literature of the 1960s. It is to be read in each and every word that an African American writer would put down on paper. As a Black Arts Movement writer, William Melvin Kelley sets blackness forth in his works so that the black population can better struggle against segregation and other forms of racism. Yet, he does not only conceptualize the African American person by writing him or her up, but above all, he depicts them. For Kelley, the role of the author is primarily to show people, not disguised ideas resulting from some other black ideology. It is this pattern – the passage from a real world to a fictitious one, as well as to an ideological representation – that I will study in my dissertation. However, I am first going to note down the transformation in Kelley’s behavior toward race relations as he moves from narrator to activist. This change is to be seen in the difference that exists in the writings between his first novel and the last that was published. This renovation will also be linked to the recent direction taken by Kelley in his latest narratives. Phenomenology, Black existentialism, sociology and, of course, literature will be the bases for this dissertation. The analysis will insist on black existence as seen by William Melvin Kelley. The writer does not only act as a representative of black people, but as one who must help the “Africamerican understand the American society in order to improve his or her social and cultural position.”

KEYWORDS: Blackness; Black Identity; William Melvin Kelley; Africana Philosophy of Existence; Phenomenology; Black Arts Movement

Liste des abréviations utilisées

ADD : *A Different Drummer*

ADP : *A Drop of Patience*

BAM : Black Arts Movement

DotS : *Dancers on the Shore*

DTE : *Dunfords Travels Everywheres*

Table des matières

REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉ	6
TITLE AND SUMMARY	6
LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES	7
TABLE DES MATIÈRES	8
INTRODUCTION	11
1. UN ART POLITIQUE.....	16
2. DE L'ÊTRE, DE L'IDENTITÉ ET DE L'ESSENCE.....	20
3. CONCEPTUALISER L'EXISTENCE AFRICAINE AMÉRICAINE : PROBLÉMATISER LE SUJET ...	26
PARTIE 1 : IDENTITÉS ET IDENTIFICATIONS	32
I. ÉTAT DES LIEUX.....	35
I.1. <i>Contexte social</i>	35
I.2. <i>Représentations et pluralité</i>	41
II. POINTS DE DÉPART : INTERROGATIONS IDENTITAIRES.....	72
II.1. <i>S'identifier en tant que Noir</i>	72
II.2. <i>De la nécessité de ces interrogations identitaires</i>	83
II.3. <i>Ébauche de la lutte</i>	96
II.4. <i>Représentation(s) de la femme noire dans l'œuvre de Kelley</i>	112
II.5. <i>La question de la sexualité</i>	136
III. SUR LA ROUTE DE LA RECONSTRUCTION IDENTITAIRE.....	147
III.1. <i>Où commencer ?</i>	147
PARTIE 2 : EXPÉRIENCES VÉCUES ET CONCEPTUALISATIONS DES IDENTITÉS	162
I. REDONNER DE L'IMPORTANCE À L'ÊTRE-NOIR.....	165
I.1. <i>Revendications</i>	165
I.2. <i>De la réappropriation de soi : rendre son sens à l'Être-noir</i>	170
I.3. <i>Constructions identitaires</i>	192
II. LIBÉRATION : DE L'EXPÉRIENCE VÉCUE À L'ÉCRITURE, HISTOIRE D'UNE CONCEPTUALISATION.....	211
II.1. <i>Conceptualiser le Noir</i>	212
II.2. <i>L'Africain</i>	220
II.3. <i>Le rêve</i>	225
III. EXISTENTIALISME NOIR ET PHÉNOMÉNOLOGIE CHEZ KELLEY.....	233
III.1. <i>L'écriture existentialiste de Kelley</i>	235
III.2. <i>Une approche phénoménologique et existentielle : contrer la sur-détermination et le manichéisme</i>	245
PARTIE 3 : DE NOUVELLES APPROCHES	254
I. ÉTUDE COMPARATIVE DES ŒUVRES DE JEUNESSE ET DES ŒUVRES TARDIVES.....	257
I.1. <i>Stagnations</i>	258
I.2. <i>Des changements</i>	268
II. UN TRIOMPHE DU MOI SUR LE COLLECTIF ?.....	279
II.1. <i>Recentrement de l'écriture sur l'auteur</i>	283
II.2. <i>« Shift perspective » : un moi singulier et porteur d'une identité collective ?</i> ... 300	

II.3. <i>Le moi de l'écrivain et la dimension culturelle africaine américaine</i>	309
III. ET ENSUITE ? ENTRE PASSÉ ET AVENIR, UNE SÉVÈRE CRITIQUE DE L'AMÉRIQUE	313
CONCLUSION	330
BIBLIOGRAPHIE	340
I. SOURCES PRIMAIRES : ŒUVRES DE KELLEY	340
1. <i>Ouvrages</i>	340
2. <i>Nouvelles et articles (magazines et anthologies)</i>	340
3. <i>Textes inédits non publiés ou sans références</i>	341
II. SOURCES SECONDAIRES	341
ANNEXES	358
1. A CONVERSATION WITH WILLIAM MELVIN KELLEY	359
2. CORRESPONDANCE AVEC WILLIAM MELVIN KELLEY	395
3. JACQUETTE DE DUNFORDS TRAVELS EVERYWHERE	401
4. PAGE DE COUVERTURE DE L'ARTICLE « SHADE »	403
5. RAISING WOMEN: A MAN'S JOURNEY INTO WOMANHOOD	404
INDEX	409

Introduction

Introduction

Dire que les œuvres de William Melvin Kelley sont tombées dans l'oubli peut parfois sembler relever de l'euphémisme. Le public actuel ne se souvient pas d'elles même si certaines ont connu une notoriété avérée lorsqu'elles furent publiées dans les années 1960¹. En tant qu'auteur africain américain, on s'attendait à ce que Kelley s'engage en faveur des luttes raciales qui secouaient les États-Unis à l'époque où il publia ses livres. Il refusa pendant un certain temps de le faire comme il l'a écrit dans la préface de son recueil de nouvelles de 1964. Il changea néanmoins d'avis et devint un fervent défenseur des droits civiques dans ses récits ; et c'est à ce moment-là que l'intérêt des critiques pour ses œuvres commença à décliner. Toutefois, au début, il ne souhaitait pas utiliser son art afin de transmettre ses opinions politiques. C'est la raison pour laquelle ses récits de fiction restent avant tout une œuvre d'art littéraire bien qu'ils soient constamment liés au fait qu'il soit noir. L'identité noire de Kelley demeure par conséquent l'une des sources fondamentales de l'analyse de ses récits. En effet, à l'exception d'une des histoires qu'il a écrites, tous ses protagonistes sont noirs et se livrent à l'âpre combat de réhabiliter l'humanité dont la ségrégation les a dépossédés. Cette identité noire, parce qu'elle est centrale dans leur existence, est le principe sur lequel Kelley crée ses personnages. En tant qu'Africain Américain, il a fait l'objet de plusieurs formes de discrimination, à des degrés divers et, comme nous le montrerons, il a retranscrit des éléments de sa propre expérience vécue comme de celle de l'ensemble des Africains Américains dans ses fictions. Ses œuvres sont l'occasion de reconsidérer l'impact qu'ont eu la vie de leur auteur et ses engagements politiques sur ses écrits. À la dimension autobiographique de l'œuvre,

¹ C'est un sujet que Eric Gary Anderson aborde déjà dans l'introduction de son article « The Real Live, Invisible Languages of *A Different Drummer*: A Response to Trudier Harris ». In *South Central Review*, Spring 2005, Vol. 22, n°1, pp. 48-53.

l'expérience vécue ajoute celle où Kelley s'interroge sur ce qui le constitue en tant que sujet humain et individu propre.

William – « Duke ou Bill » – Melvin Kelley, Jr. est né le 1^{er} novembre 1937 à New-York, dans le Bronx. Fils d'un des rédacteurs du journal africain américain hebdomadaire *Amsterdam News* et petit-fils d'une couturière, il a vécu à Harlem dans une famille élargie, puisque ses parents et lui vivaient sous le même toit que Nana Jessie, sa grand-mère maternelle. Peu doué pour les études selon ses propres dires, il se tourne vers une carrière littéraire après être parti d'Harvard au cours de sa première année à l'université en 1959². En choisissant cette profession, le jeune Kelley, alors âgé d'une vingtaine d'année, se retrouve seul contre tous. Pour pouvoir se rassurer des choix qu'il veut faire pour sa vie future, il en parle à sa grand-mère, son seul parent encore vivant. Dans un épisode qu'il narre dans les Remerciements de *Dancers on the Shore* (1964), il décrit l'expérience trouble et terrifiante qui consistait à défendre sa position en tant qu'écrivain, face à une aïeule imperturbable dans son activité de couturière. Croyant avoir échoué dans sa défense, il jette les armes, espérant une réponse. Il continue ainsi : « For a moment she looked at me, making certain I had finished. Then she smiled: "I know. I couldn't have made dresses for seventy years unless I loved it" »³. C'est donc par amour, avant tout engagement politique, que Kelley écrit. Le combat et le message, tous les deux politiques, ne viendront que plus tard, alors qu'il découvre ce que signifie réellement « être noir » aux États-Unis pendant la ségrégation ; lui qui fut relativement épargné en vivant dans le quartier italien près de Harlem. Alors qu'il était minoritaire au sein d'une autre minorité, les amis d'enfance de l'auteur ne lui font pas d'emblée remarquer sa couleur de peau. Vivant dans un environnement où appartenir au même quartier est le seul marqueur identitaire qui compte, il ne souffre pas de la stigmatisation liée au fait d'être noir dans la société étatsunienne en général. Par conséquent, c'est d'abord le jeu de la littérature, ensuite l'histoire de sa famille puis

² Cf. l'interview en annexes, p. 366.

³ *Dancers on the Shore*, p. v.

l'identité noire et tout ce qu'elle représente qui l'attireront pour faire la matière de son écriture. À mesure qu'il mûrit, il choisit de se concentrer sur la défense des droits civiques et individuels des Africains Américains.

Bien que ses héros soient pour la plupart des hommes noirs, Kelley, au début de sa carrière, se défend de faire du prosélytisme :

An American writer who happens to have brown skin faces this unique problem: Solutions and answers to The Negro Problem are very often read into his work. (...)

At this time, let me say for the record that I am not a sociologist or a politician or a spokesman. Such people try to give answers. A writer, I think, should ask questions.⁴

Toutefois, dès le troisième ouvrage qu'il publie, on peut voir poindre des réponses à ces questions. Les multiples abus faits à la population africaine américaine contre ses droits civiques fondamentaux comme le meurtre d'Emmett Till, l'attentat à l'église baptiste de la 16^{ème} rue à Birmingham en Alabama, ou encore l'assassinat de Malcolm X en janvier 1965, conduisent Kelley à prendre ses distances avec le credo de l'art pour l'art pour œuvrer, à sa manière, en tant qu'artiste, pour l'amélioration des conditions de vie des Africains Américains et proposer des solutions. C'est l'inscription au *Black Arts Movement* (BAM), le pendant culturel du *Black Power Movement*.

Ce mouvement artistique est symboliquement créé par LeRoi Jones, aussi connu sous le nom d'Amiri Baraka, en mars 1965 lorsqu'il déménage du « *Lower East Side* » de Manhattan vers Harlem, après que Malcolm X a été tué. C'est une volonté de rupture qui anime l'auteur de *Dutchman* lorsqu'il s'installe dans les quartiers noirs. Il passe de l'état d'être intégré à la société étatsunienne à celui de personne en retrait, qui lutte pour les Noirs, afin que ses pairs et lui puissent exister dans celle-ci. C'est la même démarche que William Melvin Kelley, des sculpteurs, des poètes, des peintres, des chanteurs et d'autres artistes noirs entreprennent lorsqu'ils adhèrent aux idées du *Black Arts Movement*. Ils s'émancipent d'un système

⁴ *Ibid.*, p. vii, Preface.

assimilationniste qui ne reconnaît ni leur culture, ni les autres éléments sur lesquels leur identité noire est fondée et ne les voit, au contraire, qu'à travers un ensemble d'idées préconçues.

Dans la cinquième partie de son étude *Peau noire, masques blancs* intitulée « L'expérience vécue du Noir », Franz Fanon étudie Bigger Thomas – le protagoniste de Richard Wright dans *Native Son* – et dit : « [à] la fin, Bigger Thomas agit. Pour mettre fin à la tension, il agit, il répond à l'attente du monde »⁵. En effet, le monde est en attente des (ré)actions du Noir qui viole, tue, se rebelle malgré les preuves de bonne foi qu'on lui apporte, malgré la proposition d'assimilation – tout autant de clichés ancrés dans une doxa⁶ tenace. Le Noir est brutal, et il agit ; il répond à cette attente lancinante. Celle-là même contre laquelle Wright écrit. C'est aussi contre elle qu'écrivent plus tard, dès mars 1965, les auteurs du *Black Arts Movement* dont Kelley fait partie et que les autres artistes du mouvement rejettent. Ce sont ces artistes qui ont, à leur tour, des attentes, des exigences envers la société euro-américaine. Au sujet du BAM, Larry Neal écrit en 1968 : « The Black Arts Movement is radically opposed to any concept of the artist that alienates him from his community. Black Art is the aesthetic and spiritual sister of the Black Power concept ».⁷ Il rajoute la dernière strophe du poème « Black Art » de Baraka :

*We want a black poem. And a
Black World.
Let the world be a Black Poem
And Let All Black People Speak This Poem
Silently
Or LOUD*⁸

Kelley lui aussi veut se faire entendre en montrant à ses lecteurs ce qu'est vraiment le monde noir aux États-Unis. Il se sert de sa prose et de son esthétique pour faire parler sa communauté,

⁵ FANON, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952, p. 113.

⁶ Pierre Bourdieu a défini la doxa ainsi : « ensemble de croyances fondamentales qui n'ont même pas besoin de s'affirmer sous la forme d'un dogme explicite et conscient de lui-même », c'est un « ensemble de présupposés inséparablement cognitifs et évaluatifs dont l'acceptation est impliquée par l'appartenance même ». BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil, 1997, pp. 30, 145.

⁷ NEAL, Larry. « The Black Arts Movement ». In *The Drama Review: TDR*. Summer 1968, Vol. 12, n°4, Black Theatre, p. 29.

⁸ JONES, LeRoi. « Black Art » cité dans NEAL, Larry. *Ibid.*, p. 32.

lui donner une voix forte et l'aider à se réapproprier son identité ainsi que son humanité. Le *Black Arts Movement* est de la sorte l'affiliation entre mouvement politique et mouvement artistique :

Both inherently and overtly political in content, the Black Arts movement (sic) was the only American literary movement to advance "social engagement" as a sine qua non of its aesthetic. The movement broke from the immediate past of protest and petition (civil rights) literature and dashed forward toward an alternative that initially seemed unthinkable and unobtainable: Black Power.⁹

Ce pouvoir noir, clé de voûte d'un mouvement qui se veut protestataire et révolutionnaire, est la source d'où sourdent les principaux thèmes des œuvres créées par les membres du BAM. Pour paraphraser Maulana Ron Karenga alors qu'il écrit sur l'Art Noir, le peuple noir est l'essence même de cet Art ; il est sa raison d'être¹⁰.

William Melvin Kelley reprend cette conception de l'art dans une écriture qui évolue à mesure des transformations politiques, sociales et culturelles de la société étatsunienne et de ses propres expériences personnelles. Son but devient dès lors de promouvoir la race noire¹¹ et tout ce qui en émane, en particulier les esthétiques culturelles qui représentent l'identité noire. Aussi, plutôt que de mettre en avant une seule forme d'esthétique noire, il choisit de l'appréhender d'une façon différente de celle de ses pairs du BAM. Ces derniers cherchent à conceptualiser une esthétique noire unique – la *Black Aesthetic*¹². Mais en la singularisant, ils oublient l'individualité des Africains Américains, l'un par rapport à l'autre. Plus tard, des

⁹ SALAAM, Kaluma ya. « The Black Arts Movement ». In ANDREW, W. L., FOSTER, F. S., HARRIS, T. (dir.). *The Oxford Companion to African American Literature*. New York: Oxford UP, 1997. Disponible en ligne : <http://www.english.illinois.edu/maps/blackarts/historical.htm>

¹⁰ KARENGA, Maulana R. « On Black Art ». In *Black Theater*. Vol. 3, pp. 9-10. Disponible en ligne : www.english.illinois.edu/maps/blackarts/documents.htm

¹¹ La société étatsunienne est racialisée. Les œuvres de William Melvin Kelley s'y inscrivent, nous réemployons le terme « race » qui est banal dans ce contexte, même s'il est controversé en français. De plus, il s'agit de remettre en question, comme le fait l'auteur dans ses œuvres, la primauté d'une race sur l'autre.

¹² Addison Gayle donnait la définition suivante : « The Black Aesthetic, then, as conceived by this writer, is a corrective—a means of helping black people out of the polluted mainstream of Americanism, and offering logical, reasoned arguments as to why he (sic) should not desire to join the ranks of a Norman Mailer or a William Styron ». In GAYLE, Addison, Jr. (dir.). *The Black Aesthetic*. Garden City : Doubleday-Anchor, 1971, p. xxii. Idéologie qui est censée remédier aux maux imposés par la société blanche, la définition *Black Aesthetic* n'en est pas moins sujet à débat comme l'indique David Lionel Smith dans son article « The Black Arts Movement and Its Critics », pp. 94-95.

critiques ont reproché cette démarche exclusive au *Black Arts Movement*. C'est le cas de David Lionel Smith lorsqu'il écrit : « The quest for one true aesthetic corresponds to the notion of an essential "blackness," a true nature common to all "black" people. This is the logic of race, a logic created to perpetuate oppression and not to describe the subtle realities of actual experience »¹³.

1. Un art politique

Le *Black Arts Movement* croit que l'éthique et l'esthétique doivent être en symbiose¹⁴. L'art devient un moyen politique utilisé par les auteurs africains américains pour atteindre l'autodétermination et le statut de nation désirés par la communauté noire aux États-Unis¹⁵. C'est l'angle que les œuvres de William Melvin Kelley prennent tout au long de son engagement dans la lutte contre la ségrégation et contre les conflits raciaux. Mais sur ce point précis, l'auteur suit une direction légèrement différente de celle qu'adoptent les autres membres du BAM. Il ne souhaite pas la séparation des races ou la destruction de la race blanche. Il veut surtout que ses droits et ceux de toute la communauté africaine américaine ainsi que sa culture noire soient respectés, tout en respectant les différences qui existent entre les deux groupes raciaux. Bien que la teneur du discours change dans les romans au fil du temps, il n'en reste pas moins que Kelley est un auteur iconoclaste du BAM.

¹³ SMITH, Lionel David. « The Black Arts Movement and Its Critics ». In *American Literary History*. Spring 1991, Vol. 3, No. 1, p. 96.

¹⁴ NEAL, Larry. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

Il a publié cinq ouvrages, dont seuls les trois derniers appartiennent explicitement au mouvement littéraire. Ensuite, ses textes ne se sont limités qu'à des nouvelles et des articles parus dans des journaux ou des magazines. Dans ses récits, Kelley a créé un réseau de personnages dans un monde qui oscille entre fiction et réalité. Son premier roman, *A Different Drummer* (1962) raconte l'histoire de Tucker Caliban, un chauffeur et factotum, qui décide de s'émanciper de la domination de la société blanche après la mort de son grand-père. Il détruit toutes ses possessions et tous les symboles qui le rattachent à la mise en esclavage de ses ancêtres puis s'en va, devenant ainsi l'instigateur d'un mouvement d'émigration des Noirs de l'État imaginaire où se situe l'action. Tucker disparaîtra, laissant la place à un personnage secondaire, Wallace Bedlow, dans l'une des nouvelles publiées en 1964 dans le recueil *Dancers on the Shore*.

Principalement centrées autour des familles Bedlow et Dunford, les nouvelles regroupées dans ce livre sont des tranches de vie de personnages noirs américains, mettant en scène des individus que l'auteur souhaite peindre de manière réaliste. Dans ces récits, le propos de Kelley ne se polarise pas sur les discriminations raciales, mais plutôt sur les réalités existentielles de personnages qui se trouvent être des Africains Américains. Il désire les montrer en tant que sujets complexes, loin des stéréotypes et des simplifications qui les représentent à cause de leur race. Son travail d'écriture consiste à présenter des personnes différentes et non pas des symboles de la communauté noire.

Néanmoins, ce point de vue commence à changer lorsqu'il publie *A Drop of Patience*, son deuxième roman, en 1965. Ludlow Washington, un musicien noir et aveugle, tente de comprendre, à travers ses rencontres avec d'autres Noirs ainsi qu'à travers sa relation amoureuse avec une femme blanche, ce que signifie être noir. Alors que sa recherche commence avec le sentiment qu'il s'agit seulement d'une apparence physique, il s'aperçoit qu'il est surtout

question d'identité et d'intégrité. Cette identité et cette intégrité noires sont celles que Kelley va ensuite mettre en lumière dans son roman le plus polémique, politique et engagé.

Il s'agit de *dām*, quatrième ouvrage, paru en 1967, qui s'articule autour d'un anti-héros blanc. Mitchell Pierce est l'opposé de tout ce que Kelley voudrait que l'homme noir de sa communauté soit. C'est le double négatif du vrai héros qui est représenté par Calvin « Cooley » Johnson, homme noir, fort et malin, qui cherche la perte du Blanc. C'est le roman le plus virulent de William Melvin Kelley, celui qui est dans la pure ligne directrice du BAM. *dām* est l'œuvre d'un auteur, mais avant tout d'un Africain Américain, en colère parce que la situation des Noirs aux États-Unis ne semble pas réellement s'améliorer. C'est l'une des deux œuvres que Kelley compose alors qu'il s'expatrie pour que sa famille et lui ne subissent plus les violences raciales aux États-Unis. Si *dām* est un exutoire, *Dunfords Travels Everywheres* (1970) est le roman le plus ambitieux que l'auteur ait publié.

C'est dans ce cinquième livre qu'il renoue avec la littérature en tant qu'art à part entière, même si ses idéaux politiques, sociaux, raciaux et de classes sont encore présents. Charles « Chig » Dunford et Carlyle Bedlow, deux personnages déjà rencontrés dans des récits précédents font le même rêve de libération de l'Africain Américain. Outre un récit commun qui réunit les deux personnages, le roman tire sa complexité de deux autres intrigues parallèles pour chacun des personnages. Chig est dans un pays européen imaginaire où il se réapproprie son identité noire au contact des Blancs. Il redécouvre ce qui le constitue grâce à un jeu dans lequel il doit libérer des Africains, esclaves modernes, enferrés dans la cale du navire qui le ramène aux États-Unis. Carlyle, quant à lui, doit sauver son ami Hondo qui, par désespoir, a vendu son âme à un diable blanc. Si tout paraît les séparer géographiquement, culturellement, moralement et socialement, ils sont unis dans leurs rêves sous le nom de Mr. Chiglyle. Dans un langage complexe – le *Dream Language* – la réalité de leur existence leur est montrée. L'auteur/narrateur poursuit une démarche d'unité de la communauté africaine américaine, tout

en continuant à montrer l'individualité de chacun de ses membres. Le langage des rêves utilisé dans *Dunfords Travels Everywhere* est construit sur le modèle de la langue inventée par James Joyce dans *Finnegans Wake*¹⁶, permettant à Kelley de faire une expérimentation littéraire d'une part et politico-sociale d'autre part. En plus de son statut d'écrivain du BAM, ce roman lui confère aisément celui d'auteur post-moderne.

La complexité de la langue et de la narration ainsi que la référence à Joyce font partie des critiques les plus répandues sur le dernier roman de Kelley¹⁷. Les éditeurs n'ont pas désiré publier d'autres livres complets de l'écrivain, le trouvant ou dépassé ou par trop novateur. La critique négative est présente dès le recueil de nouvelles *Dancers on the Shore* en 1964. Dans un compte-rendu publié dans *Bookweeks*, Louis Rubin, Jr. écrit par exemple : « most of them [the short stories] are sketchy, underwritten, and of uneven quality »¹⁸. En fait, le succès des œuvres de Kelley a décliné avec le temps. Les études critiques restent rares mais on peut citer l'intérêt et les débats suscités par certains romans, *A Different Drummer* en particulier. Trudier Harris a analysé la présence du Sud étatsunien comme terreau fertile de l'imagination de Kelley, de la création de légendes et de l'interrogation de l'auteur sur les rapports entre les races dans son essai « William Melvin Kelley's Real Live, Invisible South » (2005). Eric Gary Anderson a tenté d'apporter une réponse aux questions de Trudier Harris dans « The Real Live, Invisible Languages of *A Different Drummer*: A Response to Trudier Harris » (2005). La communauté et l'imagination sont des éléments qui reviennent dans la critique de Charles H. Adams (1984)

¹⁶ BABB, Valerie M. « William Melvin Kelley ». In DAVIS, Thadious M., HARRIS, Trudier (dir.). *Dictionary of Literary Biography: Afro-American Fiction Writers After 1955 (Vol. 33)*. Detroit : Gale Research Company, 1984, pp. 141-142 et FLEMING, Robert E. « William Melvin Kelley ». In ANDREWS, W. L., FOSTER, F. S., HARRIS, T. (dir.). *The Oxford Companion to African American Literature*. New York : Oxford University Press, 1997, p. 417.

¹⁷ On peut se référer à la recension de SMITH, Cynthia. « New Departures in Prose ». In *Freedomways*, 1971, Vol. XI, n°1. Le compte-rendu de Michael Wood est tout aussi critique de l'originalité de l'œuvre : WOOD, Michael. « End of the Line ». In *The New York Review of Books*, 11 mars 1971.

¹⁸ Cité dans l'appendice de *Dancers on the Shore*. Washington, D.C. : Howard University Press, (©1964) 1984, p. 203.

alors que lui aussi, tout comme Harris et Anderson, montre que Kelley a injustement été mis à l'écart de la critique littéraire. Eric J. Sundquist s'est intéressé à la question de l'exode et de la terre promise en écrivant « *Promised Lands: A Different Drummer* » (2000). Le passage de la frontière est également étudié dans l'article « *Centralizing the Marginal: Prolegomena to a Study of Boundaries in Contemporary African American Fiction* » (2003) de Fritz Gysin. L'œuvre de Kelley dont il est surtout question dans cette étude est *Dunfords Travels Everywheres* que Grace Eckley explique davantage dans « *The Awakening of Mr. Afrinnegan: Kelley's Dunfords Travels Everywheres and Joyce's Finnegans Wake* » (1975)¹⁹. Il existe toutefois peu d'analyses critiques des autres romans et recueils de Kelley. En ce sens, à l'exception de quelques rares études, la plupart des sources concernant *Dancers on the Shore*, *A Drop of Patience* ou encore *dəm* sont des comptes-rendus de lecture. Mais les examens des personnages de Kelley comme vecteurs de l'identité, de l'existence et d'une expérience noire vécue individuellement, manquent indéniablement ; et cela singulièrement si on se réfère aux nouvelles écrites et publiées après *Dunfords Travels Everywheres* dans lesquelles l'auteur réarticule son écriture autour de l'individu et non plus de la communauté.

2. De l'Être, de l'identité et de l'essence

Un roman tel que *dəm* a été explicitement écrit pour représenter la communauté africaine américaine et être lu par elle²⁰. En mettant en exergue l'individualité de chacun de ses personnages par rapport au groupe, Kelley a cherché à rendre à cette population noire une humanité perdue à cause de la discrimination raciale aux États-Unis. Cependant, l'auteur a aussi

¹⁹ Les références complètes de ces articles critiques sont disponibles dans la bibliographie à la fin de cette étude.

²⁰ On peut faire référence à la dédicace du roman au peuple noir en (et non d') Amérique. *dəm*, p. v.

insisté sur le lien culturel, social et éthique qui existe entre l'individu et le groupe des Africains Américains. C'est en tant que membres de la communauté africaine américaine et en tant qu'individus que l'écrivain et les autres Noirs américains ont subi la ségrégation raciale. Les expériences vécues personnellement et communautairement sont la source d'une interrogation sur ce que veut dire être noir, notamment dans la société racialisée étatsunienne. S'attachant à la culture, à l'identité ainsi qu'aux visions métaphysiques, existentielles, phénoménologiques et ontologiques noires, la définition que Kelley veut donner se complexifie lorsqu'il aborde la question de l'Être des Africains Américains.

Dans la philosophie heideggerienne, l'Être est constitué d'étants. La différence entre les deux termes est expliquée par Jacques Coursil lorsqu'il écrit : « L'être est un objet de discours, l'étant, exemplaire d'objet, individu (indivisible) est un objet de récit »²¹. Objet de discours, mais également en intime corrélation avec l'essence de l'homme²², l'Être est ontologique en cela qu'il se manifeste par le *Dasein*, son « être-là » temporel. Mis en exergue par l'« angoisse » de la mort liée au *Dasein*, l'être-là est opposé en même temps qu'il est associé au « monde de la "représentation", celui des objets et des sujets »²³. L'approche et la conception de l'Être est en ce sens phénoménologique puisque « Être, c'est avoir un sens, un sens pour nous : l'être vrai est l'être tel qu'il est pour l'homme. De plus, cet être doit se montrer par lui-même, directement. Il est alors phénomène »²⁴. En tant qu'« Être-au-monde » ou « Être-dans-le-monde »²⁵, le *Dasein* et par conséquent l'Être tout entier se conçoivent dans une démarche à la fois inclusive et exclusive du monde. L'Être existe parce qu'il est pour lui-même ainsi que pour le monde.

²¹ COURSIL, Jacques. « La catégorie de la relation : Philosophie d'une poétique ». Disponible en ligne : <http://potomitan.info/travaux/relation.html>

²² CORVEZ, Maurice. « L'Être et l'étant chez Martin Heidegger ». In *Revue Philosophique de Louvain*. 1965, troisième série, tome 63, n° 78, p. 260.

²³ *Ibid.*, p. 264. Nous approfondissons cette relation entre le *Dasein* et l'angoisse de la mort dans la troisième partie de notre étude.

²⁴ *Ibid.*, p. 260.

²⁵ Les traductions du terme *Dasein* diffèrent, mais renvoient toutes à la dimension existentielle dans l'espace et dans le temps.

Parce qu'il est objet de discours et qu'il inclut les objets de récits qui ne sont mis en lumière que parce qu'il les éclaire, l'Être est à la fois ontologique et ontique²⁶. Cela signifie qu'il est à la fois général et particulier. Du fait de la corrélation qui existe entre les termes, on observe une projection de l'Être dans le monde grâce aux étants. Cette représentation est l'observation du soi par l'être lui-même ainsi que par les autres qui l'observent²⁷. L'Être devient ainsi existentiel tout en demeurant phénoménologique.

Néanmoins, à cause de ce double sens, la portée ontologique de l'Être des Noirs est inexistante dans un contexte de société colonisée et civilisée²⁸. Et à plus forte raison dans une société racialisée comme le sont les États-Unis. Parce qu'ils sont considérés comme « arriérés, simples, libres dans [leurs] manifestations »²⁹, les Noirs subissent les préjugés liés à la couleur de leur peau. Leurs corps, étants porteurs de leurs Êtres individuels et indivisibles, sont les symboles d'une surdétermination qui les catégorise et les prive de leur Être. C'est cette expérience que Frantz Fanon décrit dans *Peau noire, masques blancs* :

Mon corps me revenait étalé, disjoint, rétamé, tout endeuillé dans ce jour blanc d'hiver. Le nègre est une bête, le nègre est mauvais, le nègre est méchant, le nègre est laid ; (...) maman, le nègre va me manger.³⁰

Représenté par sa couleur, l'individu noir est transformé en objet dont on dispose. C'est une bête cannibale dénuée de conscience. Il devient intemporel dans sa représentation. Son être-là est réduit en poussière, faisant disparaître sa présence dans le monde car il devient invisible³¹.

²⁶ CORVEZ, M. *Op. cit.*, p. 264.

²⁷ Nous renvoyons ici aux termes employés par Jean-Paul Sartre lorsqu'il parle de « l'être en-soi », c'est-à-dire l'être inconscient de lui-même, et de « l'être pour-soi » ou l'être qui a une conscience, ainsi qu'à la conception hégélienne du besoin de la présence d'autrui pour avoir conscience de soi. Cf. HEGEL, G.W.F. *Phénoménologie de l'esprit* (chapitre 4 : La conscience de soi). Paris : Flammarion GF, 2012. Et SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, (©1943) 1976.

²⁸ *Peau noire, masques blancs*, p. 88.

²⁹ *Ibid.*, p. 102.

³⁰ *Ibid.*, p. 91.

³¹ L'invisibilité des Noirs était déjà évoquée, entre autres, par Ralph Ellison dans son roman, et plus particulièrement dans le titre de celui-ci, *Invisible Man*. Fanon a également parlé de cette invisibilité noire, tout comme Lewis R. Gordon qui a écrit à ce propos : « (...) such beings [blacks] fall below the category of Otherness, for an Other is another human being. With a being erased to the realm of property, even linguistic appeals—cries for recognition—are muffled, unheard; waving hands, gestures for acknowledgment, are invisible ». GORDON, Lewis R. *Existencia Africana: Understanding Africana Existential Thought*. New York : Routledge, 2000, p. 61.

Il est essentialisé à cause de critères de représentations qui ne prennent en compte qu'une partie de ses étants ; il devient objet de récit(s).

Or, nous l'avons dit, dans sa littérature, William Melvin Kelley s'efforce de représenter des êtres individuels, et non des symboles. Ses personnages sont construits sur une représentation principalement expérientielle et ontologique. En tant que membre du *Black Arts Movement*, son objectif est de parler *de* l'Africain Américain à l'Africain Américain, *pour* l'Africain Américain. De ce fait, les dimensions existentielles et phénoménologiques qu'il utilise pour dépeindre les Noirs dans ses œuvres se concentrent davantage sur l'Être que sur les étants de chacun de ses personnages. Les réalités existentielles et phénoménologiques des Africains Américains étant différentes de celles du groupe dominant des Euro-Américains, c'est un truisme que de dire que l'essence et l'existence des Noirs aux États-Unis sont différentes de celles des Blancs. Aussi, l'Être générique tel qu'il est défini par Heidegger ne s'applique pas de la même façon pour l'homme noir.

Frantz Fanon rejette les définitions données par Jean-Paul Sartre qui s'appuient sur les conclusions heideggériennes : « Jean-Paul Sartre a oublié que le nègre souffre dans son corps autrement que le Blanc. Entre le Blanc et moi, il y a irrémédiablement un rapport de transcendance »³². Le Blanc ne représente pas uniquement l'altérité, c'est aussi celui qui est en position de domination dans une société racialisée. C'est ce rapport que Kelley fait apparaître lorsqu'il montre des personnages noirs au sein de la société étatsunienne. Chantre de la diversité identitaire africaine américaine, il tente de mettre en avant les individus noirs au cœur même de leur communauté. Tirant la même conclusion que Fanon qui écrivait : « (...) l'expérience nègre est ambiguë, car il n'y a pas *un* nègre, mais *des* nègres »³³, Kelley ne parle pas d'une seule expérience noire mais montre la multitude des êtres qui constituent la communauté. Toutefois, le message qu'il véhicule dans ses écrits est également ambigu. Sa représentation des individus

³² FANON. *Op. cit.*, p. 112.

³³ *Ibid.*, p. 110.

peut être observée comme une image spéculaire³⁴ des essences et des existences noires. À leur tour, dans les écrits de l'écrivain, elles deviennent des valeurs identitaires aussi bien individuelles que communautaires. L'Être de l'homme noir est marqué par sa couleur de peau, la discrimination qu'il subit dans les sociétés occidentales racialisées, ainsi que par les attitudes et les habitudes adoptées en réponse aux frustrations et à l'annihilation auxquelles il a dû faire face. De ce fait, il a développé une identité, une culture et une façon d'être – des étants – différents de ce qu'Heidegger a défini.

Dans le domaine anglophone, les expressions « black being » et « blackness » sont régulièrement utilisées pour désigner le fait d'être noir. En français, le terme « Négritude » pour Aimé Césaire désigne : « en premier lieu le rejet. Le rejet de l'assimilation culturelle ; le rejet d'une certaine image du Noir paisible, incapable de construire une civilisation. Le culturel prime sur le politique »³⁵. Pour Léopold Sédar Senghor, il s'agit d' « un fait, d'une culture ». Mettant d'abord en scène la question du rejet et de la culture, il nous a semblé que son utilisation limiterait le champ de notre étude puisqu'elle n'accentue pas la dimension ontologique de l'Être. Nous avons vu la différence entre « Être » et « étant » et nous avons montré que ce dernier terme était restrictif dans une interprétation ontologique. Dans la définition que Kelley donne des Africains Américains, il nous semble par conséquent trop limitatif. Pourtant, l'auteur n'exclut pas les étants comme objets de récits mais la portée de la description repose également sur le discours. La terminologie d'Édouard Glissant est alors moins satisfaisante. Jacques Coursil définit l'Étant de Glissant de cette manière :

Dans la poétique de Glissant, le mot « Etant » reste un gérondif (...). Cet étant-gérondif se raconte. Il se présente comme une chaîne de transformations dont chaque état porte la trace diffuse. Car les étants sont des porteurs de signes, marques des transformations, qu'il faut lire.³⁶

³⁴ Dans le sens lacanien du terme, en ce sens que le regard de l'Autre dans le miroir permet la construction et la conscience de soi.

³⁵ CÉSAIRE, Aimé. *Présence africaine*. 1947.

³⁶ COURSIL, Jacques. *Op. cit.*

Kelley ne souhaite cependant pas seulement raconter ; il veut aussi analyser et expliquer. Aussi préférons-nous utiliser l'expression « Être-noir » qui nous paraît plus riche de sens. Faisant référence à l'existence ainsi qu'à l'aspect phénoménologique, s'inscrivant dans les domaines ontologiques et ontiques, éclairant des étants et un *Dasein* naturellement limités selon la théorie d'Heidegger, l'Être-noir kelleyien est avant tout la recherche ainsi que la redéfinition et la re-création d'un soi à travers des expériences vécues individuelles en même temps qu'elles sont communes à l'ensemble des Noirs.

Comme nous l'avons écrit, Kelley relate une partie de son expérience vécue dans ses récits, ainsi qu'une partie de son identité individuelle. Cette dernière observation est liée à la phénoménologie dans la mesure où elle concerne l'essence de l'être. Nous renvoyons ici à la réduction eidétique d'Husserl³⁷. Cependant, cette approche de l'essence est corrélée à l'approche existentielle des Africains Américains. Parce qu'ils ont été annihilés par la société blanche dominante, ils ont dû montrer qu'ils existaient ; ce que Kelley fait dans ses romans. Cela les a conduits à s'interroger sur ce que Lewis R. Gordon a défini comme la question téléologique de la libération noire et la question de l'identité noire au sein d'un monde anti-noir³⁸. Dans les œuvres de Kelley, il y a par conséquent le mélange d'occurrences phénoménologiques et d'une approche existentielle dans le contexte ségrégationniste. Cet existentialisme noir³⁹ se distingue de celui développé par Jean-Paul Sartre en ce sens qu'il s'interroge sur l'existence d'un être humain africain ou issu de la diaspora africaine à qui on a ôté son humanité :

³⁷ L'étude des phénomènes selon Edmund Husserl doit se faire en dégageant tout élément empirique qui empêche d'atteindre la pure essence des choses, c'est-à-dire le moi pur. Cf. LYOTARD, Jean-François. *La phénoménologie*. Paris : Presses Universitaires de France, (©1954) 2011, pp. 23-26.

³⁸ « [T]he teleological question of black liberation and the question of black identity in the midst of an antiblack world ». GORDON, Lewis R. *Existence in Black: An Anthology of Black Existential Philosophy*. New York : Routledge, 1997, p. 4.

³⁹ Nous utiliserons, comme le fait Lewis R. Gordon dans ses ouvrages plusieurs termes pour désigner l'existentialisme noir. Nous y ferons également référence comme « philosophie de l'existence noire », « philosophie Africana », « philosophie existentielle », ou encore « philosophie de l'existence ».

Existential philosophy addresses problems of freedom, anguish, dread, responsibility, embodied agency, sociality and liberation; it addresses these problems through a focus on the human condition. [...] Problems of existence address the human confrontation with freedom and degradation.⁴⁰

Ce sont ces mêmes questions que l'on retrouve dans la littérature de Kelley ; celles qui se posent sur les existences de Tucker Caliban dans *A Different Drummer*, de Cooley Johnson dans *dām* ou encore de Mr. Chiglyle, le double personnage associant Chig Dunford et Carlyle Bedlow, dans *Dunfords Travels Everywhere*. Lorsqu'ils se demandent ce que signifie leur existence dans la société étatsunienne, les personnages kelleyiens deviennent les outils méthodologiques qui permettent à l'auteur de forger une pensée à transmettre. Mais ce sont également les fruits de son observation de cette société et il veut de cette façon montrer son amour pour la culture et les esthétiques noires. Tout comme Fanon dans *Peau noire, masques blancs* et d'autres avant lui encore, le but ultime de Kelley, au-delà de la qualité littéraire de ses œuvres, reste de promouvoir, c'est-à-dire d'arrêter de vilipender, l'Être-noir, qu'il soit perçu de façon individuelle ou collective.

3. Conceptualiser l'existence africaine américaine : problématiser le sujet

La re-création de l'Être-noir impose nécessairement une conceptualisation déplaçant et adaptant un réel en trois dimensions au plan bidimensionnel de la fiction. Si les représentations de Kelley font perdre leur tangibilité physique à ses personnages, leur part morale et spirituelle – c'est-à-dire non palpable – est toujours perceptible malgré leur conceptualisation.

⁴⁰ GORDON, Lewis R. *Existential Africana: Understanding Africana Existential Thought*. New York : Routledge, 2000, p. 7.

Bien que les récits de l'auteur trouvent une résonance à l'époque actuelle, ils sont indubitablement situés dans un contexte particulier, contemporain de leur écriture. Notre analyse n'aura de cesse de remettre en situation l'Être-noir et ses étants dans un cadre temporel et dans un lieu, en prenant pour appui les différentes réalités existentielles que Kelley choisit de décrire dans ses ouvrages. Parce que l'évolution du style mais surtout de la pensée de l'auteur est particulièrement significative, nous avons décidé de diviser le corpus étudié en deux, même si des liens seront faits entre les deux périodes que nous avons retenues. Les cinq livres de Kelley ayant été publiés pendant la ségrégation, nous garderons cette période comme point de départ de nos analyses. Les récits écrits après *Dunfords Travels Everywheres* correspondent à une époque se situant après le Mouvement pour les droits civiques et pendant laquelle les tensions raciales aux États-Unis ont perduré. Pour mener à bien notre étude, nous avons décliné la façon dont Kelley parle de l'Africain Américain et de l'Être-noir en trois axes majeurs.

En premier lieu, la question des identités noires permet d'interroger les textes sur la façon dont l'écrivain représente les Africains Américains. Il s'agit de faire un état des lieux et d'observer la pluralité de ces identités et les modes d'identification des personnages noirs. En plus de ces observations, nous nous penchons sur la manière dont la prise de conscience de leur Être-noir s'effectue pour les protagonistes des histoires. La conscientisation du problème amène les héros kelleyiens à chercher une façon de se reconstruire en tant qu'humains, en tant qu'Américains, en tant que Noirs. Si les personnages principaux sont majoritairement des adultes, certains récits se concentrent sur l'impact des relations raciales sur les jeunes Africains Américains, en particulier les enfants. Kelley, en focalisant son attention sur des personnages qui se retrouvent d'un récit à un autre, montre comment, pour lui, l'identité noire peut se former en fonction de l'expérience personnelle de chaque individu.

La deuxième partie se polarise davantage sur cette expérience vécue et les outils avec lesquels Kelley la conceptualise pour redonner de l'importance à l'Être-noir, surtout dans le

cadre du *Black Arts Movement*. Outre la qualité militante de l'œuvre, sa lecture révèle aussi une dimension libératrice de l'expérience et de l'existence. Recréant des légendes, se fondant sur la mémoire et le souvenir ainsi que sur le rêve, l'écrivain confronte la réalité des expériences africaines américaines et les attentes ancrées dans la reconstruction de leurs existences et de leurs essences. Le personnage littéraire n'est plus ici seulement objet de récit, il est surtout objet de discours, et c'est son Être, plutôt que ses étants, qui est mis en exergue. En conséquence, cela nous conduit à analyser la séparation ténue entre l'individu et la communauté et comment, malgré une identité propre, Kelley se sert de cet individu pour représenter une partie de la communauté africaine américaine, sinon tout le groupe.

Dans une troisième partie enfin, nous étudions ce que nous avons appelé les « nouveaux écrits ». Majoritairement composés après la publication de *Dunfords Travels Everywheres* en 1970, ces textes sont plus personnels. Alors que les *Civils Rights Acts* de 1964 et 1968 sont adoptés, que le droit de vote et les autres libertés fondamentales sont constitutionnellement acquis, le combat pour l'égalité entre les Africains Américains et les Euro-Américains n'est pas fini. La façon dont William Melvin Kelley aborde les discriminations change à nouveau et se rapproche de la conception mise en place dans ses premiers récits. Mais les expériences personnelles de l'auteur comme par exemple la naissance d'un petit-fils métis, la maladie rénale ou plus simplement la maturité de sa réflexion le font changer de point de vue sur plusieurs éléments qu'il avait développés dans sa jeunesse. Là où la communauté était omniprésente dans *dām* et même dans *A Drop of Patience*, avec ce glissement de perspective, c'est le moi de l'auteur qui est mis en exergue plutôt que la relation de l'individu avec sa communauté. Les personnages de Kelley, qui sont ici encore récurrents, ne sont plus des représentants symboliques d'un groupe ethnique et culturel. C'est la figure de l'auteur qui transparaît dans des histoires inédites auxquelles nous avons eu un accès privilégié. Cette dernière partie sera aussi l'occasion de comprendre comment la pensée raciale, politique et culturelle de l'écrivain

s'est formée. Grâce à une conversation fleuve que nous avons eue avec Kelley et que nous prendrons comme point de référence, nous mettrons en lumière le regard porté par l'auteur sur son œuvre et la société étatsunienne. La démarche phénoménologique et existentialiste que nous avons choisie pour l'analyse de l'œuvre de William Melvin Kelley sera confrontée à sa vision davantage culturelle et militante.

Plus de quarante ans après la publication de son dernier roman, revisiter l'œuvre de Kelley, alors qu'elle a été écrite dans un contexte particulier, a imposé des choix de forme et de fond. Parce que les événements des années 1960 sont en résonance avec ceux d'aujourd'hui aux États-Unis, il nous a paru nécessaire de contextualiser notre analyse tout en gardant en mémoire la perception actuelle de l'auteur sur les relations raciales dans son pays. C'est la raison pour laquelle nous avons utilisé le terme « Africain Américain » qui peut paraître anachronique plutôt que « Afro-Américain » qui était d'usage lorsque l'auteur publiait ses romans⁴¹. De la même façon, le terme « Noir » est régulièrement employé comme synonyme de « Africain Américain ». Il ne s'agit pas de faire l'amalgame de tous les peuples noirs de la diaspora africaine. Au contraire, le contexte étudié étant géographiquement limité sur le territoire étatsunien, le terme renvoie aux habitants de ce pays. Cependant, parfois le mot « Noir » est utilisé pour renvoyer à tous les membres de la diaspora africaine. Le contexte dans ces cas-là permet de comprendre que l'on renvoie à l'ensemble des Noirs d'Afrique et d'ascendance africaine.

L'œuvre de William Melvin Kelley est peu abondante et peu connue. Elle n'en est pas moins un témoignage artistique et engagé sur une époque perturbée de l'Histoire étatsunienne. Pris entre individualité et communauté, le héros noir kelleyien des premières œuvres est la

⁴¹ Nous verrons plus loin dans notre analyse l'importance que Kelley donne au fait que les Africains Américains choisissent un nom pour eux-mêmes. Il les a renommés, par exemple dans *Dunfords Travels Everywheres* lorsqu'il parle du « Blafringo-Arumerican » auquel nous faisons référence dans le titre de notre étude.

représentation de cette relation ambiguë entre le moi unique et le sentiment d'appartenance au groupe. Malgré des similitudes dans les représentations des protagonistes, ils restent incontestablement différents les uns des autres. C'est son amour du peuple noir et de la diversité des caractères et des individus qui le composent que Kelley a voulu mettre en valeur. Communauté imaginée au sens où l'entend Benedict Anderson⁴², la population noire américaine partage une culture et une histoire collective que Kelley a voulu raconter dans ses récits. Cette histoire est faite de traumatismes dont l'objectif était d'annihiler l'Être-noir et l'identité noire. Les conséquences sont de ce fait psychologiques, morales, sociétales, culturelles ou encore métaphysiques ; autant d'aspects que l'auteur a soulignés dans son discours et dans ses récits.

Plutôt que de privilégier une approche par champs, il nous a semblé nécessaire d'aborder la littérature kelleyenne à l'aune de la transdisciplinarité. L'expérience étant intimement liée à l'existence par exemple, il était nécessaire de décloisonner les approches existentialistes et phénoménologiques. Cela a eu pour objectif de mieux comprendre l'œuvre de l'auteur ainsi que les identités qu'il explore dans leur globalité. Pourtant, au-delà de l'analyse scientifique et philosophique⁴³, c'est sur la beauté des Africains Américains, sur leurs âmes, que l'écrivain a travaillé et qu'il continue de le faire. Et c'est parce que sa vision, particulière, singulière en regard du *Black Arts Movement*, a été mise à l'écart que nous avons choisi de l'exploiter car elle est riche de sens. C'est en effet la perception et l'expérience vécue d'un homme, d'un époux, d'un père, d'un écrivain dont la peau est incidemment noire, et qui, de ce fait, a dû lutter pour exister et faire exister les siens par l'écriture.

⁴² ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (Revised Edition)*. London/New York : Verso, (©1983) 2006.

⁴³ C'est ce que Kelley nous a fait observer dans la correspondance que nous avons eue avec lui. Cf. les Annexes, p. 396.

Partie 1 : Identités et identifications

Partie 1 : Identités et identifications

Africain Américain, qui es-tu ? (et pour qui chantes-tu ?)

En faisant ici écho au titre français du roman de Ralph Ellison (*Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*), nous nous posons cette simple question : qui est l'homme africain américain et quel est le but de son existence dans une société qui le considère uniquement comme un objet, voire pour laquelle il est invisible⁴⁴ ?

Dans un passage souvent cité, W.E.B Du Bois écrit :

They approach me in a half-hesitant sort of way, eye me curiously or compassionately, and then, instead of saying directly, How does it feel to be a problem? they say, I know an excellent colored man in my town; or, I fought at Mechanicsville; or, Do not these Southern outrages make your blood boil? At these I smile, or am interested, or reduce the boiling to a simmer, as the occasion may require. To the real question, How does it feel to be a problem? I answer seldom a word.⁴⁵

Homme-objet, l'Africain Américain est encore rabaissé. De celui de chose, il passe au statut de problème. Un problème qui semble sans solution et dont on s'approche en hésitant. S'agit-il vraiment d'une question ou alors est-ce plutôt une assertion ? En fait, l'identité du sujet africain américain est intimement liée à la société dans laquelle il évolue. Pendant des siècles, cette identité a correspondu à une identification qui assujettissait l'individu, le privant de l'idiosyncrasie qui le caractérisait. Il s'agit de la vision réduite que l'on a d'un Autre auquel on ne veut pas être comparé ; et pour cela, il faut l'avilir. Cette réflexion menée par Du Bois sur le sujet africain américain est dans la continuité de celle déjà menée par d'autres avant lui. On peut à ce titre penser à Frederick Douglass, Harriet Tubman ou Booker T. Washington qui, en tant qu'abolitionnistes et/ou auteurs, ont mis en exergue la position de(s) l'identité(s)

⁴⁴ ELLISON, Ralph Waldo. *Invisible Man*. London : Penguin Books, (©1952) 1965, p. 7.

⁴⁵ DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. In *Writings*. New York : The Library of America, 1986, p. 363.

africaine(s) américaine(s)⁴⁶ dans la société étatsunienne. La conception du sujet africain américain en tant qu'individu à part entière a continué (et continue encore) à travers les siècles, en réponse à une stigmatisation et une marginalisation toujours présentes. La seconde moitié du vingtième siècle a, ainsi, été le théâtre d'un militantisme africain américain qui s'est résolu à obtenir des droits civiques et dont les membres se sont refusés à être invisibles ou à être perçus comme étant un problème.

Dans ses ouvrages, William Melvin Kelley poursuit cette réflexion sous un angle littéraire. En conséquence, il ne montre pas les Africains Américains comme des personnes à facette unique, suivant un modèle absolu qui n'emprunte qu'une voie linéaire et correspondant aux idéologies racistes qui la trace. Au contraire, il présente un foisonnement de contrastes opposant, ici et là, des personnes du même groupe ethnique. En faisant cela, il souhaite exposer les différences en même temps que les similitudes de ceux qui constituent le corps du groupe des Noirs aux États-Unis d'Amérique. Ce sont ces disparités et ces ressemblances qui nous permettront d'analyser les identités noires dans l'œuvre de notre auteur. C'est la raison pour laquelle il faut comprendre qui sont ces personnes et la façon dont leur construction identitaire est influencée par la société étatsunienne. Cela signifie qu'il est nécessaire de prendre en compte le contexte dans lequel elles évoluent afin de mieux les appréhender.

C'est d'abord à travers le regard des Autres, c'est-à-dire les Blancs, que l'identité du sujet africain américain se constitue selon W.E.B. Du Bois⁴⁷. S'identifier en tant que Noir, c'est être constamment dans l'observation du monde euro-américain et se jauger soi-même à l'aune des attentes des Blancs. La perception du sujet africain américain par les Blancs qui dominent la société est le point de départ de la constitution d'une identité qui est d'abord sociale. Elle devient ensuite personnelle lorsque l'ipséité du sujet rentre en compte, excluant les clichés et

⁴⁶ Nous rappelons notre utilisation du pluriel parce les identités africaines américaines sont nombreuses et différentes du fait de la pluralité des individus.

⁴⁷ DU BOIS, W.E.B. *Op. cit.*, pp. 364-65.

se référant à l'expérience vécue personnelle de l'individu. Cette ipséité est celle sur laquelle nous nous proposons de travailler, même si elle sera nécessairement liée, dans le contexte africain américain, à l'identité sociale et culturelle. C'est parce qu'elle est unique et que les individus sont également uniques que nous utilisons le pluriel dans notre titre. Aussi, nous nous attacherons à étudier le(s) processus par le(s)quel(s) les sujets africains américains (re-) constituent leurs identités, ce qui est une première forme d'identification. Mais le terme étant polysémique, nous l'utiliserons aussi pour traiter de l'acte d'identifier, c'est-à-dire d'établir l'identité des sujets.

I. État des lieux

I.1. Contexte social

I.1.1. Des livres inscrits dans leur temps

Les livres et les récits publiés par William Melvin Kelley suivent une chronologie qui reflète le contexte historique de l'auteur et l'écriture de ses œuvres. Les idées qui sont présentes dans ses romans correspondent aux différentes étapes de l'expérience de Kelley en tant que Noir dans son pays.

Lorsqu'il finit son premier roman *A Different Drummer* en 1962, Kelley est un jeune homme de vingt-cinq ans qui narre l'expérience d'un autre jeune homme noir. Tucker Caliban décide de s'émanciper de la société ségrégationniste du Sud, mais également de rompre les liens entre sa famille (noire) et celle (blanche) de son employeur ; ces derniers étant les descendants des anciens propriétaires de ses ancêtres. Au-delà de la dimension raciale, politique et sociale de l'œuvre, on peut voir une représentation de Kelley lui-même⁴⁸. Tucker Caliban, le personnage principal du roman, en prenant sa liberté, s'affranchit de l'assujettissement à la société paternaliste qui a fait du Noir un être subordonné et un citoyen de seconde classe. Il est possible d'y distinguer une sorte de relation filiale entre le Noir et le Blanc, ce dernier représentant le père, et l'Africain Américain étant l'enfant⁴⁹. La destruction du symbole du père est une image

⁴⁸ Dans l'Introduction de sa thèse de doctorat, Marième Sy fait également le lien entre le départ de Tucker Caliban de son état du Sud et l'exil de Kelley quelques années plus tard vers l'Europe (SY SIDIBE, Marième. *William Melvin Kelley : l'Homme et l'œuvre*. Thèse pour le Doctorat D'État. Pays Anglophone. Paris : Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1989, p. 8).

⁴⁹ C'est ce que l'on peut comprendre lorsque l'on analyse l'attitude des habitants blancs de l'État qui veulent empêcher les Noirs de partir dans les villes autres que Sutton où se déroule l'action principale de l'œuvre (ADD

forte. À travers celui-ci, on peut voir une interprétation du meurtre du père d'Œdipe par son fils. En s'éloignant de la voie choisie pour lui par le *père* blanc, Tucker devient maître de lui-même, tel un jeune homme qui choisit sa route, sans vraiment se soucier des problèmes que les autres ont⁵⁰. C'est l'origine du titre *A Different Drummer* qui vient de l'épigraphie inscrite au début du livre :

The greater part of what my neighbors call good I believe in my soul to be bad, and if I repent of anything, it is very likely to be my good behavior. What demon possessed me that I behaved so well? [...] ⁵¹
If a man does not keep pace with his companions, perhaps it is because he hears a different drummer. Let him step to the music which he hears, however measured of far away. ⁵²

La référence à Henry David Thoreau est un indice de la croyance en la désobéissance civique qu'a Kelley à cette époque, ainsi que sur l'individualisme dans les luttes que le sujet africain américain mène. C'est ainsi de façon individuelle que Rosa Parks s'était illustrée quelques années avant la publication du premier roman de Kelley, en décembre 1955, par un acte qui ne concernait à l'origine qu'elle mais qui, par la suite, avait fait réagir toute la communauté noire de Montgomery en Alabama. On peut en ce sens faire un parallèle entre ce que Kelley écrit et ce qui se passe au moment où il compose son ouvrage.

C'est cet examen de l'individu qui se bat pour lui-même que l'on retrouve dans le recueil de nouvelles ensuite publié et qui confirme le fait que l'auteur est dans une recherche identitaire.

6). Cette relation filiale ne peut pas être entendue comme mettant en exergue une forme de naïveté du Noir. Ce dernier n'est pas un enfant capricieux. Ici, on pense surtout au rôle que ces Blancs se sont donnés, celui que Fanon, Césaire ou Senghor décrivent dans leurs écrits. Certains Blancs considèrent que la colonisation a été utilisée pour « civiliser » les peuples colonisés. Néanmoins, comme l'expliquent ces trois auteurs, l'échec de la colonisation européenne vient du fait qu'elle a transformé les autres civilisations en choses bestiales (DISCOURS SUR LE COLONIALISME 21, 23-24, 36-37). On peut également faire référence au *Peau noire, masques blancs* de Fanon, lorsque dans le chapitre « Du prétendu complexe de dépendance du colonisé » il écrit : « L'infériorisation est le corrélatif indigène de la supériorisation européenne. Ayons le courage de le dire : *c'est le raciste qui crée l'infériorisé.* » (75). Ces rapports d'infériorité et de supériorité se retrouvent dans l'histoire de l'Africain, cet ancêtre de Tucker Caliban qui est magnifié par le narrateur, Mister Harper, mais dont les attributs physiques et le paganisme sont vus comme des symboles de sa « sauvagerie » et, par conséquent, de son infériorité par les personnes présentes alors qu'il sort du négrier avant de tuer le vendeur d'esclaves puis de s'enfuir.

⁵⁰ Cela est mis en exergue dans le récit lorsque Tucker dit à son épouse, Bethrah : « They ain't working for my rights. Ain't nobody working for my rights; I wouldn't let them. » (ADD 111).

⁵¹ THOREAU, Henry David. *Walden*, « Economy » [Version en ligne]. Projet Gutenberg, janvier 1995 [mise à jour du 26 janvier 2013], Format HTML, Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/files/205/205-h/205-h.htm>

⁵² *Ibid.*, « Conclusion ».

Elle relève de l'affirmation de soi en tant qu'individu avant de pouvoir se rendre utile pour la communauté. Les personnages que Kelley dépeint dans les nouvelles de *Dancers on the Shore* sont des individus isolés, qui ne se conforment pas forcément aux habitudes morales de la société dans laquelle ils évoluent — cela certainement dans la continuité de son précédent roman. Ce n'est pas sans rappeler la préface que Kelley écrit pour son recueil, quand il rappelle la nécessité de considérer l'individu avant de l'intégrer à la communauté. Il commence à s'éloigner de ces principes-là dans son roman suivant, *A Drop of Patience*⁵³.

En 1965, l'engagement de Kelley en faveur du Mouvement pour les droits civiques commence à se faire sentir. À la position de l'individualisme de Tucker Caliban ou encore celui de Chig Dunford et Carlyle Bedlow dans les nouvelles de *Dancers on the Shore* se substitue un véritable questionnement sur le sens de l'Être-noir et de l'identité noire. Tout en continuant à mettre en avant le caractère idiosyncratique de ses personnages⁵⁴, Kelley lie leurs identités personnelles à celles du reste de la communauté africaine américaine. Lorsque Ludlow Washington, jazzman noir, virtuose et aveugle, se pose des questions sur ce que signifie réellement être noir (si c'est un principe qui repose uniquement sur une couleur de peau ou s'il y a une dimension plus culturelle, esthétique, philosophique, en somme, plus morale), Kelley transcrit ses propres interrogations à une époque où le mouvement non-violent de Martin Luther King Jr. s'essouffle, et où les espoirs nés de la Marche sur Washington et du *Civil Rights Act* de 1964 sont déçus. La radicalisation des protagonistes de Kelley imite celle d'autres Africains Américains – non fictifs ceux-là – qui, à cette même période, vont suivre tour à tour les idées de Malcolm X et celles des *Black Panthers*. C'est en ce sens que l'individualisme de Tucker Caliban est remplacé par l'envie d'agir pour la communauté de Ludlow. On peut certainement marquer plus précisément l'entrée de Kelley dans le *Black Arts Movement* à la publication de

⁵³ L'auteur se remet également en cause dans l'interview qu'il nous a consacrée. Cf. Annexes, p. 387.

⁵⁴ Un principe qu'il n'abandonnera jamais et qui donnera en ce sens une identité propre à ses personnages, loin des lieux communs.

A Drop of Patience. Le but de ce mouvement littéraire est l'action de l'auteur étasunien noir en faveur de sa communauté. Au sujet du BAM, Larry Neal écrit : « The Black Arts Movement and the Black Power concept both relate broadly to the Afro-American's desire for self-determination and nationhood. (...) The Black artist takes this to mean that his primary duty is to speak to the spiritual and cultural needs of Black people »⁵⁵. En créant ce courant littéraire en 1965, LeRoi Jones (aussi connu sous son nouveau nom, Amiri Baraka), Larry Neal, Don L. Lee (alias Haki R. Madhubuti) ou encore Maulana Ron Karenga insistent sur le rôle éducatif de l'auteur noir américain et son engagement à travers l'art⁵⁶. À ce moment-là, la façon dont Kelley aborde la littérature change. En tant que membre du *Black Arts Movement* et en tant qu'auteur noir vivant aux États-Unis pendant et juste après la Ségrégation, il se trouve investi d'une mission. L'artiste engagé du BAM est celui qui ré-enseigne une culture noire aux Africains Américains. Cela conduit d'abord à se demander ce qui les lie culturellement, socialement et politiquement. Ce sont ces questions que Kelley commence à se poser dans *A Drop of Patience*, et celles sur lesquelles son protagoniste s'interrogera tout au long du roman. Ce sont aussi celles qui aideront les Africains Américains à définir concrètement leurs identités au sein de la société.

Cette société majoritairement blanche est celle que Kelley choisit de représenter dans le roman qui suit, *dām*, toujours avec cet objectif d'aider les personnes de sa communauté à réfléchir. En se concentrant sur un protagoniste euro-américain, l'auteur, par le jeu des symboles et des stéréotypes, montre les travers des Blancs. Plutôt que d'essayer de se différencier des auteurs blancs américains⁵⁷, il utilise les mêmes techniques que ceux-ci ont

⁵⁵ NEAL, Larry. « The Black Arts Movement ». In *The Drama Review: TDR*. Vol. 12, n°4, Summer 1968, Black Theatre, p. 29.

⁵⁶ Dans son poème « Black Art » que nous avons cité précédemment, Baraka met en exergue le rôle du poème (et de façon plus générale le rôle de l'art) pour les membres du BAM. C'est une arme manipulée par les Noirs afin de « tuer » les « cancers » que sont les Blancs.

⁵⁷ Comme l'ont fait la plupart des auteurs africains américains dans le cadre du BAM. Il s'agissait surtout pour eux de se démarquer des dogmes de la société blanche, et de ne pas reproduire les mêmes formes artistiques que celles utilisées par Twain, Poe, Faulkner, ou encore Hemingway. D'autre part, les membres du BAM souhaitaient se démarquer des artistes de la *Harlem Renaissance* qu'ils jugeaient trop proches des codes établis par les auteurs euro-américains. Cf. SALAAM, Kaluma Ya. « The Black Arts Movement ». <http://www.english.illinois.edu/maps/blackarts/historical.htm>

utilisées pour représenter les Noirs dans la littérature. Mitchell Pierce est l'anti-héros par excellence. Il symbolise à la fois l'irresponsabilité, l'impuissance, la crédulité du Blanc aux États-Unis dans les années 1960 par rapport au point de vue de l'auteur. Pierce est aussi la catharsis d'une forme d'ignorance de la culture et des mœurs noires de la part des Blancs. Cette idée qui domine dans les cercles de penseurs noirs de cette époque^{58,59} est entremêlée à une intrigue qui lie les Blancs et les Noirs. Le bébé noir enfanté par l'épouse (Tamara « Tam » Pierce) de Mitchell représente d'une certaine façon la relation filiale que Kelley dénonçait déjà dans son premier roman. Néanmoins, dans ce quatrième opus, la relation est choisie et imposée par le père noir. L'époque est celle où les Africains Américains imposent leur volonté aux Blancs, comme le voulait Malcolm X dans son discours « The Ballot or the Bullet » prononcé en 1964. En plus de cette relation avec les Blancs, Kelley, qui à l'époque est un fervent adepte des idées développées par Malcolm X, reprend l'idée de l'unité entre les Noirs⁶⁰.

Cette cohésion est également mise en exergue dans le dernier roman publié en 1970 par l'écrivain, *Dunfords Travels Everywheres*. Écrit pendant l'exil volontaire de Kelley loin de son pays natal⁶¹, une partie de ce récit complexe exhorte les Africains Américains à ne devenir qu'un seul esprit malgré les différences qui font d'eux des individus à part entière. Ce cinquième roman montre l'évolution de la pensée de Kelley au fil du temps. Il ne s'agit plus de Tucker Caliban qui ne s'occupe que de son bien-être et celui de ses proches, mais de Carlyle Bedlow et Chig Dunford qui s'attachent à aider les autres ; l'un en aidant son ami Hondo pris sous les

⁵⁸ *dəm* a été publié en 1967.

⁵⁹ Ce que l'on peut constater par exemple dans les poèmes de Nikki Giovanni, « Dreams » dans le recueil *Black Judgement* ou « Revolutionary Dreams » dans *Re : Creation*, ou ceux de Gwendolyn Brooks.

⁶⁰ Dans ce roman, les personnages noirs s'associent dans leur manière d'agir afin de tromper Mitchell Pierce dans sa recherche de Cooley. Giora, Carlyle, Oprah ne révèlent pas que « Calvin » et « Cooley » sont la même personne, s'unissant ainsi contre le protagoniste blanc. L'unité de ces Africains Américains et de l'ensemble de la communauté est inscrite dans ce récit comme l'un des moyens pour parvenir à l'égalité entre les races.

⁶¹ Lorsque Malcolm X est assassiné en 1965, Kelley se présente comme journaliste afin d'assister au procès. Devant le climat de haine qui se dégage, il décide de quitter les États-Unis pour l'Europe afin, dit-il, de protéger sa famille et pour que sa première fille ne passe pas le début de son existence dans un climat délétère. C'est ainsi que la famille Kelley visitera Rome et Paris avant de s'installer quelques temps à la Jamaïque. C'est là qu'il écrit *Dunfords Travels Everywheres*. Cf. interview, p. 371 et passim.

griffes du diable blanc, l'autre qui veut aider des Africains à ne pas devenir les nouveaux esclaves des États-Unis.

L'attitude de Kelley en ce qui concerne les relations raciales change à mesure qu'il écrit. Si au début de sa carrière il souhaitait s'inscrire dans un cadre littéraire traditionnel et cherchait à atteindre tous les types de lecteurs, dès son troisième ouvrage son angle d'approche se transforme. Avec un engagement politique et culturel de plus en plus manifeste, il veut s'adresser directement à des lecteurs noirs. Son expérience en tant que Noir aux États-Unis, son militantisme ainsi que sa perception de la culture africaine américaine sont autant d'outils qu'il utilise afin de faire apparaître ses idées dans ses œuvres. Marquée par le contexte de la ségrégation, par l'apathie politique et l'exclusion sociale qui porte préjudice aux Africains Américains, l'écriture de Kelley s'inscrit dans le *Black Arts Movement* en des étapes distinctes. Les différents événements qu'il a vécus ou dont il a été témoin, à la fois en tant qu'écrivain et en tant qu'individu, se retrouvent dans ses récits à mesure que son adhésion au Mouvement pour les droits civiques s'accroît. Parce qu'il s'adresse aux Africains Américains, l'écrivain retranscrit leurs expériences, leurs Êtres-noirs ainsi que leurs identités noires et les siennes à travers les personnages qu'il crée. Cela a pour objectif de permettre à ses lecteurs de se reconnaître et de trouver des solutions pour un meilleur avenir aux États-Unis. Au-delà de la dimension politique et sociale de ses œuvres, il essaie de continuer à travailler sur la langue et sur la forme comme il avait déjà commencé à le faire dans son premier roman. Kelley en effet, s'est toujours considéré davantage comme un écrivain que comme un politologue. C'est pour cela qu'il est essentiel que l'analyse de ses œuvres soit menée en prenant en compte des critères esthétiques qui sont intimement liés aux idéologies développées, lorsque cela est nécessaire. Il y a une véritable volonté de style et de structure dans les écrits de Kelley. Prendre en compte l'influence que certains auteurs ont pu avoir sur lui permet de comprendre les identités plurielles qui apparaissent dans son œuvre.

I.2. Représentations et pluralité

I.2.1. Faulkner, Hemingway, Joyce : l'influence sur Kelley et l'usage de la tradition

L'ensemble des romans de Kelley a souvent été comparé à ceux de William Faulkner, les deux écrivains ont créé des régions géographiques fictionnelles afin de mettre en place leurs intrigues. La comparaison s'étend également aux personnages qui sont souvent liés les uns aux autres. Ces relations se trouvent tant sur le plan des attaches familiales que sur celui des rencontres imprévues qui peuvent avoir lieu entre les personnages de récits différents.

Sur le plan de la localisation, Kelley se plaît dès son premier roman à imaginer un état situé dans le Sud profond américain, « bordé au nord par le Tennessee, à l'est par l'Alabama, au sud par le Golfe du Mexique, à l'ouest par le Mississippi » (ADD 3)⁶². Le procédé s'apparente à la création du Comté de Yoknapatawpha de l'auteur de *Sartoris*⁶³. Tout comme dans ce comté, plusieurs récits de Kelley se déroulent dans l'État. Parce qu'il n'a pas de nom et à cause de sa situation géographique, c'est un lieu symbolique qui représente le racisme étatsunien. C'est un terrain parfait pour travailler sur les relations entre les races dans le pays. En lui donnant une valeur de synecdoque, Kelley donne à l'État une portée universelle (ici, on entend *étatsunienne* et *noire*), qui est aussi présente dans les représentations qu'il fait. Cette valeur symbolique se retrouve dans la dimension de masse qu'il donne à cet endroit. Au lieu d'un comté faisant partie d'un État, c'est l'état lui-même qu'il crée, augmentant de ce fait le nombre d'habitants et la puissance des événements qui s'y produisent. De cette manière, le départ de tous les Africains

⁶² C'est moi qui traduis.

⁶³ En 1929, William Faulkner publie un roman intitulé *Sartoris*. Ce texte est en fait une version abrégée par l'éditeur. Le manuscrit original sera publié de façon posthume en 1973 sous le titre de *Flags in the Dust*. *Sartoris* est important dans l'œuvre de Faulkner car c'est le premier récit se déroulant dans le Comté de Yoknapatawpha. FAULKNER, William. *Flags in the Dust*. New York : Random House, 1973.

Américains dans *A Different Drummer* prend une mesure plus dramatique que si cela s'était produit dans un lieu de taille plus réduite.

L'influence faulknérienne se retrouve dans l'intertextualité des histoires de Kelley. Les personnages qu'il dépeint se retrouvent d'un roman ou d'une nouvelle à l'autre. Ainsi peut-on retrouver les mêmes protagonistes au travers des récits. Carlyle Bedlow et Chig Dunford sont en ce sens présents dans les nouvelles « Brother Carlyle », « A Good Long Sidewalk », « The Most Beautiful Legs in the World », « A Visit to Grandmother » ou bien encore dans *dām*, avant de finalement se rencontrer dans *Dunfords Travels Everywhere*. Des personnages mineurs sont également présents d'un récit à un autre, tels Wallace Bedlow que l'on rencontre dans *A Different Drummer* et qui est le protagoniste de la nouvelle « Cry for Me », ou encore Mance Bedlow dans « Brother Carlyle », « The Life You Save » ou encore *dām*. Kelley concentre son développement narratif autour de deux familles, les Bedlow, des Africains Américains de la classe ouvrière, et les Dunford, une famille noire de classe moyenne. Il les fait ensuite se rencontrer par le rêve avant de se rencontrer physiquement dans le dernier roman qu'il publie. Il favorise le dialogue entre les différents membres de la communauté africaine américaine. C'est ce qu'il commence à faire dans « The Life You Save » lorsque Peter Dunford (le frère de Chig) est chargé de s'occuper de Mance Bedlow, le frère de Carlyle. Ce mécanisme de transfert des personnages permet à Kelley, tout comme Faulkner l'a fait, d'enrichir le caractère idiosyncratique de ses personnages et de continuer son travail littéraire, social et moral. L'essentiel pour lui, en plus de sa démarche protestataire, est de représenter des personnes, et pas seulement des idéaux. Étant donné la qualité obligatoirement limitative du roman, Kelley profite de cette intertextualité pour développer davantage certains aspects de l'identité de ces personnages. Dans sa thèse de doctorat, Marième Sy écrit : « En général, différents membres de ces familles migrantes sont repris pour remplir les fonctions d'un flashback ou pour

continuer une histoire familiale »⁶⁴. Bien que des liens soient créés pour former un continuum dans la diégèse de Kelley, l'argument de Sy est réducteur. Il n'existe par exemple pas de lien entre Bethrah Scott, l'épouse de Tucker dans *A Different Drummer* et Ludlow Washington (le protagoniste de *A Drop of Patience*) qui est son père. La relation entre la fille et le père est inexistante puisqu'il l'a abandonnée quelques mois après sa naissance et on ne peut certainement pas y voir une reproduction du schéma paternel. L'histoire familiale des deux personnages a été rompue par l'abandon du père. Certes, on pourrait y distinguer une forme de repentance transgénérationnelle par laquelle Bethrah, parce qu'elle n'abandonne pas sa famille et parce qu'elle défend ses convictions politiques, corrigerait les torts de son père. Néanmoins, cette conclusion semble improbable puisqu'elle n'agit pas pour son père (qu'elle ne connaît pas), mais parce que son époux l'a convaincue de le faire. Les deux histoires en fait, ne sont pas ici réellement liées l'une à l'autre. Kelley crée ainsi une vision réaliste du monde par le croisement d'histoires individuelles qui ne s'influencent pas forcément.

Ce sont justement ces croisements de regards qui intéressent l'auteur. Les différentes focalisations sont déjà présentes chez Faulkner, et dès son premier roman, Kelley en fait également usage. Les événements de Sutton, la ville dans laquelle Tucker Caliban fait sa « révolution » (ADD 8), sont racontés à travers dix points de vue différents, incluant celui d'un narrateur omniscient dans les cinq premiers chapitres ainsi que dans le chapitre final. Ce narrateur omniscient se focalise à son tour sur les points de vue de Mister Harper, Harry Leland, Harold Leland ainsi que Dewey Willson III. Ce dernier personnage sera ensuite un narrateur autodiégétique, ce qui permettra à Kelley de varier les focalisations narratives, mais également de mettre en avant une véritable caractérisation visible du personnage. Les niveaux de narrations sont en ce sens divers. L'histoire de Tucker représente l'extradiégèse de *A Different Drummer*, celles de certains narrateurs sont hypodiégétiques puisqu'elles ne concernent pas

⁶⁴ SY, Marième. *Op. cit.*, p. 356.

directement l'action du personnage principal. Cela implique que Dymphna, Dewey III, Camille ou encore David Willson sont des narrateurs intradiégétiques du fait des récits à la première personne qu'ils font et qui ne s'éloignent donc pas de l'histoire fondamentale. C'est pour cela que l'on peut les désigner à la fois comme des narrateurs homodiégétiques et autodiégétiques⁶⁵. Tous ces niveaux narratifs enrichissent à la fois l'œuvre en elle-même mais aussi son intérêt représentatif. En effet, Kelley reste dans une vision étendue du monde, avec une séparation marquée entre les Noirs et les Blancs, qui est toutefois loin du cantonnement manichéen que Marième Sy voit dans sa littérature⁶⁶. Ces différents niveaux narratifs sont cependant moins réguliers dans les autres romans de Kelley. Ils sont dès lors contournés, étendus ou remplacés, comme cela sera le cas dans *Dunfords Travels Everywheres* quelques années plus tard. D'autres techniques faulknériennes ont été vues dans les œuvres de Kelley telles que des comparaisons entre les personnages ou encore l'usage des « *Tall Tales* »⁶⁷ et même le thème de *A Different Drummer* qui découlerait de celui de *Go Down Moses*⁶⁸. Néanmoins, Kelley en bon artisan s'est inspiré de ses maîtres afin de créer un univers particulier qui correspond à sa propre personnalité. D'ailleurs, ne dit-il pas lui-même qu'il a essayé de le faire à sa propre façon ?⁶⁹

Kelley, tout comme Hemingway – un autre auteur dont le style l'a marqué – pense que, pour qu'elle soit efficace, une histoire doit être courte. Cela rejoint le style de l'auteur de *Fiesta: The Sun Also Rises* dont les romans sont connus pour leur brièveté. Hemingway considère que

⁶⁵ Nous réemployons les termes employés par Gérard Genette pour traiter des niveaux de narration et de la présence du narrateur dans le récit. Le niveau extradiégétique correspond au récit raconté par un narrateur extérieur à l'histoire alors que l'hypodiégèse renvoie à une narration faite par un narrateur qui fait partie du récit. Le narrateur intradiégétique raconte une histoire insérée dans l'histoire principale (une mise en abyme par exemple). Le narrateur autodiégétique est celui qui fait un récit à la première personne (et qui raconte par conséquent sa propre histoire) alors que l'homodiégétique, même s'il participe à l'histoire, raconte surtout celle d'un autre personnage. Cf. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

⁶⁶ SY. *Op. cit.*, pp. 348, 351 et 363 par exemple.

⁶⁷ L'*Encyclopaedia Britannica* définit le « Tall Tale » ainsi : « narrative that depicts the wild adventures of extravagantly exaggerated folk heroes ». On peut citer les histoires de Gargantua, de Davy Crockett ou de Brer Rabbit comme exemple. Pour plus d'informations, cf. BROWN, Carolyn. *The Tall Tale in American Folklore and Literature*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1989. Ou bien le site web <http://americanfolklore.net/folklore/tall-tales/>

⁶⁸ SY. *Op. cit.* pp. 359-362, ainsi que FAULKNER, Howard J. « The Use of Tradition: William Melvin Kelley's *A Different Drummer* ». In *Modern Fiction Studies*, Vol. No.21, 1975, pp. 535-542.

⁶⁹ Cité par Marième Sy dans sa thèse, p. 355.

l'auteur doit aller à l'essentiel, et omettre s'il le faut des informations. C'est la définition qu'il donne à sa théorie de l'omission (« Iceberg Theory » ou « Theory of omission »)⁷⁰. Kelley est attiré par les histoires courtes⁷¹ et, comme Hemingway, à l'exception des parties en langage du rêve de *Dunfords Travels Everywheres* et de *dām*, il a une prose simple, directe et sans fioriture. Cela fait de son œuvre une littérature abordable de prime abord, mais dont les différents niveaux de lecture lui permettent de mettre en évidence la richesse culturelle, les idéologies politiques ainsi que la diversité des Africains Américains qu'il dépeint.

Les différents niveaux de lecture des récits de Kelley peuvent être mis en parallèle avec ceux que l'on retrouve dans les œuvres de l'écrivain irlandais, James Joyce. Lorsque pour le dernier roman qu'il publie Kelley prend exemple sur *Finnegans Wake*, l'ultime roman de Joyce, il se sert d'un modèle littéraire nouveau afin de mettre en avant ses propres idées. À l'instar de l'ouvrage expérimental de Joyce, *Dunfords Travels Everywheres* sera par la suite très peu lu à cause de sa complexité. Kelley a été critiqué pour avoir voulu faire une œuvre trop innovante. Certaines critiques lui ont aussi reproché son manque d'originalité car elles ont considéré que ce n'était qu'un « *recopiage* » de l'œuvre de Joyce⁷². Dans une perspective contraire à celle du *Black Arts Movement*, Kelley reprend par conséquent les codes littéraires d'un homme blanc dont la culture est décadente ; ce qui peut être perçu comme une trahison des idées fondamentales du mouvement culturel. Les critiques, d'un côté où de l'autre de la frontière raciale, ne sont pas convaincues par ce roman car il ne correspond aux attentes d'aucun groupe

⁷⁰ HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. New York : Scribner, 1996.

⁷¹ Cf. l'interview en Annexes, p. 367.

⁷² Du fait des similitudes entre les deux ouvrages, Michael Wood ont considéré que le dernier roman de Kelley n'était pas à la hauteur de ses capacités : « *Homage to Joyce? A book more clearly Kelley's own would have been better* ». Il reproche également à Kelley de s'être trop inspiré de *Finnegans Wake*, pointant les ressemblances de façon acerbe : « *Dunfords Travels Everywheres picks up the motto of Finnegans Wake in its title, points to Joyce in an epigraph, and even bravely attempts the late idiom, making a rumbling, punning amalgam of minstrel paper, journalese, advertising copy, and radio serial into a new language* ». De la même façon, Cynthia Smith pour sa part a mis en exergue la complexité du langage créé par Kelley, ne comprenant pas le message sous-jacent. WOOD, Michael. « *End of the Line* ». In *The New York Review of Books*, 11 mars 1971. SMITH, Cynthia. « *New Departures in Prose* ». In *Freedomways*, Vol. XI, n°1, 1971. On peut aussi se référer à la recension de Clifford Mason sur *Dunfords Travels Everywheres* : MASON, Clifford. « *Unreal Conflicts, Meaningless Worlds* ». In *The New York Times Book Review*, 8 novembre 1970.

d'opinion. L'auteur est pris entre deux feux. D'une part, il veut s'inscrire dans un mouvement protestataire qui exclut toute forme d'art blanc et qui se concentre davantage sur une expression artistique et militante forte plutôt que sur la qualité de cet art. D'autre part, il souhaite garder une démarche littéraire traditionnelle qui s'apparente à l'art en tant qu'œuvre promouvant la beauté et qui permet un travail artistique sur la langue et sur la forme. Le résultat est un ouvrage hybride qui fait de Kelley un auteur un peu en dehors du *Black Arts Movement*.

Paradoxalement, cette hybridation le rapproche des objectifs du BAM qui veut se séparer des traditions littéraires blanches. Mais plutôt que de totalement s'en défaire, Kelley revisite ces traditions sur les formes, ainsi que sur le fond. Tout en abordant des sujets similaires avec des protagonistes que son lecteur a déjà rencontrés, il s'efforce de redonner une dimension universelle et atemporelle à son œuvre. La difficulté dans *Dunfords Travels Everywheres* réside dans les références sous-jacentes qu'il faut comprendre à la lecture des histoires. Kelley oppose deux mythologies fondamentalement antinomiques, à savoir les mythes des Eddas nordiques et des mythes africains. La méthode n'est pas la même que Joyce qui, bien que s'appuyant sur les déités eddiques, ne cherche pas à contraster deux entités raciales ou même culturelles. Chez Joyce, il y a la figuration de l'alma mater que Kelley re-transpose par la terre africaine, chargée de l'énergie libératrice des Noirs, par opposition à l'Ásgard frigide des Blancs.

Toutefois, l'avancée majeure de ce roman réside dans le langage que l'auteur crée. La boîte à outil ouverte par Joyce a permis à Kelley de recréer une langue qu'il veut noire américaine à des fins communautaires. Le jeu sur la langue n'est plus seulement une expérience, il devient un facteur identitaire. Nous reviendrons sur ce point plus loin. Ce langage des rêves est fait de nouvelles formes orthographiques, phonétiques et syntaxiques. Kelley se plaît également à y inclure des sonorités de langues sub-sahariennes afin que l'expression y soit renforcée, correspondant mieux à la pensée d'Amiri Baraka et des autres fondateurs du BAM à ce sujet.

On observe donc que William Melvin Kelley se situe dans lignée de grands littérateurs à qui il a emprunté des outils qui lui ont ouvert la voie vers une œuvre qu'il a pu complexifier à mesure de ses publications. L'influence de Faulkner, Hemingway et Joyce n'est qu'une base dont l'auteur s'est resservie pour modeler sa propre conception littéraire ainsi que sa transmission de valeurs. Kelley s'est réapproprié des styles et les a personnalisés et adaptés aux messages qu'il a voulu transmettre. En effet, si les œuvres de Faulkner et Joyce ne traitent des relations raciales que de façon insensible, celles de Kelley, parce que c'est un auteur noir engagé, sont fondées sur les rapports entre les Blancs et les Noirs aux États-Unis. Cet enrichissement lui a permis de représenter des personnages et des situations variés, qu'ils soient réalistes ou non. Aux méthodes faulknériennes et joyciennes, il ajoute une vision racialisée qui, de prime abord, paraît simplement dichotomique. Or, du fait des différences qui existent entre les personnages, l'auteur met en évidence la pluralité des identités africaines américaines et euro-américaines dans la société étatsunienne.

1.2.2. *Noirs et Blancs*

Dans un passage de *dəm*, Carlyle est au volant de la voiture de Mitchell Pierce pour aller à cette fête organisée par Glora. Pendant le trajet, Carlyle interpelle la compagne d'un autre homme noir alors que ce dernier est également présent. Ce court épisode, qui ne s'écrit que sur quelques lignes et ne dure que quelques instants, n'a d'autre but que de faire la distinction entre le point de vue noir de Carlyle et celui, blanc, de l'anti-héros du roman, Mitchell Pierce. Comme il a été dit plus haut, tous ces éléments ne reposent que sur les idées préconçues de chacun des protagonistes qui les perçoit⁷³.

⁷³ *dəm*, p. 131.

Il est possible en ce sens de différencier les attitudes socio-culturelles positives que les Noirs ont à l'égard des autres Noirs et les préjugés négatifs que les Blancs ont sur les Noirs. Tout en reflétant la société étasunienne, Kelley s'attache à mettre en valeur les identités noires et à les défendre et les magnifier pour un lectorat africain américain. Il apporte quelques fois des modifications au caractère de certains personnages. À première vue, la fiction de Kelley peut sembler uniquement protestataire, c'est-à-dire qu'elle paraît être exclusivement favorable aux Noirs. On peut par exemple voir que le seul anti-héros créé par Kelley est Mitchell Pierce, un blanc, ou encore qu'il semble créer une relation dichotomique entre les Noirs et les Blancs. L'opposition est raciale, sociale, identitaire et culturelle. Elle s'inscrit dans un contexte de tensions qui résulte de l'opposition systémique entre les Noirs et les Blancs. Mais l'auteur montre également qu'il y a des disparités entre les membres d'un même groupe racial. De cette manière, si Kelley dépeint toutes les couches de la société étasunienne des années 1960, c'est pour que cette représentation soit juste, tant en ce qui concerne les individus eux-mêmes que les positions et les positionnements possibles dans la société. Il ne s'agit pourtant ni d'une vision naturaliste, ni de réalisme puisque l'on perçoit à tout moment la prise de position de l'auteur en faveur des Noirs dans la mesure où les faits reproduits comportent des anachronismes, des métaphores et d'autres méthodes figuratives⁷⁴. Aux côtés de l'homme noir prônant la haine du Blanc, on retrouvera l'Africain Américain en faveur d'une intégration et d'une égalité entre les deux groupes. Kelley parvient à faire disparaître ce sentiment de haine en créant des protagonistes mesurés et prêts à vivre avec les Blancs.

C'est pour cela que l'on peut affirmer que, dans sa fiction et dans sa vie, Kelley remet en cause les idées préconçues. La relation entre Tucker Caliban et Mister Leland est l'exemple-type de ce en quoi Kelley croit. Il veut une relation à double sens qui permet une confiance et une appréciation mutuelle. Tucker suppose que le fils d'Harry Leland deviendra un Blanc qui

⁷⁴ Lors de notre rencontre avec l'auteur, il a d'ailleurs dit à ce propos : « (...) I wouldn't call myself a naturalistic or realistic writer. But my fiction is based on real life, on the real world to some extent ». Cf. l'interview, p. 377.

respectera les Noirs et les considérera en tant qu'individus à part entière. Pour le protagoniste de *A Different Drummer*, cet enfant représente un espoir qui germera et portera de bons fruits dans le Sud ségrégationniste. C'est parce qu'il l'a observé et qu'il a remarqué l'éducation que lui donne son père que Tucker apprend à accepter Mister Leland comme un espoir pour l'avenir. Il en va de même pour Carlyle Bedlow quand il est plus jeune.

C'est ce que le lecteur comprend en lisant la nouvelle « A Good Long Sidewalk »⁷⁵. Kelley y raconte l'histoire de Carlyle Bedlow alors qu'il est encore enfant. Il enlève la neige des allées de son quartier du Bronx afin de gagner son argent de poche, cela jusqu'à ce qu'il arrive chez une femme blanche. Celle-ci l'accueille gentiment, lui offre un chocolat chaud et le paie gracieusement pour le service rendu. La chute de l'histoire nous apprend que cette femme était sur le point de se tuer à l'arrivée de Carlyle. Elle recommença lorsqu'il partit :

“Had a suicide a couple blocks from here.” He told who and where.
Carlyle sat staring at his plate.
His father went on: “White folks! Man, if they had to be colored for a day, they'd all kill they-selves (sic). We wouldn't have no race problem then. White folks don't know what hard life is. What's wrong, Junior?”
“She was a nice lady.”
His parents and his little brother looked at him.
“You know her, Junior?” His mother put down her fork.
“She was a nice lady, Mama. I shoveled her walk yesterday. She give (sic) me five dollars.”
“Oh, Junior.” His mother sighed.
“Five dollars?” His father leaned forward. “Crazy, huh?”
“Have some respect!” His mother turned on his father angrily.
Carlyle looked at his mother. “Are white people all bad? There's some good ones, ain't there, Mama?”
“Of course, Junior.” His mother smiled. “What made you think—”
“Sure, there is, Junior.” His father was smiling too. “The dead ones is good.”⁷⁶

L'innocence de l'enfance peut une fois de plus être perçue dans cet extrait. Carlyle ne s'attache pas à la couleur de peau de cette femme, mais à ce qui en a fait une personne de bien, selon des critères inculqués par l'éducation que ses parents lui donnent. Aussi, il ne comprend pas qu'un Blanc puisse agir ainsi alors que son père en a toujours peint un portrait sombre. C'est la raison pour laquelle il s'interroge et demande à sa mère si toutes les personnes blanches sont

⁷⁵ *Dancers on the Shore*, pp. 158-168.

⁷⁶ *Dancers on the Shore*, pp. 167-168.

« mauvaises ». En faisant en sorte que l'enfant pose cette question, l'auteur s'intéresse davantage à l'expérience vécue par Carlyle plutôt qu'à l'expérience commune des Africains Américains. Il utilise l'innocence de l'enfance pour montrer qu'il n'est pas possible d'avoir une vision binaire des relations entre les Noirs et les Blancs. Le suicide de cette femme blanche qui a eu une relation humaine et non pas raciale avec l'enfant remet en question les principes qu'il a reçus de son père. Ce dernier, du fait de son expérience en tant qu'Africain Américain, pense que les Blancs sont nuisibles pour la société étatsunienne. C'est ce mal que Baraka par exemple veut extraire lorsqu'il parle d'un « cancer » qu'il faut exterminer. C'est ce que le père de Carlyle explique également. Pour lui, les Euro-Américains se tueraient s'ils connaissaient la dureté de la vie des Africains Américains car ils ne pourraient pas la supporter. D'une part, on comprend cet argument car il représente la réalité des existences dissemblables entre Blancs et Noirs. D'autre part néanmoins, en critiquant le suicide de cette femme, le père de Carlyle refuse de reconnaître que la communauté blanche est constituée d'individus différents les uns des autres. Il reproduit le même schéma que de nombreux Blancs qui se représentent les Noirs comme un ensemble compact, indistinct. Ce point de vue empêche alors d'individualiser les membres de la communauté africaine américaine, tout comme Carlyle père ne voit pas cette femme blanche en tant qu'individu. Il semble qu'il y a là une forme de mise en garde quant à l'incapacité de dissociation de l'individu et du groupe auquel il appartient. Kelley se désolidarise de l'idée d'exterminer les Blancs. Au contraire, il prône l'empathie. Il y a aussi cette idée que l'enfance est primordiale afin d'améliorer les relations entre les Blancs et les Noirs⁷⁷. Si pour le père la femme blanche était folle (parce qu'elle a gracieusement payé son fils et parce qu'elle s'est suicidée), cette folie est également le signe que les Euro-Américains ne sont pas dignes de vivre et c'est une métaphore pour montrer que leur culture se délite (en référence à ce que Larry Neal dit sur la culture blanche aux États-Unis). Cependant, la mère de Carlyle Junior est moins

⁷⁷ Cf. III.2.1. La responsabilité parentale dans la construction identitaire de leurs enfants.

affirmée. Pour elle, il est possible que des Blancs aident les Noirs et qu'ils aient des relations cordiales. Son optimisme est un symbole d'espoir en la société étatsunienne et en la possibilité pour les membres des deux groupes de vivre ensemble. En fait, son discours rappelle celui de Martin Luther King et son opposition au père est une réminiscence des dissensions qui existent pendant le Mouvement pour les droits civiques quant à la façon de parvenir à ses fins. L'épilogue de cette nouvelle a de multiples résonances. D'abord, la mère et le père de Carlyle ont des visions antithétiques des Blancs. Ensuite, le lecteur ne sait pas quelle conception Carlyle Junior fera sienne. La nouvelle « Brother Carlyle », peut faire penser que la perception que Carlyle aura du Blanc sera calquée sur celle de son père. Mais les sentiments qu'il éprouve à la mort de cette femme blanche se rapprochent de la pensée de sa mère. Plus tard, lorsque l'on rencontrera ce même personnage dans *dām*, l'ambiguïté demeurera dans sa relation avec Mitchell : agit-il de la sorte parce qu'il s'agit de celui qui a licencié sa tante Opal, ou alors est-ce la relation qu'il aurait eue avec n'importe quel Euro-Américain ? La vision de son frère Mance est beaucoup plus claire puisqu'il traitera Mitchell Pierce de démon dès qu'il le verra.

On le voit, contrairement à ce que la critique a pu lui reprocher⁷⁸, la représentation des Euro-Américains n'est pas seulement binaire chez Kelley. Il existe différents degrés de lecture en ce qui concerne les Blancs de la société étatsunienne, et Kelley, bien que fréquemment enclin à en proposer une vision globalisante, montre qu'il existe des différences et une certaine diversité dans l'ensemble des Blancs, contrairement aux a priori des membres du BAM. C'est également ce qu'il se propose de faire quand il décrit et présente ses personnages noirs.

⁷⁸ Comme Marième Sy dans sa thèse par exemple qui présente une pensée et une représentation binaire des relations entre les deux groupes raciaux, et par conséquent qui simplifie les représentations des individus dans ces groupes. Parce qu'il tente de représenter le monde réel, Kelley s'est attaché à présenter des caractères idiosyncratiques distincts dans chacune des communautés raciales.

I.2.3. Les Africains Américains, des individus complexes et multiples

Kelley dépeint les Africains Américains avec leurs défauts et leurs qualités, leurs mœurs propres, leurs points de vue distincts, leurs accords et leurs oppositions, leurs échanges, leurs croyances et leurs convictions. Les portraits croisés mènent le lecteur à s'arrêter sur les traits particuliers qu'ils présentent. Il s'agit pour l'auteur d'une possibilité d'identification à travers des personnages-types plus ou moins réalistes.

Il n'est pas rare que, comme dans l'univers créé par l'écrivain, les individus – qui pourtant luttent pour un même idéal – s'opposent par des traits de caractères distincts les uns des autres, mais également à cause de désaccords flagrants quant à la façon de parvenir à leurs fins. C'est le cas dans le monde réel, par exemple, de Malcolm X dont le message initial prônait l'autodéfense par opposition à celui de Martin Luther King Jr. qui a fait se lever les foules grâce à sa verve non-violente. Dans la prose kelleyienne, on pense ainsi au Révérend Bennett Bradshaw et à Tucker Caliban ou à ce même Tucker et sa femme Bethrah.

Tucker, par sa stature, parce qu'il agit seul et ne veut pas être dirigé par un leader et du fait que sa voix est très peu entendue dans le roman, est symboliquement et humainement opposé à Bradshaw qui est relativement impliqué dans la libération des Noirs aux États-Unis en tant que groupe de personnes. Cela est d'autant plus visible que le révérend est le fondateur et le représentant de la « Resurrected Church of the Black Jesus of America ». Par rapport au Caliban de Kelley, il est maître de l'art oratoire, ce qui est noté par Mister Leland et les « Hommes du Porche ». L'opposition entre Bradshaw et Tucker est encore plus marquée par le fait que Tucker réussit là où Bradshaw a échoué. Le premier est en effet un exemple suivi par tous les Noirs de l'État quand, au début de son action, ces mêmes personnes se moquaient de lui lorsqu'il détruisait sa propriété (ADD 43, 132-133). Il a agi pour lui seul, en y incluant sa famille (son nouveau-né, sa femme Bethrah et leur futur enfant). Ce qui intéresse Bradshaw dans l'action de Tucker est le fait qu'il soit arrivé à réveiller les consciences des autres Noirs seulement grâce à

la force symbolique de son action, et non pas par des discours. L'opposition est évidente puisque l'objectif de Tucker Caliban n'était pas de faire quelque chose pour les autres, mais quelque chose pour lui. Bradshaw, quant à lui, s'est posé en tant que modèle auprès de ceux qui fréquentent son église. Il a essayé de regrouper le plus de personnes possibles pour répandre ses idées religieuses et sociales auprès d'une majorité de Noirs Américains. Cependant, le révérend n'y est pas parvenu alors que Caliban est l'exemple à suivre. C'est ce qu'il explique à Dewey Willson III lorsqu'il lui montre les conséquences de la destruction de ses possessions par Tucker. Dewey a du mal à comprendre ce que Bradshaw lui explique jusqu'à ce que le Révérend l'emmène voir les Africains Américains qui quittent l'État. En effet, ils partent par tous les moyens à leur disposition que ce soit dans la ville de New Marsails⁷⁹ ou à Sutton. L'exode des Africains Américains se retrouve sur tout le territoire de l'État. Bradshaw est déçu de ne pas avoir été l'instigateur du mouvement des Noirs de l'État et se sent « obsolète » (ADD 134). C'est ce qu'explique son silence après avoir montré à Dewey les résultats du départ de Tucker. Il est d'ailleurs étonnant que Bradshaw se taise. Tout au long de l'histoire, il est décrit comme une personne sûre d'elle-même et pleine d'esprit. Il prend la parole avec éloquence et précision. Aussi Bradshaw montre sa richesse intellectuelle et matérielle en arrivant à Sutton. Sa verve soignée, sa berline noire et son chauffeur, sa croix en or sont d'un effet tout à fait provocateur sur les « Hommes du Porche ». De plus, ce même Révérend Bradshaw ne se montre pas respectueux des coutumes et habitudes du Sud. En tant qu'homme noir, il devrait s'adresser à ces « Hommes du Porche » en leur disant, par exemple, « Sir » et « Please », mais le personnage de Kelley va à l'encontre de ce genre de pratique. L'opposition vient de Mister Leland qui montre une politesse qui pourrait sembler obséquieuse et moqueuse puisqu'elle est prononcée par un enfant blanc à l'égard d'un Noir. Ce n'est toutefois pas le cas.

⁷⁹ New Marsails est la capitale de l'État et représente, symboliquement elle aussi, le tournant de certaines histoires de Kelley. C'est le cas dans *A Different Drummer*, mais aussi dans *A Drop of Patience* lorsque la vie de Ludlow Washington change quand il arrive dans la ville de New Marsails, ou encore quand il pense retourner dans le Sud à la fin de sa dépression, alors que sa vie reprend un tournant positif.

Cela vient du fait qu'Harry Leland insiste pour que son fils sorte du carcan ségrégationniste et qu'il considère les Noirs comme des personnes à part entière. Cela n'est pas passé inaperçu aux yeux de Tucker qui achète des cacahuètes à Harold Leland⁸⁰ en lui disant : « Tell your pa I knows what he trying to do with you (sic) » (ADD 49)⁸¹. Ainsi, ce Bradshaw hautain, éduqué dans les meilleures écoles, qui veut être le berger de son peuple, est opposé à Tucker, chauffeur, puis fermier, qui n'a pas fait d'études, ne parle jamais et ne se pose pas volontairement en exemple, mais devient, par hasard, celui qu'il faut suivre.

Dans d'autres œuvres, Kelley continue à opposer les personnages noirs. C'est le cas dans *Dunfords Travels Everywheres* par exemple. Les protagonistes de ce roman ne se rencontrent qu'une fois, à la toute fin (physique⁸²) de l'ouvrage. Chig Dunford est un jeune noir qui a été élevé à Harlem, dans une petite famille bourgeoise et qui a fréquenté de bonnes écoles. D'ailleurs, dans ce roman, il se trouve en Europe pour finaliser un projet de recherche sur un célèbre auteur européen⁸³. Il est entouré d'amis qui correspondent à sa classe sociale, mais ne font, en apparence, aucunement partie de son groupe racial⁸⁴, c'est-à-dire qu'ils sont tous blancs. Dans la nouvelle « A Visit to Grandmother » (dans *Dancers on the Shore*), le lecteur apprend que Chig est fils d'un médecin né dans le Sud mais qui est parti faire ses études dans le Nord. Ce père est en mauvais termes avec sa mère et ses frères du fait de l'éducation qu'ils ont reçue et parce que, selon lui, sa mère ne l'a pas aimé, contrairement à son frère. Chig a vécu toute sa jeunesse dans un quartier « noir », sans jamais toutefois fréquenter les Africains Américains qui l'entouraient. Il a eu une vie d'Africain Américain de classe moyenne

⁸⁰ Le fils d'Harry Leland. Mister Leland est son surnom.

⁸¹ Marième Sy insiste également sur ce point dans sa thèse de doctorat. *Op. cit.*, pp. 358-359.

⁸² Selon l'auteur, le roman commence au chapitre 29 avec les dédicaces qu'il fait à sa famille. Il y a en ce sens une continuité, une circularité dans l'histoire puisque le chapitre 30 se poursuit au chapitre 1. C'est la raison pour laquelle on peut parler de fin « physique » pour ce roman qui n'a sur le plan de sa construction pas de fin et est circulaire et infini. L'histoire qui est narrée ne se finit jamais mais revient toujours au point de départ. Cf. la Partie 1, II.2.1. De l'insouciance à la prise de conscience.

⁸³ Cf. l'interview en annexe, p. 373.

⁸⁴ Il faut faire une nuance sur le groupe racial de ses amis qu'il croit être blancs car Wendy, la fille qu'il aime, est en fait une métisse africaine américaine qui se fait passer pour blanche. Ce n'est qu'à la fin de sa relation avec elle qu'il comprend la supercherie.

s'excluant des mœurs noires. C'est d'ailleurs avec étonnement qu'il rencontre sa famille dans le Sud, et aussi avec tout autant de surprise qu'il sent son Être-noir se réveiller en lui dans *Dunfords Travels Everywhere*. Contrairement à Chig, Carlyle Bedlow, l'un des neveux d'Opal Simmons (la femme de ménage qui s'occupe aussi du premier enfant de Mitchell Pierce dans *dâm*), est un jeune homme noir, révolté contre la société étatsunienne. À mesure qu'il acquiert de l'expérience, il considère que le Blanc est un démon et se battra littéralement contre un démon blanc pour sauver son ami Hondo Johnson dans *Dunfords Travels Everywhere*. Dans ce même roman, on apprend qu'il n'a pas fait d'études, qu'il ne fréquente que des Noirs et que c'est un petit délinquant. À titre d'exemple, on peut citer le passage où il arnaque son dentiste pour quelques dollars qui lui permettront d'acheter un manteau de fourrure (DTE 85). En somme, le personnage de Carlyle est fondé sur tout ce qui en fait le parfait stéréotype du « *hustler* » de Harlem des années 1960. C'est un personnage-type, représentatif d'un genre de personnes, appelant à l'esprit des lieux communs pour les définir.

Néanmoins, pour Kelley il n'est pas question de dénoncer ce qu'il serait facile de considérer comme les travers de Carlyle⁸⁵. Pour lui, ce ne sont pas ses petits larcins qui font de Carlyle quelqu'un d'intéressant, mais son caractère, sa psyché. Il est perçu comme une personne pensant à son bien-être, mais également à celui des personnes noires n'ayant pas renié les valeurs africaines américaines. Par exemple, lorsqu'il accepte la proposition de son dentiste de devenir l'amant de sa femme afin qu'il obtienne un divorce, Carlyle réussit à convaincre celle-ci à poser volontairement pour des photos, car son mari ne l'aime plus et qu'elle est malheureuse. Il réussit indirectement à lui faire accéder au bonheur qu'elle espérait avoir avec son époux. C'est une démarche similaire que l'on peut retrouver dans la relation qu'il a avec Hondo. C'est avec ce dernier que Carlyle Bedlow commet ses exactions et c'est Hondo que le

⁸⁵ Kelley va au-delà du cliché et Carlyle ne correspond pas au personnage plat défini par E. M. Forster. Parce que c'est un personnage dynamique et épais, le lecteur voit par conséquent une vraie évolution chez Carlyle Bedlow. Cela se manifeste d'autant par l'intertextualité que nous avons précédemment définie.

protagoniste protège du diable blanc qui vient prendre son âme. Carlyle réussit à le sauver par simple amitié, sans rien attendre en retour. C'est la nature humaine qui prime chez Kelley. Il représente des personnes, non pas des symboles⁸⁶. Il essaie, dans la mesure du possible, de donner une certaine profondeur à ses personnages noirs, de les rendre plus humains. Le lecteur peut ainsi s'identifier à eux, et c'est sans doute ce que cherche l'auteur du BAM. C'est pour cela que le sort du Révérend Bennett Bradshaw a une telle portée lorsque les « Hommes du Porche » le séquestrent pour le faire danser et chanter, tel Thomas D. Rice dans un minstrel show. C'est également parce que l'auteur représente des êtres humains que le lecteur s'émeut quand, dans son dernier roman, Chig Dunford tente de sauver ces nouveaux esclaves dans le transatlantique qui les conduit vers leur nouvelle terre de servitude et qu'il n'y parvient pas.

Ce même sentiment de compassion est celui auquel Kelley fait appel lorsque, dans *dəm*, Calvin Coolidge Johnson demande à Mitchell pourquoi il ne subirait pas lui aussi des choix qui ne sont pas les siens alors que ses ancêtres (ceux de Cooley⁸⁷) ont été mis en esclavage et ont subi les choix des propriétaires. L'opposition entre les personnages n'est par conséquent pas qu'une question d'idéologies dans un même groupe racial, mais est également liée à des convictions différentes du fait de vies, de cultures, d'existences, différentes les unes de autres. Pour Cooley, en effet, il faut faire payer le Blanc en règle générale, et Mitchell et Tam ne sont que des Blancs parmi d'autres sur son passage. C'est l'une des interprétations qui peut être donnée au fait qu'il tue le Blanc dans « My Next to Last Hit »⁸⁸. Le fait de porter le poids de son héritage noir pousse Cooley à se démarquer de l'homme blanc. Il est l'Autre de Mitchell, l'Autre des Blancs en général, et il tient à exprimer cette altérité. Elle lui a été imposée et

⁸⁶ Citons encore une fois cette phrase extraite de la Préface de *Dancers on the Shore* : « A writer, I think, should (...) depict people, not symbols or ideas disguised as people ». Même si Kelley renie cette phrase à présent, il convient pourtant de la retenir. L'analyse de ses œuvres se faisant ici sous l'angle de la philosophie de l'existence noire (Africana Philosophy), il est essentiel qu'elle soit en contexte, à savoir, celui de l'écriture des œuvres.

⁸⁷ Le diminutif de Calvin Johnson.

⁸⁸ KELLEY, William Melvin. « My Next to Last Hit by C.C. Johnson ». In SOLLORS, W., TITCOMB, C., UNDERWOOD, T. A. (dir.). *Blacks at Harvard: A Documentary History of African-American Experience at Harvard and Radcliffe*. New York : New York University Press, 1993, pp. 320-333. Nous approfondissons l'analyse de cette nouvelle dans la Partie 3 de notre étude.

maintenant il se la réapproprie. De fardeau, il la transforme en force, et la revendique auprès des Blancs. En se démarquant, il s'impose face à eux et devient maître de son existence. Il brave les interdits, couche avec une femme blanche (comme le veut le stéréotype du *coon*) et lui fait un enfant. À ce stade, l'histoire telle qu'elle est racontée par Cooley voudrait qu'il élève son enfant – un enfant innocent, mais marqué par sa couleur de peau. Ce bébé est noir, et comme le laisse entendre Cooley, le Noir n'a pas d'autre choix que d'élever un enfant qui n'est finalement pas le sien. Cette obligation est imposée par le propriétaire (pour reprendre un terme utilisé par Kelley⁸⁹) qui s'attribue tous les droits sur cet enfant noir qui deviendra esclave lui aussi. Cooley choisit de sortir de cette chosification et d'inverser les rôles. Il décide de l'avenir de l'enfant et, de cette façon, de l'avenir des Noirs Américains. Il fait le choix, en l'imposant à Mitchell, de le mettre au même niveau que les Blancs. Mitchell Pierce paraît faible face à lui, ne comprend la supercherie que trop tard et se retrouve piégé. Il devra répondre de l'infidélité de sa femme – avec un homme noir de surcroît – aux yeux de la société euro-étatsunienne dont il faisait partie le croyait-il et au ban de laquelle il sera dorénavant mis. Cette inversion des rôles est ce que recherchent en premier lieu les auteurs du BAM, et Kelley n'est pas en reste. Néanmoins, l'auteur de *dām* ne cherche pas à vaincre le Blanc de façon seulement spectaculaire, mais surtout de manière morale. L'idée sous-jacente de cette œuvre est que l'Africain Américain a une éthique supérieure à celle de l'Euro-Américain, que la culture ainsi que la façon de vivre du Noir Américain sont meilleures que celles du Blanc. Il faut donc détruire cet Autre blanc pour pouvoir exister. Calvin, Chig, Tucker, ou encore Ludlow sont ainsi d'une façon ou d'une autre les détracteurs d'une société étatsunienne qui ne veut pas leur permettre de vivre, c'est-à-dire d'exister en tant qu'êtres humains. Ce sont les dignes représentants de la définition que Larry Neal donne du BAM :

⁸⁹ Kelley refuse en effet d'utiliser le terme « master » et lui préfère celui de « owner ». Cf. l'interview en annexes, p. 359.

The new aesthetic is mostly predicated on an Ethics which asks the question: whose vision of the world is finally more meaningful, ours or the white oppressors'? These are basic questions. Black intellectuals of previous decades failed to ask them. (...) The Black artist must address himself to this reality in the strongest terms possible. In a context of world upheaval, ethics and aesthetics must interact positively and be consistent with the demands for a more spiritual world.

Consequently, the Black Arts Movement is an ethical movement. Ethical, that is, from the viewpoint of the oppressed. And much of the oppression confronting the Third World and Black America is directly traceable to the Euro-American cultural sensibility. This sensibility, antihuman in nature, has, until recently, dominated the psyches of most Black artists and intellectuals; it must be destroyed before the Black creative artists can have a meaningful role in the transformation of society.

(...) The Black Arts Movement believes that your ethics and your aesthetics are one. That the contradictions between ethics and aesthetics in Western society is symptomatic of a dying culture.⁹⁰

De cette manière, au lieu de protester auprès des Blancs, Kelley, en tant qu'auteur inscrit dans le *Black Arts Movement*, prêche auprès de ses coreligionnaires, à savoir les Africains Américains à qui il s'adresse. L'éthique kelleyenne est conséquemment liée à son esthétique. En faisant cela, notre auteur ne fait pas que s'attacher à cette ligne de conduite évoquée par Neal. Il fait aussi l'apologie de la vivacité de sa culture africaine américaine et montre que la culture des Autres, à savoir la culture de la société occidentale, est moribonde. C'est peut-être aussi une manière différente d'interpréter ce que nous écrivions plus haut lorsque nous parlions de vaincre le Blanc, de le réduire d'une certaine façon à un état moins important que celui dans lequel il se complaît. Il faut que le Noir se relève par lui-même, et qu'il rabaisse le Blanc, comme lui a été rabaisé par ce dernier. Quelques générations plus tard, l'ancien esclave devient maître de lui-même, par un événement marquant comme Tucker Caliban ou Calvin Coolidge « Cooley » Johnson, ou alors dans l'espace d'une vie, à l'instar de Ludlow Washington.

Le protagoniste de *A Drop of Patience* n'est ni héros, ni anti-héros. Kelley le veut homme, plein d'espairs mais également de désillusions. Du fait de son handicap, l'auteur le rend dépendant des autres autour de lui. Ici, la couleur de peau reste néanmoins tout aussi importante, mais seulement pour les autres – Ludlow ne l'apprécie pas puisqu'il ne peut pas la voir. Sa

⁹⁰ NEAL, Larry. « The Black Arts Movement ». In *The Drama Review: TDR*. Summer 1968, Vol. 12, n°4, Black Theatre, pp. 30-31.

dépendance le place en revanche dans des situations que nombre de personnes pourraient trouver dégradantes. Ne pouvant trouver seul son chemin, Ludlow se perd souvent. Lorsque ses parents le place dans un institut pour enfants aveugles noirs, il dépend d'un autre enfant, qui lui dit de le considérer comme son maître et insiste sur le fait que tout le monde a un maître, quoi qu'il fasse (ADP 19). *A Drop of Patience* est en fait l'histoire d'un homme qui évolue de la naïveté de l'enfance à la maturité de l'âge adulte, de la servitude à la liberté. Ludlow, de façon plus ou moins consciente, cherche à être un homme libre, au-delà de son handicap physique, mais de son Être-noir aussi. Il s'agit ici de l'Être-noir tel qu'il est perçu par les Blancs. Il est intéressant de s'arrêter quelques instants sur l'évolution de ce personnage à travers ce roman pour mieux comprendre cette quête identitaire.

Le lecteur découvre Ludlow lorsqu'il est enfant, tout seul dans une maison calme et sans bruit au matin. Il est, semble-t-il, abandonné par sa famille dans cette grande demeure vide, et il n'est pas loin de se tromper puisque quelques instants après, son père le conduit à l'orphelinat, sa nouvelle maison, « the Home ». Cet institut est dirigé par des hommes blancs brutaux, qui ne voient les enfants que comme des Noirs parmi les autres, alors que ceux-ci, encore plus que des enfants noirs « ordinaires », n'ont pas conscience des a priori qui existent sur leur couleur de peau. Ils sont cependant bien au courant des relations de pouvoir qui peuvent exister dans la petite société qu'ils forment tous ensemble. C'est ainsi qu'à peine arrivé, Tucker doit répondre à un nouveau maître, un jeune enfant, tout comme lui – c'est-à-dire aveugle et noir – qui à son tour répond au gardien. Lorsque Bud Rodney vient le récupérer à l'institut pour en faire un membre à part entière de son ensemble de jazz, Ludlow comprend qu'il a un nouveau maître qui incidemment a payé pour pouvoir le sortir de l'institut. Rodney lui signale aussi qu'il est dans l'obligation de rester dans cet ensemble jusqu'à sa majorité et qu'il n'a aucune liberté de faire ce qu'il veut (ADP 27). C'est ainsi que Ludlow reste avec Rodney et son ensemble musical pendant deux ans, refusant les opportunités qui lui sont offertes. Cette expérience lui permet de

rencontrer sa femme, Etta-Sue qui, à l'orée de leur relation, le pousse à suivre ses rêves, ses ambitions, cela jusqu'à ce qu'elle ait leur enfant, Bethrah (l'épouse de Tucker Caliban dans *A Different Drummer*). Ludlow se sent pris dans un étau à cause de cette relation, et surtout à cause de cette enfant. Ayant atteint sa majorité, il décide de poursuivre sa route, de quitter Bud Rodney et d'aller à New York en acceptant la proposition d'Inez Cunningham, une star du Jazz. Son épouse refuse de l'accompagner et Ludlow s'en va seul vers le Nord, non sans avoir essayé de comprendre ce qui, dans ce nouveau-né, empêchait sa femme de l'accompagner. Il ne restera avec Inez Cunningham que trois ans. Ici, l'auteur fait une ellipse de ce que Ludlow a vécu avec la chanteuse, mais laisse penser qu'il s'agissait encore d'un autre maître aux yeux de Ludlow. Même s'il était respecté en tant que personne mais également grâce à son art, le joueur de cuivre n'était pas heureux. Encore une fois, il se libère du joug d'une relation dominant/dominé. À Chicago cette fois-ci, il rencontre Ragan, une femme blanche dont il tombera amoureux. Elle portera aussi son enfant – avant de le quitter et ne plus lui donner de nouvelles. C'est là le tournant de l'histoire de Ludlow. En tant que Noir, il tombe amoureux d'une femme blanche et ne se rend compte que la pigmentation de sa peau est une barrière à leur relation qu'après qu'elle l'a quitté. La dépression de Ludlow commence quand il se maquille, se mettant du cirage sur le visage, pour imiter un *minstrel show*. Jusqu'à ce point, Ludlow pense à tort qu'être noir n'est qu'une couleur de peau. Son Être-noir est encore enfoui au fond de lui, et il est d'autant plus difficile de comprendre de quoi il s'agit qu'il est doublement handicapé dans la société étatsunienne. De crise en crise, de dépression en dépression, ce n'est qu'avec le temps et après sa rencontre avec Harriet, une étudiante de vingt ans sa cadette, qu'il comprendra enfin ce qui le constitue. Il se rend compte que sa couleur de peau n'est pas la seule chose qui définit ce qu'il est. Il découvre que son Être-noir transparaît en fait dans sa musique, dans ce qu'il apporte aux autres et que c'est à lui de gérer sa vie. Il s'affranchit ainsi des autres qui veulent prendre les décisions à sa place. À la fin du roman, il prend conscience du fait que sa route doit le

ramener vers le Sud, vers chez lui. La focalisation omnisciente qui conclut l'œuvre permet à l'auteur de mieux sensibiliser le lecteur sur la portée de la décision prise d'aller vers le Sud – non pas pour s'isoler, mais pour participer pleinement à la vie de la communauté noire. La petite église que Ludlow veut rejoindre est symbolique de son acceptation, que ce soit de sa condition d'homme, mais également et surtout de Noir. Il a enfin compris ce que signifiait « être noir » dans la société étatsunienne et comprend que l'action implique qu'elle soit faite seul. Ainsi, s'il trouve son église, il y sera certainement l'instrument qui donnera le ton et la direction à prendre en chœur. Ludlow deviendrait ainsi l'exemple et sera suivi par les autres ; tout comme Tucker le sera dans *A Different Drummer*⁹¹. Une autre opposition apparaît, celle qui montre la dichotomie entre les leaders (les protagonistes de Kelley) et les autres membres de la communauté qui les suivent. C'est par cela que Kelley fait de ses romans des peintures – certes fictives et parfois utopiques et irréalistes – de la société étatsunienne. Cette dernière est ainsi constituée d'individus différents, qui aspirent à des choses semblables ou non, et qui expriment ces aspirations par l'action, ainsi que par la parole.

Ce ne sont là que quelques exemples des protagonistes de Kelley. Cependant, l'auteur n'oublie pas non plus de dépeindre toutes les classes de la société, et pour cela il inclut dans ses textes des personnages secondaires, voire seulement croisés au détour des chemins. Cela produit un « effet de réel » (pour reprendre l'expression de Roland Barthes⁹²) facilitant la vraisemblance des histoires. On peut également y voir une façon de concevoir la société comme un ensemble d'individus se mouvant autour de grandes figures à suivre – autour de leaders. Toutefois, les différents aspects identitaires de ces individus ne sont pas pris en compte tout comme dans la société réelle. Cela ne veut pas dire pour autant qu'ils n'existent pas. Les représentations sont physiques, morales et culturelles. Ces éléments sont des signes grâce

⁹¹ Mais tout comme Tucker, la position de leader n'est pas une volonté consciente du personnage. Il servira d'exemple mais n'est pas créé par l'auteur comme seul modèle. Kelley continue sur cette voie qui est qu'il n'est pas question de suivre un guide, mais que les décisions doivent être personnelles et réfléchies.

⁹² BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». In *Communications*, Vol. n°11, pp. 84-89.

auxquels l'identité des personnages se forment. Ce sont aussi des éléments qui permettent la comparaison des Africains Américains entre eux. Mais il demeure un élément commun, au-delà de la seule couleur de peau, qui réunit de nombreux Noirs aux États-Unis, c'est le langage. Kelley le considère aussi comme un facteur identitaire.

1.2.4. Le langage comme vecteur d'identité

Even after Africans becoming Africanamericans, folks still be encouraging our folks to speak Africanamerican creole. They punishing anybody teaching a homey to read or speak standard American (for real, a American English creole it own self). (sic)

They kept Africanamericans all segreghettoed up so they wouldn't learn standard American (sic).⁹³

Extrait de « Concerning Ebonics », un article écrit par Kelley, ce paragraphe montre toute la portée de la pensée de l'auteur sur la langue africaine américaine⁹⁴. Les références culturelles aux « Anti-literacy Laws » de Sud faisant suite à la révolte de Nat Turner peuvent y être retrouvées de façon sous-jacente. La ségrégation et la ghettoïsation des Africains Américains y sont mentionnées. Kelley renvoie également à la portée culturelle et idéologique de ce langage, ce créole qui constitue le corps de la communauté noire américaine. Il explique :

The Africanamerican child born and reared in a environment of creole speakers get to kindergarten speaking Africanamerican creole as his first language, the only tongue he know. Sesame Street and TV and radio and movies hasn't reach him (or her) on the linguistic level or else he be talking like Prince Charlie. So imagine how he feel when he get to school and don't understand nothing what the lady be saying, neither accent, intonation, grammar or vocabulary.

Now don't he get branded a fool? And don't he eventually act like one? (sic)

Dès l'enfance, l'Africain Américain est baigné dans ce créole, cette langue où le verbe « be » ne se conjugue pas, où il n'existe que par la force des choses, à cause de la proximité de

⁹³ KELLEY, W. M. « Concerning Ebonics », article non publié.

⁹⁴ On y fait également référence avec les noms suivants : « African American Vernacular English », « Black English » ou « Black Vernacular ». Nous retiendrons surtout l'appellation utilisée par l'auteur, c'est-à-dire « Ebonics ».

l'anglais⁹⁵. Ce petit Africain Américain agit et est finalement perçu comme un idiot parce qu'il ne maîtrise pas l'anglais standard. Cette idiotie, d'un point de vue blanc, fait partie de son identité, de son être. Ce n'est pas une identité qu'il s'est forgée, mais une identité qu'on lui a imposée et par laquelle il est « marqué » ; « branded » nous dit Kelley. Car si l'identité est personnelle, elle correspond aussi au reflet que l'Autre renvoie de soi. La langue est un de ces repères qui permet à l'individu de se situer par rapport aux autres. Elle lui permet d'exister.

Faire entendre la voix des Africains Américains est un processus très important de l'écriture de Kelley ; c'est une expérience qu'il fait apparaître tout au long de ses œuvres. Il s'agit de mettre en évidence les valeurs idéologiques, culturelles, religieuses et politiques des Africains Américains. C'est un moyen de pénétrer dans leur univers, puisque la langue est un principe d'identité culturelle et sociale⁹⁶. De cette façon, le lecteur est plongé dans un monde qui est en opposition – et celle-ci peut être partielle ou totale – avec le monde de la société blanche dominante aux États-Unis.

Mark Twain, de façon contestable, est l'un des premiers écrivains à avoir tenté de faire transparaître une certaine forme d'identité africaine américaine par le biais du langage. C'est en quelque sorte un précurseur. Ralph Ellison a d'ailleurs dit à propos de celui-ci : « he made it possible for many of us [the African American writers] to find our own voices ».⁹⁷ Trouver sa

⁹⁵ C'est ce que Kelley nous a indiqué au cours de nos conversations. On peut aussi se référer à la toute fin de cet article lorsque Kelley insiste sur le fait que l'intelligence n'est pas inhérente à ceux qui manipulent l'anglais standard, et qu'elle peut également être retrouvée dans un « pidgin », qu'il soit créole ou langue. Si Kelley choisit de rédiger son article en *Ebonics*, c'est parce qu'il veut justement prouver que cette intelligence n'est pas due à la langue utilisée, avec sa morphosyntaxe ainsi que ses autres règles ; que le locuteur « *Ebonics* » est capable de réflexion, que la capacité intellectuelle de l'Africain Américain ne se mesure pas par le langage dont il fait usage, mais par le fond de sa pensée. Dans l'interview qu'il nous a accordée, Kelley insiste bien sur la définition de la langue. C'est d'ailleurs pour cela qu'il recrée un langage, même s'il s'agit du langage des rêves, dans *Dunfords Travels Everywheres* bien entendu, mais également, sur quelques pages de *dəm*.

⁹⁶ Cf. par exemple l'article de Louis-Jacques Dorais « Language, Culture and Identity: Some Inuit Examples ». In *The Canadian Journal of Native Studies*. 1995, Vol. 15, No.2, pp. 293-308 ou encore JASPAL, Rusi. « Language and social identity: A psychosocial approach ». In *Psych-Talk*. Septembre 2009, Vol. 64, pp. 17-20.

⁹⁷ ELLISON, Ralph. *Interview with Shelley Fisher Fishkin*. New York, 16 juillet 1991 cité dans FISHER FISHKIN, Shelley. *Was Huck Black? Mark Twain and African-American*. New York : Oxford University Press, 1993, p.136. L'importance de Twain est toutefois contestée puisque, sous certains angles, on peut déceler des stéréotypes dans son utilisation de la langue vernaculaire noire américaine. Cf. l'ouvrage de Shelley Fisher Fishkin pour davantage de détails.

propre voix, voilà un autre élément important de l'écriture de William Melvin Kelley. S'y ajoute néanmoins une politique de valorisation de cette langue, cela dans un souci de défense des valeurs africaines américaines. L'engagement de Kelley pour les Noirs américains passe par cette réappropriation de soi, et ici, de soi par le langage. Pour lui, l'accent, l'intonation, le vocabulaire, la syntaxe, en fait tous les éléments qui constituent l'acte de parole, sont d'une importance capitale pour percevoir l'identité sociale des personnes représentées.

En effet, si cette identité sociale est particulièrement visible dans *A Different Drummer*, on la retrouve aussi de façon certaine dans *Dunfords Travels Everywheres* lorsqu'à deux reprises Chig Dunford s'adresse à ses camarades de voyage après que ceux-ci se sont enquis de son avis (DTE 4, 46). Ce n'est pas tant le langage utilisé qui est frappant que la réaction de ses amis blancs. Effectivement, lorsque Chig utilise le mot « Motherfucker » (46) que Kelley transforme en langue courante dans un contexte africain américain et propre à l'*Ebonics*, ceux-ci marquent la différence qu'ils ne manifestent pas vis-à-vis de sa couleur de peau par leur indignation. Ils restent silencieux avant de s'en aller et le laisser seul. Ces mots qui marquent cette différence et qui opposent Chig et ses camarades blancs sont ancrés au plus profond de l'Africain Américain selon Kelley. Chig ne les ayant jamais employés auparavant, s'étonne qu'il ait pu les prononcer, mais ils étaient là, « en » lui :

Where on earth had those words come from? He tried always to choose his words with care, to hold back even anger until he found the correct words. Luckily, he had never suffered a pronunciation problem. His family lived in Harlem; he had grown up there, but had no trouble saying that, they, these, those or them. He had always spoken properly at Shaddy Bend Primary School. There, he had never heard those words, and as a gradeschooler, one of his parents had always driven him to school and back. But when he continued on Shaddy Bend Upper School, twice each weekday he had walked between his house and the subway. Some days he had stopped to watch the boys playing in the street, had heard that kind of talk, must have remembered it. He smiled, laughed behind closed lips, at the street-words that had waited inside him all these years to jump out at Lane's face. He shook his head resigned. He would always stay – ⁹⁸

⁹⁸ *Dunfords Travels Everywheres*, pp. 46-47.

Cette dernière phrase interrompue dans son cours pourrait aisément être complétée par « He would always stay a Negro » puisqu'elle fait apparemment écho au poème que son père lui récitait souvent : « Wherever you go, whatever you do, you'll find a Tom, peeping on you » (DTE 24). L'association de ces mots (« No, motherfucker ! ») et de leur contexte – Harlem, dans la rue – permet en effet de les rattacher à la condition noire du personnage. À travers l'usage d'un discours indirect libre, le narrateur omniscient nous permet de remarquer l'importance de la prononciation pour Chig dans cet extrait. Jusqu'à présent, il s'était différencié des autres Noirs américains. Même s'il vivait à Harlem, et qu'il y avait toujours vécu, sa famille et lui ont une certaine aisance qui ne correspond pas à l'image de ghetto dont est affublé ce quartier new-yorkais. Il va dans une école privée et n'emploie pas le même argot que le reste de la population. Pour lui, l'importance de la prononciation de ces mots commençant par le phonème « th- » est réellement essentielle. « That », « they », « these », « those », « them » sont souvent prononcés différemment par les Africains Américains, et se rapprochent davantage de « dat », « dey », « dese », « dose » et « dem ». Il s'agit souvent de la « marque » par laquelle l'auditeur « reconnaît » un Africain Américain. Et c'est d'ailleurs par cela que Kelley choisira, en un retournement de sens, de désigner le Blanc. Ce dernier « dem » est, rappelons-le, le titre du quatrième ouvrage qu'il a publié. Kelley se réapproprie le « créole » africain américain pour, avant tout, créer de nouvelles matières, mais aussi pour détourner les codes et les diriger vers ceux qui s'en sont moqués, vers ceux qui ont dénigré l'« *African American creole* ».

La différence existe cependant entre les Africains Américains eux-mêmes. C'est ce que montre la comparaison entre Chig Dunford et Carlyle Bedlow par exemple. Si l'on se penche davantage sur cette différence de langage entre Africains Américains dans l'œuvre de Kelley, on constate que très souvent, les personnages noirs de Kelley qui emploient l'anglais standard sont en partie responsables d'un certain échec quant à l'aboutissement de leur propre lutte pour

la libération du peuple noir. L'exemple le plus frappant est celui du Révérend Bradshaw qui semble être l'élément déclencheur d'une catharsis dans *A Different Drummer*. Ce Noir éduqué dans une université prestigieuse, qui parle un anglais sans défaut de syntaxe, est aussi une personne qui ne réussit pas à faire évoluer la condition des Noirs malgré sa lutte constante. Il explique d'ailleurs à Dewey Willson III⁹⁹ que l'action de Tucker Caliban fait de lui (Bradshaw) un homme inutile ; quelqu'un dont les autres Noirs n'ont plus besoin puisqu'ils peuvent parvenir à leurs fins sans leader (ADD 134). Pour Kelley, l'éducation n'est pas l'unique vecteur de réussite pour les Noirs aux États-Unis. Dans la nouvelle « My Next To Last Hit by "C. C. Johnson" », on voit par exemple l'écart qui existe entre le Noir et le Blanc alors qu'ils ont tous les deux été éduqués dans les mêmes écoles prestigieuses. On peut observer les différences d'expression entre Bradshaw et Tucker, et par conséquent entre l'Euro-Américain et le Noir Américain. Le Blanc doit parler un anglais standard, le Noir ne doit pas abandonner complètement le créole « *Ebonics* » qui le caractérise. Néanmoins, Kelley se sert également de l'anglais standard pour contrer l'Euro-américain lui-même.

Kelley oppose des Noirs éduqués et de classe sociale supérieure à des hommes blancs qui viennent d'une catégorie sociale plus modeste. De cette manière, l'auteur semble prouver la supériorité du Noir sur le Blanc. Si l'on prend encore le personnage de Bradshaw comme exemple et qu'on l'oppose aux « Hommes du Porche » (premiers témoins de l'action de Tucker et derniers acteurs de l'œuvre à qui l'auteur abandonne le sort du Révérend), on se rend compte que l'écrivain met ce même Bradshaw en position de supériorité puisqu'il domine ces « Hommes du Porche » par sa stature et son statut social, manifestés matériellement par sa

⁹⁹ Pour rappel, Dewey Willson III est le fils de l'ancien employeur de Tucker Caliban. Il se considère comme un ami de Tucker Caliban. Ils ont grandi ensemble, et c'est ce dernier qui lui apprend comment monter à vélo. Lors de ces leçons, Dewey ne veut pas rentrer malgré l'heure tardive, et c'est Tucker qui est battu lorsque les enfants rentrent enfin. Au travers d'une lettre, Tucker tente par la suite de faire comprendre à Dewey ce qu'il vit en tant que Noir et de ce qu'il s'apprête à faire. Il ne comprendra cependant pas le sens de cette missive. En revenant chez lui de l'université pour les vacances, il se rend compte que Tucker a fait une chose dont personne ne saisit le sens, sauf les Noirs de l'État. C'est à ce moment qu'il rencontre le Révérend Bradshaw – que son père David Willson a connu à l'université – qui lui explique l'importance que revêt l'action de Tucker Caliban.

berline noire et son chauffeur, et moralement par sa verve. En plus de ne pas avoir une langue vernaculaire africaine américaine justifiant un statut d'homme noir dans un état du Sud des États-Unis, il a aussi selon David Willson une voix « qui semblait très britannique »¹⁰⁰ (ADD 156). Dans l'inconscient collectif, cet accent britannique est le symbole d'une bonne éducation et d'un raffinement qui ne correspondent pas du tout à l'image et au symbole de ces « Hommes du Porche ». La position dominante de Bennett Bradshaw se manifeste aussi par son opposition à Loomis, le seul des « Hommes du Porche » à être allé à l'université, mais aussi l'un des moins intelligents du groupe : il n'a fréquenté l'université que pendant trois semaines et ses remarques sont toujours déplacées et remises en question par Mister Harper. L'éducation ne semble ainsi pas être adaptée aux Blancs qui l'ont justement mise en place. De la même façon, c'est encore Bradshaw en tant que catharsis qui montre à Dewey Willson III les réalités qui l'entourent alors que l'État se vide de sa population africaine américaine. L'usage de l'anglais courant est alors à double tranchant dans la mesure où il n'exprime pas une véritable identité noire selon l'auteur, mais qu'il permet, à l'opposé, de mettre l'homme noir en position d'égalité face à l'homme blanc, sinon en position de force. On pourrait penser qu'il s'agit là de transitions dans les positions sociales aux yeux de l'auteur, mais peut-on réellement conclure cela quand la destinée de Bradshaw est laissée entre les mains de ces « Hommes du Porche », même si l'auteur insiste sur le fait qu'il n'a jamais considéré Bradshaw comme mort¹⁰¹ ? Il est également possible de considérer une transition d'identités dans la mesure où Bradshaw se sent impuissant en voyant l'État se vider de sa population africaine américaine, au même titre que ces Blancs qui essaient de les empêcher de fuir, et qui ne peuvent que se résigner en se rendant compte qu'il n'y a plus rien à faire.

¹⁰⁰ C'est moi qui traduis.

¹⁰¹ C'est ce que l'auteur nous a confié lors de notre entretien impromptu du 22 février 2012. Cette rencontre, informelle, n'a pas été retranscrite.

Plutôt que de parler de transitions, il est peut-être préférable de parler d'immobilisme, puisque chacun semble rester à sa place, tout en gardant et en mettant en avant ses propres valeurs culturelles et sociales. Aussi, il faut voir une (ré-)affirmation de l'identité africaine américaine à travers les œuvres de Kelley quand il y utilise le langage noir – l'« *Ebonics* » – afin de qualifier certaines identités africaines-américaines. Et nous insistons encore une fois sur la pluralité de ces identités en ce sens où, même s'ils poursuivent une cause analogue, à savoir la libération des Noirs-Américains du système ségrégationniste, les personnages africains américains de Kelley sont parfois en désaccord quant à la façon de parvenir à leurs fins.

Il est difficile de faire percevoir des sons alors que l'on écrit. C'est l'une des tâches que Kelley entreprend lorsqu'il crée le *Dream Language* dans *Dunfords Travels Everywheres*. Par les nouvelles déclinaisons de mots avec leurs changements syllabiques, l'écrivain s'amuse à faire ressortir une certaine individualité linguistique. Parce qu'elle correspond au langage des rêves de deux personnes noires, on peut penser que pour l'auteur c'est la voix de l'inconscient des Africains Américains. Cet inconscient se caractérise sur un plan sonore ainsi que morphographique. Si on considère ce premier aspect, on se rend compte de la nécessité de lire les chapitres en langage des rêves de *Dunfords Travels Everywheres* à haute voix. Cela est indispensable pour comprendre le sens des mots à cause de leur graphie complexe et des double-sens lexicaux qu'elle crée. De plus, l'utilisation encore une fois d'un discours indirect libre associé au « stream of consciousness »¹⁰² marque cette intériorité et cet inconscient rêvé. Prenons l'exemple du mot « hUnmisereaducation » (DTE 49). Le « h » initial correspond à

¹⁰² Nous choisissons ici de conserver le terme en anglais, même si l'on peut trouver les traductions « courant de conscience » ou « flux de conscience ». Nous éviterons cependant la traduction de « monologue intérieur ». Dans l'article « Monologue intérieur dans *Amants, Heureux Amants* », Jean Herman et Ann Robeyns écrivent : « C'est à tort que la critique emploie cette expression [stream of consciousness] pour désigner le monologue intérieur. En effet, tandis que le monologue intérieur au sens strict est un discours verbal (une parole intérieure), le « stream of consciousness » selon W. James [dans *The Principle of Psychology*], contient encore 'other mind stuff', surtout d'ordre visuel ». HERMAN, Jean, ROBEYNS, Ann. « Monologue intérieur dans *Amants, heureux amants* ». In DELAZAY, Auguste, LIOURE, Françoise. *Valéry Larbaud, Espaces et Temps de l'Humanisme*. Clermont-Ferrand : PU Blaise Pascal, 1995, p. 83.

l'adjectif possessif « his ». Il y a ensuite la racine « education » dont l'orthographe devient ici « eaducation », la syllabe « ea » retranscrivant orthographiquement le son [I], soit une prononciation argotique avec un accent exagéré que la croyance commune penserait africaine américaine. Il y a aussi le préfixe négatif « Un- » dont la lettre majuscule exprime l'insistance sur la syllabe. Ce mot « hUnmisereaducation » est également constitué d'une racine secondaire, « miser » qui correspond à la cupidité. Construit en utilisant les mêmes outils que le mot « Africamerican » qui est l'association de « African » et « American », l'expression que nous examinons ici est pleine de sens du fait des termes imbriqués les uns aux autres. En un seul mot, Kelley parle au premier plan de l'absence d'éducation du personnage. Sur un plan supérieur, il s'agit de donner une éducation au Noir après les lacunes qu'il a pu avoir parce que le Blanc a voulu garder son savoir. Il faut l'ôter de cette « *non-éducation* », en l'éduquant généreusement. De ce fait, nous voyons les deux plans sur lesquelles nous insistions plus haut. Il y a la qualité sonore du message extrêmement expressif comme la langue vernaculaire noire américaine. Cette sonorité, qui remet en place l'identité noire de la conscience du personnage qui rêve, est accompagnée de ses véritables pensées qu'il exprime à sa façon par les divers niveaux de compréhension de l'idiome utilisé. S'il représente la conscience du personnage, son identité transparaît donc par le fait qu'il s'agit d'un idiolecte que seuls Chig et Carlyle peuvent comprendre. Néanmoins, du fait de la transformation de ceux-ci en « personnages-types », Kelley convertit cette langue en un véhicule de la pensée africaine américaine en général. De plus, on peut certainement considérer que les différents niveaux de lecture du langage des rêves expriment les diverses opinions africaines américaines qui ont été superposées les unes aux autres afin de représenter toutes les couches identitaires de la communauté noire américaine.

En ce sens, le langage est cet élément important représentatif des individus. Il fait partie intégrante de leurs identités. Par le biais de la syntaxe et des sonorités, l'auteur de *Dunfords Travels Everywheres* donne des caractéristiques propres à ses personnages. Il les rend

reconnaissables, qu'ils soient noirs ou qu'ils soient blancs. L'Africain Américain est alors distingué par sa langue propre, l'« *Ebonics* ». Elle se construit autour de l'anglais américain et reprend, selon l'auteur, des particularités qui correspondent aux langues africaines d'origine des Africains Américains. Kelley ne dit pas que ces langues africaines sont encore parlées et comprises par les Noirs aux États-Unis. Ce qu'il veut dire, c'est que ce créole noir américain, l'« *Ebonics* », s'est construit ainsi dès que les Noirs ont été ramenés de force depuis leur terre africaine. Il considère cette construction comme équivalente à d'autres créoles (par exemple ceux qui se sont construits à la Guadeloupe, à Haïti ou encore à la Martinique). Ce « Black Vernacular » s'est formé autour des identités africaines américaines, comme celles-ci se sont également bâties grâce à lui.

Les représentations que William Melvin Kelley fait dans ses récits sont quelque peu limitatives car elles s'inscrivent dans un contexte narratif qui n'est pas étendu, c'est-à-dire qu'elles sont développées à l'intérieur d'un cadre déterminé. Il choisit en effet d'écrire de façon brève, dans un format qui n'excède pas trois cents pages. L'auteur est bien conscient de cet enjeu et crée des personnages-types qui permettront de représenter une grande diversité de la population dans une œuvre qui tente de figurer le monde réel. On peut toutefois noter que les outils littéraires utilisés n'autorisent pas tout le temps ce réalisme. Kelley choisit parfois des symboles fantastiques au lieu de descriptions renvoyant à la réalité. C'est le cas quand par exemple les personnages sont représentés comme des géants ou encore quand les personnages de contes populaires s'animent, même si ce n'est que dans le langage du rêve. Basées sur la tradition, les représentations que Kelley fait transforment les codes utilisés par ses prédécesseurs afin de les adapter à ses récits.

Toutefois, ces transcriptions d'identités noires symboliques ne sont pas immédiates dans le travail d'écriture de Kelley. Il a commencé par écrire en se posant des questions avant, par la suite, d'ajouter une démarche protestataire à son art. Le caractère de l'écriture de l'auteur s'est

transformé en même temps que ses idées politiques ont évolué. Il a intégré ses convictions politiques, sociales et culturelles dans ses œuvres pour obtenir l'amélioration de la condition des Africains Américains. Mais Kelley ne s'est jamais inscrit uniquement dans l'idéologie du *Black Arts Movement*. Il représente surtout des gens et ceux-ci sont noirs. Dans ce processus de construction littéraire de ses personnages, il a fallu qu'il s'interroge sur ce qui constituait leurs identités noires.

II. Points de départ : interrogations identitaires

II.1. S'identifier en tant que Noir

Pour William Melvin Kelley, l'Africain Américain n'est pas noir, et c'est une absurdité de parler de culture « noire » ou bien de « blackness ». L'auteur insiste sur tous les éléments négatifs auxquels la couleur noire renvoie et il met en valeur la pigmentation « marron » des Africains Américains par opposition à une noirceur qui n'existe pas¹⁰³. Ces conclusions ne peuvent cependant pas faire oublier le contexte dans lequel ses principaux ouvrages ont été publiés. Leurs actions se situent dans un pays où la distinction est faite à travers les origines ethniques et la couleur de peau. Les conclusions de Kelley découlent d'une interrogation sur cette carnation. Nous réutilisons toutefois les termes « noir » et « blanc » étant donné que ce sont ceux qui sont communément employés pour définir les rapports entre les deux groupes raciaux. Kelley les utilise aussi dans ses écrits, malgré ses arguments. De cette façon, avant d'étudier l'importance des nouveaux noms choisis pour désigner les Africains Américains, nous insisterons sur ce qui, pour Kelley, les définit. De plus, nous insisterons ici davantage sur le concept d'identité noire que sur cette pigmentation. En effet, l'Être-noir ne se résume pas à la couleur de peau, il s'agit d'un concept identitaire, culturel et de représentation de soi.

¹⁰³ Cf. l'interview en annexes, pp. 381-382 : « I don't think we would have called ourselves black. I think "black" was imposed upon us, and with it carries two, three thousand years of anti-blackness that's embedded in European culture. Black as a witch's heart, the Black Sabbath, the Black Death, all the connotations of black, boom! Suddenly that's on our shoulders. We're carrying that weight. [...] Negro was only black in Spanish. All connotations of blackness, I object to. The negative connotations of blackness. As I said, it is associated with death and vampires... However, there's no black and white! So right away there, we're accepting a fiction. We're accepting an abstraction. You are not black. You're a beautiful shade of brown. I got my shade of brown. We're brown! »

II.1.1. L'identité noire perçue par Kelley, un travail d'observation et de représentation

Les personnages noirs de Kelley sont tous similaires et différents à la fois. Ils sont semblables du fait de la couleur de leur peau et leur lutte commune contre les discriminations qui leur sont faites. Ils partagent également une identité culturelle qui leur est propre. Mais ce sont tous des individus à part entière. Ils ont chacun une identité personnelle qu'il ne faut pas confondre avec les précédentes identités sociales et culturelles. Ce qui nous intéresse ici est la confrontation ainsi que la cohésion de ces trois types d'identités afin de tenter de définir cette « *identité noire* » que l'écrivain met tout de même en œuvre. Partons du principe selon lequel l'identité noire est polysémique.

Elle est généralement perçue comme l'autre anormal dans une société blanche où le fait d'être blanc est la norme¹⁰⁴. S'inscrivant dans un contexte manichéen propre à la société occidentale, l'identité noire et l'identité blanche sont opposés du fait de la domination des Blancs. L'identité noire est de ce fait le négatif de l'identité blanche. Dans la dichotomie imposée par cette pensée blanche dominante, l'identité noire est le contretype des valeurs morales qu'il faut respecter, et en conséquence il est nécessaire de s'en défaire¹⁰⁵. C'est cette vision de l'identité noire que William Melvin Kelley remet en cause dans ses écrits et cela dès son premier roman. Le lecteur saisit bien que c'est ce que Tucker Caliban cherche lorsqu'il laisse finalement derrière lui les cendres de son ancien domicile. En ce sens, lorsqu'il fait comprendre à Mister Leland qu'il a perdu quelque chose, il s'agit de son identité, et puisque

¹⁰⁴ WRIGHT, Michelle M. « "What is Black Identity?" ». In ROCCHI, Jean-Paul (dir.). *L'objet identité : épistémologie et transversalité*. Les cahiers Charles V, juin 2006, Vol. 40, p. 136.

¹⁰⁵ Citons Frantz Fanon dans l'Introduction de *Peau noire, masques blancs* : « Aussi pénible que puisse être pour nous cette constatation, nous sommes obligé de la faire : pour le Noir, il n'y a qu'un destin. Et il est blanc » (8). Cette assertion du penseur martiniquais met en exergue la position antinomique du Noir. Il ne peut être blanc puisqu'il est noir, mais la société occidentale le pousse à devenir ce qu'il n'est pas, cela afin de pouvoir exister et avoir un véritable « destin ». Pour respecter les valeurs blanches qui le dirigent, l'homme noir doit disparaître pour renaître par le baptême de la blancheur. C'est la critique que les auteurs africanistes font à la culture dominante dans la société occidentale. C'est ce que Fanon remet en cause, tout comme le fait Kelley dans ses écrits.

c'est une vision figurée, il est question de son identité noire (ADD 50)¹⁰⁶. Pour l'écrivain, il est essentiel de pouvoir abandonner ce que l'on tenait pour des principes fondamentaux afin de pouvoir chercher sa véritable identité noire, c'est-à-dire son authentique *moi*. Ces normes fondamentales sont celles qui ont été adoptées par la société euro-américaine et dictées aux Africains Américains qui n'ont pas eu d'autre choix que de les suivre. Imposées par les Euro-Américains, elles permettent, par opposition, de renforcer la valeur collective de l'identité noire. Celle-ci résulte déjà de l'expérience vécue commune des Africains Américains et des éléments fondamentaux qui constituent une identité et une culture.

Par conséquent, pour Kelley, la communauté noire fait partie intégrante de la société étatsunienne au même titre que les Blancs (DTE 49¹⁰⁷). C'est en s'inscrivant en tant qu'Américain que Kelley définit l'Africain Américain. Originaire d'Afrique, sa culture et son identité se sont forgées au contact du Blanc qui l'a réduit en esclavage, dans un nouvel espace, sur un nouveau continent. Ces données ont permis la naissance d'une culture noire étatsunienne riche de son passé africain et de son présent américain. Le sujet africain américain peut se définir comme tel parce ces deux origines coexistent et qu'elles le constituent. La construction de l'identité africaine américaine chez Kelley doit être liée d'une part à l'image que le Blanc renvoie au Noir, et sa façon de le percevoir, d'autre part à l'expérience de l'auteur lui-même. L'identité noire est ainsi multiple, comme nous l'avons vu, mais c'est aussi une résurgence des différentes étapes de la perception de l'écrivain de cette conception identitaire. On peut également la rapprocher du courant littéraire auquel William Melvin Kelley appartenait lorsque la majeure partie de ses œuvres a été publiée. Cette identité noire est ainsi autant empirique que

¹⁰⁶ Kelley laisse la porte ouverte à une multitude d'explications quant à ce que Tucker Caliban a perdu. Il est donc possible d'interpréter cette perte de nombreuses manières. Celle-ci porte néanmoins sur des éléments fondamentaux composant le caractère identitaire du protagoniste du roman.

¹⁰⁷ « dhis-Morning we wddeal, in dhis Sagmint of Lecturian Angleash 161, w'all the daisiastrous effects, the foxnoxious bland of stimili, the infortunelessnesses of circusdances which weak to worsen the phistorystematical intrafricanical firmly structure of our distinct coresins: The Blafringro-Arumericans ».

conceptuelle. Elle appartient d'abord à l'auteur qui expose et argumente son expérience, avant de la soumettre au lecteur et à son éventuelle approbation.

Elle est aussi complexe à expliquer du fait des différentes définitions que l'on peut lui donner. Par exemple, pour Clifford Broman, Harold Neighbors et James S. Jackson, il s'agit de l'identification d'un groupe racial qu'ils définissent comme étant « la proximité à d'autres similaires [à soi] par les idées, les sentiments et les pensées »¹⁰⁸. On peut aussi citer Jennifer Eggerling-Boeck :

Demo and Hughes (1990) followed Burke's definition of an identity as the "meanings a person attributes to the self as an object in a social situation or social role" (1980: 18¹⁰⁹). They argued that Black identity is a multidimensional concept that encompasses a wider array of feelings than simply closeness to other Blacks. They expanded the concept to include not only feelings of closeness, but also Black separatist sentiments, which they define as "commitment to African culture and the degree to which Blacks should confine their social relationships to other Blacks," and racial group evaluation, which is a general measure of a respondent's positive or negative evaluation of Black people as a group (Demo & Hughes 1990: 367¹¹⁰).¹¹¹

Le lien avec la communauté dans la formation de l'identité noire dépend aussi de la « nigrescence » énoncée par William Cross et qu'il définit ainsi : « [Nigrescence is a] *resocializing* experience ; it seeks to transform a preexisting identity (a non-Afrocentric identity) into one that is Afrocentric »¹¹². L'identité noire étatsunienne est donc plurielle parce qu'elle reflète une communauté. Elle est aussi la réponse aux stimuli environnants, c'est-à-dire les relations entre personnes dans une société où les Blancs sont considérés comme la norme. Dans sa définition, Cross prévient par conséquent contre la réification de l'identité noire. C'est parce que ce n'est pas un objet qu'elle est difficile à définir et cela est également valable dans

¹⁰⁸ BROMAN, Clifford, NEIGHBORS, Harold, JACKSON, James S. « Racial Group Identification among Black Adults ». In *Social Forces*, 1988, Vol. 67, p. 148. C'est moi qui traduis.

¹⁰⁹ BURKE, Peter J. « The Self: Measurement Requirements from an Interactionist Perspective ». In *Social Psychology Quarterly*, 1980, Vol. 43, pp. 18-29.

¹¹⁰ DEMO, David, HUGHES, Michael. « Socialization and Racial Identity among Black Americans ». In *Social Psychology Quarterly*, 1990, Vol. 53, pp. 364-374.

¹¹¹ EGGERLING-BOECK, Jennifer. « Issues of Black Identity: A Review of the Literature ». In *African American Research Perspectives*. Spring/Summer 2002, Vol. 8, n°1, p. 18.

¹¹² CROSS, William. *Shades of Black : Diversity in African American Identity*. Philadelphia : Temple University Press, 1991.

l'écriture de Kelley. C'est un concept en constante évolution, ainsi qu'un principe de transformation que l'on retrouve chez l'écrivain et chez les membres du *Black Arts Movement* en général.

Dans la même verve que les membres du *Black Power*, Kelley se définit comme fier de ce qui le constitue, à savoir sa couleur de peau, son identité propre, ainsi que de celle la communauté à laquelle il appartient. Son écriture est celle d'une valorisation de l'Être-noir. L'opposition que Kelley fait de l'Être-noir et l'Être-blanc est familière de celle du BAM qui représente une culture vive (la culture africaine américaine) par rapport à une culture déliquescence. Cela se caractérise par exemple par la reprise des éléments des légendes africaines représentant un soleil diffusant une énergie stimulante pour permettre aux Noirs de se mouvoir. Par opposition, le froid éddique fait mourir les Blancs. Kelley renverse aussi les rôles traditionnellement attribués par la société dominante.

Stephen Henderson dénonce par exemple le fait que la couleur noire est péjorative dans la doxa blanche. Il écrit :

The devil is black, sin is black, death is black, Cain is black, Grendel is black, Othello is black. Ergo Othello is the devil. The black man is the devil. The devil is the black man!¹¹³

Nous avons vu comment Kelley revendique le terme « brown ». Il prend le contre-pied de cette croyance lorsqu'il écrit : « Some Usricans say it's because the Uralpean ist d'DeVille. They razen He'll tempt you, tissyue, tuss you, tighten your truest with gleeven, his Job, as illmost any quistian will taile you (sic) »¹¹⁴. Ce renversement permet de transmettre une image positive de l'identité noire, tout en montrant les méfaits de l'homme blanc. Ce processus vient de l'inclusion de Kelley dans le *Black Arts Movement*, et de façon plus générale dans le *Black Power Movement*. Il devient de la sorte un écrivain engagé, tout comme ses personnages le

¹¹³ HENDERSON, Stephen E. « Survival Motion ». In COOK, Mercer, HENDERSON, Stephen E. (dir.). *The Militant Black Writer in Africa and the United States*. Wisconsin : University of Wisconsin Press, 1969, p. 88.

¹¹⁴ *Dunfords Travels Everywhere*, p. 52.

deviennent à mesure que ses œuvres se composent. Ce militantisme est ancré dans l'Être-noir lui-même, et plus spécifiquement pendant la période de la Ségrégation lorsque Kelley publie ses ouvrages.

II.1.2. Le Noir en tant que militant

(..) merely to say, "I'm black," in the United States is an act of resistance; to say out loud, "I'm black and I'm proud" (Cf. James Brown's rhythm-and-blues song, "Say It Loud—I'm Black and I'm Proud") is an act of rebellion; to attempt systematically to move black people to act out of their beauty and their blackness in white America is to foment a revolution.¹¹⁵

En appliquant les propos de Stephen Henderson aux récits de Kelley, on voit apparaître une corrélation entre l'activisme des personnages kelleyiens et leur identité personnelle profonde. C'est l'idée que Kelley veut transmettre à ses lecteurs. Il a été vu que les écrits de l'auteur se sont développés et se sont transformés au fur et à mesure de sa maturation littéraire et de l'affirmation de son activisme. La fierté qui se dégage de plus en plus de ses personnages africains américains fait écho à celle de l'auteur et à celle des autres Africains Américains autour de lui. Lorsqu'on lit la précédente citation de Henderson, on voit aussi que cette fierté noire américaine va de pair avec un acte de rébellion anti-systémique, celui-là même que Kelley exposait déjà dans *A Different Drummer*. C'est ce système que Tucker Caliban entend renverser, non pas pour tous les Africains Américains, mais pour lui-même et sa famille. La rébellion des personnes noires américaines est inhérente à ce qu'elles ont vécu tout au long de leur existence sur le territoire étatsunien. De même que c'est le sang de l'Africain qui bouillonne dans les veines de Tucker, c'est cet élan militant qui permet à Cooley Johnson de se révolter contre la société blanche représentée par Mitchell Pierce dans *dām*. C'est un acte de résistance, comme l'entendait Henderson. Les personnages africains américains de Kelley sont noirs et

¹¹⁵ HENDERSON, Stephen E. *Op. cit.*, p. 65. Ce sont ces idées que notre auteur développe également dans l'interview qu'il nous a donnée. Cf. interview en annexe, p. 381.

sont fiers de leur couleur et de leur culture. Ce que Kelley leur fait faire, c'est pousser ce fameux cri : « Black is power, black is beautiful ».

Il y a cependant des personnages noirs moins enclins à manifester le fait d'être noirs. C'est le cas de Chig Dunford ainsi que de son frère, Peter. Ces deux personnages n'ont pas la conscience militante qu'ont les autres personnages qui viennent d'être évoqués. Au contraire, ils doivent réapprendre à « être noirs » et à s'éloigner des faux-semblants. Mais ils réussiront à le faire en aidant les autres membres de la communauté noire américaine. Le chemin emprunté par Chig est très proche de celui emprunté par l'auteur lui-même. Si au début de sa carrière Kelley ne voulait pas que l'on trouve des solutions au problème noir dans ses œuvres, il s'est imposé par la suite en tant que militant pour l'égalité entre les races. On peut encore citer Henderson pour expliquer l'éveil de l'auteur et de son personnage :

[The news media] have paid little attention (...) to the fact that a profound revolution is occurring in the minds of black people and that when that revolution is complete, (...) when these Negroes have been turned into black people, conscious and whole and powerful and proud, the revolution will have become externalized, and the United States as a country will either be transformed or destroyed.¹¹⁶

La transformation des Africains Américains entrainera une révolution qui se caractérisera par la transformation ou la destruction du pays. Henderson, tout comme Kelley, prévient que les Noirs demandent à être reconnus comme membres à part entière de la société étatsunienne.

Le militantisme mis en lumière par Kelley tant comme auteur que par le biais de ses personnages permet de poser une question sociale, politique, culturelle et philosophique. Bien que la revendication de l'Être-noir et du droit de l'Africain Américain à exister au sein de la société étatsunienne ne soit pas une démarche récente lors de sa création, lorsqu'il apparaît, le *Black Arts Movement* se veut être une réponse offensive aux torts faits aux Noirs. Si les idées de Malcolm X se sont transformées en une approche défendant l'intégration des Africains

¹¹⁶ HENDERSON, S.E. *Ibid.*, p. 67.

Américains dans la société étatsunienne quand il s'est séparé de la *Nation of Islam*, sa mort marque un retour vers un séparatisme forcené voulu par certains penseurs de cette époque. C'est ce raisonnement nationaliste que l'on retrouve dans l'idéologie dominante du BAM qui prolonge la pensée de Fanon et sa justification de la violence dans le processus d'auto-détermination¹¹⁷. La création du *Black Arts Movement* est une réponse de LeRoi Jones (Amiri Baraka) à la mort de Malcolm X, et c'est une rupture extrêmement symbolique d'un auteur et éditeur à succès avec la société qui ne le respecte pas en tant que Noir.

Pour Baraka, il faut pouvoir se défendre contre ceux qui veulent vous faire du mal, ou alors se laisser faire. C'est la signification de son poème « Black Art » dans lequel il écrit :

[...] We want "poems that kill."
 Assassin poems, Poems that shoot
 guns. Poems that wrestle cops into alleys
 and take their weapons leaving them dead
 with tongues pulled out and sent to Ireland. Knockoff
 poems for dope selling wops or slick halfwhite
 politicians Airplane poems, rrrrrrrrrrrrrrr
 rrrrrrrrrrrrrrr ... tuhtuhtuhtuhtuhtuhtuh
 ... rrrrrrrrrrrrrrr ... Setting fire and death to
 whities ass.¹¹⁸

La suite de ce poème est tout aussi significative de son rejet du monde blanc. L'Africain Américain est déçu du manque de résultats des luttes préconisant la non-violence. Il veut faire justice par lui-même car il s'accepte comme il est et il faut par conséquent que les Euro-Américains l'acceptent également. Si cela n'est pas le cas, le Noir Américain riposte en utilisant les mêmes armes que son agresseur. La puissance expressive du poème de Baraka n'est que la transposition en mots d'un sentiment dominant chez beaucoup de Noirs qui s'unissent pour se défendre (et on peut penser par exemple à un groupe tel que le *Black Panther Party*). Kelley, en tant que membre du BAM n'est pas étranger à ce sentiment de « *trop-plein* » qui pousse sa

¹¹⁷ Cf. Partie 1, II.3.2. La question de la violence.

¹¹⁸ BARAKA, Amiri. « Black Art ». In VANGELISTI, Paul (dir.) « Black Magic (©1969) ». *Transbluesency: The Selected Poems of Amiri Baraka/LeRoi Jones (1961-1995)*. New York : Marsilio Publishers, 1995, p. 142.

communauté dans ses retranchements. L'évolution de son écriture s'en ressent à mesure qu'il défend la communauté noire dans ses récits. Il prend conscience de son rôle de militant en tant qu'écrivain. Il doit, dans cette atmosphère délétère pour le Noir Américain, se faire le messager d'une pensée et d'une esthétique qui sont favorables aux autres membres de sa communauté et qui les revalorisent. L'auteur promeut cette identité noire car socialement, politiquement et culturellement, elle doit se défendre et être défendue contre les menaces d'annihilation. En premier lieu, il rappelle aux principaux concernés ce qui les constitue, c'est-à-dire leur Être-noir. Il les invite également à s'interroger sur les réels fondements de l'identité noire et ce qui permet son identification, au-delà de la simple couleur de peau¹¹⁹. C'est ce que Kelley fait faire à Ludlow Washington dès son deuxième roman. Le protagoniste noir mais aveugle ne peut donc pas s'identifier par rapport à la couleur de sa peau. Kelley choisit un élément exclusivement culturel pour le définir, et il s'agit de sa musique. Même si elle peut paraître universelle, le BAM a souvent utilisé la musique – plus particulièrement le Jazz et le Blues – afin de définir quelques éléments culturels constitutifs de l'identité africaine américaine¹²⁰. Il faut donc considérer ce mouvement culturel comme un processus en trois parties dont la rupture initiale a conduit à la reconsidération du Noir étatsunien par lui-même et l'a mené à se repenser en tant qu'Homme.

Dans *A Different Drummer*, Kelley pointe certaines attitudes d'Africains Américains qu'ils trouvent préjudiciables. C'est le cas de Wallace Bedlow lorsqu'au début il ne comprend pas la portée du geste de Tucker. Néanmoins, l'auteur mise sur la prise de conscience des Noirs. C'est pour cela que ce même Bedlow sera le premier à quitter Sutton pour rejoindre le Nord, la Terre Promise, où il mourra transcendé par la musique qu'il joue. Kelley, en tant que membre du

¹¹⁹ Michelle Wright écrit à ce propos : « In college I saw the question of authenticity raised and made the connection that, for my upper middle class peers, to be black and relatively wealthy, to be black and attending a majority white school—well, it was not to be black at all. » ? (*Op. cit.*, p. 137.)

¹²⁰ On peut se référer par exemple à BARAKA, Amiri. *Blues People : Negro Music in White America* ou à *Black Music* du même auteur, ou bien encore à THOMAS, Lorenzo. « “Classical Jazz” and the Black Arts Movement ». in *African American Review*. Summer 1995, Vol. 29, n°2, Special Issues on The Music, pp. 237-240.

BAM, veut faire réfléchir ses lecteurs à leur identité noire, afin qu'ils puissent clairement s'identifier comme tels.

L'objectif du mouvement culturel est de cibler un large public africain américain. Kelley choisit pour sa part d'écrire des récits romancés au lieu des formes théâtrales ou poétiques généralement choisies par ses pairs. Il y a une première opposition ici entre Kelley et les autres membres du *Black Arts Movement*. Pour Kelley, la prise de conscience de l'identité noire doit être massive, mais aussi « *trans- et inter-raciale* ». Au préalable, il a la compréhension de ce que le Blanc comprend ou croit comprendre du Noir. Puis, la démarche se concentre sur un renvoi d'images contrôlées par le Noir à l'intention du Blanc. Il faut ici lui montrer que le Noir peut se déterminer seul car il sait qui il est, et que son portrait est positif. Il y a une intention à la fois éducative et vengeresse chez Kelley, comme il le montre avec Calvin « Cooley » Johnson dans *dâm* et dans « My next to Last Hit ». Dans son œuvre, en effet, au-delà de la « New Afrique »¹²¹ de *Dunfords Travels Everywheres*, Kelley développe davantage l'idée d'une intégration des Noirs Américains dans la société plutôt qu'un nationalisme noir. Cette intégration implique par conséquent l'inclusion de toutes les tranches de la population étatsunienne dans la marche vers les droits civiques et la reconnaissance des Noirs en tant qu'humains.

Ces étapes théoriques ne sont toutefois qu'implicites dans les œuvres de Kelley. Il semble en effet ne développer que des relations unidirectionnelles dans ses récits, le message transmis entre les personnages n'allant soit que du sens « *Blanc vers Noir* », ou inversement. Il n'y a que peu de remises en cause par les Blancs des vérités énoncées par les personnages noirs. Par exemple, Mitchell Pierce ne se remet pas en question lorsque Cooley lui fait comprendre que c'est à son tour de subir la suprématie noire. Ragan est incapable de confronter les éléments culturels qu'elle saisit de son expérience à Ludlow à ceux qui constituent sa base identitaire

¹²¹ Le nom donné au pays des rêves où Carlyle et Chig prennent conscience de leur identité noire et de leur Être-noir, mais aussi où les interrogations identitaires débutent.

blanche. Dans *A Different Drummer*, les Blancs qui sont en contact avec Tucker et le Révérend Bennett Bradshaw peinent à déchiffrer les faits simples qui leur ont été présentés par ces deux personnages noirs. Dans ce roman, le seul Blanc qui a tout de suite conscience de la portée de l'action de Tucker et qui la conçoit implicitement est David Willson, l'ancien employeur du protagoniste. Pourtant, malgré tout ce qu'il sait et qu'il comprend, il relâche ses efforts dans sa lutte commune contre la dévalorisation des Africains Américains¹²². Il préfère mener une vie de reclus afin de subvenir aux besoins de sa famille et s'en accommoder, plutôt que de lutter à armes égales contre ses opposants. C'est néanmoins ce que fait Bradshaw qui, comme David Willson, a dû mettre ses projets de côté afin de, lui aussi, subvenir aux besoins de ses sœurs et frères après la mort de leur père. Mais l'homme d'église ne désarme pas, malgré les difficultés, et continue à s'investir pour la promotion des personnes de sa communauté. La poursuite de cet effort est évidemment liée à la couleur de sa peau : il demeurera toujours noir, alors que Willson pourra réintégrer la classe dominante de la société puisqu'il n'en est pas moins un homme blanc.

Aussi faut-il que ces personnes faisant partie de la suprématie blanche soient investies et qu'elles aillent au bout de la démarche. Il est surtout fondamental que les Noirs eux-mêmes aient conscience de toutes les implications qui viennent d'être énoncées afin de pouvoir commencer à agir. Le rôle de l'auteur du BAM est alors de les mener à la réflexion, de les informer en leur proposant des solutions à leurs problèmes, et surtout de les convaincre de la nécessité de ces interrogations sur leur Être-noir par rapport à l'image que le Blanc leur renvoie d'eux. Pour l'auteur de *Dunfords Travels Everywhere* cependant, cette démarche ne sera jamais aboutie tant que les idées noires (qui sont les idées qui contiennent la seule vérité) ne seront pas massivement propagées et partagées d'un groupe racial à un autre. Pour Kelley, si ce n'est pas le cas, il n'y aurait lieu d'avoir qu'un éternel recommencement dans les réussites et les échecs des Noirs dans leur lutte pour l'auto-détermination et pour l'égalité des droits.

¹²² Cf. le chapitre entier « David Willson » dans *A Different Drummer*, pp. 151-186.

II.2. De la nécessité de ces interrogations identitaires

II.2.1. De l'insouciance à la prise de conscience, et réciproquement : Chig Dunford et l'idée de la vie en cycle.

Au-delà de l'expérience linguistique et littéraire, *Dunfords Travels Everywhere* est un roman dans lequel Kelley s'interroge et invite ses lecteurs à s'interroger sur ce que signifie être noir aux États-Unis à la fin de la ségrégation. Les interrogations identitaires restent par conséquent un point d'ancrage pour l'auteur dans ses récits. Pour accompagner la réflexion, il utilise des techniques littéraires et culturelles. Bien que celles-ci sont censées faciliter la compréhension du message de l'auteur, elles sont parfois si complexes qu'elles détournent le lecteur du sens premier de l'œuvre¹²³.

Le cycle est parmi les principaux concepts utilisés par William Melvin Kelley dans ses œuvres et *Dunfords Travels Everywhere* est le roman où l'auteur mène à terme un cheminement entrepris dès l'élaboration des récits qui ont suivi *A Different Drummer*. Dans son cinquième ouvrage en effet, Kelley déconstruit les évolutions psychiques, morales et physiques de ses personnages avant de les reconstruire symboliquement, d'abord grâce à l'agencement des chapitres et en même temps grâce à l'idiome *joycien* qu'il invente pour que ses protagonistes se réapproprient l'identité noire qu'ils avaient oubliée¹²⁴. Ce sont ces décompositions et leurs réorganisations ultérieures qui font la complexité du dernier roman publié par l'auteur. Il est de ce fait nécessaire de prendre en compte les différents niveaux

¹²³ Cf. les recensions sur l'œuvre de SMITH, Cynthia. « New Departures in Prose ». In *Freedomways*, 1971, Vol. XI, n°1, ou WOOD, Michael. « End of the Line ». In *The New York Review of Books*, 11 mars 1971 par exemple.

¹²⁴ Comme c'était le cas de Chig Dunford. On peut aussi mettre en valeur le fait que certains personnages, comme Carlyle Bedlow, par exemple, ne vivent cet Être-noir que parce qu'il est imposé par la société blanche qui les domine. Cependant, ils l'acceptent comme étant à eux et ne cherchent aucunement à s'en départir. La fierté qui en ressort est le résultat auquel Kelley veut que ses lecteurs arrivent.

narratifs et de repérer tous les éléments implicites afin de comprendre le caractère cyclique de l'histoire.

La notion de cycle est d'abord interne. En premier lieu, elle est liée à la construction identitaire des personnages. Dans ce contexte, l'exemple de Chig Dunford est très significatif dans la mesure où Kelley s'attache à mener un véritable travail sociologique, psychologique et moral sur lui. Quand il apparaît dans « A Visit to Grandmother »¹²⁵, Chig n'a pas conscience des réalités qui ont forgé l'identité de son père, et n'a pas non plus conscience de celles qui forgeront sa propre identité grâce à l'expérience communautaire. Il ne comprend qu'à mesure le sentiment de gêne que son père éprouve alors qu'il se trouve dans la maison familiale. Il est venu régler ses comptes avec sa mère et son frère GL. Charles Dunford Sénior rend en effet visite à sa mère car il pense qu'elle l'aime moins qu'elle n'aime son frère. Son argument se base sur la couleur de peau, persuadé qu'elle les distingue par rapport à leur nuance de couleurs :

“Don't you know? Tell the truth. It can't hurt me now.” His voice cracked, but only once. “If GL and I did something wrong, you'd beat me first and then be too God damn tired to beat him. At dinner, he'd always get seconds and I wouldn't. You'd do things with him, like riding in that buggy, but if I wanted you to do something with me, you were always too busy.” He paused and considered whether to say what he finally did say: “I cried when I left here. Nobody loved me, Mama. I cried all the way up to Knoxville. That was the last time I ever cried in my life.”

“Oh, Charles.” She started to get up, to come around the table to him.

He stopped her. “It's too late.”

“But you don't understand.” (...)

Tears now traveled down the lines in her face, but when she spoke, her voice was clear. “I thought you knew. I had ten children. I had to give all of them what they needed most.” She nodded. “I paid more mind to GL. I had to. GL could-a ended up swinging if I hadn't. But you was smarter. You was more grewed up than GL when you was five and he was ten, and I tried to show you that by letting you do what you wanted to do.”

“That's not true, Mama. You know it. GL was light-skinned and had good hair and looked almost white and you loved him for that.”¹²⁶

La première confrontation d'ordre « racial » dont Chig est témoin se déroule à l'intérieur de la famille, dans un cercle restreint qui fait écho à l'ordre préétabli dans la société étatsunienne. Le message est simple et précis : la mère, symbole de l'affection, ainsi que de l'autorité dans la

¹²⁵ La sixième nouvelle du recueil *Dancers on the Shore*, pp. 53-63.

¹²⁶ « A Visit to Grandmother », pp. 62-63.

famille monoparentale de Charles Dunford père pardonne plus volontiers à son fils aîné qu'à son cadet parce que le premier a la peau plus claire. La transposition est aisée et on reconnaît la hiérarchisation – courante dans les sociétés post-esclavagistes et postcoloniales, et dans notre contexte, dans la société étatsunienne – due à l'épiderme des personnes. Un Noir dont la peau est plus claire est mieux intégré que celui dont la peau est plus foncée¹²⁷. Kelley ne laisse cependant pas son personnage principal s'exprimer sur le sujet. Il n'est là qu'en tant que spectateur dans ce drame familial qui se joue alors qu'il rencontre pourtant, pour la première fois, sa grand-mère, ses oncles et ses tantes.

La réflexion de Chig sur les relations raciales aux États-Unis se poursuit en Europe. L'éloignement géographique du personnage lui permet d'être pleinement conscient de sa situation de Noir dans son pays d'origine, ainsi que dans les liens qu'il entretient avec ses amis et compatriotes américains, expatriés comme lui. S'il peut penser qu'ils le considèrent comme l'un des leurs, certains signes mettent l'accent sur le fait que les relations basées sur les préjugés de couleur et de race sont plus fortes, malgré tout. C'est en ce sens que par exemple, alors qu'ils sont sur la plage, la situation est la suivante :

Marian talked with an exchange professor's wife, about the students who had bounced the car. "... against the States is running high. I think they just got carried away. But there was a strange kind of love in what they did. I mean, they never actually tried— Hi, Chig. And our having Chig in the car showed them we weren't the kind of people they were against."¹²⁸

Il doit aussi répondre lorsqu'ils lui posent des questions sur sa condition de Noir aux États-Unis.

"Anyway, you're a really beautiful color, Chig." An artist, Marian used a lot of brown in her work.
(...)
"I wish more people felt that way." (...)

¹²⁷ Cf. également l'article « Shades » publié par Kelley. « SHADES : What I Learned about Slavery and Racism at 4060 Carpenter Avenue, The Bronx ». In *Transforming Anthropology*, 2005, Vol. 13, n°1, pp. 47-54. L'auteur fait également référence à ces teintes de peau dans l'interview que nous avons eue avec lui. Cf. Interview en Annexes, pp. 361, 372.

¹²⁸ *Dunfords Travels Everywheres*, p.16

Most times, Chig tried to answer their questions, to help them understand the experience of Africans in the United States, the pain of slavery, the shame of segregation, the frustrations of integration, and all the rest of it. But this Sunday he wanted only to play softball and store up sun. Summer had almost ended and soon, a long European winter would darken the city. He wanted to take as much sun as possible.¹²⁹

Il est intéressant de noter le fait que Chig veut emmagasiner le plus de soleil possible avant le début de l'hiver européen. Plus tard en effet, pendant le cours magistral en langage des rêves, le professeur insistera sur le fait que l'Africain vient du pays du soleil, et que c'est celui-ci qui lui donne l'énergie dont il a besoin pour subsister. La question évidente qui se pose à la lecture de cet extrait est celle de la position de Chig dans ce groupe d'amis. Il serait possible d'argumenter sur l'opposition notable entre Chig et les autres membres du groupe. Ces derniers le mettent quelque peu en dehors du fait des questions qu'ils se/lui posent sur lui, non pas en tant que personne à part entière, mais en tant que Noir Américain par opposition à eux qui sont Blancs. Chig tente de répondre à leurs questions mais est mal à l'aise face à leur incompréhension. Ils ne comprennent pas la difficulté d'être noir aux États-Unis. Il ne cherche pourtant pas à se distinguer d'eux. Ce sont eux qui marquent sa différence. Il ne souhaite que pouvoir profiter du dimanche passé avec eux à la fin de l'été. Il semble que ses amis essaient de se persuader qu'ils sont pour l'intégration des Noirs dans le courant principal de la société étatsunienne. Cela signifie qu'ils tentent de voir Chig comme l'un des leurs, un être-humain, américain, comme eux. Ils n'y arrivent pas, et leurs faux-semblants sont encore plus visibles étant donné les commentaires qu'ils font à Chig. Ils attendent ses réponses et rient devant l'usage qu'il fait du terme « ain't » (DTE 4). C'est en étant confronté à ces Autres que Chig se rend compte qu'il a un rôle à jouer aux États-Unis, et c'est l'une des raisons pour lesquelles il retourne vers son pays. Pendant ce voyage de retour, il se retrouve dans une soute de bateau, assistant à la déportation de Noirs Africains vers les États-Unis. Par cet anachronisme, Kelley marque de la sorte l'irréversibilité de cette déportation, mais surtout le fait que celle-ci ne s'est

¹²⁹ *Dunfords Travels Everywheres*, pp.4-5.

jamais réellement arrêtée (DTE 110-111). Chig ne réussit néanmoins pas à sauver ces Africains de leur sort d'esclaves. Il est peut-être possible de voir cette impuissance comme un manque de maturité du personnage qui ne se connaît pas lui-même, ne s'est pas encore sauvé lui-même et ne s'est pas encore redécouvert. Aussi, pour sauver et aider les autres Noirs, Chig Dunford doit devenir maître de son destin. C'est cette prise de conscience que Kelley insuffle à son personnage afin qu'il parvienne à avoir une existence qui lui est propre, et non une existence qui lui serait dictée par un pouvoir idéologique plein de lieux communs. L'insouciance de Chig chez sa grand-mère alors qu'il est encore adolescent se transforme en conscience affirmée dix ans plus tard, à la fin de ses études.

À la prise de conscience de Chig s'ajoute celle de Carlyle Bedlow. Celle-ci est complétée par l'expérience de ce dernier. La combinaison des deux personnes en une seule – Mr. Chiglyle – permet à Kelley d'adresser un message universel à ses lecteurs noirs américains, quelles que soient leurs origines et leurs catégories sociales. L'auteur insiste sur la similitude des Africains Américains en ce qui concerne l'histoire qu'ils partagent. Il montre également la différence entre les Noirs et les Blancs, afin de prouver que ces derniers sont démoniaques mais qu'ils sont également enclins aux relations fratricides entre Blancs. C'est en tout cas ce qui ressort du texte de Kelley lorsque le professeur explique :

We can agree then that a Useupian looks similar to us and thee, be proud of his woman. So din what's the big dill? Why get so upchut when a tinny, minny binch of a bunch of baghead neegrows show any nosense suchly, beginning to buy what's been standing fursolong in the gate, ready to run like a washingpotomatic muxing vowel, with two springers, just the laitest from Frinch and Angles on Filthy-servanth Street in Niew Yoke City?

Some Usricans say it's because the Uralpean ist d'DeVille. They razen He'll tempt you, tissyue, tuss you, tighten your truest with gleeven, his Job, as illmost any quistian will taile you. And when in disoughther, you ardor: Say, Mistear Blanchemchiller, rip arind dhat oven witch the chat on chanel 992,828,296,645 (p73,78,6,68: Bla Ckcat Dreambo, OK?) havidvertized. (...)

E.M. Fardpull, in his landark steady of the study hobits of the eurlly tribes of the eorly Yacuciv Pyreod, *THE MESS AGE OF THE LACKMAN*, states clearly his bilefe in the thory of mismagination and expelcion, the eeveel reck of the hubristic Jack L. Yacoo, M.D.¹³⁰

¹³⁰ *Dunfords Travels Everywheres*, pp. 52-53.

En travaillant sur la morphologie des mots et des phrases, l'auteur peut les rendre polysémiques et invite ainsi le lecteur à avoir des interprétations multiples. Les niveaux de lecture offerts par le texte sont à la fois directs du fait de leur message qui peut être compris de façon phonétique, mais aussi équivoques à cause de l'orthographe polysémique. La compréhension du texte est par conséquent différente selon le moyen par lequel on l'aborde, que cela soit en l'écoutant ou en le lisant. Kelley lui-même le dit dans l'interview que l'on peut trouver en annexe : il aime jouer avec les mots et ce sont de ces jeux de mots qui constituent le « *Dream Language* » de *Dunfords Travels Everywheres*. Il faut noter par exemple les termes « Useupian » et « Uralpean » pour désigner l'Euro-Américain. À l'inverse, le terme « Usrican » définit l'Étatsunien en général, ici plus particulièrement l'Africain Américain¹³¹. La dernière partie de cette citation est également éclairante dans les calembours du langage des rêves. En conséquence, il y a là un double-sens dans le titre donné par le professeur : « THE MESS AGE OF THE LACKMAN ». L'aspect écrit est ici plus instructif que l'aspect phonologique. La référence à l'ouvrage *Message to the Blackman in America* d'Elijah Muhammad est évidente. Une lecture stricte, c'est-à-dire dans le texte, du titre ne renvoie néanmoins pas seulement au titre de l'ouvrage du dirigeant de la *Nation of Islam*, mais on y observe un discours sous-jacent qui fait état de l'Âge de la catastrophe qu'a connu l'homme noir, qui devient « celui qui a connu le manque ». La référence à l'ouvrage de Muhammad est poussée encore plus loin lorsque Kelley fait appel à la période « Yacuvic » et qu'il rappelle que : « [the book] states clearly the bife in the thory of mismagination and expelcion, the eevel reck of the hubristic Jack L. Yacoo, M.D. ». Le discours du professeur fait état du cycle de 6.000 ans qui doit voir le retour des Noirs au pouvoir après la prise de pouvoir des Blancs créés par Yakub (Jacob). Dans son livre, Muhammad écrit :

¹³¹ Si l'Étatsunien est le Noir, il devient en ce sens le seul représentant du peuple des États-Unis.

Your common sense teaches you that God does not approve of such filth. This should also bring you into the knowledge that the religion (Christianity) so talked and preached of by the white race is only a bit for you to swallow to become the followers of them (the enemies of God). Your loving and sweethearting them only means that you are in love [with] the devils in person, and you are courting death and hell fire. Believe this or leave it. Read Holy Qur-an 7:27, O children of Adam, let not the devil seduce you, as he expelled your parents from the garden (this was done by the father of this race, Yakub, 6,000 years ago) pulling off from their clothing that he might show them their shame, he surely sees you as his host.¹³²

Le démon, comme il a été vu, est le Blanc, créé par Yakub qui voulait une race plus pure. L'image de l'expulsion (« expelcion » dans les termes kelleyiens, « expelled » chez Muhammad) est utilisée pour dénoncer l'orgueil démesuré (« hubristic ») de Yakub. On peut certainement interpréter cela comme une exhortation faite aux Africains Américains de ne pas se laisser aller à la suffisance, tout en étant fiers de leur égalité, sinon de leur supériorité vis-à-vis du Blanc. L'utilisation de l'adjectif « eeveel » permet au professeur de montrer que cette « *hybris* »¹³³ n'est aucunement dans l'intérêt des Noirs, et ici de Mr Chiglyle. Par contraste, le retour à la domination après une période de 6.000 ans permet de remettre en œuvre l'aspect cyclique développé par Kelley dans *Dunfords Travels Everywheres*.

La part démoniaque des personnages blancs est aussi avancée par Grace Eckley dans son article « The Awakening of Mr. Afrinnegan: Kelley's *Dunfords Travels Everywheres* and Joyce's *Finnegans Wake* »¹³⁴. Les guerres fratricides finiront par détruire la société euro-américaine, et cela n'est pas sans rappeler l'argument de Larry Neal pour qui une société qui oppose éthique et esthétique est une société moribonde¹³⁵. Le but de Kelley (semblable à celui des autres membres du BAM) est de montrer les divisions visibles dans la société blanche

¹³² MUHAMMAD, Elijah. *Message to the Blackman in America*. Chapitre 53, §10. On peut aussi se référer au chapitre 55 du même ouvrage.

¹³³ De l'adjectif « hubristic » utilisé par Kelley.

¹³⁴ ECKLEY, Grace. « The awakening of Mr. Afrinnegan: Kelley's *Dunfords Travels Everywheres* and Joyce's *Finnegans Wake* ». In *Obsidian*, été 1975, Vol. 12, p. 30.

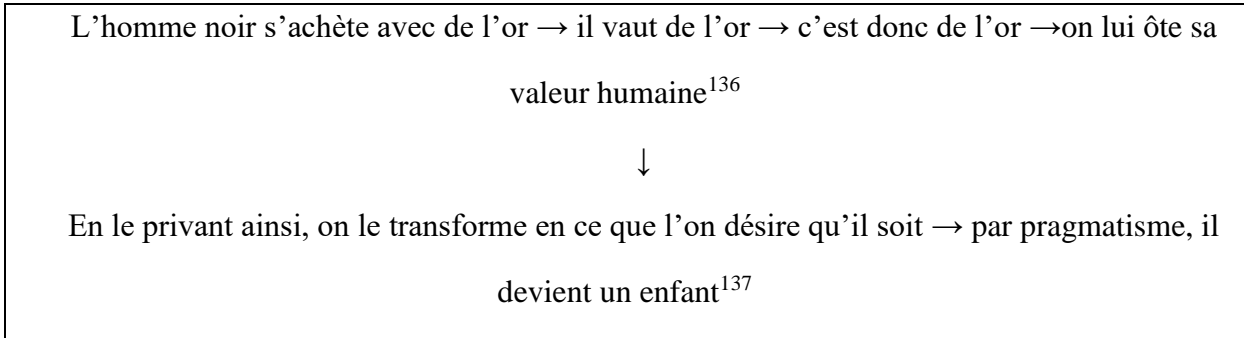
¹³⁵ NEAL, Larry. *Op. cit.*, p. 31.

américaine et les problèmes qui en résulteront. Il s'agit de convaincre les Africains Américains de s'unir afin de faire front face à ces dangers de scissions. Les Noirs deviendraient alors dominants de la société étatsunienne comme le montre la métaphore de l'éléphant (qui représente l'Africain), comparé à la vache nordique (celle qui donna naissance à l'homme dans la cosmologie de *L'Edda*). Le Blanc, dans le rêve de Mr. Chiglyle, est ainsi dominé du fait de sa culture moribonde et de la prise de conscience en soi progressive des Africains Américains.

Le langage des rêves révèle une vérité toute réfléchie par l'auteur et celui-ci en fait un argument d'autorité en la confiant à un professeur des universités. Celui-ci possède le savoir, il est maître de sa pensée et inculque sa doctrine pour réveiller les personnages et leurs consciences. Il n'est pas question d'une autorité religieuse, mais d'un savoir pragmatique et tangible. Cela permet à l'auteur, par voie de conséquence, de prouver les faits qu'il expose ainsi que la véracité de ses propos.

Le cycle interne des personnages est particulièrement notable quand Carlyle se bat directement, physiquement et mentalement avec le démon blanc. La confrontation entre les deux entités est significative de la position de Carlyle Bedlow quant à la façon d'agir envers le Blanc lorsque celui-ci s'attaque à un membre de sa communauté. Carlyle devient en ce sens prophète et ange gardien aux yeux des spectateurs du Grouse et de son ami Hondo Johnson. Le personnage autocentré, attaché à son apparence vestimentaire et à son style, se retrouve, sans l'avoir calculé par avance, dans la même position de style que son frère Mance, un Jésuite noir. C'est lorsqu'il se transforme physiquement de la sorte que Carlyle comprend comment il peut aider son ami et comment il va s'organiser pour vaincre le démon qui veut l'enlever. Ce sont ces transformations de mœurs qui permettent à Chig et Carlyle de se rejoindre dans leurs rêves et de ne former qu'une seule entité, un seul être, un seul esprit ou une seule âme ; celle que Kelley veut, comme les autres membres du BAM, qu'elle soit celle qui anime la communauté africaine américaine.

En réagissant négativement aux remarques de ses amis blancs, « “No, motherfucker !” Wow » (DTE 46), Chig répond à la demande exprimée par les Texas Rangers – Rab (Rabbit) et Turt (Turtle) – à qui il rend compte à la fin du roman et qui lui disent qu’il ne peut répondre de façon négative aux Noirs, mais que c’est la façon dont il doit répliquer aux Blancs (DTE 200-201). Le cycle est accompli et c’est après cette *hybris* dirigée vers Lane que le cours magistral et la reconstruction de l’Être-noir commence dans le roman. Les cercles internes se joignent aux cercles externes dans une démarche de transmission des valeurs propres au personnage vers un partage avec la communauté. Le « moi » de Chig Dunford devient celui du corps des Africains Américains et plus tard, par échange, de Carlyle Bedlow. Lorsqu’il est renvoyé vers le monde réel à la fin du roman, les Texas Rangers assènent cette vérité à Mr. Chiglyle : « In Side, out! Good-bye, man: Good-buy, man. Go odd-buy Man. Go Wood, buy Man. Gold buy Man. MAN!BE!GOLD!BE! » (DTE 201) et la première vérité entendue par Chig à son réveil est : « BOY! » (DTE 1). Il s’agit là d’une même et seule phrase qui montre au Noir américain qu’il n’a qu’une valeur monétaire (« Gold ») aux yeux du Blanc qui le rabaisse également (« Boy »). Le raccourci est simple, mais provient des pratiques qui existaient pendant l’esclavage aux États-Unis :



¹³⁶ Kelley dit à ce propos : « (...) [W]e should call ourselves gold, because that’s what we were. We were money! That’s more true (sic) about what we were. We were money. (...) We have no souls, and we’re money. And at the end of *Dunfords*, as a matter of fact I wrote: “MAN! BE! GOLD! BE,” and then you come back to the front, “BOY!” So Africans were Africans. Then they were turned into gold. Man be gold. And then you humiliate them, and you make them a boy. So that’s what happens there. Man be gold be boy. And we’ve never gotten over that. We’ve never been free, basically. » (Cf. l’interview en annexe, p. 382).

¹³⁷ Cela n’est pas sans nous rappeler la relation filiale que nous établissions plus haut.

Le symbole de l'homme noir en tant qu'or peut être considéré de deux façons. La première du point de vue du Blanc, c'est-à-dire comme un bien matériel. La deuxième, qui n'est toutefois pas celle mise en œuvre dans cet extrait par Kelley, est celle de l'homme noir qui se compare lui-même au métal précieux, avec une forte valeur, cela afin d'arrêter de se dévaloriser du fait des stéréotypes mis en place par les Blancs qui ne veulent pas le voir comme un être humain et un individu à part entière. La réalité fictionnelle de Chig répond de fait à la fictionnalisation du réel par Kelley. L'écho du « No »¹³⁸ montre une révolution complète, inscrite dans l'évolution morale et physique des personnages. C'est en ce sens que la notion de cycle est mise en œuvre de façon effective.

Le perpétuel renvoi des notions d'une page à une autre, en début ou en fin de roman, dévoile la lutte constante (et qui semble perpétuelle) des Noirs Américains. Chig, en tant qu'intellectuel, paraît incapable d'agir en faveur des Africains Américains, d'où le renvoi vers son recommencement en fin de cycle. Il ne comprend pas qu'il est important d'agir et de prendre réellement part à la lutte pour leur propre existence menée par ses concitoyens noirs. Kelley insiste sur le fait que l'Africain Américain est sacrifié pour le bien de l'homme blanc, l'homme du froid (« Chillenwoe »¹³⁹). Il est sacrifié tel le bouc d'Abraham au dieu de l'homme blanc (créé par la mythologie nordique) afin que le printemps puisse réchauffer l'homme du Nord¹⁴⁰. Aussi est-il écrit : « “Wehel, Tote, it save rycompl, icated process-pool. Ingand Co., latingre Cent killrat. I.O.S. with our D.E., sire, to sacrifice T.O.O.D. inso thats Pringwill com,e?” » (DTE 191-192)¹⁴¹. Il convient néanmoins de s'intéresser à ce printemps qui, de fait, est un rapprochement à l'été, à la chaleur résurgente du soleil africain (DTE 53). C'est une autre façon

¹³⁸ C'est ce même « no » que Tucker exprime dans *A Different Drummer*, de façon certes différente, mais envers les mêmes théories des Blancs qui ont rabaisé les Noirs aux États-Unis.

¹³⁹ L'homme blanc est l'homme du froid ainsi que l'homme entraînant le malheur.

¹⁴⁰ ECKLEY, G. *Ibid.*, p.39. « (...) Kelley attacks the myth of the sacrificial scapegoat by inquiring of the white “Plundertation owner,” the “Trog Chillenwoe,” “But wohwhy v-you do it siewr?” (191). He replies that it is a complicated process but, returning to the use of blacks as fuel to defeat the cold, “to sacrifice T.O.O.D. inso thats Pringwill com,e” (to sacrifice to God so that Spring will come). »

¹⁴¹ « Well, Turt, it's a very complicated process, pulling & Co.; letting recent ill-ratios with our desire to sacrifice to Odin so that spring will come ». Odin étant le dieu principal de la mythologie nordique, et le dirigeant d'Ásgard.

d'interpréter la notion de cycle. Après le cycle hivernal de l'homme blanc et ses contes nordiques (*La poésie de l'Edda*) qui a duré plus de 6.000 ans, l'invention de Yakub se réchauffe et par-là favorise le retour en puissance de l'homme noir. Il faut aussi noter l'idée de sacrifices volontaires afin de faire évoluer la condition de l'Africain Américain, en réminiscence du discours « We Shall Overcome » de Martin Luther King, Jr. qui en 1968 prévenait que pour gagner la lutte contre la ségrégation, certains seraient tués : « Before the victory is won, even some will have to face physical death. But if physical death is the price that some must pay, to free their children from a permanent psychological death, then nothing shall be more redemptive. We shall overcome »¹⁴². Cette mort psychologique est celle à laquelle Chig doit faire face. Il n'est presque pas menacé dans son intégrité physique au long du roman, mais le professeur le prévient que cette mort est explicitement liée au renoncement qu'il a fait de son identité africaine américaine. C'est un symbole d'attachement à l'identité blanche que Carlyle anéantit lorsqu'il libère Hondo qui était lié au diable blanc par un collier pour chien, « a bejewelled dog's collar », terminé par une laisse¹⁴³ (DTE 173). La métaphore ne peut être plus claire et lorsqu'il revend ce collier, Hondo se libère lui-même et montre qu'il a su profiter de son asservissement à ses propres fins. Pour reprendre les termes d'Eckley, Chig, l'homme de pensée est impuissant lorsqu'il est comparé à l'homme d'action qu'est Carlyle¹⁴⁴. C'est un rapport que l'on retrouve entre le Révérend Bradshaw et Tucker Caliban dans *A Different Drummer*. L'action perpétuelle et la volonté de montrer que celle-ci est fondamentale constituent les raisons primordiales du cycle dans la vie de Chig. Pour Kelley, il ne suffit pas d'avoir agi une fois et de retourner aux valeurs préexistantes à cette action. Il faut qu'elle soit suivie et renforcée. L'auteur brusque donc Chig¹⁴⁵ afin qu'il (et ainsi l'Africain Américain en règle générale) devienne conscient de son appartenance à une communauté qui n'est pas

¹⁴² KING, Martin Luther, Jr. « We Shall Overcome ». Discours prononcé le 31 mars 1968.

¹⁴³ Dans le même principe de chosification du Noir. C'est tantôt un enfant, tantôt un chien.

¹⁴⁴ ECKLEY. *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁴⁵ Dans l'épisode où il est confronté à cette organisation esclavagiste, métaphore pour la société euro-américaine.

acceptée. De fait, malgré les semblants de propositions d'intégration (comme le font les amis de Chig au début du roman), les Africains Américains ne pourront pas faire partie du corps commun de la société étatsunienne car la mixité sexuelle – et donc de couple et de relations intimes entre les Noirs et les Blancs – n'est pas permise.

Il s'agit d'une représentation littéraire des relations sociales et sociétales étasuniennes. Le cycle kelleyien fait figure de prise de conscience des réalités venant du courant dominant de la société américaine par les Noirs Américains. Ces derniers, après une prise de conscience et une étude des faits, doivent agir afin de se diriger et prendre le chemin qui les mènerait à une existence réelle, au-delà de la double-conscience exprimée par W.E.B. Du Bois. Ils doivent aller vers une conscience unique, celle de la communauté noire. En s'attachant à faire disparaître cet état de schizophrénie et à devenir des individus à part entière qui n'agirait qu'en fonction d'eux-mêmes et non en fonction de l'opinion majoritaire blanche, Chig Dunford et Carlyle Bedlow reviennent vers les valeurs africanistes que Kelley veut mettre en place. Au sein de la New Afriquerque, Carlyle et Chig doivent être conscients de leur qualité de protagonistes. Ils doivent réclamer leur héritage culturel et une terre à eux – pour eux et pour le bien de tous les Africains Américains. C'est pour cela que Kelley crée une mythopoétique¹⁴⁶. L'utilisation des mythes nordiques et des mythes africains (en particulier les mythes dogons) est une confrontation entre deux cosmologies différentes et séparables. Elles sont ensuite superposées et, par la fusion des deux, cette superposition renvoie aux relations entre les Noirs et les Blancs aux États-Unis pendant quatre cents ans. Avec le temps, les croyances de ces derniers se sont transmises aux Africains Américains qui en sont venus à mieux les connaître et à trouver les failles qui pourront les ramener à la domination promise par une autre légende, celle du Yakub d'Elijah Muhammad. Chig et Carlyle vivent dans un cycle sans fin dont eux seuls sont les maîtres, dont ils sont les seuls à pouvoir se sortir : en comprenant que leur destinée

¹⁴⁶ Il façonne un monde nouveau avec ses codes, ses territoires, ses mythes et ses légendes.

n'est pas avec les Blancs, mais avec les Noirs, en comprenant qu'ils ne doivent pas renier leurs origines africaines. L'insouciance et la prise de conscience de Chig Dunford continueront à se suivre sans interruption tant qu'il n'aura pas appris à se connaître et à renoncer à ce qui, de son point de vue, sont des privilèges et que Carlyle juge comme des inconvénients parce qu'ils viennent du Blanc. Il y a là une vision dichotomique de la société étatsunienne selon l'ordre établi lors de l'écriture de l'ouvrage, et c'est une croyance qui présente la vision de l'auteur à cette époque ; celle d'un homme désillusionné par la situation à laquelle il doit faire face dans une société qu'il n'a pas choisie mais qui demeure la sienne ; une société qui l'ostracise à cause d'une couleur de peau et de préjugés qui ne sont pas non plus de son fait. Pourtant, nous l'avons vu, dans l'ensemble de son œuvre, la conception kelleyienne ne peut pas être uniquement perçue comme étant manichéenne. Cette dualité est seulement l'un des points de départ de ses interrogations identitaires, même s'il s'agit d'une conception qui est beaucoup plus présente dans l'avant-dernier roman publié. L'identification en tant que Noir, c'est-à-dire la manière dont l'identité noire est perçue par les Noirs eux-mêmes sans être observée sous le prisme du regard blanc a mené les sujets africains américains à devenir des militants. Dans le contexte ségrégationniste, c'est l'observation de l'Être-noir et de l'identité noire sous l'angle de la double-conscience qui a mené aux interrogations identitaires. Celle que Tucker Caliban a commencé après le décès de son grand-père ou alors ce que Chig Dunford débute après s'être rendu compte que ses amis le considéraient d'abord comme un Noir avant de le voir comme un être humain à part entière. Puis l'observation se détache de cette double-conscience. Pour les personnages de Kelley, s'identifier en tant que Noir relève du passage d'un état d'insouciance par rapport à leur Être-noir et leur identité noire à la prise de conscience qu'ils ne peuvent exister qu'en luttant pour détruire les préjugés qui annihilent leurs Êtres-noirs et leurs identités.

II.3. Ébauche de la lutte

II.3.1. *Tucker Caliban, le semeur de sel*

C'est ce qu'il fait dans le roman *A Different Drummer* avec Tucker Caliban qui devient le symbole héroïque (à l'opposé du symbole imposé par un personnage-type) de l'amorce de la lutte des Noirs.

Lorsqu'il narre l'auto-émancipation de Tucker dans un État imaginaire du sud profond des États-Unis (« The State »), William Melvin Kelley met sous forme de conte le rêve d'émancipation de l'Africain Américain dans ce pays marqué par la séparation des races. Entouré de trois des États les plus ségrégationnistes des États-Unis (le Tennessee au Nord, l'Alabama à l'Est, et le Mississippi à l'Ouest) mais également par le Golfe du Mexique au Sud, cet État imaginaire est situé, de façon allégorique, au cœur des préjugés moraux du Sud. Ainsi, quand il s'en libère, Tucker ne brise pas seulement ses propres chaînes mais aussi celles des autres Africains Américains de l'État qui sera par la suite vidé de sa population noire.

En montrant le départ de Tucker pour une destination inconnue, ainsi qu'en mettant en scène le rituel préparatoire à ce départ (rituel parce que quasi religieux, avec son lot de spectateurs puis de dévots¹⁴⁷), Kelley insiste sur la mission pratiquement divine qu'il donne à son protagoniste. De plus, quand on oppose son Caliban à celui de Shakespeare (qui est à l'origine du nom de Tucker, et qui a marqué tout un courant, voire plusieurs courants de critiques littéraires et autres exégètes), il est possible d'observer le fait que Kelley – et c'est une volonté qui lui est propre – insiste sur une forme de libération : il dissocie le Noir de l'aberration inhumaine qu'il a représenté aux yeux du monde au fil du temps. D'autant que, l'action étant

¹⁴⁷ On comprendra plus loin la notion de rituel qui ne peut être dissociée des rites religieux et sociaux (celui du semeur par exemple puisque c'est de cela qu'il s'agit).

contée sous un point de vue blanc, elle gagne en force parce que les narrateurs ne comprennent pas les événements auxquels ils assistent.

Tucker Caliban est en train de semer du sel dans son champ, comme il sèmerait du grain. Seulement, ce n'est pas du grain qu'il plante mais bien du sel : « [o]nly he ain't planting nothing ; he's surely killing the land [...] »¹⁴⁸. Observé par une foule bigarrée, blanche et noire, qui ne comprend pas ses actes, il agit, tout en ignorant les injures et les regards. Le personnage ne se soucie pas d'être compris et refuse l'aide qui lui est proposée. Il semble s'éloigner du bon sens commun et marcher au rythme d'un tambour différent ; un rythme que lui seul perçoit¹⁴⁹. Ce rythme sera pourtant celui que d'autres suivront, et d'une certaine façon, Tucker peut être vu comme ce papillon qui bat des ailes et dont les mouvements d'air déclenchent la tempête qui suivra et mettra fin à la présence des Africains Américains dans l'État ; plus qu'une tempête, une « révolution »¹⁵⁰.

Il faut peut-être insister sur la distance que Tucker semble prendre vis-à-vis de l'impérialisme et de l'orgueil du Blanc sudiste, puis observer en quoi son comportement et les techniques narratives utilisées par l'auteur permettent à ce dernier d'exposer ses idées et de les partager avec les lecteurs qu'il souhaite convaincre – avec force – dans sa démarche engagée en faveur des droits civiques des Noirs.

Critiques de ce que les Blancs tiennent pour important, mais aussi du « *copiage* » que les Noirs en font, les épisodes des semailles de sel et du départ de Tucker permettent à Kelley de rendre compte des valeurs qui sont, à ses yeux, primordiales. Il s'agit de permettre au Noir de redevenir un individu à part entière plutôt que cette « chose » dont le portrait est tracé par les Blancs. On retrouve également cette volonté de reprendre possession de cette individualité et devenir, enfin, maître de soi-même.

¹⁴⁸ *A Different Drummer*, p. 40.

¹⁴⁹ C'est en tout cas de cette façon que l'on peut percevoir la citation de Thoreau que Kelley met en épigraphe dans ce roman et qui lui a d'ailleurs donné son titre.

¹⁵⁰ *A Different Drummer*, p. 8.

En dépeignant l'acte d'émancipation de Tucker qui détruit sa terre en y semant du sel comme une « révolution », Kelley place d'emblée son personnage dans une situation importante et, dans un même élan, le situe dans un contexte narratif biblique et allégorique. Harry Leland nous le décrit d'ailleurs en ces termes :

To Harry, he [Tucker] seemed quiet and thoughtful as if he was doing nothing out of the ordinary. *Just like he's planting seed. Just like it's spring planting time and he started early and don't have to worry none about missing the first good days. Just like all of us every spring, getting up early and eating and then going out into the field and tossing in seed.*¹⁵¹

L'image qui est donnée ici de Tucker rappelle la parabole du semeur de l'Évangile de Matthieu (chapitre 13, 1-23), à une exception près. En effet, Tucker sème des « graines » qui ne porteront pas des fruits au sens propre du terme mais qui germeront au sein des Africains Américains de l'État et les feront le quitter (en référence à celles qui germent dans la bonne terre et qui « porte[nt] du fruit à raison de cent, ou soixante, ou trente pour un¹⁵². ») La métaphore du blé est transposée, et la céréale nourricière se transforme en sel destructeur. Le semeur de Jésus plante pour nourrir ; celui de Kelley sème pour détruire et signifier la fin de son exploitation comme bête de somme dont le travail servait à nourrir d'autres que lui. Néanmoins, le geste de Tucker qui semble le faire passer pour fou aux yeux de nombre des spectateurs présents n'est pas anodin.

Mr. Harper le premier semble saisir la portée de ce qu'il se passe dans le champ de Tucker. D'ailleurs, il juge l'événement suffisamment important pour sortir du fauteuil roulant qu'il n'a pas quitté en public depuis des années¹⁵³. Sur place, alors qu'il se trouve sur la propriété de Tucker, il encourage les autres « Hommes du Porche » à se mettre en position de témoins et « [d'] apprendre quelque chose » de l'événement auquel ils assistent. Ainsi, lorsque Stewart parle pour exprimer son opinion sur ce qu'il voit, Mr. Harper s'empresse de le faire taire en lui

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵² Évangile selon Matthieu, 13, 23.

¹⁵³ *A Different Drummer*, p. 38.

disant : « “Keep quiet, Stewart.” Mister Harper leaned forward. “Maybe you’ll learn something” »¹⁵⁴. Encore une fois, il est facile de mettre ces propos en relation avec l’Évangile dont il était question plus haut. En effet, Matthieu rapporte ces paroles de Jésus : « (...) heureux vos yeux parce qu’ils voient, et vos oreilles parce qu’elles entendent » (Matt. 13, 16.). Pour Mr. Harper, l’acte de Tucker est un tournant marquant et décisif en ce qui concerne les rapports raciaux dans cet État imaginaire et ségrégationniste. Il implique le commencement d’une ère nouvelle où les Noirs s’affirment en tant que tels et où ils ne sont plus soumis à la volonté des Blancs. Si l’on insiste ici sur une possible analogie entre l’Évangile et le texte de Kelley, c’est surtout parce que ce dernier veut faire de Tucker un symbole fort : Caliban, esclave de Prospero dans la pièce de Shakespeare, devient maître de lui-même. À travers cette transformation, les Blancs se rendent compte de qui sont les Noirs et de ce qui fait ce qu’ils sont¹⁵⁵. Tucker devient alors prophète et les Noirs sont le peuple à qui il enseigne la Bonne Parole. Certains Blancs, tel Harry et Harold Leland ainsi que Mr Harper, comprendront très vite l’enseignement. La plupart néanmoins demeureront comme les Pharisiens. Aussi, pour faire comprendre son message, Kelley mise sur une auto-émancipation visible, spectaculaire, voire choquante et violente.

En « *tuant* » non seulement sa terre mais aussi les animaux qu’il possède ; en détruisant l’horloge mais aussi sa maison et en empêchant que quoi que ce soit puisse être récupéré des ruines, Tucker « *fait table rase* » de ce qu’il a connu jusque-là et fixe de nouvelles règles, les siennes. Il n’obéit plus à celles qui lui ont été imposées. Il détruit les symboles directs de l’esclavage qui était représenté, de façon idéologique, par la terre et par l’horloge. La notion de temporalité devient intéressante en ce sens que l’horloge est un décompte du temps pendant lequel la famille de Tucker (et cela dès First Caliban, son arrière-grand-père) a été la propriété puis les employés de la famille Willson. La notion de propriété est aussi essentielle ici pour

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵⁵ Ce qui n’est pas sans rappeler le Caliban de Césaire dans *Une tempête* où l’on voit Caliban s’émanciper de Prospero.

comprendre l'acte d'émancipation de Tucker. En effet, la prise de conscience de Tucker a lieu à la mort de son grand-père, dans un bus soumis aux lois Jim Crow, sous un panneau « COLORED »¹⁵⁶. Tucker se rend compte qu'il appartient encore à la famille Willson en dépit de la fin de l'esclavage étant donné qu'il ne possède rien. En détruisant l'horloge, il met fin à l'ère des Willson pour commencer l'ère des Caliban. Par la même occasion, la terre qui a vu ses ancêtres et ses semblables soumis en esclavage s'efface pour devenir le symbole de la prise de position et de la protestation contre la mainmise du Blanc sur le Noir.

De cette façon, le lecteur observe un Caliban sourd aux injures et aux moqueries de la foule de spectateurs ; à tel point que Mister Leland – le fils d'Harry Leland – ne comprend pas qu'il se laisse faire et éclate en sanglots devant la folie apparente de son « ami ». Cependant, malgré l'incompréhension, il cherchera à saisir les raisons qui poussent Tucker à agir comme il le fait :

But it was enough so that as he watched Tucker's farm house burn and crumble, as he heard his father's friends speak of Tucker in mocking tones, calling him evil and crazy, he had begun to cry again, and pushed through the forest of legs, running up the road after the Negro, feeling betrayed because Tucker had done such things and seemed to deserve being called evil and crazy, wanting also to be given some explanation so he might defend his friend to the others, to be able to say, when they said he was evil and crazy: "He is not. He did it because..."¹⁵⁷

On observe alors l'attitude de l'enfant qui cherche à tout prix à défendre son ami des injustices qu'il subit ; mais il ne peut néanmoins pas prendre en compte les causes de l'émancipation de Tucker. Celui-ci lui pose d'ailleurs une énigme lorsqu'il lui fait comprendre que tant qu'il n'aura rien perdu il ne pourra connaître la portée de son geste (ADD 51-52). Son père n'est du reste pas apte à lui expliquer les mots de Tucker lorsqu'il le lui demande. Pourquoi donc Kelley laisse-t-il Tucker dire les seuls mots d'explication à un enfant blanc alors que celui-ci ne parvient pas à comprendre ce que le protagoniste veut dire ? En quoi cela rejoint-il ce que nous

¹⁵⁶ Kelley. *Op. cit.*, p. 124.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 51.

disions plus tôt lorsqu'il s'agissait de mettre en lumière la fin de la mainmise du Blanc sur le Noir ?

Mister Leland se retrouve en position centrale puisque le narrateur s'en sert comme vecteur du message et des raisons du départ de Tucker. Celui-ci a perdu quelque chose, et ce n'est pas une chose matérielle comme le montre le début d'explication d'Harry à son fils¹⁵⁸. Toutefois, à cause de son jeune âge, Harold (le vrai prénom de Mister Leland) n'est pas apte à apporter aux lecteurs une explication claire des paroles et des motivations de Tucker. Il est incontestable que Kelley veut démontrer que les paroles de Tucker doivent être méditées pour être comprises. De ce fait, il les verse à l'oreille d'un enfant qui en prendra toute la mesure non pas sur le coup (comme le feront les Noirs de la ville puis de l'État en quittant ce dernier), mais en grandissant et en faisant mûrir son savoir. En ce sens, peut-être que l'on peut voir dans cette technique narrative utilisée par Kelley une sorte d'analogie par laquelle Mister Leland correspond au public qu'il faut éduquer tout en lui faisant prendre conscience de la situation (c'est-à-dire de la signification de l'existence noire) par l'expérience vécue. Car n'oublions pas que Kelley parle principalement de l'expérience de ses lecteurs africains américains même s'il ne met pas totalement de côté les lecteurs blancs. De fait, son style d'écriture ainsi que son message servent surtout à défendre la cause pour laquelle il s'est engagé.

Dans son article intitulé « William Melvin Kelley »¹⁵⁹, Robert Fleming met en valeur l'« humour noir » (« black comedy ») de l'auteur ainsi que son style. On peut observer celui-ci notamment lorsque l'auteur de *A Different Drummer* met en scène des personnages plus ou moins construits et utilise sciemment nombre de stéréotypes pour désigner les personnages qu'il veut dénoncer (à l'exemple de Steward) ou, au contraire, ceux qu'il veut défendre tel Wallace

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁹ FLEMING, Robert E.- « William Melvin Kelley ». In ANDREWS, William L., FORSTER Frances Smith., HARRIS, T. (dir.)- *The Oxford Companion to African American Literature*.- Oxford, New York : Oxford University Press, 1997, pp. 416-417.

Bedlow¹⁶⁰. Ces emplois de stéréotypes, d'archétypes et de clichés donnent souvent lieu à des événements cocasses non seulement par rapport aux situations, mais aussi par rapport aux personnages eux-mêmes. Toutefois, ce côté burlesque s'estompe à mesure que l'on se familiarise avec le style de Kelley et que l'on voit l'envers du décor ; non pas de celui de son écriture mais celui de la société qu'il décrit tout en la dénonçant, ainsi que la véritable identité des personnages noirs qu'il met en scène et qu'il défend.

La facette de l'écriture de Kelley que l'on pourrait qualifier de cocasse se retrouve surtout dans le processus de « *légendification* » qui est l'un des éléments clés de la narration de *A Different Drummer*. Ainsi, dans les extraits que nous étudions, on peut noter quelques points qui font écho aux paroles de Mr. Harper à la page 9 de l'œuvre :

“Like I said, nobody's claiming this story is all truth. [...] You take the story of Samson. Might not all be true as you read it in the Bible; folks must-a figured if you got a man just a little bit stronger than most, it couldn't do no real harm if you make him a whole lot stronger. So that's probably what folks hereabouts did; take the African, who must-a been pretty big and strong to start and make him bigger and stronger.”¹⁶¹

Et c'est sans aucun doute ce qui se produit avec l'histoire de Tucker lorsque Harry Leland décrit l'action qu'il voit se dérouler sous ses yeux et qu'il la narre au lecteur (et également ce que fait plus tard Mister Leland en racontant au Révérend Bradshaw la scène à laquelle il a lui aussi assisté [ADD 65-67]). En ce sens, Harry narre les événements en ces termes :

The afternoon had crept away and now above the corral, where the dead animals were beginning to collect flies from half the county, and away from the three-part farm house, and beyond the field, white and vacant, and the trees, tall strips of black velvet trimmed with green, the sun went down like a burning new penny.¹⁶²

¹⁶⁰ En traitant de la construction des personnages autour des stéréotypes, on a en tête les définitions de personnages « ronds » et de personnages « plats » de E.M. Forster dans son *Aspects of the Novel* ainsi que les notions de personnages statiques et de personnages actifs fréquemment utilisées dans les analyses littéraires.

¹⁶¹ *A Different Drummer*, p. 9.

¹⁶² *Ibid.*, p. 44.

On note ici une forte exagération, semblable à celle dont parlait Mr. Harper et que nous mettions en avant plus haut (« where the dead animals were beginning *to collect flies from half the county* »)¹⁶³ ainsi qu'une comparaison (« like a burning new penny ») qui permettent d'emblée à Kelley de mettre l'histoire de Tucker sous forme de légende, et en conséquence mettre en exergue une spécificité du sud des États-Unis – à savoir l'oralité. Cette dernière offre également à Kelley la possibilité de transformer le message d'origine et de provoquer les bouleversements qui vont suivre l'acte de Tucker, et ceux qu'ont entraîné les actes de l'Africain, son ancêtre. C'est en ce sens que l'on saisit l'importance de la focalisation omnisciente utilisée par Kelley lorsque son narrateur, sous les traits de Harry et Harold Leland décrit le processus de destruction de la terre de Tucker. La parole des narrateurs faisant foi, le lecteur n'a pas d'autre choix que de les croire et par conséquent subir leurs vérités. C'est là que l'on voit l'importance de la technique narrative utilisée par Kelley – « *showing* »¹⁶⁴ – qui ne laisse aucun doute sur le bien-fondé des propos d'Harry et de Harold. Cependant, aux faits que Kelley montre, s'ajoutent les éléments exposés par les narrateurs dans leur tradition orale, ce qui crée un climat quasi mythique où il est difficile de dissocier le vrai du faux.

Cette déstabilisation du lecteur permet à Kelley de s'éloigner des idées reçues et de faire apparaître le fait que les Africains Américains sont des individus à part entière, au même titre que les Blancs. De la sorte, il les met sur le même plan que ces derniers, ce que l'on constate quand Harry voit la même interrogation dans les yeux des Euro-américains que dans ceux des Noirs¹⁶⁵. C'est aussi ce que l'on ressent quand on analyse le comportement de Mister Leland qui ne comprend pas plus que Wallace Bedlow les motivations de Tucker à détruire tout son patrimoine. En effet, Tucker n'est compris d'aucun côté de la frontière raciale et les moqueries de Bedlow font écho aux interrogations de Mr. Harper. Par conséquent, les Noirs ne sont pas

¹⁶³ C'est nous qui soulignons.

¹⁶⁴ Et ici, Kelley « *montre* » par la parole. La démonstration se fait par le témoignage.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

une entité unique, mais bien un groupe de personnes avec des caractères différents et des raisons d'actions différentes. Kelley veut montrer à ses lecteurs noirs qu'ils ne doivent plus se laisser enfermer dans un groupe qui ne les représente pas totalement. Selon lui, ils doivent s'émanciper de la vision raciste qui ne les juge que par rapport à la couleur de leur peau et qui les prive également de leur identité culturelle et les spolie de toute émotion.

Le style que cultive Kelley (qui se veut didactique par le divertissement) n'est pas un rejet de la cause et de l'identité collective noire. Le fait qu'il semble pousser ses lecteurs à développer leur statut d'individus est au contraire une volonté de rallier les Africains Américains à la cause de la libération noire dans les États-Unis des années 1960. En effet, il est important de ne pas perdre de vue le fait que Kelley appartienne au *Black Arts Movement*. Si ce mouvement n'existait pas encore au moment où l'auteur écrit son livre, on voit déjà poindre cette conception de la culture en tant qu'outil de sensibilisation. Cela se vérifie lorsque tous les Noirs de l'État le fuient pour s'installer dans des États mitoyens ou dans le Nord, signifiant en un sens les idéaux des Africains Américains de l'époque. Il fallait pour beaucoup d'entre eux quitter le Sud et rejoindre le Nord, moins raciste et sorte de Terre Promise. Ce faisant, Kelley s'inscrit dans la lignée de ces auteurs du BAM qui donnent une marche à suivre à leurs lecteurs. De cette manière, il les aide à abandonner cette attitude qui les annihile et que l'on retrouve chez Wallace Bedlow¹⁶⁶, par exemple, et à développer leur fierté d'être noirs puis à rejeter les critères qui leur

¹⁶⁶ Le personnage de Wallace Bedlow est le personnage actif par excellence. En effet, Bedlow qui se moque de Tucker quand celui-ci ensemence son champ de sel est le premier à suivre son exemple et à quitter Sutton (la ville dans laquelle il vit) pour ne plus revenir. Il est intéressant que les seules attitudes qui évoluent vraiment soient celles des Africains Américains qui sont ainsi opposés aux Euro-américains, en l'occurrence les « Hommes du Porche » (à l'exception d'Harry Leland et Mr. Harper). Ainsi, ceux-ci restent toujours dans leur attitude de spectateurs tout au long des extraits et plus généralement de l'œuvre que nous analysons. Ils se caractérisent par leur passivité et leur attente, couardes, que quelqu'un intervienne pour eux (ADD 6). Ils ne peuvent supporter le changement et le fait que les Noirs puissent leur être égaux. C'est d'ailleurs ce que montre l'attitude de Steward quand Tucker ignore la présence et les interrogations de Mr. Harper qui est la tête de file des « Hommes du Porche ». De même que Mr. Harper est le leader de ces hommes, on peut voir en Wallace Bedlow (et non pas en Tucker qui lui prend une proportion mystique, voire quasi divine) le meneur de troupes des Noirs. De la même façon que Mr. Harper siège sur un « trône », lui se retrouve sur un cheval ouvrant la marche de la procession noire vers la propriété de Tucker (ADD 39), puis partant en pèlerinage, à pied, vers le Nord.

ont été imposés par les Blancs au fil du temps. Ils deviennent, à l'image de Tucker, maître d'eux-mêmes et conscient de leur Être-noir.

La révolution de Tucker est le début de la révolte des Noirs dans les années 1960 aux États-Unis ; une sorte de vision prophétique des événements qui vont suivre en 1963 et 1964. Tucker se donne corps et âme pour détruire les symboles de l'esclavage et de la soumission des Noirs aux lois blanches. Kelley le place en position dominante et, en le transformant en une légende, il le met sur un piédestal qui semble donner l'exemple à suivre pour une libération du poids social imposé aux Noirs.

C'est peut-être en ce sens qu'il faut comprendre la symbolique de la terre et du sel dans ce texte. En effet, cet acte révolutionnaire et émancipatoire décrit par Harry prend une dimension épique lorsque Mr. Harper prend la parole pour expliquer aux autres Blancs assistant à la scène que Tucker s'est approprié sa liberté envers et contre tous : « Leave him alone. (...) You can't stop him, Stewart. You can't even hurt him. [...] He's already started something. You can't (sic) do NOTHING to him now. Even if you were to put him in the hospital, when he got healed up, he'd be out here with that satchel planting that salt »¹⁶⁷. Ce sel qui donnerait du goût à la nourriture (qui nourrirait par analogie) ou servirait à faire des glaces (ADD 41) sert maintenant à détruire cette nourriture ; pas seulement cette dernière mais aussi l'idéal que représente la terre. Ce n'est plus seulement le Noir qui se retrouve dépossédé, mais le Blanc qui perd aussi ses repères dans un monde où le Noir ne se laisse plus traiter comme un objet, et laisse le Blanc seul, sans personne sur qui se reposer.

Conscience noire contre prise de conscience blanche, Kelley impose à ses lecteurs la violence de l'action et la double vision¹⁶⁸ de Blancs qui comprennent le monde des Noirs en devenant eux-mêmes dépendants de ceux qu'ils ont annihilés pendant des siècles. La révolution

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

¹⁶⁸ Plus précisément la double conscience (« Double Consciousness »).

de Tucker devient la révolution d'un peuple. Elle est symbole d'espoir pour ceux qui, comme Wallace Bedlow, Bethrah Scott ou bien encore de l'autre côté de la frontière, David Willson ou son fils Dewitt Willson III, l'avait perdu devant l'incapacité d'entente entre les deux races. Alors, selon Kelley, une révolution est nécessaire puisque rien ne réussit à améliorer la condition des Africains Américains, et que cela ne peut plus durer.

II.3.2. La question de la violence

Dans le contexte racial des années 1960, le terme « révolution » renvoie à une lutte et une confrontation directe entre opprimés et oppresseurs. Après des tentatives non-violentes, les confrontations ont été vives avec, parfois, des appels à l'auto-défense, comme cela a été le cas des *Black Panthers*. En tant que membre du *Black Arts Movement* et à mesure que sa conscience politique sociale et culturelle se transformait, Kelley a semblé privilégier l'action violente pour défendre ses convictions. Cette violence est une résurgence de l'accumulation de celles faites aux Africains Américains depuis le début de leur présence sur le territoire étatsunien. Il est possible de rapprocher la condition des Noirs aux États-Unis de l'oppression coloniale à propos de laquelle Fanon explique qu'elle lui est « consubstantielle »¹⁶⁹. La violence dont il est question ici n'est pas que physique ; elle est aussi morale et psychologique. Aux États-Unis, les populations dominées l'ont été grâce aux lynchages par exemple, mais également grâce au système ségrégationniste. Aussi, à force de se soumettre aux règles qui l'étouffent, le dominé a accumulé une tension extrême en lui, vis-à-vis de lui-même et de la société qui l'ostracise¹⁷⁰. Cette dernière a d'ailleurs développé le processus de violence jusqu'à

¹⁶⁹ FANON, Frantz. « Pourquoi nous employons la violence (discours prononcé à la conférence d'Accra, avril 1960) ». In *L'an V de la révolution algérienne*. Paris : La Découverte / Poche, (©1959, 1972) 2011, p. 171.

¹⁷⁰ FANON, F. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte / Poche (©1961, 1968) 2002, pp. 46-47, 52-53, 58-59.

le transformer en une tradition à laquelle ses membres s'attachent. C'est ce qui ressort de la réaction finale des « Hommes du Porche » de *A Different Drummer*. L'institution violente est tellement ancrée dans les mœurs blanches que le départ des Noirs de l'État est vécu comme une situation alarmante. Le système autoritaire n'a plus de pouvoir, alors ces « Hommes du Porche » se mettent en quête d'une nouvelle raison d'exister. Toutefois, ils ne la trouveront pas avant d'avoir exorcisé l'angoisse et l'anxiété dues à leur perte de pouvoir. C'est le Révérend Bradshaw qui deviendra la dernière victime du système ségrégationniste dans l'État¹⁷¹. Cette violence physique est celle à laquelle sont confrontés les Noirs en règle générale aux États-Unis, d'abord avec les chaînes et les diverses formes de punitions pendant l'esclavage, puis avec le lynchage pendant la ségrégation. On peut aussi trouver les viols des femmes et les meurtres d'enfants (à l'instar d'Emmett Till) et plus tard des leaders politiques (Medgar Evers, Malcolm X ou encore Martin Luther King, Jr.). Cette brutalité physique est complétée sur le plan psychologique par des comportements et des croyances qui imposent à l'Africain Américain de rester à sa place et d'y mourir. C'est ce qui se produit à la mort de John Caliban,

¹⁷¹ Au début du roman, le narrateur explique : « And they all read the governor's statement: "There ain't nothing to worry about. We never needed them, never wanted them, and we'll get along fine without them; (...)"'. They all wanted to believe this. They had not lived long enough in a world without black faces to know anything for certain, but hoped everything would be all right, (...). » (ADD 6). Lorsqu'à la fin du roman l'histoire se recentre sur ces hommes blancs, on découvre qu'ils sont animés d'une colère sourde qui se fait de plus en plus insistante : « That was when they began to get angry, quietly fighting mad, like a bride left at the church, wanting revenge, but having no one on whom to avenge herself, angered by her own frustration more than anything else. They disguised their loss by maintaining it was no loss at all, just as the Governor had done that morning. » (ADD 189). C'est cet esprit de vengeance qui les anime lorsqu'ils conduisent Bradshaw à chanter « Curly-Headed Pickaninny Boy » (certainement basée sur « I's a Little Curly-Headed Coon »). Le lynchage de Bradshaw est l'exutoire à cette rancœur de ne plus pouvoir diriger les Noirs. Aussi, on comprend bien la démarche de Kelley en ce qui concerne la violence. Il ne dit pas qu'il ne faut pas l'utiliser, il pense qu'elle doit être utilisée de façon intelligente, dans un procédé d'auto-défense. Si l'on revient à la violence des Blancs, on sait qu'elle existe afin d'écraser l'esprit révolutionnaire des Noirs Américains. Lorsque ceux-ci décident d'agir pour eux-mêmes et par eux-mêmes, la violence qui était omniprésente mais sous-jacente devient ostensible et permanente. Si au début de *A Different Drummer* on apprend que dans d'autres villes de l'État les Blancs ont essayé d'arrêter les Noirs par la force (6), à la fin du roman, ces mêmes Blancs sont impuissants : « I noticed from time to time small knots of whites standing along the edges of the crowd, their hands in their pockets. They didn't look like city people; they must have come in from the small towns in the country. They looked dazed, realizing, I imagine, there was nothing they could do to stop the Negroes. They may have been afraid to try, for anything they might have done could be turned violently against them by the quiet, steadily moving crowd of dark faces. » (ADD 131-132). Cette réaction est contradictoire avec celle des « Hommes du Porche ». L'ambivalence de la réaction vient de l'opposition quantitative. Là où, à Sutton, les « Hommes du Porche » sont confrontés à un homme noir seul, les Blancs de New Marsails seraient opposés à une foule dont le mouvement constant les balayerait. Bradshaw est donc seul, face à cette violence qu'il devra subir de plein fouet ; « [the] last nigger, ever. » (ADD 199).

le grand-père de Tucker Caliban, en dessous du panneau « COLORED » (ADD 124). En dépit de tous ses « sacrifices » (ADD 123), John Caliban n'a jamais pu aspirer au statut d'homme, au même titre qu'un Blanc. Il n'a pu se trouver que dans une position de service (et de servitude) pour une famille pour laquelle ses ancêtres ont été esclaves. La ségrégation et tous les codes qui régissaient sa vie perdurent après sa mort et leur impact est encore vif pour les autres Africains Américains. C'est contre cette immuabilité de la situation que Tucker se lève et proteste lors des funérailles. C'est également ce qui le conduit à détruire ses possessions matérielles et les symboles de l'esclavage de ses ancêtres, pour se reconstruire.

Cette action de destruction est par ailleurs violente. Tucker, en tant qu'opprimé, répond à la provocation du système ségrégationniste. Pour lui, ce panneau « COLORED » sous lequel son grand-père meurt est symbole du cantonnement de la ségrégation, mais surtout de l'acceptation de l'oppression. Sa « révolution » devient le symbole de sa liberté et de sa condition d'homme. Il ne peut plus être considéré comme un sous-homme. La réponse de Tucker à la ségrégation est la réponse logique : il répond à la violence par la violence car c'est « [l'] unique solution »¹⁷². Comme Fanon, Howard McGarya argumente sur la recevabilité de l'usage de la violence comme réponse à l'oppression raciale :

We tend to think that physical violence is justified as a kind of self-defense against violence provided that this self-defense violence is proportionate in kind, unavoidable, and the threat that provokes the violence is imminent. [...] The use of physical violence to defend oneself against psychological harm in a racially oppressive system may be proportional and perhaps can be seen as such when we fully appreciate the serious destructive effects of a system of racial oppression.¹⁷³

Ces violences psychologiques conduisent Calvin « Cooley » Johnson à répondre à l'invective de Mitchell de façon physique et morale. Pour le personnage, la question consiste à se demander pourquoi Mitchell ne garderait pas l'enfant noir qu'il n'a pas procréé alors que le

¹⁷² FANON, F. *L'an V de la révolution algérienne*, p. 176.

¹⁷³ MCGARY, Howard. « Psychological Violence, Physical Violence, and Racial Oppression ». In GORDON, Lewis R. (dir.). *Existence in Black: An Anthology of Black Existential Philosophy*. New York and London : Routledge, 1997, pp. 264-266.

père africain américain devait garder l'enfant métis dont il n'était pas le géniteur¹⁷⁴. De la même façon, selon la pensée morale de Cooley encore, pourquoi Mitchell ne devrait-il pas être humilié de la même façon qu'il a humilié Opal ?

Cette violence psychologique qu'il subit peut rendre fou l'homme noir, tout comme Ludlow a semblé le devenir lorsque Ragan l'a quitté. Elle peut, de la même façon, rendre folles toutes les personnes qui souhaitent voir disparaître le système ségrégationniste. En ce sens, Mr. Maynard paraît fou de rage lorsqu'il apprend le chantage que son épouse fait à Josephine, sa maîtresse. Il veut d'ailleurs utiliser la violence physique pour contrer les membres de la société blanche qui veulent que les Noirs restent à leur place :

Jennie watched birds bobbing for worms in the grass near them, then looked at the young stone soldier. Far off, but from where she viewed it, just over the soldier's hat, a gliding sea gull dived suddenly behind the rooftops. That was when she saw the white man, standing across the street from the park, smiling at her. There were other white men with him, some looking at her, others at the man, all laughing. He waved to her. She smiled at him though he was the kind of man her mother told her always to stay away from. He was dressed as poorly as any Negro. From behind his back, he produced a brown rag doll, looking at her again, then grabbed the doll by its legs, and tore it part way up the middle. Then he jammed his finger into the rip between the doll's legs. The other men laughed uproariously.

Jennie pulled her father's sleeve. "Papa? What he doing? (sic)"

"Who?" Her father turned. The man repeated the show and her father bolted to his feet, yelling: "I will kill you! You hear? I will kill you for that!"

The men only snickered and ambled away.¹⁷⁵

Pour ces Blancs pauvres, tout comme c'était déjà le cas pour le Général Willson (qui incidemment est aussi le grand-père de Jennie) dans les pages précédentes, les rapports entre un homme blanc et une femme noire ne peuvent être que charnels. Ils doivent être exempts de tout sentiment. Le symbole du viol de la femme noire est reporté sur une enfant. Même si elle ne prend pas la mesure de l'acte de ces hommes, Jennie comprend bien qu'il se passe quelque chose de grave. Les menaces de son père sont là pour l'aider à saisir la situation. Par ailleurs, celui-ci se rend compte de l'impossibilité de continuer sa relation avec la mère de Jennie. Il ne

¹⁷⁴ Nous faisons ici référence à l'épisode où Cooley interpelle Mitchell sur la façon dont les femmes esclaves se retrouvaient enceintes des maîtres. Les partenaires de ces femmes acceptaient ces enfants car elles ont été violées par les maîtres. Cf. *dām*, p. 159.

¹⁷⁵ « The Only Man on Liberty Street ». In *Dancers on the Shore*. pp. 11-12.

peut pas tuer tout le monde (DotS 12). Les pressions sociales, morales et psychiques qu'il subit ne lui laissent pas d'autre choix que les représailles physiques exercées avec une arme à feu. Pourtant, il ne passera pas à l'acte meurtrier et finira par revenir auprès de son épouse.

Mr. Maynard n'est pas impacté par ce que Fanon appelle la « névrose coloniale »¹⁷⁶ et ce que William H. Grier et Price M. Cobbs nomment « rage noire »¹⁷⁷. Il n'en est pas tributaire puisqu'il conserve une certaine liberté d'action malgré tout puisqu'il est blanc. C'est une liberté tant physique que morale. Ce n'est pas lui qui est visé par le viol simulé de la poupée, mais sa fille. Ainsi, pour reprendre les termes de McGary, il n'est pas « conduit par le racisme jusqu'à ce point où il se casse net. [Car] il [n']était [pas], pour toutes les raisons pratiques, fou »¹⁷⁸. On peut en conséquence distinguer deux points de vue : celui où la pression sociale et raciale est telle que l'individu dominé en perd la raison et utilise la violence malgré lui, et celui où l'opprimé décide de se servir d'une forme de violence politique afin de regagner son humanité. Chez Kelley, la folie n'existe pas réellement chez les personnages noirs¹⁷⁹. C'est pourquoi on peut conclure que la violence d'auto-défense des Africains Américains dans ses œuvres répond à cette démarche de réappropriation de leur humanité que l'on retrouve chez Fanon. Elle s'inscrit comme une façon de sortir de la névrose coloniale du peuple dominé. De là, il y a cette nécessité de la violence dans l'action des Noirs, en écho, peut-être, aux croyances véhiculées par le *Black Panther Party*. Elle est surtout à mettre en lien avec les idées que l'on retrouve dans le *Black Arts Movement*. C'est aussi un message qui rappelle le discours « The Ballot or

¹⁷⁶ Déjà dans *Peau noire, masques blancs* puis dans *Les damnés de la terre*, cette névrose est due aux conflits et aux relations ambivalentes générées par la colonisation. Ceux qui ont inculqué ce que Césaire, dans son *Discours sur le colonialisme*, appelle « la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme » aux colonisés.

¹⁷⁷ GRIER, William H., COBBS, Price M. *Black Rage*. New York : Basic Books, (©1968) 1992.

¹⁷⁸ MCGARY. *Op. cit.*, p. 268. C'est moi qui traduis.

¹⁷⁹ Sauf peut-être ces moments passagers lorsque Ludlow Washington fait sa dépression. Néanmoins, cette forme de crise psychologique n'entraîne pas vers une violence tournée vers le Blanc, mais vers une destruction de l'individu noir lui-même, par lui-même. En se maquillant et en utilisant le masque « Blackface », Ludlow veut prouver qu'il n'est pas dangereux, c'est-à-dire qu'il n'est pas violent.

the Bullet » de Malcolm X. Tout comme ce dernier, l'écrivain insiste sur le fait que des choix doivent être faits et que pour y parvenir, tous les moyens seront utilisés.

La violence est donc inscrite de manière plus ou moins visible dans les écrits de William Melvin Kelley et elle fait partie du processus de lutte pour les droits civiques et l'affirmation identitaire. Elle détermine les actions des personnages, en lien avec la façon dont les Blancs les traitent. Cette violence, Kelley semble vouloir la justifier par le non-choix auquel les Africains Américains doivent faire face dans cette société qui les écrase. C'est pour cela que certains se lèvent et se font entendre, comme la plupart des personnages masculins, attestant de leur identité noire et leur masculinité. Cette violence devient ainsi un outil d'identité et d'identification permettant de prouver son existence après les étapes non-violentes qui ont marqué le début du Mouvement pour les droits civiques. Mais la vision de Kelley sur cette réaffirmation de l'identité noire et de l'Être-noir ne se fait qu'à travers des protagonistes récurrents et qui correspondent à un lieu commun de ce qui constitue l'Africain Américain qui se bat pour ses droits. C'est forcément un homme noir et fort, qui ne laisse presque aucune place à la femme africaine américaine. Cette vision, représentative de l'idéologie réductionniste, patriarcale et hétérosexiste du *Black Arts Movement*, est machiste. Les femmes sont pourtant présentes dans les récits de Kelley et la place qu'il leur laisse paraît insignifiante en ce sens que les recours à la violence et que les attaques contre le racisme systémique découlent d'une force physique et morale uniquement représentée par des personnages masculins. En effet pour Kelley, pendant la ségrégation, il s'agissait surtout de traiter de problèmes d'homme¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Cf. l'interview, p. 389.

II.4. Représentation(s) de la femme noire dans l'œuvre de Kelley

Dans les diverses représentations du Noir que l'on retrouve chez Kelley, la catégorie des femmes semble être sous-représentée. Pourtant, après lecture de l'article « Raising Women », on pourrait être tenté de croire que l'auteur a eu une écriture féministe, on comprend toutefois que son féminisme a été progressif et relativement tardif. On peut tout de même percevoir une position déterminante des femmes dans les récits de Kelley puisque certaines sortent du rôle de figurantes qui leur est attribué. Bien qu'elles soient majoritairement au deuxième plan, l'auteur se sert d'elles comme d'outils qui permettent aux hommes de leur entourage de prendre conscience de leur valeur en tant que Noirs. Dans *A Drop of Patience* par exemple, Harriet, la jeune étudiante qui vient interviewer Ludlow Washington sur son passé avant de devenir sa compagne, servira de vecteur au musicien pour qu'il prenne conscience de qui il est et de sa véritable valeur en tant qu'artiste bien sûr, mais surtout en tant que Noir. C'est en le faisant sortir de l'ombre pour qu'il reprenne goût à sa musique, en le faisant travailler après sa dépression nerveuse auprès de gens qui dansent à sa musique et qui par conséquent l'écoutent, qu'Harriet lui fait reprendre confiance en lui et qu'il se considère à nouveau comme un être humain à part entière¹⁸¹.

Si l'on peut observer le fait que, de nos jours, l'auteur a adopté une position où il a mis de côté le « chauvinisme masculin (*male chauvinism*) [et] la suprématie masculine (*male supremacy*) »¹⁸² de la société dominante, on se rend compte que, dans les récits écrits entre *A*

¹⁸¹ Au-delà du cliché du Noir « Blackface » qu'il a mis en scène pour montrer qu'il n'était pas méchant lorsque Ragan le quitte (ADP 198-203). En adoptant cette démarche, Ludlow s'était lui-même dépossédé de son humanité, devenant ainsi un personnage stéréotypé qui répondait aux attentes de certains Blancs racistes sur ce qu'un Noir est supposé être. Son expérience avec Harriet lui fait retrouver cette humanité dont il s'était lui-même éloignée. C'est une occurrence de ce que les existentialistes appellent la « Mauvaise foi ». En se dépossédant de sa liberté, il a agi de façon inauthentique. Mais il est également responsable des choix qu'il a faits. Cette idée sera développée dans la Partie II.

¹⁸² Nous réemployons les expressions telles qu'elles sont utilisées par Taoufik Djebali dans son article « Les femmes afro-américaines et le mouvement des droits civiques : La quête d'une identité ». In DUBOST, MILLS (dir.). *La femme noire américaine : Aspect d'une crise d'identité*, p. 16.

Different Drummer et *Dunfords Travels Everywheres*, le machisme de l'auteur et des hommes noirs qu'il représente est omniprésent malgré quelques exceptions. Ce sont celles que nous proposons d'observer maintenant.

Kelley a grandi et a évolué dans un monde féminin, ce qui ressort des différentes interviews qu'il a données, mais également d'un élément significatif de notre rencontre avec lui. Sa grand-mère maternelle est la personne dont l'aval est important pour lui lorsqu'il décide d'écrire. C'est également elle qui apparaît lorsqu'il nous montre les poupées de chiffon qu'il a confectionnées¹⁸³. L'auteur se plaît également à se remémorer toutes les femmes qui composent son histoire. Sa grand-mère maternelle, « Nana » Jessie, et sa mère font partie du récit raconté par Kelley. Mais il remonte jusqu'à son arrière-arrière-grand-mère – Ouidette Badu, née à Haïti, possédée physiquement et sexuellement par un colonel de l'armée sudiste, Francis S. Bartow, puis vendue en tant qu'esclave à la Nouvelle-Orléans. À cause du manque d'informations tangibles que Kelley a sur elle, Ouidette Badu est absente des écrits de l'écrivain.

L'intérêt de Kelley pour les femmes de sa famille peut déjà se retrouver dans sa jeunesse lorsqu'il écrit la nouvelle « The Only Man on Liberty Street » qui est une représentation littéraire de ses arrière-grands-parents Josephine Bartow et Nicolas Marin. Dans cette nouvelle, Kelley raconte l'histoire de Josephine Willson et sa fille Jenny. Elles vivent toutes les deux à Liberty Street, à Willson City (une référence à la rue du même nom à Savannah, à côté de laquelle vécut Nicolas Marin et sa maîtresse à Savannah, sur Penny Lane). La Liberty Street imaginée par Kelley est notable par le fait qu'il n'y a que de très belles femmes noires et mulâtresses qui y vivent. Ces femmes sont pour la plupart les maîtresses d'hommes blancs qui viennent partager des plaisirs sexuels, et parfois même l'amour. L'action se concentre sur l'arrivée de Mr. Maynard Herder, le père de Jenny, qui décide de venir habiter avec sa maîtresse car il l'aime. Cette vie en famille sera néanmoins de courte durée, la pression sociale exercée

¹⁸³ Cf. interview, p. 391.

sur eux forçant Mr. Maynard à revenir auprès de sa femme à la fin. La lecture des textes permet de relier les faits entre eux. Dans la nouvelle, Kelley fait référence à plusieurs faits que l'on peut aisément lier à son article « SHADES »¹⁸⁴. On peut par exemple citer la rue elle-même, mais également les prénoms des femmes de l'extrait puisque la mère s'appelle Josephine et sa fille est Jenny (une transformation du prénom « Jessie » de sa grand-mère). Le père de la Josephine fictionnelle est le General Dewey Willson (à qui il est déjà fait référence dans *A Different Drummer*), tandis que le père de l'arrière-grand-mère de Kelley est le Colonel Francis S. Bartow. Mr. Maynard est un fin tireur que personne n'ose affronter et qui remporte une médaille pour un concours de tir le jour de la Fête Nationale, tout comme l'était Nicolas Marin, le bisaïeul de l'auteur. Dans « SHADES », il reprend les mots de sa grand-mère lorsqu'elle raconte l'histoire pour mettre ces éléments en relief :

“In Savannah in those times after the Civil War many of the rich men had quadroom and octoroon mistresses. They would have cotillions where they introduced the young girls to the rich men, where they would pair them up. That was how Josephine Bartow met Nicolas Marin. [...] Josephine Bartow and Nicolas Marin had ten children together, including me, your Aunt Lottie, and your Uncle Joe.” [...]

“Nicolas Marin loved Mama Josephine and finally defied convention and left his legal wife and came to live with Mama on Perry Lane. But nobody bothered with him because he was known as a crack shot. I was with him when he won the first prize in a shooting contest in 1884 when I was seven. They awarded him a medal and he turned and gave it to me. (...)” [...]

“Nicolas Marin lived with Mama Josephine for years and years. But then one day he went out and got run down by a horse-drawn trolley and died. They took his body home to his legal wife. After while (sic), his legal wife sold the Perry Lane house from under Mama. And Mama came North to live with Joe and Lizzie and me.”¹⁸⁵

C'est parce que son aïeule a été expropriée qu'une de ses amies conseille à la Josephine fictive de « The Only Man on Liberty Street » de convaincre Mr. Maynard de lui donner la propriété de la maison dans laquelle elle vit avec sa fille (DotS 3). Kelley va encore plus loin pour faire l'association entre ses ancêtres et ses histoires lorsque dans la nouvelle, l'épouse de Mr. Maynard cherche à effrayer Josephine et que cette dernière lui demande de retourner auprès de sa femme. Maynard Herder répond qu'il n'y retournera que mort. L'auteur fait ainsi écho

¹⁸⁴ « SHADES: What I Learned about Slavery and Racism at 4060 Carpenter Avenue, The Bronx ». In *Transforming Anthropology*, 2005, Vol. 13, n°1, pp. 47-54.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 48-49.

aux faits réels, et cette transposition fictionnelle de la réalité sert à rendre hommage au courage de son arrière-grand-père qui s'est positionné en faveur des Noirs sans concession.

Maynard Herder est aussi mis en lumière lorsqu'il prend position contre la ségrégation et contre les abus que les Blancs sudistes font subir aux Noirs. En ce sens, lorsque la mère de Jenny insiste sur le fait que sa mère était esclave, il s'offusque en déclarant que celle-ci n'avait pas demandé à être esclave (DotS 6). Paradoxalement, quelques lignes plus loin, Josephique réplique and disant : «“(…) My own father, General Dewey Willson, he stood on a platform in the center of town and promised to keep the niggers down (...)” » (DotS 6). Cela est une réminiscence de ce qu'a dit Francis S. Bartow avant de quitter Savannah : «“Before he left Savannah he got up and made a speech and promised to il-lust-rate (sic) Georgia and to keep the niggers down!” » (SHADES 47).

L'histoire de Josephine Bartow et Nicolas Marin est une des occurrences de l'expérience vécue de Kelley dans ses œuvres. Il perpétue une tradition narrative déjà mise en œuvre lorsque sa grand-mère, « Nana » Jessie, lui racontait des histoires sur ces ancêtres quand elle cousait. On retrouve dans ces récits la tradition de l'oralité des Africains Américains¹⁸⁶. Et c'est pour que ces histoires ne se perdent pas que Kelley les reproduits à l'écrit¹⁸⁷.

« Nana » Jessie est elle aussi représentée dans les récits de William Melvin Kelley. Dans l'interview qu'il nous a accordée, il confirme que c'est sa grand-mère qui est représentée dans la nouvelle « Enemy Territory », ainsi que son grand-père Narciso Garcia. Lorsque Jenny, la grand-mère fictionnelle raconte à Tommy (l'enfant-protagoniste) l'histoire de son grand-père

¹⁸⁶ C'est d'ailleurs cette tradition que Mr. Harper perpétue (même s'il est blanc) lorsqu'il raconte l'histoire de l'Africain dans *A Different Drummer*.

¹⁸⁷ Pour comprendre cela, nous pouvons citer le début de « SHADES » quand Kelley écrit : « After I almost died a few years ago, my younger daughter (born in France and reared in Kingston, Jamaica, and polished to maturity in Harlem, USA, as sweet and tough as sugar cane) said to me: “Hey, Pop, you should write down the stories about Nana Jessie because if you die, they'll get lost and we won't remember them.” » (SHADES 47). On voit bien dans cet extrait l'objectif de transmission d'héritage sur lequel Kelley insiste ; à cela près que l'écriture se substitue à l'oralité à des fins de pérennité de ce patrimoine.

(DotS 17-22), c'est un événement semblable que Kelley relate dans l'article « SHADES »¹⁸⁸.

Josephine et Jenny sont deux exemples de femmes dont les identités idiosyncratiques sont indéniables. Pourtant, ce ne sont pas des Africaines Américaines fortes et violentes qui cherchent à défendre leur identité et leur Être-noir.

Dans l'histoire de la grand-mère, on remarque qu'elle semble ne pas prendre de décisions pour le foyer car elles sont prises par son époux. C'est lui qui semble gérer le foyer, qui invite ses nouveaux amis à venir quelques temps chez lui ; c'est aussi lui qui semble prendre les décisions. C'est « Nana » Jessie qui toutefois travaille et gagne le seul vrai salaire. Elle s'occupe des enfants et suggère certains aspects de la vie de la famille ; ces aspects seront adoptés par une décision finale de son mari. Elle est le centre de la famille, celle autour de qui tout gravite. Mais le foyer n'est nullement établi dans une société matriarcale. En fait, même si « Nana » Jessie, tout comme d'autres femmes de sa famille, est le pilier central de la famille, on observe une position ambiguë de la femme noire dans la littérature de Kelley. Ce n'est pas à proprement parler une matriarche puisque son *pouvoir* ne se ressent que dans la sphère privée : l'homme garde le sien aux yeux du monde. Dans les œuvres de Kelley, il s'agit plus d'un pouvoir de détournement, comme si depuis l'arrière-plan où la société les a reléguées, les femmes ont appris à instiller des idées aux hommes pour que ces derniers croient que ces mêmes idées viennent d'eux.

Ce rôle central se retrouve chez la grand-mère de Chig Dunford, que le lecteur croise pour la première fois dans la nouvelle « A Visit to Grandmother ». C'est une femme âgée mais à la voix claire que Chig rencontre lorsqu'il va lui rendre visite dans le Sud avec son père. Cette maîtresse de maison a élevé ses dix enfants en essayant d'apporter à chacun ce qu'il lui fallait. En tant que mère, c'est de façon sous-jacente qu'elle dit avoir amené son fils Charles – le père

¹⁸⁸ Rappelons que Jenny est la fille de Josephine et Mr. Maynard dans la nouvelle « The Only Man on Liberty Street ». Kelley continue donc à narrer son histoire familiale, et par conséquent, Tommy est une figure représentative de l'auteur lui-même.

de Chig – à devenir la personne qu’il est maintenant (DotS 63). Si elle a été bienveillante et généreuse avec l’oncle GL et sévère avec Charles, c’est parce que ce dernier pouvait s’en sortir seul, grâce à son intelligence. C’est ce qu’elle lui explique, et c’est également ce qui s’est produit puisque Charles Dunford père est devenu médecin et a vu sa situation sociale évoluer par son seul travail ainsi que par sa motivation. En apparences, personne ne l’a aidé, mais c’est ce manque d’amour qui l’a endurci et qui l’a mené à être ce qu’il est :

“You’d do things with him like riding in that buggy, but if I wanted you to do something with me, you were always too busy.” He paused and considered whether to say what he finally did say: “I cried all the way up to Knoxville. That was the last time I ever cried in my life.”¹⁸⁹

Ces mots que Charles Dunford dit à sa mère montrent la position qu’elle a envers lui contrairement à celle qu’elle a adoptée à l’égard de son autre fils, GL. Mais c’est ce même sentiment d’abandon et le ressentiment qui en a résulté qui ont permis au père de Chig d’avancer.

On retrouve cette notion de pilier central dans la nouvelle « Moses Mama »¹⁹⁰. Il définit le rôle prépondérant des femmes dans l’histoire de l’humanité en ces termes, laissant Chig s’exprimer à ce sujet :

I had a good traditional education. So naturally I started out believing in the superiority of men and never thought to look behind any of the renowned men of history to see if any female lurked there, exerting strong influence. Now I know better. Whether or not we know their names, and even though they themselves don’t always know it, women stand there behind or beside men, contributing equally to humankind’s development.¹⁹¹

Se décrivant comme un « feminist (sic) » (MOSES 235), Chig Dunford explique l’importance que sa grand-mère paternelle, Nanny Eva Dunford, a eu dans sa conception de la femme. Au cours d’une discussion avec elle au lendemain de sa première visite (celle qui est

¹⁸⁹ « A Visit to Grandmother ». In *Dancers on the Shore*, p. 62.

¹⁹⁰ KELLEY, William Melvin. « Moses Mama ». In REED, Ishmael (dir.). *Pow Wow, Charting the Fault Lines in the American Experience – Short Fiction from Then to Now*. Philadelphia : Da Capo Press, 2009, pp. 235-240.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 235.

narrée dans « A Visit to Grandmother »), Nanny Eva revient sur une conversation qu'elle a entendue entre les hommes de la soirée, c'est-à-dire l'oncle GL, Charles Dunford et Chig :

Seventeen years old and snootynosed, I ventured an opinion expressed in the hallways of my private school by students if not faculty, that all Western Thought had evolved out of the philosophies of five Jewish men: Moses-Jesus-Marx-Freud-and-Einstein. Now Nanny Eva had taken offense.

“Five Jewish men startin everythin! Zif women didn’have no say in the world. What bout blessed Jesus Mama Mary? What the Catholics do widout her. Bet you never wonder why Creator God want to bring in Jesus by Mary, stead o just make him wid mud like he done Adam. Cos it done need a woman. And what bout Jokerbed?” (...)

“Moses Mama. Saved the world n didn’get no credit fo it. Know why?” (...)

“Cos men write the story when it all said n done did. So they make it look like men save the day. Women steppin in when the goin get so bad only a woman can save it. Nobody thinkin bout writin it down when Hard Times holdin court. Everybody too busy scrambling. (...)”¹⁹²

Publié en 2009, ce texte permet une nouvelle lecture des précédents textes de Kelley. Lus à la lumière de « Moses Mama », les personnages féminins noirs de *dām*, *A Different Drummer*, *Dancers on the Shore* ou encore *A Drop of Patience* prennent un nouveau sens.

Dans *A Different Drummer*, c'est Bethrah qui soutiendra Tucker dans sa « révolution ». C'est elle qui, lors d'une rencontre avec ses anciens camarades étudiants, tentera de contribuer au mouvement des Africains Américains pour l'obtention des droits civiques. Néanmoins, l'engouement de Tucker n'est pas visible et il dénigre ces « société[s] » qui tentent d'agir en faveur des droits des Noirs (ADD 109-111). Il lui faudra le traumatisme de la mort de son grand-père pour qu'il puisse à son tour passer à l'action, du moins à titre individuel. Son épouse sera là pour le soutenir dans ses actes, de même que dans ses moments de doute.

Lorsqu'il détruit ses possessions dans le roman avant de se mettre en marche dans la nuit vers une destination inconnue, Tucker hésite alors qu'il doit mettre le feu à sa maison – dernier bien matériel qu'il lui reste. C'est Bethrah Scott, son épouse, qui le convainc (ADD 45). Elle est aussi présente alors que Mister Leland retient son époux pour essayer de comprendre les raisons de son geste et celles de son départ. Comme arrêté par l'intervention du jeune garçon, le lecteur a l'impression que Tucker Caliban peine à se mouvoir dans l'obscurité qui le mènera

¹⁹² *Ibid.*, pp. 236-237.

vers l'inconnu. Ce sont encore les mots de Bethrah qui le ramène à son but et le font renvoyer Harold Leland à son père.

Les femmes noires de la littérature kelleyienne peuvent également servir de porte-voix aux hommes comme le fait Bethrah lorsque, Tucker restant silencieux, elle répond à Wallace Bedlow qu'ils n'ont besoin d'aucune aide pour transporter l'horloge qu'ils sortent de la maison. Wallace propose son aide à Bethrah non pas parce que c'est une femme, mais parce qu'elle est enceinte. Ce rôle de porte-voix se retrouve aussi chez Glora dans *dām*, mais de façon plus ambiguë. Cette femme noire, en effet, par son silence, trompe Mitchell Pierce, l'homme blanc, protagoniste de l'histoire. La tromperie porte sur la véritable identité de Calvin Coolidge Johnson, qui est en fait Cooley, l'homme noir que Mitchell cherche. Cooley était l'amant de l'épouse de Mitchell, ce dernier veut lui rendre le bébé noir enfanté par sa femme et dont il est le père biologique. En taisant la vérité sur Cooley, Glora se met dans la même position que lui quand il veut duper l'homme blanc, par vengeance pour ses ancêtres. Cela donne l'impression que les femmes noires sont toujours dans la continuité de l'action des hommes dans l'œuvre de Kelley.

Ces femmes d'exception aident ainsi souvent les hommes noirs. Elles servent de piliers, de vecteurs pour qu'ils comprennent et acceptent leur identité noire. Les aïeules de Kelley ont cette fonction fondamentalement intrinsèque à l'écrivain puisque, par leurs histoires et leurs démarches, elles le rendent fier, en tant qu'homme, d'être noir.

II.4.1. L'opposée/ennemie de l'homme

Le schéma machiste plus traditionnel prédomine néanmoins dans l'œuvre de Kelley jusqu'à la publication de *Dunfords Travels Everywheres*. Les femmes sont souvent opposées aux hommes, comme le sont Etta-Sue et sa mère Missus Scott, respectivement la femme et la belle-mère de Ludlow Washington. D'abord piliers et appuis du protagoniste-virtuose, les choses

changent lorsque qu'Etta-Sue a son enfant, Bethrah. Au début de leur relation, la femme de Ludlow lui fait redécouvrir la sexualité en y ajoutant la passion amoureuse, lui apporte le réconfort dont il a besoin, nourrissant ses rêves et ses espoirs, jusqu'à devenir, en quelque sorte, une figure maternelle pour le musicien¹⁹³. Pourtant, de soutiens, Etta-Sue et Missus Scott passent au statut d'opposantes lorsque la première accouche de son enfant. L'arrivée de Bethrah relègue le musicien au deuxième plan. L'intérêt de ces femmes change et elles se renferment dans un univers exclusivement féminin que Ludlow ne comprend pas. Ici, l'opposition entre les femmes et les hommes semble manifeste et est en contradiction avec les arguments précédemment énoncés. Cela est dû au fait que la prise de conscience féministe de Kelley est tardive et qu'il a longtemps été porteur d'une certaine représentation sexiste et patriarcale de son temps.

Kelley faisant une représentation de la société dans ses écrits, on peut ici déceler le deuxième combat que doivent mener les femmes africaines américaines. Même si cela n'a pas été volontaire, porté par son adhésion au BAM, il a inscrit ces rapports entre les hommes et les femmes dans ses œuvres par souci de réalisme. Taoufik Djebali, dans « Les femmes afro-américaines et le mouvement des droits civiques »¹⁹⁴ énonce un double duel. La couleur de peau des femmes africaines américaines les définit autant qu'elle définit les hommes qui sont avec elles dans le groupe des Noirs. La société étatsunienne n'est pas qu'une société à domination raciale unilatérale. C'est aussi une société misogyne et patriarcale. L'identité noire étant influencée par l'identité euro-américaine, la femme noire est définie de façon double. Elle est femme *et* noire. Par conséquent, elle est soumise sur le plan du genre et sur le plan racial par une société qui est à la fois patriarcale et blanche.

¹⁹³ Il ne faut y voir toutefois qu'un symbole puisque le rapport incestueux n'existe pas entre personnes noires dans ce roman de Kelley. Cela est le cas cependant dans la figure maternelle dans *dəm*, lorsque Kelley met en scène la relation entre Mitchell Pierce et sa belle-mère.

¹⁹⁴ DJEBALI, Taoufik. « Les femmes afro-américaines dans le mouvement des droits civiques ». In DUBOST, Thierry, MILLS, Alice (dir.). *La femme noire américaine : aspects d'une crise d'identité*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1997, pp. 11-22.

Kelley se sert des observations qu'il a faites sur les femmes de sa vie afin de montrer les relations que les femmes noires ont avec les individus de la société en général. Il ne se contente pas d'une image unique de la femme, mais il crée des personnages féminins différents les uns des autres. Il est possible de reprocher à l'auteur de ne pas présenter des femmes plus complexes dans la mesure où elles sont souvent unidimensionnelles. Ce sont des personnages plats et souvent statiques. Ce manque de profondeur des femmes dans les œuvres de Kelley s'explique certainement par le contexte dans lequel il écrit ses cinq premiers ouvrages. Le mouvement pour les droits civiques est généralement vu comme étant majoritairement masculin, malgré le rôle que les Africaines Américaines y ont joué¹⁹⁵. En fait, Kelley retranscrit cet état de fait dans ses romans. Mais en faisant cela, il omet les problèmes liés au fait d'être femme et se concentre sur ceux qui découlent du fait d'être noire. Il divise l'unité de l'identité des femmes noires au lieu d'avoir une approche intersectionnelle qui inclurait tous leurs problèmes.

Parce noire elle aussi, la femme africaine américaine doit être dominée. C'est une vision qui s'apparente à celle de l'homme euro-américain. Les stéréotypes généralement répandus sur la femme noire du point de vue euro-américain « *montrent* » que c'est une personne concupiscente qui n'est attirée que par les relations sexuelles avec l'homme blanc¹⁹⁶. C'est cette généralisation que Kelley rejette. Pour lui, l'identité de la femme noire, tout comme celle de l'homme africain américain, n'est pas unique mais il ne l'envisage que peu sous l'angle du féminisme. On peut

¹⁹⁵ On peut par exemple citer Rosa Parks, Septima Clark ou Ella Baker comme à l'origine du Mouvement pour les droits civiques.

¹⁹⁶ Dans les articles « Black Women's Identity: Stereotypes, Respectability and Passionlessness (1890-1930) » et « Mammy, Jezebel, Sapphire, and Their Homegirls », Mahassen Mgadmi et Carolyn M. West insistent sur ce stéréotype de la femme noire qui a un appétit sexuel outre mesure. Elles expliquent l'origine de ce cliché qui vient de la mauvaise interprétation de la semi-nudité des femmes africaines et leurs coutumes. Ces femmes dénudées à cause de la chaleur et dont l'époux est polygame ont été perçues comme des femmes « hypersexuelles aux passions bestiales illimitées » (in MGADMI, Mahassen. « Black Women's Identity: Stereotypes, Respectability and Passionlessness (1890-1930) », § 5, c'est moi qui traduis). Aussi, ce sont ces mêmes croyances qui ont mené (la femme blanche en particulier) à croire que la femme noire n'a pas d'autre objectif que séduire l'homme blanc afin d'être libérée d'une condition liée à sa couleur de peau. Ce cliché a d'ailleurs été intériorisé par la femme noire, et c'est cette attitude que Fanon dénonce dans *Peau noire, masques blancs* lorsqu'il critique une femme noire qui ne veut être avec un homme blanc que pour se « blanchir », tout en dénigrant ce qu'elle est.

toutefois relever plusieurs aspects identitaires féminins dans les œuvres de Kelley telle que la femme noire américaine qui manipule l'homme blanc.

Dans *dam*, on observe la façon dont Cooley se sert de Glora pour tromper l'anti-héros. À la demande de sa belle-mère, Mitchell Pierce, un homme blanc, s'aventure dans Harlem afin de trouver le père du bébé noir que sa femme, Tamara, a mis au monde après sa relation extra-conjugale avec Cooley, un homme noir. Ces pérégrinations mènent le protagoniste dans une fête organisée par des Africains Américains et, à ce moment du récit, il doit faire croire qu'il est Noir, cela malgré sa couleur de peau¹⁹⁷. C'est au cours de cette fête que Mitchell rencontre Calvin Johnson qui est en fait le père biologique de l'enfant. Celui-ci ne révèle pas d'emblée son identité et il leurre Mitchell en lui promettant de retrouver « Cooley ». Ce n'est pas seulement ce dernier qui dupe le mari de Tam, mais toute la communauté noire présente à ce moment-là, et le père de l'enfant noir se sert en particulier de Glora pour séduire l'homme blanc et le circonvenir.

Glora utilise ses atouts féminins afin de tromper Mitchell et lui cacher la vérité. Elle joue des stéréotypes communs et en use afin de séduire le mari de Tamara, sans jamais lui donner la satisfaction sexuelle qu'il attend. En lisant le passage suivant, on comprend comment Glora utilise sa féminité pour la cause noire que défend Cooley¹⁹⁸ :

¹⁹⁷ Dans ce chapitre, Kelley joue sur la notion de métissage, ce qui n'est pas sans rappeler le roman *Pudd'nhead Wilson* de Mark Twain. Néanmoins le traitement du thème est tout autre. À l'enquête du XIX^{ème} siècle où le Noir se fait passer pour blanc et où l'identité raciale et culturelle est repoussée au deuxième plan, se substitue une véritable démarche de dénigrement du Blanc prêt à tout pour parvenir à ses fins. Pour cela, il est disposé à intégrer le groupe des Africains Américains, non pas pour l'élévation sociale mais pour réussir à se débarrasser de ce bébé noir. Celui-ci incarne symboliquement l'innocence, puisqu'il vient de naître et qu'il n'est coupable d'aucune faute, mais qu'on veut tout de même exclure. Marqué par le voile de sa noirceur, il n'est pas désiré par Mitchell Pierce qui représente la société puritaine euro-américaine. Kelley montre ici qu'ironiquement, sa couleur de peau le rend coupable d'un crime qu'il n'a pas commis.

¹⁹⁸ On peut toutefois s'interroger sur la liberté de choix de Glora. En effet, la question qui se pose est de savoir s'il s'agit d'un choix individuel ou d'une obligation imposée par Cooley, l'homme (noir) de la situation. D'un côté, si l'on voit le fait de leurrer Mitchell comme un jugement personnel de la femme noire, on peut l'inscrire dans un combat vers une prise de pouvoir du Noir. D'un autre côté, Glora est la concubine de Cooley chez qui elle vit. Dans ce dernier cas, elle agit en tant que femme noire dominée par un homme, et il se trouve que dans cette situation il est noir, mais il pourrait tout aussi bien être blanc.

“Now, I’ll get you a good job in my company and all you have to do is tell me where I can find Cooley.”
He saw fear in her eyes now. “Why you want to find him?” (sic) (...)
“My wife just had his baby (...) And I want Cooley to take the baby. (...) Well, what d’you say?”
“What do you think, honey?” She tossed herself into his arms, pushed him down onto the bed, began to
kiss his face. “And I’ll be good to you too.” She was on top of him. He inhaled her perfume, smiling, and
reaching around her back, unhooked her bra. She began to undress him. (DEM 146)

Après cet échange affectueux, l’impuissance sexuelle de Mitchell est révélée face à une femme noire qui réussit à le désarmer alors que c’est lui qui voulait qu’elle lui soit redevable en lui donnant un emploi. Glora n’attend d’ailleurs pas le départ de Mitchell pour se moquer de lui et du tour qu’elle lui a joué : « She smiled, but suddenly buried her face in the pillow. Her back began to shake, short little shakes as if she was giggling. He had really disappointed her » (DEM 147).

Glora n’est pas le seul personnage féminin de Kelley qui détourne la réalité. Opal Simmons est aussi à considérer comme étant une manipulatrice. L’ancienne femme de ménage du couple Pierce a été injustement congédiée car Mitchell la soupçonnait de vol. Or, ce licenciement a été fait sans preuve et le vol n’a jamais été prouvé¹⁹⁹. Il y a par conséquent une raison valable pour qu’Opal veuille se venger de la famille Pierce. C’est ce que l’on pourrait penser qu’elle fait quand elle dirige Mitchell vers son neveu, Carlyle Bedlow. Mais l’extrapolation n’est pas confirmée par l’œuvre, et seule l’imagination du lecteur pourrait permettre de tirer de telles conclusions.

En tant que femme, Opal peut être comparée à Tamara. La description de son salon, qui est identique à celui des Pierce bien que n’étant qu’une pâle imitation, est symbolique de cette comparaison (DEM 123-124). Kelley insiste sur le principe d’imitation de certains Noirs par rapport aux Blancs. Quand il rédige *dām*, l’écrivain est un fervent défenseur d’une culture noire américaine et souhaite empêcher l’aliénation produite par la culture euro-américaine. La

¹⁹⁹ Opal le reproche à Mitchell dans le roman. Aussi peut-on lire : « “What kind of person would I be to steal from you (...)?” (...) “What did I steal, Mr. Pierce?” He hesitated. “Well, Opal, I don’t really know.” That too seemed strange; they had never really missed anything. He tried to remember why he had even believed Opal to be a thief. “You see?” She was triumphant, but not angry ». In *dām*, p. 124.

comparaison du salon est en fait une critique de cette imitation et cet aménagement de l'intérieur « *bon marché* » d'Opal symbolise l'opposition de l'auteur à ces dérives qui les séparent du reste de la communauté. Métaphoriquement, le salon représente le centre de l'Être-noir d'Opal et sa constitution montre une fausse idéologie noire, quelque chose de non-personnel.

En utilisant le personnage de Glora, Kelley met en avant, encore une fois, une femme noire qui n'est qu'un outil pour la lutte des races vue par l'homme noir. Sur le plan moral, lorsqu'il permet la comparaison entre Opal et Tam en opposition à Glora, il insiste sur les différences qui existent entre femmes noires et femmes blanches du fait de leur culture distincte et de leur réalité existentielle divergente.

II.4.2. La comparaison femme noire/femme blanche

Tamara Pierce et Glora ont deux caractères idiosyncratiques opposés. Cette opposition est non seulement marquée par le fait que la première est blanche et la seconde noire dans une société racialisée, mais aussi par le comportement de prédateur que Tam a à l'égard de Cooley. C'est un aspect de l'individu que l'on ne retrouve pas chez Glora. Tamara Pierce a une volonté certaine de tromper son époux avec un homme noir. Elle répond en ce sens aux critères des stéréotypes que les Africains Américains ont sur les femmes blanches, à savoir que ce sont des personnes qui souhaitent seulement avoir des relations sexuelles avec les hommes noirs²⁰⁰. Lorsque l'on compare Tam et Glora, les deux femmes que Mitchell et Cooley Johnson ont eues en commun, on constate que la femme noire a un comportement plus moral que la femme blanche. En effet, Glora n'a pas succombé aux attraits de Mitchell, qu'elle a d'ailleurs séduit pour mieux le manipuler. C'est le jugement de valeur que l'auteur veut que ses lecteurs aient

²⁰⁰ NELSON, Dana D. « White Stereotypes ». In ANDREW, W. L., FOSTER, F. S., HARRIS, T. (dir.). *The Oxford Companion to African American Literature*. New York : Oxford University Press, 1997, p. 702.

sur ces personnages féminins, renforçant de la sorte son travail sur la revalorisation des identités noires.

D'une part, Tam, contrairement à Glora, n'est pas satisfaite de sa relation avec son mari. Aussi, plutôt que de le quitter, elle se complait dans une relation qu'elle croit amoureuse et qu'elle ne regrettera pas. Elle s'imagine même en tant que Tam Johnson²⁰¹, ce que Mitchell Pierce peine à comprendre lorsqu'il trouve le carnet de notes de son épouse. D'ailleurs, elle souhaite garder l'enfant qu'elle a eu de Cooley Johnson, qu'importe ce que la société pourra dire d'elle. Elle veut aussi que ce bébé devienne un signe pour marquer la conscience de son époux. Tam souhaite garder les traces d'une relation qui n'était qu'artificielle aux yeux de Cooley, mais importante pour elle. Elle a cru aux promesses d'un homme noir qui a seulement voulu profiter d'elle, c'est-à-dire d'une femme blanche dont l'attirance sexuelle pour des hommes noirs est flagrante. Ici, Kelley inverse le stéréotype de la Jezebel communément lié à la femme noire et le rejette sur la femme blanche représentée par Tam.

D'autre part, l'écrivain montre Glora qui ne croit pas aux promesses faites par Mitchell et qui n'est pas dupe quant aux intentions de ce dernier. Elle sait que Mitchell désire garder sa position de supériorité par rapport aux Noirs et qu'il l'utilisera sexuellement s'il le faut afin d'atteindre son but. La différenciation est caractéristique du portrait défavorable que Kelley peint de Tamara Pierce. En montrant la façon dont elle agit, c'est-à-dire en la montrant comme moins morale que Glora, Tam, et par extension la femme blanche en général, apparaît comme une personne malsaine dont il faut se dissocier. Le rôle de Glora dans le récit de *dām* est celui d'une femme qui se sert de ses atouts afin de manipuler l'homme blanc. Elle va au-delà du stéréotype afin de mieux contrecarrer les plans de la société dominante. Il s'agit encore d'une perception subjective de la femme noire qui ici peut être considérée comme un outil de la lutte raciale telle qu'elle est vue par l'auteur.

²⁰¹ *dām*, p. 162.

La comparaison peut aussi être faite avec Ragan d'une part ainsi que Missus Scott et Etta Sue d'autre part. Ces personnages féminins apparaissent tous les trois dans le deuxième roman de Kelley, *A Drop of Patience*. C'est avec Missus Scott et sa fille Etta Sue que Ludlow apprend le véritable sens de la famille. C'est en ce sens que ces deux femmes noires préfèrent mener leur vie à New Marsails avec la petite Bethrah, plutôt que suivre Ludlow, l'époux d'Etta Sue, dans sa vie d'artiste dans les États du nord. Elles privilégient leur implication dans la communauté noire plutôt qu'une vie pleine d'illusions. Ces illusions sont mises en valeur par le personnage de Ragan dans le roman. Elle symbolise l'annihilation du Noir qui ici est représentée par Ludlow. À travers sa relation avec cette femme blanche, il atteindra des degrés extrêmes d'effacement de lui-même, de son Être-noir. Etta Sue et Missus Scott qui l'ont amené à la vie (à *exister*) sont donc opposées à cette femme blanche du Nord qui conduit le protagoniste à disparaître. Sur le plan moral, Ragan s'oppose aux deux femmes du Sud par sa grossesse. Dans sa relation à Etta Sue en effet, c'est Ludlow qui décide de s'en aller parce qu'il voit sa vie familiale comme une contrainte à son évolution artistique. Il souhaite se construire autrement, ce que la présence de l'enfant l'empêche de faire. Néanmoins, ni Etta Sue ni Missus Scott ne sont gênées d'être avec lui en public puisqu'ils partagent non seulement la même couleur de peau, mais également les mêmes valeurs morales et éthiques. Ragan, pour sa part, ne souhaite pas que sa relation avec Ludlow soit connue. Aussi, son compagnon ne peut pas l'accompagner sur son lieu de travail, et il ne connaîtra que peu de ses amis. Lorsqu'elle sera enceinte, Ragan s'éloignera de Ludlow le menant à sa dépression nerveuse. Dans cette configuration, Kelley présente la femme noire comme la femme aimante qu'il n'aurait pas fallu abandonner et l'oppose à la femme blanche « *tueuse d'hommes noirs* » c'est-à-dire qui, enlève son existence et son essence à l'homme noir pour l'anéantir. La résonance avec la Lula du *Dutchman* d'Amiri Baraka est flappante. Néanmoins, dans la version kelleynienne, Ragan disparaît et ne tue pas totalement Ludlow. L'auteur a une vision optimiste de l'avenir de

l'homme noir qui par conséquent va renaître après avoir été lié à cette femme blanche. Il reviendra auprès des personnes de sa communauté raciale. D'abord auprès d'Harriet Lewis qui lui redonnera l'envie d'exister (et pas seulement de vivre), puis auprès des personnes de cette communauté du Sud qu'il aidera à se construire grâce à sa musique noire et par ce biais grâce à son expérience des Blancs.

Ainsi, la femme blanche chez Kelley a souvent un rôle négatif, surtout dans sa relation avec les Noirs. Il est possible d'affirmer qu'elle révèle les torts de la société euro-américaine. C'est une position qui n'existe pas encore dans le premier roman de Kelley, mais qui apparaît dès la première nouvelle de *Dancers on the Shore*. L'épouse de Maynard Herder représente la pression psychologique et physique que la société blanche exerce sur les Africains Américains. Cette femme est le vecteur de la crainte que la mère de Jennie aura. La présence de sa voiture de façon quotidienne dans Liberty Street, les rumeurs qui se propagent à cause des histoires qu'elle raconte sur la relation que Mister Maynard entretient avec Josephine, les préjugés et les rejets qui s'en suivent, contribuent à la tension qui s'applique sur les deux amants. Mister Maynard finira par revenir auprès d'elle. Cette femme est un frein au bonheur d'une femme noire et de sa fille. Pour Josephine, c'est l'ennemi à fuir, et c'est d'elle dont Jennie jure de s'éloigner (de façon implicite et sous-jacente) quand sa mère lui fait promettre qu'elle partira vers le Nord lorsqu'elle sera plus âgée. En tant que vecteurs des maux de cette société dominante, Kelley fait de ses personnages féminins euro-américains des illustrations de ce que le BAM dénonce²⁰². L'auteur montre leur déliquescence à travers des personnages qu'il faut métaphoriquement et physiquement abattre. Au nombre de ceux-ci on peut compter la figure archétypique de la belle-mère coupable d'ingérence avec la mère de Tamara Pierce. Il est flagrant que, pour Kelley, ce personnage est une figure fixe, incapable de changements et ancrée dans des croyances

²⁰² Le Blanc et sa culture sont décadents et Baraka va jusqu'à dire que c'est un cancer qui aiderait le monde en mourant. Cf. JONES, LeRoi/BARAKA, Amiri. *The Autobiography of LeRoi Jones*. Chicago : Lawrence Hill Books, 1997, p. 285.

immuables. C'est encore un personnage statique et plat. Cela peut en premier lieu être observé à travers l'absence de nom propre la désignant. Kelley, en ne la nommant pas et en la désignant seulement comme « Tam's mother » ou « Mother », en fait un personnage secondaire, mais surtout une figure représentant une masse d'individus. De la sorte, du fait des relations qu'elle entretient avec Tam et Mitchell, les arguments qui étaient développés plus haut se vérifient : le couple Pierce n'est composé de rien d'autre que deux individus pris au hasard et qui représentent par leurs actes l'ensemble de la population euro-américaine, les Autres ou « eux ». Dans l'univers littéraire présenté par Kelley, la mère de Tamara Pierce est un portrait quasi archétypal des vices des Blancs et, étant la mère de Tam, elle est mère des vices que représente sa fille. Ces perversités et ces tares sont ainsi viscéralement liées aux Blancs, et ce sont elles dont il faudrait se débarrasser. Par exemple, cette femme blanche se retrouve dans une position presque incestueuse lorsqu'elle se retrouve en tête-à-tête avec son gendre. L'auteur de *dām* veut que son lecteur soit sensible à cette relation incestueuse entre ces deux personnages. Il met en avant les perversions qui sont, selon lui, caractéristiques de la société euro-américaine. Mais dans cette relation où le gendre et sa belle-mère s'embrassent, l'agent provocateur est de fait la mère de Tam. C'est par elle que les événements postérieurs à l'accouchement de Tam arrivent. Elle amène Mitchell à s'enivrer, avant de s'asseoir sur ses genoux et lui commander de trouver le père du bébé noir que Tamara a enfanté²⁰³. Sans elle, Mitchell n'aurait fait qu'accepter ce bébé dont il n'est pas le père, cela afin de préserver son mariage. À cause de l'intervention de la mère de Tam, il se retrouve pris dans un étau dont il croyait pouvoir se sortir car elle l'avait convaincu qu'il en était capable. Kelley montre également une femme incapable de remettre en question sa position dans les relations qu'elle entretient avec les personnes noires. Le nourrisson noir doit de cette façon être remis à son père pour qu'il demeure dans sa communauté raciale d'origine, afin de ne pas souiller la communauté blanche. Cette analyse de la femme euro-

²⁰³ *dām*, p. 117.

américaine en tant qu'origine des travers de la société blanche dominante est symptomatique de la comparaison imposée par l'auteur avec les femmes noires.

La dichotomie se situe dans la perception de ces femmes, considérées à la fois en tant qu'êtres humains et en tant qu'objets. Dans les romans kelleyiens, certaines femmes noires semblent être libres de leurs choix comme Etta Sue et sa mère, Bethrah Scott, Harriet Lewis, ou encore Wendy. À l'opposé, Glora et Opal, paraissent ne pas exister en tant qu'individus à part entière puisqu'elles n'agissent qu'en imitant les opinions des hommes noirs qui leur sont proches et celles des Euro-Américains. En ce sens, les femmes chez Kelley semblent être réduites au statut d'objets. En effet, même si nous avons mis en évidence le rôle de la grand-mère en tant que pilier central de sa famille, le but de l'auteur était surtout de créer des protagonistes noirs qui répondent à des critères de virilité masculine. Il fallait, à l'époque où l'auteur rédigeait ses principaux ouvrages, reconstituer le corps de l'homme noir parce qu'il avait été détruit tant physiquement que moralement par l'esclavage puis la ségrégation. La femme noire n'est par conséquent pas la priorité de l'auteur. Il semble toutefois que dans *dām* c'est le reproche que Cooley fait à l'homme blanc qui s'est servi de la femme noire comme d'un objet pour assouvir ses pulsions sexuelles. La domination de la femme noire par l'homme blanc est morale, physique et intime. Néanmoins, ce même Cooley se sert de Glora comme d'un appât pour attirer et tromper Mitchell Pierce. La différence réside essentiellement dans le consentement de Glora. Elle a une part dans le jeu qui est non-négligeable, et la vision que Mitchell a d'elle est différente de celle de Cooley (et donc de celle du lecteur noir). Pour Mitchell, Glora est une femme-objet dont il peut se servir pour parvenir à ses fins ; pour Cooley, c'est une femme qui fait partie de la communauté noire et qui se bat pour ses droits en tant que Noire.

II.4.3. La femme noire en tant que membre de la révolution

La femme noire de William Melvin Kelley est souvent vue comme une mère et une protectrice, qu'elle soit naturelle ou de substitution. Elle a pour vocation l'éducation de l'enfant dont elle s'occupe. Bethrah Scott s'occupe de son nouveau-né, tout comme sa mère Etta-Sue et sa grand-mère Missus Scott se sont occupées d'elle. Opal s'occupe de Jake, l'enfant de Mitchell Pierce, et lui apprend le respect ainsi qu'à être moins craintif puisque la peur est inhérente à l'homme blanc²⁰⁴. Malveen et Small-Change, les deux prostituées noires dans *A Drop of Patience*, couvriront Ludlow et le protégeront. La première ira même jusqu'à l'initier à l'acte sexuel et le faire passer à l'âge adulte. Le rôle de mère est également celui que Missus Scott endossera avec Ludlow Washington avant qu'il ne parte pour New York. Elle s'occupera de lui en lui cuisinant ses plats et en recousant ses vêtements. Elle sera aussi celle avec laquelle il s'interrogera pour la première fois sur ce que veut dire être noir.

La conception de la femme noire dans les ouvrages de Kelley est par conséquent sexiste et patriarcale puisqu'elle est sciemment mise à l'écart du combat antiségrégationniste. Si le rôle des Africaines Américaines dans la lutte pour les droits civiques est significatif avec des porte-voix du mouvement comme Rosa Parks ou Septima Clark, par exemple, ce genre d'héroïnes ne peut toutefois pas être compté au nombre des personnages de William Melvin Kelley. À cause de son approche machiste, il met davantage en scène des femmes dont la priorité est le bien-être de leurs familles et de ceux qu'elles aiment. Ce ne sont pas des femmes dont les actes ont une portée réellement explicite, mais dont les conséquences peuvent paradoxalement se faire ressentir sur les hommes qu'elles côtoient. Dans son article « Passing the Torch », LaVerne

²⁰⁴ Par opposition à l'homme noir que Kelley veut être fort. Cette force se retrouve déjà chez le bébé noir de Tam qui sera le seul survivant. La peur est de cette façon un sentiment qui détruit l'individu. Il faut par conséquent aller au-delà de cette peur pour se construire. C'est ce que Tucker, Ludlow, Cooley, Carlyle, et les autres héros noirs de Kelley font. Dans le cas de Jake, le départ d'Opal renforcera la couardise du garçon. Mitchell s'en rend compte dix-huit mois plus tard lorsqu'il fait le lien entre le départ d'Opal et le changement d'attitude de son fils (DEM 102).

Gyant cite cette femme qui dit : « [A woman] got involved, I think, because, number one, she didn't like her husband or her sons and uncles being humiliated and intimidated. ... And women wanted a better day for their children. (Mrs. F) »²⁰⁵. De la même manière, ces femmes noires ont su apporter une dimension familiale à la communauté toute entière sans pour autant réussir à prendre une position de leader dans le mouvement. Elles ont insufflé les idées qui ont permis au Mouvement pour les droits civiques d'évoluer. Elles ont créé la cohésion qui a favorisé l'avancée des actions menées. L'aspect familial est aussi celui qui montre la position des femmes noires dans le mouvement. Elles ont surtout été là pour soutenir les hommes dans l'ombre desquels elles étaient, comme Bethrah l'a été pour Tucker. En apportant de l'affection, en soumettant des idées au sein du foyer²⁰⁶, en étant les soutiens des hommes qui les entourent, les femmes noires américaines du Mouvement pour les droits civiques ont montré qu'elles étaient nécessaires pour faire progresser la lutte contre la ségrégation²⁰⁷. Ici, nous comparerons les actions des personnages féminins noirs de Kelley à celles des hommes.

À l'image de Malveen ou de Missus Scott, Inez Cunningham se révèle être une femme protectrice pour Ludlow dans *A Drop of Patience*. Elle le prend sous son aile et lui permet ainsi de faire connaître son art et sa virtuosité. Elle lui permet de propager ses idées musicales ailleurs que dans un bar de nuit où se mélangent les clients mélomanes, les personnes qui veulent simplement faire la fête ou encore les prostituées. Cette chanteuse de jazz représente la femme noire éduquée qui a réussi sa vie. Elle n'est pas sans rappeler le personnage de Shug Avery dans *The Color Purple* d'Alice Walker. On ne trouvera néanmoins ni un aspect sexuel ni une quelconque implication de soutien moral chez la chanteuse de Kelley par rapport au

²⁰⁵ Citée dans GYANT, LaVerne. « Passing the Torch: African American Women in the Civil Rights Movement ». In *Journal of Black Studies*, Mai 1996. Vol. 26, n°5, Special Issue: The Voices of African American Women in the Civil Rights Movement, p. 632.

²⁰⁶ Ici on peut comprendre le foyer comme étant bien sûr l'endroit construit pour une famille donnée, mais également, puisque nous parlons d'une sorte de famille étendue, cet espace immatériel de communion des membres du Mouvement pour les droits civiques.

²⁰⁷ Pour plus de précision sur le rôle des femmes dans le Mouvement pour les droits civiques, on peut se référer aux articles de Taoufik DJEBALI, Bernice McNair BARNETT, Deborah F. ATWATER et LaVerne GYANT, ou encore Jenny IRONS, ainsi que les autres articles cités dans la bibliographie de cette étude.

protagoniste comme c'est le cas de Shug. Inez est simplement l'instigatrice du départ de Ludlow du Sud. C'est à cause de sa demande que le musicien virtuose partira à l'aventure du Nord et qu'il tentera les expériences qui lui permettront de connaître la véritable valeur de sa région natale. Parce qu'il part et se perd dans le Nord, Ludlow saura que c'est le Sud, et plus implicitement les Noirs qui le composent, qui sont son véritable foyer. Sans Inez Cunningham, il ne se serait pas libéré de la domination de son « maître » Rodney, ni de l'idéalisation du Nord. La diva a ainsi une fonction de catharsis pour le protagoniste.

L'écrasement de la volonté d'émancipation de la femme noire est perçu par l'opposition de Tucker Caliban à l'engagement protestataire de sa femme, Bethra. Il semble que l'on ait là une représentation fidèle de l'homme noir qui tente de réduire sa femme dominatrice²⁰⁸ au silence. Cela rappelle ce que disent Taoufik Djebali ou encore Erica Chito Childs dans leurs articles quand ils écrivent que la femme noire est souvent vue comme ayant trop de pouvoir²⁰⁹. Kelley reproduit-il alors des stéréotypes pour les dénoncer ou y adhère-t-il ?

La révolution de la femme noire kelleyienne est sous-jacente et n'est jamais explosive ; elle ne découle pas de la volonté propre de l'auteur, mais seulement de la façon dont il représente la société étatsunienne. Dans ce monde patriarcal, elle est un support sur lequel le protagoniste peut s'appuyer. Bien que Bethra Washington, Opal Simmons ou encore les grands-mères de Chig et de Tommy (dans « Enemy Territory ») fassent office de figures de proue dans les œuvres de Kelley, elles demeurent des figures stéréotypées de femmes soumises ou alors de femmes en colère opposées aux héros africains américains. On peut également trouver d'autres exemples de femmes dont la présence et l'engagement sont plus restreints dans les récits de l'auteur. Par exemple, le rôle d'Harriet Lewis est tout aussi important tant dans *A Drop of*

²⁰⁸ C'est-à-dire la « femme noire en colère » ou la « Sapphire ».

²⁰⁹ Cf. DJEBALI, Taoufik. *Op. cit.* Ainsi que CHITO CHILDS, Erica. « Looking behind the Stereotypes of the "Angry Black Woman": An Exploration of Black Women's Responses to Interracial Relationships ». In *Gender and Society*. Août 2005, Vol. 19, n° 4, pp. 544-561.

Patience que le rôle de la Harriet de *Dunfords Travels Everywheres*. Quand elle rencontre Ludlow, c'est elle qui entamera ce processus de réhabilitation mentale, physique et financière qui permettra enfin au musicien de comprendre qui il est vraiment. Dans le dernier roman de l'auteur, c'est l'autre Harriet qui est la première personne noire que Chig rencontre à la fin de son aventure sur le bateau qui le ramène d'Europe aux États-Unis. C'est elle qui le fait se retrouver avec sa communauté noire, tout comme Harriet Lewis a fait en sorte que Ludlow se remette en contact avec un environnement noir, alors que ces deux hommes, Ludlow et Chig, s'étaient perdus dans le monde de faux-semblants des Blancs. Cependant, dans le deuxième récit, Harriet se montre dirigiste et impose sa présence à Chig (DTE 180-183). Elle peut être perçue comme une « *femme noire en colère* » qui domine le personnage masculin. Mais Kelley ici utilise cette vision stéréotypée afin que Chig Dunford soit protégé de son attraction pour la jeune fille blanche qu'il rencontre sur le bateau, Lynn. Lors de la rencontre des trois personnages à la fin du roman, Lynn a peur d'Harriet : « “Hi, Harriet.” She turned her head slowly, stared at him. In her eyes, he saw fear »²¹⁰. Harriet, personnage passif-agressif a la même fonction que Wendy, c'est-à-dire protéger l'homme noir de ses fantasmes sur la femme blanche.

Néanmoins, la position adoptée par Wendy dans *Dunfords Travels Everywheres* est plus difficile à comprendre. Chig ne comprend qu'elle est noire que lorsqu'elle disparaît, enlevée par cette société qui œuvre pour la cause blanche. Elle ne se révèle jamais comme africaine américaine au protagoniste qui la croit blanche. Du fait de son métissage, Wendy Whitman tente de s'infiltrer dans un paysage qui ne correspond pas à qui elle est avant d'être démasquée par M. Oglethrope, un autre membre du « jeu » entre les races et la domination des autres. Pour mieux tromper celui qui est son ennemi, Wendy se fait passer pour un membre de la communauté blanche. C'est aussi dans un souci d'opposition qu'elle tente de faire comprendre

²¹⁰ *Dunfords Travels Everywheres*, p. 180.

à Chig les dangers qu'il encourt à vouloir être plongé dans le monde Blanc sans se voir comme un Noir. Elle veut qu'il se positionne en dehors de l'assimilation qu'il a choisie. À la fin, à court d'arguments, puisqu'il ne comprend pas et parce que les dangers de destruction sont de plus en plus proches, elle choisit de l'insulter pour le protéger. En l'appelant « Nigger » (DTE 149), elle l'éloigne d'elle afin qu'elle soit l'unique personne à être effacée du jeu (« cancelled », DTE 166). La réaction de Wendy devient celle d'une « Sapphire » qui cherche à dominer l'homme noir, mais l'objectif ultime reste de le protéger pour que, par la suite, il puisse lutter contre ceux qui lui veulent du mal. La « Tiwaz Youth Organization » (TYO)²¹¹ est la représentation de cette société blanche qui, dès le plus jeune âge, forme les jeunes Blancs à s'approprier les Noirs, c'est-à-dire à les réifier pour mieux s'en servir. Cela est vu par l'importation d'esclaves puis par l'élimination de ceux qui ne vont pas dans le sens de ce groupuscule. Wendy Whitman se prête au jeu afin d'essayer de sauver ces Africains réduits en esclavage. Elle est plus à même de réussir dans cette mission que Chig qui ne se rend même pas compte qu'il est pris dans un engrenage qui pourrait lui être préjudiciable. Mais ce personnage féminin, malgré une représentation ambiguë entre stéréotypes et personnage rond, reste bienveillant envers le protagoniste masculin, sans porter de jugements à son égard, autres que ceux qui permettront de lui garder la vie sauve. La dimension fantastique de *Dunfords Travels Everywheres* permet à la fois de donner une portée dramatique à l'action de Wendy puisqu'elle se sacrifie pour Chig, mais également de mettre en exergue la valeur de cette femme qui est prête à surmonter tous les obstacles afin de parvenir à ses fins et arrêter l'expansion des idéaux racistes des Blancs de la société étatsunienne et caucasienne en règle générale.

²¹¹ Dans la symbologie utilisée par Kelley, « Tiwaz » correspond à cette rune associée au dieu nordique Týr. Ce dernier est rattaché à la loi et à la gloire héroïque. Ce sont ces aspects qui sont mis en œuvre dans le jeu organisé entre l'organisation que Kelley décrit et les membres de la Famille. Il y a là encore cette dichotomie entre la mythologie nordique (représentée par la TYO) et les mythes et croyances africains. L'idée de la Famille rejoint bien ce qui était dit précédemment concernant la composition de la communauté africaine américaine comme étant faite des membres d'un même foyer.

Dans les récits écrits entre *A Different Drummer* et *Dunfords Travels Everywhere*, la représentation que Kelley fait de l'Africaine Américaine est ambiguë. D'une part, il crée ses personnages féminins noirs à partir de lieux communs propres à une société patriarcale et machiste. D'autre part, il associe ces femmes à la réussite du mouvement révolutionnaire pour les droits civiques qu'il défend dans ses œuvres. Mais leur engagement politique, social et culturel n'est jamais observé qu'à l'aune de l'action de protagonistes masculins, qui malgré tout véhiculent le machisme de la société étatsunienne et plus particulièrement des membres du *Black Arts Movement*. La conception des femmes noires en tant que soutiens de famille ou à travers leur influence sur les hommes est sexiste puisqu'elles n'existent pas pour elles-mêmes, mais pour protéger « leurs » hommes. Dans la troisième partie de notre étude, nous observerons toutefois des changements dans la représentation des femmes dans les œuvres ultérieures à *Dunfords Travels Everywhere*.

Toutefois, les rapports entre les hommes et les femmes dans l'œuvre de William Melvin Kelley ne sont pas que moraux puisqu'il met également en valeur la sexualité de ses personnages. Il insiste sur la façon dont les identités et les Êtres sont construits ou alors transformés par les rapports sexuels qu'il met en scène. Dans le roman *A Drop of Patience* par exemple, l'initiation sexuelle du jeune Ludlow Washington fait partie intégrante de sa construction identitaire. C'est également l'un des facteurs d'interrogation sur son Être lors de l'échec de son premier rapport sexuel avec Malveen. L'interrogation de l'auteur sur les identités et les identifications se poursuit par conséquent lorsqu'il réfléchit aux stéréotypes qui ont été véhiculés sur l'identité sexuelle des Noirs aux États-Unis.

II.5. La question de la sexualité

II.5.1. La sexualité entre Noirs

La vision de la sexualité est à mettre en lien avec l'identité culturelle et le rapport à l'Autre. Kelley joue sur les stéréotypes et les croyances que les Blancs ont sur les Noirs, cela pour mieux mettre en valeur les rapports sexuels entre Africains Américains.

Dans *dām* par exemple, lorsque Mitchell Pierce se rend à la fête organisée par des Noirs de la banlieue new-yorkaise, il est surpris de ne pas voir les Africains Américains se mouvoir dans une danse orgiaque, mais plutôt dans une chorégraphie sensuelle et langoureuse. La description de ces corps africains américains en action fait que l'anti-héros blanc se représente des êtres humains qui s'aiment et se caressent, au-delà des bestialités diverses imaginées par les Euro-Américains quant aux comportements amoureux des Noirs Américains. En allant à l'encontre des clichés, Kelley humanise les personnages noirs tout en montrant une organisation suivant le rythme de la musique :

Gloria pulled him into the room where Black people danced, nodding heads, jerking hips, feet scraping on the wooden floor. Some of the men were sweating under the red light, patting their faces with neatly folded handkerchiefs. The women's faces were stern above their dancing bodies. Mitchell had never seen a group of Black people dance before, and was surprised to find no one writhing on the floor, none of the women with skirts hitched to their waist. Everyone did the same step, moved the same way in time to the music. Even so, they seemed to be having a good time.²¹²

L'étonnement de Mitchell Pierce se caractérise par l'absence de ces femmes hystériques qui conforteraient ses préjugés qui veulent que la danse soit le début de la parade sexuelle. En effet, comment expliquer autrement qu'à en croire le point de vue de l'anti-héros, ces femmes noires devraient avoir les jupes remontées à la taille, tout en se tortillant sur le sol, en compagnie des

²¹² *dām*, p. 135.

hommes ? Au contraire, le fait qu'elles dansent en rythme avec la musique, le sérieux qui se dégage de l'expression des femmes, le fait que les danseurs semblent passer un bon moment, tout cela va à l'encontre d'une image monstrueuse de la sexualité des Africains Américains. Le message de Kelley est clair. Puisqu'il veut montrer aux Noirs ce que les Blancs pensent d'eux, et qu'il veut montrer que les Blancs se trompent, il insiste sur le fait que les relations entre personnes noires de sexes différents n'impliquent pas qu'ils aient une sexualité brutale voire animale. Les Noirs Américains, en étant débarrassés de cette image négative²¹³, sont des êtres humains qui sont là pour s'amuser et aider à payer le loyer en participant aux frais. Cependant, Kelley ne déssexualise pas ses personnages noirs. Lorsqu'il introduit Mitchell dans cette fête, c'est pour effacer les stéréotypes sexuels. En faisant cela, il ne leur enlève pas la possibilité d'avoir une sexualité humaine et non bestiale.

Kelley ne cherche pas à dissimuler les relations sexuelles entre personnes noires dans ses romans. Toujours dans *dām*, il utilise la vision de la sexualité entre Noirs dans les lieux communs euro-américains pour montrer les défauts de ces derniers. Par exemple, il expose les fantasmes de Mitchell (et donc des Euro-Américains en général), lorsque celui-ci imagine que Cooley s'est servi d'Opal afin de pouvoir atteindre Tam²¹⁴. Pour Mitchell, la sexualité n'est qu'un moyen de profiter de l'autre pour arriver à ses fins. Au-delà des envies sexuelles stéréotypées qui animent le personnage, Kelley met également en œuvre de vraies relations sexuelles entre ses personnages noirs, et il est possible d'essayer de les analyser afin de comprendre la construction identitaire de ceux-ci.

Le protagoniste noir le plus actif sexuellement dans les œuvres de Kelley est Ludlow Washington. Au nombre de ses conquêtes, on peut compter son épouse Etta-Sue Scott, mais aussi Malveen la prostituée et Harriet Lewis. Pour l'auteur, il s'agit de rendre son personnage plus viril à travers sa sexualité. Lorsqu'il est avec Malveen, il se retrouve infantilisé par une

²¹³ Négative parce qu'elle les réduit à l'état de bêtes dont la seule fonction est de copuler et se reproduire.

²¹⁴ *dām*, pp. 130-133.

personne dont l'expérience l'impressionne et également à cause de son excitation qui est trop forte pour qu'il puisse se contenir. Ludlow n'est pas encore un homme, ni un individu à part entière dans cette relation sexuelle. À cause de sa performance ratée, Malveen le chasse de chez elle se sentant honteuse. Pour elle, la relation sexuelle avec Ludlow, un homme noir qu'elle a choisi en tant qu'amant, représente la force masculine noire. Il est pour elle nécessaire de la mettre en avant afin d'aller à l'opposé de la chosification que le Blanc a imposé aux Noirs. En étant sexuellement actif, l'homme noir est viril, et cette virilité est l'opposé de la condition de l'esclave à qui on a coupé le phallus. De cette manière, pour Malveen, coucher avec un homme noir qui n'est pas capable d'être viril, c'est coucher avec un « non-homme ». La sexualité des Noirs est la preuve qu'ils sont libres. Dans ce contexte, il est nécessaire pour eux d'être virils, mais Ludlow ne l'est pas. Cela peut s'expliquer d'une part par le fait que c'est sa première expérience sexuelle, celle d'un jeune homme à peine sorti de l'adolescence, avec une femme plus mature et expérimentée. D'autre part, Ludlow ne sait pas encore qui il est, et pour lui il est encore la propriété de quelqu'un d'autre que lui-même :

Life outside the Home was exactly the same as it had been inside. The people on top of you would always try to keep you down; the people under you would always try to pull you down.

It was that simple. He had known this to be true inside the Home. His mistake had been to expect it to be different, better, outside. But it would not be better or different, ever²¹⁵.

Enfant, Ludlow a été abandonné dans un foyer d'accueil pour jeunes aveugles noirs. Dans ce lieu, il a eu un « Maître » et il pense qu'il en a encore un au moment de l'épisode avec Malveen. Aussi, s'il est encore l'esclave de quelqu'un, sa virilité ne peut implicitement pas se révéler. S'il devait prendre le pouvoir, sa virilité se traduirait par un phallus non-défaillant, avec des relations sexuelles durables et apportant à ses partenaires la sécurité attendue.

²¹⁵ *A Drop of Patience*, p. 60.

C'est ce qui se passera tout de suite avec Etta-Sue lorsque Ludlow décidera de s'endurcir²¹⁶. C'est aussi à ce moment de l'action que le musicien décide de ne plus se contenter de la masturbation. Symboliquement, Kelley le fait grandir et mûrir (ADP 48). Néanmoins, on peut rapprocher ses pensées, à ce moment-là, de celles des personnages blancs de Kelley. En s'imaginant frapper Etta-Sue avant de lui faire l'amour et en l'imaginant le supplier, on ne peut que penser à la façon dont Mitchell Pierce se comportera avec l'actrice de série télévisée dont il s'éprendra, ou encore à Lynn (l'adolescente blanche du navire) qui veut que Chig abuse d'elle dans *Dunfords Travels Everywheres*. La masturbation correspond ici au manque de virilité de Ludlow. C'est la raison pour laquelle l'auteur le fait violemment abandonner cet acte après qu'il l'a reproduit quelques pages plus tard : « Near the foot of the bed he found the balled-up handkerchief he had used the night before and, angry at himself for the first time about doing this, flung it away from him »²¹⁷.

La sexualité entre Noirs sera encore présente plus tard dans le roman. Après sa dépression suite à sa séparation d'avec Ragan, Ludlow se retrouvera avec Harriet Lewis qui lui fera redécouvrir qui il est. Dans cette démarche, ils formeront un couple pendant quelques temps. À travers cette relation, on voit que la sexualité redevient un instrument permettant au protagoniste d'être à nouveau viril. Cette virilité est ainsi un élément caractéristique de la construction identitaire du héros noir kelleyien. La sexualité entre Noirs peut ainsi être vue comme étant salutaire et régénératrice. En ce sens, elle est retranscrite dans les œuvres de Kelley sous un point de vue positif qui représente la vision de l'auteur sur l'aspect virilisant de l'acte sexuel.

²¹⁶ On retrouve dans ces rapports la femme noire en tant qu'instrument de l'émancipation et de la réappropriation identitaire de l'homme africain américain.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

II.5.2. Le rapport sexuel entre les Noirs et les Blancs

Par opposition, les relations entre personnes racialement opposées sont moins favorablement retranscrites. L'un des exemples les plus marquants est celui narré par Cooley lorsqu'il parle de l'esclave noire violée par son propriétaire. Pour ce personnage, les relations sexuelles entre Noirs et Blancs ne peuvent être que le fruit d'actes de violence. C'est un viol que subit la femme noire pendant l'esclavage, et c'est une vengeance que Cooley impose aux Blancs en général lorsqu'il couche avec Tamara Pierce. Il souhaite que les Mitchell et Tam gardent cet enfant pour qu'à leur tour, ils soient obligés d'aimer un enfant qui n'est pas vraiment le leur.²¹⁸

De la même façon, la relation que Mitchell aura avec l'actrice de série télévisée est significative. Située dans la troisième partie du roman intitulée « The Search for Love », cette liaison que Mitchell entretient avec elle dévoile le manque de jugement de l'homme blanc. En effet, l'anti-héros du récit est incapable de différencier l'actrice (Winky Mendelblum) de son personnage (Nancy Knickerbocker). Il se projette dans un monde utopique. Mitchell ne peut avoir des relations charnelles qu'avec un personnage fictionnel de feuilleton télévisé. Sa virilité n'est que fantasmée, et il ne peut pas la prouver dans le monde réel. C'est aussi à cause de cela que son bébé, l'enfant blanc de Tam, meurt. Le caractère viril de l'homme blanc est impossible car il est chimérique. Il en va de même dans la relation charnelle que Mitchell a avec Glora.

Lorsqu'il est physiquement proche de cette dernière, Mitchell est incapable de satisfaire ses pulsions. Glora lui renvoie son manque de masculinité en tant qu'homme blanc :

“Let me tell you, honey, going over, he squeal (sic) like a little fat pig: eeee eeee eeee!” She started to laugh again. “That was the last time. I bet if any white man even get close to me, I’d know it. Eeee eeee eeee! You sure you ain’t passing for colored, Mitchell?”

He denied it, trying to joke, but felt as if she had thrown ice water on his stomach and thighs. For the next fifteen minutes, he tried to recover. It was hopeless. Finally, he sat up.²¹⁹

²¹⁸ *dām*, p. 159.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

En étant comparé à un cochon, Mitchell se retrouve dans la position bestiale dans laquelle il avait auparavant mis les Noirs lorsqu'il les imaginait en train de danser. Glora sait très bien qu'il s'agit d'un homme blanc et en faisant cette comparaison, elle parvient à ne pas avoir de relation sexuelle avec Mitchell car cela la souillerait. Pour poursuivre sa démonstration que l'homme euro-américain est un homme dégénéré, Kelley continue de montrer qu'il ne peut être viril qu'à travers le rêve. C'est la raison pour laquelle Mitchell rêve qu'il est le seul homme à pouvoir satisfaire sexuellement sa femme Tam, la mère de Tam, Glora et Opal (DEM 148-152). Mais l'auteur va plus loin en montrant que même dans le monde fantasmagorique que l'inconscient de Mitchell crée, il n'est pas capable d'avoir une relation sexuelle aboutie. Dans son rêve, ses performances sexuelles sont comparées à celle de Cooley. Les femmes qui l'entourent lui conseillent de se faire instruire par Cooley²²⁰, afin, en somme, de devenir un homme. On peut par conséquent observer l'impuissance de l'homme blanc, ce qui est mis en exergue par une sexualité décadente et inefficace. La juxtaposition de Mitchell et Cooley montre que Kelley met ce dernier en position de force par rapport au premier.

C'est une exhortation de l'auteur à ne pas procéder à des mélanges raciaux. C'est la raison pour laquelle il décrit la relation amoureuse et sexuelle entre Ludlow Washington et Ragan. En s'éprenant d'une femme blanche, le musicien noir s'éloigne des codes généralement adoptés qui imposent que les membres des différents groupes raciaux doivent rester entre eux. Si Ludlow s'attache à une femme blanche, c'est par amour et parce qu'il n'a pas cette conception des couleurs puisqu'il est aveugle de naissance. Pourtant la relation entre les deux n'est pas saine. Kelley montre l'a priori que les Blancs gardent par rapport aux Noirs puisque Ragan ne veut pas que sa famille et ses amis connaissent Ludlow. Même si l'acte sexuel entre les deux personnages n'est que très peu décrit, son existence est formalisée par le fait qu'elle tombe enceinte. La dénonciation que Kelley en fait est sur plusieurs niveaux. D'abord, elle veut se

²²⁰ *Ibid.*, p. 152.

débarrasser du bébé qu'elle porte, dans un acte de destruction du Noir dès l'enfance en abandonnant le bébé parce qu'il est Noir²²¹. Ensuite, il y a le fait qu'après avoir profité de lui, Ragan quitte Ludlow. En le laissant seul, elle personnifie la « white bitch », tout comme Tam l'a personnifiée. Seulement, à l'opposé de Cooley qui couche avec Tam dans un souci de vengeance de la « race », Ludlow se laisse tromper par une femme qui vit dans le fantasme blanc. Elle l'y fait entrer et le fait vivre dans ce fantasme à son tour. De cette manière, Ludlow perd son Être-noir, ce qui l'emmènera à la scène du « blackface » pour démontrer que le Noir n'est pas méchant. Pour Kelley, le personnage se fourvoie car le Noir doit être fort et même violent s'il le faut afin de faire cesser la domination blanche et obtenir l'égalité entre les Noirs et les Blancs. La relation sexuelle entre les races est un leurre qui conduit le protagoniste sur la mauvaise voie jusqu'à en faire une dépression. Ce ne sera que par la purification de la sexualité entre Noirs (avec Harriet Lewis) que Ludlow renaîtra. Cette renaissance se caractérisera par la vigueur du Ludlow qui reprendra confiance en lui à mesure de sa relation avec Harriet, jusqu'à pouvoir réaffirmer sa virilité en prenant seul ses décisions et en reprenant la route vers le Sud. Le retour aux sources à travers la sexualité symbolise le retour aux relations entre Noirs.

La relation entre Wendy Whitman et Chig Dunford est ambivalente tant que Chig et le lecteur croient que celle-ci est blanche. On peut se demander si Chig n'est attiré par Wendy qu'à cause de sa peau claire. Ne réussissant pas à s'en détacher, il ne parvient pas à comprendre que c'est une Noire, cela malgré tous les éléments qu'elle lui donne pour qu'il le comprenne. On peut se demander si Chig n'est pas animé par la même volonté de « blanchir la race » que Fanon évoquait chez la femme noire²²². En ce sens, il y aura là une féminisation du personnage

²²¹ C'est ce que l'on peut penser qui va se produire au mieux, ou alors un avortement. Kelley ne donne pas plus de précision quant à cet événement. Si le bébé est abandonné, il se retrouvera dans un foyer comme son père l'a été quand il a été mis de côté par ses parents biologiques. Si Ragan avorte, cela correspondra à un acte d'« anéantissement ». En ce sens, il y aura une volonté d'annihiler le Noir et l'Être-noir. Dans le premier cas, il y aura cette idée de recommencement que l'on retrouvera dans *Dunfords Travels Everywhere*.

²²² *Peaux noires, masques blancs*, p. 38 : « Nous sommes avertis, c'est vers la lactification que tend Mayotte. Car enfin il faut blanchir la race ; cela toutes les Martiniquaises le savent, le disent, le répètent. Blanchir la race, sauver la race, mais non dans le sens qu'on pourrait supposer : non pas préserver 'l'originalité de la portion du monde au sein duquel elles ont grandi', mais assurer sa blancheur. »

par le fait qu'il perd sa masculinité, celle qui en ferait normalement un homme fort qui défend sa communauté. Dans son article « The Awakening of Mr. Afrinnegan: Kelley's *Dunfords Travels Everywheres* and Joyce's *Finnegans Wake* » Grace Eckley écrit : « Chig had once made love to Wendy in Europe, after which she departed abruptly. Meeting him on the ship, she explains he was "too slow" »²²³. Cette lenteur représente l'avilissement de Chig qui adopte une attitude blanche. C'est un de ces « bons Noirs détruit par l'intégration » dont Glora parle dans *dām*²²⁴. Du fait de son attirance physique et sexuelle pour les femmes blanches, Chig devient le stéréotype de l'homme noir qui souhaite ne plus être considéré comme le « sauvage nègre ». Et c'est parce que Kelley porte un regard critique sur son personnage que l'on peut y rattacher la pensée de Fanon :

Il faut que ce mythe sexuel – recherche de la chair blanche – ne vienne plus, transité par des consciences aliénées, gêner une compréhension active.

En aucune façon ma couleur ne doit être ressentie comme une tare. A (sic) partir du moment où le nègre accepte le clivage imposé par l'Européen, il n'a plus de répit (...).²²⁵

C'est cette aliénation qui Wendy repousse car elle correspond à tout ce contre quoi elle lutte. Si elle profite de sa peau claire afin d'intégrer les rangs des Blancs et mieux les tromper, elle n'oublie pas toutefois qui elle est, et d'où elle vient, au contraire de Chig qui oublie ses origines ethniques.

L'identité noire comme l'entend l'écrivain se définit ainsi également à travers la sexualité. Dans l'analyse qu'il fait du monde anti-noir, Lewis R. Gordon écrit que dans celui-ci : « The black therefore does not symbolize crime and licentious sexuality in an antiblack world. The

²²³ ECKLEY, Grace. « The Awakening of Mr. Afrinnegan: Kelley's *Dunfords Travels Everywheres* and Joyce's *Finnegans Wake* ». in *Obsidian*, Summer 1975, Vol. 12, p. 38.

²²⁴ In *dām*, p. 137.

²²⁵ FANON, F. *Ibid.*, p. 66.

black is crime and licentious sexuality, bestiality, in an antiblack world »²²⁶. Ce sont ces idées que Kelley s'attache à détruire lorsqu'il définit les relations sexuelles entre Noirs. Aussi, pour se construire, l'homme noir doit être en communion sexuelle avec la femme noire. Il ne doit pas abonder dans le sens des préjugés d'un monde anti-Noir qui veut que ce soit un être libidineux, sexuellement agressif pour la femme blanche. Dans le cadre du *Black Arts Movement*, Kelley conserve une vision nationaliste et intraraciale de la sexualité. Ce n'est évidemment pas la lecture que l'on doit donner au texte de Gordon, puisqu'il ne défend le nationalisme noir et que son propos se concentre surtout sur l'existentialisme Africana.

Pour l'auteur de *A Drop of Patience*, le héros africain américain ne doit pas s'attacher à une femme blanche car elle l'éloignerait de sa communauté. En s'éloignant des autres membres de la communauté africaine américaine, le Noir étatsunien se perd car il a besoin de cette communauté d'esprits pour pouvoir exister. Si à la fin du roman Ludlow s'avachit sur le lit, il se redresse moralement en étant pleinement conscient des réalités qu'il a vécues et qu'il a contribué à créer. Aussi, ce redressement psychique et spirituel le met finalement dans cette position ithyphallique qui lui permet d'être cet homme – puisque viril – à part entière, celui qu'il cherchait à devenir depuis le début du roman. Le phallus des hommes noirs de Kelley représente leur prise de pouvoir sur la société euro-américaine dominante, par opposition à ces hommes blancs (Mitchell Pierce en l'occurrence) qui sont castrés dans leur relation au monde et leurs relations avec les femmes les entourant. La frustration que Mitchell ressent par l'absence de la mère symbolique (ici la mère de Tam) ainsi que par la castration due à l'adultère de son épouse lui fait désirer un phallus qui demeurera à la fois imaginaire et symbolique. L'enfant blanc de Tam n'était-il pas le signe de sa virilité et une façon de marquer la possession de sa femme ? À l'inverse, les personnages que sont Ludlow, Chig ou encore Cooley sont en position de puissance du fait de cette virilité figurée par les rapports intimes fructueux qu'ils

²²⁶ GORDON, Lewis R. « Existential Dynamics of Theorizing Black Invisibility ». In GORDON, Lewis R. (dir.). *Existence in Black: an Anthology of Black Existential Philosophy*. New York : Routledge, 1997, p. 75.

ont et par rapport aux conséquences et aux fruits – les enfants qui peuvent en résulter – de leurs actions sexuelles. La lecture permet de faire la différence entre l'enfant de Mitchell qui meurt parce que son père (blanc) n'était pas assez viril et qu'il n'est en fait qu'un mâle châtré, et les enfants que Ludlow a avec Etta-Sue d'abord, puis avec Ragan. Si le bébé de cette dernière disparaît de l'histoire, ce n'est pas du fait de son père. La faute revient encore une fois à la personne blanche à laquelle il était lié. Kelley fait également la différenciation identitaire sur le plan sexuel, tout comme elle a été perçue ailleurs dans les analyses que nous avons effectuées sur les personnages.

L'homme noir et la femme noire ont été blessés dans leurs Êtres-noirs à cause de leurs relations avec la société euro-américaine dominante. Ces rapports ont été choisis ou alors dans la plupart des cas, ils ont été imposés dans les relations du quotidien ou par effet d'héritage. Parce que l'homme et la femme noirs ont été rabaissés, le *Black Arts Movement* a pour vocation de leur faire reprendre confiance en eux et d'être fiers de ce qu'ils sont : des êtres humains avec une culture riche et un passé qui leur permettra de construire un avenir meilleur. Parce que c'est la branche littéraire du *Black Power Movement*, le BAM adopte le slogan « Black is Beautiful » et par là se propose de reconstruire l'estime de soi des populations noires américaines. C'est le point de départ d'une identification en tant que Noir et d'une réappropriation du terme « Noir », pour qu'il représente réellement l'identité africaine américaine. Dans les textes de Kelley, cette interrogation se fait après une prise de conscience qui conduit au militantisme et souvent à la violence. Physique mais aussi morale, elle consiste pour les héros kelleyiens en l'humiliation des Blancs, mais également à une vision machiste qui permet de montrer la virilité de l'homme africain américain. Celui-ci s'oppose alors à la femme noire qui, dans la perspective sexiste du BAM, n'est qu'un outil servant à mettre en valeur les actions entreprises par l'homme noir. D'ailleurs, Kelley remet en exergue ce caractère subalterne de la femme africaine américaine

lorsque l'on s'intéresse aux relations sexuelles intraraciales ainsi qu'interraciales. Les identités et les identifications noires chez l'écrivain restent par conséquent principalement masculines. Cependant, dans une idéologie propre au BAM, c'est surtout le lien entre l'individu et son groupe qui crée cette identité africaine américaine que le mouvement littéraire définit. Kelley de son côté est un peu à l'écart puisqu'il tente de créer non pas une identité singulière pour tous les Africains Américains, mais plutôt de montrer la pluralité de leurs identités idiosyncratiques. Néanmoins, la route est longue et ardue après un passé qui n'a eu de cesse d'humilier et d'ostraciser les Noirs. Aussi, cette démarche de revalorisation du soi des Africains Américains est perceptible dans l'œuvre de Kelley qui s'interroge sur la faisabilité de cette approche.

III. Sur la route de la reconstruction identitaire

À la mort de Malcolm X le 21 février 1965, les efforts d'intégration des Africains Américains sont mis à mal. Certains, comme LeRoi Jones²²⁷, voient cet assassinat comme une déclaration de guerre et décident de la réforme inconditionnelle des relations entre les Noirs et les Blancs aux États-Unis. Pour Jones et tous ceux qui feront partie de ce mouvement, il est question en premier lieu de prendre conscience de ce qu'ils sont pour mieux s'intégrer dans le *Black Power Movement* qui mettait en avant cette fierté politique et éthique d'être noir.

Le BAM va dans ce sens et se donne comme vocation de remettre en valeur la culture africaine américaine et de la favoriser dans la société étatsunienne pour mettre en avant l'identité noire. Car, en se remettant en contexte, on voit l'utilité de réaffirmer cette identité en lien avec les actes de répression subis par les Noirs. Pourtant, la reconstruction identitaire est plus compliquée puisqu'elle doit détruire des habitudes et des attitudes ancrées dans la psyché africaine américaine depuis longtemps. C'est le travail moral, éthique et culturel auquel les artistes du *Black Arts Movement*, dont William Melvin Kelley, s'attèlent²²⁸.

III.1. Où commencer ?

III.1.1. La responsabilité parentale dans la construction identitaire des enfants

Dans ce processus de reconstruction, Kelley s'intéresse à l'avenir de la population africaine américaine. Au-delà de l'obtention des droits civiques fondamentaux, l'auteur réfléchit aussi

²²⁷ Qui s'est ensuite rebaptisé Amiri Baraka.

²²⁸ NEAL, Larry. « The Black Arts Movement », p. 29.

au devenir des enfants noirs dans la société étatsunienne. C'est pour cela qu'il est possible d'observer la façon dont les parents noirs américains agissent pour préserver, protéger et armer leurs enfants dans le contexte de la ségrégation et du Mouvement pour les droits civiques.

Même s'il n'était pas encore un membre du BAM, dès son premier roman, Kelley met en scène le couple que forment Tucker Caliban et Bethrah. Lorsque Tucker décide que plus jamais les membres de sa famille ne mourraient comme est mort son grand-père, il prend en main l'avenir de ses enfants. Il détruit sa propriété avec l'aide de son épouse qui est enceinte. À la fin de l'épisode, avant qu'il ne mette le feu à sa maison, Bethrah sort en portant son premier-né en plus d'un sac de voyage :

Bethrah had gone into the house and was coming out with a baby. She carried only the sleeping child and a large red carpetbag. "Tucker, we're ready."

He nodded. He was staring at the pieces of wood strewn in the dust of his yard. Then he looked toward the corral and beyond to the field, gray now in the late dusk light. The baby began to cry and Bethrah rocked it, swaying back and forth as if to a silent lullaby, until it was asleep again.²²⁹

L'amour maternel est visible par la façon dont Bethrah réussit à calmer son bébé. C'est par amour que Tucker et elle ont décidé de détruire de façon allégorique l'ancien système esclavagiste et de s'opposer à la ségrégation qui annihile leurs Êtres. La première expérience d'écrivain de William Melvin Kelley met en évidence le fait que, pour lui, les enfants doivent être protégés de la dévalorisation des Noirs aux États-Unis, par tous les moyens possibles. Tucker détruit tout pour mieux reconstruire ailleurs. Dans un but similaire, Kelley a fui les États-Unis pendant quelques années dans un mouvement d'exil volontaire pour protéger sa fille, Jesi, qui venait de naître, et son autre fille, Cira, née en Europe²³⁰. La décision prise par Bethrah et Tucker afin de permettre à leurs enfants de se construire pleinement aux États-Unis est radicale. C'est une destruction de l'ancien monde pour en construire un nouveau. La démarche est sincère et émotionnelle. C'est la réponse d'un père à l'agression subie par sa famille depuis

²²⁹ *A Different Drummer*, p. 45.

²³⁰ Interview, p. 371.

des générations. Par comparaison, on est loin de la solution adoptée par Sethe dans le *Beloved* de Toni Morrison. Contrairement à elle, les protagonistes de Kelley, même s'ils emploient une certaine forme de violence, ne se mutilent pas eux-mêmes. Ils semblent plutôt être en accord avec l'avis de Paul D, l'amant de Sethe dans le roman de Morrison. Il n'est pas question ici de faire une critique négative de la solution du personnage de cette dernière auteure. Au contraire, la comparaison montre simplement les réactions possibles de personnes noires américaines quant à leur passé commun. Sethe agit avec une violence protectrice pour ses enfants. Pour les soustraire à l'esclavage, elle décide de leur ôter la vie étant donné que c'est la seule option qui leur était laissée. Paul D le lui reproche, mais elle lui demande quels choix il lui restait :

“Your love is too thick,” he said, thinking, That bitch is looking at me; she is right over my head looking down through the floor at me.
“Too thick?” she said, (...). “Love is or it ain’t. Thin love ain’t love at all.”
“Yeah. It didn’t work, did it? Did it work?” he asked.
“It worked,” she said.
“How? Your boys gone you don’t know where. One girl dead, the other won’t leave the yard. How did it work?”
“They ain’t at Sweet Home. Schoolteacher ain’t got em.”
“Maybe there’s worse.”
“It ain’t my job to know what’s worse. It’s my job to know what is and to keep them away from what I know is terrible. I did that.”²³¹

Coincée entre un pan de mur et un système esclavagiste qui ne lui laissent physiquement et moralement aucun choix, Sethe choisit de ne pas permettre à sa fille de vivre plutôt que de subir les conséquences de l'esclavage. C'est ce que l'Africain dans *A Different Drummer* tente de faire lorsqu'il veut tuer celui qui deviendra First Caliban. Néanmoins, Kelley ne permet pas à son personnage de réaliser cet acte. Il montrera l'impuissance des Africains face à la machine de l'esclavage avant de pouvoir se libérer du joug du Blanc un siècle plus tard par un combat qui leur permettra, non plus seulement de vivre, mais d'exister. En libérant leur fils de la hiérarchie imposée par la ségrégation, Tucker et Bethrah permettent la pérennité de l'existence noire aux États-Unis, et par opposition, dans une démarche optimiste de l'auteur, se détachent

²³¹ MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Vintage Books, (©1987) 2004, pp. 193-194.

des fantômes de leur passé. Si la vision de Toni Morrison est celle d'une auteure noire féministe qui montre les aspects de la condition des femmes mises en esclavage sous la figure de sa protagoniste, Kelley se concentre davantage sur les conséquences ultérieures de l'esclavage. Il y a en effet une distinction notable entre la décision prise par Sethe dans un contexte esclavagiste et celui de Tucker quelques années plus tard pendant la ségrégation. On peut en ce sens observer les différences entre les deux contextes. Là où Sethe, Paul D. ou encore le First Caliban de Kelley n'avaient pas d'autres possibilités que de vivre en tant qu'esclaves ou mourir, Tucker et Bethrah ont un pouvoir décisionnel plus fort qui leur permet de pouvoir lutter, certes non sans risques, pour obtenir l'égalité avec les autres membres de la société. Lorsqu'ils décident de quitter l'État, ils inculquent à leurs enfants ce choix d'existence qui consiste à s'éloigner de ce qui les oppresse.

Sous un autre angle, dans la nouvelle « Brother Carlyle »²³², Mance et Carlyle Bedlow sont élevés dans un autre contexte avec un point de vue parental différent. Quand Tucker et son épouse étaient dans le Sud des États-Unis, les frères Bedlow sont éduqués au nord, dans le Bronx. Même si les relations entre les deux grands groupes ethniques n'étaient pas aussi tendues que dans le Sud, une certaine forme de ségrégation était présente au Nord. Lorsqu'on rencontre les deux frères pour la première fois dans cette nouvelle, l'ainé (Carlyle) fait suivre un rite initiatique violent à son frère Mance. Il est en train de mettre le feu aux chaussures de son frère qui est lié et ne peut donc pas s'échapper. La mère des deux garçons, Irene, semble impuissante face à son fils aîné, et elle ne parvient pas à protéger son cadet. D'ailleurs, ce dernier passera l'été dans un centre de rééducation pour les enfants émotionnellement perturbés²³³. En fait, la figure d'autorité, Carlyle père, n'aura de cesse d'essayer d'endurcir ses fils par rapport à la société qui les entourent. Il prônera aussi une forme de haine du Blancs parce que ceux-ci haïssent les Noirs. À l'âge adulte, Mance deviendra un jésuite noir et Carlyle se fera le complice

²³² In *Dancers on the Shore*, pp. 139-143.

²³³ Il rencontrera Peter Dunford, le frère de Chig, qui sera son instructeur dans la nouvelle « The Life You Save ».

de Cooley afin de tromper Mitchell Pierce. L'identité que ces deux enfants construisent par rapport à l'éducation qui leur est donnée par leur père implique qu'ils deviennent des hommes noirs puissants et violents face au délitement de la société euro-américaine. En élevant leurs enfants de cette façon, les parents de Carlyle et Mance les préparent à vivre dans une société féroce qui prône la survie du plus apte. Ainsi, les enfants Mance et Carlyle ont grandi pour devenir les membres idéaux du *Black Power Movement*, c'est-à-dire des personnes qui savent ce qu'elles veulent et qui font tout pour l'obtenir. Au nombre de ces doléances, il y a la volonté de l'égalité avec les Blancs afin de ne plus avoir à pâtir de l'avalissement qui leur est imposé. Du fait de cette éducation, Mance et Carlyle n'accepteront plus les relations inégales entre eux et les Euro-Américains, cela au risque de ne pas réussir à vivre dans la même société.

Dans *dəm*, les fillettes que Mitchell croise dans le Bronx en allant voir Opal Simmons ne se montrent pas amènes puisque c'est un Blanc qui vient dans leur quartier. Elles le décrivent d'ailleurs dans une chanson :

*Sitting in a teepee, smoking a pipe.
Polar bear come with a great big knife.
Polar bear take and put us in a boat.
So many children, thing couldn't float.
Sitting in a boat, with a necklace of iron.
Bear come down and say, "You're mine."
Children started crying, raise up a noise.
Everybody's crying, even the boys. (...)
Sitting in a cabin, smoking a pipe.
The polar bear say I his wife.
Take me by the hand and lead me out.
Bear in the grass with a big cold snout.
Sitting in a cabin, apron up high.
So homesick I wish I could die....²³⁴*

Cette chanson d'enfants montre que dès l'enfance, les Noirs sont prévenus des risques que représentent les Blancs. De la mise en esclavage aux viols subis par les femmes noires, ces enfants s'amuse tout en se mettant en garde contre ce qu'elles risquent. Le Blanc est un ours polaire, venant du froid qui agresse, kidnappe, réduit en esclavage les garçons et les filles.

²³⁴ *dəm*, pp. 121-122.

Implicite, pour s'en protéger, il faut se défendre en prenant soi-même les armes. C'est le même sentiment qui animait déjà Carlyle et Mance.

De son côté, l'enfance de Tucker n'a pas été heureuse en ce qui concerne la construction de son identité. Il avait un grand-père soumis à la volonté de son employeur blanc, et c'est ce comportement qu'il reproduit lorsqu'il devient adulte, avant de commencer sa révolution. La servilité du grand-père va jusqu'à devoir battre son petit-fils pour une faute commise par Dewey Willson III :

“We best go on home, Dewey-boy.”

“Please, Tucker, just once more. Please.”

“Now, Dewey, you knows (sic) it won't make your pa happy, us holding up his dinner.”

“Tucker, I GOT to learn.” (...)

When he thought of that day later, Dewey realized Tucker must have known what would happen even when he said they could stay. He was supposed to be the responsible one; it was up to him to keep track of time, but he had not kept track of it or so it seemed to Dewey's father, who had spoken to John about it, who had instructed his daughter-in-law to make the punishment one to be remembered. And so as Dewey ate dinner that night, he could hear the smacking of the hot strap across Tucker's buttocks. (ADD : 81)

C'est parce qu'il est comme son grand-père que Tucker se sacrifie pour le bien-être de Dewey. Il était responsable parce que plus âgé, mais c'était aussi un enfant noir qui répondait aux demandes d'un enfant blanc. C'est ce type de sacrifices que Tucker ne veut plus voir se reproduire et ce sera l'une des raisons pour lesquelles il dira le jour des funérailles de son grand-père : « “Not another time. This is the end of it” »²³⁵. Son expérience, depuis l'enfance, lui apprend à ne plus se résigner pour le plaisir des Blancs. Il ne doit pas être le seul à faire des sacrifices, et ceux-ci doivent venir des deux côtés, sinon il n'en fera plus.

L'importance de l'éducation donnée par les ascendants peut également être constatée dans la nouvelle « *Enemy Territory* ». Lorsque sa grand-mère lui raconte ce que son grand-père a fait et la façon dont il a agi pour être accepté et intégré dans un bar, elle inculque à Tommy les bases de ce qui lui donnera le courage de ne pas baisser la tête et de ne pas se laisser offenser

²³⁵ *A Different Drummer*, p. 124.

par ceux qui seraient plus forts que lui en apparence. Ce récit et ces personnages sont des souvenirs de la vie et donc de l'expérience de William Melvin Kelley. En racontant cette histoire, il montre une fois de plus comment la manière dont il a été éduqué a influencé ce qu'il est devenu à l'âge adulte. Lorsque la grand-mère de Tommy lui narre la prise de position de son grand-père face à l'adversité, c'est une leçon qu'elle donne au jeune enfant quant aux inimitiés qu'il rencontrera tout au long de sa vie. C'est le fondement de ce que l'on peut percevoir comme une confrontation au monde. On peut y voir une grand-mère qui prévient son petit-fils des épreuves qu'il aura à traverser dans sa vie, et, ce faisant, qui lui indique aussi comment se protéger de ses ennemis et les vaincre. Car, au-delà des adversaires de l'enfance qui revendiquent un trottoir du quartier, Tommy, en tant qu'enfant noir devra affronter les Blancs qui ne voudront pas non plus de lui sur leur territoire à l'âge adulte.

C'est au travers du prisme de l'expérience de leurs parents que tous ces enfants bâtiront leurs propres identités. Celles-ci répondront d'abord à une logique raciale, mais l'éducation et la vision des parents resteront parmi les points centraux de la construction de leurs personnalités. Cette influence et les différentes rencontres que l'enfant kelleyien fait tout au long de sa vie en font une personne à part entière d'un côté, mais, par la suite, elles détermineront également son rapport à l'autre. Ce sont ces événements qui permettront à l'enfant, comme aux autres personnages adultes de Kelley, de transformer leurs visions du monde et d'agir en fonction d'éléments conscients ou non. L'expérience vécue²³⁶, le stimulus ou encore la réflexion sont autant d'éléments qui permettront au personnage kelleyien, qu'il soit enfant ou adulte, de (re-) construire son identité.

²³⁶ Au sens allemand du terme, c'est-à-dire l'*Erlebnis*.

III.1.2. La remise en cause après les interrogations

Ce sont tous ces éléments qui donneront à Tucker Caliban par exemple l'impulsion afin de remettre en cause la situation dans laquelle il vit. La « révolution » que ce personnage initie est avant tout un acte individuel. Il n'a pas cherché à influencer toute la population africaine américaine de l'État, et son discours reste centré sur lui-même²³⁷. Aussi, la reconstruction identitaire de Tucker est en lien avec le décès de son grand-père. Si le personnage ne s'exprime jamais à ce propos, sa voix reste tout de même en résonance par les propos rapportés par Dewey Willson III :

“Sacrifice? Is THAT all? Is that really all? Sacrifice be damned!” [...]

I hadn't said anything to Tucker about how I felt and went to find him later that evening. He was sitting on an old crate in the garage, where he and his grandfather had spent so much time together. I went in and told him I was sorry John was dead. He didn't look up. His eyes were dry as small, hot stones. “So am I,” he said finally.

I turned to go, then heard him grunt. “Not another time. This is the end of it.”

“What, Tucker?”

“Nothing, Dewey. Just thinking aloud, is all.”²³⁸

Après le choc de la mort elle-même, ce qui met réellement en question l'existence de Tucker telle qu'elle est, ce sont les mots de ce Noir inconnu, ami de John Caliban. Pour Tucker, John Caliban n'a pas eu une vie faite de sacrifices, mais plutôt de labeur et de soumission à cause de sa condition d'homme noir dans un État du Sud, et en tant que descendant d'esclaves. Si l'on n'est pas certain que la réflexion de ce personnage n'a pas commencé en amont de cet événement, il est sûr que ses yeux « secs comme de petites pierres brûlantes » sont le signe de

²³⁷ On peut rappeler qu'à ce moment de sa carrière, William Melvin Kelley s'est particulièrement soucié du personnage en tant qu'être unique. Ce qui est important pour l'écrivain c'est ce qui constitue cet individu. On peut considérer la portée universelle que ces individus peuvent avoir pour les autres personnages noirs. D'ailleurs, l'auteur a cédé à l'appel idéologique de l'écriture d'autres écrivains africains américains en intégrant le BAM. Aussi, les idées qu'il défend dans *dəm* ne sont pas exactement les mêmes que celles qui sont présentes *A Different Drummer*. Les événements de sa vie personnelle et ceux qui ont marqué la vie de la société étatsunienne des années 1960 sont à prendre en compte dans cette évolution de la pensée de l'auteur. Kelley, en écrivant son troisième roman n'est plus ce jeune homme bercé d'illusions. C'est ce qu'il transmet dans ses écrits, et c'est pour cela qu'il s'inscrit plus avant dans le BAM. Mais il ne se perd pas lui-même. Il reste optimiste sur ce qui constitue la communauté africaine américaine, et c'est un ensemble d'individus.

²³⁸ *A Different Drummer*, pp. 123-124.

cet acte de révolte qu'il se prépare à commettre. Cette attitude est certes en accord avec le caractère naturel du personnage, mais il est certain que la remarque qu'il fait à voix haute est d'abord le fruit d'un sentiment d'exaspération quant à la situation, mais surtout d'une réflexion en cours ; comme une prise de conscience de sa part. La mort de l'aïeul dans cette position de sous-homme dans un bus soumis aux lois ségrégationnistes du Sud est un électrochoc pour Tucker. Il refuse de continuer sa vie ainsi, comme s'il était normal de mourir de la sorte, après une vie passée à se soumettre. En fait, ce qu'il refuse d'accepter, c'est le fait que ces obligations qui sont imposées par la société dominante soient perçues comme des sacrifices. Cela impliquerait, en effet, que ce que John Caliban a vécu était une chose volontaire, or ce n'est pas le cas. Ce sont ces raisons qui le poussent à détruire toutes les marques de cette soumission en la rendant stérile jusqu'aux racines.

Cette réflexion se retrouve chez Ludlow Washington lorsque Ragan se sépare de lui, mais sous un point de vue légèrement différent. Le départ de cette femme de la vie du musicien le conduit à une dépression nerveuse. Le commencement de celle-ci se manifeste par un spectacle *blackface* où le personnage se pare d'un maquillage noir pour se montrer en tant qu'homme innocent²³⁹. Cette séparation s'accompagne d'une perte de l'aspect qui semble le plus important dans l'identité du personnage, à savoir sa musique. L'interrogation de Ludlow sur ce qu'était l'Être-noir avait déjà été initiée plus tôt dans le roman. Mais ici, on atteint un point culminant qui remet en cause toutes les assurances que le personnage (et le lecteur par la même occasion) s'étaient faites sur cette identité. Pour Ludlow, cette dernière n'est pas faite uniquement d'une couleur de peau ou de la forme d'un faciès, c'est aussi et surtout l'élément constitutif intérieur basé sur les différentes expériences individuelles et collectives qui l'ont influencé d'une manière ou d'une autre. C'est la confrontation au monde qui l'entoure et la perception qu'il a

²³⁹ On reconnaît les images stéréotypées de Jim Crow ou d'Oncle Tom qui sont des personnages noirs manifestement innocents du fait de leur inculture et de leur bêtise. Le Noir Américain en plus d'être un enfant, comme nous l'avons montré au début de cette partie, n'est pas non plus intelligent.

de ce monde et que le monde à de lui. Mais lorsque Ragan se sépare de lui, elle remet en avant les stéréotypes les plus basiques. Elle ne refuse pas de présenter Ludlow à ses parents à cause de son caractère, mais justement à cause des a priori qui découlent de la couleur de sa peau. Si cette révélation conduit Ludlow vers une forme de dépréciation de lui-même, ce n'est pas pour rien. Enfermé dans un monde sans image, le protagoniste de Kelley ne peut pas se reposer sur des critères visuels pour percevoir et comprendre ceux qui l'entourent. Là où le lecteur « voyant » distingue une redondance de couleur lorsqu'il se grime, Ludlow matérialise son Être-noir grâce au cirage qu'il utilise. Puisqu'il ne voit pas la couleur de sa peau, il la symbolise avec ce masque pour montrer qu'il n'est pas dangereux. Le musicien est à la fois pris au piège par un système commun qu'il ne maîtrise pas – pas plus qu'un autre Africain Américain ne peut le maîtriser – et par un handicap qui fait qu'il ne saisit pas ce qui lui est reproché. En effet, sa conception du monde lui permet d'apprécier l'identité noire comme une chose personnelle, sociale, mais surtout culturelle²⁴⁰. Toutefois, la réaction de Ragan quand elle le quitte parce qu'elle est enceinte d'un enfant noir concrétise l'antipathie profonde de la société blanche étatsunienne par rapport aux personnes noires, du fait de leur aspect physique différent. Ce comportement permet au jazzman de remettre en question, de compléter et d'améliorer sa construction identitaire car elle était lacunaire. Il s'agit de perfectionner la perception qu'il a de sa propre identité et de la construire en accord avec sa communauté et au-delà des lieux communs de la société blanche qu'il remet en cause.

Kelley met cette dernière à mal avec le portrait de Mitchell Pierce. Il n'est pas ici question de faire de l'homme noir celui qui se compare aux Blancs, mais de montrer comment ceux-ci vivent²⁴¹. Par ailleurs, l'auteur va plus loin que la portée symbolique de cette représentation de l'homme blanc en tant qu'anti-héros. En le faisant devenir le père de remplacement de l'enfant

²⁴⁰ Nous insisterons plus avant sur cette notion d'identité et de conceptualisation des identités dans le chapitre suivant : « Partie 2 : Expérience vécue et conceptualisation des identités ».

²⁴¹ Comme l'indique l'une des épigraphes du roman : « næʊ, læmi tɔljə hæʊ dəm foks liv... », que l'on peut lire comme : « now, lemme tell ya how dem folks live... », p. 12.

noir de sa femme, il fait découvrir un monde qu'il ne connaissait pas à Mitchell. Mais là où un personnage noir tel que Tucker Caliban ou encore Ludlow Washington évolue, Mitchell Pierce reste résolument « *blanc* » et campe sur les positions qu'il avait avant d'être réellement confronté à l'expérience africaine américaine. Kelley met en avant les façons de faire avorter une démarche progressiste par rapport à la doxa qui empêche les individus de changer. Le protagoniste du troisième roman de l'écrivain ne saisit pas les opportunités qui lui sont offertes pour mieux construire la société dans laquelle il vit. Il reste convaincu de la légitimité de ses préjugés. On peut comparer la façon dont Mitchell agit avec ses interlocuteurs noirs et, dans *A Different Drummer*, celle dont l'amitié entre Mister Leland et Tucker Caliban (et incidemment tous les Africains Américains) évolue. D'un côté, on observe un homme qui est incapable de se remettre en question malgré les événements interraciaux qu'il vit au moment où l'action se déroule dans le roman, et de l'autre, il y a l'éducation et l'expérience d'un enfant qui se lie d'amitié avec un homme noir et le respecte en tant que personne.

C'est, au contraire, un manque de respect qui conduira Chig Dunford à s'interroger dans le dernier roman publié par Kelley. Lorsque la situation avec ses amis l'insupporte, il n'hésite pas à les insulter, ce qui les conduira à le mettre à l'écart de leur communauté. À cause de cette croyance de la femme blanche qui présume que l'homme noir ne désire rien d'autre que pouvoir avoir une relation sexuelle avec elle²⁴², Chig doit remettre en question cette relation avec les Blancs. Cependant, ce n'était qu'un simulacre d'intégration et il doit comprendre ce qui le constitue réellement en tant que Noir. C'est d'ailleurs la première étape de la leçon du professeur qui l'instruit dans le langage des rêves. Là où les choses sont différentes dans cette œuvre, c'est que Kelley donne à son lecteur accès à l'inconscient du personnage. Par la figure du professeur, l'auteur intervient pour faire un cours sur la reconstruction de l'identité noire qui est urgente et qui demande que le personnage se réveille. On remarque donc que les processus

²⁴² Dans *Dunfords Travels Everywheres*, Marian excite Chig sexuellement avant de lui reprocher l'érection qu'il a parce qu'elle se frotte à lui, pp. 38-40.

de changement des personnages de Kelley sont amorcés après des stimuli qui les font remettre en cause leurs habitudes passées. C'est en quelque sorte un souci de réalisme de la part de l'auteur et, puisque c'est de la littérature, nous pouvons parler d'éléments déclencheurs. Les péripéties qu'ils entraînent mènent vers la quête et la reconstruction des identités africaines américaines.

Les identités noires chez Kelley sont multiples du fait des différentes expériences vécues par ses personnages africains américains. À la question « qui est l'Africain Américain ? », la volonté de William Melvin Kelley est de montrer sa pluralité. Dans son « Discours sur la Négritude », Aimé Césaire disait :

En fait, la Négritude n'est pas essentiellement de l'ordre du biologique. De toute évidence, par-delà le biologique immédiat, elle fait référence à quelque chose de plus profond, très exactement à une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humaine destinée telle que l'histoire l'a faite.²⁴³

Il résumait ainsi la somme des expériences vécues qui forge ce que nous avons appelé l'Être-noir. Associées à l'identité noire, c'est le cœur du travail d'écrivain militant de William Melvin Kelley.

Cependant, dans le courant de sa carrière, la rage contre le système ségrégationniste l'a parfois emporté sur le raisonnement de la diversité de caractères. Nous avons vu comment, parce qu'il était rabaissé et considéré comme un objet, l'homme noir de Kelley s'est défendu

²⁴³ CÉSAIRE, Aimé. « Discours sur la Négritude ». In *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 2004, pp. 80-81.

afin de retrouver une identité qui lui avait été prise. Parce que la société dominante le considère comme un problème, le héros kelleyien s'interroge sur cette question posée par W.E.B. Du Bois : « How does it feel to be a problem? »²⁴⁴. Les réponses à cette interrogation sont multiples et tendent vers d'autres interrogations identitaires. Elles ont montré qu'il ne s'agit plus d'une question pour les personnages de Kelley, mais d'une affirmation. Pourtant, ils ne se considèrent pas comme étant un problème. C'est la domination que les Blancs dans la société leur ont imposée qui l'est. Pour l'auteur, dans la majorité de ses ouvrages, ce n'est pas le Blanc qu'il faut détruire, au contraire de ce que plusieurs membres de *Black Arts Movement* prônaient. C'est le rapport de supériorité du Blanc par rapport au Noir qu'il remet en cause et qu'il désigne comme étant le problème contrariant les identifications et les identités noires. Il s'agit pour lui de rendre à l'individu noir son statut de sujet. Privés de personnalité idiosyncratique, les Africains Américains se sont retrouvés dépossédés d'une identité réelle qu'il a fallu reconquérir pour se la réapproprier. Les outils utilisés par Kelley, à travers les représentations et les interrogations d'une part, mais aussi grâce à sa réflexion sur le langage et la sexualité intra- et interracial d'autre part, lui permettent de réinventer puis de mettre en valeur les identités africaines américaines.

Dans la conceptualisation de ces identités, la réappropriation de soi peut être retenue comme l'idée essentielle de l'œuvre de Kelley. Dans une perspective analytique, ce « soi », bien que général à tous les sujets africains américains, est aussi particulier car il se concentre sur le sujet. Nous avons commencé à voir comment les expériences vécues de façon collective se retrouvent dans les récits de l'auteur. En tant que membre de la communauté africaine américaine, l'auteur peut également être perçu dans les représentations qu'il fait. Il utilise d'ailleurs parfois des éléments plus personnels pour créer ses personnages et développer ses idées. Ce sont ces

²⁴⁴ DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. In *Writings*. New York : The Library of America, 1986, p. 363.

rapports entre l'individu et le collectif, ainsi que la conceptualisation des identités à travers les expériences vécues que nous nous proposons d'analyser dans la partie suivante.

Partie 2 : Expériences vécues et conceptualisations des identités

Partie 2 : Expériences vécues et conceptualisations des identités

Une question récurrente de l'herméneutique kelleyienne dans la présente étude est de savoir s'il s'agit d'une écriture de soi. En effet, on peut se demander si dans son œuvre, Kelley se représente sous un angle totalement subjectif. Écrire sur soi, c'est justement avoir conscience de soi, de sa propre existence et de sa propre expérience. Il est possible de penser que c'est d'abord une écriture autobiographique qui n'est qu'une retranscription de la vie de l'auteur et qui ne fait pas appel à l'imagination. Pourtant, on peut surtout y voir une écriture réflexive et l'étude de la pensée de l'auteur. Au-delà de la vision égoïste que certains critiques ont eu tendance à prendre en compte, il y a cette volonté de partage des expériences personnelles de l'auteur, certes en tant qu'exemples, mais surtout, comme l'explique Foucault en parlant des *hupomnêmata* de Plutarque, comme « un matériel et un cadre pour des exercices à effectuer fréquemment : lire, relire, méditer, s'entretenir avec soi-même et avec d'autres, (...) »²⁴⁵. L'écriture de soi est par conséquent une mise en abyme de l'écrivain qui a les moyens matériels de s'observer « *hors de lui-même* ». C'est déjà ce que Kelley fait lorsqu'il fictionnalise son enfance dans la nouvelle « *Enemy Territory* ». C'est au travers de la fiction que Kelley observe son existence et son expérience. Tantôt autobiographie maquillée, tantôt utilisant des éléments de l'autofiction²⁴⁶, souvent pure fiction, l'écriture de

²⁴⁵ FOUCAULT, Michel. « L'écriture de soi ». In *Corps écrit*, février 1983, n°5 : l'Autoportrait, pp. 3-23. Disponible en ligne <http://1libertaire.free.fr/MFoucault248.html>

²⁴⁶ C'est un néologisme créé par Serge Doubrovsky en 1977 pour désigner une fiction dans laquelle l'auteur se met en scène en tant que narrateur et protagoniste. Gérard Genette insistera par la suite sur le fait que malgré le protocole de la triple identité (auteur, narrateur et personnage principal), le récit est réellement fictionnel, sans aucun autre lien que l'identité avec le réel. L'autofiction s'éloigne alors de l'autobiographie. Néanmoins, il faut que l'on insiste sur le fait que la méthode utilisée par William Melvin Kelley ne correspond pas au terme « autofiction » au sens strict du terme. L'écrivain n'utilise en effet pas son patronyme, ni même des homonymes pour se représenter dans sa fiction. Les définitions que Vincent Colonna en donne dans son travail de thèse de doctorat excluent donc de définir les œuvres que nous étudions comme telle. Néanmoins, nous prenons le parti de les désigner sous ce terme du fait de la fictionalisation de soi que l'auteur met en œuvre. Nous expliquons plus bas les implications de cette fictionalisation. Pour différents types d'autofiction, on peut se référer à

William Melvin Kelley abonde d'éléments qui valent d'être analysés. L'auteur se veut d'abord littéraire avant d'être activiste, mais il n'en demeure pas moins que sa verve est à la fois une expérimentation artistique et un agrégat de concepts identitaires et militants.

Pris dans une époque troublée de l'histoire étatsunienne en général et de l'histoire africaine américaine en particulier, l'auteur se résout, après avoir essayé de faire autrement, à utiliser son art à des fins idéologiques. On n'entend pas par-là argumenter que l'écrivain s'est trouvé forcé d'agir ainsi. Il faut plutôt y voir un auteur noir américain qui se retrouve confronté à une réalité qu'il veut dénoncer et contrer. Pour ce faire, l'arme qu'il manie le mieux est sa littérature. C'est la raison pour laquelle elle devient militante, idéologique, mais aussi phénoménologique. Nous expliciterons ce dernier point un peu plus bas.

Nous nous efforcerons également de continuer l'analyse de l'Être-noir comme il est perçu par William Melvin Kelley. Il a été spolié de toute forme d'humanité par la société euro-américaine. L'écrivain, en tant qu'activiste, veut lui redonner du sens afin de bâtir un avenir plus radieux dans cette société. Redonner de l'importance signifie qu'un processus de revalorisation doit être enclenché. Cela veut aussi dire que l'auteur propose une reconstruction réelle des identités. Dans la partie précédente, nous avons commencé notre réflexion sur cette reconstruction et il est maintenant nécessaire d'étudier l'éveil des consciences des personnages africains américains de William Melvin Kelley. Cette conscientisation s'accompagne de la réappropriation de soi à travers une autodéfinition ainsi qu'à travers un Être-noir comme raison d'être.

Cette libération de la pensée et la réappropriation de l'être littéraire doivent s'accompagner – et c'est le cœur de ce travail – d'un processus de conceptualisation. L'auteur tente de retransmettre ses propres idées et sa propre expérience dans ses récits. En les rendant fictives, il les transforme en concepts. On peut en ce sens s'arrêter sur ce passage

COLONNA, Vincent. *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Thèse inédite dirigée par Gérard Genette : École des Hautes Études en Sciences Sociales : 1989, pp. 16-28 et 53-74.

de la pensée découlant d'événements réels à la façon dont elle est mise en œuvre dans l'écrit fictionnel qui se veut à la fois divertissement et enseignement. Cela fait appel à d'autres outils tels la théorie de la représentation ainsi qu'à une analyse à la fois sociocritique, psychocritique, thématique et formelle ainsi que structurelle.

On essaiera également de répondre à la question de l'existentialisme noir et de l'expérience vécue, l'*Erlebnis*²⁴⁷, chez Kelley. La *Weltanschauung*²⁴⁸ de l'écrivain est, comme l'indique le terme, une vision particulière du monde et on peut se demander comment cet individu noir et américain représente sa propre expérience dans ses récits et de quelle façon il essaye d'utiliser celle-ci comme la catharsis d'une expérience plus générale. On s'interrogera de la sorte sur le passage d'un particularisme à une généralisation, renvoyant à la question de la communauté qui s'oppose à l'individualité. La question ontologique de Kelley en tant qu'individu s'applique-t-elle automatiquement aux autres membres de la communauté africaine américaine ? L'auteur semble indiquer que malgré des similitudes, il existe des dissemblances entre les Africains Américains. Ce sera l'un des principaux arguments qui seront développés plus bas.

²⁴⁷ « Erlebnis » est le terme employé dans la phénoménologie allemande de Husserl par exemple afin de désigner l'expérience vécue. Mais la traduction ne saurait être précise si l'on ne prend pas en compte tous les sens du mot. Selon Yves Mayzaud, on peut le comprendre comme : « a) vivre ou participer à un événement en tant que témoin oculaire ou en tant qu'acteur ; b) percevoir, sentir, comme une expérience intime, être touché ou impressionné par quelque chose de particulier. » MAYZAUD, Yves. « Historique et enjeu de la notion d'Erlebnis ». In *Revue CENIPHE*, numéro 2, article 8, 2005, p. 4.

²⁴⁸ Ce terme philosophique est employé par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*. Il renvoie à la vie métaphysique du monde, à la conception globale de la vie, et de la condition de l'homme dans le monde. On peut voir par exemple FANON, F. *Peau noire, masques blancs*, pp. 88 ou 33-34.

I. Redonner de l'importance à l'Être-noir

I.1. Revendications

I.1.1. La crise identitaire chez William Melvin Kelley : à la recherche d'identités africaines américaines plurielles

L'une des difficultés de définir l'identité noire-américaine de façon satisfaisante et cohérente réside dans l'utilisation du singulier. Il y faut ajouter à cela le fait que les différentes définitions données dans les précédentes études semblent s'éloigner les unes des autres. Il y a cette question de démarche théorique et éthique qui fait s'interroger, comme cela a été fait par d'autres chercheurs²⁴⁹, sur l'objectification des identités. En effet, pour donner une définition logique et tangible, il faut disséquer l'objet étudié. En ce sens, le sujet se transforme et perd sa valeur humaine pour devenir une entité matérielle, un groupe déterminé qui ne permet pas de différencier les individus qui le compose. Or, dans le contexte de la Ségrégation, les Africains Américains se sont évertués à se distancier de la chosification qui les ciblait et qui était inhérente à la société euro-américaine. Dans son œuvre littéraire, Kelley participe à cette même démarche et il propose cette définition de l'Africain Américain qui a déjà été citée précédemment mais que nous reproduisons une fois de plus :

dhis-Morning we wddeal, in dhis Sagmint of Lecturian Angleash 161, w'all the daisiastrous effects, the foxnoxious bland of stimili, the infortunelessnesses of circusdances which weak to worsen the phistorysystematical intrafricanical firmly structure of our distinct coresins: The Blafringro-Arumericans. (DTE 49)

²⁴⁹ Cf. ROCCHI, Jean-Paul (dir.). *L'objet identité : épistémologie et transversalité*, ainsi que *Dissidence et identités plurielles*, ouvrage également dirigé par Jean-Paul Rocchi.

Dans le dernier roman qu'il a publié, il se positionne directement en tant qu'individu noir dans une société dominante blanche. L'Africain Américain est perçu comme ce stimulus détestable qui affaiblit le cœur même de la société blanche. Mais c'est surtout celui qui a l'Afrique, le continent d'origine, pour noyau. L'expérience et la recherche identitaires de Kelley se basent par conséquent sur un recentrage vers l'origine africaine, par opposition à l'acculturation souhaitée par la société euro-américaine. Cet état de fait est une résultante de l'annihilation qui a été voulue pour les Noirs aux États-Unis. Le *Black Arts Movement* au rang duquel l'auteur s'inscrit est d'ailleurs, tout comme le fut la *Harlem Renaissance*, une révolte contre la destruction de l'Être-noir voulue par la société dominante. C'est une concaténation des oppositions qui existent entre les identités africaines américaines et euro-américaines. Ces oppositions sont les éléments constitutifs de la crise identitaire que l'on retrouve dans les œuvres de l'auteur de *A Drop of Patience*.

Élevé dans un quartier du Bronx où ses amis étaient pour la plupart des Italiens-Américains, Kelley est confronté au racisme latent assez tard. Il s'explique :

In the piece I tell, the first time I ever really realized there was any such thing as race, was Sally Canale, a Sicilian kid, had gotten as brown as me! And the one German kid on the block, and you don't want to say that racism runs in his blood, but he points out, he says, "Hey, Sally's as brown as Billy!" And Sally blushes. He's embarrassed. And I'm saying to myself, "Why is Sally blushing? Why is he embarrassed to be the same shade as me? Why is he the same shade as me? Why is he brown, and why am I brown, but why is he white and why am I black?" That's the first I'd ever realized.²⁵⁰

Cette réaction d'enfant est la première rencontre de Kelley et du concept de race, et c'est une interrogation qui ne quittera plus l'auteur tout au long de sa vie. Il se rend compte de cette différence qui ne repose pas sur des idées concrètes mais sur un concept abstrait qu'il ne comprend pas en tant qu'enfant. C'est le début de la crise identitaire qui le mènera à comprendre et s'approprier l'identité noire-américaine. Dans « The Negro-to-Black Conversion Experience » William E. Cross explique justement ce processus, passage d'un

²⁵⁰ Cf. Interview du 26 février 2012, pp. 361.

état de « pré-rencontre » dans lequel l'individu n'a pas conscience de sa race et des conséquences sociales qu'elle implique vers cette internalisation-engagement de la race pour laquelle l'individu se dévoue. Il s'agit d'un mécanisme transcendantal de développement de l'identité raciale, qui va de la dégradation de soi à l'estime de soi. Divisée en cinq étapes (la pré-rencontre, la rencontre, l'immersion-émersion, l'internalisation et l'internalisation-engagement), la Nigrescence est donc cette démarche d'auto-interrogation sur l'identité raciale du Noir²⁵¹. Tout en suivant le processus de la Nigrescence, Kelley va développer cette recherche identitaire tout au long de son œuvre. Cependant, plutôt que d'en privilégier une seule, il s'attachera à mettre en valeur plusieurs types idiosyncratiques afin de recréer une communauté africaine américaine riche et aux individus particularisés.

Pour atteindre son but, il opère des oppositions plus ou moins fortes par rapport à l'identité euro-américaine. La réflexion de Kelley le poussera plus tard à tenter de percevoir cette crise sous un autre angle que celui du regard par le biais de Ludlow Washington dans *A Drop of Patience* puisque ce protagoniste ne se base pas sur la couleur de peau pour comprendre les raisons de cette crise identitaire.

Tout comme Kelley, Ludlow arrivera au point de ne plus croire en la société blanche américaine et en l'intégrationnisme. Pour le personnage de fiction, cela passe par sa séparation de Ragan, sa petite-amie blanche qui le quitte parce qu'il est noir ; pour l'auteur, c'est à cause de la mise à mort (à la fois idéologique et factuelle avec Malcolm X) des principes auxquels il croyait. L'identité africaine américaine telle qu'elle est perçue par les Euro-Américains et imposée aux Noirs est rejetée par l'auteur. Elle n'est construite que sur des préjugés destructeurs. C'est l'immersion-émersion de la construction identitaire raciale. Le rejet des préjugés permet aux Africains Américains de montrer qui ils sont vraiment.

²⁵¹ CROSS, William E. « The Negro-to-Black Conversion Experience ». In *Black World*, juillet 1971, pp. 13-27 et CROSS, W. E. *Shades of Black: Diversity in African-American identity*. Philadelphia : Temple University Press, 1991, pp. 189-226.

Cependant, Kelley ayant évolué dans son milieu bourgeois est, tout comme un Chig Dunford, immature en ce qui concerne son identité noire lorsqu'il publie ses deux premières œuvres. Car, même si la réponse à la question de son identité est présente dans *A Different Drummer* et *Dancers on the Shore*, elle est sous-jacente et n'est pas clairement exposée. Pour le jeune écrivain de cette époque, il convient surtout de pouvoir vivre dans une société en se faisant accepter pour ce qui constitue son moi intérieur. Il oublie que cet Être est également constitué de son apparence physique et de ce qu'elle renvoie aux Autres. La démarche de Kelley se retrouve dans ses personnages, mais également chez d'autres auteurs. On pense, par exemple, à un LeRoi Jones complètement immergé dans la société euro-américaine jusqu'au moment du meurtre de Malcolm X. Il est intéressant d'observer que pour les deux auteurs, c'est le même stimulus qui déclenche leurs réactions militantes. La question de la quête de soi se pose lorsque Kelley ou Baraka rejettent les clichés sur les Noirs Américains alors qu'ils sont dans l'étape numéro deux du processus de la Nigrescence. Ils doivent se redéfinir, Kelley en particulier, en prenant cette fois en compte les éléments raciaux de leurs identités. Ce phénomène conduit à une recherche d'identité que l'on retrouve encore à la fois dans la biographie de William Melvin Kelley et dans celle des personnages qu'il crée.

Pendant cette exploration identitaire, Kelley se rend compte que certaines identités peuvent être cautionnées et que d'autres, à son sens, ne le peuvent pas. Cette acceptation et ce rejet sont liés à l'idéologie développé par le BAM sur ce qu'un Noir doit être²⁵². Il s'agit pour les Noirs de s'éloigner de la haine de soi (« Black self-hatred »²⁵³) et arriver à l'estime et la fierté de soi. Mais les visions négatives de certaines identités noires demeurent, comme celle du dentiste dans les chapitres introductifs du personnage de Carlyle Bedlow dans

²⁵² Cf. l'article « The Black Arts Movement » de Larry Neal ou bien le poème « Black Art » d'Amiri Baraka par exemple.

²⁵³ Comme exposé dans VANDIVER, Beverly J. & al. « Cross's Nigrescence Model: From Theory to Scale to Theory ». in *Journal of Multicultural Counseling and Development*. Juillet 2001, Vol. 29, No.3, p. 175.

Dunfords Travels Everywheres ou encore celui du père de ce même Carlyle. D'autres personnages noirs comme Wendy sont plus insidieux. Le personnage le plus ambivalent est tout de même le Révérend Bennett Bradshaw. En effet, en tant que Noir, il lutte pour la cause de sa communauté qui cherche à obtenir ses droits civiques. Il se donne les moyens d'y arriver malgré les embûches qu'il rencontre alors qu'il est étudiant et qui le forcent à mettre un terme à ses études. Esprit critique vif, il réussit à convaincre David Willson de lutter contre la ségrégation malgré le fait qu'il soit blanc et qu'il vienne justement d'une famille qui a lutté pour le maintien de l'esclavage dans le Sud. Il montre aussi un attachement constant à ses valeurs lorsqu'il se déplace à Sutton pour constater que les Noirs ont pris leur destin en main et sont partis suite à l'action de Tucker Caliban. Cela se traduit même par son sentiment de joie, quoique mêlé à sa déception de ne pas avoir été à la tête du mouvement lorsqu'il voit que les Africains Américains de l'État partent. Mais Kelley le critique de façon acerbe parce que malgré ses efforts, Bradshaw n'a pas su rester proche de la communauté noire et s'est intégré à outrance, voire s'est assimilé. Le luxe dans lequel il se trouve est certes la preuve d'une réussite sociale, mais est aussi le symbole de sa déchéance. À l'opposé, l'écrivain semble faire l'apologie du personnage du « *hustler* » comme Cooley Johnson ou Carlyle Bedlow. Ces derniers sont mis en lumière justement parce qu'ils sont en dehors de la société blanche normative. En s'éloignant de la norme, ils deviennent des symboles représentant l'opprimé qui doit contourner les règles de la société dominante pour vivre. En tant qu'opprimés, les Africains Américains doivent aussi transgresser les règles écrasantes mises en place dans la société étatsunienne. Parce qu'ils s'opposent aux règles normatives, Carlyle et Cooley se transforment en modèles à suivre non pas grâce aux larcins qu'ils commettent mais grâce à la portée symbolique et idéologique de leur opposition. Ils ne sont pas dans une démarche d'intégration et encore moins d'assimilation mais plutôt de confrontation. C'est un écho à cette période de Ségrégation pendant laquelle Kelley écrit,

après l'assassinat de Malcolm X, où pour de plus en plus de Noirs il convient de s'opposer avec force plutôt qu'en négociant²⁵⁴.

L'on comprend mieux l'importance des revendications des auteurs noirs étatsuniens et en particulier de William Melvin Kelley. La crise identitaire de cet auteur n'est pas une caractéristique individuelle puisque, comme on l'a vu, elle fait partie d'un processus de réappropriation de son identité raciale qui est inhérent aux Africains Américains. En se réappropriant leur identité, ils se réapproprient également leur Être-noir. Mais dans une société qui n'a de cesse de rabaisser voire d'anéantir cet Être des Africains Américains, le premier stade est de lui redonner un sens.

I.2. De la réappropriation de soi : rendre son sens à l'Être-noir

La réappropriation de soi est une démarche complexe qui se fait en plusieurs étapes. Elles s'apparentent à celles qui ont été vues plus haut lorsque nous avons abordé la Nigrescence. La prise de conscience de sa race et ainsi que l'immersion-émersion sont certainement les étapes les plus importantes et les plus difficiles à mettre en œuvre du fait d'une part de tous les éléments qui doivent être pris en compte, et d'autre part parce que ce sont les résultats de ces étapes qui vont permettre au caractère de l'individu de se forger. Dans le domaine de la littérature, ces réflexions ont pu être mises en pratique par l'écriture de soi ; c'est-à-dire en mettant en avant une écriture qui repose sur les expériences réelles ou imaginées – par le jeu de l'autofiction – de l'écrivain. Nous pouvons, dans une démarche didactique d'abord et analytique ensuite, commencer par redéfinir cette écriture de soi afin de mieux la mettre en perspective de cette réappropriation de soi qui s'est opérée chez les auteurs africains américains pendant la Ségrégation.

²⁵⁴ On pense par exemple au *Black Panther Party* et à sa politique d'autodéfense et d'autodétermination.

I.2.1. (Re-)définition(s) de l'écriture de soi

L'avant-propos du hors-série n°11 du *Magazine littéraire*²⁵⁵ consacré aux écritures du Moi indique :

L'autobiographie est un genre littéraire qui a longtemps inspiré méfiance ou mépris. (...) D'autres modèles d'écriture de soi se sont parallèlement développés : mémoires, chroniques, carnets, journaux intimes, jusqu'à ce mélange de fiction et de vérité où l'auteur remanie les données de sa propre vie, et qui a débouché sur ce qu'on nomme l'autofiction, la « mise en fiction de la vie personnelle » telle que l'a théorisée Serge Doubrovsky à la fin des années 1970.²⁵⁶

Il existe ainsi plusieurs formes littéraires de l'écriture de soi. Entre narration non-fictionnelle de la vie de l'auteur et fictionalisation de cette vie, elle est, quoi qu'il en soit, en relation directe avec ce qui constitue le moi de l'écrivain. Généralement perçue comme une écriture intime, l'écriture de soi est la mise en perspective des expériences et des pensées inhérentes à son auteur. L'écriture de soi est conséquemment une forme de réappropriation de soi. En manipulant son « je » sous forme écrite, on le réinvente et on le redessine²⁵⁷. On peut également y voir une volonté de partage ou au contraire une démarche égocentrique, surtout dans les formes que sont le journal intime et l'autobiographie.

Il est toutefois possible d'étendre ces définitions liminaires de l'écriture de soi en analysant les écrivains noirs dans leur ensemble. Car au-delà de la seule concentration sur eux-mêmes, ils mettent – pour la plupart – en exergue une certaine représentation de la communauté à laquelle ils appartiennent. C'est une écriture personnelle mais pas uniquement centrée sur l'individu. En effet, en représentant l'individu, ces auteurs tentent de représenter un ensemble dans lequel ils sont incidemment inclus. Cette définition va plus loin que celle qui est traditionnellement admise de l'écriture de soi en ce sens qu'elle ne se

²⁵⁵ *Les collections du magazine littéraire*. Mars-avril 2007, Hors-série n°11 : les écritures du moi, autobiographie, journal intime, autofiction, p. 3.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁷ On peut à nouveau se référer à FOUCAULT, Michel. « L'écriture de soi ». In *Corps écrit*, février 1983, n°5 : l'Autoportrait, pp. 3-23.

limite pas à un individu qui partage son expérience et sa réflexion. Habituellement le protagoniste de l'œuvre représente tout un groupe racial qu'on ne souhaite plus voir être dénigré. C'est par exemple ce qui se passe pour Carlyle Bedlow et par la suite Chig Dunford dans *Dunford Travels Everywhere*. Comme d'autres personnages noirs créés par des écrivains noirs issus de la diaspora africaine, ils exposent des problèmes liés à leur appartenance raciale ainsi que les solutions qui peuvent être offertes. Parce qu'ils partagent la même couleur de peau que leurs personnages, il est facile de comprendre que les désagréments exposés dans ces œuvres de fiction sont les mêmes que les auteurs ont pu rencontrer dans leur quotidien en relation avec la société blanche dans laquelle ils évoluent. Cela ne signifie pas que ces critères font obligatoirement entrer ces œuvres dans la catégorie de l'écriture de soi ou de l'autofiction, mais il y a souvent une fictionalisation de l'expérience et de la réflexion de l'écrivain. C'est pour cela que l'on peut parler d'écriture de soi lorsque l'on analyse les récits de William Melvin Kelley en particulier. Puisque c'est une écriture militante, cette écriture de soi kellyienne repose plus particulièrement sur l'Être-noir et est le reflet d'une pensée noire.

À l'instar des œuvres des autres artistes du *Black Arts Movement*, celles de Kelley sont imprégnées d'un militantisme apparenté aux événements des années 1960 et à la montée du *Black Power Movement*. La fierté d'être noir se fait encore plus forte dans la communauté africaine américaine de cette époque puisqu'il était important de la rendre visible afin que tous se mobilisent pour l'obtention des droits civiques. Dans le premier chapitre d'*Existentialia Africana: Understanding Africana Thought*, Lewis Gordon écrit : « Black power demands, among its values, first and foremost the recognition and valuing of black people as sources of values »²⁵⁸. Quoi de plus important en tant que noir que d'être reconnu d'une part en tant que tel, d'autre part en tant qu'homme ? Chantres de la pensée noire, les membres du BAM

²⁵⁸ GORDON, Lewis R. *Existentialia Africana: Understanding Africana Thought*. New York : Routledge, 2000, p.16.

souscrivent à une idéologie humaniste qui doit les faire exister en tant qu'êtres humains avant tout. Dans un article intitulé « Penser en couleur ? », le philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne explique ce « penser » noir :

Penser « noir », c'est d'abord avoir conscience que l'on est Noir, fils d'Afrique mais aussi de la traite négrière. Pensée du ghetto ? Parfois, mais également pensée des antiques sagesse africaines, pensée de la créolisation et pensée de l'universel. Penser « noir », c'est aussi penser l'humain.²⁵⁹

Malgré les années qui séparent la pensée du BAM et cette définition, le « penser » noir reste le même. L'humanisme dont Diagne fait montre dans cet article rappelle la portée idéologique de l'Être-noir ; c'est-à-dire celle qui permet de retrouver une humanité dérobée. Aussi, la réponse à la violence de l'annihilation et de l'aliénation par la violence physique est indispensable pour mieux appréhender cet Être-noir qui a été détruit. Cette image négative doit être déconstruite, idéologiquement, politiquement, culturellement ; au sein de la société même. L'Être-noir développé par Kelley est une réponse littéraire fondée sur les éléments existants pour humaniser et subjectiver un individu qui n'était en fait qu'un objet ; ou pour reprendre les termes que Fanon utilisait pour expliquer ce phénomène : « J'arrivais dans le monde, soucieux de faire lever un sens aux choses, mon âme pleine du désir d'être à l'origine du monde, et voici que je me découvrais objet au milieu d'autres objets »²⁶⁰. L'Être-noir de Kelley vise à dépasser cette chosification du Noir qui n'est reconnu que comme une bête de somme, « mauvais, (...) méchant, (...) laid »²⁶¹. L'objectif est par conséquent de redéfinir cet être avili à cause des clichés racistes.

²⁵⁹ DIAGNE, Souleymane Bachir. « Penser en couleur ? » in *Le Point*. Avril-mai 2009, Hors-série n°22, La pensée noire : les textes fondamentaux, p. 7.

²⁶⁰ FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, p. 88.

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 91-92.

I.2.2. Se définir soi-même

Pour le Noir Américain dans le contexte ségrégationniste, se définir soi-même implique en premier lieu une *défabrication*²⁶² de soi. Afin de savoir qui il est vraiment, il doit se débarrasser des fausses croyances qui lui ont été enseignées. Cela lui permettra de remettre en question l'importance relative que le Blanc s'est octroyé dans la société étatsunienne au détriment des minorités raciales²⁶³.

Se *défabriquer* signifie qu'il faut d'abord avoir conscience de soi²⁶⁴. Ce soi est remis en cause, comme le fait comprendre W.E.B. Du Bois, par le regard de l'Autre qui, en premier lieu, semble innocent mais renvoie tout de même à son interlocuteur sa différence et le fait qu'il n'est pas accepté²⁶⁵. La prise de conscience du philosophe le fait s'extérioriser, c'est-à-dire « *sortir de lui-même* », afin de mieux se rendre compte du regard que l'Autre porte sur lui. La double-conscience évoquée plus loin dans l'essai est le début de cette sortie de soi et, en plus de l'agissement dans le monde pour mieux interagir avec le Blanc, c'est le début de ce départ d'un soi qui ne correspond pas à un individu valorisé par sa conscience,

²⁶² Nous favorisons l'usage du terme « *défabrication* » plutôt que « dé-construction » (comme l'entend par exemple Lewis R. Gordon dans le titre *Black Texts and Textuality: Constructing and De-Constructing Blackness* ; cf. bibliographie). En effet, il nous semble préférable d'insister sur une identité noire et un Être-noir qui ont été « fabriqués » de toute pièce par les Euro-Américains. Aussi, il faut la défaire, la démonter, la rendre caduque en la *défabriquant* pour la *refabriquer*. Il ne faut pas oublier que le BAM se donnait pour mission de refonder cette identité noire, la reprenant de zéro s'il le fallait, en tuant littéralement toute part de blancheur qui pourrait y exister, tel un Baraka lorsqu'il écrit *Dutchman*.

²⁶³ Il s'agit ici de revoir l'Histoire et de la transformer pour que les critiques précédentes soient défaites car elles étaient faussées. Les Africains Américains en effet, depuis l'esclavage et avec un paroxysme durant la ségrégation, ne sont pas jugés à l'aune d'une société qui leur est favorable. Ainsi, leur rôle dans la construction de la société étatsunienne a été minimisé pour qu'ils ne puissent pas avoir droit de cité ou qu'ils ne revendiquent pas une part de responsabilité dans la richesse sociale, financière et/ou culturelle du pays. C'est en ce sens que les penseurs noirs se sont interrogés sur le véritable rôle que leurs ancêtres et leurs contemporains ont tenu aux États-Unis. En changeant la perspective historique, les événements et l'importance des Africains Américains changent et favorisent cette *défabrication* de soi vers une autodéfinition.

²⁶⁴ Dans une démarche cartésienne du « je pense, donc je suis ». Pour être conscient de soi, il faut se lancer dans une démarche réflexive. Cette pensée mène alors vers l'existence dont nous traitons.

²⁶⁵ Du Bois raconte son enfance à l'école alors que les élèves échangent des cartes de visite : « The exchange was merry, till one girl, a tall newcomer, refused my card, - refused it peremptorily, with a glance. Then it dawned upon me with a certain suddenness that I was different from the others; or like, mayhap, in heart and life and longing, but shut out from their world by a vast veil. » (*The Souls of Black Folks*, "I. Of Our Spiritual Strivings." In *Writings*, p. 363). D'une part, Du Bois montre la révélation de la différence, d'autre part les similitudes entre les Blancs et les Noirs, mais l'impossibilité pour ces derniers d'atteindre leurs rêves à cause de ce voile qui est jeté sur eux par le regard des Blancs.

sa position sociale ou encore sa culture. C'est en fait redonner de l'essence à l'existence. Car pour réaliser cette *défabrication* de l'ego, il faut déjà qu'il existe. Par conséquent, on part du postulat que cette existence est démontrée et réalisée²⁶⁶. Ce processus se retrouve dans l'écriture de Kelley d'abord lorsque l'on considère ses personnages, puis quand le lecteur s'attarde sur l'œuvre complète et la façon dont l'engagement militant de l'auteur transparait à mesure de l'édition de ses romans et des autres récits qu'il a publiés. La *défabrication de soi* opérée par Kelley dans ses romans correspond à un processus à la fois réel et fictif. Lorsque l'on compare l'évolution des idées dans les récits de Kelley à son engagement politique, on constate une corrélation entre les deux. L'expérience de l'auteur étant présente dans ses œuvres, il y a une fictionalisation de Kelley dans certains de ses personnages.

En effet, on peut comprendre l'écriture de William Melvin Kelley comme une forme de fictionalisation de soi singulière visant à la réappropriation de ce soi, non pas égaré ou perdu comme l'auteur l'entend dans *A Different Drummer*, mais tuméfié, sinon complètement déformé, au point de ne plus être reconnu²⁶⁷. En se représentant d'une façon ou d'une autre dans les histoires qu'il narre, Kelley participe au processus de redéfinition de soi. Nous insistons là sur la qualité personnelle de ces récits. L'introspection d'une personne ou d'un personnage sera utilisée afin d'aider l'ensemble de la communauté africaine américaine à se redéfinir. Car au nombre de ses premiers écrits, spécifiquement dans les nouvelles de *Dancers on the Shore*, Kelley se sert de ce qui le constitue lui-même pour *fabriquer* ensuite ses personnages. Il y a, comme cela a été démontré dans la partie précédente, une résurgence des événements vécus par l'écrivain. On distingue des récits d'inspirations autobiographiques, et on peut évoquer « Enemy Territory », « The Only Man on Liberty

²⁶⁶ Dans une démarche ontologique, le fait d'écrire matérialise l'Être de l'auteur. La tangibilité de son œuvre marque sa présence. Elle transcrit à la fois son essence et son existence. Ce sont des idées qui sont développées par Nadine Gordimer dans *L'écriture et l'existence (Writing and Being)*. Cf. GORDIMER, Nadine. *L'écriture et l'existence*. Paris : 10/18, 1998.

²⁶⁷ Comme l'envisage le même auteur dans *Dunfords Travels Everywhere*.

Street » ou bien même « A Visit to Grandmother ». Mais il est aussi intéressant de constater et d'analyser comment l'auteur se met en scène à travers des récits fantasmés, ayant quelque fois trait à des éléments d'autofiction. Si les personnages principaux des œuvres de Kelley ne portent pas le même nom que lui, on remarque ce procédé de fictionalisation de soi qui appartient à la méthode narrative qu'est l'autofiction. Au même titre que le nom, les éléments d'état civil peuvent être pris en compte dans le caractère de l'autofiction, mais Colonna les trouve trop limitatifs pour pouvoir définir les récits en tant que tels :

Il faut pourtant se demander si d'autres indices ne sont pas en mesure de remplir la fonction d'un nom propre ou de ses substituts. L'identité d'une personne comprend, en effet, des données qui ne sont pas d'ordre onomastique, mais factuel, définies par la législation en vigueur. C'est ce qu'en termes juridiques, on appelle l'état des personnes ou l'état-civil (sic). Il s'agit de « l'ensemble des qualités inhérentes à la personne, auxquelles la loi civile attache des effets juridiques » comme le définit le *Robert*. Ces qualités sont données par l'état-civil : nationalité, profession, situation familiale, date et lieu de naissance, adresse, caractéristique physiques etc. (sic) Tous ces éléments de l'état-civil entrent en compte dans la définition légale d'une personne. Il faut donc se demander si ces indications d'état-civil ne peuvent pas concourir à instaurer une homonymie indirecte entre l'auteur et l'un de ses personnages. [...]

Comme avec son nom propre, chacun entretient avec les données de son état-civil un rapport affectif très fort. Mais ce genre d'inscription biographique ne semble pas remplir la même fin, ne paraît pas viser à l'instauration d'un dispositif autofictif.²⁶⁸

Les éléments autobiographiques et d'état civil qui constituent les fictions étudiées ne sont pas forcément perceptibles par le lecteur non-averti (COLONNA 74). Pourtant, il est possible de penser que l'auteur se met en scène dans une autre vie, non pas par un effet d'imitation ou, pour reprendre Colonna, « [p]ar complaisance, manque d'imagination ou par une impérieuse nécessité intérieure »²⁶⁹, mais dans le but de se réinventer ; sinon en réemployant ses propres items onomastiques, mais en se substituant à une autre personne, lui conservant ses propres aspects, voire en y mélangeant, abondamment ses données personnelles.

²⁶⁸ COLONNA, V. *Op. cit.*, pp. 68, 70.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

Nous partons du principe que parmi les protagonistes kelleyien, Chig Dunford est celui qui correspond le mieux au romancier, tant par l'expérience vécue que par les éléments d'état civil. Mais ce personnage est aussi basé sur Channing Dean, l'un de ses amis :

Let me tell you a story about Chig Dunford. I had a very good friend. We went to high school together. (...) He committed suicide when we were 23 years old. (...)

(...) I began to write stories about Chig Dunford. And Chig Dunford is not me. I didn't become a college teacher until I was 50 and the Godfather got me in there. But I began to write about this guy, this college professor. I created the characters in that family. The first one had been very autobiographical. The story "Saint Paul and the Monkeys" had been about my engagement to this girl. (...)

So here I am writing about Chig Dunford. First I write Dunford a story of his, and then I write a story about him in Europe. And then I write a couple of other stories about him. And then I realized that Chig Dunford and Channing Dean have the same initials. And I said to myself, "I'm giving Channing a life!" I realized, "Oh, that's who he is. This is what he would've been." Maybe he would have gotten married. (...) He would have been a college professor; he would have been a great college professor." (...).²⁷⁰

Kelley se contredit lui-même lorsqu'il parle de Chig Dunford. D'un côté, c'est son ami d'enfance Channing Dean qui est la base du personnage. D'un autre côté, même s'il dit clairement que Chig n'est pas lui, il avoue y avoir versé beaucoup de son être. On peut peut-être également voir une sorte de transposition de Kelley vers Channing ; un glissement voire une mutation. Amis de lycée, Kelley a une expérience commune avec lui, et intime aussi. En se glissant dans la peau de ce dernier, il devient Channing. De ce fait, les deux expériences se mélangent, et c'est ainsi que Channing Dean – au mêmes initiales que Chig Dunford (on voit là l'homonymie par transformation dont traite Vincent Colonna²⁷¹) – et William Melvin Kelley deviennent une seule et même personne. Ce glissement entre Kelley et Dean peut se voir comme la présence onomastique de l'auteur dans ses écrits. Par conséquent, il est possible d'y voir une forme d'autofiction. En créant une nouvelle vie pour Channing/Chig, Kelley s'invente de nouvelles aventures et remodèle son propre être. Il devient le héros des aventures qu'il narre, et cela suppose qu'il décide des caractéristiques qui composent le personnage ; non pas pour qu'il devienne idéal, mais simplement humain. Chig Dunford ne

²⁷⁰ Interview, pp. 275-276.

²⁷¹ COLONNA, V. *Op. Cit.*, pp. 54-55.

désire que son humanité, non pas d'être la « chose » noire que voient ses compagnons blancs. Il en va donc de même pour Kelley qui, comme le laisse comprendre Marième Sy, après sa publication de *A Drop of Patience*, a atteint son but humaniste noir (SY 86).

Cette autodéfinition est la condition sine qua non du retour vers cette humanité dérobée, une sorte de « retour au pays natal » puisque *Dunfords Travels Everywhere* où Chig apparaît le plus est la célébration des mythologies africaines. L'auteur montre alors l'importance que revêt cette autodéfinition pour lui ainsi que pour la construction des identités noires américaines. Il s'agit d'aspirer à une autre vie, mais en restant soi-même, en demeurant un Africain Américain. Cette définition de soi est heuristique puisque les expérimentations de l'auteur dans sa propre vie seront corrigées dans ses romans et ses nouvelles. Il y a un jeu de va-et-vient entre le fictionnel et le réel, puisqu'à son tour, le lecteur tirera ses propres conclusions de ses lectures et partagera ou non ces préceptes pour sa propre expérience et conséquemment pour sa propre autodéfinition. Se réapproprier soi-même est ainsi une nécessité de la démarche visant à redonner de l'importance à l'Être-noir. C'est une étape qui requiert de pouvoir prendre conscience des implications de son passé ainsi que de son présent. Il en va de même pour le nom donné aux personnes d'ascendance africaine aux États-Unis. Kelley, comme d'autres, travaille sur la désignation de sa communauté. On l'a vu, il se désigne comme « Africamerican », mais dans le langage des rêves, il s'identifie encore comme « Blafringo-Arumerican »²⁷². En choisissant ces noms, il continue à œuvrer pour la réappropriation de soi. En se construisant, les Africains Américains se détachent d'un système qui les tutoie et les rabaisse. C'est en tout cas la conjoncture dans laquelle se situent les artistes du BAM et les personnages kelleyiens en particulier.

En ce sens, chez Kelley, la *défabrication* de soi passe par l'anéantissement d'un point de vue et d'un système qui ont fait de lui et des autres Africains Américains des objets. Il s'agit

²⁷² *Dunfords Travels Everywhere*, p. 49.

pour l'écrivain de montrer, à travers ses personnages, la façon dont le processus de réappropriation de soi peut être entrepris. De Tucker qui sème du sel dans son champs à Carlyle qui menace de tuer le diable blanc, il y a chez les héros kelleyiens un reniement des valeurs paternalistes que les Blancs ont à l'égard des Noirs.

Ce paternalisme développé à leur égard dans la société étatsunienne pendant l'esclavage puis durant la ségrégation peut être retrouvé dans les écrits de William Melvin Kelley. Le chemin parcouru par les personnages, qu'ils soient noirs ou blancs, du Nord ou du Sud, montre le passage d'un état d'objet du personnage noir au statut de sujet. C'est par exemple le cas pour Tucker Caliban et Cooley Johnson qui, littéralement et métaphoriquement laissent en cendres les symboles de leur assujettissement dans la société étatsunienne. En analysant les démarches de ces personnages dans l'ordre de publication des ouvrages de Kelley, il est possible de percevoir d'une part le caractère contemporain qu'ils revêtent, d'autre part l'influence du passé sur leurs actions.

Dans *A Different Drummer*, l'histoire est racontée d'un point de vue exclusivement blanc. Les narrateurs sont étrangers à l'action à laquelle ils assistent, comme s'ils étaient extradiégétiques, alors qu'ils font partie des événements auxquels ils assistent ; ils en sont bel et bien les acteurs. Ce procédé permet à Kelley de montrer que les Blancs ne prennent pas la peine d'essayer de comprendre l'expérience et l'existence noires. Il permet également de figurer cette relation de domination traditionnelle et paternaliste. On y voit une représentation de la société euro-américaine qui raconte l'histoire noire étatsunienne, mais en masquant son véritable sens. Cela est dû soit à une volonté de supériorité hiérarchique soit à l'incompréhension des buts des protagonistes. Par ce biais, le lecteur a les outils pour constater l'échec de cette relation. En effet, les narrateurs sont incapables de tenir leur rôle puisqu'ils ne peuvent pas transmettre les pensées intimes des Noirs en question. La narration, parce que non-omnisciente, est de cette manière lacunaire afin de mettre en valeur

l'irrationalité d'une relation paternaliste²⁷³. D'abord « *chose observée* » par des narrateurs qui ne le comprennent pas puis maître de son destin, Tucker, de façon tangible et idéologique, tue le « père » puis épouse « la mère »²⁷⁴. En se séparant du joug exercé par la société féodale du Sud Profond, Tucker redonne du sens à son Être-noir aux États-Unis en 1957 en se rapprochant de son passé africain, donc à ses origines ethniques ancestrales. Le procédé de renversement utilisé par l'auteur met également en exergue la rupture du lien entre l'idéologie anti-noire et les vraies valeurs défendues par les Africains Américains, celles qui les représentent vraiment. C'est ce qu'on peut comprendre lorsque l'on analyse la vision des « Hommes du Porche » qui observent Tucker détruire ses biens et le pensent fou. Ce même principe est mis en avant à la fin du roman lorsque ces « Hommes du Porche » montrent la folie humaine qui est de s'amuser en torturant le Noir (en l'occurrence le Révérend Bradshaw), voire en le tuant. Ce n'est donc plus le protagoniste qui est fou aux yeux du lecteur, mais les personnages secondaires. Ils le deviennent parce qu'ils ne réfléchissent pas et lynchent le Noir qui, pour eux, n'est pas humain.

Cette humanité que Tucker dit avoir perdue et à la recherche de laquelle il part est plus tard retrouvée par Ludlow Washington. Dans ce deuxième roman qu'est *A Drop of Patience*, l'auteur montre que l'on ne peut pas retrouver son humanité sans erreurs d'un côté comme de l'autre de la ligne de séparation des races. D'ailleurs, le titre du roman signale l'importance du parcours parsemé d'obstacles et d'erreurs avant d'atteindre l'objectif qu'on s'est fixé. Le protagoniste de ce récit est représentatif de ce processus de la perte de son humanité, de sa redécouverte, puis de sa revendication avant de se la réapproprier et d'en faire ce que l'on en souhaite²⁷⁵. Ludlow n'est pas maître de lui-même et en premier lieu à

²⁷³ C'est cela que nous avons commencé à mettre en évidence dans notre première partie.

²⁷⁴ Cette dernière est l'Afrique qui est représentée par le sang de l'Africain coulant dans ses veines. Le continent africain a souvent été vu comme la mère-patrie, celle qui contient les valeurs vers lesquelles la diaspora africaine veut retourner pour construire son identité.

²⁷⁵ Cf. plus haut les cinq étapes du processus de Nigrescence tel qu'il est exposé par William E. Cross.

cause de sa déficience visuelle. Toujours à la charge de quelqu'un qui doit l'aider parce qu'il est handicapé, Ludlow est aussi le témoin d'une marchandisation et d'un marchandage de l'humain en résonance avec un passé monétaire de l'homme noir pendant l'esclavage en Occident. Au début de l'œuvre par exemple, il est en quelque sorte vendu par son père à l'institut qui l'accueille. Au sein de cet organisme, il est dirigé par un autre enfant qui lui ordonne de l'appeler « maître ». Puis, c'est au tour de Bud Rodney de l'acheter à l'institut car il a un talent qui pourrait lui profiter. Cette succession d'événements met en avant le fait que Ludlow n'est plus humain, mais une chose qui se négocie et se vend au plus offrant. À l'âge adulte il commence à se prendre en main, à rompre le lien qui existe entre ses anciens « propriétaires » et lui. Pourtant, de rencontre en rencontre, il s'aperçoit qu'il n'est toujours pas maître de lui-même puisqu'il est conscient du ressenti des autres du fait d'être noir et aveugle. Malgré une humanité retrouvée, on constate qu'elle n'est en aucun cas exempte de maux dans la mesure où il doit encore prouver son innocence et son « pacifisme ». C'est l'épisode du *Blackface* lorsque Ragan le quitte parce qu'elle ne peut pas justifier le fait que son partenaire est un Noir. La conscience de Ludlow s'éveille, le mène vers une longue dépression dont il ne sort pas seul, mais encore une fois avec l'aide de quelqu'un d'autre. Pourtant, cette dernière aide, celle d'une personne noire, consciente d'elle-même, est le dernier tremplin qu'il utilise pour redevenir humain ; non plus pour les autres, mais pour lui, avec les membres de sa communauté qu'il avait mis à l'écart auparavant.

Le lecteur averti remarque aussi ce passage de l'Être-noir bafoué à l'Être-noir conscientisé et accepté chez Carlyle Bedlow. Présent dans plusieurs récits, celui-ci est quelque peu le calque en même temps que d'être l'opposé d'un autre personnage kelleyien, Chig Dunford. Il est donc intéressant de comparer leurs parcours pour comprendre les étapes mises en place par l'auteur pour qu'ils développent leurs existences noires. Cela peut aussi être vérifié pour les autres protagonistes africains américains que l'on a déjà observés.

I.2.3. Quand les personnages de Kelley deviennent conscients d'eux-mêmes.

« BOY! Chig! Wake up and mover over »²⁷⁶. Ce sont par ces mots que commence *Dunfords Travels Everywheres*. Ils sont d'autant plus importants qu'ils sont prononcés par l'un des amis blancs de Chig Dunford ; un ami qui est supposé être sympathisant de la cause noire et qui sera plus tard choqué quand Chig l'insultera et que le groupe le jugera à l'aune de son afro-américanité²⁷⁷. Dès le départ, William Melvin Kelley encourage son protagoniste à ouvrir les yeux, à prendre part à la lutte des Africains Américains des années 1960.

Ce n'est pas un hasard si Kelley insiste sur le réveil de son personnage, puis sur le fait qu'il doit rester éveillé, puisque le but de son œuvre est de transmettre des informations primordiales à cette lutte au *Blafringo-Arumerican*, c'est-à-dire à l'homme noir, ou l'*Africanamerican* comme il se plaît à l'appeler ces derniers temps²⁷⁸.

L'œuvre de Kelley est remplie de dépossessions, de luttes, de chutes, mais aussi de quelques lueurs d'espoir. Cependant, l'auteur préfère se concentrer sur des sujets relatifs à l'être profond des personnages qu'il crée, personnages qu'il développe d'un livre à l'autre, construisant ainsi des individus, des histoires et des représentations complexes. Cette complexité est l'unique point qui lie Chig Dunford, Tucker Caliban et Ludlow Washington.

En plus d'être noirs tous les trois, et en plus de, à un moment ou un autre de leurs histoires, se rendre compte qu'ils doivent changer de vie, il n'y a rien qui les unisse et ils ne se croiseront qu'en de rares occasions. Pourtant ils changent tous les trois de la même façon. D'être soumis à un monde qui les prive d'humanité, ils parviennent à le maîtriser et à le soumettre lui-même. D'un maître à un autre, puis passant de l'inexistence à l'existence, l'évolution des personnages de Kelley est visible au fur et à mesure de la lecture des pages

²⁷⁶ *Dunfords Travels Everywheres*, p.1.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 46-47.

²⁷⁸ Dans la nouvelle *Carlyle Tries Polygamy*, Kelley emploie le terme « Africanamerican » pour désigner un Africain Américain. Cette nouvelle a été publiée dans l'édition du 4 août 1997 de *The New Yorker*, pp. 68-69.

de ses ouvrages. Ce sont les conséquences d'un monde, ses effets incertains, dus à la couleur de peau des personnages, mais également (et avant tout) au besoin de reconnaissance d'une culture, d'une humanité, d'un droit à la vie. Au travers de leurs histoires, les trois personnages reconsidèrent leurs relations vis-à-vis des Blancs. Ils passent du conflit intérieur à l'acceptation et enfin à l'estime d'eux-mêmes. Prendre tout cela en compte révèle la profondeur des personnages de Kelley dans la mesure où ils réussissent à redonner du sens à leur Être-noir.

S'interroger sur la façon dont ces personnages passent d'une vie à une autre – étant donné qu'ils changent souvent de façon radicale – permet d'observer le changement qu'ils subissent, mais aussi celui que, consciemment ou non, les autres autour d'eux subissent. Cette transformation est, rappelons-le, le cœur de l'écriture de Kelley, ainsi que ce qu'il dépeint en créant ses personnages. En effet les écrits de Kelley s'inscrivant dans le BAM, ils devaient être des exemples pour les lecteurs noirs qui devaient en tirer profit pour mieux vivre en tant que descendants d'Africains aux États-Unis pendant la période de la Ségrégation. C'est en ce sens qu'il faut reconnaître les évolutions des personnages noirs et blancs puisque ces derniers subissent l'influence des Noirs quand ceux-ci décident de se révolter contre les doctrines racistes de la société américaine.

L'usage du terme « évolutions » en référence à Tucker, Ludlow et Chig prend tout son sens lorsque l'on se remémore les différents parcours de ces personnages. Ces évolutions se caractérisent par leur circularité ; elles sont celles de personnages qui sortent du corps principal de la société américaine (et particulièrement de la masse des Africains Américains) et qui vont vers l'estime d'eux-mêmes et l'auto-acceptation ; cycliquement et sans fin²⁷⁹.

²⁷⁹ La couverture de la première édition de *Dunfords Travels Everywheres* met bien en exergue le caractère cyclique que Kelley a développé dans ce roman. La caractéristique de cette couverture est un résumé que l'on trouve sur le premier rabat et qui semble continuer sur le rabat final. Cependant, ce résumé n'a ni début ni fin et peut être lu dans un sens comme dans l'autre, ce qui enlève tout sentiment de complétude. Il ne faut pas concevoir le cycle de Kelley comme étant fermé, mais plutôt comme une ligne s'enroulant en spirale, jusqu'à aboutir au dénouement souhaité par les membres du BAM et plus généralement, par les Noirs du Mouvement

En ce qui concerne Tucker, le protagoniste de *A Different Drummer*, son réveil se fait de façon plus douloureuse puisqu'il se produit à la mort de son grand-père. Il prend conscience de ce qui lui arrive quand il perd l'une des personnes qui comptait le plus pour lui, la personne qu'il considérait comme son père²⁸⁰. Les conditions dans lesquelles John Caliban meurt expliquent certainement « l'acte de renoncement »²⁸¹ de Tucker quand il recouvre le corps sous « une pancarte blanche inscrite d'épaisses lettres noires, qui, si ses yeux avaient été ouverts, s'il avait été en vie et juste en train de se reposer, aurait été la seule chose qu'il eut pu voir »²⁸². Cette pancarte représente les vies des Africains Américains dans le Sud : une synecdoque pour dépeindre une région dont les œillères cachent les iniquités raciales qui persistent encore en 1962 quand Kelley publie son roman ; un carcan délétère contre lequel il faut se battre. Des injustices à la révolution, l'étincelle qui attisera les tensions est contenue dans un mot : « Sacrifice » (ADD 123). Un « sacrifice » dont Tucker ne veut plus. « Pas une fois de plus. C'est la fin » (ADD 124) dit-il. C'est alors qu'il commence sa révolution.

De sa discrétion naturelle à sa révolution calme mais remarquable, Tucker ne fait qu'un pas. Un pas qui le mène d'abord hors de l'église pendant le service funèbre de son grand-

pour les droits civiques : la fin de la ségrégation. Peut-être est-ce aussi une façon d'interpréter les différents discours narrants l'histoire de Tucker Caliban dans *A Different Drummer* ? Ce livre est en effet constitué de *flashbacks* qui ne ramènent pas toujours le lecteur aux points où ils commencent, mais toujours un peu au-delà. Il en va de même dans les autres œuvres de l'auteur ; le climax de ses romans étant généralement suivi d'une péripétie qui ramène les personnages à des situations proches de celles dont ils sont partis. Cette catastrophe se résout ensuite par un nouveau départ qui s'éloigne du précédent afin d'assurer la réussite du personnage, ou alors, de manière plus tragique, sa mort. Nous nous interrogeons ainsi sur l'achèvement de la lutte contre la ségrégation pour Kelley (*Dunfords Travels Everywheres* ayant été écrit et publié à la période où les *Civil Rights Acts* ont été votés par le Congrès Américain). Cf. Partie 1, II.2.1. De l'insouciance à la prise de conscience, et réciproquement.

²⁸⁰ C'était cependant un « père » qui vivait sous l'influence des Blancs et qui ne pouvait pas imposer son point de vue. On le voit dans l'épisode où il commande à sa mère de battre Tucker après que ce dernier a appris à Dewey Willson III (le fils du patron blanc) à monter à vélo. Cette correction est donnée pour rassurer les « patrons » blancs et leur faire savoir que dorénavant Tucker leur obéira (ADD : 81). La perte de son grand-père lui fait ouvrir les yeux et ainsi se rendre compte de sa sujétion aux Blancs.

²⁸¹ « His act of renunciation ». *A Different Drummer*, p. 153. C'est moi qui traduis.

²⁸² *Ibid.*, p.121. C'est moi qui traduis.

père, puis à acheter sa terre et finalement à la raser et migrer ailleurs. Parmi les Blancs de Sutton (la ville où il vit), certains diront que cette révolution est due au sang qui coule dans ses veines²⁸³, cependant il ne faut pas minimiser cet acte. C'est une décision prise parce qu'il en avait assez ; assez d'être aidé, assez d'être reconnaissant, assez de sa *servitude* aussi. C'est un choix personnel qui vient de sa réflexion sur le « problème noir ». Néanmoins, la conclusion génétique des Hommes (blancs) du porche peut être perçue comme ayant une portée tout aussi importante puisque la création d'un ancêtre Africain mythique pour Tucker est une preuve que l'auteur a certainement voulu que le poids de l'Histoire africaine américaine toute entière pèse sur son protagoniste. L'histoire d'un Géant Africain – histoire mise en abyme et en opposition à Tucker qui est petit de taille – qui essaie par tous les moyens possibles de protéger son enfant ainsi que de retourner d'où il vient peut être comparable à celle du départ de Tucker, vers le Nord on peut supposer. Cela pourrait s'interpréter comme un cycle éternel de migrations, un mouvement diasporique imposé qui empêche le Noir de s'établir définitivement en un lieu privilégié. C'est aussi certainement une autre façon d'expliquer le fait que Tucker sème du sel dans son champ, qu'il détruit ses possessions, qu'il les purifie par le feu avant de s'en aller vers une destination inconnue ; qu'il suit le rythme d'un autre tambour.

Le départ de Tucker est comparable au retour de Chig vers son pays après un exil qui lui a fait prendre conscience du véritable enjeu de la lutte des Noirs aux États-Unis ainsi que de l'impossibilité de s'en éloigner et des problèmes résultant d'une fausse représentation des relations entre les Noirs et les Blancs. Cela n'est pas sans nous rappeler la propre expatriation de Kelley vers la France, lorsque Chig lui, part pour ses études²⁸⁴. On peut probablement y

²⁸³ *Ibid.*, p.8

²⁸⁴ Dans son travail de thèse, Marième Sy indique que l'intention de Kelley en partant pour la France était également d'apprendre la langue française afin de communiquer avec les Africains francophones. SY. *Op. cit.*, p. 87.

voir un lien entre l'auteur et son personnage²⁸⁵. Afin d'expliquer ce lien et les différentes aventures que Chig vit, Stanley Schatt écrit :

While Kelley obviously does not expect his readers to accept [that West African slaves are still being carried from the Old to the New World] at face value, he is suggesting that black intellectuals (like Chig) need to be reminded forcibly of just who they are and just what their historical ties to West Africa are. (...) Kelley believes that one reason why Americans' attitude toward blacks has not changed is that they fail to give black individual identity, but see them only as stereotypes.²⁸⁶

À partir de là, le héros tout comme l'auteur partent à la recherche de leur véritable identité noire, au-delà des idées reçues. C'est ce qui est montré quand Chig redécouvre, encore et encore, sa culture ; à savoir sa culture noire. Lorsqu'il est avec ses amis blancs hypocrites, il remarque qu'ils font de leur mieux pour ne pas montrer leur besoin de domination. Cependant, leurs habitudes sont ancrées dans leurs comportements. De ces mœurs viennent l'attitude sexuellement évocatrice d'une Marian à l'égard d'un homme noir, ou bien celle d'un Lane autoritaire vis-à-vis du garçon de couleur²⁸⁷. Ces amis qui veulent montrer leur ouverture d'esprit en essayant de comprendre le racisme du point de vue de l'opprimé sont toutefois choqués quand Chig utilise une *insulte noire* (« motherfucker »²⁸⁸). Ils ne comprennent pas les codes de communication utilisés par les Africains Américains. Aussi, ils s'offusquent, non pas seulement par la qualité de son langage, mais parce qu'il a osé se sentir égal, voire supérieur à eux.

Kelley pousse la question de la couleur toujours plus loin lorsque Ludlow Washington, ce virtuose du jazz, s'interroge sur son « Être-noir ». En effet, comment peut-il le percevoir quand il ne sait pas ce qu'est la couleur ? La question se répète tout au long du roman A

²⁸⁵ Nous avons déjà commencé notre approche sur la relation qui existe entre le personnage et l'auteur. Nous avons également pris garde de ne pas substituer complètement l'un à l'autre. Il existe donc des différences entre Chig Dunford et William Melvin Kelley, tant sous un angle de fictionalisation de soi que de roman personnel.

²⁸⁶ SCHATT, Stanley. « You Must Go Home Again: Today's Afro-American Expatriate Writers ». In *Negro American Literature Forum*, Vol.7, No.3, Autumn 1973, p. 81.

²⁸⁷ C'est Lane qui prononce les phrases liminaires du roman que nous avons citées plus haut.

²⁸⁸ *Dunfords Travels Everywhere*, p. 46.

Drop of Patience, d'abord quand Ludlow et ses amis, noirs et aveugles comme lui, repensent à leur couleur au Foyer et quand l'un d'eux, Four-Eyes, qui peut voir à peu près, décrit les Blancs²⁸⁹. La question est encore posée lors d'une conversation entre Ludlow et Missus Scott (sa future belle-mère), qui se termine quand Ludlow lui touche le visage et lui demande s'ils sont tous deux laids aux yeux de Blancs. La conclusion qu'ils sont peu attirants crée un silence gênant, à tel point que Ludlow, ne sachant que faire ou dire, commence à manger. Cette conclusion est aussi préfigurée dans le discours de Missus Scott quand elle met l'accent sur le fait que pour les Noirs l'opinion blanche est devenue parole d'évangile ; quelque chose « qu'on leur a dit (...) assez souvent pour qu'ils la croient »²⁹⁰. Une *vérité* qui avait déjà été inculquée à Ludlow quand il était enfant. Dans le roman, la dernière pensée évoquée par Ludlow est de retourner dans le Sud étatsunien, vers une petite église (« a front-store church », ADP 237) où il pourrait jouer sa musique ; une musique qui devient essentielle et qui a un vrai sens pour le peuple noir. C'est là une altération considérable dans la psyché du personnage qui va de la découverte de son talent à la gloire, puis de la dépression nerveuse à la guérison et finalement, à un besoin d'être dans le secret et un quasi-isolement. Ces évolutions personnelles le mènent à un stade beaucoup plus implicite : faire de sa culture, de sa perception des choses, et de son expérience vécue – de son *Erlebnis* – des choses fondamentales.

À mesure que le personnage mûrit, il découvre l'essentiel de l'Être-noir grâce à l'usage de ses autres sens. C'est ce qu'il faut comprendre quand il s'imagine *sentir* New-York (ADP 120-121). Les autres sens deviennent indispensables pour le personnage, mais aussi pour les lecteurs quand ils prennent conscience que l'Être-noir est plus qu'une idée ironique

²⁸⁹ « [...] all the blind white boys was (*sic*) in another place because the law wouldn't let them be together with us because they was (*sic*) better. (...) Well, I did notice that Mister Gimpy and the Warden spoke different (*sic*) from us. So we asked Four-Eyes if it was being white made (*sic*) them talk different (*sic*). And he'd say, Yes, kinda (*sic*). Then he'd say white folks most always had straight hair and their noses wasn't (*sic*) as big?. in *A Drop of Patience*, p. 30.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 31. C'est moi qui traduis.

et théorique basée sur les seules considérations de couleur de peau. Cet Être-noir est un fait tangible, sensible et censé ; il devient pour Kelley, ses personnages et ses lecteurs une idéologie culturelle positive. Ce n'est plus ni un état de fait ni une chose qu'on subirait involontairement. D'un petit noir presque naïf dominé par un maître au Foyer (ADP 18), en passant par des maîtres successifs, Ludlow prend sa propre destinée en main et s'émancipe quand il décide, sans aucune forme de promesse, de retourner vers le Sud. Il personnifie ainsi un idéal commun des existences africaines américaines, et devient un symbole de ce qu'un Noir devrait être quand il fait face à des épreuves raciales ainsi qu'à une vie basée sur de telles prémisses. Le retour de Ludlow dans le Sud peut également être vu comme la fin d'un cycle dans l'écriture de Kelley, un cycle initié par le départ de Tucker vers le nord et complété par le retour de Ludlow ; une autre représentation d'un certain mouvement diasporique des Africains Américains dans les États-Unis.

L'influence que la lecture des histoires de Tucker Caliban, Chig Dunford, Ludlow Washington et dans une moindre mesure de Carlyle Bedlow a sur le lecteur ne se mesure que par la propre expérience de celui-ci ; ce qui incidemment coïncide avec le but ultime de la littérature de Kelley. Si l'on dit ultime c'est à cause de l'indication de l'auteur dans sa préface à *Dancers on the Shore*. Comme nous l'avons dit plus haut, au début de sa carrière, l'auteur écrivait que son but était de créer des personnes, et non des symboles ou des idées déguisées en personnes²⁹¹. Néanmoins, la vision de son rôle en tant qu'auteur noir a changé avec le temps, comme celles d'un Chig ou d'un Ludlow, avec la prise de conscience de ce qu'il pouvait faire pour les Noirs aux États-Unis. D'un autre côté, dans cette même préface, Kelley prétend qu'un auteur devrait tout remettre en cause ; qu'il ou elle devrait toujours poser des questions, et non pas apporter des réponses tel un politicien ou un sociologue. Et

²⁹¹ *Dancers on the Shore*, Préface, p. vii.

pourtant, il donnera tout de même ces réponses comme on peut le lire par exemple dans son quatrième roman (*dəm*).

L'épigraphie de ce dernier revêt une importance particulière. Kelley y écrit de façon phonétique : « now, lemme tell you how dem folks live²⁹² », et dépeint ainsi le discours d'une personne noire. Cependant, l'œuvre transcrit autant les vies de personnes noires que celles de personnes blanches. Narrée du point de vue d'un homme blanc, l'histoire insiste sur la beauté et la simplicité des vies des Noirs, au-delà des idées racistes (une redécouverte de cette beauté pour un lecteur noir des années 1960). La comparaison des deux idéologies permet à Kelley de bien insister sur cet aspect des vies noires, cela grâce au message sous-jacent qui met en exergue la perversité du mode de vie des Blancs²⁹³. Il n'y a pas que dans ce livre que Kelley expose ce mode de vie, puisque dans *Dunfords Travels Everywheres* et *A Different Drummer*, il montre ce à quoi les Noirs ressemblent quand ils agissent comme des Blancs ; retranscrivant de la sorte une image négative de ces individus. L'écriture de Kelley est d'autant plus convaincante qu'il met l'accent sur l'expérience plutôt que sur la simple narration, cela grâce à différentes techniques narratives, au nombre desquelles la narration par la démonstration (*showing*) est la plus efficace. La mission de l'écrivain du BAM s'accomplit quand le message véhiculé est dirigé vers le Noir et correspond à l'idéologie d'auto-détermination propre à ce mouvement et de façon plus globale au Black Power²⁹⁴. Il prend ainsi des éléments, voire des simulacres d'événements du monde existant

²⁹² *dəm*, p. 12. Cf. note 241, p.156.

²⁹³ On pense par exemple à Tam, la femme de Mitchell Pierce – le protagoniste de *dəm*. Celle-ci n'hésite pas à tromper son mari et à lui manifester un amour qui en fait n'est que chimère (rappelant ainsi le stéréotype de la femme blanche qui désire avoir des rapports sexuels avec un Noir ou déclare avoir été violée par l'un d'eux). Elle met aussi en lumière cet autre stéréotype montrant les Blancs comme des gens sales, immoraux et égocentrés. Cf. NELSON, Dana D. « White Stereotypes ». In ANDREW, W. L., FOSTER, F. S., HARRIS, T. (dir.). *The Oxford Companion to African American Literature*. New York : Oxford University Press, 1997, p. 702).

²⁹⁴ Cette idéologie d'auto-détermination est celle qui définit les principes fondamentaux du *Black Arts Movement* et plus généralement ceux du *Black Power Movement*. Dans le manifeste « What we want, what we believe », les *Black Panthers* expriment leur croyance en la libération du peuple noir-américain, à la condition que ses membres puissent être capables de déterminer leur propre destinée. Ce qui nous renvoie en fait au contexte plus général du nationalisme noir (Black nationalism) ; cette idéologie du droit des individus noirs à

et les transpose dans ses écrits, créant de la sorte un mouvement perpétuel d'échange entre ses lecteurs et ses personnages. En effet, comment ne pas être compatissant, sinon être attiré par les réactions d'un Tucker qui ne peut supporter la ségrégation plus longtemps et migre vers un lieu plus prometteur, et comment ne pas témoigner de la sympathie à un Ludlow Washington qui ne comprend pas pourquoi sa petite amie blanche le quitte après qu'elle tombe enceinte ? Mettons ces questions en rapport avec ces lignes de Fanon :

— Regarde le nègre !... Maman, un nègre !... Chut ! Il va se fâcher... Ne faites pas attention, monsieur, il ne sait pas que vous êtes aussi civilisé que nous...

Mon corps me revenait étalé, disjoint, rétamé, tout endeuillé dans ce jour blanc d'hiver. Le nègre est une bête, le nègre est mauvais, le nègre est méchant, le nègre est laid ; tiens, un nègre, il fait froid, le nègre tremble, le nègre tremble parce qu'il a froid, le petit garçon tremble parce qu'il a peur du nègre, le nègre tremble de froid, ce froid qui vous tord les os, le beau petit garçon tremble parce qu'il croit que le nègre tremble de rage, le petit garçon blanc se jette dans les bras de sa mère : maman, le nègre va me manger. [...] D'un homme on exigeait une conduite d'homme. De moi, une conduite d'homme noir – ou du moins une conduite de nègre. Je hélais le monde et le monde m'amputait de mon enthousiasme. On me demandait de me confiner, de me rétrécir.²⁹⁵

Car c'est bien l'expérience vécue du Noir que Kelley met en œuvre dans ses romans. Celle d'hommes et de femmes de couleur à qui l'on demande d'agir comme tels – sujets à la domination blanche. L'ontologie kelleyenne se révèle dans l'empoisonnement de la terre, la remise en cause d'un comportement (celui de Chig) ou encore dans la grossesse de Ragan (la petite amie blanche de Ludlow) ; toutes ces formes de blancheur qui, en réalité, servent de révélateurs et permettent la prise de conscience de leur Être-noir par les personnages. Des personnes noires qui cherchent à exister en tant qu'êtres humains, et non en tant que personnes uniquement associées à leur couleur de peau. L'exhortation de Kelley est identique à celle de l'écrivain et penseur martiniquais : le noir est ce qu'il décide d'être, pas une image de ce que les autres pensent qu'il est (PEAU NOIRE 93). Il se saisit de son

décider par eux-mêmes (et souvent par opposition aux Blancs hégémoniques) dans une société où ils sont minoritaires et par conséquent bâillonnés quant à leurs droits fondamentaux.

²⁹⁵ *Peau noire, masques blancs*, pp. 91-92.

existence, en devient maître et va au-delà des stéréotypes propres à la pensée raciste et blanche.

En ce sens, la littérature de Kelley est existentielle – et on peut aussi dire phénoménologique – puisqu'elle rend compte de réalités existentielles ainsi que d'expériences vécues (dans le sens *d'Erlebnis*) de Noirs dans les États-Unis ségrégationnistes. C'est un travail de création littéraire en même temps qu'un travail sociologique et idéologique que l'auteur de *Dunfords Travels Everywheres* se donne à accomplir. Il y a là une volonté de changement après avoir réfléchi sur l'Être-noir, à son évolution dans l'histoire américaine et à la suite de cette transformation à l'avenir.

The fabrication of an Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious. It is an astonishing revelation of longing, of terror, of perplexity, of shame, of magnanimity. It requires hard work *not* [en italiques dans le texte] to see this.²⁹⁶

C'est ce qu'écrit Toni Morrison dans *Playing in the Dark* alors qu'elle traite de l'auteur euro-américain traditionnel. Mais cette pensée peut être reprise concernant la verve kelleyenne. Kelley, contrairement aux auteurs blancs que Morrison vise, n'est pas dans la négation de ses affects. Il les voit. Il se donne comme mission non seulement de faire son métier de littérateur, mais également de remettre en perspective cette réflexion positive sur un ego noir qui a trop longtemps été l'origine de « désir, de terreur, de perplexité, de honte, de magnanimité ». En effet, les évolutions subies par les personnages de Kelley sont le fruit de la pensée de l'écrivain sur les conditions des Noirs aux États-Unis pendant les années 1960. Elles demandent d'être remises en contexte pour être pleinement comprises ou alors elles perdraient leur sens. Il s'agissait de redéfinir l'Être-noir dans un pays qui est préjudiciable aux Noirs. C'est une action qui vise à donner une valeur positive à un Être-noir abimé, en se

²⁹⁶ MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York : Vintage Books, 1992, p. 17.

remettant en cause soi-même. Cette démarche ne se fait plus cependant à travers le regard du Blanc, mais par rapport à soi.

I.3. Constructions identitaires

En devenant conscients d'eux-mêmes, les personnages noirs de Kelley participent à l'effort de construction identitaire voulu par l'auteur ainsi que par de nombreux Noirs dans le contexte du Mouvement pour les droits civiques. Mais que signifie réellement se construire une identité ? La construction de l'identité se fait, nous l'avons vu dans notre introduction, par rapport au regard de l'Autre. C'est un acte inconscient, mais dans le cadre de l'identité noire, la maturation identitaire se fait en prenant conscience de sa situation de Noir. Aussi, les éléments qui permettent de construire l'identité noire sont à la fois externes, avec les stimuli raciaux, et internes, avec les caractères idiosyncratiques des personnes.

L'identité peut aussi être influencée par des éléments plus périphériques. Dans l'œuvre de Kelley, le lieu a un impact certain sur la construction des personnages. Le Sud en particulier, en tant que terreau fertile de la protestation contre la ségrégation, est un élément crucial dans les décisions qui sont prises par les personnages comme Tucker Caliban ou Ludlow Washington, voire même Chig Dunford quand il rencontre sa grand-mère pour la première fois. Le Nord lui, représente la ghettoïsation des Africains Américains et la dévalorisation systémique de leur condition. L'opposition avec le Nord et les quartiers new-yorkais du Bronx et de Harlem expose le Sud comme étant un endroit où l'Être-noir se forge en regard du racisme historique.

Lieu où les hommes noirs ont été réduits en esclavage, le Sud représente aussi l'endroit où ils ont perdu leur virilité. Celle-ci est, dans un contexte machiste, une part importante de l'identité africaine américaine telle qu'elle est perçue par les membres du *Black Arts*

Movement. Les constructions identitaires chez Kelley se font par conséquent en mettant cette masculinité en parallèle de l'humanité et de l'Être-noir ; non pas en opposition, mais en harmonie.

1.2.1. Éléments extérieurs et intérieurs

La démarche de la création des personnages littéraires est plus ou moins commune à beaucoup d'écrivains. Il s'agit pour ceux-ci de créer des personnes fictives en conceptualisant leur propre expérience ou bien en faisant la description d'un parcours de vie imaginaire lié à une réflexion basée sur des éléments extérieurs à soi, mais qui existeraient dans un milieu donné. On part ainsi du postulat que ces auteurs, en créant leurs personnages, s'appuient sur une expérience et une réflexion personnelles. Il y a une portée projective qui est la source de cette conception. Cette projection de l'auteur doit être mise en relation avec l'expérience vécue dans ce qu'elle a de plus général.

Bien que semblant redondante²⁹⁷, l'expression n'en est pas moins significative si on l'entend avec une étymologie venant de l'Allemand. Le terme *Erlebnis* se différencie de l'expérience au sens strict du terme, c'est-à-dire de l'expérimentation. Aussi, pour reprendre Nathalie Zaccai-Reyners,

[e]n tant qu'expérience vécue (*Erlebnis*), l'expérience réfère à un procès de constitution. Le chercheur en sciences humaines et sociales a affaire à *des totalités déjà constituées, édifiées dans le cours de la vie sociale*. Ce ne sont pas des unités à inférer au départ des particules élémentaires, conceptuellement reliées par l'intelligence scientifique.²⁹⁸

²⁹⁷ Tant en français qu'en anglais, la question de « l'expérience vécue » ou de la « lived experience » semble quelque peu tautologique puisque l'expérience en elle-même correspond forcément à une réalité de l'existence, c'est-à-dire à une chose qui a été vécue. Mais il est également possible de voir l'adjectif « vécue » comme une façon d'insister sur la perception personnelle et existentielle de cette expérience. Cf. ZACCAÏ-REYNER, Nathalie. « Expérience vécue ». In MESURE, S., SAVIDAN, P. *Dictionnaire des sciences humaines*. Paris : PUF, 2006, p. 433.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 433. Les italiques sont de nous.

L'expérience vécue est par conséquent cette étude de phénomènes perçus sous un angle ontologique et eidétique qui participent à la conception de l'identité de l'individu. Néanmoins, il existe un lien entre la création de cette identité idiosyncratique par une perception toute personnelle et le lien social entre l'individu et la communauté. Zaccari-Reyners met bien en avant ce lien lorsqu'elle insiste sur la constituante sociale dans le procédé constitutif de cette ipséité. Plus loin, elle souligne encore davantage ce lien entre la communauté et l'individu en cela que : « [l]e sujet de l'expérience vécue est bien plutôt le participant d'une communauté socio-historique, dont l'expérience singulière ne prend, il est vrai, forme que dans l'interaction et par la socialisation ».²⁹⁹ C'est en ce point précis que nous pouvons lier la phénoménologie et la philosophie de l'existence en cela que la contextualisation des deux concepts philosophiques est nécessaire pour inscrire les phénomènes dans un temps donné ; cela afin de les appréhender de façon, à la fois subjective et objective.

Dans l'introduction de *Existence in Black: An Anthology of Black Existential Philosophy*, Lewis R. Gordon explique que la philosophie de l'existence doit être étudiée en contexte³⁰⁰. La construction identitaire est de la sorte dépendante de l'environnement dans lequel le personnage se trouve. Lorsqu'il écrit les principales œuvres du corpus que nous étudions, Kelley est un auteur noir du *Black Arts Movement* pendant la ségrégation des races aux États-Unis et sa suite, dans les années 1950 à 1970. Aussi, pour créer ses récits et leurs personnages, il se sert de ce contexte et de ses réalités existentielles ainsi que de son expérience vécue en tant que personne noire dans la société américaine foncièrement raciste de cette époque. Les événements inhérents à cette période, les expériences personnelles et communautaires sont les sources de la construction identitaire de l'auteur lui-même. Le patrimoine historique transmis par ses ancêtres est une autre source qui a permis de forger

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 434.

³⁰⁰ *Existence in Black: An Anthology of Black Existential Philosophy*, p. 4.

cette identité propre. Nous avons montré l'existence de similitudes entre les personnages créés par William Melvin Kelley avec son être propre, mais aussi avec des personnes qu'il a connues ou qui étaient ses ascendants. Descendant d'esclaves puis de personnes qui ont vécu pendant la Reconstruction, Kelley est lui-même confronté à la Ségrégation. Ce sont ces expériences vécues mais aussi celles qui lui ont été racontées qu'il retranscrit dans ces récits.

En exposant le concept de la double-conscience dans *The Souls of Black Folk*, W.E.B. Du Bois met en avant l'impossibilité d'être uniquement un être humain dans la société étatsunienne lorsque l'on est noir. Cette identité se forme en considération de la vision du Noir en tant que problème et en tant qu'entité « mesurant son âme à l'aune d'un monde qui [la] regarde avec un dédain amusé et avec pitié »³⁰¹. L'Africain Américain est forcé d'agir dans la société euro-américaine en fonction de valeurs qu'il ne partage pas forcément, mais il en va de sa survie dans une société délétère. C'est un principe que l'on retrouve chez certains personnages de William Melvin Kelley, par exemple Chig Dunford qui cherche en premier lieu à réprimer son Être-noir afin de mieux s'intégrer au sein de son groupe d'amis blancs. Cette double-conscience conduit à l'aliénation de l'Africain Américain et cela se reporte sur son identité qui, incidemment, devient schizophrénique.

Cette vision schizophrénique du monde est celle que les membres du *Black Arts Movement* veulent faire disparaître. Cet objectif est intimement lié à l'obtention des droits civiques et la reconnaissance de la culture noire. La construction des identités se fait par conséquent après la conscience de l'absence de son Être-noir renvoyé par le regard du Blanc. C'est un élément d'expérience vécue qui accentue une prise de conscience de son altérité, non pas en tant qu'humain, mais en tant qu'objet, voire en tant que bête cannibale comme l'a exprimé Fanon³⁰². C'est une expérience commune à tous les Africains Américains en tant

³⁰¹ « [of] measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. » *The Souls of Black Folks*. In *Writings*, p. 364.

³⁰² *Peau noire, masques blancs*, pp. 90-91.

que membres d'une communauté qui est représentée dans le monde blanc uniquement à travers des stéréotypes. Les stimuli raciaux que les Euro-Américains mettent en évidence ne se caractérisent que par les critiques physiques. Mitchell Pierce par exemple dans *dəm* n'a été attentif qu'à l'apparence de Cooley quand il l'a rencontré pour la première fois : son nez aux larges narines, ses petits yeux rouges et ses lèvres épaisses³⁰³. Il oublie la conscience noire qui anime les Africains Américains. Fanon, la définit comme « immanente à elle-même »³⁰⁴. Elle appartient en propre à celui qui la possède. En effet, il existe une tension entre l'appartenance au groupe et l'individualité des Africains Américains. Le caractère idiosyncratique de chacun est important dans les constructions identitaires. Chig, Africain Américain bourgeois, ne se construit pas de la même façon que Tucker Caliban. L'Être-noir de chacun est différent en ce sens que, même si on leur attribue des valeurs morales et physiques communes, leurs appropriations de l'identité noire se feront en fonction de la conception du monde de chacun, de son expérience vécue et par conséquent de l'environnement dans lequel il vit. Chig, personnage noir urbain n'a pas les mêmes attentes que Tucker qui demeure dans un État dans lequel les lois ségrégationnistes sont en vigueur. Mais le rapport au Sud des deux personnages est certain puisque l'État de Tucker, pris entre le Tennessee, l'Alabama et le Mississippi, est également le lieu où Chig rend visite à sa grand-mère Eva Dunford.

³⁰³ *dəm*, p. 130.

³⁰⁴ *Peau noire, masques blancs*, p. 109.

I.3.2. Sud : le lieu et la construction identitaire

Le lieu, ou plutôt l'espace, est un élément intéressant dans la lecture des ouvrages de cet auteur. Si ce n'est pas celui que l'on retient en premier lorsqu'on lit les histoires de Tucker Caliban, Ludlow Washington, Chig Dunford, Carlyle Bedlow, ou encore Calvin « Cooley » Johnson, c'est pourtant l'un des moteurs du développement identitaire des personnages africains américains de Kelley. L'écrivain respecte un schéma qui reste traditionnel, eu égard à ce qu'écrit Melvin Dixon sur cette représentation :

Afro-American literature is replete with speech acts and spatial images that invert these assumptions about place and endow language with the power to reinvent geography and identity. (...)

[I]mages of journeys, conquered places, imagined havens, and places of refuge have produced not only a deliverance from slavery to freedom, but, more important, a transformation from rootlessness to rootedness for both author and protagonist. [...]

The wilderness, the underground, and the mountaintop are broad geographical metaphors for the search, discovery, and achievement of self.³⁰⁵

Cette figuration métaphorique de l'évolution des Africains Américains par rapport aux différents espaces dans lesquels ils évoluent est tout à fait envisageable chez Kelley, si tant est que l'on prête bien attention à ces symboles : ils ne sont pas forcément visibles par une lecture au premier degré et requièrent souvent une concentration particulière. Le déracinement et l'attachement au territoire se mêlent et s'opposent en même temps. Ils sont en fait une résurgence de la propre vie de Kelley dans ses œuvres, et répondent aussi à la question de la conceptualisation de cette expérience vécue au travers de la fiction. Cet entremêlement relève également de l'influence même du territoire sur les personnes qui s'y trouvent. Aussi, la culture étatsunienne du nord est-elle différente de la culture étatsunienne du sud. Les mœurs n'y sont pas les mêmes du fait des réalités différentes des personnes qui

³⁰⁵ DIXON, Melvin. *Ride Out the Wilderness: Geography and Identity in Afro-American Literature*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1987, pp. 2-5.

y vivent. Ces différences sont liées à l'Histoire ainsi qu'à l'environnement et à la situation géographique.

En ce sens, le contexte étatsunien est à part et, particulièrement du point de vue de l'expérience africaine américaine, il y a une scission nette entre le Sud et le Nord du territoire. L'opposition est bien sûr due respectivement au passé esclavagiste et anti-esclavagiste de ces régions. « Le Sud est une région clé, centrifuge, vers laquelle les migrants se retournèrent car elle incarnait un passé qu'ils voulurent quitter en quête d'un *Eldorado* nordiste et dont la représentation et la réinterprétation leur permettaient d'organiser leur présent et leur futur » écrit Hélène Le Dantec-Lowry³⁰⁶. Le Nord représente l'espoir pour les Africains Américains du Sud ; l'espoir d'un meilleur futur, d'un meilleur emploi, d'une meilleure vie, tout comme Wallace Bedlow qui s'en va pour New-York (ADD 56-57). Le Sud, lui n'est que la représentation d'un monde avilissant pour les Noirs Américains, un monde où ils ne peuvent pas exister, où ils n'ont qu'un futur misérable.

Wallace Bedlow n'est pas le seul à s'en aller vers le Nord. On peut constater que Tucker Caliban a été le premier dans la littérature kellyienne à partir du Sud. Même si la destination précise des Caliban – Tucker, sa femme Bethrah (fille de Ludlow Washington, le protagoniste de *A Drop of Patience*) et leur bébé – n'est pas explicite, le lecteur ne peut s'empêcher de penser qu'ils ont pris la direction du Nord (ils se dirigent vers Willson City, capitale de l'État et il est facile de les imaginer poursuivre leur route à pied ou non vers les frontières de cet État imaginaire, se rapprochant – à mesure – du Nord). Le Nord semble être la Terre Promise, la même à laquelle Le Dantec-Lowry fait référence dans son article³⁰⁷. Elle reprend les mots d'un homme noir qui disait : « J'aurais dû venir ici il y a 20 ans. Je commence à peine à me sentir un homme » (LE DANTEC-LOWRY 46). C'est ce même

³⁰⁶ LE DANTEC-LOWRY, Hélène. « Entre souvenir et oubli : persistance du Sud dans l'expérience africaine-américaine ». In KEKEH-DIKA, A., LE DANTEC-LOWRY, H. (dir.). *Formes et écritures du départ : incursions dans les Amériques noires*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 44.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

désir d'humanité que recherchent tous les Africains Américains de l'État de Kelley. C'est également celui-là que Ludlow Washington veut atteindre pour son apogée musicale, là où, selon lui, il réussira à vivre de son art et s'exprimer à travers sa musique. Le Nord est une Terre Promise, la terre où les esclaves libérés se créent une existence et une identité sans pour autant renier leur lieu d'origine. L'ambivalence du Sud comme terre d'origine et comme étape dans la diaspora des Américains d'ascendance africaine est forte.

D'une certaine manière, le Sud est le négatif du Nord. Il s'agit d'un espace sauvage, loin de l'extrême urbanisation du Nord. Sutton n'est-elle pas une petite ville de province avec ses fermiers et ses « Hommes du Porche » qui passent leurs journées à « *tenir le mur* » et avoir des conversations de comptoirs sur les événements qui s'y déroulent ? La ville de New-York, par opposition, est perçue comme le siège de tous les fantasmes positifs, l'endroit où les rêves se transforment en réalité, où la vue vaut le détour et où les autres sens sont emportés dans un tourbillon d'émotions (ADP 120-121). C'est l'endroit où on peut exister en tant qu'individu. Le contraste est, par conséquent, géographique ainsi que moral. Les personnages de Kelley se détournent de leur Sud natal (ou d'origine, à l'instar de Charles Dunford – le père de Chig – Tucker Caliban ou encore Ludlow Washington) afin de profiter des avantages du Nord. Hélène Le Dantec-Lowry écrit encore : « La supériorité économique du Nord n'était en effet pas dissociable des avantages sociaux qu'il offrait : revalorisation du rôle masculin, meilleur accès à l'éducation, position plus égalitaire vis-à-vis des Blancs »³⁰⁸ – tout ce que les Noirs du Sud ont perdu : « And you ain't lost nothing, has you (sic) », dit Tucker à Harold « Mister » Leland, petit garçon blanc, lorsqu'il s'en va. Car en effet, les Noirs ont tout perdu puisqu'ils ont perdu leur humanité. C'est la raison pour laquelle il faut fuir le Sud.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

Ce dernier est d'autant plus allégorique chez Kelley que la plupart des actions sudistes se situent dans cet État imaginaire qu'il crée de toutes pièces, « bordé au nord par le Tennessee, à l'est par l'Alabama, au sud par le Golfe du Mexique, à l'ouest par le Mississippi »³⁰⁹. Le cadre n'en est que plus marquant puisque c'est de ce Sud profond (avec tout le sens que cette expression charrie) que le premier héros créé par Kelley s'échappe pour aller certainement vers le Nord et se définir lui-même ; sans que personne ne l'aide.

Au Nord, c'est à Harlem que Mitchell rencontre Carlyle, et que beaucoup des personnages nordistes de Kelley vivent. Harlem, le Bronx, des quartiers new-yorkais qui sont aussi, en quelque sorte, les quartiers noirs de cette ville. Ce sont aussi des ghettos qui représentent le regroupement des Noirs et la transposition de la limite qui existait déjà dans le Sud, celle de la séparation des Blancs et des Noirs. La situation des Noirs ne s'est en effet pas forcément améliorée sur le plan ségrégationniste. Même s'ils trouvent du travail, même s'ils ne sont pas sous le joug des lois « Jim Crow », même s'ils bénéficient d'une certaine forme de respect de la part des Blancs, les Africains Américains sont encore en bas de l'échelle sociale pour la plupart comme on le voit dans les œuvres de Kelley. La ghettoïsation montre que les identités noires ne sont pas respectées. C'est bien ce que l'on comprend par la réaction supérieure adoptée par la mère de Tam ou encore par celle de Mitchell alors qu'il est en route vers Harlem (DEM 118, 120).

A contrario, certains, à l'image de Ludlow Washington, veulent retourner vers le Sud qu'ils avaient quitté. Peut-être que l'argument de Le Dantec-Lowry peut nous aider à comprendre ce retour :

Parallèlement, la situation dans les ghettos noirs du Nord s'est détériorée : la classe moyenne noire a quitté à son tour les villes pour les banlieues comme les Blancs avant elle, les emplois intéressants se sont raréfiés et les changements structuraux de l'économie américaine (délocalisation, hausse des emplois de service aux dépens du travail industriel) comme le racisme persistant ont transformé une partie des quartiers noirs en zones de « haute insécurité » pour reprendre l'expression de Loïc Wacquant.

³⁰⁹ *A Different Drummer*, p. 3. C'est moi qui traduis.

Ces changements dans les conditions de vie au Nord incitent un nombre conséquent de Noirs à reprendre à nouveau (sic) la route dans l'espoir d'une vie meilleure et le Sud devient l'une des destinations privilégiées. *Il représente peut-être aussi ce sens communautaire qui semble menacé dans les grands centres urbains du Nord.*³¹⁰

C'est en effet vers une église du Sud que Ludlow compte se diriger à la fin du roman. Parce que là, la congrégation se réunirait autour de sa musique qui donnerait un sens à leur vie comme elle a donné un sens à la sienne. Il réussirait enfin à reconstruire son identité. En allant au Nord, Ludlow s'est perdu lui-même, a perdu le sens de sa vie, entre folie amoureuse et dépression, il est tombé de son piédestal artistique jusqu'à l'oubli, là où, justement, il lui a redonné un sens, en compagnie d'Harriet. Le retour vers le point de départ, vers la source, est encore un point important dans la littérature de William Melvin Kelley. Chez Chig et Ludlow par exemple, le point d'origine est un outil qui permet de redonner du sens à son Être-noir.

Sur le sentier de la « maîtrise de soi » (« achievement of self » dans le texte)³¹¹, on peut trouver plusieurs personnages de Kelley, chacun avec son propre parcours, certains s'arrêtant en cours de route, d'autres se transmettant le cheminement de génération en génération.

C'est le cas des Caliban par exemple. Le parcours tripartite comme entendu par Dixon – l'étendue sauvage, le souterrain et le sommet de la montagne – se résume en ce sens dans le premier roman de Kelley. D'abord, il y a l'ancêtre de Tucker, l'Africain, qui, déporté de son continent d'origine, perd ses racines et essaie d'extraire son bébé, First Caliban, de ce nouveau pays qui va les soumettre à l'esclavage et lui ôter son humanité. L'Africain est un *sauvage* aux yeux des « bons Euro-Américains » qui viennent assister à son débarquement. En tant que tel, il essaie de fuir pour ne pas devenir leur objet et être chosifié. Son parcours vers son humanité retrouvée commence dès sa sortie du négrier. Son premier acte est de

³¹⁰ LE DANTEC-LOWRY. *Op. cit.*, p. 58. C'est nous qui soulignons.

³¹¹ DIXON, M. *Op. cit.*, p. 5.

décapiter le commissaire-priseur – symbole fort pour son envie de liberté, mais aussi pour Kelley car c’est dire non à l’esclavage de façon marquante – puis de s’enfuir, ne brisant pas encore ses chaînes, mais les transportant et restant son seul maître. Il prendra ensuite refuge dans les bois et les marais, ces espaces sauvages propres à cette situation géographique dans le Sud :

They just set out on this trail, wide enough for two horses to go abreast, as straight as a plumb line, and followed it through the swamp, right down to the sand and into the water. That’s where it stopped. (...)

So the men just naturally cooled down when it came to tracking a wild man through the woods at night when, at best, it would be hard to see him and when you couldn’t be sure where he was, he could pay you a visit and slice off your head even before you knew he was calling.³¹²

Il est étrange que les hommes blancs qui ont toujours vécu sur ce territoire n’osent s’aventurer dans une zone qu’ils considèrent comme sauvage, de peur que l’Africain, qui ne fait que la découvrir, ne s’y retrouve dans un habitat naturel qui représente un danger pour eux. L’étendue sauvage est un atout pour l’homme noir qui veut retrouver son Être-noir. Il s’y retrouve et développe ses facultés à fuir et se cacher devant l’oppression imposée par l’homme blanc. Dixon écrit : « During slavery blacks (sic) depicted the wilderness as a place of refuge beyond the restricted world of the plantation »³¹³. Et c’est justement là que l’Africain de Kelley se réfugie lorsqu’il est pourchassé par son propriétaire blanc, Dewey Willson. Le parallèle avec la métaphore de Dixon peut aussi se retrouver dans la scène où Willson retrouve l’Africain. Ce dernier semble être en réflexion spirituelle, correspondant à l’image de Dixon : « [t]he woods and swamps were regular sites for religious meetings and conversion experiences in which slaves attained important levels of spiritual mobility »³¹⁴. Cet état de spiritualité dans lequel se trouve l’Africain lui permet de ne pas ressentir la balle qui lui traverse la main (ADD 23), et l’on pourrait croire que, se sachant cerné, il transmet

³¹² *A Different Drummer*, p. 18.

³¹³ DIXON, M. *Op. cit.*, p. 3.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

son envie de liberté *spirituellement* à son bébé. First Caliban et toute la lignée descendante sera ensuite au service des Willson. Tucker sera le dernier à adopter cette position. Son regard intelligent sous ses lunettes rondes scrute la moindre faille dans les (ré-)actions des Blancs qui l'entourent, et reconnaît aussi, ce faisant, les points positifs qui peuvent exister (comme par exemple lorsqu'il semble approuver l'éducation faite de respect qu'Harry Leland donne à son fils, Mister Leland). C'est ce que Dixon appelle « the Underground ». Il explicite ainsi :

The underground, the region in slave songs that lies « down in the lonesome valley » where individual strength is tested and autonomy achieved, becomes, in modern texts, a stage for self-creating performances and for contact with black culture.³¹⁵

Tucker Caliban redécouvre cependant sa culture noire et son Être-noir après le décès de son grand-père. C'est le moment que Tucker choisit pour réellement mettre en œuvre ses propres actes. Le paroxysme des actions de Tucker, son « mountaintop », arrive lorsqu'il détruit ses possessions et, en ce sens son héritage en tant que « *possession* », afin de devenir maître de lui-même. La destruction par le sel et par le feu évoque une sorte de purification, et Tucker passe alors du statut de Noir/bête à celui de Noir/homme. Il se réapproprie l'humanité qu'il avait perdue dans ce Sud qui devient alors le lieu de sa reconstruction identitaire. En quoi cependant le territoire a-t-il une place dans cette transformation ? Tucker en fait détruit sa propriété, mais elle était d'abord celle de ses anciens patrons, ceux qui étaient les propriétaires de ses ancêtres. Aussi, en rachetant cette terre, il se libère lui-même. Puis il détruit les impuretés en s'assurant qu'elles ne pourront jamais plus revenir. Il finit par les laisser derrière lui, sur ce lieu marqué par l'esclavage et la ségrégation et se dirige ailleurs, la tête haute, vers des sphères qui sont au-delà de celles fréquentées par les hommes blancs qui sont venus l'observer. Le Sud est ainsi cet espace ambigu qui représente l'esclavage et

³¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

la ségrégation raciale mais aussi l'endroit où l'individu noir peut retrouver son Être-noir et lui redonner de l'importance.

L'image de Ludlow est très riche car, Kelley, en plus de créer un personnage non-voyant, crée une personne qui ne se repose pas sur la vision pour évoluer, mais sur ses autres sens. En cela, l'appréhension du lieu est importante car le non-voyant doit apprendre à le connaître intimement afin d'y cheminer. Il y a ici un rapport métaphorique entre ce mouvement physique et l'évolution morale de Ludlow. Le retour vers le Sud peut également être compris comme une nouvelle prise de position de Kelley et du personnage. Ce retour serait ainsi une prise de position du Noir qui décide de s'installer là, chez lui, sans y avoir été contraint, mais par une décision personnelle, une décision prise par un Noir quant à son propre mouvement dans la diaspora ; une autre façon de devenir maître de soi en conquérant le lieu. Car Dixon n'écrit-il pas encore : « As Dominique Zahan has observed, among the Bantu of southwestern Africa “the mastery of the self goes together with the conquest of space” »³¹⁶?

1.3.3. Masculinité/masculinisation (émasculatation ?) et humanité

Le retour de Ludlow vers le Sud est associé à sa relation avec Harriet Lewis avec laquelle il revient symboliquement « à la vie ». En plus de lui permettre de se rendre compte de l'importance qu'il donne à sa musique pour des gens qui la dansent et qu'on ne force pas à l'écouter (ADP 230-231), Harriet fait ré-émerger sa masculinité et son humanité qui étaient enfouis dans son inconscient. Dans l'analyse de l'identité africaine américaine telle qu'elle était énoncée par le BAM, masculinité et humanité vont de pair. En se liant à cette femme, Ludlow se rend compte qu'il lui manquait cette part d'humanité qu'il n'a pas pu trouver avec

³¹⁶ DIXON. *Op. cit.*, pp. 6-7.

Etta-Sue et Ragan (ADP 221). Cette relation s'ouvre sur une nouvelle posture chez le personnage de Kelley et Donald M. Weyl écrit à ce sujet :

From his still defensive posture Ludlow moves to greater strength and self-awareness, a change which allows him to cry and confess to Harriet his childhood trauma, the horrible terror he experienced when his father tried to take him into the ocean (223-5). The revelation marks a drastic change in Ludlow, for previously he had hidden his fears and weaknesses from women.³¹⁷

Le traumatisme subi par Ludlow peut être directement lié à la construction identitaire du personnage. La masculinité de Ludlow, mise à mal par ces épreuves douloureuses liées à sa folie après qu'il a été abandonné par Ragan, est reconquise par ce travail personnel qu'il accomplit en confessant ses craintes à Harriet. Cette peur, loin d'être un symbole de l'émasculatation du personnage, est la démonstration d'une humanité refoulée à cause d'une société dont les codes exigent que l'homme se démarque d'une émotivité qui se voudrait féminine. En se remémorant cet épisode de son enfance et en le racontant à Harriet, Ludlow se réapproprie cette expérience qui fait partie de lui. Cette révélation sentimentale lui permet d'accepter son expérience personnelle. En plus d'exposer ses sentiments, il se réapproprie une part de lui qui lui échappait et, ce faisant, reconstruit son identité. En retrouvant son identité, il redevient homme. Après cette expérience, il redevient un homme viril qui prend soin de sa compagne. Ce n'est plus l'enfant traumatisé par l'océan ou l'homme dépressif. Cette virilisation du personnage est également en relation avec le fait qu'il interdit à Harriet de se lier à lui.

Ce n'est pas le seul personnage de Kelley pour qui la masculinisation est importante puisque la grande majorité des protagonistes de ses récits est faite d'hommes, ou alors l'auteur met en place un processus de masculinisation de certains personnages féminins³¹⁸.

³¹⁷ WEYL, Donald M. « The Vision of Man in the Novels of William Melvin Kelley ». In *Critique*. 1974, Vol. 15, n°3, p. 27.

³¹⁸ On pense ici à Aggie dans la nouvelle éponyme dans *Dancers on the Shore*, ou encore à Opal Simmons dans *dəm*. Dans le premier cas, Aggie est une lesbienne butch que Kelley décrit ainsi : « She was built more like a man than a woman. Her shoulders were broad and square. She had hardly any waist at all. Her black face

Le thème de la masculinité en tant que principe représentatif d'une identité forte se retrouve dans les mythes africains que Kelley utilise dans *Dunfords Travels Everywheres*. La puissance de l'éléphant, sa trompe qui est l'image de son phallus, le soleil régénérateur sont autant d'éléments masculinisants qui permettent à l'auteur de valoriser l'identité noire étatsunienne. En plus de cela, à travers le jeu des tromperies et des larcins, Carlyle Bedlow (tout comme Cooley Johnson dans *dām*) peut se positionner en tant qu'homme puisque c'est lui qui décide des événements. Contrairement à ses victimes, il ne subit pas les conséquences de ses actions. Dans sa confrontation au diable blanc, il garde sa virilité, à l'inverse de Hondo et son collier de chien.

L'opposition entre masculinisation et émasculatation est encore plus forte lorsque l'on prête attention à l'objet phallique représentant l'homme dans les œuvres de Kelley. Il ne s'agit pas seulement de l'aspect sexuel mais surtout du symbole de masculinité qui se retrouve dans la construction des héros et des anti-héros kelleyiens. À l'instar de l'arme à feu brandie par Maynard Herder dans « The Only Man on Liberty Street », véritable prolongement de l'organe sexuel masculin référent du pouvoir dans la société patriarcale occidentale, le bébé noir (im-)planté par Cooley dans le ventre de Tamara Pierce est un rappel de cette puissance et de cette visibilité noire dans la société euro-américaine. La prise de pouvoir est d'autant plus marquée que le bébé blanc de Mitchell meurt. C'est un autre exemple de castration du Blanc. En redonnant cette masculinité symbolique perdue durant l'esclavage et la

was long. But her eyes were soft and happy. They were woman's eyes and they were brown. » (DotS : 45). En s'affirmant dans sa sexualité, Aggie est dans un processus de masculinisation qui lui permet de faire ses propres choix, de construire son identité en opposition à son employeuse qui voudrait lui interdire de mener sa vie comme elle l'entend. La description que l'écrivain fait du personnage, au-delà de tout stéréotype homophobe, la place en position de pouvoir dans ce monde féminin dans lequel elle évolue. Neva, l'employeuse, qui jusque-là était en situation dominante perd ce phallus qui se caractérise par sa position sociale. Aggie la « castré » et se soustrait à son influence homophobe et moralisatrice ainsi qu'à son bigotisme. En la castrant, elle se réapproprie ce phallus symbolique et s'en va retrouver son amante. En ce qui concerne Opal, il s'agit de la castration de Mitchell Pierce et donc de remettre en cause son statut d'homme. Mitchell, qui représente la société euro-américaine dans son ensemble, est dominé de toute part. Émasculé, il se retrouve opposé à des femmes castratrices ainsi qu'à un ensemble de personnages noirs qui reproduisent ce schéma castrateur.

Ségrégation aux hommes noirs, Kelley renverse les rôles et le patriarche devient l'homme africain américain. L'homme blanc devient l'esclave qui subit les désirs de l'homme noir.

Le mécanisme de masculinisation est toutefois long. Les protagonistes doivent chercher les éléments correspondants dans leur passé respectif et dans leur inconscient pour évoluer. Cela est principalement visible chez Tucker Caliban dont l'auto-analyse l'amène à détruire tous les symboles de son passé d'être soumis. Mais, comme le montre David Weyl, la démarche de Tucker n'est pas la même que celle de Carlyle dans *dæm*. Là où dans *A Different Drummer* Kelley semble aspirer à une communion humaine, le principal message apparent dans le quatrième opus de l'auteur est la désillusion qui conduit à l'éradication de la race blanche. Aussi, Tucker se réapproprie sa masculinité en achetant ses terres et en s'émancipant de ce sentiment de servitude à la famille Willson mis en place depuis des générations. Il sort du statut « *d'enfant* » – également symbolisé par sa petite stature – pour devenir homme. Il tue symboliquement le père et matérialise son complexe d'Œdipe en détruisant ladite terre qu'il a acquise, et surtout en détruisant l'arbre préféré du Général Willson et l'horloge associée au passage du temps et surtout au temps de l'appartenance des Caliban aux Willson. Ces deux objets phalliques représentant la position de domination des Blancs Willson, en étant détruits à la hache, sont représentatifs de la castration brutale du maître et de la libération de l'esclave/employé. Mais cette relative émasculatation est celle de symboles du passé. En effet, il ne s'agit pas de détruire les Willson, mais de se mettre au même niveau qu'eux. David Willson écrit dans son journal : « (...) in light of what Tucker told me, the feelings he expressed, this is very meaningful at least to him, and to myself. He HAS freed himself; this had been very important to him. But somehow, he has freed me too »³¹⁹. L'émasculatation par la destruction des symboles de son passé permet la libération à la fois du descendant d'esclaves et de celui des anciens propriétaires. Cela rappelle

³¹⁹ *A Different Drummer*, p. 153.

l'argument développé par Frantz Fanon dans *Peau noires, masques blancs* lorsqu'il demande : « N'ai-je donc pas sur cette terre autre chose à faire qu'à venger les Noirs du XVII^e siècle ? [...] Vais-je demander à l'homme blanc d'aujourd'hui d'être responsable des négriers du XVII^e siècle ? (...) Je ne suis pas esclave de l'Esclavage qui déshumanisa mes pères »³²⁰. Tucker n'aspire qu'à retrouver son humanité et se place dans une position égale à celle des Blancs, et surtout des Willson. Il en est autrement pour Carlyle qui a perdu l'espoir de cette égalité entre les deux races. En s'associant à Cooley, il cherche à tromper Mitchell et le diable blanc. La duperie et « l'implantation » du bébé noir au sein de la société blanche américaine³²¹ mettent en exergue cette masculinité qui est défaillante chez l'homme blanc. Kelley, alors qu'il écrit *dem* est déçu des échecs des relations entre Noirs et Blancs. Pour Donald Weyl, c'est une expression de son dégoût des maux de l'humanité :

In *dem* (sic) Kelley seems so overwhelmed by or disgusted with the ills of mankind that he no longer offers any model characters. He depicts graphically modern man's blindness to other men's humanity and lack of identity (...).³²²

Cependant, le romancier offre bien des modèles de constructions identitaires à suivre avec Carlyle et surtout Cooley dans ce récit.

La construction identitaire est par conséquent liée à cette idée sexiste qu'un groupe est représenté par ses hommes. De là viennent les personnages principalement masculins de l'ensemble narratif kelleyien. Cela permet de mieux comprendre l'importance de cette masculinisation par opposition à l'émascation dont il est question un peu plus haut. Comme nous l'avons déjà souligné, les représentations des identités féminines chez Kelley

³²⁰ *Peau noire, masques blancs*, pp. 185-186.

³²¹ Et il faut comprendre la possession de la femme blanche par l'acte sexuel. En reprenant les symboles freudiens, on voit que le vagin « prend valeur de gîte (*Herberge*) du pénis » (comme cité par Pierre Bruno dans « Phallus et fonction phallique ». In *Psychanalyse*. 2007/1 n°8, p. 67). En possédant Tam, Cooley émascule Mitchell qui, lorsqu'il est avec Glora ou encore dans son rêve, ne parvient pas à agir en homme, c'est-à-dire qu'il ne réussit pas à accomplir l'acte sexuel (DEM 148-152).

³²² WEYL, Donald M. *Op. cit.*, p. 32.

sont sexistes et patriarcales. Les constructions identitaires sous l'angle de la masculinisation et de l'émasculatation exposent encore davantage cet argument. C'est en étant viril que l'homme noir kelleyien peut construire son identité. Cette remasculinisation s'accompagne d'un questionnement du personnage puis de l'écrivain/personnage quant à la position à adopter par rapport à l'Autre, le Blanc.

Pour Ludlow Washington par exemple, l'identité complète sera atteinte lorsque le processus de masculinisation sera achevé. Nous avons vu comment le traumatisme de l'eau et de l'abandon l'ont quasiment émasculé. Cela se retrouve encore dans son rapport sexuel avec la prostituée Malveen dont le caractère (presqu'une prédatrice) ne fait qu'accentuer le fait que le musicien a été symboliquement émasculé. Il se retrouve dominé et, parce qu'il ne contrôle pas la situation, éjacule avant même que l'acte sexuel ne soit réellement entamé. La jouissance précoce et incontrôlée symbolise cette perte d'identité. Elle est le signe de l'écrasement psychique du personnage par rapport au stress qu'il ressent à ce moment et surtout par rapport à sa dépendance et son identité noire qui en est à ce stade fragmentaire. Malveen se retrouve, parce qu'elle lui dicte tous ses mouvements, dans une position masculine par rapport à Ludlow³²³.

De son côté, Chig Dunford est, de la même façon, émasculé par les femmes autour de lui. Incapable de se mouvoir avec Wendy, elle l'émasculera en mettant un terme à leur relation puis en lui expliquant par la suite qu'il était trop lent (DTE 125, 135). Mais la lenteur de Chig n'est pas que sexuelle puisqu'il y a eu des rapports sexuels aboutis entre les deux personnages, elle est surtout vectrice d'une recherche d'identité qui ne se définit pas qu'à l'aune de la communauté. Il existe cette dichotomie chez Kelley entre l'attachement exclusif

³²³ L'émasculatation de Ludlow est pareillement visible dans sa relation à Etta-Sue ainsi qu'avec Ragan. Le principe étant le même, même si les événements ne le sont pas, qu'avec Malveen, il ne semble pas nécessaire de développer cette idée davantage.

à la communauté noire et cette recherche d'humanité qui est le fondement de son écriture ; celui-là même que la plupart des critiques ont pensé voir disparaître de ses dernières œuvres.

Les identités noires chez Kelley se construisent donc grâce à plusieurs éléments. Externes ou internes, ce sont les moteurs d'une requalification de l'Être qui, il se trouve, est masculin. Dans l'Introduction de leur livre *Representing Black Men*, Marcellus Blount and George P. Cunningham écrivent :

In the absence of any true partnership between critical theory and the discourse of black manhood, representations of "the black man"—his sexuality, his relationships to black and white women, and his relationships to the abstract and ideological notion of manhood and family—have become an essential part of the elaboration of sometimes progressive, but more often conservative, public policy and cultural agendas.³²⁴

L'homme noir est observé sous l'angle de sa sexualité et de sa masculinité en premier lieu. Pour redéfinir l'identités de ses personnages, Kelley les dépeint donc en incluant des critères de masculinité non seulement par rapport aux femmes comme l'indiquent Blount et Cunningham, mais également en cherchant à affaiblir voire à détruire la masculinité des hommes blancs. Quand les Africains Américains comme Cooley et Carlyle émasculent les Blancs, leur coupent le phallus, ils se libèrent de l'oppression patriarcale de la société dominante et émancipent ainsi leur Être-noir.

³²⁴ BLOUNT, Marcellus, CUNNINGHAM, George P. (dir.). *Representing Black Men*. New York : Routledge, 1996, p. x.

II. Libération : de l'expérience vécue à l'écriture, histoire d'une conceptualisation

L'histoire de l'Africain Américain, depuis son arrivée sur ce qui deviendra par la suite le territoire étatsunien, est faite de souffrances liées en premier lieu à l'arrachement de sa terre d'origine puis à sa domination par les Blancs. D'abord esclave et ensuite sous le joug des lois ségrégationnistes, le Noir aux États-Unis a eu des entraves l'empêchant de se mouvoir librement. C'est cette recherche de liberté, corrélée à l'expérience vécue sur ce territoire qui les met au carcan, que les personnages de William Melvin Kelley, puisqu'ils sont dessinés dans des contextes ségrégationnistes, mettent en exergue.

Cette expérience africaine américaine, narrée dans les récits kelleyiens, n'est toutefois qu'une représentation et une perception individuelle ; celle de l'auteur. En plus de cela, la traduction écrite de cette expérience est le résultat d'un mécanisme de réflexion particulier. Celle-ci donnera ainsi lieu à une transformation qui porte la marque de Kelley. C'est en tout cas une théorie de la représentation qui conduit à un autre processus : la conceptualisation.

Du passage de la réalité à la fiction, il est possible de noter les différents procédés que Kelley utilise afin de mettre en avant cette recherche de liberté. Outre la conceptualisation, il utilise la légendification et la mythification, ainsi que le rêve. Le lecteur sera de cette façon amené à se rendre compte du lien qui existe entre l'identité noire des personnages, leur recherche de liberté, la conceptualisation de l'expérience vécue et le combat pour les droits civiques dans les États-Unis ségrégationnistes.

II.1. Conceptualiser le Noir

Dans leur définition du terme « concept », Eric Margolis et Stephen Laurence écrivent : « Concepts are the constituents of thoughts. Consequently, they are crucial to such psychological process as categorization, inference, memory, learning, and decision-making »³²⁵. Dans l'étude de l'identité africaine américaine, le concept est le fait qu'elle réponde à une démarche de catégorisation et d'inférence d'une part et de mémoire et de prise de décision d'autre part. Le Noir ne se catégorise pas lui-même au début. Cette catégorisation commence par la différenciation mise en place par le Blanc pendant l'esclavage et qui le met à l'écart en tant que sous-homme. Elle a été l'occasion de pervertir les données scientifiques empiriques comme l'ont fait plusieurs scientifiques lorsqu'ils ont réutilisé les théories de l'évolution des espèces de Charles Darwin afin de justifier la mise en esclavage des personnes d'origine africaine.

Néanmoins, la conceptualisation du Noir qu'effectue William Melvin Kelley est différente puisqu'elle s'oppose aux préjugés raciaux. Il ne s'agit pas d'avilir l'Africain Américain, mais plutôt de l'exalter. Pour cela, l'auteur utilise une expérience vécue, celle d'un Noir Américain, qui prône la fierté de l'Être-noir et l'oppose par conséquent aux principes aliénants qui ont essayé d'en faire une bête humaine.

II.1.1. Une inférence en contexte

Lorsque Kelley publie son premier roman, le mouvement artistique et protestataire de LeRoi Jones n'existe pas encore, malgré les attraits du *Black Power Movement*. En lisant *A Different Drummer*, le lecteur ne retrouve pas les éléments militants qui sont propres à celles

³²⁵ LAURENCE, Stephen, MARGOLIS, Eric. « Concepts ». In *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en ligne]. Disponible sur : <http://plato.stanford.edu/entries/concepts/>

d'un auteur du *Black Arts Movement*. On n'y perçoit pas ce sentiment de vengeance extrême (qui peut être lu dans *dām* par exemple) mais plutôt l'éloignement du protagoniste de l'endroit et des personnes qui l'ont rabaissé. L'engagement de Kelley est progressif, et commence par un travail d'écrivain qui imagine et peint des personnes. Plus tard, en devenant un chantre de l'identité noire, la façon dont il écrit les Africains Américains changera pour expliquer, puis prendre position avant de guider vers ce qui amènerait à l'intégration réelle des Noirs dans la société étatsunienne, après la ségrégation.

Le travail de description de Kelley est celui d'un auteur traditionnel qui, dans *A Different Drummer*, montre l'histoire à travers les yeux d'autres personnages. L'emploi de narrateurs homodiégétiques favorise ce sentiment de fidélité de la description ainsi que cette distanciation de l'auteur par rapport aux événements qu'il imagine dans son roman. Kelley inclut dans ses récits des éléments raciaux et sociaux réels de la société étatsunienne de la fin des années 1950. De cette façon, on comprend la critique sous-jacente qu'il fait de celle-ci. En s'éloignant du « Problème Noir » que les critiques auraient voulu trouver de manière plus intense dans ce roman, le jeune William Melvin Kelley tentait de ne pas utiliser son art à des fins uniquement politiques et sociales. Il ne cherche pas à consciemment conceptualiser l'Africain Américain en le catégorisant. Au début de sa carrière, il n'est par conséquent pas question de développer des hypothèses sur les constituants des identités noires. Il ne veut pas non plus théoriser les relations entre les Noirs et les Blancs. Mais dès la publication de son deuxième roman, *A Drop of Patience*, l'interrogation de l'auteur sur le « Problème Noir » se manifeste par une théorisation du concept de couleur. Pour y parvenir, il crée un protagoniste que ne peut cristalliser sa conception des individus selon les seuls critères physiques puisqu'il est non-voyant.

La façon dont Kelley aborde l'écriture de ce roman est différente en ce sens qu'il veut expliquer qui est le Noir sans se reposer sur des critères physiques mais plutôt sur sa culture

et ses expériences en regard de la proximité de la culture euro-américaine. Le passage qui montre le mieux l'intention de l'auteur est celui où Missus Scott lui explique la différence physique entre les deux groupes raciaux³²⁶. L'explication par la narration est cette fois encore présente, mais on peut noter le changement de point de vue. De l'homodiégèse on passe à l'hétérodiégèse qui éloigne encore le lecteur du personnage. C'est cette mise à l'écart artistique qui a été reprochée à Kelley, mais elle était nécessaire dans le contexte historique du *Black Arts Movement* naissant. La conceptualisation de l'Africain Américain ne doit plus être celle du négatif face au positif qui historiquement est blanc. Dans l'évolution que nous montrons ici, Kelley ne cherche toujours pas le dépassement du Blanc par le Noir, mais plutôt l'égalité des deux. Cependant, la prise de position idéologique de Kelley dans ce roman est plus forte car, contrairement au précédent, la plupart des personnages blancs y sont avilis. On peut constater l'influence des événements contemporains de l'écriture dans les idées développées par Kelley. Il ne s'agit plus de mettre en relief les identités noires en tant qu'éléments comparables aux identités blanches, mais de montrer la colère grandissante de la communauté noire pour la valorisation de leur culture et de leur individualité.

Le paroxysme du sentiment « anti-blanc » de Kelley et, par conséquent puisqu'il s'en fait le porte-parole, des Africains Américains est atteint dans *dəm*. Néanmoins, plutôt que d'y constater une envie de vengeance comme l'on expliqué certains critiques, il faut y voir une prise de position pour les Noirs et leurs requêtes de droits civiques :

Kelley's own rationale, however, proposes a quite different angle of vision on *dəm*. "I've written it for black people," he told Jervis Anderson in the interview for *Dissent*. "I've turned the whole process on its head. Instead of writing about what American society has done to black people, I've tried to write about American society in terms of what it is doing to itself and what it is. If black people read it, they understand what America is and why it is doing what it is doing to them." In other words, revelation is *dəm*'s primary purpose, not revenge; but black readers, not white ones, are its primary intended audience.³²⁷

³²⁶ *A Drop of Patience*, pp. 30-32.

³²⁷ WRIGHT, John S. "Foreword to William Melvin Kelley's *dəm*". In KELLEY, William Melvin. *dəm*. Minneapolis : Coffee House Press, 2000, p. xxv.

La dédicace de l'œuvre à un lectorat exclusivement noir montre le sectarisme de l'auteur à cette période de son écriture. Il résulte des espoirs écrasés par le manque d'effet du *Civil Rights Act* de 1964. La prise de position de Kelley n'est d'ailleurs pas autre chose qu'une façon de prévenir des dangers de la perpétuelle exclusion des Africains Américains de la société étatsunienne. L'un des épigraphes met ce projet en avant. Il s'agit d'un proverbe Ashanti qui est le suivant : « The ruin of a nation begins in the homes of its people ». Ici, Kelley montre la façon dont il perçoit la nation américaine : elle est blanche (« dem ») et se fonde sur l'opposition raciale. Les Noirs n'en faisant pas partie, Kelley dépeint cette Amérique blanche en utilisant des clichés violents (John Godwin qui tue sa famille dans la première partie du roman) ou bien des images stéréotypées du Blanc (l'impuissance de Mitchell ou Tam en tant que prédatrice sexuelle). La critique qu'il fait de la société américaine est celle d'un homme noir qui cherche à faire comprendre à ses lecteurs d'où viennent les travers de la société dans laquelle ils vivent. L'objectif est de les guider dans les méandres du combat pour l'obtention des droits civiques afin de proposer un autre concept de l'Africain Américain.

C'est par la complexification de la narration dans *Dunfords Travels Everywheres* qui fait tour à tour appel à des narrateurs extradiégétiques et intradiégétiques, par le travail sur le langage et par le travail sur une vraisemblance que Kelley choisit de mener ses lecteurs vers une nouvelle identification³²⁸. Le travail sur la langue est censé permettre aux lecteurs d'inférer la connaissance d'eux-mêmes à travers l'opposition de légendes africaines et des légendes nordiques des Eddas. C'est une revendication des origines africaines et l'Afrique n'est plus perçue comme une terre de sauvages. Au contraire, parce qu'ils en descendent, les Africains Américains sont porteurs d'une culture riche qui n'est pas décadente. Le symbolisme kelleyien est prégnant en cela qu'il n'est qu'une représentation imagée de la

³²⁸ Dans le sens de s'identifier.

réalité africaine américaine. Mais c'est un tableau très personnel qui est peint puisque la vision de l'auteur lui est unique à cause de son expérience particulière. La conceptualisation du Noir Américain pour une libération éthique, sociale et culturelle qui est représentée par Kelley n'engage alors que lui.

II.1.2. La théorie de la représentation

William Melvin Kelley a toujours eu pour vocation de représenter des personnes qui pourraient être réelles dans ses récits. Néanmoins, il ne peut s'empêcher d'utiliser des raccourcis narratifs par le biais de stéréotypes et d'idéologies personnelles, en conséquence réflexives.

Yves Lecerf définit la réflexivité ainsi :

En mathématiques, une relation réflexive est une relation qui renvoie d'un objet à lui-même. L'égalité par exemple est réflexive pour le motif que $a = a$. Une relation réflexive y est une sorte de miroir pouvant renvoyer d'un objet quelconque à lui-même. Or ce même terme de « réflexivité » est utilisé dans la page 1 des « Studies », où Garfinkel (1967) nous dit que les descriptions sont « incarnées » et « réflexives ». « Le caractère réflexif et incarné des pratiques de descriptions et des descriptions constitue le nœud de cette recommandation ».

Que faut-il entendre par descriptions « incarnées » et par descriptions « réflexives » ? « Incarnées » signifie que les descriptions sont portées par de la matière. Elles s'incarnent dans la personne qui décrit. Et « réflexives » signifie alors que la description renvoie à cette personne et à son contexte. Au total, la description, qui est donc dans la personne, est aussi un miroir de celle-ci. Grâce à la réflexivité, les catégories mêmes employées par exemple par un enfant pour décrire le monde qui l'environne, pourront être considérées (sic) comme jouant un rôle miroir vis-à-vis de cet enfant ; elles seront le miroir d'une certaine mentalité enfantine.³²⁹

Les descriptions de Kelley sont par conséquent les miroirs réflexifs des effets de la société sur lui mais aussi de la façon dont il conçoit le monde. Cela implique qu'il y a une projection de l'auteur dans chacune de ses œuvres de création et de chacune des opinions qui sont exprimées par les personnages. Ainsi, selon leurs expériences propres, les écrivains, comme

³²⁹ LECERF, Yves. « Lexique ethnométhodologique ». In *Pratiques de formation (analyses), Ethnométhodologies*. Numéro spécial double 11-12, Université de Paris VIII, 1985. Disponible en ligne : <http://vadeker.net/corpus/lexique.htm>

Kelley, soutiennent leurs opinions dans leurs œuvres. Ces opinions sont forgées à travers un réseau de perceptions individuelles mais également communautaires. En ce sens, les auteurs retranscriraient leurs perceptions du monde dans leurs œuvres, qui les transmettraient à leur tour aux lecteurs à travers les récits.

Comme le philosophe Ludwig Josef Johann Wittgenstein le fait entendre dans *Tractatus Logico-Philosophicus*³³⁰, « [l'] image est un modèle de la réalité » (Proposition 2.12), elle dérive de la capacité à représenter symboliquement la réalité. Néanmoins plus bas le philosophe écrit : « L'image s'accorde à la réalité ou pas ; elle est bonne ou mauvaise, vraie ou fausse ». Il ajoute ensuite que ce n'est pas l'image elle-même qui indique si elle est vraie ou fausse, mais une comparaison avec la réalité existentielle de celui qui la forme. Par conséquent, une image ne peut être vraie a priori. Elle doit être confrontée au réel pour exister en tant que représentation de ce dernier. Pourtant, en tant qu'élément réflexif de la pensée de son auteur, elle représente une réalité qui n'est concevable que depuis un point de vue donné. Il peut alors sembler paradoxal que la représentation de Kelley soit faite pour véhiculer celle de toute la communauté africaine américaine. Cela reviendrait à oublier le lien qui existe entre l'individu noir et sa communauté aux États-Unis.

Dans notre perception de l'identité nous avons défini le caractère culturel de celle-ci. Parce qu'il est noir aux États-Unis, parce qu'il est porteur de la culture noire américaine, Kelley connaît et réemploie les codes propres à la communauté africaine américaine. L'expérience partagée avec le groupe ne l'empêche pas d'avoir une opinion personnelle malgré un but commun. Ces faits sont vérifiables dans la vie réelle de cette époque par exemple par les moyens opposés utilisés par Martin Luther King, Jr. et Malcolm X. Ce sont ces différences que l'auteur veut mettre en avant à l'intérieur du groupe. Il ne s'agit pas de le faire éclater, mais de montrer la richesse des personnes dans leur diversité par contraste

³³⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig, J. J. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres : Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., LTD., (©1921) 1922, pp. 28-30.

avec les lieux communs qui veulent que tous les individus noirs soient les mêmes. Les représentations de Kelley se situent alors sur deux niveaux narratifs. D'une part, la représentation d'une communauté d'esprits, c'est-à-dire de l'ensemble des Africains Américains ; d'autre part, les individus eux-mêmes.

Le contraste de la représentation chez Kelley, du fait de cette hétérogénéité des personnages permet de s'éloigner du manichéisme que la critique a souvent vu dans les romans africains américains. On peut de cette manière étudier un groupe dans son ensemble et à travers les individus qui le composent. Cela fait partie de la démarche de conceptualisation de Kelley. Pour s'affranchir des codes binaires créés par les écrivains blancs, il s'intéresse à une réalité de son existence au sein du groupe des africains américains et se plaît à les montrer dans toutes leurs nuances. Il n'échappe toutefois pas aux poncifs qui sont liés à sa forme d'expression. Voulant limiter le nombre de pages de ses écrits³³¹, il ne peut pas développer tous ses personnages de la même façon³³². La caractérisation des personnes est par conséquent double. L'usage de personnages plats est le résultat d'une représentation de personnes à peine croisées dans les récits et qui n'apportent pas de réel intérêt à l'histoire (comme les différentes rencontres de Ludlow dans les bars) ou alors c'est une technique de l'auteur pour avilir des personnages qu'il considère comme négatifs.

Quoiqu'il en soit, William Melvin Kelley, dans les représentations qu'il fait dans ses récits, cherche à convaincre de la vraisemblance de ses personnages noirs. En tant que membre du *Black Arts Movement*, il choisit d'écrire pour un lectorat noir. Mais contrairement à d'autres artistes du BAM, il ne s'exprime pas grâce à une forme dont l'expression de la représentation est immédiatement perceptible comme le théâtre d'Amiri Baraka ou la poésie de Nikki Giovanni. L'écrit romanesque requiert une immersion

³³¹ Cf. le début de la Partie 1 où il est fait référence à Kelley qui compare la longueur de ses œuvres à ce qu'Hemingway écrivait.

³³² Cela en dépit de l'intertextualité que nous avons précédemment mise en avant.

personnelle qui suppose une forme d'éducation particulière. Elle est donc moins abordable que la représentation figurative théâtrale ou la lecture publique de la poésie. Mais c'est en qualité d'individu au sein de l'ensemble que Kelley tente de convaincre. Sa volonté est de faire progresser et changer les normes, pas d'être comparé aux autres membres de la communauté.

Dans le principe de libération des Noirs, ces représentations sont à la fois celles d'une existence et celles d'une essence, créant un Être-noir absolu chez les personnages de Kelley. À cause de la relation réflexive avec l'auteur, elles n'en sont que plus symboliques de la réalité existentielle et de l'expérience transcrite par Kelley. Dans une perspective à la fois existentialiste et phénoménologique, on peut relier ces conclusions à ce qu'écrit Lewis R. Gordon dans *Existentialia Africana* :

Consider the famous existential credo of existence preceding essence. If essence is read also as conceptualization, then the theoretical or conceptual domain is always situated on what can be called the reflective level. The reflective dimension of situated life brings in elements of concrete embodiment of relevance. What this means, then, is that theory—any theory—gains its sustenance from what it offers *for* the lived reality of those who are expected to formulate it.³³³

La conceptualisation des expériences et de l'existence des Noirs chez Kelley est alors liée à la représentation qu'il fait d'eux. Parce qu'elle est libératrice, Kelley se sert de la représentation pour réinventer l'identité noire. C'est la raison pour laquelle on peut également analyser l'Africain, l'ancêtre de Tucker Caliban, en tant que catharsis.

³³³ *Existentialia Africana: Understanding Africana Existential Thought*, p. 11.

II.2. L'Africain

Le premier roman de Kelley s'appuie sur la légende de l'ancêtre africain. Celui-ci est d'emblée magnifié et représenté comme une entité à part, presque une bête de foire, tant ses proportions physiques sont impressionnantes :

To begin with, they seen (sic) his head coming up out of the gangway, and then his shoulders, so broad he had to climb those stairs sideways; then his body began, and long after it should-a (sic) stopped it was still coming. Then he was full out, skin-naked except for the rag around his parts, standing at least two heads taller than any man on the deck. He was black and glistened like the captain's grease-spot wound. His head was as large as one of them (sic) kettles you see in cannibal movies and looked as heavy. There was (sic) so many chains hung on him he looked like a fully trimmed Christmas tree. But it was his eyes they kept looking at; sunk deep in his head they was, making it look like a gigantic black skull.³³⁴

Cette description de ses traits particuliers est pleine d'éléments révélateurs sur cet Africain – pas tout à fait un homme ni tout à fait un animal³³⁵, mais plutôt un géant mythique dont la description est faite pour impressionner et pour faire peur. Elle est explicite du point de vue blanc car elle reprend nombre de présupposés négatifs de l'Africain au moment où il arrive sur le continent américain. C'est Mr. Harper, le doyen des « Hommes du Porche » qui décrit l'arrière-arrière-grand-père de Tucker Caliban, et il insiste bien sur le procédé de mythification qu'il utilise pour parler de cet aïeul (ADD 9). La description de ce mythe est faite comme dans une version cinématographique qui ne laisse pas de doute sur l'aspect « *plus grand et plus vrai que nature* » du géant africain. Elle est génératrice d'interprétations diverses, que ce soit sur le plan littéraire ou sur le plan idéologique.

³³⁴ *A Different Drummer*, pp. 13-14.

³³⁵ Nous verrons dès les prochaines pages que c'est une question de point de vue dépendant de la race à laquelle on appartient.

II.2.1. L'ancêtre de Tucker Caliban

En introduisant le mythe de l'Africain au début de son roman, Kelley en fait l'un des piliers nécessaires à la compréhension de l'histoire qu'il racontera par la suite. D'ailleurs, il fait remonter tous les événements dont les « Hommes du Porche » sont témoins à l'ancêtre africain de Tucker. C'est l'immensité de celui-ci qui permettra au protagoniste de *A Different Drummer* de réaliser sa révolution puisque, même s'il n'est pas aussi impressionnant physiquement que son aïeul, c'est le même sang qui coule dans leurs veines. Ce sang est la représentation physique et symbolique de l'Africain. Par héritage biologique, on peut le retrouver dans Tucker. Trudier Harris écrit à ce propos : « Blood in this instance is just as mythic as the African and just as demanding as the atavistic drives that pound in the blood of Cullen's narrator in "Heritage." »³³⁶. Elle écrit également quant à cet Africain : « Images of savagery, wilderness, violence, and jungle-derived passions are the stepping stones to creating a larger-than-human, all-enduring, omnipotent giant who was unfortunate enough to land on southern American soil »³³⁷.

Lorsque l'on relit la description de l'apparition de l'Africain sur les quais, on ne peut s'empêcher de se rappeler qu'elle est le fruit d'une mythification blanche racontée ici par un Blanc. Il y a par conséquent une mise en exergue de tous les a priori racistes des Blancs sur les Noirs. Dans la description que fait Mr. Harper, on note l'exagération des éléments négatifs dans la psyché blanche concernant les Noirs. L'Africain (dans le sens général du terme) est forcément ce sauvage dévêtu, à la peau si noire qu'elle luit à la lumière³³⁸. Sa tête est tellement déformée qu'elle n'est pas humaine. Ici, elle rappelle les chaudrons des peuples

³³⁶ HARRIS, Trudier. « William Melvin Kelley's Real Live, Invisible South ». In *South Central Review*. Printemps 2005, Vol. 22, n°1, p. 28.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Charles H. Adams dit à ce propos : « The African's blackness represents all the things every white auditor or teller deems evil, or at least worthy of repression ». (ADAMS, Charles H. « Imagination and Community in W.M. Kelley's *A Different Drummer* ». In *Critique*, September 1984, Vol. 26, n°1, p. 28.). Cet Être-noir est bien entendu la couleur de peau mais également tous les éléments culturels qu'il représente.

cannibales. En associant les termes « chaudrons » et « cannibale », le narrateur crée une antithèse qui est pourtant logique dans l'inconscient blanc que Mr. Harper représente dans cet extrait. L'Africain est en conséquence ce sauvage cannibale prêt à manger le Blanc qui lui fait face³³⁹. Pire encore, il figure la mort imminente de l'homme blanc avec ses yeux si profondément ancrés dans sa tête qu'elle ressemble à un gigantesque crâne noir. Les proportions de cet Africain sont en plus hors du commun et à cause de cela, on le voit comme une curiosité. Il est si grand qu'il dépasse chacun des membres d'équipage du négrier de « deux têtes ». Ses épaules sont tellement larges qu'il ne peut emprunter les escaliers que de côté. Aussi, dès son apparition, parce qu'il est différent, il fait peur.

Mais cette différence peut être perçue comme un avantage si l'on se place du point de vue noir. L'Africain devient un surhomme. Par ses actions libératrices, il représente ce héros, presque un demi-dieu, des mythes antiques. Il libère les autres esclaves du joug de l'oppression. Il les aide à se mobiliser pour former une communauté autre qu'un ensemble de personnes soumises. Il y a même un groupe de disciples qui semble se créer autour de lui. Au cours de son parcours sur le territoire étatsunien, l'Africain parvient à trouver des vêtements africains³⁴⁰ (ADD 19). Il se fait néanmoins trahir par l'un des premiers qui l'a aidé à son arrivée. Le « Nègre du commissaire-priseur » (« The auctioneer's Negro ») le dénonce à Dewitt Willson I, tel un Judas qui livre Jésus aux prêtres du temple. La comparaison avec Jésus se poursuit lorsque l'on fait attention au nombre de disciples qui sont avec l'Africain le jour où ils viennent le chercher avant de le tuer dans cette clairière, sorte de Mont des Oliviers du sud étatsunien. Cette image christique est déjà développée

³³⁹ Et on se souvient du fameux exemple du Noir grelotant de froid de Fanon dans *Peau noire, masques blancs* où, le jeune enfant, parce qu'il a peur du Noir, croit qu'il grelotte à cause de sa folie cannibale.

³⁴⁰ On voit ici une exagération des faits que l'on retrouve souvent dans les récits de Kelley. Comment pourrait-il avoir trouvé ces vêtements aux États-Unis alors qu'il est arrivé nu à l'exception d'un cache-sexe. Cela joue encore dans le procédé de mythification. L'Africain a la possibilité, la capacité de créer des choses là où il n'y en avait pas. D'un autre côté, ce mythe s'enrichit et puisque les vêtements africains sont très visibles, on peut y voir, bien entendu un dénigrement des coutumes et des cultures africaines, mais surtout une mise en exergue de celles-ci.

dans l'article « The Vision of Man in the Novels of William Melvin Kelley » de Donald D. Weyl³⁴¹. Elle devient d'autant plus importante que cet Africain se transformera en un référent non seulement pour les auteurs du mythe, mais également pour les Noirs qui en descendent.

Cet ancêtre et, par conséquent, ce passé sont fondamentaux à la construction du personnage qu'est Tucker Caliban. En faisant référence à cet Africain, marqué de cet article défini qui l'isole mais le généralise en même temps, Kelley souligne l'origine de son personnage et montre qu'elle demeure capitale malgré l'éloignement dans le temps entre l'ancêtre et son descendant. C'est l'une des significations possibles de ce sang qui est partagé et qui continue à couler dans les veines de Tucker. En plus de montrer que les deux personnages sont de la même famille, il symbolise surtout l'origine africaine. C'est ce même sang qui, révolté et « sauvage », c'est-à-dire n'appartenant pas à la culture et à la race blanche, conduira à la révolution. Mais il y a aussi cette référence à la loi de la goutte de sang propre aux États-Unis. Celle-ci dit qu'une goutte de sang noir suffit à définir une personne comme noire même si son apparence physique semble indiquer le contraire. Parce qu'ils se sentent assez concernés par l'acte que Tucker réalise avant de quitter l'État et parce qu'ils sont aussi originaires du continent africain, le sang des autres Africains Américains s'est, de la même façon, mis à bouillir parce qu'eux non plus n'en pouvaient plus de l'ostracisme qui les frappe. Cette loi de la goutte de sang mise en rapport avec le sang de l'Africain montre que tous les Noirs Américains sont concernés par l'histoire de Tucker. L'ancêtre de ce dernier, malgré la lignée familiale, est en fait la représentation sous forme symbolique de l'Ancêtre africain de tous les Noirs aux États-Unis. Par cet ancêtre qui devient commun, William Melvin Kelley montre le lien qui existe entre les Africains Américains. C'est cette origine et l'expérience vécue ensemble qui les lient dans une même communauté.

³⁴¹ WEYL, Donald M. *Op. cit.*, pp. 16, 21.

II.2.2. Influences de l'ancêtre africain dans les autres œuvres de Kelley

Cette image quasi divine et héroïque de l'Africain se retrouve dans la hargne et la façon de vivre de Cooley. Si, à la différence de Tucker, Cooley agit de manière plus frontale et plus pugnace, le sang et les convictions de l'Ancêtre africain sont les mêmes chez les deux personnages. Le paradigme de la révolte et le besoin de liberté que l'Africain exprime dès qu'il met le pied sur le sol américain demeurent. Il n'est pas chez lui et il tente, à défaut de pouvoir retourner en Afrique, de conserver ses traditions (les vêtements) et ses rites (la prière qu'il est en train de faire avant que Dewitt ne le tue). La fuite de l'Africain le rend libre et lui redonne son statut d'humain. Chez ses descendants, la révolte se traduit par un besoin de liberté parce que, pour citer Albert Camus dans *L'Homme révolté* « “les choses ont trop duré”, “jusque-là oui, au-delà non”, et encore, “il y a une limite que vous ne dépasserez pas” »³⁴². Cette révolte de l'Africain est le signe qu'il n'a pas perdu son humanité. En se révoltant, il montre qu'il est conscient de la « frontière » qui ne doit pas être franchie car elle implique « un refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable »³⁴³. Sa révolte contre le système esclavagiste le conduit à sa liberté d'Homme. Et c'est cette humanité qui est mise en avant, par opposition à l'annihilation effective de ses descendants jusqu'à Tucker. Cooley et Carlyle marquent la société blanche de leur présence noire en mettant en exergue le fait qu'ils sont noirs et étatsuniens. Ils vont ainsi à l'encontre de cette demande d'invisibilité qui leur est implicitement faite. Ludlow Washington se propulse dans le monde avec sa musique. Bien qu'immatérielle, elle est présente et requiert que le sens auditif refuse de l'entendre si l'on veut renier son existence. D'ailleurs, la musique de Ludlow est si personnelle qu'il est le seul à pouvoir la jouer comme il le fait. C'est le signe du génie noir qui existait déjà chez

³⁴² CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951, p. 27. Ce qui est frappant dans cette citation est l'écho que l'on retrouve chez Kelley quelques années plus tard quand Tucker dit : « “Not another time. This is the end of it” » (ADD 124).

³⁴³ *Ibid.*, p. 27.

l'Africain. La visibilité des actions de ces personnages ne peut pas être reniée. Ils tuent (de façon concrète pour l'Africain et de façon intangible pour Ludlow), ils laissent des traces de leurs passages, ils sont gigantesques physiquement pour l'un ou par sa musique pour l'autre, donc visibles/audibles. C'est pour cela que leurs existences ne peuvent pas être niées. De cette manière, parce qu'ils sont marqués d'attributs physiques et/ou moraux humains divers, ils doivent avoir une place dans l'humanité dans son ensemble. Ils se révoltent dans un but existentialiste et pour atteindre cette liberté déjà voulue dès la mise en esclavage et les raptés sur le continent africain.

L'Africain devient un concept dans l'œuvre de Kelley. Parce qu'il représente l'origine, il est mythifié jusqu'à devenir plus grand que nature. Du fait de ce gigantisme et de sa révolte, il est admiré. Ces qualités sont ataviques pour Kelley et Tucker en particulier est mû par des pulsions qui remontent à son ancêtre. La conception de l'Africain et son passage à l'état de mythe sont des éléments qui permettent de se libérer. Le mythe, repose sur l'exagération, tout comme le rêve. C'est ce dernier que Kelley choisit de développer comme principe libérateur dans *Dunfords Travels Everywhere*.

II.3. Le rêve

Kelley décide en effet de traiter de la position des Africains Américains par rapport à celle des Blancs dans la société étatsunienne des années 1960 à travers les rêves de ses protagonistes dans ce récit. Il utilise le rêve comme un élément psychanalytique où paraissent leurs inconscients. Paradoxalement, c'est dans leurs songes qu'il leur demande de se réveiller, c'est-à-dire de devenir acteurs de leurs vies, et de devenir plus actif dans leur lutte libératoire. Les révélations faites par les narrateurs des rêves sont celles qui sont cachées aux yeux des Africains Américains dans la société à prédominance blanche. Pour les faire,

Kelley crée non seulement un monde onirique, mais la communication entre les personnages abandonne complètement, comme nous l'avons vu, l'anglais standard et se fait à travers le langage des rêves inventé par l'écrivain. Ce rêve, cependant, semble être celui dans lequel se trouvent les Africains Américains, et c'est plutôt un cauchemar duquel ils doivent se réveiller. Ce mauvais rêve n'est curieusement pas celui qu'ils font quand ils sont endormis, c'est celui auquel les Noirs sont confrontés dans leurs vies quotidiennes : le cauchemar est la réalité tangible. À travers le rêve, Kelley trouve des moyens de transmettre ses idées et de donner un sens à la réalité et un objectif meilleur à atteindre. Néanmoins, la fantaisie des rêves de Chig et Carlyle doit être séparée en même temps qu'elle doit être liée à la réalité qu'ils vivent dans le roman. On pense forcément au rêve tel qu'il est considéré par Freud, c'est-à-dire à ce rapport implicite qui se crée entre la conscience et l'inconscient.

II.3.1. Une réalité inatteignable, une importance symbolique

Le psychanalyste définit le rêve de la façon suivante :

En ce qui concerne l'élément du rêve, nous savons qu'il manque d'authenticité, qu'il ne sert que de substitut à quelque chose que le rêveur ignore, comme nous ignorons les tendances de nos actes manqués, à quelque chose dont le rêveur possède la connaissance, mais une connaissance inaccessible.³⁴⁴

Le lien inéluctable entre la conscience du rêveur et sa traduction onirique est symbolique :

« [n]ous donnons à ce rapport constant entre élément d'un rêve et sa traduction le nom de *symbolique*, l'élément lui-même étant un *symbole* de la pensée inconsciente du rêve »³⁴⁵.

William Melvin Kelley semble s'être attaché à cette approche psychanalytique pour élaborer les rêves que l'on retrouve dans *Dunfords Travels Everywheres*. Cette progression est déjà

³⁴⁴ FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, (©1916-17) 2001, p. 129.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 177.

en partie visible dans *dām* après que Mitchell a passé la nuit avec des Noirs, ce qui a réveillé en lui des pulsions sexuelles se traduisant sous forme de fantasmes dans son rêve. Le rêve est, dans *Dunfords Travels Everywheres* et dans *dām*, constitué de fantasmes difficiles à aborder. Cela signifie qu'il est le symbole d'envies inatteignables à cause d'éléments extérieurs ou intérieurs, de barrières concrètes ou immatérielles qui enferment le rêveur. Le rêve est irréel, intangible. Il se fonde sur l'aspiration à quelque chose que l'on voudrait. Dans le cas de Mitchell, c'est le désir sexuel des femmes qui le domine. Il aspire à reprendre une position d'homme patriarcale dans la société. Mais la comparaison de son pénis à celui de Cooley Johnson le rabaisse encore dans cette relation qui n'est plus seulement un rapport masculin-féminin, mais (de son point de vue blanc) de maître et d'esclave, et du point de vue de Kelley, de Noir libéré et de Blanc dominé.

Dans *Dunfords Travels Everywheres*, il s'agit du rêve fusionné de deux Africains Américains. Chig et Carlyle évoluent dans un milieu qui dissocie les Noirs des Blancs en privant ces premiers de leurs droits fondamentaux. À cause de la réification dont ils sont victimes, Chig et Carlyle doivent composer avec des codes qu'ils n'ont pas choisis. Dans leurs luttes individuelles et communautaires, les barrières physiques et symboliques se dressent devant eux. La solution pour les contourner est apportée par un narrateur omniscient qui leur permettra d'atteindre ce que l'on appellera une réalité inatteignable parce qu'elle reste virtuelle pour les Noirs Américains malgré son existence concrète. En effet, lorsque ce roman est publié, les *Civil Rights Acts* de 1964 et 1968 ont déjà été adoptés ainsi que le *Voting Right Act* de 1965. Les Noirs aux États-Unis ont ainsi légalement le droit de cité dans le pays. Pourtant, à cause des réactions encore extrémistes de la part de certains Blancs, les relations entre les races ne sont toujours pas égalitaires. C'est en ce sens une réalité illusoire qui est traduite à travers les rêves. En utilisant cette technique narrative, l'auteur réussit à

intégrer des symboles qu'il dissimule dans le récit. Comme le rêve freudien, il faut en enlever la censure – en décodant le langage utilisé – pour l'interpréter à travers l'analyse.

II.3.2. Le rêve comme élément de révélation

L'interprétation des rêves que l'on retrouve dans *Dunfords Travels Everywheres* est difficile à cause de la multiplication des niveaux de lecture. Comme on l'a vu précédemment, ce sont des retranscriptions de l'inconscient des personnages pendant plusieurs phases de sommeil. Le message sous-jacent de ces rêves est la libération des Africains Américains. Ce sont également des moyens de développer le caractère psychologique des personnages et d'accéder à la façon dont ils conçoivent le monde.

L'importance que la psychanalyse donne au rêve montre son importance dans la construction névrotique humaine. Ici, le désir d'humanité des Africains Américains est restreint par les interdits qui lui sont imposés par la société. Mais Kelley, plutôt que d'utiliser le rêve comme simple élément du fantasme d'une existence meilleure, s'en sert comme d'un catalyseur révélant les façons d'atteindre cette liberté sociale, culturelle et individuelle désirée par les Noirs subissant la ségrégation. Les éléments apportés par le rêve dans *Dunfords Travels Everywheres* sont autant de moments d'épiphanies et de leçons quant à la conduite à tenir pour l'atteindre :

What vhaptring tyou, Mr. Choco, leaveng yGloray tget hWay layd? Why yu do'nt yet readyize you llntgrow aFernily widoubt aSun n dOrder o two? You canntbreak yEggs like Dhat, man. You dumpty ySelf when you nthumptyng yon energinger-bread Lady.

Vnt-Anybuddys tell you dWord against Muffiocrity n Sickcand Closs Tickets at dWhale's Closet? Do'nt-you know dFinger trise tget out o'dhisEmenar? No? Dhat dIt n day dicker doom! Lyrn dLesson! You may concider ySoulf fly z'aFreyr widowter, but d'actyall Tally run a'huntrod Vicions off aTassel on aFlag chaind t'aBoat.³⁴⁶

³⁴⁶ *Dunfords Travels Everywheres*, p. 90.

Chig et Carlyle sont prévenus de la nature du monde dans lequel ils vivent. Le narrateur de leur rêve les instruit sur la médiocrité de la femme blanche (« Muffiocrity »). Il encourage également le lecteur à faire le lien entre les deux histoires – celle de Chig qui quitte l'Europe et se trouve sur un bateau qui vogue vers les États-Unis, et Carlyle qui rêve après avoir aidé le dentiste noir à convaincre sa femme d'un divorce (« You may concider ySoulf fly z'aFreyr widowter, but d'actyall Tally run a'huntrod Vicions off aTassel on aFlag chaind t'aBoat. »). Il y a déjà dans ce passage un avertissement de l'horreur de l'esclavage contemporain que Chig apercevra dans la cale du bateau, les symboles de la traite avec le négrier, les chaînes et les centaines d'Africains agglutinés comme autant de ficelles constituant un pompon.

Le sujet de l'esclavage est évoqué dans le premier rêve du roman. L'éducation donnée à Mr. Chiglyle met en évidence l'histoire de l'oncle Tom. Cette dernière est néanmoins détournée, et Tom n'est plus ce personnage serviable qui subit les conséquences de son esclavage sans rien faire :

Ton listoned, the bogust smile on his fez that any sudden coloniel could club for. Do you gnaw what he snowing, Mr. Chigold? Do you know the weepion of the week? Let those with whippins more with pore, wile you, on bented skis llserve up arson eek! in scribbled eggs and puncakes, humberly mi ser, and put a possum pin in the collar that Mass wars.³⁴⁷

L'avatar de Tom est rusé, décidé à tuer ceux qui le maintiennent en esclavage à coup d'arsenic et de broches empoisonnées. C'est une transposition à l'état du songe des menaces proférées par des personnages représentatifs du *Black Power Movement* tels Malcolm X, Amiri Baraka ou les membres du *Black Panther Party*. L'intention de la démonstration qui suit cet extrait du texte est de montrer d'une part que Tom en a assez, d'autre part que c'est un homme. Cette humanité onirique fait partie intégrante de l'inconscient et de la conscience des Africains Américains. Mais dans cet ensemble, certains, tels Chig, doivent être

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

convaincus. Dans une démarche quasi psychanalytique, Kelley réemploie des attributs sexuels pour montrer cette humanité. Aussi, à la fin de la journée, Tom est-il attiré par les attraits de Miss Amérique (DTE 59 -60). C'est une réponse à la confrontation entre Chig et Marian après qu'elle l'a excité en l'enlaçant dans les toilettes puis rejeté (DTE 40-41). Dans la réponse onirique, Tom (qui est une image de Chig) arrive à ses fins :

(...) How could our Tomurai not sickcome?
But hear sermthing to take aholt on any dark Captuary night. Our fallenphant, please to notice, dispirited though he mire've been, untiedied knot his Afriopian hurritage and had nadading to be dwing with that hornid ox.^{348 349}

Mais la leçon continue et la femme blanche est encore considérée comme malfaisante (« Muffitoy », p. 61). L'une des complexités du discours du songe réside dans les pulsions qu'il fait renaître dans l'inconscient des personnages. Du désir de satisfaction charnel découle la satisfaction morale d'avoir possédé la femme blanche. Pourtant, le personnage noir ne doit pas se complaire dans un état passionnel. Il doit avoir une réflexion plus profonde sur sa relation avec le Blanc. Le manque de solutions pour une meilleure entente risque, comme c'est le cas à la fin du roman, de le renvoyer au début de sa lutte. La révélation de l'inconscient est une condition sine qua non d'une pensée formative. Parce qu'il est, pour reprendre Freud, la voie vers l'inconscient, le rêve est la solution idéale pour Kelley de s'arrêter sur les pensées non-réfléchies mais faisant partie intégrante de ses personnages. Ce discours du songe fait appel à un inconscient tout autant narratif que psychologique. Si l'on dit narratif, c'est parce que, à l'inverse du « stream of consciousness » narratif, ce ne sont pas des pensées lucides des personnages qui sont mises en perspective ici, mais plutôt des bribes de leur Ça et leur Surmoi. L'envie passionnelle pour la femme dont nous parlions est l'émergence d'un Ça que le personnage retrouve lorsqu'il est endormi. C'est la destruction

³⁴⁸ *Dunfords Travels Everywheres*, p. 60

³⁴⁹ Cf. Partie 1, II.2.1. sur la signification de l'éléphant et de la vache nordique, p. 90.

du Surmoi imposé par la société qui le bride. On peut percevoir ces épisodes comme une répétition de la volonté de l'écrivain de montrer les différentes voies qui s'ouvrent vers une existence *Africana*³⁵⁰ pleinement exprimée et vécue. Car malgré le mélange des rêves de Chig et Carlyle en un seul, ce sont deux personnes différentes avec des désirs et des visions distinctes et parfois divergentes.

Mais que reste-t-il du rêve au réveil des personnages ? La question se pose en ce sens que le lien direct n'est pas fait par Chig. De plus, la mission de transition qu'occupent souvent les rêves dans la narration, lorsque l'on passe de l'histoire d'un personnage à celle d'un autre, accentue le sentiment de procrastination de la fonction du songe. Chig par exemple ne comprend pas tout de suite le message du Professeur qui lui parle, ni même les images qui sont utilisées pour dispenser l'enseignement. Par opposition, Carlyle saisit rapidement la signification de ses rêves, surtout lorsqu'il se rend compte de la situation de son ami Hondo qui vend son corps et son âme à un diable blanc. C'est particulièrement visible au réveil d'un rêve solitaire, c'est-à-dire qui ne fait pas de lien avec Chig, lorsqu'il le commente pour lui-même (DTE 158-159).

En se remémorant ses rêves, Carlyle met en exergue la mémoire en tant qu'élément du souvenir. Les souvenirs peuvent être réels mais il est également probable qu'ils soient corrompus à cause de la perception de l'individu. Le rêve étant une donnée fondamentalement individuelle, son interprétation sera transformée si elle est faite par quelqu'un qui n'est pas le rêveur. La trace qu'il lui reste de son activité onirique au réveil sera partielle car il ne se souvient pas de tout. L'interprétation de cet acte inconscient relève d'une forme de conscientisation de l'inconscient. Le souvenir et la mémoire font également

³⁵⁰ Dans *Existentialia Africana*, Lewis R. Gordon définit la pensée *Africana* comme telle : « *Africana thought*, (...) refers to an area of thought that focuses on theoretical questions raised by struggles over ideas in African cultures and their hybrid and creolized forms in Europe, North American, Central and South America, and the Caribbean ». GORDON, Lewis R. *Existentialia Africana: Understanding Africana Existential Thought*, p. 1. Nous qualifions cette existence *Africana* parce qu'elle renvoie à des personnes issues de la diaspora africaine qui ont subi les maux liés à leurs origines.

appel à des données empiriques qui viennent du passé, et là encore, il y aura une interprétation et une transformation.

III. Existentialisme noir et phénoménologie chez Kelley

Si d'un côté on peut distinguer le courant existentialiste avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, il y a d'un autre côté l'existentialisme noir qui se différencie par sa propre histoire et sa propre généalogie. La philosophie de l'existence noire s'applique en particulier aux personnes d'ascendance africaine, issues de la diaspora africaine, et est basée sur l'expérience de celles-ci. Pour mémoire, nous citons à nouveau la définition que Lewis R. Gordon en a donnée :

Existential philosophy addresses problems of freedom, anguish, dread, responsibility, embodied agency, sociality and liberation; it addresses these problems through a focus on the human condition. [...] Problems of existence address the human confrontation with freedom and degradation.³⁵¹

Outre la question de la domination du Noir, il y a celle de sa libération et de son identité ou, pour rappeler une citation de Gordon déjà faite dans notre introduction, « la question téléologique de la libération noire et la question de l'identité noire au sein d'un monde anti-noir »³⁵². Ce sont indubitablement des préoccupations que l'on retrouve chez Kelley et nombre d'auteurs Africains Américains. Peut-on alors définir les textes de ces auteurs comme existentiels simplement parce qu'ils sont empreints d'existentialisme ? Le raccourci est tentant, en particulier pour un auteur comme William Melvin Kelley qui écrit pendant le Mouvement pour les droits civiques et par rapport à ce qu'écrit Gordon : « Black novelists emerge as more

³⁵¹ Cf. GORDON, Lewis R. *Existentialia Africana: Understanding Africana Existential Thought*. New York : Routledge, 2000, p. 7.

³⁵² « [T]he teleological question of black liberation and the question of black identity in the midst of an antiblack world ». GORDON, L. R. (dir.). *Existence in Black: an Anthology of Black Existential Philosophy*, p. 4. C'est moi qui traduis.

than symbols of blackness; they become blackness on our shelves, our curricula, our mythology »³⁵³.

Dans la conception que l'on en fait, l'Être-noir, indissociable de l'existentialisme noir et de l'eidétique, est présent dans les œuvres des auteurs noirs. Ceux-ci d'ailleurs, comme nous l'avons vu pour Kelley, posent les questions inhérentes à cet Être : « What is to be done in a world of nearly a universal sense of superiority to, if not universal hatred of, black folk ? or to paraphrase W.E.B. Du Bois from *Darkwater*: what is to be understood by black suffering? »³⁵⁴.

Interrogations générales, elles renvoient à l'existence et à l'essence du Noir ainsi qu'à l'expérience. En se posant ces questions, le Noir projette ses désirs de libération non plus en tant que simples objets à atteindre mais comme objets intentionnels de la pensée. Cela est possible grâce à la suspension, c'est-à-dire la mise à distance de l'objet de la pensée (l'objet que l'on désire – ici la libération qui est intrinsèque à l'existence noire), et en s'interrogeant sur l'objet lui-même et non plus le désir de l'avoir. On s'intéresse alors à l'essence de cet objet de la pensée qui devient « phénomène ». C'est le principe fondamental de la phénoménologie³⁵⁵.

Pour mieux comprendre cet Être-noir, nous nous intéresserons en premier lieu à l'existence noire en elle-même en ce qu'elle a de plus particulier. C'est ici, en plus de la façon dont il faudrait combattre l'oppression, l'idée principale qui est développée dans les écritures existentielles noires. Cette existence noire est liée à leur présent, mais aussi à leur passé et leur avenir. Elle se caractérise également par leur lutte pour reconquérir l'humanité dont ils ont été démunis. C'est le précepte commun à tous les penseurs *Africana* dont Gordon parle dans le premier chapitre de *Existentia Africana*. Cette quête d'humanité est la synthèse des souffrances endurées par le peuple noir aux États-Unis.

³⁵³ GORDON, L. R. « Existential Dynamics of Theorizing Black Invisibility ». In GORDON, L.R. (dir.). *Existence in Black: an Anthology of Black Existential Philosophy*, p. 75.

³⁵⁴ GORDON, L. R. *Ibid.*, p. 1.

³⁵⁵ On peut aussi se référer à *Existentia Africana*, p. 73 ainsi qu'à HUSSERL, Edmund. « Deuxième méditation ». In *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, 2000, § 12-22.

Ces souffrances, vécues depuis la déportation puis la mise en esclavage, jusqu'aux inégalités sociales mises en exergue par la ségrégation et le Mouvement pour les droits civiques, sont le lot commun de la plupart des Africains Américains. De nombreux auteurs noirs américains ont développé ce thème dans leurs écrits, comme par exemple Frederick Douglass, Harriet Jacobs, Ralph Ellison, ou encore Toni Morrison, et naturellement William Melvin Kelley. Dans les œuvres de ce dernier, cette souffrance noire, subie à cause de la relation que les Noirs entretiennent avec les Blancs, est surtout une façon de ressentir le rapport à l'Autre et de voir ce que l'on représente à ses yeux.

Cette infériorité noire, élaborée par un monde anti-noir, peut renvoyer à nombre de références, en ce sens qu'elle n'implique pas seulement un point de vue blanc quant à la supposée supériorité de ceux-ci, mais qu'elle inclut aussi cette haine dirigée vers eux-mêmes que les Noirs peuvent ressentir selon Stephen E. Henderson³⁵⁶. Nous essayerons alors de repérer les solutions apportées par Kelley dans cette lutte pour le statut égalitaire des Noirs. Si l'on s'en tient à ces questions, on trouve sûrement des éléments existentialistes dans l'œuvre de Kelley, ce qui nous mènera à considérer son écriture comme étant existentielle.

III.1. L'écriture existentialiste de Kelley

La position qu'occupe la souffrance noire-américaine dans les ouvrages de Kelley fait écho à la question de Du Bois paraphrasée plus haut. De la mort héroïque et mythique de l'Africain, à la déception de Chig Dunford de n'avoir pas pu libérer les esclaves noirs sur le transatlantique, en passant par la perte d'intégrité d'Opal Simmons dans *dəm*, soupçonnée d'être une voleuse sans autre « preuve » que sa couleur de peau, les souffrances des personnages noirs de Kelley

³⁵⁶ HENDERSON, S.E., « Survival Motion », pp. 99, 100 et suivantes. Nous avons déjà exposé cette haine de soi plus haut. Cf. Partie 2, I.1.1. La crise identitaire chez Kelley.

sont omniprésentes et sont le déclenchement des contre-réactions que nous avons montrées jusqu'à présent. Encore une fois, c'est le personnage de Cooley dans *dām* qui semble exprimer le mieux cette souffrance, surtout lorsqu'il définit ses vieux comptes à régler à Mitchell Pierce à la fin du roman :

“Like what old scores? Like having a wife or a girl you really love and then she gets big with a baby, and you happy as a champ. But when the baby comes, God damn, it ain't yours. You can't blame your woman; she a slave too. And you can't do nothing about it yourself. So you just eat shit, and you and your woman take and raise that kid. Then one day, after you and the baby get good and attached, its natural father up and sells it away from you. So you lost a kid, but you never really had one. So, he says, it's your turn.”

“My turn? But why me?” (...)

Calvin snorted, smiled. “That's funny, because he said you'd ask that. And told me that when you did, I was to ask you why his great-granddaddy?”³⁵⁷

Les souffrances noires s'étalent sur plusieurs générations. Comme dans le cas de l'Africain dans *A Different Drummer*, c'est le descendant qui vengera son ancêtre car il en assez de cette situation liée à sa condition de Noir. Dans *dām*, la descendance des esclaves essaie de réparer les torts qui leur ont été faits, sans faire de distinction entre le « bon Blanc » et le mauvais (de même que ce genre de catégorisation a été faite par les Blancs en ce qui concerne les Africains Américains ; celle des « good niggers » et les autres³⁵⁸). En revisitant cette souffrance depuis l'esclavage, Kelley la place comme fondement des motifs de reconquête d'humanité par ses personnages, et par là, des Noirs en général. Phyllis R. Klotman voit cette « peine [comme] l'essence de nombre de récits d'esclaves »³⁵⁹. Lorsqu'il exploite cette souffrance, Kelley se place au rang de cette partie des existentialistes qui voit dans la déportation, la servitude et l'humiliation des Noirs, le moteur voire la clé qui servirait à les motiver pour qu'ils se mobilisent, en masse, et réclament leur dû.

³⁵⁷ *dām*, pp. 159-160.

³⁵⁸ Pour une explication du concept de « Good » et « Bad nigger », on peut lire l'introduction de ANDREWS, Kehinde. « From the 'Bad Nigger' to the 'Good Nigga' : An unintended legacy of the Black Power Movement ». in *Race & Class*, janvier/mars 2014, Vol. 55, n°3, p. 22.

³⁵⁹ « [This paragraph contains] the essence of pain found in countless slave narratives ». KLOTMAN, Phyllis, R. « An examination of the Black Confidence Man in Two Novels: “The Man Who Cried I Am” (sic) and “dem” (sic) ». In *American Literature*, Janvier 1973, Vol. 44, n°4, p. 602.

Cette souffrance n'est pas seulement physique, elle est aussi et surtout morale. Le panneau ségrégationniste sur lequel se sont refermés les yeux de John Caliban (le grand-père de Tucker), le rejet du bébé noir de Tam (symbole d'innocence puisque bébé, mais aussi de criminalité et de bassesse humaine puisqu'il est noir), les réactions vives des faux-amis de Chig lorsqu'il parle « noir », les altercations avec le diable blanc de Carlyle dans *Dunfords Travels Everywheres*, sont autant de signes de la souffrance morale des Noirs quant à l'infériorité qui leur a été imposée. Cette peine a aussi conduit à la haine des Noirs par eux-mêmes puisqu'ils se dévalorisent et envient dans certains cas cette couleur blanche, cette culture blanche et cette vie blanche qui ont été valorisées. Ils vont parfois jusqu'à se vendre au Blanc, au diable blanc dans le cas de Hondo, afin d'obtenir des faveurs.

Toutefois, l'auto-annihilation de certains fait prendre conscience à d'autres de la qualité de leur existence. Ils partent alors en quête de solutions qui pourraient les aider à mieux vivre dans ce contexte d'infériorité et d'inégalités raciales. Ils cherchent un moyen de devenir égaux, sinon supérieurs, à l'opresseur, et veulent à leur tour l'oppresser par leur visibilité³⁶⁰ et leurs identités propres. C'est justement ce point que Kelley développe sur un autre plan. Cela est sans aucun doute dû au fait qu'il appartient au *Black Arts Movement* et son écriture est, par conséquent, porteuse de symboles qui déterminent la réaction que les Africains Américains devraient avoir à l'encontre de leurs oppresseurs.

Lorsque l'on étudie les protagonistes noirs de Kelley, on note dans chacun des cas le schisme qui s'opère entre Blancs et Noirs. Il est aussi nécessaire de déterminer ces dissidences comme étant les solutions avancées par Kelley quant à ce qu'il faudrait faire, en opposition à ce sentiment universel de supériorité et de haine.

Si l'on observe Tucker Caliban, en plus d'être le premier personnage rebelle que Kelley crée, on s'aperçoit que c'est aussi un personnage qui met en valeur une pensée séparatiste, alors

³⁶⁰ Grâce à cette même couleur qui les rend vulnérables en même temps qu'elle les rend invisibles.

perçue comme étant la solution idéale par de nombreux militants noirs. Cette idéologie du départ (« black Exodus »), mêlée à l'idée de la séparation des Blancs et des Noirs, traduit un certain souci de véracité de la part de Kelley. Il est surtout question de remettre en œuvre les solutions proposées par les membres du *Black Power Movement* et, lorsque l'on s'attarde sur la vie de l'auteur, on voit qu'il applique lui-même cette démarche en quittant les États-Unis en 1968³⁶¹. Le départ de Tucker, suivi de celui de tous les autres Noirs, est une mise en avant du problème de la cohabitation des Noirs et des Blancs. Elle paraît d'ailleurs peu probable dans la mesure où des ressentiments apparaissent des deux côtés de la frontière raciale. Dans la même optique, Stephen Henderson écrit : « Dues must be paid »³⁶². Quand on lit *A Different Drummer*, on comprend que Tucker fait partie de ces Noirs qui ont de l'amertume vis-à-vis des Blancs. Aux funérailles de son grand-père par exemple, il marque son mécontentement lorsqu'un orateur parle des « sacrifices » que John a fait pour la famille Willson qu'il affectionnait profondément (ADD 122-123). C'est également ce même sentiment qui est partagé par Cooley dans *dām* et Carlyle dans *dām* ainsi que dans *Dunfords Travels Everywheres*. Pourtant, malgré cette amertume, certains décident de vivre avec « l'Autre » ; qu'il soit noir ou qu'il soit blanc.

C'est en partie ce que fait Chig lorsqu'il retourne aux États-Unis, réitérant l'action de Kelley de retour dans son pays après s'être expatrié en Europe puis en Jamaïque puisqu'il revient également dans son pays pour obtenir la libération des Noirs. Dans son article « You Must Go Home Again », Stanley Schatt explique les raisons d'expatriations de certains auteurs africains américains :

³⁶¹ Dans « Promised Lands: *A Different Drummer* », Eric Sundquist met en avant cette proposition, entre autres, du Parti communiste et de la *Nation of Islam* qui veulent une république noire séparée mais qui se situerait à l'intérieur des frontières étatsuniennes. SUNDQUIST, Eric J. « Promised Lands: *A Different Drummer* ». In *Triquarterly*. Winter 2000, Vol. 107/108, p. 269.

³⁶² HENDERSON, Stephen E. « "Survival Motion": A Study of the Black Writer and the Black Revolution in America ». In COOK, Mercer, HENDERSON, Stephen E. (dir.). *The Militant Black Writer in Africa and the United States*. Madison : University of Wisconsin Press, 1969, p. 128.

Fifty years later Paris is swarming with Afro-American writers who grapple with something far more complex than anything Hemingway or Fitzgerald ever needed to ponder: the historical, cultural, and mythic strands of their Afro-American identity.³⁶³

Aussi, après s'être cherché pendant plusieurs mois en Europe, après avoir cherché ces bribes historiques, culturelles et mythiques qui composent son identité et ne les ayant pas trouvées pendant son exil, Chig, tout comme Kelley, revient aux États-Unis pour récupérer cette même identité qu'on lui a prise aux États-Unis. C'est une exhortation à revenir aux États-Unis pour mener un combat patriotique au sein de la nation qui les met à son ban.

C'est aussi de façon patriotique que Cooley se bat contre la domination blanche dans *dām* : « Calvin Coolidge Johnson (...) is a black man who refuses to stand still for the whites »³⁶⁴. D'une part, Cooley est la personnification du refus de la passivité du peuple noir face à l'omniprésence avilissante blanche. Il remet aussi en cause la politique assimilationniste de certains en ce sens :

Calvin Coolidge Johnson is the black confidence man, par excellence, an outsider who doesn't want in. He functions on the edge of the law and is protected by the blacks who admire and respect him. He is blood brother to the familiar "trickster" of Afro-American folklore, the one whose name was usually Jack or John; here it is John-son. As "Calvin" Johnson, Cooley plays the good and moral Christian, seemingly assisting his white "brother". The "Calvin Coolidge" tag is the added freight that Cooley (the "Cool" Man) carries; it is a satirical thrust at the tradition that once produced so many black George Washingtons.³⁶⁵

L'activisme de Cooley est un signe de son appartenance au *Black Power Movement* qui est en quelque sorte garant de la démarche existentialiste de ses adhérents. Ce « fils/frère de John », porteur des mêmes gènes de duperie que le John du folklore africain américain, ceux que l'on retrouve dans l'image du Tom de *Dunfords Travels Everywhere*³⁶⁶, est aussi plus affirmé dans ses agissements puisqu'il est également le vengeur des méfaits subis par ses ancêtres. D'autre

³⁶³ SCHATT, Stanley. « You Must Go Home Again: Today's Afro-American Expatriate Writers ». In *Negro American Literature Forum*. Autumn 1973, Vol. 7, n°3, p. 80.

³⁶⁴ KLOTMAN, Phyllis R. *Op. cit.*, p. 598.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 601.

³⁶⁶ *Dunfords Travels Everywhere*, p. 57.

part, Cooley, comme les autres héros noirs de Kelley, est le vecteur qui dirige le regard du lecteur vers les conditions de l'existence noire qu'il protège à son corps défendant.

À travers ses récits, Kelley essaie aussi de déterminer l'existence noire, et l'on voit poindre une certaine définition de celle-ci dans ses écrits. Comme les existentialistes noirs, l'auteur se demande s'il y a vraiment un sens à cette existence (« What is the meaning of black existence ? »). Il reconnaît qu'en tant qu'écrivain noir, on peut lire des solutions quant aux problèmes existentiels noirs dans ses œuvres. Cela est à mettre en relation avec le phénomène de réflexivité que nous avons énoncé plus haut. En ce sens, on peut considérer les personnages noirs de Kelley comme autant de « solutions » et de « réponses » apportées au « Problème Noir » par l'auteur. Ces personnages, tous conscients de la souffrance noire et étant eux-mêmes directement concernés, n'ont d'autre choix que de se battre pour exister, ou alors se soumettre et continuer à être annihilés par la souveraineté et l'oppression blanche. Ainsi, dans *dəm*, si Opal Simmons est la représentation de l'honnête Noire³⁶⁷, on peut mettre en lumière l'opposition des autres Noirs comme le fait Klotman :

[Cooley] and his friends have been completely disabused of the romantic notion of equality and integration and have settled down to divorce, alienation and disaffection from the white community. There is a separate but superior existence, if not affluence, certainly in a newfound sense of community and self-esteem.³⁶⁸

Cette « estime de soi » s'oppose, on le remarque, à la haine de soi dont parlait Stephen Henderson et c'est aussi certainement un autre signe de l'interrogation de Kelley sur l'existence noire.

³⁶⁷ Dans une certaine mesure, parce qu'elle reproduit des schémas blancs, on peut la comparer au stéréotype de la « Mammie ». Dans « Black Women's Identity : Stereotypes, Respectability and Passionlessness (1890-1930) », citant Patricia Morton, Mahassen Mgadmi définit la « Mammie » : « the 'inept domestic servant' (the mammy) » (p. 40). Paradoxalement cependant, Kelley ne rabaisse pas complètement Opal puisque, par rapport à Mitchell Pierce, elle reste maîtresse de la situation.

³⁶⁸ KLOTMAN. *Op. cit.*, p. 602.

Le mouvement de libération vient des Noirs eux-mêmes, à la fois pour exister et prouver leur existence. Comme c'est le cas avec Cooley, l'intention du protagoniste dans *A Different Drummer* est de passer de cette forme d'invisibilité qui prive les Africains Américains de leur substance existentielle à la visibilité qui donne, à lui ainsi qu'aux autres Africains Américains, des valeurs humaines non-stéréotypées. En s'exposant et en refusant de suivre les aspects normatifs qui lui sont imposés par la société blanche dominante, Tucker Caliban donne un nouveau sens à sa vie et, par la suite, à celle de chaque Africain Américain de l'État. Chaque personne noire vivant dans cet État le quitte immédiatement après la destruction des symboles de l'esclavage de ses ancêtres que Tucker opère. L'un d'eux dit en ce sens : « We all leaving, all the state we just a-rising up and going away. [...] I ain't sure, but it seems like all the Black folks up in Sutton got it into their heads they just won't stand for it no more » (ADD 132). Cette approche est d'autant plus mise en pratique de manière existentielle que Tucker a réfléchi à sa position, d'abord en tant qu'homme puis en tant qu'Africain Américain dans le contexte étatsunien. Cela relève du concept de double-conscience de Du Bois et de son questionnement du « Problème du Vingtième Siècle »³⁶⁹. Quand son grand-père meurt dans un bus sous le panneau « COLORED », Tucker Caliban en a assez. Sa réaction pendant l'éloge funèbre révèle sa façon de penser sur une situation qu'il n'a pas choisie et qu'il désire changer par lui-même. À ce moment du récit, un ami de la famille Caliban parle de l'homme décédé en ces termes : « John Caliban was the kind of man would always sacrifice hisself to help others. He was a good man and a good worker in all kinds of ways, a gentle soul (sic) » (ADD 123). En fait, ce discours est imprégné des idées préconçues de ce qu'un homme noir devrait être, de ce que Fanon a appelé : « une conduite d'homme noir – ou du moins une conduite de nègre »³⁷⁰. Il est très significatif que ces mots soient prononcés par un homme noir qui ne semble pas se rendre

³⁶⁹ « [F]or the problem of the Twentieth Century is the problem of the colorline ». DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. In *Writing*, p. 359. C'est moi qui traduis.

³⁷⁰ *Peau noire, masque blanc*, p. 92.

compte qu'il utilise les arguments à charge contre lui que les Blancs du Sud utilisent depuis longtemps. Son caractère est façonné par les assertions négatives qui font de lui un sous-homme. C'est un exemple très fort de ce que les existentialistes appellent la mauvaise foi. L'homme est en effet contradictoire. Il subit la pression de forces sociétales qui l'ont, en tant que Noir, annihilé. Il a par conséquent adopté de fausses normes afin de demeurer dans le monde. Elles l'ont dépossédé de son humanité. Mais par la même occasion, il a également renié sa propre liberté naturelle, le conduisant à agir de façon inauthentique, selon une approche fondamentalement existentielle. Toutefois, il est également responsable des choix qu'il fait³⁷¹. La réponse de Tucker à cet éloge funèbre est, on le sait, radicale. Il n'appelle pas cela une vie de sacrifices mais de servitude :

“Sacrifice? Is THAT all? Is that really all? Sacrifice be damned!” It was not for an instant that I realized from what part of the church the figure rose, not until I marked the thin black-coated figure, the short-cropped hair on the large head, the steel-rimmed glasses, not until I saw *the arm raised and brought down in a motion of disgust, as if to wipe away the words*, that I realized it was Tucker.³⁷²

En plus de la servitude, il y a cette volonté de se battre contre l'invisibilité institutionnelle³⁷³ et de l'éradiquer de façon tangible. De là le mouvement de bras pour « effacer » les symboles des motifs essentialisants. Parce que, comme l'explique Ellison dans le Prologue d'*Invisible Man*, ce dernier est invisible « simplement parce que les gens refusent de [le] voir »³⁷⁴, Tucker décide de se *donner en spectacle* pour montrer son existence en passant de l'invisibilité institutionnelle à l'extra-visibilité. C'est la raison pour laquelle il acquiert la terre sur laquelle ses ancêtres ont travaillé, d'abord en tant qu'esclaves puis comme employés. En détruisant et

³⁷¹ On peut faire référence à Gordon lorsqu'il traite de la phénoménologie existentielle sartrienne dans *Existentialia Africana* : « Yet, choosing and having options are not identical: choices may work in accordance with options, but one may choose what is not a live option. The choice, then, turns back on the chooser and lives in a world of negation. There the choice at best determines something about the chooser, though it fails to transform the material conditions imposed upon the chooser », p. 76.

³⁷² *A Different Drummer*, p. 123. C'est nous qui soulignons.

³⁷³ GORDON, L. R. *Existence in Black*, p. 70.

³⁷⁴ « I am invisible, understand, simply because people refuse to see me ». ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. Londres : Penguin, (©1952) 1965, p. 7.

en purifiant en même temps le sol et ses possessions avec du sel et du feu, il se libère d'un passé marqué par la servitude, puis il s'en va dans la nuit.

Paradoxalement, l'obscurité dans laquelle Tucker disparaît représente une démarche existentielle puisqu'elle se compose de plusieurs couches. C'est d'abord la disparition de l'ancien Tucker Caliban qui va d'une vie qui lui a été imposée par la société partisane de l'idéologie de la suprématie raciale vers une affirmation de lui-même ; ce qui peut être lu comme une renaissance. Parce qu'elle symbolise la fin du récit sur Tucker Caliban mais aussi le début de son voyage, l'obscurité implique une sorte de transition. C'est celle-là que Kelley utilise pour développer le protagoniste de son roman suivant, Ludlow Washington. Si Tucker disparaît de la vue des autres personnages, Ludlow Washington dans *A Drop of Patience* n'a jamais pu voir les gens et le monde. C'est dans ce roman que Kelley exploite le mieux la question de la couleur de façon ontologique et existentielle. Le point de vue épistémologique sur l'Être-noir de Ludlow est mis en exergue dans sa recherche de lui-même et de son identité. Alors qu'il a été abandonné par ses parents biologiques puis après avoir été successivement donné ou vendu à de nouveaux « maîtres » (ADP 19), le personnage, qui dans une certaine mesure semble devenir la catharsis de tous les Africains Américains du pays, se demande ce qu'il y a de mal au fait d'être noir puisque pour lui, au début du récit, cela ne paraît être qu'une question de couleur :

“It bad to be colored, Missus Scott?” He did not feel bad and wondered if he was just stupid.
“White folks say it is and I reckon most colored folks believe it.”
“Why?”
“I reckon they been told it often enough to believe it.”
“No. I didn't mean that. I mean why does white folks say it?”
She hesitated before answering. “Boy, I can't tell you nothing at all about how white folks think, just what they does!” [...]
“Missus Scott, white folks think you ugly?” He kept his fingers near her mouth so he could feel the answer.
“Yes.”
“Then I'm ugly too.”
“Yes, you ugly too.” She stopped, then chuckled, but her mouth was drawn tight. “Sometimes I think even the best-looking of us is ugly to white folks.”³⁷⁵

³⁷⁵ *A Drop of Patience*, pp. 31-32.

De nombreux lecteurs Africains Américains avaient la même pensée déconcertante à l'époque où le roman a été écrit. Cela a d'ailleurs donné naissance à la devise « Black is beautiful ». C'est une façon raccourcie de s'interroger sur le sens de l'identité noire d'un point de vue africain américain, à distance de ce que pensent la société étatsunienne dans son ensemble. Le gloussement de Missus Scott, qui peut être lu comme l'expression de sa résignation, est une vue d'ensemble parfaite sur ce qu'être noir en était venu à signifier. Mais le but de Kelley n'est pas seulement d'exposer les faits des expériences vécues des Noirs ; c'est aussi de réfléchir au sens donné à cet Être-noir, et d'en offrir une nouvelle définition. Cette dernière est mise en avant à travers l'art avec la musique de Ludlow, mais aussi celle de Wallace Bedlow dans la nouvelle « Cry for Me ». L'art dans ce contexte suppose une (re-) création de l'identité, une manière de se reposséder soi-même en tant que Noir, et donner une nouvelle signification au mot « Noir ». C'est une posture dissidente qui permet au sujet africain américain de « suivre la musique qu'il entend » car « il entend le son d'un autre tambour »³⁷⁶. La dissidence est ontologique ainsi qu'existentielle puisqu'elle est le résultat d'une réflexion sur les problèmes de l'existence noire et des souffrances qui lui sont attachées. Puisqu'il a souffert d'une dépression nerveuse, puisqu'il a aimé une femme blanche qui ne pouvait pas accepter sa relation avec un homme noir au sein de la société, Ludlow Washington a choisi de recommencer sa vie et d'exister en recommençant tout. Il le fait en accord avec ses propres croyances et joue sa musique noire pour ses semblables africains américains. De la même façon, Cooley dans *dəm* a été rejeté par la société blanche figurée par Mitchell Pierce. C'est pour cela qu'il se venge de ce dernier. De même, Kelley choisit de dépeindre des personnalités distinctes quand il crée des protagonistes africains américains parce qu'ils ont souffert de différents clichés. Ainsi, l'auteur

³⁷⁶ « If a man does not keep pace with his companions, perhaps it is because he hears a different drummer. Let him step to the music which he hears, however measured or far away ». Citation de *Walden* d'Henry David Thoreau.

cherche à montrer la pluralité des identités des Africains Américains, au-delà des catégorisations réductives en cours pendant la ségrégation.

III.2. Une approche phénoménologique et existentielle : contrer la sur-détermination et le manichéisme.

En questionnant l'expérience vécue du Noir aux États-Unis, Kelley a pu créer des personnages détachés du solipsisme que l'on retrouve dans les images stéréotypées que les Blancs ont ordinairement de la communauté noire. Le travail de l'auteur sur l'identité est la démonstration conceptuelle de la multiplicité des Noirs dans la société étatsunienne. Malgré son appartenance au *Black Arts Movement* qui préconisait une version précise et prédéfinie de ce que devaient être les Africains Américains, dans la plupart de ses romans et autres récits, Kelley a essayé d'éviter de transférer sa vision d'un stéréotype des Noirs vus par les Blancs à un stéréotype des Blancs vus par les Noirs. Cela signifie qu'il n'a pas voulu imposer à ses lecteurs un aspect spécifique de l'Être-noir comme étant un modèle indivisible qui correspond à tous les membres de la communauté africaine américaine. Il essaie de ne pas imprégner son œuvre d'une vision sadique qui dominerait toute autre conception de ce que veut dire être noir. Le terme « sadique » est ici utilisé dans son sens existentialiste. Il fait référence à quelqu'un qui vit dans un monde en pensant qu'il a le privilège du point de vue, c'est-à-dire que seul le sien compte. Le sadique pense que le monde ne le voit pas et que lui seul voit le monde. Gordon écrit à son propos : « this type of sadist regards himself on the level of "subject" before whom others are "objects" »³⁷⁷. Le masochiste pour sa part veut être considéré comme un objet et pas comme un sujet. Il veut que le monde le dissèque afin d'être. Ainsi, dans la plupart des œuvres

³⁷⁷ GORDON, L. R. *Existence in Black*, p. 72. Pour mieux comprendre l'image sartrienne du sadique et du masochiste, on peut se référer aux pages 71-72 de cet ouvrage et aux pages 76-78 de *Existencia Africana*.

de Kelley, il n'y a pas cette reproduction d'un schéma qui écraserait l'Autre car Kelley se rend compte, à l'inverse d'Amiri Baraka par exemple, qu'*exister* n'est pas seulement une question d'être sujet ou de réification. C'est être un corps en trois dimensions : « la dimension de voir, la dimension d'être vu, la dimension d'être conscient d'être vu par les autres »³⁷⁸. Ou, pour le dire comme Simone de Beauvoir, c'est être « ambigu »³⁷⁹. Mais nous savons déjà que Kelley n'a pas toujours réussi à reproduire ce corps tridimensionnel. En effet, ces aspects du corps sont plus complexes avec une approche noire du monde occidental.

Dans le chapitre intitulé « L'expérience vécue du Noir » dans *Peau noire, masques blancs*, Fanon explique la sur-détermination du Noir³⁸⁰ dont nous avons parlé plus haut. Cette sur-détermination est la position fixe dans la société qui en fait « un nouveau type d'homme, un nouveau genre. Un nègre, quoi ! »³⁸¹. Cette conception ossifiée, c'est-à-dire biaisée, du Noir est essentialisante, ce qui veut dire qu'il est exclu de la société à cause du problème qu'il représente d'un point de vue solipsiste et blanc. Le Noir est par conséquent réifié à travers cette perspective. En jouant à Dieu, c'est-à-dire en étant un sadique, le Blanc impose un masochisme forcé aux Noirs qui les a menés aux présomptions nihilistes partagées par beaucoup d'Africains Américains dans les années 1960-70 lorsque Kelley publie ses livres. Cela est signifié par exemple par l'homme qui fait l'éloge funéraire dans *A Different Drummer*. Cette sur-détermination qui vient de l'extérieur est le point de départ de la réflexion et de l'écriture de Kelley. En plus de transcrire des éléments de sa vie personnelle dans les récits, il y inscrit son expérience en tant que Noir qui va affecter la composition de ses récits.

Kelley a commencé sa carrière en pensant que son rôle n'était pas de parler au nom des Noirs ou qu'il devait traiter du « Problème Noir » dans ses livres. Il souhaitait dépeindre uniquement

³⁷⁸ « the dimension of seeing, the dimension of being seen, and the dimension of being conscious of being seen by others ». GORDON, L. R. *Existence in Black*, p. 71. Le philosophe réemploie ici des arguments développés par Sartre dans *L'Être et le néant*.

³⁷⁹ BEAUVOIR, Simone de. *Pour une morale d l'ambiguïté*. Paris : Gallimard, 1947, p. 12.

³⁸⁰ FANON, F. *Op. cit.*, p. 93.

³⁸¹ *Ibid.*

des personnalités vraisemblables. En dépit du fait que ses récits sont devenus de plus en plus engagés avec le temps, il s'est aussi efforcé de montrer que le fait d'être noir n'est pas une chose rigide et sur-déterminée. L'identité noire aux États-Unis est une culture commune à beaucoup de personnes noires (mais pas à toutes). C'est aussi l'association complexe de plusieurs caractères et de plusieurs points de vue. En conséquence, ses protagonistes n'ont pas la même vision du monde ni les mêmes attentes, tout cela dépendant des expériences qu'ils ont eues dans leurs vies. Par exemple, Chig Dunford dans *Dunfords Travels Everywhere* n'agit pas comme Carlyle Bedlow dans le même roman. Cela est dû à la façon dont ils approchent le monde ; une approche qui est façonnée par leurs histoires personnelles. Chig vient d'une famille de classe moyenne et fait ses études en Europe alors que Carlyle est un « *hustler* » de Harlem qui vit de ses petits larcins. Même s'ils veulent tous les deux que la communauté noire soit libre et qu'elle obtienne les droits civiques, ils ont chacun des traits qui montrent leur individualité. En exprimant cette individualité, l'auteur permet la transformation du Noir en tant qu'objet en sujet. Il est toutefois important que l'objet et le sujet fusionnent et qu'ils puissent ensuite être perçus en trois parties ; celles que nous avons vues plus haut. Les personnages dans les œuvres de Kelley voient, sont vus et sont aussi conscients d'être vus par les autres personnages, cette fois encore dans une perspective tridimensionnelle. Il y a également un caractère réflexif dans l'écriture de Kelley dans la mesure où dans les deux derniers romans, il s'adresse directement aux lecteurs noirs. C'est le cas dans l'épigraphe de *dām* et quand le narrateur s'adresse au lecteur dans *Dunfords Travels Everywhere* lorsqu'il assume le rôle d'un professeur :

Goodd, a'god Moanng agen everybubbahs n babys among you, d'yonLadys in front who always come vear too, days ago, dhis-Morning we wddeal, in dhis Sagmint of Lecturian Angleash 161, w'all the daisiastrous effects, the foxnoxious bland of stimili, the infortunelessnesses of circusdances which weak to worsen the phistorysystematical intrafricanical firmly structure of our distinct coresins: The Blafirngo-Arumericans.³⁸²

³⁸² *Dunfords Travels Everywhere*, p. 49.

L'approche existentielle et phénoménologique choisie par Kelley est visible dans la mesure où le professeur compte aborder la présence de l'Africain Américain dans la société étatsunienne. En choisissant de mettre cette présence en avant, l'auteur entend *effacer* le concept d'invisibilité et de sur-détermination et faire ses personnages, ainsi que lui-même et chaque Africain Américain à qui il s'adresse, déterminer leurs positions dans la société. En regard du corps en trois dimensions, le professeur insiste sur le fait que le corps noir n'est considéré que comme un objet dans le système, un objet qui est détestable et qui affaiblit la société étatsunienne. C'est cette chosification qui est observée dans le roman et que l'auteur/narrateur veut transformer, non pas simplement en sujet, mais en un être ambigu. Gordon explique cette ambiguïté en disant : « This ambiguity is an expression of the human being as a meaningful, multifaceted way of being that may involve contradictory interpretations, or at least equivocal ones »³⁸³. C'est à cause de ces interprétations contradictoires que Kelley n'a pas toujours réussi à mettre de côté sa colère et son angoisse et qu'il a aussi créé des images stéréotypées tant des Blancs que des Noirs. Cette colère elle-même découle du manque d'avancée dans la situation des Noirs aux États-Unis à ce moment-là. Ces stéréotypes émanent à la fois de la doxa dans laquelle il a été élevé et des exagérations des groupes politiquement et culturellement engagés auxquels il était affilié. Par conséquent, dans *dām* par exemple, Calvin « Cooley » Johnson, à cause de son besoin de revanche, ne peut pas s'éloigner de la position du sadique quand il discute avec Mitchell Pierce. Dans le jeu de duperie mis en place par Cooley, il parle à Mitchell de leurs « vieux comptes à régler » :

“Old scores from four hundred years ago, for his great-granddaddy and his granddaddy. That’s another thing about Cooley. He a long grudge-holding Black man. He don’t never forget a slight. [...] So, he says, it’s your turn.”

“My turn? But why me?” [...]

Calvin snorted, smiled. “That’s funny, because he said you’d ask that. And he told me that when you did, I was to ask you why his great-granddaddy?”

“Well, I didn’t do it.” Mitchell was bewildered. “What do I have to do with all that?”³⁸⁴

³⁸³ GORDON, L. R. *Existence in Black*, p. 72.

³⁸⁴ *dām*. pp. 159-60.

Malgré les efforts que Kelley a fait pour essayer de différencier ses personnages, tous les Africains Américains semblent être ici associés à la réaction de Cooley, de la même façon que tous les Blancs sont représentés par Mitchell. En faisant cela, l'auteur revient au sentiment de sur-détermination de ce « que veut l'homme noir »³⁸⁵, c'est-à-dire, pour gloser Gordon, comment il ne serait jamais satisfait si ce n'est en devenant le meneur³⁸⁶. *dəm* ayant été écrit à une époque où Kelley avait perdu espoir, on peut y retrouver une forme de « justification sadomasochiste »³⁸⁷, c'est-à-dire une considération du monde sous un point de vue uniquement binaire. Comme beaucoup d'autres à cette époque-là, Kelley s'est tourné vers une forme d'auto-défense à l'encontre d'une vision sadique que le monde avait de lui. Cela signifiait qu'il n'y avait pas d'intégration de l'Autre dans la cohérence de l'Être-noir en plus du fait de jouer à Dieu. Cela signifiait également qu'il fallait transformer le Blanc en agent malfaisant comme le Noir avait été transformé par ce dernier. C'est ce que Baraka expliquait à cette femme blanche en la traitant de cancer. Enfin, en tant que membre du *Black Arts Movement*, cela voulait dire qu'il fallait transmettre son point de vue à ses lecteurs en les exhortant à devenir les membres dominants de la société. C'est le sens de la réponse de Cooley à Mitchell et cela montre que Kelley avait oublié que « l'expérience nègre est ambiguë, car il n'y a pas *un* nègre, mais *des* nègres »³⁸⁸. Ce qui permet de déclarer également qu'il n'y a pas seulement un Blanc, mais plusieurs, avec leurs propres pensées, leurs propres individualités et leurs relations les uns aux autres. Cela fait office de contradiction dans les écrits de Kelley. Bien que dans son premier roman il s'efforce de montrer les Africains Américains comme des individus distincts, dans *dəm* il associe chaque individu noir à la représentation de Cooley. C'est là que la philosophie

³⁸⁵ « Que veut l'homme ? / Que veut l'homme noir ? ». *Peau noire, masques blancs*, p. 6. Ici, Fanon marque une distinction claire entre l'homme et l'homme noir. En faisant cela, il montre que les réalités existentielles et les désirs des Noirs sont différentes de celles des Blancs. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁶ *Existence in Black*, p. 77.

³⁸⁷ « [S]ado-masochistic substantiation ». *Ibid.*

³⁸⁸ *Peau noire, masques blancs*, p. 110.

de l'existence noire est utile à l'analyse de l'œuvre de Kelley puisque c'est « toujours une affaire conjonctive ou contextualisée »³⁸⁹. De plus, on peut argumenter que dans le cas de Kelley, l'ambiguïté de l'expérience noire était à nouveau présente dès *Dunfords Travels Everywheres* ; ce qui indique que ce cri de colère qui parcourt le quatrième ouvrage de Kelley n'est pas une vision exclusive du *Black Power Movement* mais celui d'un homme qui, à la fin, croit en la possibilité d'une entente entre les deux races.

Le fait est que la réification du personnage blanc dans *dām* est intéressante dans une lecture « existentiellement phénoménologique et phénoménologiquement existentielle »³⁹⁰ de l'œuvre de Kelley. Elle peut en effet être relue en prenant en compte le contexte dans lequel elle a été écrite. En dépeignant Mitchell Pierce comme un lâche émasculé et en disant en épigraphe du roman : « Now lemme tell ya how dem folks live », Kelley donne son opinion. C'est la déclaration d'un écrivain noir qui en avait assez et qui s'est posé la question de la position des Noirs aux États-Unis dans les années 1960, tout cela sous un angle phénoménologique et existentialiste. Il s'est posé la question de son Être-noir tout en suspendant, c'est-à-dire en mettant entre parenthèses, son intérêt. Puis il a observé son objet intentionnel de pensée comme un phénomène.

Les récits et les engagements de William Melvin Kelley ont évolué à mesure que les situations politiques, sociales, économiques et culturelles des Africains Américains évoluaient dans son pays. La différence qui existe entre le premier roman qu'il a publié et le dernier est à mettre en relation avec son expérience vécue. Du jeune écrivain d'à peine vingt-cinq ans au père de deux enfants quand il est âgé de trente-trois ans, les expériences de Kelley ont changé

³⁸⁹ *Existence in Black*, p. 4.

³⁹⁰ « [E]xistentially phenomenological and phenomenologically existential ». *Ibid*, p. 73. C'est nous qui soulignons.

sa perception du monde. Là où *A Different Drummer* était la vision idéaliste d'un jeune auteur qui suivait les préceptes de son enseignant en « créant tout », *Dunfods Travels Everywheres* est une œuvre plus mûre. C'est une synthèse de l'expérience vécue de l'auteur, de ses audaces littéraires et de sa prise de position pour défendre les droits des Noirs.

Alors qu'il écrivait, Kelley s'est rendu compte que la situation des Africains Américains n'était pas tenable. Il a compris leur besoin de liberté et a fait des choix existentiels. Ceux-ci se retrouvent dans ses récits lorsqu'il œuvre pour redonner du sens à l'Être-noir ainsi qu'à l'identité noire. De la crise identitaire à la libération, l'auteur a dû conceptualiser ses idées et les mettre à distance pour mieux les observer et ensuite pouvoir les retranscrire dans ses récits. Cela dénote une approche phénoménologique de l'Être ainsi que, puisqu'il s'agit d'un auteur membre du BAM, une démarche existentialiste.

Les objectifs de Kelley lorsqu'il écrit sont multiples. Il souhaite que les individus de la communauté noire ne soient plus perçus comme les bêtes cannibales que Frantz Fanon a décrites. Cette volonté lui permet de s'opposer à la sur-détermination d'un monde anti-noir qui oppresse les Africains Américains. Il exploite l'héritage commun des Noirs Américains en exposant le personnage de l'Africain dans *A Different Drummer*, puis en montrant la résolution de la population noire de s'éloigner du solipsisme blanc. En s'émancipant d'une vision manichéenne du monde, Kelley a tenté de faire retrouver leur humanité aux Africains Américains pendant la période sombre de la ségrégation raciale et de la lutte pour les droits civiques.

Ensuite, en 1970, ses romans ont arrêté d'être publiés, même s'il les a présentés aux éditeurs. Enfermés dans une perception de William Melvin Kelley comme un protestataire et un auteur trop novateur dans la langue qu'il écrit, ils n'ont pas souhaité publier le roman *Death Fall* qu'il mentionnait déjà à Marième Sy en 1980 et qu'il appelle maintenant *Dis-integration*³⁹¹. Il a tout

³⁹¹ Cf. l'interview que Kelley nous a donnée, p. 369, ainsi que l'interview qu'il a donnée à Marième Sy. SY, Marième, *Op. cit.*, pp. 481-483.

de même continué à écrire et quelques-unes de ses nouvelles sont parues dans des anthologies et des journaux. Ces récits continuent à se concentrer sur la situation des Noirs aux États-Unis. Cependant, l'angle sous lequel la position des Africains Américains est abordée change. En effet, les droits civiques ayant été obtenus, l'écriture de Kelley se fait plus optimiste quant aux améliorations dans les relations entre les deux groupes raciaux. De plus, l'expérience personnelle de l'auteur se transforme encore après son retour aux États-Unis et après avoir vécu à l'étranger. La présence de ses deux filles et de sa femme, son intégration dans la classe moyenne grâce à son nouvel emploi, la maladie, sont autant d'événements qui lui ont permis d'avoir un nouveau point de vue sur certains sujets qu'il avait déjà développés auparavant.

Partie 3 : De nouvelles approches

Partie 3 : De nouvelles approches

Dans l'entretien qu'il nous accordait le 26 février 2012, alors que *Dunfords Travels Everywhere* est mis en parallèle avec le *Finnegans Wake* de James Joyce, Kelley conclut ainsi : « Well, it's funny, I totally miscalculated the audience. I thought they would enjoy puzzling over it. But people get angry. In fact, I was compared to Joyce, and then they condemned us both »³⁹². Cette condamnation est publique, politique et littéraire. De nombreuses critiques du dernier roman publié par l'auteur mettent en exergue la complexité linguistique qui le caractérise, sans prendre en compte le message sous-jacent que l'on y trouve. Toutefois cette difficulté de compréhension est aussi un outil d'analyse dans la mesure où elle permet une multitude d'approches de l'œuvre. Le jeu littéraire que Kelley crée dans *Dunfords Travels Everywhere* est cependant à l'origine de sa sortie du cercle des romanciers noirs qui continuent d'être publiés à la fin de la ségrégation. En effet, depuis 1970, aucun nouveau roman de William Melvin Kelley n'a été édité. Les seuls textes récemment imprimés sont des nouvelles ou des essais. Il a pourtant précisé avoir écrit de nouvelles intrigues que les éditeurs n'ont pas souhaité mettre sous presse³⁹³. Se pose la question commerciale d'un côté ainsi que celle de la remise en cause des idées de l'auteur comme étant celles d'un homme dépassé et d'un autre temps. Kelley, comme nombre d'autres artistes ayant appartenu aux *Black Arts Movement*, est-il, de façon inévitable, cantonné à une époque à cause de ses premiers écrits, ou bien, est-il capable de s'interroger en fonction des nouveaux événements qui se sont produits après l'abrogation des lois Jim Crow ? L'auteur est-il toujours un écrivain politique, existentialiste et novateur sur le plan formel ou bien s'est-il détaché de ses convictions et des idéaux qu'il défendait ?

³⁹² Cf. Annexes p. 394. C'est l'écrivain qui insiste.

³⁹³ Dans la thèse de Marième Sy, elle explique que Kelley, à cette date, avait écrit plusieurs romans qui avaient tous été rejetés, p. 482.

Dans cette troisième partie qui se concentre sur les nouveaux écrits, le corpus étudié a été réduit aux œuvres de fiction qui, pour la plupart, reprennent des protagonistes déjà rencontrés. Ces récits sont des nouvelles publiées dans des magazines au fil des années. On retrouve ainsi « My Next to Last Hit by “C. C. Johnson” » (1988), « Carlyle Tries Polygamy » (1997) et « Moses Mama » (2009) que nous avons déjà cités. Nous nous servons également de « The Air Up There » que l'on peut lire en Annexe II de la thèse de Marième Sy (1989). En plus de ces nouvelles reprenant les parcours de personnages connus, Kelley a transmis ou publié « A Startling Revelation from a W.A.S.P. » (cf. Annexe I de la thèse de Sy) et « Homesick Blues » (1990) respectivement écrits après son retour aux États-Unis et après son expérience jamaïcaine. Enfin, l'auteur nous a donné l'accès inédit à un manuscrit non encore diffusé intitulé *Sun22Dec85: Dunford'Soltice* (sic)³⁹⁴ qu'il nous semble important d'ajouter à ce corpus dans la mesure où c'est la dernière occurrence connue de Chig Dunford. En outre, Kelley y réutilise des techniques et des idées déjà présentes dans *Dunfords Travels Everywhere*. Nous ferons ainsi un lien entre ces deux textes et analyserons l'évolution du personnage de Chig par rapport à l'auteur lui-même.

L'interview qu'il nous a accordée permet de constater des changements dans la pensée politique, éthique et culturelle de Kelley. Mais il ne s'agit pas d'une prise de position radicalement opposée à ses idéaux avant *Dunfords Travels Everywhere*. C'est une transformation de point de vue ainsi qu'une réflexion sur son expérience individuelle au lieu de ne s'intéresser qu'à celle de la communauté noire aux États-Unis. Nous insisterons sur les raisons de ces changements de point de vue à ce moment de la vie de l'auteur. Sa maturité en

³⁹⁴ Au moment où nous écrivons cette partie, l'auteur ne nous a pas accordé l'autorisation de reproduire cette nouvelle en annexe de notre thèse. Aussi, nous ne pouvons que faire un résumé du récit et ne citer que quelques extraits. La version en notre possession est à l'état de brouillon et nous la citerons telle quelle. L'auteur est conscient lorsqu'il nous l'a communiquée des faiblesses orthographiques du texte : « Dear Blec, attached find the continuing adventures of Charles Dunford. Lots of typos, sorry. » (Correspondance avec William Melvin Kelley, e-mail reçu le 1^{er} septembre 2012). Ceci explique l'usage de « sic » dans le titre ici, Kelley voulant certainement employer le terme « Solstice ». Cependant, le titre *Dunfords Travels Everywhere* comporte des erreurs grammaticales volontaires de l'auteur. Il est par conséquent possible que la graphie du titre de la nouvelle soit elle aussi délibérée.

tant qu'écrivain ainsi que, encore une fois, sa propre expérience restent des éléments essentiels de la critique de son œuvre à la suite du dernier roman qu'il a publié. Après l'adoption des *Civil Rights Acts* abrogeant la Ségrégation, Kelley n'écrit plus seulement sur la communauté, il se concentre davantage sur l'individu en tant qu'entité à part entière. Notre rencontre avec l'écrivain nous a permis de mettre en exergue la relation complexe entre la communauté et l'individu telle qu'il la conçoit. L'analyse rétrospective qu'il fait sur sa vie met en valeur le triomphe du moi de l'auteur sur le collectif dans cette relation. À la lecture de ces nouveaux écrits, on assiste à l'effacement de la masse africaine américaine au profit d'un moi correspondant à une identité narrative, tour à tour narration du réel et invention d'un idéal fictif. Pourtant, du fait de sa complexité, nous verrons que ce lien est toujours omniprésent et ambigu dans la narration de Kelley.

En prenant le pas sur la dimension culturelle africaine américaine, le moi de l'écrivain se transforme en un principe indispensable de l'œuvre après *Dunfords Travels Everywhere*. Kelley, comme le faisait William Faulkner, continue de développer les vies des personnages qu'il a déjà créés, tels Chig Dunford, Carlyle Bedlow ou bien Calvin Coolidge Johnson. C'est parce qu'ils sont récurrents que nous nous concentrerons surtout sur leurs représentations dans les nouveaux écrits.

I. Étude comparative des œuvres de jeunesse et des œuvres tardives

En publiant *Dunfords Travels Everywheres* en 1970, William Melvin Kelley pense renouer avec le jeu littéraire du début de sa carrière, c'est-à-dire celui où, plutôt que de s'attacher uniquement au fond, il travaille abondamment sur la forme. S'il est possible de voir dans cette œuvre une imitation du dernier roman de James Joyce, Kelley s'y réapproprie à la fois la création du langage, les traditions mythologiques nordiques et africaines ainsi que le « stream of consciousness »³⁹⁵. Il n'y est pas question pour l'écrivain d'abandonner la défense des droits des citoyens étatsuniens noirs, mais de réinventer les modes de communication³⁹⁶ par le biais desquels les idées sont véhiculées. Ce changement de la forme ainsi que l'insistance sur le combat antiségrégationniste des deux livres précédents ont conduit les lecteurs et les critiques à se distancer des récits de Kelley. Pourtant, il n'est pas juste de les décrier comme simplement traditionnalistes ou novateurs et ces appellations ne correspondent pas non plus aux pièces qui composent le corpus étudié dans cette troisième partie. Bien qu'il y ait parfois un sentiment d'inertie qui semble faire stagner la pensée de l'écrivain, il y a également des évolutions notables, quelques fois majeures, mais qui peuvent être liées aux transformations de la réflexion de Kelley à mesure qu'il murissait d'abord en tant qu'homme, époux, père de famille, citoyen noir américain ainsi qu'en tant qu'écrivain et militant. On peut aussi noter l'intérêt que l'auteur a pour ses personnages et les raisons pour lesquelles il s'attarde sur leur développement. La fin de la Ségrégation a également permis à l'écrivain de se concentrer à nouveau sur l'individu en

³⁹⁵ Comme nous l'avons précisé plus haut, nous choisissons ici de conserver le terme en anglais. Cf. note 102, p. 68.

³⁹⁶ Kelley, dès son dernier roman, travaille sur la forme et le fond de ses récits et les transforme pour tenter d'atteindre d'autres lecteurs, et plus particulièrement les masses populaires africaines américaines. Après la publication de *Dunfords Travels Everywheres*, il décide de se concentrer davantage sur d'autres formes d'art. Ainsi, il délaisse quelque peu le roman et se tourne vers d'autres formes de fictions tels que la bande dessinée, la peinture, la photographie, le cinéma (SY, *Op. cit.*, pp. 175-176) car, dit-il, les personnes noires qu'il veut atteindre ne lisent pas ou alors très peu. Cependant, il n'a jamais complètement abandonné l'écriture et a continué à composer des romans et des nouvelles. Dans ces nouveaux écrits, il tente de s'adresser à ses lecteurs africains américains en utilisant d'autres outils que ceux qui ne fonctionnent pas et qu'il a déjà utilisés.

tant qu'entité unique et à part entière malgré son intégration à la communauté africaine américaine. Kelley façonne les personnages de Chig, Carlyle ou encore Cooley d'une manière plus détachée de la relation raciale, mais elle est toujours en arrière-plan des récits.

I.1. Stagnations

I.1.1. Les mêmes personnages et la lutte pour les droits des Noirs

En réitérant la présence de trois personnages principaux très présents dans des œuvres antérieures, William Melvin Kelley situe son action dans la continuité d'une autre qui n'a pas cessé de façon abrupte mais dont les effets s'inscrivent dans la durée. À l'adoption des *Civil Rights Acts* de 1964 et 1968, les actes racistes et Ségrégationnistes ne se sont pas arrêtés et il a fallu continuer à militer afin d'obtenir une position similaire à celle des Euro-Américains dans la société étatsunienne. Aussi, l'activisme politique, social et culturel de l'écrivain se retrouve dans ses œuvres plus récentes, malgré une transformation des mots et des modes de communications. La lutte des races est par conséquent toujours présente dans ses récits tardifs ainsi que les concepts déjà développés antérieurement. S'ils sont moins communs que ceux développés dans *dām* par exemple, ce n'en sont pas moins ceux d'un auteur dont l'expérience lui a permis de s'interroger sur les relations raciales aux États-Unis. La représentation de la communauté à travers l'identité d'un individu est encore présente de la même façon qu'elle l'était dans les écrits radicaux de *Dunfords Travels Everywheres* ou même *A Drop of Patience*. En ce qui concerne cette évolution de la prose de Kelley, Valerie M. Babb écrit :

During the course of his literary career, William Melvin Kelley, who began writing with a vision of racial coexistence, increasingly saw the impossibility of this ideal. The change in his perception and radical politics paralleled that of many black Americans during the turbulent 1960s, when the dream of the integrationist phase of the civil rights movement began to be replaced by the rage and anger of the emerging

black nationalists. As Kelley became more aware of the systematic degradation of blacks (sic) throughout American history, the themes and concerns of his writing took on a more radical stance.³⁹⁷

Le durcissement de la position de l'auteur se poursuit ainsi lorsqu'il renoue avec le personnage de Calvin Coolidge « Cooley » Johnson dans « My Next to Last Hit by "C. C. Johnson" ». Celui-ci, à l'origine de la chute de Mitchell Pierce, stéréotype voire archétype du Blanc haï pendant le Mouvement pour les droits civiques, se retrouve dans un épisode de sa vie courante en tant que gangster à la solde du Daon, parrain d'une mafia italienne, souvenir de la jeunesse de Kelley. Travaillant en tant que boulanger, il est également tueur à gages pour Roff « the Cowboy » Capeurtao, alias le Daon. Ce dernier lui demande de liquider un journaliste, Hamilton Dapper, dont les idéologies influent sur son affaire. En effet, les prostituées dont il a la charge veulent une augmentation de leur solde à cause des idées développées dans l'émission de Dapper. Cooley se rend ainsi à son bureau, déguisé en tapissier, afin d'éliminer l'homme. Le chroniqueur commence une conversation avec le tueur et ils se rendent compte qu'ils ont fréquenté la même université – Harvard. Cela entraîne la conversation vers des sujets beaucoup plus politiques.

C'est lors de cette conversation que Cooley se rend compte que, même si au premier abord le Blanc, Hamilton Dapper, semble s'intéresser à lui, il existe un trop grand écart social et culturel entre eux. Alors, il le tue. Le désaccord se traduit par la façon dont Dapper, qui se dit pourtant un spécialiste, ne réussit pas à définir l'avenir de la nation étatsunienne. Ce futur est intrinsèquement lié à la relation entre les Euro-Américains et les Noirs Américains et Dapper refuse de réfléchir à une solution pour une meilleure entente entre les deux races. La frustration de Cooley peut être retrouvée dans « A Startling Revelation from a W.A.S.P. ». Un passage de

³⁹⁷ BABB, Valerie M. « William Melvin Kelley ». in DAVIS, T., HARRIS, T. (dir.). *Dictionary of Literary Biography: Afro-American Fiction Writers After 1955 (Vol.33)*. Detroit: Gale Research Company, 1984, pp. 135-136.

la première nouvelle est une réécriture de quelques paragraphes de la nouvelle non-publiée³⁹⁸, ce qui accentue la relation entre les deux. Dans la deuxième nouvelle cependant, même si le personnage – Billy, qui est le diminutif de William³⁹⁹ – ne tue pas son interlocuteur, la colère quant à la façon dont le W.A.S.P. rejette les interrogations du Noir et les met à l'écart car il ne veut pas y penser rappelle des éléments préexistants dans la narration de *dām*. Cooley, narrateur autodiétiq ue de cette nouvelle raconte :

Poor uptight Pop, he expected great things of the WASP. If dealt with patiently and tactfully, he'd do righteously. Once he accepted our humanity, he'd do well by us. He'd pay us our back wages. He'd brag to the world about our accomplishments. How he couldn't have built America without us. (...).⁴⁰⁰

Ce passage peut être corrélé à celui où le même personnage demandait à Mitchell Pierce de rendre des comptes par rapport à l'esclavage subi par ses ancêtres à la fin du quatrième roman de Kelley. La critique de la société étatsunienne sort d'autant du cadre dans « A Startling Revelation » que l'écrivain y peint un portrait de l'Amérique avec un regard extérieur, c'est-à-dire celui d'un Africain Américain qui a pu observer son pays de loin, en s'exilant pendant un temps. En conséquence, il remarque que les dus à payer par le Blanc ne le sont toujours pas. Le besoin de reconnaissance du père de Cooley⁴⁰¹, transmis au fils, mènent à la radicalisation de ce dernier qui, par besoin de vengeance encore une fois, va finir par tuer. Cette critique de la société étatsunienne – et plus explicitement de la façon dont les Blancs la dirige – est une réminiscence du message de l'épigraphe de *dām*. Le lien que nous créons entre les deux nouvelles est nécessaire car, si dans l'une il ne s'agit que d'une longue conversation entre un Africain Américain et un Euro-Américain qui se solde par une simple incompréhension de l'un par l'autre, dans l'autre, le débat est clos (par soucis narratif, c'est-à-dire dans un but de

³⁹⁸ Le passage correspondant se situe de la fin de la page 328 (« After that, we got down. ») jusqu'à la page 331 (« Who would've thought that Teddy or Harry would turn out so well? ») dans « My Next to Last Hit » et du début (p. 418) à la p. 426 de « A Startling Revelation from a W.A.S.P. ».

³⁹⁹ Ici, c'est cette fois une transposition plus franche de l'auteur.

⁴⁰⁰ « My Next to Last Hit », p. 330.

⁴⁰¹ Rappelons que dans cet extrait, le père de Cooley reprend en fait les mots du père de William Melvin Kelley.

concision et de mise en scène) par le meurtre d'un homme par une arme silencieuse, avec un crime maquillé en suicide⁴⁰². Dans « A Startling Revelation », Kelley ouvre davantage la discussion en poussant plus l'analyse des relations entre les deux races en mettant en lumière la manière dont les Blancs ont imposé une forme de supériorité sur les Noirs. Il montre que les Euro-Américains sont incapables de sortir de la société racialisée dans laquelle ils ont rabaissé les Noirs. Ainsi, les Africains Américains deviennent les « sujets » de la classe dominante. C'est le même mot qui est utilisé dans « My Next to Last Hit » et qui dans les deux cas est contesté par le Blanc de la conversation⁴⁰³. L'incohérence de la relation entre les Noirs et les Blancs est également soulignée dans d'autres nouvelles.

Dans « Homesick Blues » par exemple, dès le début du récit, l'arrivée du Blanc en Jamaïque a des incidences négatives sur les enfants jamaïcains noirs. Alors qu'il arrive à peine dans un village, un journaliste, H. L. Mencken, pour les remercier de l'information qu'ils lui ont donnée, offre du bourbon aux enfants :

In thanks, H. L. Mencken gives each boy a tiny sample bottle of bourbon. All but the dreadlocked youth tear into the booze. Immediately aggression comes into each innocent face. They begin to fight. One hits another in the head with the palm branch cricket bat. Blood flows.⁴⁰⁴

De la candeur de la jeunesse à l'agressivité de l'âge adulte, il n'aura fallu que la perversion amenée par cet homme blanc dans ce village jamaïcain. Dans ce récit aux allures de fable anachronique, Kelley s'efforce de mettre en valeur des relations entre les Noirs et les Blancs dans un contexte proche de la cinématographie fantastique. L'action se concentre autour de

⁴⁰² C'est une manière de remettre en avant les actions de Cooley avec Mitchell Pierce et sa façon discrète de traiter de ses problèmes avec les Blancs. Ainsi, s'il a « donné » son bébé noir à l'anti-héros du roman de façon insidieuse, ce sont avec des agissements aux conséquences semblables qu'il traite avec Hamilton Dapper. Néanmoins, si dans le roman le meurtre du Blanc est symbolique avec la mort du jumeau blanc et l'adoption forcée du bébé noir qui marquera le couple Pierce dans la société racialisée, dans la nouvelle, l'homicide est direct et physique. On peut sans doute y percevoir le thème de la vengeance aveugle. Néanmoins cela est sujet à débat puisqu'il est aussi possible de rapprocher la liquidation de l'homme blanc à la forme du récit et les normes imposées par le style de la nouvelle.

⁴⁰³ Cf. p. 444 pour « A Startling Revelation » et p. 331 pour « My Next to Last Hit ».

⁴⁰⁴ « Homesick Blues », p. 396.

Clive Fairchild, Noir Jamaïcain, de toute évidence d'origine extraterrestre. Il a tour à tour les traits de Richard Pryor ou d'O. J. Simpson, « dreader than dread »⁴⁰⁵. En mission pour le « Top Supreme Commodore », il aura également un mandat de Sir Noel (sic) Coward dont le but est d'inférioriser les Américains par rapport aux Britanniques (400). Fairchild, l'archétype de l'homme noir est ce qu'il lui faut : « I need a fearless man. A man with nothing to lose. An existential warrior. A superlative salesman, (...). »⁴⁰⁶ Si le majordome de Coward, Desmond, dit que c'est l'heure pour les Noirs, les Gauchistes et les Fascistes, tous à la fois, d'être sérieux (501), le rôle de ces deux personnages reste ambigu et Desmond les définit ainsi :

« My dear schvartzer, the voild iss divided between two kinds, those who carry Whips and those who carry Shovels. I am a Whip. Sometimes a Leftist Whip. Sometimes a Fascist Whip. But always a Whip. »⁴⁰⁷

Ils souhaitent que la société américaine soit davantage décadente. Pour cela, ils font la promotion de drogues récréatives et travaillent à la corruption des élites par le truchement de Clive Fairchild⁴⁰⁸. On comprend néanmoins l'ambivalence dans laquelle le protagoniste se trouve. D'un côté, il est en mission d'une importance universelle (404) et il est possible, même si d'autres possibilités d'interprétation restent ouvertes, que son origine extraterrestre renvoie à l'universalité de son existence humaine. D'un autre côté toutefois, il est considéré comme un simple outil par les « primitifs » qu'il côtoie. Son statut d'instrument est mis en évidence lorsqu'il se différencie de Desmond et de Sir Noel Coward : « Fairchild contemptuously: "You

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 396, 398.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 400.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 401.

⁴⁰⁸ Le lien entre les drogues récréatives et les tensions entre Noirs et Blancs se crée en relation avec la chanson *Subterranean Homesick Blues* de Bob Dylan (1965) d'où semble être tiré le titre de la nouvelle. Dylan y chante : « Johnny's in the basement / Mixing up the medicine / I'm on the pavement / Thinking about the government (...) / Better stay away from those / That carry around a fire hose ». Les références aux drogues et aux manifestations pour l'obtention des droits civiques sont des échos présents à la fois dans la chanson et le récit de Kelley. En ce qui concerne la corruption des élites, la narration telle qu'elle est présentée par l'auteur s'apparente à un phénomène existant depuis longtemps et qui mène à la déliquescence de la société étatsunienne. En dépit de la dimension fictive, Kelley semble en faire un fait historique avec les apparitions anachroniques de H. L. Mencken, Ralph Waldo Emerson, Theodore Roosevelt, Daniel Webster, Kate Millet ou encore Henry David Thoreau (entre autres).

whips are all alike. Theatrical! Let's get on with it. I've business elsewhere." »⁴⁰⁹. Malgré son existence en tant qu'homme et ici, on peut se risquer à dire, en tant qu'entité supérieure, parce qu'il est noir, Fairchild est instrumentalisé par les Blancs qui se sont mis en position de supériorité sans avoir cherché à savoir qui il était, mais en basant leur opinion sur des idées préconçues. De plus, cette démarche repose sur le fait d'encenser les qualités du Noir afin de mieux le façonner pour qu'il soit ce que Coward et Desmond ont envi qu'il soit. Bien que noir, Desmond est le phototype de l'esclave de maison, typiquement plus raciste que le maître blanc afin de garder son statut hors du champ et des cultures. Kelley le peint, par ailleurs, en tant que Fasciste à l'accent germanophone et aux idéaux strictement nazi : « Desmond (played by Sidney Poitier in Hitler mustache, white coat and black trousers) steps forward with an ashtray. "Done, mein Herr!" » (399). Si l'allusion à la relation entre maître et esclave, ainsi qu'entre les esclaves eux-mêmes est importante ici, c'est parce que ce thème est déjà traité par Kelley lorsqu'il met en place les rapports entre Ludlow Washington et son maître (noir) par exemple, ou encore la façon dont l'esclavage est repris dans *Dunfords Travels Everywheres*. Dans cet univers kelleyien, les récits fonctionnent encore une fois en cycle, et c'est comme cela que l'on peut concevoir le retour de personnages récurrents tant par leurs présences que par les concepts qui leurs sont attachés.

1.1.2. La forme cyclique

Chig Dunford, déjà associé au cycle dans la narration de Kelley, est le protagoniste dont la régularité dans les écrits de l'auteur reste la plus notable. Dans les récits récents, il est présent dans trois nouvelles, et la circularité du personnage est tout autant morale que physique. En reprenant Chig, Kelley renoue avec la personnalité qu'il lui a développée⁴¹⁰. En plus de celle-

⁴⁰⁹ *Op. cit.*, p. 402.

⁴¹⁰ Il a été vu plus haut la façon dont l'histoire de Kelley peut être liée à celle de Chig. Cette même histoire est celle que l'on retrouve dans la nouvelle « My Next to Last Hit ». Ici cependant, ce n'est plus Chig mais Cooley

ci, il compose davantage avec l'expérience du personnage, et le lien entre ce dernier et l'auteur est à nouveau perceptible. Chig, comme son créateur, devient professeur à l'université et s'intéresse à un auteur noir européen⁴¹¹. Si « Moses Mama » est la suite de sa première rencontre avec sa grand-mère paternelle et la manière dont il est devenu féministe, *Sun22Dec85: Dunford'Soltice* est l'apogée de l'aventure de Chig Dunford. Le lecteur le retrouve en tant que professeur dans une université du Vermont. Il accueille chez lui sa nièce, Merry, après que sa sœur, Connie lui a demandé de s'en occuper pendant le dernier trimestre scolaire. L'arrivée de l'adolescente permettra au protagoniste de se remémorer son séjour en Europe à la recherche d'éléments sur l'auteur fictif noir européen Alexao Dupukshamin (à peu près modelé sur les contours d'Alexandre Dumas et d'Alexandre Pouchkine), ainsi que de remettre en question ses relations amoureuses avec les femmes et avec sa hiérarchie.

Cette nouvelle est en quelque sorte un travail de style pour Kelley. Alors que le personnage fait une rétrospective de sa vie, la lecture, en surface, semble faire comprendre que Chig ne s'est que peu engagé dans la lutte des races aux États-Unis. Le récit s'apparente principalement à une introspection sur les qualités intrinsèques de la personne plutôt que sur ses engagements politiques. Pourtant, la réflexion de Chig Dunford au solstice de sa vie (il a cinquante ans) le mène à réfléchir et à se questionner sur le sens des relations entre les races, tout en les liant à son Erlebnis, c'est-à-dire son expérience vécue. Il se remémore par exemple sa première visite dans le Sud et l'aberration des relations entre les Blancs et les Noirs liée à la Ségrégation :

Couldn't believe the craziness of the segregated drinking water fountain. A pipe coming out of a wall and way over there through six feet of pipe, the COLORED fountain. Moronic! Absurd! Yet people died. Funny how one image. Not the shame the absurdity. What kind of mind could come up? If they really had

qui partage des traits de son histoire personnelle avec l'auteur. Cela laisse apparaître un nouveau point de vue quant à la présence de l'auteur dans ses personnages avec une forme de fictionalisation de l'écrivain et de son histoire. Ce que nous avons plus haut appelé autofiction, tout en la modulant et en adaptant la définition initialement énoncée par Doubrovsky.

⁴¹¹ Dans les interviews qu'il a données et comme on peut aussi le voir dans la nouvelle « A Startling Revelation from a W.A.S.P. », Kelley montre l'intérêt qu'il a pour des auteurs européens noirs comme Dumas et Pouchkine. Ce même intérêt est partagé par Chig Dunford qui, comme l'auteur, veut insister sur la couleur de peau de ces auteurs, s'opposant aux stéréotypes voulant que les Noirs soient incapables de composer de grandes œuvres.

the courage of their convictions they'd have just forbade us to drink water away from home and finished the debate once and for all. But separate but equal? To go to the expense of an extra fountain, what a joke? (...) The whole thing absurd. A sickness. A bankrupt idea. Not scientific basis for it. Most blacks mixed up with whites anyway. We're both; They're one. So who's better? We're all; they're apart. What're they afraid of would jump from our lips to the spigot and wait for some unsuspecting cracker and turn him what? What did they fear? That they'd catch nigger from the water fountain? He snorted a laugh. "All about money anyway, not race. Someone was selling more pipe. Someone was getting paid to put it in."⁴¹²

Le fil de la pensée de Chig à ce moment de la narration rappelle au lecteur la période à laquelle il a été rencontré pour la première fois, c'est-à-dire pendant le Mouvement pour les droits civiques. Cela permet une analyse de la situation à distance. L'incohérence de la décision de la Cour Suprême « Séparés mais égaux » est d'autant plus marquante que Kelley la lie à une réalité économique de la séparation des races, de la même façon que les Noirs étaient un bien matériel à valeur économique pendant l'esclavage. En se remémorant cette époque de sa vie, Chig montre la continuité de son existence dans ce monde fictif créé par Kelley. Cette fois-ci, si l'action se situe dans l'état du Vermont, elle se déroule toujours dans une ville fictive, Capitol. Plusieurs des récits précédents de l'auteur ont lieu dans la ville de New Marsails de « l'État ». Dans la présente nouvelle, l'histoire n'est plus cantonnée aux carcans ségrégationnistes, mais Chig essaie, dans une action militante, de confirmer la présence des Africains Américains sur tout le territoire étatsunien car c'est aussi « chez eux » (13). C'est une autre façon de comprendre l'évolution du personnage qui, à la fin de *Dunfords Travels Everywheres*, revient aux États-Unis car il considère son retour comme une démarche importante pour sa propre construction et celle des Africains Américains qu'il rejoint.

De la même façon que ce dernier roman était un perpétuel recommencement dans sa forme, *Dunford'Soltice* reprend les attributs cycliques déjà utilisés. En ce sens, lorsque le lecteur arrive à la dernière page de la nouvelle, la ponctuation (trois points de suspensions) et la syntaxe l'invitent à revenir à la première page. Là où dans *Dunfords Travels Everywheres* le narrateur demande à Chig de se réveiller de son sommeil et à revivre son expérience d'homme noir

⁴¹² Sun22Dec85: *Dunford'Soltice*, pp. 29-30.

confronté aux Blancs, la méditation du personnage est plus intime dans la nouvelle. À la valeur monétaire qui lui est affligée se substitue une réflexion sur son isolement :

Timber ! came the far cry of the distant woodsman as the old hermit huddled in his hovel in the darkest corner of the great black Reupeon Forest in the darkest pine grove by the darkest bog in the darkest time...
... of the darkest night of the darkest week of the darkest month of the darkest season of the darkest year of the darkest decade, professor Charles Dunford stood at sunset near the plateglass window of the observation lounge at Vermont International Airport, (...).⁴¹³

Tel un souvenir du langage des rêves qui était une voix extérieure liant Chig et Carlyle à la pensée communautaire africaine américaine, le « stream of consciouness » employé ici est un outil qui permet à l'auteur de transmettre la réflexion du personnage pendant qu'il attend sa nièce à l'aéroport. Marquée par une ponctuation défectueuse, ce raisonnement montre également le lien que Chig s'est créé avec l'auteur Dupukshamin. C'est l'utilisation du mot « Reupeon » qui montre l'assimilation du vocabulaire du pays imaginaire dans lequel il se trouve avec ses amis au début de *Dunfords Travels*. Chig est ce vieil ermite perdu dans une forêt sombre, et la répétition du superlatif « darkest » indique l'état de solitude et d'obscurité morale dans lequel il se trouve. C'est d'ailleurs l'arrivée de sa nièce et des péripéties que cela entraînera qui permettront d'illuminer les idées de l'oncle de Merry. Cela peut être compris dans le nom que l'auteur lui a donné, signe de félicité et de quiétude. Mais comme dans le roman de 1970, ces moments sont ponctués de mauvais souvenirs, ce qui renvoie le personnage sans fin vers le début de l'action.

La structure de cette nouvelle est un des signes de la stagnation de l'écriture de William Melvin Kelley. Mais on peut reconnaître certains outils qu'il utilise pour raconter l'histoire comme étant ceux qu'il avait déjà utilisés par le passé. L'écrivain reste adepte de ce que Robert E. Fleming a appelé : « his distinctive form of black comedy »⁴¹⁴. Cet humour se retrouve en

⁴¹³ *Ibid.*, pp.86-1.

⁴¹⁴ FLEMING, Robert E. « Kelley, William Melvin ». In ANDREW, W., FOSTER, F. HARRIS, T. (dir.). *The Oxford Companion to African American Literature*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997, p. 416.

particulier dans « Homesick Blues » où Desmond, un Noir, s'exprime avec un fort accent allemand, ou bien avec l'exagération apparente lorsque le narrateur décrit une femme en ces termes : « (Kate Millet, Eleanor Holmes Norton (...), all breasts and bustles on ten-inch stiletto heels, tear out the upper left corner of the screen. »⁴¹⁵. Il y a aussi la description des cigarettes de cannabis que Theodore Roosevelt et Ralph Waldo Emerson roulent vers la fin du récit :

Teddy Roosevelt and Ralph Waldo Emerson sigh, nod approvingly, eyes alight. Fairchild puts a handful [of resinous bark-brown cannabis] in front of each man. All produce personal Bambu papers and start to clean and roll. Fairchild uses bread-wrapper paper found only in Kingston to build himself a gigantic spliff.⁴¹⁶

Le comique est de situation mais il est encore plus probant du fait de l'absurdité de la scène. L'exagération produit le même effet que celui déjà produit dans *A Different Drummer*⁴¹⁷. L'humour noir de Kelley peut être analysé sous plusieurs angles. D'abord, on voit l'effet cocasse immédiat de la narration lorsque, du fait de l'anachronisme dans « Homesick Blues » ou à cause de l'accumulation et de la comparaison dans *A Different Drummer*, la fantaisie se mêle aux éléments plus ordinaires. Cela conduit le lecteur à rire en premier lieu puis à mettre en question ces situations anormales. Ensuite, cette narration empreinte d'oralité témoigne d'une distanciation avec une démarche littéraire plus traditionnelle et euro-centrée. L'auteur choisit ainsi de s'inscrire dans un folklore africain américain marqué de codes propres aux Noirs aux États-Unis. C'est une continuité de la démarche engagée dès l'écriture du premier roman où les Blancs ne comprenaient pas, à l'inverse des Noirs, les dogmes mis en évidence par Tucker Caliban quant à la relation entre les races.

⁴¹⁵ « Homesick Blues », p. 402.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 402-403.

⁴¹⁷ On peut prendre un exemple déjà analysé plus haut. Dans *A Different Drummer*, après que Tucker a tué son cheval et sa vache, le narrateur en la personne de Harry Leland raconte : « The afternoon had crept away and now above the corral, where the dead animals were beginning to collect flies from half the county, (...) the sun went down like a burning new penny. » (44).

Les nouveaux écrits de Kelley, bien qu'étant, on vient de le voir, un prolongement formel et fondamental des récits antérieurs présentent toutefois des différences notables. Celles-ci sont liées à la transformation du contexte dans lequel l'auteur se retrouve, tant temporel que géographique. Ces évolutions mènent à un repositionnement de la verve militante de l'écrivain et il y a un glissement de la perspective narrative et idéologique.

I.2. Des changements

I.2.1. Un contexte différent

La fin de la Ségrégation en 1964, l'obtention généralisée du droit de vote en 1965 ainsi que l'obtention des droits civiques en 1968 a ouvert la voie à une insertion plus décisive des Africains Américains dans la vie sociale, politique et culturelle du pays. Cependant, en 1965, à la suite de l'assassinat de Malcolm X, Kelley s'est exilé loin de son pays afin d'analyser les relations raciales à distance, mais également pour préserver son épouse et sa fille.

Ce changement de contexte est en particulier visible dans « A Startling Revelation » et *Dunford'Soltice*. Dans ce dernier récit, Chig fait, on l'a vu, une rétrospective de sa vie. Nous avons également mis en évidence l'examen qu'il fait de la situation incohérente dans le Sud étatsunien pendant la Ségrégation avec l'exemple paradigmatique des fontaines à eau dans les rues. La mise à distance n'est pas contemporaine à l'action, au contraire, elle est le fruit d'une démarche réflexive postérieure qui autorise à avoir du recul dans l'analyse d'un état de fait donné. D'ailleurs, c'est l'un des points primordiaux qui permettent de mettre en question la démarche fiévreuse de Kelley lorsqu'il écrit des romans comme *dām* ou bien *A Drop of Patience*. La colère exprimée par les personnages dans ces deux œuvres par exemple n'est pas celle que Chig Dunford aurait pu formuler ici. Dans la nouvelle, le personnage ne fait que

montrer l'illogisme d'un système légal qu'il fallait cependant lier à une approche économique. En somme, Kelley va plus loin que l'idéologie raciale initiale en décrivant une approche racialisée liée à une réalité des classes, de culture nationale et de violence libératrice⁴¹⁸.

En plus de l'approche raciale, l'auteur introduit la notion de classes aux États-Unis de manière plus directe dans ces nouvelles publications. Si la conscience de classes était déjà sous-jacente dans les histoires antérieures, elle est exprimée sans détour dans « A Startling Revelation » par exemple. Dans « Saint Paul and the Monkey » ainsi que « Connie »⁴¹⁹, les classes sociales sont corrélées à des problèmes plus personnels. Valerie M. Babb écrit : « When a pre-law student [in “Saint Paul and the Monkey”] is torn between a difficult marriage and an imposing career, and his unmarried sister faces the prospect of an unwanted baby [in “Connie”], personal and class issues are raised by Kelley more than issues of race relations in America. »⁴²⁰. Ces histoires ont été composées à l'époque où Kelley s'employait encore à décrire des personnes et non pas des symboles. C'est ce à quoi il semble revenir dans les dernières nouvelles, mais dans un style plus impératif avec des expositions d'idées plus franches. Lors de sa conversation avec le W.A.S.P., le narrateur s'exprime :

“In America we don't like to talk about class.” (...)

“Too hypocritical to talk about them, as if each of us didn't love his own class. Though the few true Marxists among us who live what they consider working class lives, would tell you differently. They'd want everybody to live working class lives, which I wouldn't mind, having found that poverty and all, working class people have more soulstirring fun. [...]”⁴²¹

L'inclination à la lutte des classes découle de l'évolution de Kelley lui-même, après s'être intéressé à la philosophie sociale de Mao Zédong. C'est un argument qu'il énonçait également dans l'entretien du 26 février 2012⁴²². Il ne s'agit pas de s'illustrer en avançant une idéologie

⁴¹⁸ C'est ici une référence à Frantz Fanon et *Les damnés de la terre*. Cet essai met en perspective l'identité des classes et la culture nationale dans une recherche de décolonisation et de la fin de l'aliénation des peuples colonisés.

⁴¹⁹ Respectivement dans *Dancers on the Shore*, p. 64-86 et p. 106-129.

⁴²⁰ BABB. V. M. *Op. Cit.*, p. 138.

⁴²¹ « A Startling Revelation », pp. 439-440.

⁴²²Cf. Entretien du 26 février 2012, passim.

communiste, mais de faire l'apologie de la classe ouvrière. La corrélation entre race et classe est d'ailleurs logique dans le contexte étatsunien dans la mesure où les Africains Américains, du fait de l'inégalité des chances, étaient et, sont encore pour nombre d'entre eux, issus de la classe populaire. En redirigeant son raisonnement vers la question des classes sociales et non plus uniquement vers les relations raciales, William Melvin Kelley s'inscrit dans une problématique contemporaine à l'écriture de ses nouveaux récits. En effet, les émeutes raciales qui ont eu lieu après l'adoption des *Civil Rights Acts* et du *Voting Right Act* peuvent être liées à la misère sociale dans laquelle les Africains Américains vivent. Le contexte n'est pas uniquement celui de la requête des droits civiques, c'est aussi celui de l'égalité des chances dans un environnement social avilissant pour les Africains Américains. On peut également le remarquer dans « My Next to Last Hit » lorsqu'au début Cooley Johnson explique les raisons pour lesquelles il s'est fait enrôlé dans la pègre italo-américaine :

Back in the Hiroshima summer of 1945, to pinpoint it exactly, I needed a job badly. Pop had died a few years before, leaving Mom with me and my five-year-old brother, Hondo. A couple of kids had died between him and me. So at age fifteen I began to look for a serious job, not just for extra but for ordinary.⁴²³

En précisant la date à laquelle Cooley a rejoint les rangs de la mafia du Daon, l'auteur pointe une situation qui n'a guère évolué depuis la Reconstruction puis la fuite vers le Nord et la formation des ghettos. Étant donné qu'il est indiqué dans le texte que les Africains Américains ne votent pas (330), il est possible de supposer que l'action est postérieure à 1965, en sus d'une publication en 1988. Ce qui pousse Cooley à commettre son forfait est le fait que la race noire aux États-Unis est nécessairement reléguée au ban de la société de classes : « "Everybody's bored," I agreed. "(...) But in a class and race society (...), it's the responsibility of your class and race not to get bored. If you're born with all the breaks, you have a responsibility to your

⁴²³ « My Next to Last Hit », p. 320.

subjects. Even the Bible says that.” »⁴²⁴. Malgré cette continuité de l’action dans les écrits de Kelley, le glissement est important dans la mesure où il fait émerger dans ses nouveaux écrits un sujet qui n’était que sous-jacent précédemment : la relation entre race et classe. Il y a également l’insertion d’autres lieux, plus ou moins éloignés géographiquement des États-Unis.

1.2.2. Une géographie différente : l’Europe et la Jamaïque

La Jamaïque, où Kelley et sa famille se sont installés entre 1969 et 1977, prend une importance particulière dans « Homesick Blues » et « A Startling Revelation from a W.A.S.P. ». Dans ce premier récit, l’île caribéenne n’est que le lieu liminaire de l’action. C’est toutefois celui qui deviendra le pays adoptif de Clive Fairchild, là où le journaliste H. L. Mencken viendra le chercher afin qu’il raconte son histoire. Dans ce récit, Kelley montre les Jamaïcains comme des personnes fières, sans peur. Dès les premiers paragraphes, il décrit une horde d’hommes à dreadlocks assis à l’ombre d’arbres⁴²⁵. En utilisant le mot « pride » pour décrire le groupe d’hommes, l’auteur met en avant, d’une part l’attitude majestueuse et conquérante de ces individus, d’autre part une référence au Lion de Juda qui représente à la fois Jésus-Christ et l’empereur éthiopien Hailé Sélassié. Le Rastafarisme en tant que religion est une philosophie panafricaniste qui rend visible les points forts de la diaspora africaine dont font partie les Jamaïcains. Il s’agit également de l’un des principes que Kelley développe à partir de la fin de son séjour parisien, c’est-à-dire vers la fin des années 1960⁴²⁶. L’expérience jamaïcaine de l’auteur est celle d’un Africain Américain qui souhaite vivre dans un pays où les éléments

⁴²⁴ *Ibid.*, pp. 330-331.

⁴²⁵ « A pride of dreadlocks sitting in the shade of low trees, playing dominoes, smoking cannabis sativa (Indian hemp) in giant goat-horn pipes. » (396).

⁴²⁶ C’est une idée exposée par Valérie Babb (*Op. Cit.*, p. 141), ainsi que par l’auteur dans une lettre envoyée à Alioune Diop, directeur de la revue *Présence africaine* en novembre 1979. Cette lettre a été consultée dans l’Annexe n°3 de la thèse de Marième Sy.

constitutifs de la société sont fondamentalement noirs. Cela signifie qu'il s'attache à la couleur de peau des personnes mais aussi à leur culture et surtout à leur langage. Il expose ceci au début de la nouvelle lorsque Clive Fairchild est présenté, avant qu'il ne rencontre Sir Noel Coward et Desmond qui vont le transformer. Cette transformation résulte de l'éducation qu'ils vont lui imposer à Harvard et qui, par conséquent, va altérer la façon dont il parle. De cette façon, Fairchild use du même langage que les Jamaïcains rastafari :

Dread Nyah: "Is this man a'come directly from The Father ?"
"Sheet, no, brothernucker!" Clive Fairchild answers contemptuously. "Ain't you never seed natural childbirth before?"⁴²⁷

Kelley, dans la continuité de la théorie déjà mise en place dans *Dunfords Travels Everywheres*, accentue l'utilisation d'une langue noire pour permettre à la diaspora africaine de communiquer ainsi que d'avoir une culture commune. Le détournement de cette langue voulu par Coward et Desmond est l'allégorie de l'acculturation des Noirs par la société occidentale.

La comparaison entre les États-Unis et la Jamaïque est inévitable pour Kelley après son exil. Dans « A Startling Revelation », il confronte la philosophie de vie des Jamaïcains et celle des Américains. Il précise et valorise la qualité de vie et la foi du peuple caribéen et explique leurs mœurs pleines de spiritualité chrétienne mêlée à des croyances animistes. Ainsi, « Jamaicans still know that God makes lightning and thunder »⁴²⁸ montre l'aspect religieux des codes jamaïcains, surtout lorsqu'il est question, quelques lignes plus tôt, de débattre de la possibilité que l'homme ait marché sur la lune, territoire non accessible de Jah Rastafari (431-432). Mais la comparaison est également politique lorsque Kelley oppose les idéaux de Bustamante et Norman Washington qui ont œuvré pour l'indépendance de l'île et la politique menée par les Présidents successifs aux États-Unis. Les deux politiciens antillais sont aptes à comprendre les

⁴²⁷ « Homesick Blues », p. 397.

⁴²⁸ « A Startling Revelation », p. 432.

maux de leurs compatriotes (433) alors que les Présidents étatsuniens sont incapables d'empathie pour la classe populaire, celle à laquelle de nombreux Africains Américains appartiennent :

We've had few working class Presidents. Lots of lawyers and a few generals. Most have money before they take office. And most come to office or to the bench with a lack of knowledge about the other classes in the society. Concerning poverty, either they know nothing about it, or they flee it as they would a plague, considering those who don't flee it plague carriers. (443)

La différenciation entre les deux types de représentants politiques déstabilise le W.A.S.P. qui cherche à changer le sujet de la conversation. Ce qui le perturbe est également le fait que l'enthousiasme du narrateur quant à la Jamaïque traduit l'incompétence des Blancs à faire avancer les relations entre les races et entre les classes aux États-Unis. Ce malaise est exprimé par Billy, le narrateur : « Funny how the W.A.S.P. man freely makes distinctions between people but doesn't like anybody else to do it. » (438). Le succès relatif de l'indépendance jamaïcaine orchestrée par des hommes politiques noirs est mis en parallèle avec les émeutes étatsuniennes et les ghettos où les Africains Américains demeurent. L'expérience caribéenne est aussi vectrice d'exemples pour faire comprendre à l'Euro-Américain ce que le Noir, quelle que soit sa classe sociale, souhaite.

Billy prend l'exemple d'un homme pauvre en Jamaïque qui vit dans une mesure d'une seule pièce avec sa femme et ses quatre enfants :

"(...)That man will never become middleclass and I doubt he wants it."

"What does he want?"

"Improvement where he is. If his roof leaks, and every roof leaks in Jamaica irrespective of the class of the man it shelters, he wants it fixed. He doesn't want to move away from his community, his friends, the life he knows. He wants more of what he already has, not something different. People don't like change." (441).

Ces améliorations sont celles que souhaitent les Africains Américains dans leurs environnements quotidiens. Néanmoins, elles ne sont pas atteignables dans la mesure où un

phénomène de gentrification les repousse hors de leur cadre de vie habituel (427-428). À cause de ces critiques, le W.A.S.P. accuse Billy de haïr l'Amérique. Mais ce n'est pas de la haine, c'est un constat fait de l'extérieur sur ce que Billy, c'est-à-dire William Melvin Kelley, considère comme sa maison, son foyer⁴²⁹. L'extériorisation est géographique d'abord puisqu'ultérieure au départ de l'écrivain vers l'Europe puis la Jamaïque. C'est ensuite une analyse faite du point de vue d'un homme noir dans le contexte étatsunien, en relation avec sa mise au ban de la société à cause de sa couleur de peau et de sa culture. Outre la couleur de peau du narrateur, il y a son appartenance à la classe des pauvres et des « sujets ». Il est pauvre parce que noir. Par extrapolation, on peut dire qu'il appartient à une société de classes racialisées. Les Africains Américains sont extérieurs à la classe dominante et peuvent mener une observation depuis la périphérie sociale.

Le pessimisme du W.A.S.P. qui est souligné à la fin de la nouvelle paraît être partagé par le narrateur :

W.A.S.P. man reveals his pessimism. Dissatisfaction amidst plenty. See it in myself. Like a gloom that comes over me some mornings waking up feeling that it ain't no use. Doom and gloom. Fear in the bed with he seen (sic) as my eyes open. Certain nothing'll work. Telling the future on the basis of no evidence. Just Fear sucking hope out of me. Sure to fail. (446).

L'angoisse existentielle exprimée dans ce paragraphe conclusif laisse présager celui de Kelley après l'échec des démarches entreprises pour l'égalité des droits entre les Euro-Américains et les Africains Américains. L'espoir, obscurci par la fatalité, se raréfie et l'intégration semble vouée à l'échec. C'est un changement fondamental par rapport à la fin de *Dunfords Travels Everywheres* où le dénouement du roman voit le retour de Chig dans son pays natal afin de tenter de participer à la vie communautaire noire américaine et de prendre part à la lutte émancipatrice. Les espoirs de Kelley paraissent s'être envolé au profit d'une idéologie

⁴²⁹ « "Hate America? I don't hate America. I just see it." Better than he does. Seeing it from the outside. "It's home." » (445).

pessimiste. La mélancolie évoquée dans ce récit n'est cependant pas celle que l'auteur va développer plus tard lorsqu'il écrit ses autres nouvelles. Il va alors s'attacher à remodeler ses personnages en soulignant leur individualité. Cela aura pour effet d'altérer le sentiment d'inquiétude ressenti à la fin de « A Startling Revelation from a W.A.S.P. ».

I.2.3. Des personnages moins centrés sur la communauté que sur l'individualité

Dans la nouvelle « Carlyle Tries Polygamy », Carlyle Bedlow est présenté ainsi : « an Africamerican man (...). Like many men he had a polygamous nature, which did not make him promiscuous. »⁴³⁰. Dès le début de l'histoire, le portrait qui en est peint montre sa nature. Même si le narrateur explique que la polygamie est un trait partagé par de nombreux hommes, il l'oppose également aux conceptions communément associées aux personnes polygames. En effet, Kelley insiste sur la stabilité sentimentale du personnage éponyme avec les mères de ses deux enfants, Glora Glamus déjà rencontrée dans *dəm* et avec qui il a eu Carlotta et la Jamaïcaine Senegale Miller qui a donné le jour à Mali. La lecture du récit ne donne que très peu d'informations sur le lien qui existe entre Carlyle et le reste de la communauté africaine américaine, en dehors de ses relations proches. Si le narrateur expose la polygamie comme un fait partagé par de nombreux hommes dans leurs attitudes avec les femmes, il montre également que Carlyle ne porte pas attention à ce que la société pourrait considérer comme anormal. Son frère, Mance, membre de la Nation of Islam le conforte dans cette position polygame (68-69). Brother Ben, un personnage fantasque dans la nouvelle, vendant des jus et des livres d'astrologie à l'angle de la 125^{ème} rue et de Frederick Douglass, lui donne des arguments pour conforter ce choix :

⁴³⁰ « Carlyle Tries Polygamy, How many are too many? », p. 68.

(...) and the brother launched into his tired polygamy rap, which goes:
Vietnam + Homosexuality + Prison + Heroin + AIDS + Crack had so reduced the male Africamerican population as to make polygamy the only way for Africamerican culture to sustain itself. (...) (69)

Cette tirade aura pour conséquence de faire prendre conscience à Carlyle qu'il devait rapprocher ses deux compagnes et leur proposer ainsi de vivre ensemble, toutes les deux dans la même maison. Pourtant, ce ne sont ni les arguments religieux ni les thèses politiques qui seront le fondement de la décision de Carlyle. C'est l'amour qu'il a pour les deux femmes ainsi que pour ses enfants qui le convainquent, et c'est le contentement que cela produit dans sa vie qui conclut la nouvelle, même s'il ne voit pas cette situation s'installer au long terme.

Ainsi, Kelley développe des idéaux humanistes dans cette histoire. Il n'est pas question de prendre une décision en fonction de croyances spirituelles ou des positionnements politiques, mais parce que c'est ce qui convient à l'individu. Si le polyamour de Bedlow est loin d'être la norme sociale, peut-être est-ce parce que l'auteur est en train de remettre en cause les idéaux occidentalisés de la beauté. On pourrait pousser l'argument jusqu'à voir dans cette remise en question une imitation de certaines mœurs rastafariennes. Cela est toutefois une exagération de l'analyse puisque l'idéal individuel de Carlyle ne s'appuie pas sur les croyances de sa compagne Senegale ou d'une spiritualité naissante. Il s'agit de l'expérience d'un homme, qui se trouve être africain américain, qui est amoureux de deux femmes et veut vivre avec elles. La démarche est sentimentale plutôt que politique ou culturelle.

Les derniers écrits de Kelley sont les œuvres d'un Africain Américain marqué par l'expérience du Mouvement pour les droits civiques, l'exil, puis le retour au pays natal. La dimension phénoménologique que l'on a pu trouver dans les œuvres parues entre 1962 et 1970 est encore présente et la vie de l'écrivain transparait à nouveau dans les récits qu'il compose. On reconnaît encore une fois William Melvin Kelley dans les traits de Chig Dunford, mais ce

lien se crée maintenant davantage avec Calvin Coolidge « Cooley » Johnson. La question qui se pose est la raison pour laquelle l'auteur associe davantage son caractère et son expérience à ceux de Cooley plutôt que de se cantonner à Chig Dunford. Est-ce parce que dans « My Next to Last Hit » Cooley est le gangster qui prend la place du Carlyle de *Dunfords Travels Everywheres* et vient à être amalgamé à ce dernier personnage ? Cette thèse semble être improbable dans la mesure où la fusion entre les deux personnages n'est possible que dans le langage des rêves et que celui-ci est absent ici. Ce même Cooley demeure critique à l'égard des Blancs dans leur mode de domination de la société étatsunienne tel qu'il l'était déjà dans *dəm*. Paraissant systématique dans les romans de Kelley à partir de *A Drop of Patience*, l'incidence négative de la relation entre les Blancs et les Noirs reparaît dans certaines des intrigues écrites après 1970, et en particulier dans « Homesick Blues ».

Mais au-delà de ces points, il y a une évolution substantielle dans la façon dont Kelley travaille ses fictions. Parce qu'il puise dans sa propre existence pour créer celle de ses personnages, ces derniers évoluent en fonction des événements réels que Kelley vit. Mais le marqueur de l'altération dans l'écriture de William Melvin Kelley est la nouvelle référence géographique à la Jamaïque et la culture caribéenne de cette île. Au-delà de l'exotisme antillais sous-jacent, c'est la mise en valeur d'une culture noire issue de la diaspora africaine. Les références jamaïcaines servent d'éléments comparatifs pour, d'une part, l'évolution de la situation des Africains Américains aux États-Unis, et d'autre part pour pointer les incohérences politiques et idéologiques qui existent dans le pays. Après un passage pessimiste, l'auteur s'est concentré sur l'individu lui-même et non plus autant sur la communauté africaine américaine. Il ne renie pas l'importance du corps pluriel noir, mais insiste davantage sur la dimension personnelle par rapport à l'ensemble. Si la communauté et l'individu vont de pair dans l'histoire littéraire africaine américaine, Kelley choisit d'insister sur des personnes, ce qu'il avait commencé à faire au début de sa carrière d'écrivain dans *A Different Drummer* et *Dancers on*

the Shore. La juxtaposition de ce critère d'écriture avec la transcription de l'expérience vécue du nouvelliste dans ses ouvrages nous fait nous interroger sur la présence de ce « moi ». Est-ce une perte d'intérêt pour l'identité africaine américaine dans sa dimension collective pour un recentrement égocentrique ? Ou alors le moi singulier devient-il porteur d'une identité collective avec un outillage différent de celui utilisé précédemment ? Ces questions ne sauraient être complètes sans qu'elles ne soient mises en perspective avec une définition du moi. Ce complément d'analyse permettra de mettre en rapport ce moi de l'auteur et la dimension collective de la culture africaine américaine.

II. Un triomphe du moi sur le collectif ?

L'une des transformations qu'il est possible de remarquer dans les nouvelles abordées ici par rapport aux œuvres précédentes est le changement de l'instance narrative dans certaines d'entre elles. Les narrateurs de *dəm*, *A Drop of Patience*, ou bien *A Different Drummer* sont extérieurs à l'histoire malgré une dimension omnisciente qui favorise la compréhension de la personnalité, des pensées et du moi des personnages principaux. Nous commencerons par définir ce moi en nous demandant à quoi et à qui il renvoie et en mettant en évidence le caractère d'identité qu'il renferme.

Du fait de la polysémie du mot et d'approches disciplinaires distinctes, le *Trésor de la Langue Française informatisé* propose plusieurs définitions du moi. D'une part, il y a le moi ontologique qui est un « [p]rincipe métaphysique qui fait l'unité, le propre de la personne par-delà la diversité de ses pensées, de ses sentiments, de ses actes ». D'autre part, le moi psychologique est défini comme étant la « [p]rise de conscience de l'individualité d'une personne soit par elle-même (le moi étant à la fois sujet et objet de sa pensée) soit par une autre personne qui la prend pour objet de sa réflexion ». Nous choisissons d'écarter la définition du moi psychanalytique dans cette étude. En effet, nous n'accentuerons que peu la dimension psychanalytique et mettrons plutôt en avant une observation philosophique de ce qui constitue le moi. Nous ne nous intéresserons ici ni à la façon dont il s'est construit ni à son rôle dans la psyché humaine.

Les deux définitions précédentes mettent ainsi en évidence ce qui fait le propre de l'individu, son individualité. C'est le caractère de l'ipséité du sujet, ce que Paul Ricœur appellera « identité-*ipse* »⁴³¹. À celui-ci est tout de même mêlée l'identité-*idem* ou « mêmété »⁴³² – la

⁴³¹ RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, p. 11.

⁴³² *Ibid.*, p. 12.

mutation du sujet malgré le temps qui passe. L'ipséité, en tant que ce qui fait qu'une personne est unique et distincte d'une autre, insiste sur les caractéristiques immuables, permanentes du sujet⁴³³. La « mêmété » de Ricœur souligne une « *permanence dans le temps* », une « *continuité ininterrompue* » dans le changement⁴³⁴. L'entremêlement de ces deux aspects primordiaux forme l'identité personnelle, celle dont nous traiterons ici. Elle inclut le caractère qui est « l'ensemble des dispositions durables à *quoi* on reconnaît une personne, on la réidentifie comme étant la même, le caractère n'étant pas autre chose que l'ensemble de ces signes distinctifs »⁴³⁵ ou, comme le souligne Kristina Herlant-Hémar, « les habitudes d'une part, mais également tout ce en quoi l'individu *se reconnaît*, en termes de valeurs, d'idéaux, de goûts, de norme sociale ou culturelle, ce à quoi il *s'identifie*, ce à quoi il est fidèle »^{436 437}.

Nous partons de ce postulat que le moi de Kelley dont il est ici question est davantage une question d'identité personnelle telle que la définit Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, c'est-à-dire « les changements qui affectent un sujet capable de se désigner lui-même en signifiant le monde »⁴³⁸. Nous chercherons à comprendre comment dans ses nouveaux récits l'écrivain se met en scène, comment il se narre, non plus dans une démarche d'intégration de la communauté africaine américaine toute entière, ou pour représenter d'autres individus, mais lui-même en tant que sujet. Nous tenterons de mettre en lumière l'identité narrative de Kelley en tant que lieu où se rencontrent histoire et fiction, là où le sujet s'invente et se construit.

L'utilisation de la troisième personne dans les histoires de Tucker Caliban, Ludlow Washington ou encore de Wallace Bedlow (dans « Cry For Me ») favorisait une narration hétérodiégétique qui était tout de même subjective. De cette façon, l'auteur permettait une

⁴³³ HERLANT-HÉMAR, Kristina. *Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricœur*, p. 3.

⁴³⁴ RICŒUR, P. *Op. cit.*, p. 142.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁴³⁶ HERLANT-HÉMAR, K. *Op. cit.*, p. 18.

⁴³⁷ Ricœur écrit : « J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même » (144).

⁴³⁸ RICŒUR, P. *Ibid.*, pp. 137-138.

ouverture vers la communauté noire américaine et une identification à celle-ci à travers les personnages qui étaient des symboles de l'ensemble du groupe des Africains Américains. Le personnage, sujet au début de l'écriture, devient objet dans les récits médians afin qu'il soit malléable et utilisé à des fins idéologiques et communautaires. Nous avons montré comment les Africains Américains sont représentés et comment Kelley, tout en s'incluant dans le récit en tant que personne distincte, réussit à symboliser l'ensemble de la communauté africaine américaine. Ici, nous montrerons l'effacement progressif de la communauté dans la fiction de l'auteur, sans pour autant qu'elle ne soit reniée. Le personnage objet redevient sujet. Il est, à mesure, marqué par une individualité exclusive. Il n'est plus question après *Dunfords Travels Everywhere* d'inclure toute la population africaine américaine dans une identité figurative, mais d'insister sur l'identité personnelle de personnes *individuelles*. Cela signifie que Kelley revient à des personnages comme Tucker Caliban ou encore Ludlow Washington qui agissaient de façon personnelle et non pas au nom de la communauté africaine américaine. Il ne s'agit pas de reprendre ces deux individus fictifs dans ses récits, mais plutôt de retravailler la représentation et l'identité des personnages créés par la suite, à savoir Calvin « Cooley » Johnson, Chig Dunford ou encore Carlyle Bedlow qui sont encore une fois le fondement du monde narratif de William Melvin Kelley. Cela n'est toutefois pas un fait anodin que l'auteur reprenne ces protagonistes pour la poursuite de la création de sa *Weltanschauung*⁴³⁹ fictive. Nous avons vu précédemment que Chig, Carlyle et même Cooley sont des représentations phénoménologiques et existentialistes de Kelley lui-même. À travers le prisme de l'autofiction, de la réflexivité narrative et de la subjectivation du personnage, l'auteur se représentait dans ses œuvres et retranscrivait ses engagements politiques, culturels, artistiques et sociaux. Ainsi, l'inscription de Kelley dans le *Black Arts Movement* se justifie par sa réflexion sur l'identité africaine américaine pendant le Mouvement pour les droits civiques. Mais l'auteur est allé au-

⁴³⁹ Nous rappelons que la *Weltanschauung* correspond à une vision particulière du monde, une conception globale de la vie, de la condition de l'homme dans le monde.

delà de l'utilitarisme artistique en incluant des tranches de sa vie dans son œuvre. Le sceau des revendications raciales reste toutefois inscrit dans les récits post-*A Drop of Patience*. Après *Dunfords Travels Everywheres* et les Civils Rights Acts de 1964 et 1968, la vision de Kelley quant à son message littéraire change à nouveau vers une représentation moins par le symbole et davantage par l'individu lui-même. Ce changement de perspective et le fait que l'écrivain se concentre derechef sur des personnages qui ont un lien fort avec sa propre identité nous permettent de penser qu'il existe un recentrement de l'auteur sur lui-même, sur son moi.

Kelley, en se représentant dans les trois protagonistes susmentionnés (Chig, Carlyle et Cooley), convoque quelques fois un narrateur autodiégétique, comme par exemple dans « My Next To Last Hit ». Mais s'agit-il d'un « je » qui le représente en tant que personne réelle ou alors est-ce une mise à distance en tant que représentation fictionnelle qui ne désigne pas réellement l'individu qu'est l'auteur, en quelque sorte une vie inventée ? Cette question renvoie d'une part à la constitution de ce moi de l'auteur et d'autre part au « récit de soi » qu'une lecture a posteriori permet de mettre en exergue. Cette identité narrative se manifeste comme « je, c'est désigner l'étant que je suis chaque fois en tant que : "je-suis-en-un-monde". [...] *En disant je, le Dasein s'exprime comme être-au-monde* »⁴⁴⁰. Le récit de soi est la création d'une identité narrative qui sera à son tour constitutive d'une identité personnelle. Cependant, au-delà de la perspective existentialiste générale, on retrouve l'Être-noir de l'auteur. Il n'y a en effet pas qu'une conception en tant que sujet faisant partie du monde, il est également question de rapport à la fois existentiel et phénoménologique en tant que Noir dans la société racialisée étatsunienne.

⁴⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. *Être et Temps*. Paris : Gallimard, (©1927) 1986, p. 381.

II.1. Recentrement de l'écriture sur l'auteur

Après l'échec commercial et critique de son cinquième livre, *Dunfords Travels Everywhere*, William Melvin Kelley a connu une période de pauvreté tant personnelle que professionnelle. Dans ces temps difficiles, Harlem devient un lieu de résidence privilégié. Il s'installe avec sa famille dans un appartement situé entre la 125^{ème} rue et la 5^{ème} avenue⁴⁴¹. C'est également l'époque où Kelley se livre à une expérience audiovisuelle sous la forme d'une sorte de journal vidéo qui a donné naissance en 2015 au film *The Beauty that I Saw*⁴⁴². Malgré l'intérêt qu'il garde pour sa communauté, l'expérience personnelle de Kelley conduit au fur et à mesure à un repli sur lui-même. Il se concentre, dans une démarche introspective, sur une compréhension de la personne qu'il est tout en gardant une part de son caractère révolutionnaire lorsqu'il cherche d'autres moyens de s'adresser aux masses noires⁴⁴³. Les nouveaux écrits qui nous sont toutefois parvenus montrent l'auteur faisant le bilan de son passé pour faire un récit de lui-même. Ce recentrement est-il lié à des regrets ou alors est-il simplement une démarche de réinvention de l'identité de l'auteur à travers les événements de sa vie ?

II.1.1. Se réinventer : entre réalité et fiction

Après avoir cherché un idéal littéraire, Chig Dunford, comme Kelley, devient professeur à l'université. Dans la nouvelle « *The Air Up There* » écrite douze ans après la publication des dernières aventures du personnage, on le retrouve alors qu'il rencontre l'une de ses étudiantes,

⁴⁴¹ Cf. Interview p. 369 et SY, M. *Op. Cit.*, p. 169.

⁴⁴² À l'heure où nous écrivons, nous n'avons eu accès qu'à une partie du film. Dans celui-ci, Kelley raconte les Africains Américains d'Harlem tels qu'il les voit. La voix de l'auteur n'est plus celle d'un narrateur extérieur. C'est celle d'un observateur qui raconte la ville dans laquelle il vit, à travers sa vision et tous les changements que son expérience et sa perception apportent. La subjectivité de l'auteur est d'autant plus marquée que l'image dans ce film représente directement sa vision.

⁴⁴³ SY, M. *Ibid.*, pp. 175-178.

Dale Hoenir. Cette dernière, qui suit ses cours de littérature comparée, lui parle de ses relations amoureuses et de son projet de mariage lors d'un de leurs entretiens hebdomadaires. Le début de la nouvelle correspond à une remise en question du passé du protagoniste de façon acerbe, voire brutale. Dès les premières lignes, Dale interroge sans détour son professeur : « “ How come you never got married, professor Dunford ?” Dale Hoenir’s question surprised him. »⁴⁴⁴ C'est cette question et la surprise de l'entendre qui sont à l'origine de l'introspection qui commence par la suite dans la conscience du personnage. Chig se remémore Wendy Whitman rencontrée dans *Dunfords Travels Everywheres* et Avis à qui il avait fait sa demande en mariage dans *Saint Paul and the Monkeys*. À travers l'histoire d'amour de Dale et de « Viking », un joueur de baseball, Chig Dunford analyse ses propres déceptions amoureuses, mais au-delà du contexte sentimental, il y a une interrogation sur les choix et les positions qu'il a pu prendre dans sa vie :

He could tell only that the girl had taken a chance with her Viking, that the chance had paid off, that she seemed happy. And why not? Perhaps he too dwelled too long on what he could not do and did not have. Perhaps one day he might even get married, though he could not think of a single reason why. Still, only God knew. Just when one seemed to have it all sorted and tied and filed away into dull green cases, he thought, out life could jump, bringing not just always disaster, but often as not, a pleasant surprise.⁴⁴⁵

À l'aube de ses cinquante ans, Chig Dunford fait la rétrospective de sa vie. Même s'il n'a pas été marié, il a une vision optimiste de l'avenir à la fin de sa rencontre avec Dale Hoenir. Au contraire de la situation décrite au début de *Dunfords Travels Everywheres*, le personnage n'est pas confronté à des relations raciales, mais aux questions existentielles personnelles d'une jeune étudiante blanche. Il ne remet pas en cause les éléments de la vie de cette jeune fille en tant que membre de la race blanche comme il l'a fait dans lors de son séjour européen avec son groupe d'amis dans le dernier roman de l'auteur. Il y a ici la mise en exergue d'une autre forme

⁴⁴⁴ « The Air Up There ». In SY, Marième. *Op. cit.*, p. 447.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. 461-462.

d'altérité ; non plus une différence de race, mais plutôt générationnelle. En effet, le récit que l'écrivain compose ici est, semble-t-il, un aveu d'incompréhension du monde dans lequel il vit et dans lequel ses codes ne sont plus adaptés : « The professor did not quite understand, but nodded gravely, lack of understanding and a grave not linked together more and more as his years crept by and he neared (fearing) fifty. How much less he understood now than back in the Sixties when he travelled through Reupeo with [Dale's cousin]! » (454-455). En dépit de ces incompréhensions inhérentes à des expériences divergentes du fait d'un fossé générationnel, la conclusion de la nouvelle montre que Chig est confiant quant aux futurs événements de sa vie. Cela est peut-être dû au fait que Kelley choisit dans ce récit d'insister principalement sur l'expérience individuelle de son personnage plutôt que sur celle de la communauté africaine américaine.

Ce sont, de ce fait, des éléments personnels qui marquent l'écriture de cette nouvelle. Le récit ne concerne plus la population africaine américaine dans son ensemble mais un individu en particulier. Malgré ces sujets relatifs à la personne de Kelley dans l'expérience de Chig, comme par exemple sa façon d'écrire ou bien sa relation avec ses étudiants, le récit fait dans cette nouvelle est surtout lié à l'ami Channing Dean. L'auteur s'est confié sur le fait qu'il ne pouvait pas beaucoup écrire lorsqu'il enseignait⁴⁴⁶ ainsi que sur la vie qu'il invente à Channing Dean⁴⁴⁷. Le personnage de Chig Dunford, comme il a été vu plus haut, peut également être perçu comme une forme d'autofiction, une vie fantasmée par l'auteur. Par conséquent, on peut à nouveau voir Chig comme un double sujet ; non seulement comme le double de Channing, mais également celui de Kelley. Sous le masque de la fiction, l'écrivain fait le récit de lui en tant qu'individu, et non plus en tant que membre de la communauté africaine américaine. L'individualité est marquée par l'absence de contexte racial dans la nouvelle. Au-delà des yeux bleus de Dale, nulle mention n'est faite de sa couleur de peau ou d'une opposition au professeur

⁴⁴⁶ Cf. interview, p. 368.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 376.

due à la race. Par conséquent, cette histoire se place à distance des autres où l'on a pu retrouver Chig. En « donnant une vie à Channing », Kelley fait la promesse d'une vie meilleure à son ami (et à lui-même) tout en gardant le caractère idiosyncratique du personnage qu'il crée. La fusion de cette vie fantasmée et d'éléments réels correspond à une identité narrative telle que Paul Ricœur la définit : « J'ai formé alors l'hypothèse selon laquelle l'identité narrative, soit d'une personne, soit d'une communauté, serait le lieu recherché de ce chiasme entre histoire et fiction »⁴⁴⁸. On retrouve la vision philosophique et politique du monde de l'écriture de Kelley en cela que des éléments de son expérience vécue sont dispersés dans ses récits. Toutefois, ils sont manipulés, transformés, voire remplacés afin de créer une nouvelle histoire. Sans nier les éléments qui l'ont fait revenir aux États-Unis à la fin de *Dunfords Travels Everywhere*, on constate des changements dans le personnage de Chig. Cela nous ramène au concept d'identité tel qu'il est abordé par Paul Ricœur. Entre identité-*même* et identité-*ipse*, le caractère du professeur Dunford reste immuable. Il demeure l'homme doux et circonspect que le lecteur a découvert au fil des œuvres de Kelley ; Dale lui disant d'ailleurs : « Don't try to get professorly with me, professor Dunford because Uncle John already told me you're a softy » (449). Mais le récit « The Air Up There » n'est que l'initiation d'un processus qui sera davantage développé dans *Dunford'Soltice*.

L'aspect introspectif de l'écriture se retrouve dans cette dernière nouvelle inédite. La présence de la nièce de Chig lui permet, comme cela a été le cas avec Dale, de se remémorer son passé. Il est possible de se demander si ce flot de souvenirs ne peut pas être mis en relation avec la jeunesse de ces deux filles. Ne serait-il pas lié au vieillissement du personnage et de l'auteur par opposition à la jeunesse de Dale et de Merry Fairchild, la nièce de Chig ? Le fait que, à ces moments-là, il se souvienne d'éléments de sa jeunesse – et nous insistons encore, que Kelley se souvienne également de la sienne – entre dans le processus du récit de soi, le lieu

⁴⁴⁸ Ricœur, P. *Soi-même comme un autre*, p. 138.

même où il se réinvente. Dans cette œuvre, on retrouve des éléments de la biographie de l'auteur qui sont attribués au personnage. Il y a par exemple les références au séjour européen lorsqu'il décrit l'odeur d'une femme sénégalaise rencontrée au détour de la rue Raspail à Paris en 1968 (39) – période à laquelle Kelley est en France. La récurrence de la grand-mère paternelle du personnage est de la même manière un marqueur biographique. La chambre dans laquelle Chig installe sa nièce est ornée d'un portrait de Nanny Eva. En plus de ce tableau, le lit dans lequel elle a dormi et dans lequel elle est morte trône, ajoutant une présence à la fois fantomatique, dramatique et sévère de cette femme admirée par le protagoniste. Il est possible de faire le lien entre Nanny Eva et l'histoire personnelle des Kelley et en particulier avec sa grand-mère paternelle, même si des références sont faites à son aïeule maternelle Nana Jessie⁴⁴⁹. Dans la nouvelle, Chig dit à Merry, en lui présentant le portrait : « 'That's your greatgrandmother, Eva. I don't think she was ever a slave. She used to say she came from Africa and arrived as a baby in 1866. But I don't think she was born til (sic) at least 1872' » (23). De façon non fictive, l'auteur nous a décrit les origines la mère de son père en ces termes : « She seems to have been pure African stock. They said (...) [s]he was brought from Africa as a baby, not as a slave, but with returning missionaries. That she was born after slavery »⁴⁵⁰. La corrélation entre les deux individus est flagrante et met en évidence la façon dont Kelley s'est servi d'éléments réels pour construire ses récits, et encore plus des éléments qui découlent directement de son histoire familiale. En utilisant par ailleurs l'image de Nanny Eva pour symboliser sa propre origine et par conséquent pour faire le récit de son identité, l'écrivain met à distance la communauté

⁴⁴⁹ Kelley semble faire une association des caractères physiques et moraux de ses deux aïeules en la personne de Nanny Eva. Cela est vrai par exemple lorsqu'il décrit les cheveux de la vieille dame qui paraissent former un halo, et son regard intense, farouche (« fierce-eyed », p.23). Là, c'est un peu Nana Jessie qui apparaît avec son tempérament serein et sérieux. Mais la description physique et la couleur de peau se rapprochent de sa grand-mère paternelle. On pourra se reporter, en annexes, à une photographie de Jessie Marin Garcia dite Nana Jessie prise par William Melvin Kelley en 1950, p. 403.

⁴⁵⁰ Cf. interview, p. 359. Dans la nouvelle « Moses Mama », les faits sont également corroborés par la présentation de la grand-mère de Chig : « She maintained that missionaries had brought her from Africa in 1866 at the age of four. But we always suspected that an 1872 birth date seemed more likely. Still she could have come from Africa. She seemed to have no European ancestry. » (235).

africaine américaine dans son ensemble pour se concentrer sur l'individualité qui fait ce qu'il est. En ce sens, la famille se caractérise comme pilier de cette identité et de cette histoire. Lorsque Raymond Winograd, le directeur du département de littérature comparée, demande à Chig à qui il fait allégeance dans *Dunford'Soltice*, il répond :

“Mine? I guess I have many.” In reality I had one hat (sic) jumped to mind. Know he means race. Prefer to call it culture, but that's too abstract for him. The college, the department? Too glib. The kids? Like'em but. Don't live at home, New York. Convent Ave. Mom. Dad dead. Peter. Connie. The boys. Merry. “But I guess I'd have to say my family.”⁴⁵¹

L'importance que revêt la famille est ici démontrée, surtout lorsque la lecture de cet extrait est mise en parallèle de l'interview dans laquelle l'écrivain rappelle : « My commitment is to say, “God, family, writing” »⁴⁵². Celle-ci prend également tout son sens lorsque Chig, dont la nièce fume du cannabis en cachette, fait de son mieux pour la protéger des regards extérieurs de Renka Bravo⁴⁵³ et Raymond Winograd qui viennent lui rendre visite ce soir-là. Pourtant, cet extrait montre également que la question raciale n'est jamais loin des problématiques de l'auteur dans ses récits. Mais on peut remarquer que c'est l'autre, Winograd, qui lui renvoie sa couleur, sa différence. Cet extrait permet de remettre en lumière l'altérité en tant que composition de l'identité. Chig – et Kelley par la même occasion – ne s'intéresse à la question raciale que lorsqu'elle resurgit dans sa rencontre avec d'autres personnes, qu'elles soient blanches ou noires. Winograd et Renka sont deux personnes blanches qui, respectivement dans leurs conversations avec Chig, lui renvoient directement sa différence raciale ou bien le font s'interroger sur la possibilité d'un couple interracial. La race, dans la question de la formation de l'identité de Kelley ainsi que dans le récit qu'il fait de lui, reste un point d'ancrage. Elle constitue une part de l'individu en tant que descendant d'esclaves, d'une grand-mère purement

⁴⁵¹ *Dunford'Soltice*, p. 59. Nous rappelons que nous reproduisons le manuscrit transmis par l'auteur et insérons en conséquence les coquilles qu'il comporte.

⁴⁵² Cf. interview p. 369.

⁴⁵³ Renka Bravo est une femme que Chig rencontre au supermarché le soir de l'arrivée de Merry. Elle le conseille sur les aliments qu'une adolescente végétarienne préfère. Elle vient ensuite lui rendre visite plus tard dans la soirée.

africaine, mais aussi en tant que fruit du métissage. L'origine diasporique africaine et le métissage sont tout aussi significatifs par la façon dont Chig renvoie à son auteur de prédilection, Alexao Dupukshamin.

Sa fascination pour cet écrivain fictif de Reupeo, contemporain de Dumas et Pouchkine (19), est présente tout au long du texte. Ce qui l'intéresse entre autres est le fait que les éléments africains de leurs origines soient mis à l'écart de leurs valeurs littéraires, comme une sorte d'annihilation de ces aspects de leurs personnes :

Nothing he'd read in English language monographs prepared him for the luxuriant black ringlets which framed the author's swarthy face, or the broadness of his nose or the thickness of his lips. (...) In his infrequent angry moments, he even entertained the idea that a conspiracy of scholars deliberately kept from the English speaking world that one of the great novelists of nineteenth-century European literature came from subSaharan (sic) stock.⁴⁵⁴

Comme Dumas et Pouchkine sont des romanciers que William Melvin Kelley admire et auxquels il fait référence lorsqu'il s'agit de remettre en lumière leur couleur de peau dans le panthéon des écrivains du XIX^{ème} siècle, Dupukshamin représente pour Chig un point de référence permettant d'illustrer le racisme dans la littérature. L'artiste fictif semble n'être relégué qu'à un symbolisme racial. Pour le personnage, et incidemment pour Kelley lorsqu'il s'agit de Pouchkine et Dumas, l'œuvre a d'autant plus de valeur qu'elle est écrite par un auteur noir, ou bien, pour citer Chig, un auteur « au visage basané ». C'est une vision personnelle de Kelley qui est ici retranscrite. Il considère que pour nombre d'auteurs, la spécificité raciale a été abandonnée pour une pseudo-importance littéraire. Mais, même si ce n'est pas la valeur que Kelley lui donne, il aurait pu sembler que l'écriture d'Alexandre Dumas et d'Alexandre Pouchkine n'est liée qu'à la couleur de leurs peaux. Ce serait certainement un argument simpliste qui rendrait l'auteur coupable d'une pensée qu'il n'a pas concernant les deux romanciers européens. Ces deux hommes ne se sont historiquement que peu – voire pas –

⁴⁵⁴ *Dunford'Soltice*, p. 10.

revendiqués comme étant issus de la diaspora africaine. Néanmoins, en faisant référence à la couleur de leurs peaux, Kelley accentue le caractère engagé de sa pensée en tant qu'auteur africain américain. Nous souhaitons ici mettre en avant la constitution idiosyncratique de la pensée de l'auteur.

Cela va encore plus loin avec la narration d'événements personnels dans cette nouvelle. À ce titre, on peut citer comme exemple les problèmes urinaires de Chig (73) qui sont des réminiscences de la propre expérience de William Melvin Kelley qu'il exposera également en vidéo dans un documentaire intitulé *Life in the Spincycle*⁴⁵⁵. Il est également possible de faire le lien entre l'auteur et son personnage lorsque le narrateur omniscient raconte :

Dunford saw himself as a father, in a hammock on his front porch in summer, relaxing and rocking, and in the yard—greener grass than he'd ever actually cultivated—his kids, boy of course to continue the name, 'and a girl, (sic), and another girl yes two girls.⁴⁵⁶

Cet extrait peut être rapproché de l'interview dans laquelle Kelley se remémore une expérience passée alors qu'il est à la Jamaïque : « Twenty years later I'm in Jamaica smoking, meditating, watching my kids play in the front lawn, when all of a sudden I realize. Twenty years later. "Holy shit – on the phone they thought I was white!" » (360).

La similitude de la position physique du personnage dans les deux extraits entre dans la constitution du récit de soi dans la nouvelle. Kelley se raconte et se reconstruit dans cette histoire. C'est une forme d'inscription dans le temps. Son écriture de soi est en effet la retranscription d'un temps, d'un moment donné, que l'acte d'écriture permet de saisir et qui permet de réfléchir sur l'événement. On peut citer Herlant-Hémar pour comprendre cette pensée ricœurienne lorsqu'elle explique : « Le rôle central du récit serait donc de permettre au sujet d'accéder à son histoire et, de fait, à lui-même. Si le récit est quelque chose de plus que la

⁴⁵⁵ Documentaire publié sur YouTube le 22 juin 2011. Kelley parle de ce sujet entre 2 min 37 s et 3 min 57 s. <https://youtu.be/CCTVbVPODQg>

⁴⁵⁶ *Dunford's Solstice*, p. 71.

relation d'une succession d'idées et de faits, c'est qu'il contient la narration subjective et qu'il permet de subjectiver les événements (sic) vécus »⁴⁵⁷. C'est en ce sens une réappropriation de soi, une « autodésignation » (Ricœur 1990, 32) qui s'opère dans ce parcours herméneutique et ontologique. Ce travail analytique peut être retrouvé par le glissement récurrent de la personne narrative dans la nouvelle *Dunford'Soltice*. S'il s'agit d'un récit à la troisième personne avec un narrateur omniscient et extradiégétique dans sa première partie, le lecteur peut se rendre compte d'un passage progressif vers le « stream of consciousness » auquel nous avons fait référence *supra*. Le passage du « he » vers le « I » est utile pour comprendre le concept d'identité narrative que nous développons ici. Cette identité narrative s'attache à l'identité personnelle de l'écrivain, en tant qu'individu, en tant qu'Africain Américain aussi dans la société étatsunienne. Le récit de *Soltice* est l'acte de remémoration de Chig d'éléments et d'événements qui ont structuré sa vie jusqu'à ce soir-là. On retrouve le souvenir de la première expérience sexuelle (67-68), la récurrence de l'usage de cannabis (42 & passim), mais aussi la mémoire des échecs littéraires et scientifiques de ce professeur des universités :

He only went into the middle bedroom when he had to unload some part of his past, a book associated with a failed romance or articles on Dupukshamin he could not place in scholarly journals even after many submissions, finding a place for each and all on his shelves (...). (22)

Les échecs de Chig Dunford rappellent ceux de William Melvin Kelley. Ce dernier n'a en effet pas publié de roman depuis *Dunfords Travels Everywhere* en 1970, et ce malgré les manuscrits envoyés aux éditeurs. La lecture de cette dernière nouvelle permet toutefois de saisir une grande sensation de solitude physique ainsi que morale du protagoniste. C'est un sentiment de mélancolie qui parcourt l'œuvre alors que le héros, ou plutôt l'anti-héros⁴⁵⁸, dans une

⁴⁵⁷ Herlant-Hémar, K. *Op. cit.*, p. 6. On veut aussi se référer à *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur pour retrouver le développement de ces idées.

⁴⁵⁸ Nous employons ce terme dans son sens premier, c'est-à-dire pour désigner un personnage principal qui ne présente que peu, voire aucune, des caractéristiques que l'on attribue généralement au héros.

démarche liée au solstice d'hiver, réfléchit aux événements de sa vie. Dans sa réflexion, il pense : « Don't solstice and new moon go together? Didn't winter start round sundown? » (52). Parce qu'il reconsidère complètement sa vie, Chig se projette dans une démarche par laquelle il aplanit les choses et, en les révisant, permet de remettre tous les aspects au même niveau, c'est-à-dire de faire une hiérarchisation entre les différents éléments qu'il aborde. Il se place sous l'angle des Saturnales (53), ces anciennes fêtes romaines pendant lesquelles tous, maîtres et esclaves, occupaient le même plan sur l'échelle sociale. Il place le symbole de la nouvelle lune, celle du renouveau, à côté de ces Saturnales qui sont elles-mêmes comme une sorte de palingénésie à cause des normes qui sont mises de côté et de la substitution d'un code pour un autre – même si ce n'est que provisoire. Le solstice de Dunford est la régénérescence d'un personnage qui sombre dans une stase personnelle et professionnelle, dont l'existence même n'a de sens que celle qu'il lui donne. On se rend compte en effet au début du récit que Chig Dunford, du fait de son caractère particulier, reste muet lorsqu'il s'agit de participer à une rébellion, même si celle-ci demeure personnelle. Toutefois, à mesure que la narration progresse, il va à l'encontre des codes qu'il s'est imposés ou que les autres, la société, lui ont imposés. C'est la raison pour laquelle, lors de sa conversation avec Winograd, le directeur du département de littérature comparée où il enseigne, il n'abonde plus dans le sens de ce dernier (71). Parce que nous partons de ce postulat déjà exposé que Chig ici représente certains aspects à la fois existentiels et phénoménologiques de son auteur, il semble que c'est Kelley lui-même qui se réinvente dans cette nouvelle, dans un recentrement de l'écriture sur sa personne plutôt que sur la communauté africaine américaine, même si elle reste toujours présente en arrière-plan de l'histoire.

La réinvention de l'écrivain dans ses personnages est visible dans le récit qu'il fait dans « My Next to Last Hit by "C.C. Johnson" ». Cette affirmation vient de Kelley lui-même lorsqu'il dit :

After he has this conversation—this actually happened to me. I didn't kill the guy, but I killed him in fiction—after a while, the guy just dismisses him. White people are like that. They'll talk to you, talk to you, talk to you, talk to you, you think you're friends, and then they go, "Well, I have to go now!" and you never hear from them again. Leave you in the lurch. I went and talked to an editor, a big time guy. We're talking, we're talking, I'm thinking, "I'm gonna get an assignment out of this." Then he just says, "Well, OK, Bill, I have to get back to my work." Never heard from the guy. Never got an assignment, never did anything like that. So that's what happens to Cooley. The guy brushes him off, and he gets pissed off. He says, "Hey, if I'm gonna choose an ally, I'm gonna choose these mafia guys. They've been good to me." And that's the way I feel.⁴⁵⁹

Le processus de fictionalisation de soi est inhérent à ce récit. Kelley y décrit une situation qu'il a vécue, mais, plutôt que de l'écrire sous forme d'autobiographie, il choisit de la rendre fictive et de faire un autre personnage la vivre. Comme nous l'avons vu plus haut, ce même événement est décrit de façon plus réelle dans « A Startling Revelation from a W.A.S.P. » Toutefois ce qu'il y a d'intéressant dans l'histoire de Cooley, c'est le fait que Kelley la rattache, en termes explicites, à sa propre expérience. Il est possible d'observer la corrélation entre identité narrative et identité personnelle, en ce sens que, comme le rappelle Paul Ricœur alors qu'il cite Philippe Lejeune, étant donnée la nature autobiographique du récit, auteur, narrateur et personnage sont les trois à la fois⁴⁶⁰. En changeant de nom – et l'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un changement d'identité – Kelley se met à distance de l'événement. L'interprétation la plus élémentaire quant à ce changement de patronyme est qu'il s'agit d'une couverture pour commettre un meurtre, certes fictif, par rapport à une situation où Kelley s'est senti frustré et rabaissé ; une situation où il s'attendait à des conséquences positives. Cependant, cela serait mettre en défaut la question d'identité. Il ne s'agit pas uniquement de la définir du point de vue de l'appellation ou de l'état-civil, mais surtout de la mettre en relation avec ce qui constitue le personnage en fonction non seulement de ses expériences, mais également sous un angle existentiel comme nous le faisons ici. L'assassinat commis par Cooley est effectivement

⁴⁵⁹ Cf. interview, p. 388.

⁴⁶⁰ RICŒUR, P. *Soi-même comme un autre*, p. 189. Ricœur y fait référence à LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

une forme de vengeance de Kelley quant à la mésaventure dégradante qu'il a vécue. Il décide de ne s'attacher qu'à ceux qui l'ont soutenu et c'est surtout l'extériorisation d'un sentiment personnel qui transparaît. La transition de l'identité personnelle vers l'identité narrative s'inscrit dans une écriture de réinvention de soi avec la retranscription de l'ipséité et de la permanence dans le temps du personnage et de l'écrivain. Mais ce dernier ne se voit pas en tant que meurtrier. C'est une façon métaphorique de contrer le meurtre de la culture africaine américaine telle qu'elle a été tuée par les Blancs (W.A.S.P.) que Kelley dénonce dans l'interview et dans le récit. De plus, le changement de nom lors de la narration ne peut pas être attribué à un changement d'identité dans la mesure où nous avons montré que Kelley transpose des éléments de sa vie dans nombre de ses personnages, ce qu'il confirme lui-même⁴⁶¹.

On peut tout de même noter que c'est un événement assez important dans l'expérience de l'auteur pour qu'il veuille le narrer dans l'une de ses histoires. Cette blessure psychologique causée par la rencontre avec l'éditeur a conduit à une réflexion sur l'importance donnée aux personnes. Pour l'écrivain, ceux qui comptent sont ceux qui ont « été bons pour nous ». Dans son cas, ce sont ses amis italo-américains, avec qui il a grandi et qui lui ont apporté leur soutien à un moment ou un autre. Ce ne sont pas ceux qu'il a fréquenté à Harvard et qui le congédient lorsqu'ils ne le trouvent plus intéressant. Pour Kelley, c'est un manque de loyauté de la part de ces W.A.S.P. vers lesquels, selon lui encore, les Africains Américains sont trop orientés (Interview 388). Aussi, c'est parce qu'il est rejeté par cette société blanche anglo-saxonne que Cooley tue le journaliste. Kelley retranscrit la pensée de son personnage, et la sienne en l'occurrence : « The guy brushes him off, and he says, "After all this talk, I'm still a nigger to this guy." And so he kills him »⁴⁶². Dans ce récit, l'auteur en se glissant dans la peau d'un meurtrier, tue le symbole plutôt que la personne. On retrouve en ce sens une perspective davantage politique dans l'écriture. Elle n'est plus seulement engagée à des fins

⁴⁶¹ Cf. interview, p. 377.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 388.

communautaires ; cet engagement devient tout autant individuel puisqu'il est corrélé à l'existence singulière de l'individu, que ce soit celle de l'écrivain ou de son personnage. Le point de vue narratif est alors réflexif – d'une part en tant que renvoi à l'auteur, d'autre part parce qu'il découle d'un examen de conscience. C'est ce dernier qui est à l'origine de ce récit de soi dans la mesure où il permet de rendre compte de soi, dans l'après-coup et avec une réinscription temporelle. Parce qu'elle nivèle le cours des événements, cette réinscription temporelle autorise une transformation telle que celle qui s'opère dans le passage de Kelley impuissant face au manque d'intérêt de l'homme blanc à Cooley tout-puissant. Cette toute-puissance est symbolisée par le pouvoir de vie ou de mort que le personnage a sur le journaliste Hamilton Dapper. La distinction entre William Melvin Kelley et ses personnages est ténue et permet de brouiller les pistes entre fiction et réalité. De ce fait, l'écriture est égotique et permet de rentrer dans l'intimité de l'existence du romancier.

Nous avons montré comment l'écriture se recentre sur l'écrivain ainsi que la manière dont ce dernier se réinvente à travers Chig Dunford ou encore Calvin Coolidge Johnson. Ce même raisonnement peut se retrouver dans la nouvelle « Moses Mama » dans laquelle Chig se déclare « feminist » (235). Ce qui est aisément mis en parallèle de l'article écrit par Kelley « Raising Women : A Man's Journey into Womanhood ». Le caractère autobiographique des récits rentre en résonance avec l'espace fictif inventé par l'auteur. Cela signifie que la relation entre réel et fictif s'amenuise lorsque l'auteur met à l'écrit les expériences uniques qu'il a vécues. Par conséquent, les outils narratifs utilisés sont paradigmatiques d'une transformation bidimensionnelle⁴⁶³ pour « laisser une trace ». C'est par exemple la finalité de l'article « Shades ». Et c'est ce principe que l'on retrouve dans les représentations que l'auteur fait de lui et de sa vie à travers ses personnages. Ce renvoi à soi-même, permet d'insister sur la

⁴⁶³ Cette transformation bidimensionnelle est le passage du réel au fictif, de l'identité personnelle vers l'identité narrative. Elle se caractérise par la réinvention du soi par l'écriture de l'identité.

« *permanence dans le temps* » entre mêmeté de l'auteur et ipsité, dans la « *continuité ininterrompue* » du changement.

II.1.2. Entre identité narrative et identité personnelle

Dans « *Constructing the Self through Writing* », Robert McCartney écrit : « Often we are not fully conscious of how we have changed, even though we are aware of our own actions. [George Herbert] Mead explains what happens by dividing the sense of ourselves into two parts, the “I,” and the “me,” our notion of our own identity and our external actions »⁴⁶⁴. Malgré la différence due à ces changements dans l'identité et à la division entre les deux parties que l'on retrouve également chez Paul Ricœur, à savoir le « je » et le « soi » (ici, le moi), l'immutabilité du caractère et la promesse tenue demeurent en tant que fondements de l'individu. L'identité personnelle se forge en regard de l'identité narrative, de l'identité-*ipse* et de l'identité-*idem* qui sont les concepts clés développés par Ricœur, « en rupture avec l'égologie cartésienne et *post* cartésienne »⁴⁶⁵. Nous avons montré dans *Dunford'Soltice* un glissement de la voix narrative, du « il » vers le « je ». Cela nous semble être une transformation qui résulte de la question « qui suis-je ? », une question qui est essentielle dans l'approche de l'identité personnelle. L'interrogation de l'auteur porte sur la formation de sa propre identité et il se raconte en tant qu'être fictif mais surtout en tant que « sujet [qui] se reconnaît dans l'histoire qu'il raconte à lui-même sur lui-même »⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ McCARTNEY, Robert. « *Constructing the Self through Writing* ». In *Rhetoric Society Quarterly*. Summer – Autumn 1984, Vol. 14, n° 3/4, p. 119.

⁴⁶⁵ CABESTAN, Philippe. « Qui suis-je ? Identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative ». In *Le Philosophoire*. Éditions Vrin, 2015/1 n°43, pp. 155-156.

⁴⁶⁶ Paul Ricœur dans *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté* (p. 445), tel que cité par Kristina Herlant-Hémar, p.17.

Il demeure tout de même une question qu'il nous semble important de poser : la raison pour laquelle Kelley décide de se raconter lui-même, plutôt que de rester centré sur la communauté africaine américaine. Cela vient certainement du fait que, au moment où il écrit ces nouveaux récits, il se rapproche de sa mort. Il ne s'agit pas de parler d'une mort imminente, mais plutôt de la prise de conscience d'un état de santé qui se dégrade constamment. Les caillots de sang dans ses urines, le cancer qui se développe dans sa vessie et le fait qu'il est pris en charge dès son arrivée aux urgences⁴⁶⁷ montrent à l'auteur l'inconsistance de son existence. Il est possible de lier cette approche à la façon dont Heidegger traite du *Dasein*, être paradoxal confronté à la constance de sa propre mort. L'individualité de Kelley, perçue à travers un prisme ontologique, se rapporte à lui dans une fonction cathartique de la rétrospective des événements de sa vie. Est-il possible de le voir en tant que personne malade, en tant que personne qui réalise l'imminence de sa mort, mais qui veut également exister au fur et à mesure et au-delà de la fin de sa vie ? La jouissance libératoire est présente dans son œuvre en tant que fantasme sur le monde. En fait, écrire devient un enjeu d'existence personnelle et non plus d'existence communautaire. C'est une forme de récréation de soi-même afin d'examiner en détail les essences – l'éidétique pour reprendre le terme husserlien⁴⁶⁸ – qui constituent l'être. La réflexion sur celles-ci mène à la compréhension de leur origine à travers les expériences vécues tout au long de la vie. L'identité narrative des récits devient le substitut utopique d'une identité personnelle en ce qu'elle permet de mettre en œuvre une vengeance *fictive* par rapport à des éléments incohérents dans la vie *réelle* de l'auteur. C'est ce qui se passe avec Cooley par exemple dans « My Next to Last Hit ». Cette incohérence peut être liée à des espoirs déçus, des expériences ratées ou encore à des fantaisies irréalisables. C'est en cela que l'on peut voir la constitution d'une identité narrative afin de définir une certaine identité personnelle.

⁴⁶⁷ Documentaire *Life in the Spincycle*.

⁴⁶⁸ LYOTARD, Jean-François. *La phénoménologie*. Paris : PUF, 2011, p. 16.

En tant qu' « herméneutique de soi qui reconnaît à la personne à la fois une identité-*idem*, une identité-*ipse* et une identité narrative »⁴⁶⁹, l'identité personnelle de Kelley dans « My Next to Last Hit », *Dunford'Soltice*, ou encore « The Air Up There » résulte de l'élaboration d'une identité narrative qui est la mise en intrigue d'événements réels. Kelley veut se raconter pour continuer à exister en tant que personne, en tant qu'individu pour les membres de sa famille, sans renier les promesses qu'il s'est faites. Il continue un processus que l'on retrouve sous forme biographique et réelle dans l'article « Shades » ou que l'on trouvait déjà dans ses œuvres de jeunesse telles les nouvelles « The Only Man in Liberty Street » ou « Enemy Territory ». En effet, la constitution de ce moi de l'écrivain est, dans la reconfiguration du temps, dépendante de l'Histoire dans le sens où le commencement narratif du sujet (et sa fin, puisque le *Dasein* est toujours conscient de sa mort à venir) ne peut pas être raconté par ce dernier puisqu'il n'en est pas conscient. La constitution de soi ne peut se faire qu'en prenant en compte l'origine et la fin du sujet qui se raconte. Alors qu'il traite du roman de Proust *À la recherche du temps perdu*, Ricœur met en valeur le paradoxe du commencement narratif et de la fin narrative. Selon lui :

[i]l faut que la vie soit rassemblée pour qu'elle puisse se placer sous la visée de la vraie vie. Si ma vie ne peut être saisie comme une totalité singulière, je ne pourrai jamais souhaiter qu'elle soit réussie, accomplie. Or, rien dans la vie réelle n'a valeur de commencement narratif ; la mémoire se perd dans les brumes de la petite enfance ; ma naissance et, à plus forte raison, l'acte par lequel j'ai été conçu appartiennent plus à l'histoire des autres, en l'occurrence celle de mes parents, qu'à moi-même. Quant à ma mort, elle ne sera fin racontée que dans le récit de ceux qui me survivront ; je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative.⁴⁷⁰

Ce manque de conclusion narrative est ce que l'auteur semble vouloir mettre en défaut avec l'utilisation de ce que nous avons appelé la forme cyclique⁴⁷¹, en son éternel recommencement narratif. Cette vie rassemblée est tout autant visible par le rappel des grands-parents ou des

⁴⁶⁹ CABESTAN, P. *Op. cit.*, p. 156.

⁴⁷⁰ *Soi-même comme un autre*, p. 190.

⁴⁷¹ Dans le cadre des récits de Kelley, il s'agit pour nous de la constitution physique du roman *Dunford's Travels Everywhere* et de la nouvelle *Dunford'Soltice* dans lesquels le récit recommence à la dernière page puisque l'auteur compose les dernières lignes comme le commencement des premières lignes.

ancêtres de l'auteur et de ceux de ses personnages pour qu'ils se portent garants d'un commencement, d'une origine narrative et identitaire. Il y a tout de même un paradoxe dans la constitution de ce moi en cela que les souvenirs convoqués par Kelley pour l'écriture des caractères de sa grand-mère par exemple sont ceux issus de sa propre expérience. De cette façon, la résurgence n'est faite que par le souvenir qui peut être faussé par le passage du temps, créant ainsi un personnage qui ne correspond plus vraiment au réel. C'est le problème du « mixte instable entre fabulation et expérience vive »⁴⁷² qui propose une forme de révision de l'expérience vécue. Il est par conséquent question d'une réinvention du moi de l'écrivain à travers une narration de péripéties fictives qui s'appuie sur les souvenirs de faits réels. La fictionalisation des événements de vie, dans sa fonction cathartique, est la mise en relief de ce soi élaboré au regard d'un récit de soi, de la fiction pure et d'une écriture existentielle. Car, il nous semble que Kelley, même s'il n'en semble pas conscient, écrit pour exister. Il veut se mettre en avant, se mettre en scène, en tant qu'individu, en tant que père, époux, professeur, en tant qu'Africain Américain dans un pays qui l'a réduit à néant (tel Chig qui veut maintenir sa présence noire dans cette ville du Vermont) ainsi qu'en tant qu'ancien militant du *Black Power Movement* et du BAM. Ce moi particulier est porteur d'un message personnel puisqu'il ne concerne qu'un homme. Mais il correspond aussi à un message intrinsèque à l'homme africain américain qui se veut militant dans sa quête identitaire et culturelle.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 191.

II.2. « Shift perspective » : un moi singulier et porteur d'une identité collective ?

Dans les pages précédentes, nous avons rappelé à plusieurs reprises la présence de la communauté africaine américaine en arrière-plan des récits que nous étudions. Nous connaissons l'importance de la culture pour l'auteur et son désir de revaloriser l'esthétique noire en tant qu'ancien membre du *Black Arts Movement*. Après avoir étudié le recentrement de l'écrivain sur sa propre identité, nous tenterons ici de faire le lien entre ce moi singulier – propre à l'auteur mais qu'il transmet en partie à ses personnages – et les autres identités africaines américaines, à la fois individuelles et communes. Nous interrogerons les textes afin d'essayer de comprendre le lien complexe qui existe entre cette identité personnelle et l'identité africaine américaine dans sa dimension collective. Il ne s'agit pas d'opposer le moi et le collectif mais plutôt de comprendre le changement de degré et de perspective dans la conception de l'identité individuelle et celle de la communauté africaine américaine dans son ensemble tel qu'il s'opère chez Kelley.

Nous avons souligné le fait qu'il n'est plus question de mettre en avant l'individu en tant que symbole comme c'était le cas dans *dəm* ou *A Drop of Patience*, mais de faire ressortir la dimension idiosyncratique de chaque personnage et en particulier des protagonistes. Dans les derniers récits, Cooley Johnson et Chig Dunford en viennent à représenter l'expérience propre de leur auteur, avec des parts biographiques et idéologiques très marquées. Toutefois, en tant que membre de la communauté africaine américaine, Kelley est, comme la plupart des autres membres constituant ce corps, l'héritier d'une culture, voire d'une expérience commune qui, si elle n'est pas forcément clairement énoncée, est tout au moins implicite. Nous montrerons par conséquent comment le lien entre le moi des personnages et de l'auteur est lié au collectif grâce à cette expérience et cet héritage communs et la façon dont ils peuvent s'articuler autour d'un sentiment de confraternité entre les individus africains américains.

II.2.2. Liens entre le moi et la communauté dans les nouveaux écrits

L'exemple qui nous semble le plus paradigmatique du lien entre le moi individuel et le groupe des Africains Américains reste Charles « Chig » Dunford. Nous avons fait état du sentiment de solitude ressenti par le personnage dans *Dunford'Soltice*. Celui-ci insiste également sur sa volonté de représenter la race noire dans ce coin imaginaire de l'état du Vermont⁴⁷³. C'est une autre manière de montrer qu'il ne se dissocie pas de la communauté africaine américaine et qu'il tient à la figurer, non pas seulement en tant qu'individu mais également en tant que porteur d'une identité commune. Chig est conscient du symbolisme de sa présence dans cette petite ville étatsunienne alors qu'il y est l'unique personne noire. Lorsqu'il se déclare être un représentant de la communauté africaine américaine, il fait entrer celle-ci dans son identité personnelle et crée un lien ambigu et complexe entre lui et ladite communauté. En effet, la relation entre le sujet africain américain et le groupe racial auquel il appartient est ténu dans cette nouvelle de Kelley dans la mesure où Chig, contrairement à ce qu'il exposait dans *Dunfords Travels Everywheres*, identifie sa présence, sa culture, son impact sur cette petite ville du Vermont, à celle qu'aurait eu la présence d'un groupe noir plus important dans ce même lieu. L'aspect symbolique qui est abordé ici est fondamental pour comprendre le changement de perspective et le lien entre l'individu et sa communauté. Le personnage n'est pas uniquement le symbole d'une essence africaine américaine ; il devient un représentant du groupe en même temps qu'il demeure un être singulier. Cela peut être rattaché à la notion de communauté imaginée développée par Benedict Anderson dans son ouvrage *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*⁴⁷⁴. Le caractère imaginé de la communauté est dû à la communion existant entre ses membres malgré les différences inhérentes qui peuvent être présentes entre les individus qui la compose. Chig Dunford est de

⁴⁷³ *Dunford'Soltice*, p. 13.

⁴⁷⁴ ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (Revised Edition)*. London/New York : Verso, (©1983) 2006.

la sorte empreint d'une part de l'Être-noir commun aux Africains Américains, celui qui constitue leur expérience, qu'elle ait été vécue personnellement ou collectivement à travers leur existence dans la société étatsunienne. Le lien entre les individus noirs faisant partie de cette communauté imaginée se conçoit en un sentiment fraternel ou, pour reprendre Anderson : « as a deep, horizontal comradeship »⁴⁷⁵. C'est ce même sentiment qui permet de lier l'individualité de Chig à sa nièce par exemple.

Au-delà du rapport familial et du fait qu'il la protège parce que c'est sa nièce, la lecture de la nouvelle permet de distinguer une sorte de crainte de l'opinion des autres quant à la réputation de la jeune fille parce qu'elle a fumé du cannabis : « Dunford began again to protest his non-use, then paused realizing he would then have to explain who had started the cannabis smoking, a betrayal of his niece »⁴⁷⁶. Cette protection peut aussi être mise en relation – et cela demeure implicite dans la nouvelle – avec la réputation de Merry Fairchild en tant que jeune fille *noire*. Il peut sembler paradoxal de dire que Chig s'identifie à Merry, notamment lorsque nos arguments précédents reposaient sur l'individualisation des personnages africains américains dans les nouveaux récits de Kelley. Mais en tant que membre de la communauté africaine américaine, la jeune fille devrait justifier son comportement avant tout en tant que Noire. Les attaques qu'elle subirait seraient ainsi celles dirigées vers le groupe racial auquel Chig et elle appartiennent tous les deux. Les idées préconçues dirigées vers sa nièce seraient les mêmes que devrait subir l'oncle. La question raciale est encore présente mais de façon sous-jacente dans ces écrits postérieurs aux *Civil Rights Acts*. Même s'il ne s'agit plus de traiter de la ségrégation puisqu'elle est légalement abrogée, la différenciation entre les races est toujours pleine de sens dans le contexte étatsunien. C'est celle que l'on retrouve dans la conversation de Chig et Raymond Winograd, le directeur du département de littérature comparée dans lequel il enseigne. L'image de ce dernier, raciste et homophobe (SOLTICE 57-59), est construite sur le

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷⁶ *Dunford'Soltice*, p. 43.

principe d'un stéréotype qui représente une partie de la population blanche étatsunienne. Il est le pendant négatif de Renka Bravo⁴⁷⁷ dont la présence assure l'individualisation du protagoniste dans le récit. La relation entre le moi et le groupe est représentée en ce sens que Chig est la fusion des deux dans cette communauté imaginée dont il est l'unique représentant dans cette ville du Vermont ; mais un parmi tant d'autres dans la société américaine en général.

Ce sentiment d'inclusion tout en étant soi-même est celui que Cooley définit dans « My Next to Last Hit ». En plus de son appartenance au groupe racial des Africains Américains, Cooley s'insère dans celui que Kelley a appelé ceux « qui ont été bons pour [lui] »⁴⁷⁸. Le moi de Cooley Johnson ne s'analyse pas seulement en tant qu'Africain Américain aux États-Unis. Il a en effet été construit dans un groupe qui n'était pas exclusivement constitué de Noirs mais principalement d'Italo-Américains. Même si la conscience de race est profondément ancrée chez Cooley – c'est l'une des raisons pour lesquelles il assassine le journaliste dans la nouvelle – il se rend aussi compte qu'il est intégré à la mafia du Daon du fait de l'histoire et des valeurs qu'ils ont en commun. Cette communauté n'est pas celle qui fait référence et s'attache à la couleur de peau, mais plutôt dont les valeurs morales sont celles de l'attachement les uns aux autres et le respect :

Why not try Mr. Capeurtao. Every time I went in there, he saw me, recognized my soul (his words, not mine), I could see it in his eyes. Such white men do exist; take George Washington. Mr. Capeurtao always asked after my progress in school. I always did well and told him so and he always behaved like it truly pleased him; he'd give me a pastry or sometimes a small pie.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ On pourra trouver des éléments négatifs dans la représentation de Renka Bravo. Toutefois, les stéréotypes dont Kelley imprègne le personnage sont certainement dus au caractère narratif du récit. S'agissant d'une nouvelle, Kelley n'y fait pas une description détaillée de son caractère. La structure et la voix narratives restent bienveillantes malgré les défauts exposés sur cette femme, ce qui n'est pas le cas de Raymond Winograd. Le champ lexical utilisé pour peindre les attributs moraux de celui-ci a, de façon intrinsèque, une connotation négative.

⁴⁷⁸ Cf. Interview p. 389.

⁴⁷⁹ « My Next to Last Hit », pp. 320-321.

L'importance donnée à l'âme en tant que révélatrice du moi du personnage démontre que ce qui est principalement pris en compte est la qualité intrinsèque de Cooley. Pour définir le terme « soul », reprenons les mots de Lerone Bennett cité par Stephen E. Henderson :

Soul is a metaphorical evocation of Negro being as expressed in the Negro tradition. It is the feeling with which an artist invests his creation, the style with which a man lives his life. It is, above all, the spirit rather than the letter: a certain way of feeling, a certain way of expressing oneself, a certain way of being. (p. 89)⁴⁸⁰.

Quelques pages plus loin, Henderson ajoute : « Soul, then, is all of the unconscious energy of the Black Experience. It is primal spiritual energy »⁴⁸¹. Mr. Capeurtao ne s'arrête pas à l'apparence physique de Cooley, et pas non plus aux lieux communs qui sont généralement répandus sur les Africains Américains. Il s'intéresse à son « âme », c'est-à-dire à sa force de survie et son expérience à la fois personnelle et commune au groupe. Le protagoniste remarque d'ailleurs qu'il y a des hommes blancs tels que le pâtissier aux États-Unis et il le compare à George Washington. C'est parce que le père du Daon s'est occupé de lui lorsqu'il était plus jeune que Cooley exécute sa mission et tue le journaliste Hamilton Dapper. Malgré le fait qu'il travaille pour un homme blanc, c'est tout de même parce qu'il a été mis à l'écart par le journaliste à cause de la couleur de sa peau que Cooley commet son meurtre. Son existence propre en tant que personne élevée dans le Bronx et entourée d'amis italo-américains n'est pas ce à quoi Hamilton Dapper fait attention. Il ne voit que sa couleur de peau ce qui incidemment met en valeur les aspects culturels et militants qui sont dus aux préjugés subis par les Africains Américains depuis des siècles. Le moi de Cooley que le lecteur découvre dans les récits de Kelley, et plus particulièrement dans « My Next to Last Hit », est porteur de cette identité militante communautaire. La corrélation entre les deux aspects, l'individuel et le collectif,

⁴⁸⁰ HENDERSON, Stephen E. « "Survival Motion": A Study of the Black Writer and the Black Revolution in America » in COOK, Mercer, HENDERSON, Stephen E. (dir.). *The Militant Black Writer in Africa and the United States*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1969, p. 115.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 124.

apporte une profondeur sans précédent au personnage. En comparant cette identité narrative à l'identité personnelle de l'écrivain, l'on comprend l'équilibre qui existe entre la communauté et le moi. D'une part, il y a l'expérience de la communauté imaginée des Africains Américains, d'autre part celle du personnage noir au sein d'un groupe d'italo-américains.

C'est une face de l'identité qu'il est difficile de percevoir dans « Carlyle Tries Polygamy » puisque les personnages n'ont pas de liens directs avec des éléments extérieurs à la relation polygame qu'ils établissent. Même si Carlyle prend conseil auprès d'un vendeur de rue, Brother Ben, ainsi que de son propre frère⁴⁸², il reste à part d'une société normalisée et normalisante. Il se retire d'ailleurs souvent afin de s'éloigner des problèmes liés à ses deux concubines et de la société : « At times the verbal struggle they waged in his ears became so intense that Carlyle would retreat to his sunny Harlem room and rest in his EzeeGuy until his ears repaired themselves » (68). C'est un caractère unilatéral qui persiste dans un récit centré sur l'individu. La communauté africaine américaine est en retrait et ce récit est fortement différent de ses prédécesseurs. Ici, Carlyle n'a plus grand-chose à voir avec celui rencontré dans *Dunfords Travels Everywheres* alors qu'il s'attachait au bien être de son ami Hondo ainsi qu'à la réputation du groupe noir étatsunien. Mais penser qu'il n'y a aucun lien entre les deux, c'est oublier la « permanence dans le temps » ricœurienne. On peut éventuellement retracer l'essence du personnage du Carlyle de *Dunfords Travels* avec la présence de Senegale – l'une de ses compagnes – en ce sens que l'identité narrative de Carlyle découle quelque peu de l'identité personnelle de William Melvin Kelley. Cette femme est, comme il a été dit plus haut, d'origine jamaïcaine. C'est certainement une réminiscence de l'expérience de l'auteur après son séjour sur l'île caribéenne, et s'il ne s'agit pas d'un membre de la communauté africaine américaine, elle permet à l'auteur de s'exprimer sur un groupe encore plus large. Elle fait surgir un esprit communautaire noir découlant de la diaspora africaine déjà présente dans le dernier roman

⁴⁸² « Carlyle Tries Polygamy », pp. 68-69.

publié par l'auteur. On s'éloigne du moi narratif, c'est-à-dire de la représentation de Kelley en tant que personnage unique, pour arriver à une transcription plus traditionnelle de l'expérience. Le récit est moins autobiographique et expose davantage les idées militantes de l'auteur. Ce n'est plus le groupe des Africains Américains qui est représenté, mais plutôt un idéal noir. Kelley, dès son séjour à Paris, s'intéresse à cette présence noire originaire d'Afrique à travers l'Europe, puis dans les Amériques, et Senegale, comme nous l'avons vu, n'est pas la seule occurrence d'un représentant de ce groupe diasporique.

Clive Fairchild dans « Homesick Blues » apparaît pour la première fois en Jamaïque. Dans cette nouvelle, il est dépeint comme un extraterrestre en mission pour comprendre les motivations de l'homme sur la planète Terre. En tant que personne noire, il est utilisé par un homme blanc, Sir Noel Coward, dont le but est de dominer tous les autres. Il se sert de Fairchild afin d'atteindre cet objectif, et le symbolisme est d'autant plus important qu'il est jamaïcain. Dans la nouvelle, Kelley choisit de développer l'identité individuelle du personnage. Il n'y a que peu de références aux groupes auxquels le protagoniste appartient, que ce soit la communauté jamaïcaine ou encore la diaspora africaine. Mais les derniers paragraphes du récit montrent l'intérêt qu'il a pour la race noire, surtout lorsqu'il dit : « 'I've run into an evil man, sir. He's having me do the vilest things. Concerning some differences this species is having.' »⁴⁸³. L'auteur choisit de ne pas mettre en avant un personnage africain américain, le faisant alors apparaître comme un défenseur de la diaspora. Il transmet, à travers son identité, des valeurs noires qui sont celles que l'on retrouve en Jamaïque, en Europe, en Afrique ainsi qu'aux États-Unis. Les différences raciales s'expriment par conséquent dans des contextes géographiques distincts et c'est la raison pour laquelle Fairchild parle de « différences » dans l'espèce. Clive Fairchild est aussi le père de Merry, la nièce de Chig dans *Dunford'Soltice*.

⁴⁸³ « Homesick Blues », p. 54.

Kelley crée ainsi un nouveau lien entre le moi de ses personnages et la communauté⁴⁸⁴. Cette dernière reste par conséquent omniprésente car les personnages s’y rattachent d’une façon ou d’une autre. Il y a toujours un rapport sous-jacent entre le collectif et le moi individuel. Cette association reste prégnante car on ne peut pas la dissocier de la question de la couleur – « the problem of the Twentieth Century » comme l’écrivait W.E.B. Du Bois⁴⁸⁵ – dont la tension est omniprésente et palpable. Aussi, la connexion entre le moi et la communauté injustement définie par la seule couleur de peau des personnages et de leur auteur se justifie par le symbolisme qui est au préalable imposé par la société blanche dominante.

II.1.3. Le sens de la représentation : le moi et le « eux »

C’est en ce sens que la représentation du collectif par l’individu est convoquée dans les récits dont nous venons de traiter. Chig, en tant qu’homme noir, a été perçu comme un représentant de tous les Noirs aux yeux des Blancs dans la ville imaginaire de Capitol. Notre analyse conduit à une nouvelle dimension qui s’ajoute à sa présence en tant qu’Africain Américain : celle de représentant de la diaspora africaine aux États-Unis. L’idéalisation de la race noire dans *Dunford’Soltice* est assujettie aux études de Chig sur son auteur de prédilection Alexao Dupukshamin. Ce dont Kelley traite ici n’est pas uniquement la présence de descendants d’Africains mis en esclavage aux États-Unis, mais une présence à travers le monde. S’agit-il d’une représentativité extrême d’un symbolisme noir dans le personnage ? Bien que se concentrant sur son être-noir, Chig ne se focalise pas pour autant sur son appartenance au groupe des noirs américains auprès des personnes avec lesquelles il discute dans la nouvelle,

⁴⁸⁴ Le lien est aussi narratif avec de nouveaux thèmes qui permettent des transitions et une concordance entre les récits. Clive Fairchild est présent dans « Homesick Blues » qui se déroule en partie en Jamaïque, et il est mentionné dans *Dunford’Soltice*. En plus d’être le père de Merry, il est représenté (de façon stéréotypée, certes) par l’utilisation de cannabis. Celui-ci est présent dans « Homesick Blues » où Clive en fume et corrompt les politiciens américains en partageant ses joints, ainsi que dans *Soltice* où Chig se remémore les moments où il en fumait avec lui.

⁴⁸⁵ DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk* “The Forethought”. In *Writings*. New York: The Library of America. 1986, p. 359.

contrairement à ce qu'il avait dû faire dans le roman *Dunfords Travels Everywheres*⁴⁸⁶. Le discours racial reste à l'orée des conversations même s'il est implicitement présent avec Winograd lorsqu'il y fait référence en qualifiant sa couleur de peau de « toast » (59). Toutefois la communauté n'est pas toujours celle à laquelle on pense que le personnage s'attache. Avec Cooley, on a vu qu'il y a aussi une inclusion à un groupe adoptif, une communauté choisie.

Pour autant, le problème du moi singulier des personnages en tant que porteurs d'une identité collective reste entier. En effet, contrairement à ce que l'on retrouve dans les cinq premiers ouvrages de Kelley, la détermination de la collectivité est moins visible. Là où Ludlow Washington ou même Carlyle et Cooley dans *dām* deviennent des symboles qui représentent la population africaine américaine toute entière, les personnages ne sont plus autant marqués par le militantisme de l'écrivain. En conséquence, si au début de sa carrière Kelley était un écrivain révolutionnaire et engagé comme l'entend Henderson – « Black writers (...) can save us, all of us, from this strange disease, for the Movement is secular now. Our poets are now our prophets. They have come to baptize us in blackness, to inform us with Soul »⁴⁸⁷ – après 1970, ses écrits sont moins symboliques d'un être-noir commun à tous les Africains Américains. Nous l'avons noté néanmoins, le moi de Chig et celui de Cooley se constituent en parallèle de la conscience raciale et communautaire. Le lien qui existe entre les deux est complexe du fait de l'appartenance à cette communauté imaginée. Porteurs d'une identité collective, leur moi individuel est pourtant difficilement acceptable comme symbole d'une vision collective de l'être-noir africain américain. En fait, l'idéologie de Kelley, même s'il défend toujours les idées de différenciations raciales, culturelles et de classes, se déplace vers une prise de position post-

⁴⁸⁶ Pour rappel, nous citons à nouveau ce passage du roman :

« “But still, things are getting better, aren't they, Chig?”

“Well, the President is pushing some strong stuff through Congress.” (...) ‘I think he understands the human heart. And he knows he can't change it overnight. He said recently the future is built on the framework of the past. He's probably building a legal framework first.’ (...)

Most times, Chig tried to answer their questions, to help them understand the experience of Africans in the United States, the pain of slavery, the shame of segregation, the frustration of integration, and all the rest of it. » *Dunfords Travels Everywheres*, p. 5.

⁴⁸⁷ HENDERSON, Stephen E. *Op. cit.*, p. 72.

raciale, ce qu'il exprime lui-même dans les interviews et la correspondance que nous avons eues avec lui. La démarche paraît ne pas encore être aboutie et la volonté d'aller vers la post-racialité est souvent submergée par l'ostracisme qui frappe le groupe des Noirs dans la société étatsunienne et la réalité de la société qui continue malgré tout à être racialisée.

Malgré l'individualisation des personnages principaux, une sorte de cohérence dans leurs caractères apparaît, un manque de différenciation quant aux fondements de leurs tempéraments. Cela se justifie certainement par le fait que Kelley fait la transition de son identité personnelle vers une identité narrative. Par ce procédé, il fait une re-création de lui-même afin d'examiner les essences qui constituent son être, son ipséité. Le peuple africain américain fait partie de cette dernière puisqu'il est l'une des raisons pour lesquelles l'auteur écrit et dans lesquelles il se reconnaît. Par la défense des valeurs communes à l'ensemble, il peut alors sembler logique, comme nous l'avons exprimé tout au long de cette partie, de déplacer la perspective narrative et que le moi singulier devienne un représentant de la masse, et cela malgré la jonction instable que nous avons mise en évidence entre les deux pans.

II.3. Le moi de l'écrivain et la dimension culturelle africaine américaine

Dans notre correspondance avec l'auteur, il nous rappelait l'importance que la culture a pour lui : « If I have any interest in writing besides (sic) working with language and telling a story, I'd consider the political. and cultural (sic) »⁴⁸⁸. Ancré dans la société étatsunienne, Kelley ne fait pas uniquement référence à la culture du pays, mais surtout à la dimension culturelle africaine américaine. Malgré une fin annoncée du *Black Arts Movement*, il est encore question pour l'écrivain de mettre en valeur la richesse de cette culture africaine américaine, à travers des éléments tels que la tradition narrative, l'héritage historique commun ainsi que la langue

⁴⁸⁸ Correspondance avec William Melvin Kelley. E-mail reçu le 25 septembre 2011. Cf. annexes p. 397.

vernaculaire. Dans l'expérience africaine américaine de Kelley, il y a toutefois un mélange de l'aspect politique et de l'aspect culturel dans la formation de l'identité. Cette vision, bien que communautaire, entraîne également une façon d'aborder les choses toute personnelle à l'écrivain. L'introspection sur laquelle nous avons insisté plus haut permet de comprendre certains portraits qui ont été peints dans les œuvres précédentes, ainsi que les nouveaux contours de personnages familiers.

II.3.3. *Introspection et portraits*

I'm interested in African-American culture, and I'm interested generally in working-class cultures. Middle class cultures, I don't know. They're boring. I didn't want to live a middle class life. Once I became a writer, I just didn't want to live a middle class life. I didn't want to wear a necktie. I didn't want to—I resisted teaching for a long time. For me it's all about culture. And culture for me is what your mother teaches you.⁴⁸⁹

C'est en ces termes que l'auteur parle de sa relation à la culture africaine américaine ; une culture qui selon lui est en train de se désintégrer (392). C'est la beauté de celle-ci qu'il défend tout au long de son œuvre littéraire ainsi que dans les essais qu'il a publiés. Dans « Moses Mama » par exemple, il entreprend de montrer la richesse et la vivacité de la culture noire à travers l'oralité développée dans la nouvelle. Il s'agit réellement d'une mise en abyme en ce sens que c'est l'histoire dans l'histoire qui montre la tradition narrative mise en œuvre par la grand-mère de Chig, Nana Eva Dunford. Ses traits de caractère, telles que son autorité, la malice dans ses yeux ainsi que le fait qu'elle demande l'attention de l'auditeur avec ses questions rhétoriques, sont des éléments constitutifs de la tradition narrative des peuples d'ascendance africaine dans les Amériques. Kelley insiste sur le fait que cette culture est propre à une classe ouvrière à laquelle il a toujours voulu appartenir. C'est une approche que l'on a notée, surtout dans la nouvelle « A Startling Revelation from a W.A.S.P. » où il indiquait : « (...) [after]

⁴⁸⁹ Interview, p. 392.

having found that poverty and all, working class people have more soulstirring (sic) fun »⁴⁹⁰.

La référence à l'âme renvoie aux définitions de Lerone Bennett et Stephen E. Henderson citées plus haut. C'est le moteur de la vitalité africaine américaine que Kelley désigne ici, cette part culturelle et esthétique qui constitue l'individu noir aux États-Unis.

Dans *Dunfords Travels Everywheres*, il exprimait cette idée que la culture africaine américaine était établie autour de deux types de personnalités : « You have rabbit, the tricksters, the fast-moving guys, and then you have the turtle. Slow talker, slow walker. “Two of Afrikiquerque’s toughest, roughest, rufest, spatial constabulary techno-sass-a-rangers.” »⁴⁹¹. Ce sont des références à trois de ses principaux personnages : Chig d'une part, homme de lettres réfléchi, le « slow walker », et Carlyle ou Cooley d'une autre, qui sont les « tricksters ». Ils sont animés par une culture commune, acquise par l'éducation maternelle certes, mais également à travers l'environnement dans lequel ils se trouvent. En perdant contact avec le reste des Africains Américains, en évoluant dans des milieux de plus en plus marqués par la classe moyenne, certaines personnes perdent leur culture : « I see African-American kids who have grown up in suburbs with Euros, and they're not African-American any more – culturally anyway. They don't know any more about the ghetto than anybody else »⁴⁹². L'attachement qu'il a pour le ghetto et pour le peuple africain américain est à l'origine de l'introspection de l'auteur. Elle semble être une réponse au fait que l'ostracisme et l'annihilation des Noirs continuent dans la société étatsunienne dominante. Il y a un double sentiment d'aliénation de l'individu : en tant que personne noire dans une société blanche qui reste raciste et, dans certains cas, à cause de l'écart social qui se crée avec les autres membres de la communauté noire.

Lorsque ces Africains Américains deviennent étrangers à leur propre culture, cela peut sembler créer une rupture de l'unité de la communauté imaginée. On peut y voir un souci

⁴⁹⁰ « A Startling Revelation from a W.A.S.P. », p. 440.

⁴⁹¹ Interview. Référence non reproduite pour des raisons de copyright. Cf. p. 392-393.

⁴⁹² KEMME, Steve. « William Melvin Kelley: Interview ». In *Mosaic*, Fall/Winter 2013, Issue 29. Disponible en ligne <https://mosaicmagazine.org/2012/10/30/william-melvin-kelley-interview/>

d'intégration d'une part et un problème d'assimilation d'autre part. En ce sens, la perspective adoptée résulte également de la position dans laquelle on se trouve. L'individu lui-même peut voir sa démarche comme une recherche d'intégration dans certains cas ou bien alors comme le rejet d'une origine raciale dans un processus de renoncement à son Être-noir. Si on l'approche au travers du regard d'un autre Africain Américain, cette renonciation est le marqueur de l'aliénation du sujet par rapport à sa culture noire. Enfin, selon William Melvin Kelley, il y a le regard du Blanc pour lequel l'individu africain américain sera éternellement marqué par le fait d'être noir dans la société étatsunienne.

Le sentiment de renoncement est ce que Kelley met en exergue dans la façon dont il traite de ces jeunes qui sont sans repères. Il en va de même pour la représentation de Merry alors que son mode vestimentaire et sa coupe de cheveux ne correspondent pas à ce que Chig attendrait d'une jeune fille africaine américaine. Elle peut sembler renoncer à son Être-noir avec l'adoption de codes qui ne sont pas subordonnés au peuple africain américain. Le regard du Blanc sur l'Africain Américain peut également être la cause de son aliénation. Le portrait de cet homme euro-américain se retrouve à travers l'image de Winograd, mais aussi de l'interlocuteur W.A.S.P., de l'image de Sir Coward, ainsi que du journaliste que Cooley assassine.

Lorsqu'il met en avant son moi dans les récits, en particulier avec Cooley et Chig, Kelley essaie de transmettre à son lecteur des idées culturelles qu'il trouve *personnellement* primordiales. Il ne les impose plus comme la condition sine qua non de la construction identitaire de l'ensemble des Africains Américains, mais s'en sert afin de transmettre des valeurs communes à la plupart des membres du groupe racial. Le changement de perspective est une autre façon de s'adresser à la communauté. Si le moi triomphe en permettant de valoriser l'importance de l'être unique qu'est l'individu, il est un vecteur idéologique fort pour le partage d'idées et d'idéaux communs à la communauté noire aux États-Unis.

III. Et ensuite ? Entre passé et avenir, une sévère critique de l'Amérique

À la fin de l'article d'introduction à l'œuvre de William Melvin Kelley dans *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*, Patricia Liggins Hill et ses collaborateurs écrivent : « (...) beneath Kelley's satire is perhaps the saddest of all African American satirists. His theme is the infinite distance between America as it is and as it ought to be. Seeing truth and kindness forever crucified by stupidity and evil, Kelley places the blame squarely on the American social fabric itself »⁴⁹³.

Alors qu'ils traitent de la nouvelle « Homesick Blues », ils mettent l'accent sur l'Amérique telle qu'elle est comprise par Kelley : « hollow, bizarre, and perverse in its very essence »⁴⁹⁴. Ce n'est cependant pas une découverte dans la retranscription que Kelley fait de son pays. C'est une perception qui est déjà mise en œuvre dans le premier roman, *A Different Drummer*, et de nombreuses nouvelles compilées dans *Dancers on the Shore*. La fantaisie que l'écrivain utilise vient ici perturber la lecture et, de façon hyperbolique⁴⁹⁵, mettre en évidence l'ironie de l'expérience africaine américaine. L'exténuation⁴⁹⁶, figure de rhétorique utilisée tout au long

⁴⁹³ LIGGINS HILL, Patricia, BELL, B.W., HARRIS, T. et al. *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*. Boston, New York : Houghton Mifflin Company, 1998, p. 1642.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ L'hyperbole chez Kelley se caractérise par la façon dont il exagère les éléments relatifs à l'action de ses personnages. En l'utilisant, il fait reposer sa narration sur des éléments traditionnels de dramatisation des narrations orales pour mieux marquer la conscience des lecteurs. L'image fictive qui se révèle grâce à ce procédé met en valeur des arguments marquants comme la taille du nez et des lèvres de Cooley dans *dəm*, ou bien la roseur et la longueur des langues de Fairchild et Desmond dans « Homesick Blues ».

⁴⁹⁶ Aux pages 28 et 29 de son article « Un petit pan d'humour proustien. Défiguration, originalité et harmonie cosmique », Sophie Duval écrit : « L'exténuation fait partie, avec la litote et l'euphémisme, des figures d'atténuation. Si la litote consiste à minorer le contenu d'un propos pour lui donner plus de vigueur et si l'euphémisme n'adoucit que l'expression de ce qui pourrait être choquant, l'exténuation vise à rendre anodin tout type d'énoncé pour toutes sortes de motifs. (...) L'exténuation, qui a pour finalité d'amoindrir, de banaliser, correspond – forme de l'*understatement* britannique – au procédé humoristique par lequel on décrit une incongruité comme si de rien n'était ». Dans la nouvelle de Kelley, les aventures de Clive Fairchild sont narrées avec une ironie mordante et des situations où le don de bouteilles d'alcool à des enfants par exemple ou bien la taille exagérée des « spliffs », ou encore les diverses transformations physiques du personnage apparaissent comme banales et familières. Tout comme l'hyperbole, cela conduit à mettre en valeur ce qui est anormal dans la situation de Fairchild et des personnes d'ascendance africaine en général.

de la nouvelle, présente de façon anodine et légère le portrait de Clive Fairchild. Il subit les caprices de Sir Noel Coward qui a comme unique projet d'affaiblir le peuple américain afin qu'il rejoigne l'Empire et le Commonwealth de Sa Majesté⁴⁹⁷. Ce procédé d'atténuation, dont le décalage de ton produit un effet comique dans la narration, est à peu près celui que l'on voit dans *A Different Drummer* mais aussi dans *dəm*. C'est ce que Robert E. Flemming avait appelé : « [Kelley's] distinctive form of black comedy to examine the absurdities surrounding American racial attitudes »⁴⁹⁸. Les éléments que Kelley utilise dans la construction de la narration de ses premiers romans et de ses derniers récits sont les mêmes et les outils dont l'écrivain se sert se ressemblent. L'auteur est caractérisé par sa prose et l'oralité qu'il transmet à travers ses écrits⁴⁹⁹. L'évolution constatée entre *A Different Drummer* et *Dunfords Travels Everywhere* se poursuit pour nourrir une verve toujours innovante mais cohérente tant dans le travail sur le langage que sur l'emploi de l'ironie et de la satire. C'est un pont jeté entre un passé étatsunien au moment de la ségrégation et le présent d'une Amérique où les traumatismes des relations raciales conflictuelles persistent.

Lors de notre second entretien du 26 février 2012, à travers une conversation-fleuve abordant tour à tour ses origines familiales, ses idéaux politiques et culturels, ses projets d'avenir ou encore la composition de ses romans du point de vue du style, l'auteur nous a permis d'avoir des clés plus personnelles permettant de mieux comprendre certains aspects de sa littérature. De son accent du Bronx travaillé pendant ses cours d'élocution (INTERVIEW 366) au fait qu'il passe pour un Blanc au téléphone (INTERVIEW 360), il raconte comment il a fait face au

⁴⁹⁷ « Homesick Blues », p. 50.

⁴⁹⁸ FLEMING, Robert E. « William Melvin Kelley ». In ANDREWS, W. L., FOSTER, F. S., HARRIS, T. (dir.). *The Oxford Companion to African American Literature*. New York : Oxford University Press, 1997, p. 416.

⁴⁹⁹ William Melvin Kelley n'est pas le seul écrivain africain américain pour qui l'oralité est un facteur important de la narration. Elle est un encore plus prégnante dans la tradition poétique. On peut se référer par exemple à : VETTORATO, Cyril. « Blackness poétique et « altérité intime » : les enjeux de l'oralité dans les poésies africaines américaines ». In *Revue de littérature comparée*, 2009/4 n° 332, pp. 437-457, ou bien encore à JONES, LeRoi (BARAKA, Amiri). « Expressive Language ». In NAPIER, Winston (dir.). *African American Literary Theory, A Reader*. New York & London : New York University Press, 2000, pp. 62-65.

racisme, qu'il eût été frontal ou plus insidieux. Alors qu'il a fait une réservation pour aller au stade avec sa petite-amie, la situation se complique lorsqu'il va récupérer les billets :

You know, I kind of had that Italian accent, I was running with Italian guys. But I definitely didn't sound like an African-American. So I said, "We'll have to come down and leave a deposit," and they said, "No, no, Mr. Kelley, it's all right." So we go down there, and suddenly, "Oh, sorry, sir, we seem to have misplaced your reservation." And I was a dumbass, so I didn't know. I took the guy's word and left.⁵⁰⁰

Le racisme tel qu'il est vécu par Kelley dans la société étatsunienne est implacable dans sa perversité. Le jeune homme n'a d'ailleurs pas conscience du caractère racial de sa rencontre avec l'homme chargé de la réservation des billets. C'est ce caractère, fortement lié à la perspective américaine, qui est mis en avant un peu plus tard dans notre conversation alors que sa fille nous rejoint. Kelley a tout fait pour protéger ses enfants du sentiment d'altérité dû à leur race, qualifiant l'expérience de positive : « But still, in all, it was a good thing. I changed them. They don't have any [of] what we call "nigger mentality," which is a propensity to feel that they *must* fail »⁵⁰¹. Cette spécificité de la société blanche étatsunienne vis-à-vis des Africains Américains est celle qui est dénoncée par le chant des fillettes dans *dəm* (121-122)⁵⁰². L'homme blanc s'approprie le Noir d'une façon ou d'une autre et le rabaisse. L'immanence de cette croyance permet à Kelley – et c'est ce qu'il véhicule dans ses personnages, en particulier Cooley dans *dəm* et « My Next to Last Hit » – d'agir à hauteur du stéréotype et de désarmer l'opresseur (INTERVIEW 387). Mais certains Africains Américains n'ont aucun espoir pour un avenir meilleur, comme ces jeunes hommes que Kelley décrit :

Well, what my socialism gave me was a sense of responsibility to people. So like for instance, I hear gunfire going off. I read about people getting shot and stuff like that. I could write about that. I'm trying to give people hope. I'm trying to show them ways, you know, like Carlyle and the Devil. I'm trying to say that even if you've got the devil himself against you, you can stand up to him. You can outsmart him. Make them dream. Or try. We have no hope. Very little hope. Those boys walking around with their pants down,

⁵⁰⁰ Cf. interview, p. 359-360.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 387.

they got no hope. The only thing that'll happen to them is maybe they'll go to prison. Then they won't have to worry about food, clothing, and shelter. Or women.⁵⁰³

La société étatsunienne continue à être délétère pour les Africains Américains dans leur ensemble, et c'est cela que l'on retrouve dans les romans jusqu'à *Dunfords Travels Everywheres*. Les récits qui suivent font état du même constat dans les relations entre la majorité blanche et le groupe des Africains Américains. Cependant, parce qu'elles se concentrent davantage sur le moi de l'auteur pour les raisons que l'on a évoquées, les nouvelles histoires prennent une tournure plus personnelle et le message n'est plus dirigé à la masse mais à l'individu noir aux États-Unis.

C'est parce qu'il s'adresse à ses lecteurs de façon plus personnelle que l'écrivain peut aborder des sujets tels que le féminisme dans « Moses Mama », les relations amoureuses, ou encore le fossé générationnel. Encore une fois, l'expérience propre de Kelley se retrouve dans les fictions qu'il écrit. Dans sa relation avec sa femme, il explique l'impatience qu'il a pu avoir lors de leurs conversations :

When we first got married, my wife and I, we'd have arguments. I'd make my point, and then she'd start out, and it seemed like a digression. I'd say, "Make your point! Make your point!" But after a while I found out if I was quiet, and I let her finish, she was gonna get to the same place I was, but she was gonna come another route. So that's when I began to really kind of listen. (390)

C'est peut-être un peu l'origine de ce que l'on retrouve alors que Chig discute avec sa grand-mère dans « Moses Mama » et qu'il apprend à l'écouter pour comprendre ses arguments et devenir ce féministe qu'il décrit.

Dans un e-mail qu'il nous a adressé, il écrivait : « (...) since the birth of my half-Albanian grandson about ten years ago, the idea of Race has become obsolete for me »⁵⁰⁴. Mais, c'est un sentiment qui semble déjà être présent dans les récits que l'écrivain a écrits après *Dunfords*

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 387.

⁵⁰⁴ Correspondance avec William Melvin Kelley. E-mail reçu le 4 octobre 2011. Cf. Annexes, p. 396.

Travels Everywheres. L'auteur a travaillé à la déconstruction d'un Être-noir négatif et à le reconceptualiser, de la même façon que Clarence Sholé Johnson prévoit de le faire dans son article « (Re)Conceptualizing Blackness and Making Race Obsolescent » :

My proposed aim, therefore, is to counteract such a negative conception and to advance a positive one that is aimed at de-centering whiteness. The conception I advance, if successful, will provide a framework for moving beyond race in our attempts to address sociopolitical matters that are currently conceptualized within the race discourse. In this respects, my proposed conception of blackness is both counterhegemonic and *color transcending*.⁵⁰⁵

Ce travail que Johnson se propose de réaliser est celui que Kelley tente de mettre en œuvre depuis le début de sa carrière. L'obsolescence de la race est un autre fondement de son écriture. Il n'entend pas seulement critiquer le racisme comme un marqueur physique mais surtout comme un facteur sociopolitique qui corrompt la société étatsunienne. Aussi, lorsqu'il écrit que l'idée de la race est devenue obsolète pour lui, il ne s'agit pas de mettre à l'écart les expériences des Africains Américains comme le pense David B. Wilkins lorsqu'il est convoqué par Clarence Sholé Johnson (184). Il est plutôt question de comprendre la nature humaine au-delà des stéréotypes raciaux. C'est la conversation que Tucker Caliban tient avec Mr. Leland dans *A Different Drummer* et c'est la même qui est sous-jacente lorsque Chig parle avec Dale Hoenir dans « The Air Up There » ou même avec Renka et Winograd dans *Dunford'soltice*.

Malgré cette volonté de rendre la race obsolète, Kelley est conscient du travail qu'il reste à faire. Il porte en ce sens un regard critique, voire acerbe, sur la société étatsunienne dans les rapports qui existent entre les races. Cela permet à l'auteur de constater que les Africains Américains doivent encore lutter pour arriver vers la libération existentielle qu'ils souhaitent

⁵⁰⁵ JOHNSON, Clarence Sholé. « (Re)Conceptualizing Blackness and Making Race Obsolescent ». In YANCY George (dir.). *White on White / Black on Black*. Oxford : Rowman & Littlefield Publishers, 2005, pp. 173-202.

atteindre. Pour lui, la situation est dans la continuité des éléments de domination utilisés par le passé :

[T]hey control us by the large amount of virile young men they put into prison. That's slavery too, 'cause they're working for pennies. They're making things. They're making furniture for all the government offices. (...) Same thing. Room, you get your clothes, they give you a uniform, you have your place to sleep, you have your little bit of labor, and you know, you can't progress out of it.⁵⁰⁶

En mettant en parallèle la situation des jeunes Africains Américains et celle des esclaves, Kelley insiste sur l'immutabilité de la situation des Noirs aux États-Unis, quarante-huit ans après la fin de la ségrégation. Trompés par les fausses promesses ainsi que par un manque de volonté, les Africains Américains sont devenus des assistés que la société met à l'écart : « They don't want you to own that land. 'Cause Malcolm said, "Land is the basis of all freedom, justice, and equality." And they don't want us to own anything. I turned it around and say, "Whatever they do to us, turn it around and make it positive." »⁵⁰⁷. Il explique également l'attentisme et le manque de conviction de beaucoup d'Africains Américains après la période de la ségrégation. En tant que membre de la communauté, William Melvin Kelley souhaite que les autres Noirs prennent à nouveau leur destin en main. Il propose plusieurs solutions, dont le boycott économique :

My vision is that African Americans boycott Christmas. We'll get everything we want if we boycott Christmas. If we say, "Forget about you, we're gonna keep our millions of dollars at Christmas." We'll get something. We'll get something out of that. (378)

Dans la même verve, il croit en l'appropriation du territoire grâce à une cohésion idéale entre les Africains Américains (382-383). Cependant, il explique comment la société étatsunienne empêche cette unité entre les Noirs, alors qu'elle a été possible pendant la ségrégation lorsqu'ils luttèrent pour l'obtention des droits civiques :

⁵⁰⁶ Interview, p. 383.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 383

[T]he other division is between the classes, the middle class and the working class. The middle class is supposed to supply the leadership. But as soon as they said, "Integrate, you can integrate," all the middle-class people left. So now you're left with the charlatans and the working class. And they have no leadership, they don't know what to do. (...) but the civil rights movement did have middle class leadership. Thurgood Marshall became a Supreme Court justice, for instance. All those guys were very smart. And they were saying, "OK, we can run this game this way, through the Constitution and stuff." And so they got us thinking. (...) But then when they separated us, since they're educated, basically that meant if you had a job and good money, then you could leave! And you left, and you went to Westchester and you thought you were white. You're living a white life and you're not thinking about the people back here. When we were first here thirty years ago, sometimes they would bring their kids here for holidays, (...). And you'd see all these kind of middle-class private school kids wandering around, looking at black people like they didn't know them, and they didn't know them! Now they don't even bring them. (379-380)

La division entre les classes moyennes et ouvrières amenée par l'intégration est une déception pour Kelley. Dans « A Startling Revelation from a W.A.S.P. », il insiste sur la conscience de classe qu'il lie à la lutte raciale. Parce qu'ils sont mis au ban de la société à cause du racisme, les Africains Américains appartiennent souvent à la classe populaire. En ce sens, que certains d'entre eux accèdent à la classe moyenne est un moyen de mieux s'intégrer dans la société. Ces derniers deviennent des exemples pour les autres et, par émulation, permettent à d'autres d'accéder à cette classe. Mais Kelley se rend compte que l'intégration a certaines limites. En fait, de nombreux Africains Américains rejettent la culture et l'identité noire en atteignant la classe moyenne. Cela se comprend avec les enfants d'écoles privées qui ne saisissent pas les codes utilisés par les Noirs qu'ils rencontrent à Harlem. La vision de Kelley peut sembler limitative, mais elle reste cohérente avec la pensée qu'il a développée auparavant en s'inscrivant au *Black Arts Movement*. Il ne prône pas l'annihilation de la culture et du mode de vie blancs mais le respect et la mise en avant des valeurs noires. Il veut qu'elles soient transmises aux enfants qui, de toute façon, malgré leur intégration à la classe moyenne, restent noirs aux yeux des Blancs. Ainsi, il insiste sur le fait que nombre d'Africains Américains se trompent lorsqu'ils abandonnent leur culture au profit non plus d'une intégration mais d'une assimilation. De cette manière, Kelley pointe la mauvaise foi d'individus qui reviennent dans le « ghetto » mais s'abstiennent de transmettre leurs valeurs à leurs enfants. Il s'agit d'un

abandon de leur Être-noir dans une société qui cherche encore à réprimer les demandes des Noirs. En s'intégrant à outrance, ils deviennent comme le Révérend Bradshaw présent dans *A Different Drummer*. Ils sont impuissants lorsque la société leur renvoie cet Être-noir et qu'elle ne les accepte pas. Car pour Kelley, malgré les avancées qui ont suivi les *Civil Rights Acts*, la société étatsunienne a tout fait pour que les Noirs continuent à être une population marginale. Cela se caractérise par la persistance de cette pensée dominante indiquant que les concepts suprématistes demeurent :

See, I think the basis of white supremacy is that we can't think. (...). If you have African roots, you can't think. Europeans think, Chinese think, Indians think sometimes. But Africans, they don't think. They react to everything spontaneously, emotionally. Because that's the way they have us, that's the way they defined us, that's the way we are. (384)

Cela n'est pas sans rappeler une idée déjà exprimée par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* lorsqu'il se réfère, de façon positive, au lien entre le corps et l'esprit pour les Noirs, car ils sont « dans le monde »⁵⁰⁸. Néanmoins, Kelley semble d'une certaine façon indiquer que l'âme, la « soul » définie par Henderson⁵⁰⁹, ne doit pas être la seule façon de déterminer l'Africain Américain. La question de l'âme noire se répète dans l'interview lorsque l'auteur dénonce la dénomination « Noir » :

There's a famous line in *The Godfather*. They're talking about drugs. And one of the old Italian guys says to the other, "Well, we'll keep it away from the white kids. We'll sell it to the coloreds, "cause they ain't got no souls, so we can sell it to them." So that's the way they feel about us. We have no souls, and we're money. And at the end of *Dunfords*, as a matter of fact I wrote: "MAN!BE!GOLD!BE," and then you come back to the front, "BOY!" So Africans were Africans. Then they were turned into gold. "MAN!BE!GOLD!" And then you humiliate them, and you make them a boy. So that's what happens there. "MAN!BE!GOLD!BE!BOY!" And we've never gotten over that. We've never been free, basically. (382)

La question de la libération est ainsi liée à l'âme et à l'origine africaine. Cette dernière à son tour est mise en rapport avec la couleur de peau et la proximité avec la terre, « le

⁵⁰⁸ *Peau noire, masques blancs*, p. 102.

⁵⁰⁹ HENDERSON, Stephen E. *Op. cit.*, pp. 115, 124.

couple Homme-Terre » évoqué par Fanon⁵¹⁰. La position de l'écrivain quant à la réaction à avoir par rapport à cette âme et à cette pensée noire est pourtant ambiguë.

D'une part, il préconise d'agir en fonction du stéréotype racial afin d'obtenir la libération souhaitée en trompant l'opresseur :

White people have their things they won't allow themselves to see. And so you can be invisible behind what they won't see. Because I found out in my life, sometimes if I want to pretend to be dumb, I'll be dumb. And it gives me a lot of control, 'cause I'm not dumb. Like Cooley. He's not dumb, but he can pretend to be just ordinary, not very smart, because it disarms the oppressor. So to a certain extent for him, you can live up to the stereotype. I mean, that's what slavery was all about. People living up to the stereotype but at night planning rebellion. And they were never caught. They were only betrayed.⁵¹¹

La solution qu'il apporte est celle que Cooley utilise dans *dəm* ainsi que dans « My Next to Last Hit ». C'est en utilisant le stéréotype à des fins utiles que le personnage désarme le Blanc en face de lui, de même que Kelley a déstabilisé son interlocuteur dans « A Startling Revelation ».

D'autre part, pourtant, il parle d'un Africain Américain qui agit en se démarquant de ce qui est attendu de lui :

Psychologically, we can scare them. By doing the contrary to the stereotype. I always said like, if the Palestinians dressed in white and just quietly walked into Israel, there would be nothing they could do. No guns. They're not gonna stand there at the border and shoot them down. And if they did that, the world would condemn them. So to a certain extent I've come around to King's position. I couldn't tolerate it as a young man, but I can see it now.⁵¹²

De cette façon, on peut comprendre la position de Chig dans *Dunford'Soltice* lorsqu'il se retrouve confronté à la question raciale et qu'il adopte une position pacifiste face à Raymond Winograd. La comparaison que Kelley fait avec la situation en Israël fait écho à la situation des Africains Américains alors qu'ils sont tués par les Blancs sans motif apparent (INTERVIEW 378). L'ambiguïté de la pensée de l'auteur reflète une réflexion en cours à ce moment-là, en

⁵¹⁰ *Peau noire, masques blancs*, p. 102.

⁵¹¹ Interview, p. 387.

⁵¹² *Ibid.*, p. 384.

rapport avec l'expérience vécue par l'auteur. En effet, si son positionnement politique était clair pendant la ségrégation, il s'est d'abord transformé du fait sa confrontation à l'identité féminine, puis avec la naissance d'un petit-fils métis. Les expériences en Europe et à la Jamaïque doivent être prises en compte alors que Kelley réfléchit à la situation des Noirs aux États-Unis.

So we began to like it there, just because it seemed like, wow. It's a revelation when you go out someplace and they suddenly treat you like a human being, and you don't have this burden to carry around, to *prove*. That was why. (374)

Comme James Baldwin et d'autres auteurs africains américains avant lui, Kelley retrouve son humanité en Europe. L'identité de Chig Dunford se forme, de la même façon, autour de ce séjour à l'étranger qui met en exergue une relation différente avec ses interlocuteurs européens. Ceux-ci ne voit pas en lui un Noir qu'il faut éloigner, mais simplement un Américain. La Jamaïque est aussi révélatrice d'un cheminement vers un respect de l'individu et non pas de sa couleur. Alors qu'il monte dans un taxi, il raconte que le chauffeur refuse de le conduire parce qu'il a claqué la portière :

So I got into a taxi and slammed the door, not hard or angry or anything like that. The guy refused to drive me! He goes (imitating Jamaican accent), "Come out me car, man! Me not drive you, man! You disrespect my car, man! Go out the car!" and I'm sitting thinking, "Wait, I want you to take me here or there, I want to go." "No, man, me not drive you, me not drive you!" And I had to get out, get another cab. The guy, you know...I pissed him off! And his desire to get my money was not as great as he having his sense of respect. (378)

C'est ce sens du respect de soi et de la volonté d'être respecté que Kelley a transmis à ses enfants, par rapport à la valeur du travail par exemple, et qu'il espère pouvoir transmettre dans ses récits. Chig tente aussi de le faire à demi-mots avec Merry. Dans l'interview, l'auteur précise : « You only take so much abuse from somebody who's supposed to be your boss. You're out of slavery now. You're a free man. And if it comes to it and you gotta quit, you quit » (384). C'est cet esclavage persistant qu'il remet en cause avec l'emprisonnement des jeunes hommes africains américains comme nous l'avons vu, mais aussi avec le consumérisme

de masse de la population noire. Pour l'écrivain, les achats grâce aux crédits permettent à la société dominante de maintenir la population noire à la marge, dans une classe ouvrière endettée (383).

Le retour aux États-Unis est brutal puisque les réalités des existences noires sont différentes de l'expérience européenne et de l'humanité retrouvée. La critique que Kelley fait de la société en 2012 est en lien avec celle qu'il initie en 1962 en publiant *A Different Drummer*. On observe une évolution dans la façon de concevoir le monde de l'auteur en rapport avec les progrès commencés dans la société. Néanmoins, ces avancées sociales, politiques et civiques demeurent insuffisantes selon Kelley. Il y a une résonance entre ses écrits passés, ceux qu'il a publiés après 1970 et son expérience d'Africain Américain au moment de l'interview.

Les informations qu'il y donne ne reposent pas uniquement sur la critique sociétale. Il nous permet d'avoir accès la construction de ses œuvres et ouvre la voie vers une perspective plus subjective grâce au regard de l'écrivain.

En ce sens, Kelley parle de la première histoire qu'il a consciemment construite, « Not Exactly Lena Horne », que l'on trouve dans *Dancers on the Shore* :

(...) I said, "What is a story, how do you know what it is?" and somebody answered, "E.M. Forster says to present a conflict and resolve it." And I said to myself, "Well, a conflict is an argument." So, I have those two old guys arguing. And that was the first thing, and then of course that moment comes when I realize, this other one has to threaten this other one, this one can't talk about sports and this one can't talk about politics, and the only thing they really have to talk about are these license plates and if that's taken away, they sit there in silence with nothing to say. And it's not a matter of whether one or the other is right or wrong, it's, "What is communication? How do people communicate?" So that was the first one, and then after that I knew. (367)

Dans ses premiers écrits, il ne s'intéresse par conséquent pas à la question raciale, mais plutôt aux relations entre les individus. Nous avons vu l'intérêt que l'écrivain a très rapidement pour les relations entre les races. Ces rapports sont mis en corrélation avec la défense de la culture

africaine américaine. Celle-ci peut être représenté par la musique dans *A Drop of Patience*, mais aussi dans *dəm*. L'auteur nous a expliqué la construction de son quatrième ouvrage alors qu'il imite un morceau de jazz :

When jazz musicians are playing, they go (*imitates low jazz chords*) with their left hand, and their right hand maybe goes (*imitates much higher jazz melody*) and Bud [Powell], first of all, his stuff was deep. 'Cause when a pianist plays with his two hands pretty close together, you know, it's within a range. But he would get way down, like Basie, I don't know if you know anything about jazz musicians, but—work way deep in the bass, like not just the octave below mid C, but two octaves below mid C, *three* octaves, and so it sounds like this wonderful rumble. And to a certain extent, that's what *dəm* is like. 'Cause *dəm* is very much based on the idea of jazz musicians and jazz and (*thinking*)...well, not that much is done from *Dunfords*, really. But you've got the tinkle-tinkle-tinkle of the white people in the foreground, but in the back you've got Cooley and Carlyle and all these guys operating, you know. At a certain point, if you follow the names, if you're black and you follow the names carefully, and you realize that this guy's name is Calvin, but at a certain point his full name has been established as Calvin Coolidge Johnson. And then you get Cooley. You realize, "Oh, wow, he's been back there all the time." (370-371)

L'opposition entre la main gauche et la main droite du pianiste de jazz est l'opposition entre Cooley et Mitchell. L'importance de l'art en tant qu'élément constitutif de la culture africaine américaine est notable. Ce que l'on peut observer ici est la façon dont Kelley réutilise les éléments culturels afin de créer et construire ses récits. La comparaison des éléments narratifs relatifs aux personnages et le jeu pianistique de Bud Powell mettent en exergue une condition de l'existence noire selon Kelley. Les Blancs veulent dominer et font beaucoup de bruit (« tinkle-tinkle-tinkle ») alors que les Noirs, plus discrets, sont les stratèges qui permettent de changer les choses. Ce principe narratif est repris dans une moindre mesure dans *Dunfords Travels Everywhere* lors du jeu dans lequel les Noirs, représentés par Wendy, tentent de changer la condition des Africains enchaînés dans la cale du navire.

Kelley nous a aussi expliqué l'absence de meneur dans ses récits, en particulier *A Different Drummer* : « Oh, no, I'm against that. Because if you base everything on a leader, then they kill the leader and you're rootless, you've got nothing. So I was always in favor of an ideology » (372). Comme ce fut le cas avec Martin Luther King ou encore Malcolm X, Kelley craint que le chef de file du mouvement ne soit assassiné, ayant pour résultat d'anéantir des efforts faits

par la population et qui auraient conduit vers la libération existentielle des Noirs. Ainsi, il précise :

That's why in *A Different Drummer* there's no leader. That's why when Bradshaw goes down to try and find out what's happening there, he can't understand it because there's no leader. Tucker Caliban is an example, maybe. People see him leaving and they say, "Oh, yeah, right. We can do it. We're not tied here, we can go. We don't have to take this stuff." (372).

L'action individuelle comme cela a été montré plus haut est privilégiée par Kelley. Il embrasse également les idéologies de Mao Zedong et de Malcolm X. Cependant, il continue d'expliquer que ce sont les idées qui l'attirent et non pas les hommes.

C'est également la perte d'un symbole qu'il retranscrit dans ses récits à la mort de Kennedy.

Exilé en Italie lors de cet événement, il raconte :

Then, boom! Suddenly we were walking down the Via Condotti, something like that. It was eight o'clock at night, which was one o'clock or two o'clock in Texas. They said, you know, "Kennedy assassinato!" We were like, whoa. All the Americans gathered on the Spanish Steps where the American embassy was. We'd say, "What's gonna happen?" We were afraid whether or not there was gonna be a revolution. We didn't know what was gonna go on. So that's what that first story is about. At the end of which, Chig, who is a very placid kind of guy, the white guy annoys him and he says, "Motherfucker" Because, you know, we had different feelings about that. (374)

Les sentiments exprimés par le « No, motherfucker » de Chig dans *Dunfords Travels Everywheres* sont ceux de l'auteur lors de la mort d'un président qui symbolisait l'espoir d'un meilleur futur pour les Africains Américains. Cet exemple pris par Kelley fait apparaître un autre lien que nous avons mis en lumière auparavant, à savoir la transcription des expériences vécues de l'auteur dans ses œuvres. La construction des personnages noirs des œuvres correspond à la somme des expériences que l'auteur a eues de façon individuelle ainsi que collective. Pour illustrer l'appartenance à la communauté et pour mettre en valeur l'expérience commune, il prend l'exemple d'Emmett Till, adolescent lynché dans le Mississippi en 1955 :

I think [the need of respect is] what we felt when the Civil Rights Movement began. They killed this kid Emmet Till. (...) And the body, his mother made us look at the body. And it was a sight. (...) They hung him, they shot him, they beat him, they dragged him, they drowned him. It was like overkill. And that kid, fourteen years old, from Chicago, not knowing what's going on down there in the South. And I really saw myself in him too. 'Cause I was him. I could've been going down there and said, "Hey baby!" to some white girl 'cause she looked cute. "(...) So I related to that. (378)

L'empathie que Kelley a ressentie pour l'adolescent est la même qu'il a eue à la mort de Malcolm X. C'est aussi cette forme de sentiment que, des années plus tard, Chig ressent lorsqu'il accueille sa nièce à Capitol dans le Vermont.

Cela est révélateur d'un autre changement que nous avons commencé à évoquer chez Kelley, c'est-à-dire son opinion sur les femmes.

Si lorsqu'il écrivait pendant le Mouvement pour les droits civiques les personnages féminins n'étaient souvent que des outils utilisés pour permettre aux protagonistes de parvenir à leurs fins, les nouveaux récits de Kelley présentent une nouvelle vision de la femme. Alors que dans notre interview nous l'interrogeons sur le manque de profondeur des femmes dans ses histoires, il répond :

Well. I call myself a feminist. I'm kind of in awe of women. My wife and my daughters have taught me all about women. But I would guess it's true. I would have to plead guilty to that. I haven't made a lot of women characters. Because I guess I'm dealing with men's troubles more. But what I tried to show in that story I sent you, "Moses Mama," which really comes out of the Bible. (389)

S'il évoque des problèmes d'hommes que nous avons déjà énoncés, plus loin dans l'interview, il indique la destruction de Dieu et de l'homme dans le récit : « that's another instance where she's breaking God's rule, or the rule of man I guess, and it turns out to be the right thing to do » (390). Cette évocation du rôle de la femme en tant que destructrice de la loi divine est un nouveau trope chez l'auteur. Il reconnaît que les changements sociétaux, culturels et politiques peuvent aussi être fait par des femmes. En faisant l'association des lois de Dieu et celles des hommes alors que Yokébed les transgresse, Kelley cesse en quelque sorte l'hyper-

masculinisation que nous avons mise en évidence dans les parties précédentes. Ainsi, dans l'article « Raising Women », alors qu'il raconte comment il a observé ses filles, il écrit : « I'd spend hours sitting on the verandah (nothing fancy, just a covered porch) and watch the Pearls at play. From afar, I explored every exotic nannybug or poinsettia leaf they explored. I watched them because I wanted to find out about them. I began to realize that I had finally begun to understand women »⁵¹³. L'arrivée de ses deux filles, les relations avec son épouse ainsi que la réflexion sur le rôle que ses aïeules ont pu avoir sur sa vie ont permis à Kelley de changer de point de vue quant à l'importance des femmes dans ses récits ainsi que dans la communauté noire américaine. Mais il conserve une part critique de leur nouvelle position au sein de la société :

One of the things I think about feminism is that in a way, women have not gotten acceptance as women, they've only gotten acceptance because they've made themselves into men. They didn't assert themselves and say, "We're important to raising these children." They all want to leave the home and go work in some office. I don't know if that's an improvement. (391)

Si l'on peut constater que l'auteur pense que le féminisme ne doit pas correspondre à une simple copie de la position de l'homme qui serait transposée à la femme, son argument est réducteur. En effet, le rôle de la femme est encore cantonné à l'éducation des enfants et, plus loin dans l'interview, à la couture. Cela remet en évidence une part de paternalisme qui est lié à ce que Kelley faisait dans les récits qu'il a écrits entre 1962 et 1970.

Les œuvres de William Melvin Kelley ont changé après le Mouvement pour les droits civiques, montrant une évolution de la réflexion de l'auteur et de ses intentions littéraires. Plus attentif à l'individu qu'à la communauté, l'auteur a développé une écriture tournant autour

⁵¹³ On peut retrouver une reproduction de cet article dans les annexes, pp. 404-407.

d'une identité narrative qui est la retranscription de son moi existentiel. Le glissement de perspective n'est pas l'abandon de ses convictions politiques, culturelles et sociales concernant l'ensemble de la communauté imaginée noire, mais plutôt un recentrement sur lui-même. Cela est dû, en partie, à son expérience vécue avec la constitution de sa famille, les voyages à l'étranger ou encore ses problèmes de santé.

Malgré ces changements, on peut parfois avoir un sentiment de stase dans ses nouveaux écrits de Kelley. La récurrence des personnages, l'emploi de formes narratives déjà utilisées ou bien de certaines idées développées plus tôt dans sa carrière présentent une cohérence dans le moi de l'auteur et sa « permanence dans le temps ». C'est cette dernière qui permet de mettre en évidence la relation complexe entre ce moi individuel que Kelley raconte et la communauté africaine américaine. L'identité telle qu'elle est ici définie renvoie au collectif. Les individus qui composent le groupe sont autant de modes d'identification différents qui permettent une appropriation unique de cette identité noire. C'est pour cela qu'elle est plurielle. Mais Kelley, dans ses nouveaux écrits et dans l'interview qu'il nous a accordée, en se concentrant sur son expérience, semble se positionner en exemple, comme Tucker Caliban au début de sa carrière. Auteur oublié par la critique et dont les œuvres ne sont plus publiées, sa verve et les idées qu'il met en lumière sont pourtant les reflets d'une société étatsunienne dans laquelle la crise des relations raciales est toujours présente. Les nouvelles approches sont en fait une adaptation à de nouvelles réalités.

Conclusion

Conclusion

Dans son article « The Vision of Man in the Novels of William Melvin Kelley » publié en 1974, Donald M. Weyl montre les changements d'opinion et de points de vue de l'auteur tout au long de ses quatre premières œuvres. La vision de l'homme, qu'il soit noir ou blanc, est mise en parallèle de l'engagement politique de l'écrivain au fil du temps. La perception générale de l'évolution des récits de Kelley telle que l'apprécie Weyl est pessimiste :

The earlier, romantic visions of black and white together reflected great optimism, and even Ludlow's decision to leave New York, while negative in the sense that it prevents communion between black and white was optimistic in suggesting that Ludlow at least had found inner peace and self-autonomy. No such optimism is present in *dem* (sic). White men are either infantile weaklings or violent killers, and white women are either manipulative castrating mothers or murder victims. Nor do blacks fare well. Cooley is as manipulative and castrating as Tam and her mother, an association which is hardly positive.⁵¹⁴

Le critique semble cependant oublier que la perception de la société étatsunienne de Kelley change en fonction des événements qu'il vit. De l'insouciance de la jeunesse à la prise de conscience, la *Weltanschauung* de l'auteur est celle d'un Africain Américain soumis, même s'il vit au Nord, à une forme de ségrégation et surtout à la remise en cause de son humanité. Si le point de vue de Weyl se situe sur une échelle qui peut paraître universelle, celui de Kelley s'émancipe d'un aspect sur-déterminé pour embrasser la libération voulue par le *Black Arts Movement*. L'individu que l'auteur représente dans ses récits n'est plus seulement un homme, c'est un homme *noir*. Aussi, que Cooley émascule Mitchell peut ne pas être lu comme nécessairement une approche pessimiste de la société. Ce n'est pas non plus un signe du fourvoiement de Kelley qui abandonne définitivement une communion entre les Noirs et les Blancs aux États-Unis. Il s'agit de la représentation idéologique de la réappropriation de son humanité, de son identité et de son Être-noir par l'individu.

⁵¹⁴ WEYL, Donald M. *Op. cit.*, p. 31.

L'affiliation de William Melvin Kelley au *Black Arts Movement*, témoigne de sa volonté d'exposer l'aliénation assimilationniste de la société blanche dominante et de promouvoir une esthétique noire, c'est-à-dire d'une idéologie artistique qui s'appuie sur les éléments de la culture africaine américaine. Membre iconoclaste, Kelley n'est de cette façon pas un fervent défenseur du séparatisme voulu par Amiri Baraka, Larry Neal ou encore Nikki Giovanni. La cohabitation entre les deux races est un élément que l'on retrouve dans les romans et les nouvelles de Kelley, contrairement à ce que Weyl indique. En fait, pour l'auteur de *dām*, ce n'est pas moins une question de remise en cause de la domination des Euro-Américains dans la société que d'interrogation sur une existence qui est rejetée par le Blanc. En ce sens, la pensée de Kelley se rapproche d'une des conclusions que Fanon tirait dans *Peau noire, masques blancs* :

Non, je n'ai pas le droit de venir et de crier ma haine au Blanc. Je n'ai pas le devoir de murmurer ma reconnaissance au Blanc. (...)

Si le Blanc me conteste mon humanité, je lui montrerai, en faisant peser sur sa vie tout mon poids d'homme, que je ne suis pas ce « Y a bon banania » qu'il persiste à imaginer.⁵¹⁵

Non pas une métaphore de l'anéantissement de l'existence des Blancs, malgré la colère qui s'en dégage, le fait que Cooley écrase et castré Mitchell est une manière de faire prendre conscience à ce dernier de son existence en tant qu'homme. À ce moment de la carrière de Kelley, l'auteur est prisonnier de « la Tour substantialisée du Passé »⁵¹⁶, ce qui est démontré par le fait que Cooley fasse reposer ses arguments sur le passé de ses ancêtres. Mais même si le passé est régulièrement évoqué dans les romans et les nouvelles de Kelley, les observations qu'il fait et les actions qu'il propose sont ancrées dans un présent qui révèle une division

⁵¹⁵ *Peau noire, masques blancs*, pp. 185-86. À travers cette expression, Fanon renvoie aux éléments enracinés dans les relations raciales et qui ont fait du colonisé une chose dont le colon dispose. Cette substantialisation équivaut à une pensée raciale qui circonscrit l'Autre de façon monolithique et calcifiée, cela de façon immuable. Cet autre, qu'il soit noir ou blanc, est perçu à travers des stéréotypes qui lui enlèvent toute qualité humaine et qui le réifient.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

toujours plus grande entre les Blancs et les Noirs pendant le Mouvement pour les droits civiques.

Dans sa représentation des sujets africains américains, William Melvin Kelley tente de dépeindre des individus qui s'affranchissent du paternalisme auquel ils sont confrontés dans la société. Sujets sensibles, humains, ils ont des qualités ainsi que des défauts. Les portraits brossés ne sont pas ceux de personnes lisses et parfaites. Après comme le sont Cooley et Carlyle, idéalistes comme Tucker, ou encore artistes comme Ludlow Washington et Wallace Bedlow, les Africains Américains de Kelley sont les emblèmes de la diversité des identités noires. Toutefois, malgré les dissemblances que l'on peut remarquer, ils cherchent tous à se libérer du joug d'une oppression raciale, sociale, culturelle et même ontologique qui remet en cause leur Être. Parce qu'ils s'interrogent sur cet Être-noir et sur leur existence, les personnages de Kelley sont dans une démarche existentialiste. Criants de réalisme dans leur façon d'aborder le monde, les protagonistes kelleyiens s'éloignent des stéréotypes. Ces Africains Américains se refusent à devenir les êtres dénués de conscience, ces bêtes cannibales que la société voudrait qu'ils soient. Le traumatisme de la mort du grand-père de Tucker Caliban lui fait se rendre compte que sa vie ne lui appartiendra pas tant qu'il n'en aura pas repris le contrôle. En conséquence, il s'émancipe des règles tacites et des lois « Jim Crow » qui veulent qu'il ne soit pas l'égal de l'homme blanc. En rachetant puis en détruisant ses terres et en décidant de son avenir, il prend en main son futur, celui de sa famille et de ses descendants et ouvre la voie vers la libération des autres Africains Américains de l'État. À travers une écriture faite de figures d'exagérations et d'invéraisemblances, le « Blafringo-Arumerican » ou plutôt l'« Africamerican » de Kelley renaît. D'identités en identifications, les sujets noirs américains se réinventent pour montrer leur pluralité. La multitude de ces identités constituent en même temps la communauté africaine américaine. Par le partage des mythes, du passé, mais aussi des espoirs pour l'avenir, l'aspect

culturel et social du groupe des Noirs est manifeste. Il y a cependant chez l'écrivain de *dəm* un souhait de montrer les éléments constitutifs du groupe, plutôt que le groupe dans son ensemble. Aussi, les mouvements de foule sont rares chez Kelley et, à l'exception de *A Different Drummer*, la communauté africaine américaine ne se meut pas dans son ensemble pour soutenir le protagoniste. Ce n'est pourtant pas de l'individualisme qui éloigne les personnages du reste du groupe. On ne peut en effet pas reprocher à l'auteur de mettre la communauté noire à l'écart puisqu'un sentiment de communion entre les individus noirs les fait s'unir implicitement contre l'annihilation dont ils sont victimes.

La communauté africaine américaine, dont les membres sont liés par une idéologie commune ainsi que par des expériences et une culture partagées, est un arrière-plan de l'écriture de Kelley. S'il essaie de ne pas faire de ses personnages des symboles qui représentent l'ensemble des Noirs aux États-Unis, par les actes de libération qu'ils font chacun, ils figurent le désir de liberté immanent à la plupart des Africains Américains. C'est ce que signifient les communions musicales de Wallace Bedlow et Ludlow Washington. Mais c'est également ce à quoi le retour de Chig Dunford renvoie lorsqu'il regagne les États-Unis et qu'il va dans un bar noir de Harlem à la fin de *Dunfords Travels Everywhere*. Pourtant, bien que la communauté noire soit présente de façon sous-jacente dans tous les récits kelleyiens, elle tend à disparaître pour que l'individu s'exprime. À mesure qu'il évolue dans les œuvres de l'auteur, le héros devient conscient de son Être-noir et de son identité. Carlyle Bedlow passe de l'enfant qui croit en l'amitié entre les Noirs et les Blancs à cet homme qui chasse le démon blanc qui a transformé Hondo en chien et en esclave. Non plus seulement intégrationnistes, les œuvres de Kelley se transforment et se peuplent de personnages conscients de leur Être-noir, de leur humanité et de leur expérience. Elles représentent la conscience raciale de Kelley qui change elle aussi puisqu'il se rend compte des inégalités qui existent entre les races et qu'il est déçu du manque d'avancée dans la situation des Noirs.

Cette expérience vécue de l'auteur se décompose en deux parties dans la mesure où, d'une part il y a son expérience personnelle d'individu, et d'autre part celle qui est partagée par nombre d'Africains Américains. L'*Erlebnis* qu'il retranscrit dans ses récits est lié à sa conception de l'existence en tant qu'homme, en tant que membre de la nation étatsunienne et en tant que Noir. En se déclinant sous plusieurs aspects, l'expérience de l'auteur met en exergue la constitution du sujet ainsi que son Être-noir à travers les événements qui ont eu lieu dans sa vie. L'identité noire chez Kelley se construit parce que le sujet se l'est réappropriée. Dans cette démarche, il y a aussi celle de la conceptualisation, c'est-à-dire de la distanciation et de la mise entre parenthèses de certains éléments afin de mieux les approcher. C'est une conception phénoménologique qui permet de rejeter ce qui ne représente pas l'individu. Le retour de Ludlow Washington vers le Sud est la réalisation métaphorique de cet éloignement de valeurs qui ne satisfont pas à celles de la culture africaine américaine dont Kelley se fait le porte-voix. En conceptualisant le sujet noir américain, on voit apparaître la double perspective d'une création littéraire par le mécanisme du passage de l'expérience et de l'existence du monde réel vers le monde fictif, ainsi que le processus, plus philosophique et plus métaphysique, de la revendication identitaire grâce à l'opposition au solipsisme blanc. Lorsqu'il donne un nouveau sens à l'existence africaine américaine, William Melvin Kelley efface les stéréotypes essentialisants qui représentaient la population noire aux yeux des Blancs d'une part et, d'autre part, aux yeux des Noirs eux-mêmes puisqu'ils en étaient venus à les croire. Par le biais d'une réduction eidétique qui expose les essences des Noirs qu'il présente, Kelley fait ressortir ce qui fait leur *âme* (pour reprendre l'expression utilisée par W.E.B. Du Bois et Stephen Henderson). Toutefois, ces « âmes » noires ne sont jamais totalement séparées de l'existence chez Kelley. Il y a une corrélation étroite entre les deux, ce qui prévient toute pensée essentialisante. Le sujet noir américain de Kelley n'est plus sur-dimensionné. En devenant maître de son existence, il

enlève tous les faux-semblants qui lui avaient été enseignés par le regard sadique (au sens existentialiste du terme) du monde blanc. C'est avec la création du mythe de l'Africain par exemple ou en reprenant le mythe africain de Br'er Rabbit que les nouvelles normes axées sur une culture africaine américaine sont créées. La figure de Br'er Rabbit, le « trickster », se retrouve dans le caractère de Cooley et de Carlyle. La transposition des traits de caractère du trickster mythique vers ceux de Cooley et Carlyle fait partie des outils utilisés par l'écrivain pour montrer l'une des directions à prendre pour aller vers l'autodétermination et la réappropriation de soi. En trompant le diable blanc comme le fait Carlyle ou bien Mitchell quand il est opposé à Cooley, les deux protagonistes mettent en avant leur rejet des principes édictés par la société euro-américaine. Ils se libèrent ainsi de ce que Kelley perçoit comme étant de fausses valeurs pour la construction de l'identité africaine américaine. De cette manière, les Africains Américains de l'œuvre de Kelley passent du statut d'objets à celui de sujets. Ils existent en tant que personnes avec une humanité et un être ne pouvant plus être niés puisqu'ils ne sont plus invisibles et qu'ils permettent de démolir ce mythe nègre auquel Fanon fait référence⁵¹⁷.

La représentation de l'identité noire reste ouverte chez Kelley. Si les œuvres qu'il publie pendant la ségrégation s'inscrivent dans un contexte où il fallait se libérer, les récits suivants marquent la défense des droits acquis. *Dunfords Travels Everywheres*, le dernier roman publié par l'écrivain, repose sur un rêve inaccessible que les deux protagonistes tentent d'atteindre malgré tout. Dans *My Next to Last Hit* et *Dunford'Soltice*, les personnages n'essaient plus d'obtenir des droits civiques. Ils défendent leurs valeurs, leur identité et leur Être-noir. Kelley, lorsque Cooley tue le journaliste, montre que les Blancs se sentent encore supérieurs aux Noirs, malgré les *Civil Rights Acts* qui ont été signés et qui ont restitué leurs droits fondamentaux aux

⁵¹⁷ *Peau noire, masques blancs*, p. 94.

Africains Américains. Quant à Chig, il rappelle que les Noirs font partie du monde et que marquer leur présence dans le pays est important. En s'inscrivant dans le cadre de cette petite ville imaginaire du Vermont, Chig met en avant son *Dasein*, son être-là, ou plutôt son « être-dans-le-monde ». Il revendique une existence en tant qu'individu qui compte. S'il se pose comme représentant de la communauté africaine américaine, il n'en reste pas moins que la manière dont l'auteur aborde le personnage est une exposition de son moi *individuel* et non plus du collectif. Le glissement de perspective déjà quelque peu observable dans les écrits précédents se manifeste encore une fois par l'expérience vécue de l'auteur. Passage du temps, acquisition de droits, maturité et vie de famille, autant de critères qui entrent en compte dans une identité narrative renvoyant à l'auteur lui-même. Les derniers récits de Kelley sont la rétrospective d'une vie passée à militer pour la reconnaissance d'une identité noire américaine, d'une afro-américanité se construisant entre concepts et expérience. Celle-ci est individuelle avant d'être collective, mais reste collective. L'auteur se recentre sur lui-même et convoque dans ses écrits une identité propre, au sens où Ricœur l'entend quand il distingue *l'ipse* et *l'idem*. La permanence de l'auteur dans le temps, c'est-à-dire la permanence de son moi malgré les changements qui se produisent dans sa vie, peut être perçue dans les caractères intrinsèques de Chig et Cooley, ainsi que dans la présence récurrente de l'interrogation sur ce que signifie être noir aux États-Unis. Kelley continue de se raconter au travers d'une identité narrative retraçant les contours et l'essence de son ipséité. Membre de la communauté noire, il fait rentrer en résonance de sa propre identité une conception des Africains Américains dans leur ensemble. Sujet individuel, il symbolise également, grâce aux idées qu'il développe, le corps du groupe noir. L'opposition aux idéaux blancs demeure dans ces nouveaux écrits, comme dans *My Next to Last Hit* mais aussi dans *Homesick Blues* publié en 1990. Conte fantastique qui rappelle à la fois la légendification de l'Africain dans *A Different Drummer* et la fantaisie utilisée dans *Dunfords Travels Everywhere*, l'histoire de Clive Fairchild, extraterrestre envoyé en mission

sur Terre, est une nouvelle mise en perspective du questionnement existentiel des Noirs quant à leur position dans la société étatsunienne. Corrompue à cause de Sir Noel Coward qui n'en souhaite que le déclin, elle met encore l'Être-noir au ban du groupe.

Critique des évolutions de la société étatsunienne, William Melvin Kelley se rend compte que le combat identitaire, social et culturel des Africains Américains n'est pas terminé. En ayant œuvré pour la reconnaissance de l'Être-noir et après avoir donné un nouveau sens à l'identité noire afin qu'elle ne corresponde plus à une perception parcellaire, l'auteur a voulu redéfinir la communauté africaine américaine ainsi que lui-même. Tissant des liens étroits entre l'individu et le groupe auquel il appartient, le travail de Kelley a été de peindre les portraits d'individus qui ont souffert ou souffrent encore comme le reste de leur communauté. Car malgré la contextualisation nécessaire à notre étude, les échos des voix de Tucker, de Ludlow ou même de Carlyle se font toujours entendre de nos jours dans une société où le mouvement *Black Lives Matter* interpelle le racisme systémique.

L'œuvre de Kelley est par conséquent actuelle. Riche de ses réinterprétations de l'Être-noir, appelant à la reconnaissance d'une humanité noire, toujours ambitieuse dans sa réinvention des identités à travers la langue et par la valorisation de l'expérience, elle correspond aux conceptions qui nous sont contemporaines. Étatsunienne, ses résonances avec le reste de la diaspora noire lui permettent de devenir transnationale. L'expérience européenne, grâce à laquelle Kelley s'est rendu compte de son humanité, ainsi que le séjour jamaïcain qui a confirmé la possibilité d'une nation noire, permettent un questionnement sur l'Être-noir qui est partagé par toutes les nations *Africana*. Il tient compte de l'histoire, de la situation géographique ainsi que du contexte social et culturel. L'Être-noir est alors à nouveau disséqué et analysé. Il se reconstruit malgré un Autre qui ne reconnaît pas son existence. Il s'émancipe des représentations et des clichés pour se présenter, non pas comme objet inconscient, mais comme

constitutif d'un sujet entier, empli d'une humanité débordante. Alors, les « Africamericans » se révoltent, enfin, face à la violence faite à leurs corps :

They kill us like that all the time. They shot a kid in his bedroom, 'cause they thought he was selling pot. The cop said, "Oh, I thought he was armed, I thought he was armed," and they shot him dead. And we're not saying, "You can't do that to us!" We just accept that stuff. But every so often you push us too far, and we'll get angry.⁵¹⁸

Car la colère de l'auteur est encore concrète, comme dans un cycle immuable de réaffirmation de soi. Un cycle qui rappelle l'éternel recommencement que William Melvin Kelley, homme noir ancré dans son temps, montrait déjà dans ses récits passés.

⁵¹⁸ Interview, p. 378.

Bibliographie

Bibliographie

I. Sources primaires : œuvres de Kelley

1. Ouvrages

A Different Drummer. New York : Anchor Books, (©1962) 1989.

Dancers on the Shore. Washington, D.C. : Howard University Press, (©1964) 1984.

A Drop of Patience. New Jersey : The Ecco Press, 1965.

dəm. Minneapolis : Coffee House Press, (©1967) 2000.

Dunfords Travels Everywheres. New York : Doubleday, 1970.

2. Nouvelles et articles (magazines et anthologies)

« Homesick Blues ». In McMILLAN, Terry. *Breaking the Ice: an Anthology of African-American Fiction*. New York : Penguin Paperbacks, 1990, pp. 396-404.

« My Next to Last Hit by “C. C. Johnson” ». In SOLLORS, W., TITCOMB, C., UNDERWOOD, T. A. (dir.). *Blacks at Harvard: A Documentary History of African-American Experience at Harvard and Radcliffe*. New York : New York University Press, 1993, pp.320-333.

« Carlyle Tries Polygamy ». In *The New Yorker*, 4 août 1997.

« SHADES : What I Learned about Slavery and Racism at 4060 Carpenter Avenue, The Bronx ». In *Transforming Anthropology*, 2005, Vol. 13, n°1, pp. 47-54.

« Moses Mama ». In REED, Ishmael (dir.). *Pow Wow, Charting the Fault Lines in the American Experience – Short Fiction from Then to Now*. Philadelphia : Da Capo Press, 2009, pp. 235-240.

3. Textes inédits non publiés ou sans références

« A Startling Revelation from a W.A.S.P. » Décembre 1978. Annexe de la thèse de SY, Marième, pp. 418-446.

« The Air Up There » Janvier 1982. Annexe de la thèse de SY, Marième, pp. 447-462.

« Concerning Ebonics ».

« Raising Women: A Man's Journey into Womanhood ».

« SUN22DEC85: DUNFORD'SOLTICE ».

II. Sources secondaires

ADAMS, Charles H. « Imagination and Community in W.M. Kelley's *A Different Drummer*. » In *Critique*, September 1984, Vol. 26, n°1, pp. 26-35.

ALBERGARIA ROCHA, Enilce. « La notion de lieu chez Edouard Glissant ». Disponible en ligne <http://www.ufjf.br/ppgletras/files/2009/11/La-Notion-de-Lieu-Chez-%C3%89douard-Glissant-ENILCE.pdf>

AMOSSY, R., HERSCHBERG PIERROT, A. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris : Nathan Université, 1997.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (Revised Edition)*. London/New York : Verso, (©1983) 2006.

ANDERSON, Eric Gary. « The Real Live, Invisible Languages of *A Different Drummer*: A Response to Trudier Harris ». In *South Central Review*, Spring 2005, Vol.22, n°1, pp. 48-53.

ANDREW, W. L., FOSTER, F. S., HARRIS, T. (dir.). *The Oxford Companion to African American Literature*. New York : Oxford University Press, 1997.

NELSON, Dana D. « White Stereotypes ». Pp. 701-703.

SALAAM, Kaluma Ya. « The Black Arts Movement ».

YOUNG, Reggie. « Black Stereotypes ». Pp. 698-701.

ANDREWS, Kehinde. « From the ‘Bad Nigger’ to the ‘Good Nigga’: An unintended legacy of the Black Power Movement ». In *Race & Class*, janvier/mars 2014, Vol. 55, n°3, pp. 22-37.

APTHEKER, Herbert. *American Negro Slave Revolts*. New York: International Publishers, 1983.

ARNOLD, A. James. « Césaire and Shakespeare: Two Tempests ». In *Comparative Literature*. Summer 1978, Vol. 30, n°3, pp. 236-248.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002.

BOISSINOT, Alain. « Lieu commun ». Pp. 331-332.

CHALONGE, Florence De. « Archétype ». Pp. 20-21.

CHASSAY, Jean-François. « Doxa ». Pp. 154-155.

ATWATER, Deborah F., GYANT, LaVerne. « Septima Clark’s Rhetorical and Ethnic Legacy: Her Message of Citizenship in the Civil Rights Movement ». In *Journal of Black Studies*. May 1996. Vol. 26, n°5, Special Issue: The Voices of African American Women in the Civil Rights Movement, pp. 577-592.

BABB, Valerie M. « William Melvin Kelley ». In DAVIS, Thadious M., HARRIS, Trudier (dir.). *Dictionary of Literary Biography: Afro-American Fiction Writers After 1955 (Vol. 33)*. Detroit : Gale Research Company, 1984, pp. 135-143.

BACHARAN, Nicole. *Les Noirs américains : Des champs de coton à la Maison Blanche*. Paris : Perrin, 2010.

BAKER, Houston A. Jr. « Modernism and the Harlem Renaissance ». In *American Quarterly*. Spring 1987, Vol. 39, n°1, Special Issue: Modernist Culture in America, pp. 84-97.

BARNETT, Bernice McNair. « Invisible Southern Black Women Leaders in the Civil Rights Movement: The Triple Constraints of Gender, Race, and Class ». In *Gender and Society*. Juin 1993, Vol. 7, n° 2, pp. 162-182.

BEAUVOIR, Simone de. *Pour une morale de l’ambigüité*. Paris : Gallimard, (©1947) 1963.

BELL, Bernard. « Folk Art and the Harlem Renaissance ». In *Phylon*. 2nd Qtr. 1975, Vol. 36, n°2, pp. 155-163.

BELLOWS, Henry Adams (trad.). *The Poetic Edda*. New York : Princeton University Press/Princeton American Foundation, 1936.

BENITO, Jesús, MANZANAS, Ana M^a, SIMAL, Begoña. *Uncertain Mirrors: Magical Realisms in US Ethnic Literatures*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2009.

BENOIST, Jean-Marie. « Facettes de l'identité ». In *L'identité. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss professeur au Collège de France 1974-1975*. Paris : PUF, (©1977) 1983, pp. 13-23.

BENOIST, Jocelyn, KARSENTI, Bruno (dir.). *Phénoménologie et sociologie*. Paris : PUF, 2001.

BLACK, J. Herman. « Black Nationalism ». In *The Annals of the American Academy of Political and Social Science: Protest in the Sixties*, March 1969, Vol. 382, pp. 15-25.

BLEC, Yannick M. « Chig Dunford and the Idea of Life in Cycle – From Insouciance to Awareness, and Conversely ». Communication au colloque “Dreams Deferred, Promises and Struggles: Perceptions and Interrogations of Empire, Nation, and Society by Peoples of African Descent” organisé par le Collegium of African American Research (CAAR) – Agnes Scott College, Decatur/Atlanta, mars 2013.

_____. « Making Blackness Meaningful or When William Melvin Kelley’s Characters Become Self-Conscious ». Communication au colloque « Black States of Desire : Dispossession, Transformation, Circulation » organisé par le Collegium of African American Research (CAAR) – Université Paris 7 Denis Diderot, Paris, avril 2011.

_____. « Memoir, Memory and Conceptualized Identities in William Melvin Kelley’s Narratives ». Communication au colloque “Mobilising Memory: Creating African Atlantic Identities” organisé par le Collegium of African American Research (CAAR) – Hope University, Liverpool, juin 2015.

_____. « Rereading William Melvin Kelley: Black Identity Construction in the Light of an Africana Existentialist Phenomenological Approach ». In *Black Studies Papers* 2.1 (2016), pp. 99–112. Disponible en ligne : <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-00105251-11>

BLOUNT, Marcellus, CUNNINGHAM, George P. (dir.). *Representing black men*. New York et Londres : Routledge, 1996.

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks : An Interpretative History of Blacks in American Films, Fourth Edition*. New York: Continuum, (©1989) 2001.

BOLDING, Claire. « The Way We Conceptualize Identity Affects African Americans ». In *Prized Writing*. 2005-2006. Disponible sur : www.prizedwriting.ucdavis.edu/past/2005-2006/Bolding

BORDAS, E., BAREL-MOISAN, C., BONNET, G., et al. *L'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, (©2002) 2011.

BORDEN, William. « William Melvin Kelley Biography ». [en ligne]. Disponible sur : <http://biography.jrank.org/pages/4494/Kelley-William-Melvin.html>

BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil, 1997.

BOYCE DAVIES, Carole. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. New York : Routledge, 1994.

BREMER, Sidney H. « Home in Harlem, New York: Lessons from the Harlem Renaissance Writers ». In *PMLA*. Jan. 1990, Vol. 105, n°1, Special Topic: African and African American Literature, pp. 47-56.

BROMAN, Clifford, NEIGHBORS, Harold, JACKSON, James S. « Racial Group Identification among Black Adults ». In *Social Forces*, 1988, Vol. 67, pp. 146-158.

BROWN, Carolyn. *The Tall Tale in American Folklore and Literature*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1989.

BRUNO, Pierre. « Phallus et fonction phallique ». In *Psychanalyse*. 2007/1 n°8, pp. 65-72.

BRUNO, Pierre, GUILLEN, Fabienne, SAKELLARIOU, Dimitris, SAURET, Marie-Jean. « Phallus et fonction phallique chez Lacan ». In *Psychanalyse*. 2007/3 n°10, pp. 95-10.

_____. « Phallus et fonction phallique chez Lacan, partie 2 ». In *Psychanalyse*. 2008/1 n°11, pp. 87-101.

BUCHOLTZ, Mary, HALL, Kira. « Theorizing Identity in Language and Sexuality Research ». In *Language in Society*. Septembre 2004, Vol. 33, n° 4, pp. 469-515.

BURCH, Robert. « Phenomenology, Lived Experience: Taking a Measure of the Topic ». In *Phenomenology + Pedagogy*. 1990, Vol.8, pp. 130-160.

BURKE, Peter J. « The Self: Measurement Requirements from an Interactionist Perspective ». In *Social Psychology Quarterly*, 1980, Vol. 43, pp. 18-29.

BUSH, Rodrick D. *We Are Not What We Seem: Black Nationalism and Class Struggle in the American*. New York : NYU Press, (©2000) 2001.

BYRD, James W. « Mythical Novel about the South: *A Different Drummer* by William Melvin Kelley (Review) ». In *Phylon*. 1st Quarterly 1963, Vol. 24, n° 1, pp. 99-100.

CABESTAN, Philippe. « Qui suis-je ? Identité-ipse, identité-idem et identité narrative ». In *Le Philosophoire*. Éditions Vrin, 2015/1 n°43, pp. 151-160.

CARPENTER, Wayne D., TIMBERLAKE, Constance A. « Sexuality Attitudes of Black Adults ». In *Family Relations*. Janvier 1990, Vol. 39, n° 1, pp. 87-91.

CARSON, Clayborne (dir.). *The Autobiography of Martin Luther King, Jr.* Londres : Time Warner Book, (©1998) 2005.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, (©1955) 2004.

_____. *Une Tempête*. Paris : Points (Éditions du Seuil), (©1969) 1997.

CHAVIER, Stéphane. « L'étant sans l'être ». In *Revue de métaphysique et de morale*. 206/4, n°52, pp. 495-513.

CHEN, Chien-Hung. « *Weltgeschichte als Weltgericht* : Le corps hétérotopique dans *Une tempête* ». In *Mosaic*. September 2012, Vol. 45/3, pp. 133-150.

CHENETIER, Marc. *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Le Seuil, 1989.

CHISHOLM, James Allen. *The Eddas: The Keys to the Mysteries of the North*. S.l.: Illuminati Books, 2005. Disponible sur : http://www.heathengods.com/library/poetic_edda/ChisholmEdda.pdf

CHITO CHILDS, Erica. « Looking behind the Stereotypes of the "Angry Black Woman": An Exploration of Black Women's Responses to Interracial Relationships ». In *Gender and Society*. Août 2005, Vol. 19, n° 4, pp. 544-561.

COLONNA, Vincent. *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*(sic). 372 p. Thèse inédite dirigée par Gérard Genette : École des Hautes Études en Sciences Sociales : 1989.

CORVEZ, Maurice. « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger ». In *Revue Philosophique de Louvain*. 1965, troisième série, tome 63, n°78, pp. 257-279.

COURSIL, Jacques. « La catégorie de la relation : Philosophie d'une poétique ». Disponible en ligne : <http://potomitan.info/travaux/relation.html>

CRAIGIE, William A., Sir, HULBERT, James R. (dir.). *A Dictionary of American English on Historical Principals*. Vol.3. Chicago : University of Chicago Press, 1938-1944.

CROCKER, Christopher. « Les réflexions du soi (The Mirrored Self) ». In *L'identité. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss professeur au Collège de France 1974-1975*. Paris : PUF, (©1977) 1983, pp. 157-179.

CROSS, William E. « The Negro-to-Black Conversion Experience ». In *Black World*, juillet 1971, pp.13-27.

_____. *Shades of Black : Diversity in African American Identity*. Philadelphia : Temple University Press, 1991.

DASTUR, Françoise. *La phénoménologie en questions*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2004.

DEMO, David H., HUGHES, Michael. « Socialization and Racial Identity Among Black Americans ». In *Social Psychology Quarterly*. December 1990, Vol. 53, n°4, pp. 364-374. Disponible sur JSTOR.

DESANTI, Jean-Toussaint. *Introduction à la phénoménologie*. Paris : Éditions Gallimard, (©1976) 1994.

DESLANDES, Paul R. « Manly Poses: Identities, Politics, and Lived Experience in the History of Masculinity (Review) ». In *Journal of Women's History*. Summer 2011, Vol. 23, n°2, pp. 187-199.

DIAGNE, Souleymane Bachir. « Penser en couleur ? ». In *Le Point*. Avril-mai 2009, Hors-série n°22, La pensée noire : les textes fondamentaux, pp. 7-9.

DIXON, Melvin. *Ride Out the Wilderness : Geography and Identity in Afro-American Literature*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.

DORAIS, Louis-Jacques. « Language, Culture and Identity: Some Inuit Examples ». In *The Canadian Journal of Native Studies*. 1995, Vol. 15, No.2, pp. 293-308.

Du BOIS, W.E.B. « Lynchings ». In *The Crisis*, Août 1927. Republié in *Writings*, New-York : The Library of America, 1986, p.1219.

_____. *The Souls of Black Folk*. In *Writings*. New York : The Library of America, 1986, pp. 357-547.

DUBOST, Thierry, MILLS, Alice (dir.). *La femme noire américaine : aspects d'une crise d'identité*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1997.

DJEBALI, Taoufik. « Les femmes afro-américaines et le mouvement des droits civiques : la quête d'une identité ». Pp. 11-22.

LOWE, John (DEBELLE, Margie [trad.]). « Modifier la farce pour renverser les rôles : la tradition de l'humour afro-américain ». Pp. 23-37.

DUVAL, Sophie. « Un petit pan d'humour proustien : Défiguration, originalité et harmonie cosmique ». In *Poétique*. 2009/1, n° 157, pp. 19-39.

DYLAN, Bob. *Subterranean Homesick Blues*. Chanson parue le 8 mars 1965. Columbia. 2 min 20 s.

ECKLEY, Grace. « The Awakening of Mr. Afrinnegan: Kelley's *Dunfords Travels Everywheres* and Joyce's *Finnegans Wake* ». In *Obsidian*, Summer 1975, Vol. 12, pp. 27-41.

EGGERLING-BOECK, Jennifer. « Issues of Black Identity: A Review of the Literature ». In *African American Research Perspectives*. Spring/Summer 2002, Vol. 8, n°1, pp. 17-26.

ELLISON, Ralph Waldo. *Invisible Man*. London : Penguin Books, (©1952) 1965.

FANON, Frantz. *L'an V de la révolution algérienne*. Paris : La Découverte, (©1959) 2011.

_____. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte & Syros, (©1961) 2002.

_____. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1952.

_____. *Pour la révolution africaine*. Paris : La Découverte/Poche, (©1964) 2006.

FAULKNER, Howard J. « The Use of Tradition: William Melvin Kelley's *A Different Drummer* ». In *Modern Fiction Studies*, Vol. No.21, 1975, pp. 535-542.

FAULKNER, William. *Flags in the Dust*. New York : Random House, 1973.

FERGUSON, Roderick A. « "To Steal Away from Immoralities:" African American Racialization and the Paradox of Modernity ». In ROCCHI, Jean-Paul (dir.) *L'objet identité : épistémologie et transversalité*. Les Cahiers de Charles V. Juin 2006, n°40, pp. 173-189.

FISHER FISHKIN, Shelley. *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*. New York : Oxford University Press, 1993.

FLEMING, Robert E. « William Melvin Kelley ». In ANDREWS, W. L., FOSTER, F. S., HARRIS, T. (dir.) *The Oxford Companion to African American Literature*. New York : Oxford University Press, 1997, pp. 416-417.

FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. San Diego-New York : Harvest Book, (©1927) 1956.

FOUCAULT, Michel. « L'écriture de soi ». In *Corps écrit*, février 1983, n°5 : l'Autoportrait, pp. 3-23. Disponible en ligne sur : <http://libertaire.free.fr/MFoucault248.html>

FRASER, Michael R., PLATT, Gerald M. « Race and Gender Discourse Strategies: Creating Solidarity and Framing the Civil Rights Movement ». In *Social Problems*. Mai 1998, Vol. 45, n° 2, pp. 160-179.

FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", (©1920) 2010.

_____. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Editions Payot, (©1916-17) 2001.

_____. *Le Moi et le Ça*. Paris : Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", (©1923) 2010.

GATES, Henry Louis Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self*. Oxford : Oxford University Press, 1987.

_____. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York : Oxford University Press, 1992.

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

GAYLE, Addison, Jr. (dir.). *The Black Aesthetic*. Garden City : Doubleday-Anchor, 1971.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

GORDIMER, Nadine. *L'écriture et l'existence*. Paris : 10/18, 1998.

GORDON, Jacob U. « Black Males in the Civil Rights Movement ». In *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Mai 2000, Vol. 569, The African American Male in American Life and Thought, pp. 42-55.

GORDON, Lewis R. (dir.). *Existence in Black: An Anthology of Black Existential Philosophy*. New York : Routledge, 1997.

McGARY, Howard. « Psychological Violence, Physical Violence, and Racial Oppression ». Pp. 263-272.

GORDON, Lewis R. *Existentialia Africana: Understanding Africana Existential Thought*. New York : Routledge, 2000.

_____. *Her Majesty's Other Children: Sketches of Racism from a Neocolonial Age*. Lanham, Boulder, New York, Oxford : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1997.

GORDON, Lewis R., WHITE, Renee T. (dir.). *Black Texts and Textuality: Constructing and Deconstructing Blackness*. New York : Rowman & Littlefield, 2000.

GRAY, Steven F. *Recognizing Stereotypical Images of African Americans in Television and Movies*. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1996/3/96.03.05.x.html>

GREGOIRE, Franz. « Note sur les termes "intuition" et "expérience" ». In *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 44, n°3, 1946, pp. 401-415. Disponible sur Persée.

GRIER, William H., COBBS, Price M. *Black Rage*. New-York : Basic Books, (©1968) 1992.

GRIFFIN, J. H. *Dans la peau d'un Noir*. Paris : Gallimard, 1962.

GROVES, Harry E. « Separate But Equal : the Doctrine of Plessy v. Ferguson ». In *Phylon* (1940-1956), Vol.12, No.1 (1st Qtr., 1951), pp.66-72.

GUEDJ, Pauline. « "A Nation within Nations" : nationalisme afro-américain et réafricanisation aux États-Unis ». In *Civilisations*. 2004, n°51. Disponible en ligne sur : <http://civilisations.revues.org/644>

GUENANCIA, Pierre. « L'identité ». In KAMBOUCHNER, Denis (dir.). *Notions de philosophie, vol. II*. Paris : Éditions Gallimard, 1995, pp. 563-635.

GUILLEN, Fabienne. « La querelle du phallus ». In *Psychanalyse*. 2007/1 n°8, pp.73-79.

GYANT, LaVerne. « Passing the Torch: African American Women in the Civil Rights Movement ». In *Journal of Black Studies*. Mai 1996. Vol. 26, n°5, Special Issue: The Voices of African American Women in the Civil Rights Movement, pp. 629-647.

- GYSIN, Fritz. « Centralizing the Marginal: Prolegomena to a Study of Boundaries in Contemporary African American Fiction ». In HATHAWAY, H., JAŘAB, J., MELNICK, J. (dir.). *Race and the Modern Artist*. New York : Oxford University Press, 2003, pp. 209-239.
- HARPER, Philip Brian. *are we not men? Masculine Anxiety and the Problem of African-American Identity*. New York : Oxford University Press, 1996.
- HARRIS, Trudier. « William Melvin Kelley's Real Live, Invisible South ». In *South Central Review*. Spring 2005, Vol.22, n°1, pp. 26-47.
- HARTMAN, Saidiya V., WILDERSON, Frank B., III. « The position of the Unthought ». In *Qui Parle*. Summer 2003, Vol. 13, n°2, pp. 183-201. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/20686156>
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Flammarion GF, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et Temps*. Paris : Gallimard, (©1927) 1986.
- HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. New York : Scribner, 1996.
- HENDERSON, Carol E. *Scarring the Black Body: Race and Representation in African American Literature*. Columbia et Londres : University of Missouri Press, 2002.
- HENDERSON, Mae G. « Toni Morrison's *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text ». In SPILLERS, Hortense S. (dir.). *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern text*. New York : Routledge, 1991, pp. 62-86.
- HENDERSON, Stephen E. « "Survival Motion": A Study of the Black Writer and the Black Revolution in America ». In COOK, Mercer, HENDERSON, Stephen E. (dir.). *The Militant Black Writer in Africa and the United States*. Madison : University of Wisconsin Press, 1969, pp. 65-129.
- HERLANT-HÉMAR, Kristina. « Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricœur ». Disponible en ligne sur : www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_rechercheurs/identite-et-inscription-temporelle-le-recit-de-soi-chez-ricoeur.pdf
- HERMAN, Jean, ROBEYNS, Ann. « Monologue intérieur dans *Amants*, *Heureux Amants* ». In DELAZAY, Auguste, LIOURE, Françoise (dir.). *Valéry Larbaud, Espaces et Temps de l'Humanisme*. Clermont-Ferrand : PU Blaise Pascal, 1995.
- HONING FINE, Elsa. « Mainstream, Blackstream and the Black Art Movement ». In *Art Journal*. Summer 1971, Vol. 30, n°4, pp. 374-375.
- HUSSERL, Edmund. *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, 2000.
- IRELAND, Craig. « The Appeal to Experience and its Consequences: Variations on a Persistent Thompsonian Theme ». In *Cultural Critique*. Autumn 2002, No.52, Everyday Life, pp. 86-107. Disponible sur JSTOR.

IRONS, Jenny. « The Shaping of Activist Recruitment and Participation: A Study of Women in the Mississippi Civil Rights Movement ». In *Gender and Society*. Décembre 1998, Vol. 12, n° 6, Special Issue: Gender and Social Movements, Part 1, pp. 692-709.

JASPAL, Rusi. « Language and social identity: A psychosocial approach ». In *Psych-Talk*. Septembre 2009, Vol. 64, pp. 17-20.

JEFFERSON, Thomas. *Notes on the State of Virginia*. Version numérique consultable sur : <http://web.archive.org/web/20080914030942/http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/JefVirg.html>

JONES, LeRoi (BARAKA Amiri). *The Autobiography of LeRoi Jones*. Chicago : Lawrence Hill Books, (©1984) 1997.

_____. *Two plays by LeRoi Jones, Dutchman and The Slave*. New York : Harper Perennial, (©1964) 2001.

KARENKA, Maulana R. « On Black Art ». in *Black Theater*. Vol. 3, pp. 9-10, 1969. Disponible en ligne sur : www.english.illinois.edu/maps/blackarts/documents.htm

KEKEH-DIKA, A.-A., LE DANTEC-LOWRY, H. (dir.). *Formes et écritures du départ : incursions dans les Amériques noires*. Paris : L'Harmattan, 2000.

KEMME, Steve. « William Melvin Kelley: Interview ». In *Mosaic*, Fall/Winter 2013, Issue 29. Disponible en ligne <https://mosaicmagazine.org/2012/10/30/william-melvin-kelley-interview/>

KING, Martin Luther, Jr. « We Shall Overcome ». Discours prononcé le 31 mars 1968.

KLOTMAN, Phyllis R. « An Examination of the Black Confidence Man in Two Black Novels: *The Man Who Cried I Am and dem* ». In *American Literature*. Jan. 1973, Vol. 44, n°4, pp. 596-611.

LANÇON, Philippe. « Fanon, l'œuvre au Noir. Le penseur de l'aliénation colonial est mort il y a cinquante ans ». In *Libération*, édition du 1^{er} décembre 2011, section « Livres », pp. II-III.

LAURENCE, Stephen, MARGOLIS, Eric. « Concepts ». In *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en ligne]. Disponible sur : <http://plato.stanford.edu/entries/concepts/>

_____. « Concepts and Cognitive Science », pp. 3-81. In LAURENCE, S., MARGOLIS, E. (dir.). *Concepts: Core Readings*. Cambridge : MIT Press, 1999.

LECERF, Yves. « Lexique ethnométhodologique ». In *Pratiques de formation (analyses), Ethnométhodologies*. Numéro spécial double 11-12, Université de Paris VIII, 1985. Disponible en ligne : <http://vadeker.net/corpus/lexique.htm>

LEWIS, Desiree. « Against the Grain: Black Women and Sexuality ». In *Agenda*. 2005, Vol. 2,2: Sexuality and Body Image, n° 63, pp. 11-24.

LIGGINS HILL, Patricia, BELL, B.W., HARRIS, T. et al. *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*. Boston, New York : Houghton Mifflin Company, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *La phénoménologie*. Paris : Presses Universitaires de France, (©1954) 2011.

MA, Shaoling. « The Impossible Completion of Immanence ». In *Discourse*. Winter 2010, Vol. 32, n°1, pp. 141-144.

MANUEL, Ron Carmichael. « The Conceptualization and Measurement of Race: Confusion and Beyond ». In *African American Research Perspective*. Spring/Summer 2000, Vol. 6, n°2, pp. 7-17.

MARRIOTT, David. *On Black Men*. New-York : Columbia University Press, 2000.

MAYZAUD, Yves. « Historique et enjeu de la notion d'Erlebnis ». In *Revue CENIPHE*, numéro 2, article 8, 2005. Disponible sur : http://ceniphe.free.fr/revue2_files/Y.%20mayzaud.%20Historique%20et%20enjeu%20de%20la%20notion%20d'Erlebnis.pdf

MCCARTNEY, Robert. « Constructing the Self through Writing ». In *Rhetoric Society Quarterly*. Summer – Autumn 1984, Vol. 14, n° 3/4, pp. 119-128.

MGADMI, Mahassen. « Black Women's Identity: Stereotypes, Respectability and Passionlessness (1890-1930) ». In *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. VII, n°1, 2009, [en ligne]. Disponible sur : <http://lisa.revues.org/806>

MOORE, Asher. « Existential Phenomenology ». In *Philosophy and Phenomenological Research*. March 1967, vol. 27, n°3, pp. 408-414. Disponible sur JSTOR.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage Books, 1992.

_____. *Beloved*. New York: Vintage Books, (©1987) 2004.

MUCCHIELLI, Alex. « L'identité individuelle et les contextualisations de soi ». In *Le Philosophoïre*. Éditions Vrin, 2015/1 n°43, pp. 101-114.

MUHAMMAD, Elijah. *Message to the Blackman in America*. Phoenix: Secretarius MEMPS Publications, (©1965) 2009.

NAGEL, Joane. « Ethnicity and Sexuality ». In *Annual Review of Sociology*. 2000, Vol. 26, pp. 107-133.

NAPIER, Winston (dir.). *African American Literary Theory, A Reader*. New York & London : New York University Press, 2000.

GERALD, Carolyn F. « The Black Writer and His Role ». (1969), pp. 81-86.

- HURSTON, Zora Neale. « Characteristics of Negro Expression ». (1934), pp. 31-44.
- JONES, LeRoi (Amiri Baraka). « Expressive Language ». (1963), pp. 62-65.
- NARBONNE, Jean-Marc. « De l' « au-delà de l'être » à l' « autrement qu'être » : le tournant lévinassien ». In *Cités*. 2006/1, n°25.
- NEAL, Larry. « The Black Arts Movement ». In *The Drama Review: TDR*. Summer 1968, Vol. 12, n°4, Black Theatre, pp. 29-39.
- NOONAN, Harold. « Identity ». In *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en ligne]. 1 octobre 2006. [réf. du 08 déc. 2006]. Disponible sur : <http://plato.stanford.edu/entries/identity/>
- PALMER, Phyllis Marynick. « White Women/Black Women: The Dualism of Female Identity and Experience in the United States ». In *Feminist Studies*. Spring 1983, Vol. 9, n° 1, pp. 151-170.
- PÉREZ-ÁLVAREZ, Marino, SASS, Louis A. « Phenomenology and Behaviorism: A Mutual Readjustment ». In *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*. September 2008, Vol. 15, n°3, pp. 199-210. Disponible sur Muse.
- PRESTAGE, Jewel L. « In Quest of African American Political Woman ». In *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Mai 1991. Vol. 515, American Feminism: New Issues for a Mature Movement, pp. 88-103.
- RABINOWITZ, Howard N. « More Than the Woodward Thesis: Assessing *The Strange Career of Jim Crow* ». In *The Journal of American History*. Dec. 1988, Vol. 75, n°3, pp. 842-856.
- REED, Daphne S. « LeRoi Jones: High Priest of the Black Arts Movement ». In *Educational Theatre Journal*. March 1970, Vol. 22, n°1, pp. 53-59.
- REILLY, John M. « The Black Anti-Utopia ». In *Black American Literature Forum*. Autumn 1978, Vol. 12, n°3, pp. 107-109.
- _____. « The Reconstruction of Genre as Entry into Conscious History ». In *Black American Literature Forum*. Spring 1979, Vol. 13, n°1, pp. 3-6.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil, 1990.
- ROBNETT, Belinda. « African-American Women in the Civil Rights Movement, 1954-1965: Gender, Leadership, and Micromobilization ». In *American Journal of Sociology*. Mai 1996, Vol. 101, n° 6, pp. 1661-1693.
- ROCCHI, Jean-Paul. « En exorde : *The Other Bites the Dust*. La mort de l'autre : vers une épistémologie de l'identité ». In ROCCHI, Jean-Paul (dir.) *L'objet identité : épistémologie et transversalité*. Les Cahiers de Charles V. Juin 2006, n°40, pp. 9-46.
- ROCCHI, Jean-Paul (dir.). *Dissidence et identités plurielles*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008.

ROMANO, Claude. *Au cœur de la raison, la phénoménologie*. Paris : Gallimard (Folio Essais), 2010.

RONEY, Patrick. « The Paradox of Experience: Black Art and Black Idiom in the Work of Amiri Baraka ». In *African American Review*. Summer – Autumn 2003, Vol. 37, n°2/3, Amiri Barack Issue, pp. 407-427.

RUSSELL, Thaddeus. « The Color of Discipline: Civil Rights and Black Sexuality ». In *American Quarterly*. Mars 2008, Vol. 60, n° 1, pp. 101-128.

SANDERS THOMPSON, Vetta L. « A Multifaceted Approach to the Conceptualization of African American Identification ». In *Journal of Black Studies*. September 1992, Vol. 23, n°1, pp. 75-85. Disponible sur JSTOR.

SARNECKI, Judith H. « Mastering the Masters: Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest* ». In *The French Review*. Dec. 2000, Vol. 74, n°2, pp. 276-286.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, (©1943) 1976.

_____. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996.

SCHAFFER, Richard, SMITH, Neil. « The Gentrification of Harlem? ». In *Annals of the Association of American Geographers*. Sept. 1986, Vol. 76, n°3, pp. 347-365.

SCHATT, Stanley. « You Must Go Home Again: Today's Afro-American Expatriate Writers ». In *Negro American Literature Forum*. Autumn 1973, Vol. 7, n°3, pp. 80-82.

SCOTT, Freda L. « Black Drama and the Harlem Renaissance ». In *Theatre Journal*. Dec. 1985, Vol. 37, n°4, pp. 426-439.

SELL, Mike. « Blackface and the Black Arts Movement ». In *TDR: The Drama Review*. Summer 2013 (T218), Vol. 57, n°2, pp. 143-162.

SIMONELLI, Thierry. « Le Moi chez Freud et chez Lacan ». Disponible en ligne sur : <http://www.psychanalyse.lu/articles/SimonelliLacanFreudMoi.htm>

SMITH, Cynthia. « New Departures in Prose ». In *Freedomways*, 1971, Vol. XI, n°1.

SMITH, David L. « Amiri Baraka and the Black Arts of Black Art ». In *boundary 2*. Autumn 1986, Winter 1987, Vol. 15, n°1/2, pp. 235-254.

_____. « The Black Arts Movement and Its Critics ». In *American Literary History*. Spring 1991, Vol. 3, n°1, pp. 93-110.

SMITH, Jon. « Postcolonial, Black, and Nobody's Margin: The US South and New World Studies ». In *American Literary History*. Spring 2004, Vol. 16, n°1, pp. 144-161.

STEELE, Vincent. « Tom Feelings: A Black Arts Movement ». In *African American Review*. Spring 1998, Vol. 32, n°1, Children's and Young-Adult Literature Issue, pp. 119-124.

STURLSON, Snorri (?) [BRODEUR, Arthur Gilchrist (trad.)]. *The Prose Edda*. New York : The American-Scandinavian Foundation, 1916.

SUNDQUIST, Eric J. « Promised Lands: A Different Drummer ». In *Triquarterly*. Winter 2000, Vol. 107/108, pp. 268-284.

SY/SIDIBE, Marième. *William Melvin Kelley : l'homme et l'œuvre*. 547 p. Thèse de doctorat : Pays anglophones : Paris 3, 1989.

TAYLOR, James Lance. *Black Nationalism in the United States: From Malcolm X to Barack Obama*. Boulder : Lynne Rienner Publishers, (©2011) 2014.

THOMAS, Lorenzo. « “Classical Jazz” and the Black Arts Movement ». In *African American Review*. Summer 1995, Vol. 29, n°2, Special Issues on The Music, pp. 237-240.

THOREAU, Henry David. *Civil Disobedience and Other Essays*. New York : Dover Publications, Inc., 1993.

_____. *Walden*. [Version en ligne]. Projet Gutenberg, janvier 1995 [mise à jour du 26 janvier 2013], Format HTML, Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/files/205/205-h/205-h.htm>

THORPE, Benjamin (trad.). *The Poetic Edda: The Edda of Sæmund The Learned*. Lapeer (Michigan) : The Northvegr Foundation Press.

TIRYAKIAN, Edward A. « Existential Phenomenology and the Sociological Tradition ». In *American Sociological Review*. October 1965, Vol.30, n°5, pp. 674-688. Disponible sur JSTOR.

TRUC, Gêrôme. « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie ». In *Tracés. Revue de Sciences humaines*. 8 | 2005, mis en ligne le 03 février 2009, consulté le 25 avril 2016. Disponible en ligne sur : <http://traces.revues.org/2173>

URBAN, Raymond A. « Why Caliban Worships the Man in the Moon ». In *Shakespeare Quarterly*. Spring 1976, Vol. 27, n°2, pp. 203-205.

VALADE, Roger M., III. « A Black Literary Guide to the Harlem Renaissance ». In *The Journal of Blacks in Higher Education*. Spring 1996, n°11, pp. 102-109.

VANDIVER, Beverly J. & al. « Cross's Nigrescence Model: From Theory to Scale to Theory ». In *Journal of Multicultural Counseling and Development*. July 2001, Vol. 29, No.3, pp. 174-200.

VANGELISTI, Paul (dir.). *Transbluesency, The Selected Poems of Amiri Baraka/LeRoi Jones (1961-1995)*. New York: Marsilio Publishers, 1995.

VETTORATO, Cyril. « Blackness poétique et « altérité intime » : les enjeux de l'oralité dans les poésies africaines américaines ». In *Revue de littérature comparée*, 2009/4 n° 332, pp. 437-

457. Disponible en ligne sur : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-4-page-437.htm>

WEST, Carolyn M. « Mammy, Jezebel, Sapphire, and Their Homegirls: Developing an “Oppositional Gaze” Toward the Images of Black Women ». In CHRISLER, Joan C., GOLDEN, Carla, ROZEE, Patricia D. (dir.). *Lectures on the Psychology of Women*, 4th edition. Long Grove : Waveland Press, Inc., 2008, pp. 287-299.

WEST, Cornel. *Keeping Faith: Philosophy and Race in America*. New York and London: Routledge, (©1993) 1994.

WEYL, Donald M. « The Vision of Man in the Novels of William Melvin Kelley ». In *Critique*. 1974, Vol. 15, n°3, pp. 15-33.

WITTGENSTEIN, Ludwig, J. J. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres : Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., LTD., (©1921) 1922. Disponible en ligne sur : <https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf>

WOOD, Michael. « End of the Line ». In *The New York Review of Books*, 11 mars 1971.

WRIGHT, Michelle M. « “What is Black Identity?” ». In ROCCHI, Jean-Paul (dir.) *L’objet identité : épistémologie et transversalité*. Les Cahiers de Charles V. Juin 2006, n°40, pp. 135-150.

WRIGHT, Richard. *Native Son*. New York: Harper Perennial Modern Classics, (©1940) 2005.

YANCY George (dir.). *White on White / Black on Black*. Oxford : Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

ALSTON, Kal. « Knowing Blackness, Becoming Blackness, Valuing Blackness ». Pp. 297-308.

BIRT, Robert. « Blackness and the Quest for Authenticity ». Pp. 265-273.

JOHNSON, Clarence Sholé. « (Re)Conceptualizing Blackness and Making Race Obsolescent ». Pp. 173-202.

McCLENDON, John H. III. « Act Your Age and Not Your Color: Blackness as Material Conditions, Presumptive Context, and Social Category ». Pp. 275-295.

YANCY, Georges. « “Seeing Blackness” from Within the Manichean Divide ». Pp. 233-263.

ZACCAÏ-REYNER, Nathalie. « Expérience vécue ». In MESURE, S. et SAVIDAN, P. (dir.). *Dictionnaire des sciences humaines*. Paris : PUF, 2006, pp. 433-435.

ZUFFEREY, Joël (dir.). *L’Autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve : Academia/L’Harmattan, coll. "Au cœur des textes", 2012.

« Évangile selon Mathieu, chapitre 13 ». In *La Bible*. Disponible en ligne sur : <https://bible.catholique.org/evangile-selon-saint-matthieu/3193-chapitre-13>

Les collections du magazine littéraire. Mars-avril 2007, Hors-série n°11 : les écritures du moi, autobiographie, journal intime, autofiction.

Life in the Spincycle. Documentaire du Mount Sinai Hospital. Disponible sur <https://youtu.be/CCTVbVPODQg>, 33 min 34 s.

<http://americanfolklore.net/folklore/tall-tales/>

<http://www.stanford.edu/group/blackpanthers/history.shtml>

http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Resources/Primary/Manifestos/Panther_platform.html

Annexes

Annexes

- Interview de William Melvin Kelley
- Correspondance avec William Melvin Kelley
- Copie de la couverture du *Dunfords Travels Everywheres*
- Copie de la couverture de « Shades » avec la photo de Nana Jessie
- William Melvin Kelley. *Raising Women: A Man's Journey into Womanhood*.

1. A Conversation with William Melvin Kelley

Sunday, February 26th, 2012. New York City.

Yannick Blec: How did your growing up influence your writing?

William Melvin Kelley: How does my influence, my growing up influence me as a writer? Well, I sent you that piece.

YB: Which one?

WMK: Shades. There's a lot of stuff in there about my growing up. My father was recognizably and understandably an African-American man from the South. The way I piece it together, I think he's about three quarters African. His mother seems to have been pure African stock. They said, I think, and this is vague, some stuff is more clear than others. But she was brought from Africa as a baby, not as a slave, but with returning missionaries. That she was born after slavery. His father, my father's father, was a mulatto. Half and half. He was half his owner, and his owner was his father. I always prefer owner to master, I never use master, I use owner because that was the situation, the owner. My grandfather was a slave for five years. He was a little boy. I think he was born in 1858. The Emancipation Proclamation was 1863, so five years. He was a little boy. He was really like a man, a young man, at the end of the Reconstruction Era. I've seen pictures of him, he looked like he was mixed. He looked like Dumas, père. So my father, as I say, is maybe three-quarters African and one-quarter European. He totally identifies as a Negro, an African American. My father left home, ran away from home when he was 15. He must have been a remarkable man. I didn't know him as well in life as I have gotten to know him after he died. Because we didn't get along well. So sometime between the time he leaves home, he goes to another city in Tennessee. He goes from Chattanooga to Knoxville, and he leaves Chattanooga because they don't have a high school for Negroes. He has a cousin in Knoxville, so goes to Knoxville where can enroll in high school and graduate from high school. And his whole family is tied up with the African Methodist Episcopal Church. They all go to this college that was established in Ohio for African-Americans by the...I don't know, by some church. The college is called Wilberforce. And I think Wilberforce was an abolitionist, I think that's why it was named after him. And two or three of his sisters graduate from "Wilberforce", but my father doesn't have enough money to stay even a half a year. One of the few times I ever saw him cry, except at my mother's funeral, was when he told about that he had to leave college. Because it had hindered him in his later life. Anyway, he comes home and he totally expunges his African-American accent. He sounds like a white man. He had the same problem I had. He could call up on the phone and get through, and then when we showed up at the place suddenly they realize we're African, or African-American. Because on the phone we could sound white.

I just finished writing a story about that actually. When I was at Harvard, they have this famous game called the Harvard-Yale game. It takes place every November. And it's a big deal. Harvard and Yale, these two great Ivy League colleges, have this football game. So I call up on the phone and I make reservations for my girl and I. And at that time my accent was really more New York than it even is now. You know, I kind of had that Italian accent, I was running with Italian guys. But I definitely didn't sound like an African-American. So I said, "We'll

have to come down and leave a deposit,” and they said, “No, no, Mr. Kelley, it’s all right.” So we go down there, and suddenly, “Oh, sorry, sir, we seem to have misplaced your reservation.” And I was a dumbass, so I didn’t know. I took the guy’s word and left. Twenty years later I’m in Jamaica smoking, meditating, watching my kids play in the front lawn, when all of a sudden I realize. Twenty years later. “(Raises voice) Holy shit-- on the phone they thought I was white!” And that happened to my father all the time. He would call up in a very elegant voice. He trained his voice. I don’t know how, there was no radio. I think he took pronunciation classes, which was something that people did. A wonderful voice. He could call up on the phone, everything would be all right, he would show up at the place, “Oh...oh, wow...um, we’re awfully sorry that you had to come down here, but the job is filled now.” That kind of thing. So now my father comes to New York and teaches himself how to write. He has a *very good* editorial English style, a very good newspaper writer. You know, I’ve analyzed, looked at his style. Really, almost Hemingway-like. He didn’t go in for rhetoric. He was very down-to-earth, straight-forward, news reporter, he didn’t try and make it fancy. He had realized clarity is what it’s about, not sounding fruity and intelligent. Never use a big word when you can use a small word. And in 1922 he becomes the editor of the *Amsterdam News*, which is a paper that’s still here, the black, the African-American weekly newspaper for African-American people. And there are newspapers all over the country, some of them are even dailies. *The Chicago Defender*, *Pittsburgh Courier*, *Amsterdam News*. All these papers, you can research them. Very important, segregated society, so each had their own. And he really even improved it. He brought in the new service, the Associated Press, news wire things, brought that in, trained a lot of young people, and did that. So now we’ve come to my mother. A lot of this stuff is in the piece, you just read through it there. My grandmother’s grandfather is a white guy who went to Yale and became a lawyer in Savannah, Georgia, was a segregationist slave owner and fought and died in the Civil War. For the Confederate Army. He knocks up this girl, who I figure, as light as my grandmother was, she had to have been half-French and half-African. She wasn’t totally African. She wasn’t a dark brown-skinned girl, she was a light brown-skinned girl. And he knocks her up. She’s 14, he’s in his thirties. Probably close to being rape. But it was definitely a power thing. I can’t conceive of his being in love with her, you know, not even as much as Jefferson. He’s got two sisters who’ve never had any children. So the sisters say to him, or somebody says to somebody, “Let’s keep this baby but sell this girl from Haiti.” So they sell her, she’s 14, she’s sold to New Orleans and never heard of again. They keep the baby. He’s killed in the war. She’s free but she stays with them. She’s their servant, their cousin, she’s not their slave anymore, but you know, there’s this weird, incestuous—not literally, but you know, a crazy relationship where she’s a servant, but she’s also a niece, you know. Complications of slavery, when you look at them, I mean, they were like...you had guys fucking a slave and then having a kid, fucking the kid and having a kid, and then fucking the kid. Really depraved. Slavery’s depraved! It depraves everybody. Makes everybody crazy. You’ve gotta be constantly vigilant unless the slaves rebel, it’s an awful situation. So anyway, she grows up with them and they arrange for her to become the mistress, pretty much, the mistress of this man called Nicholas Marin. Nicholas Marin, we’re still trying to find out about Nicholas Marin. It was probably Nicholas Ma-rin, born in Barcelona, Spain. But for some reason, perhaps because he was a Jew, we’re not sure, but ends up in the Alsace-Lorraine and becomes a gunsmith. Then he moves to Savannah, Georgia. We don’t know whether or not he had a wife when he went to Savannah, but we assume that somewhere between Alsace and Savannah he had a wife. But then he gets to Savannah, he picks up this mistress. Her name is Josephine Barto. And he obviously falls in love with her, because he leaves his wife and he comes and lives with his mistress. He has ten children with her, and one of those children is my grandmother. So that’s three generations from Ouidette

Badu, that's her name, Ouidette Badu. My grandmother was a Latino from Ponce, Puerto Rico, and produces my mother.

So my grandmother and my mother are Creole, what they call Creole. In New Orleans they say Creoles are the French and Italian descendants who maybe had a little bit of color in them. Some didn't, some did. They had the Creole of color and then the Creole. And the difference between the Creole of color and the Creole is that the Creole is lighter than a brown paper bag. But the Creole of color is darker than a brown paper bag. Something like that. But what I say Creole means, *my* definition of Creole, is somebody who's mostly European but has some African three or four generations back. And totally oriented toward Europe. My grandmother played piano, but she only played show tunes, popular white songs. They didn't know anything about the blues, you know, they didn't know anything about the majority black culture. They basically were oriented toward Europe. My mother loved Greta Garbo and people like that. And my father, because to a certain extent he was running from African-American society, he didn't know anything about it either. And in fact, the intellectual classes—Langston Hughes actually wrote a poem about this—the intellectual classes of Negro society in the tens and twenties, thirties, forties. Their aspiration was to be European concert pianists, they wanted to play Bach, Beethoven. They wanted to sing opera. And out of that came people like Roland Hayes, Marion Henderson, Paul Robeson, to some extent. He sang opera but he wasn't really trained. So my grandmother, growing up, she's telling me about all this white ancestry. Barto and Marin and of course when I went out into the street and said, "Hey, I've got a general in my family!"...I think by that time there were maybe two African-American generals in the army. But obviously before that there hadn't been any. And I go out and tell my friends, "Yeah, my great-great-great grandfather was a..." They'd say, "How can he be a general? There's no Negro generals." And I'd say, "Well, he wasn't a Negro." And they'd say, "Well, if he wasn't a Negro, how could he be related to you?" You know. So I'm growing up there with these Italian guys, and they're great guys, I love them. I love them to this day. I'm still friendly with two or three of them. We're all in our seventies. Joey Deluca and an Irish kid named John Lolly, and Salvatore Canale. Italians weren't even quite considered white at that point. Italian-Americans. 'Cause they were swarthy, they were Mediterranean. And really, racism defines white as being from Scotland, Ireland, England and Germany. When I was a kid the majority minority was German. There's a lot of German culture in American culture. And in fact some of them...Salvatore Canale wrote this recent piece, he was Sicilian. We all know that the Sicilians and the Spanish were conquered by the wars, so there's a lot of African in southern Italy. In the piece I tell, the first time I ever really realized there was any such thing as race, was Sally Canale, a Sicilian kid, had gotten as brown as me! And the one German kid on the block, and you don't want to say that racism runs in his blood, but he points out, he says, "Hey, Sally's as brown as Billy!" And Sally blushes. He's embarrassed. And I'm saying to myself, "Why is Sally blushing? Why is he embarrassed to be the same shade as me? Why is he the same shade as me? Why is he brown, and why am I brown, but why is he white and why am I black?" That's the first I'd ever realized. I could see people came in different shades, but I didn't realize there was this thing called race. Which, by the way, comes from the Portuguese, *razos*, which means "breeds." So that tells you how the Portuguese were thinking. They look around, they say, "Oh wow, we've got different breeds of cows, different breeds of cattle, different breeds of cats, different breeds of dogs, must be different breeds of humans." Then it gets to be a thing. So you have the first slavery in 1444, and then by 1500, they're beginning to talk about a race with a little, a small r. And then by 1600, Race has become capitalized and has become a thing, with its own expectations. *That's why* you say there's no such thing as race. It's really just breeds. The DNA doesn't establish the distinction. You might have an African who has the same DNA as somebody in Yugoslavia. Although there's a guy here called Gates, he's trying to establish that you can use DNA to trace back tribes and stuff like

that. Maybe you can use it that way but it still doesn't establish race. No such thing. So I'm growing up—oh! A final piece of the puzzle. I'm a little public school kid, going to a New York City public school, PS 103. I go there for kindergarten, which is six years old. They didn't have pre-kindergarten. When I was a kid, you stayed home until you were six and then you went to kindergarten. I know my friend Joey Deluca, a story we tell and laugh about it, he was so mortified by being left at school by his grandmother the first day, he shat in his pants. And because I was his only friend, I had to sit next to him. So I had to spend all morning with the stench of shit. Joey Deluca, who was bawling his eyes out, the most unhappy child in the world. And I wanted to get to school a little bit, but Joey...and you know, the teacher had put us together, so my first day was memorable. And I go into second grade. In the meantime, my father had had a marriage before me. And out of the marriage had come my half-sister. She was 21 years older than me. Her mother's family is very interesting but I won't go into it now. Now she was bright. Good student. Somehow or other, her mother had found this progressive private school that wanted to admit Negroes. So she had gone to this school, my sister, called Fieldston School. They gave me an IQ test. And if I remember correctly, my IQ was 151. I was like one point over, into genius. So everybody agrees, whoever they were, "Let's send Billy to Fieldston! Let's take him out of public school and put him into private school." If I can remember it clearly, my parents sent me all dressed up. But it turned out this was not a dress-up school. So I was overdressed. They were sending their kids to school in Dungarees and t-shirts, jeans and t-shirts. I was there in wool pants. So, I was all right. As I say, I was not a reader. So I'd be tremendously embarrassed when I had to stand up and read out loud. But it was a very full school. They had a lot of art, I enjoyed playing with sculpture, I mean with clay. I loved it. I showed fabulous talent. I could draw. I loved drawing, that was my favorite art as a kid. Loved to draw. I still draw. Loved painting. When I'm in second grade, music—we had music twice a week—and we would go and sing songs. I had a little book with songs from all over the world. Folk songs, Negro spirituals, and everything. "Go Down, Moses" and "Swing Low, Sweet Chariot". And my mother, she played the piano and we would go down to Macy's to the music department, where they had people there who had pianos and they would play the sheet music for you, you could see if you liked it. So we go down there and buy sheet music and I would stand up by the piano, my mother would play and I would sing my heart out. And I could sing, too. I've got a choir-quality voice, really good. And I learned all these songs. I learned a lot of writing from that, from these songs, 'cause songs have got a 32-bar construction. The first eight bars stay to the theme, the second eight bars repeated the theme, then you have what you call the bridge, the third eight bars, where the melody changed and, you know, like in a short story there was a point of change there, then you have the last eight bars. This progressive school, Earl Robinson had written this almost semi-, how I can say, almost operatic song, but it wasn't like a popular song, it was like...and of course, I love Frank Sinatra, because I grew up with Italians. And so I learned this song. A very complicated song. I learn this song. So the music teacher says one day, "Would anybody like to sing a song?" And I get up with this beautiful voice, soprano voice, and sing this song right straight through. From then on, it was like the Louis Armstrong of the class. So I didn't know whether or not I'd been marginalized, because I don't remember being marginalized or remember being really accepted. But from then on it was like, "William, Billy, he's got talent!", "We need a Negro boy to sing a song in this show on Broadway!" and my parents would always say no. Because they wanted me to have an ordinary childhood. But anyway, I got to be the most popular, or one of the most popular kids in the class, even though I was the only African-American in the class. There was twenty of us, and I was the only one. By the time I got to high school, there were three of us in the class of 100. I was a good athlete, but really I was a fraud. Because I couldn't really read. They tried to teach me to read when I was three. I hated it! I wanted to draw and sing and paint. I didn't want to read. So that's a cliché that I just, you

know how they say, “Oh, bright kids, I bet you wanted to read when you were a kid, voracious for learning.” Besides, the person that they took me to to learn how to read, I didn’t like the way she smelled. She was old and fat. You’re gonna think of taking me to someone, think pretty girls. My cousins. They said, “Teach Billy how to read!” My cousins, you know, I had two curvy, pretty cousins, who I loved to be around. I had crushes on both of them. But no, they had to take me to see Miss Callis. CA-L-L-I-S. Or U-S. I-S, I think. Hated the way she smelled, hated the way her apartment smelled, rebelled against the whole idea; I wouldn’t do it. I avoided it whenever I could. I loved radio, “The Lone Ranger” and the drama shows and the detective shows. They all had construction. And I had an eye for construction. I could see, “Oh it starts with and then it’s gotta have a change, and you know, and I could see that. I could see it in the songs, I could see it in the dramas, I could see it in the dramatizations of the fairy tales. I could really see it, I could do it! And so if anybody said, “Oh, write a story, or write a parody, or--” I don’t know, by the time I was in ninth grade, we read—the first Dickens I’ve ever read, I’ve gotta say I’ve read three Dickens book. I liked Dickens. I read three Dickens books. I read *Great Expectations*, I read *A Tale of Two Cities*, and I read *A Christmas Carol*, and I loved it, just because the change is so dramatic, especially when you see it in the movies, I mean...there was an actor called Alistair Sim. He really got the change. He had the sour, bitter old man and then he goes through these dreams and then he comes out, he just, you know, he really loves people. I loved that. And I learned from it. So you know, you had to make up a skit, I could make it up fast. You give me two things, you know, a feather and a pencil. Thirty seconds I’ve got a whole plot I could build around a feather and a pencil. And throw in a lost boy and a history and I just had it there. I had it all in my head. So you know, I’m growing up, I’m faking a lot of stuff. I wrote a paper...somewhere in high school they gave us *Crime and Punishment* to read, which by the way, Richard Wright takes the plot of *Crime and Punishment* and turns it into *The Outsider*. So if you ever want to write a great paper, ’cause I wrote a great paper, but I didn’t read the book, ’cause I couldn’t get the Russian names. In fact I was reading something to my class last week and it was full of Russian names, you know, and I told them: “You know, I always had trouble with Russian names.” I could never read anything Russian. I could never read *War and Peace*. Everybody’s reading *War and Peace* and *Crime and Punishment*. I went and got the comic book, the outline. You know, they had the college outline series where they synopsise all the books. I mined that. Any book they said, “OK, we’re gonna read this book in class,” boom, right to the comic book, and I could write as good a paper from the comic book as they were writing from the book. So I was a fraud! But I was still pretty smart. ’cause I could remember what people said. And I had this great teacher. I don’t know if you’ve ever heard of Dr. Spock; not from *Star Wars*. He was a famous baby doctor. To a certain extent many conservatives blamed the permissiveness of the sixties on people who had been influenced by Dr. Spock. And Dr. Spock was basically saying, “Hey, your children are human beings! Treat them like human beings! They’re not just kids, just little savages that gotta be trained, they’re little souls.” His sister was my third grade teacher. And I had basically what they call Attention Deficit Disorder. I couldn’t pay attention. I squirmed, I could not sit still. Everybody was trying, my first grade teacher, my second grade teacher, were trying to confine me to this desk and make me pay attention. And I’m just using the desk kind of like an aerobic thing, I had my feet over the back, I’d lean on my arms, I just could *not*, you know? And if they had been the kind of school that punished kids for that, I would have been standing in the corner all the time, with the dunce cap on. ’Cause that’s the way we punish kids in the west. One of the reasons why I took my kids out of school, ’cause they’d make you stand in the *corner*, on a *platform*, with a *dunce* cap on your head. Facing into the corner. This was really humiliating. I had nobody who did that to me. So finally Ms. Fox said to me, “I’m gonna put you in the back of the class, and it’s not a punishment, but you distract the other kids by your squirming. And as long as you listen to me, you can squirm.

And I guess that's when I developed my listening. And I went back there squirming, I'm using the desk, but I'm listening to her! Because I loved her because she understood me and she saw through the position I had made for myself as this kind of star. You know, it was like I was like a little movie star in this school. 'cause I had this voice, I was a good athlete, I could hang upside down from the jungle gym with my little legs, you know, hook my knees from the bar and hang down. I was a little older than they were because I had been in first grade in the public school, and then when I went—they put me in first grade again. That's my skills. But they never really did anything with my skills, so I really never learned how to study properly until I was in my thirties. Or read. So when I got to high school, I realized that if you got to be the head of student government at Fieldston, you were gonna go to Harvard. The last six student council presidents had gone to Harvard—and the one girl had gone to Radcliffe—best college in the country. So until then I had been the kind of kid who made jokes, who made everybody laugh, it would say in my report card that I had been a clown, that I was a clown, I had to get over my clowning and be more serious and everything like that, but I had such a great personality, you know. I wasn't mean-spirited, I was just funny. So I said, "OK, in order to be president of the student council I gotta be real serious." But the voting system was weighted. So the kids in my class had three votes, the kids in the six form, senior year, had three points, the kids in the class behind me had two points of vote, and then I think everything from there down, from ninth grade down to seventh grade, they only had one point of vote. So being remarkably savvy, I cultivated all the little kids. And since I was kind of an athletic hero, not great athletics, but you know, a little private school, if I said hello to a kid in the seventh grade, whoa! You know. So I cultivated them all. So when the vote came along, I had practically like 98% of the vote from freshmen, from ninth grade down. So I had all the seventh graders, all the eighth graders, all the ninth graders. So the class behind me, which would have been the tenth grade class kind of split between me and a guy who was, you know, he was obviously bright. My whole class voted against me, and I split the seniors. So I ended up winning the presidency. I wasn't interested in it, so I never called any meetings. In fact, the day before I was said to me, "Billy, you're not calling any meetings." And I said, "We don't have any power. We don't have any budget. All we can do is we can debate whether or not we should ask for another garbage pail in the lunch room, you know, or to have another, maybe cookies instead of cake. You know, some bullshit. I called a few meetings, but you know, basically, I didn't do anything. But I had this credit now. So Harvard sends somebody to see *me!* The principal calls me up, he says, "Go home! Put on good clothes and come back." He thinks that's a simple thing. It took me an hour and a half to get a home and an hour and a half to get back. But I got back, the guy from Harvard came, he talked to me, was impressed with me, so basically, I get into Harvard. But I still can't read! *Now* it gets to be serious. Harvard they give you a hundred pages to read in every class, every week. So by the time November comes along, I'm hundreds of pages behind. *Hundreds*, literally! I make the promise that I'm trying to go to class, so at least whatever the guy says in class, I'll know that, I'll pick that up, and I actually didn't do half badly. I would get C's and B's just by going to class. But it's getting worse and worse and worse. And then finally, I take a writing course. I'm cultivating these other arts, I'm acting and I'm painting. I'm not thinking about writing too much, but I know it's something I can do. You know, I could always spin out a story. For me, coming up with a plot for anything is easy. Like I say, give me those gloves and give me this pair of eyeglasses, and I'll know—I'll write you a story. Easy. So I said, "I'm gonna take a writing course." There won't be a lot of reading, and there won't be a final. So now I can spend time on my other courses. At the same time, I got it into my head—I had a girlfriend, and she wanted me to be a professional mayor. And I had been, gonna be a lawyer. No way I was gonna get through law school not being able to read. Unless I said, "OK, I'm blind!" And somebody read everything to me. I'd walk outside, "Oh I'm sorry, I can't see! I've been struck

blind! Hire me a girl, and she can read everything to me!” So by the end of the freshman, middle of my sophomore year at Harvard, I realize, “You’re not gonna be a lawyer.” So in desperation I switch to architecture, I say maybe I can combine my art with architecture. And what do they give me? Math. ’Cause you gotta be able to plot how heavy that thing is, and how much it’ll hold, and whether or not it’ll fall down. So, not interested in math. Anyway, so I take the writing course to make it easier on myself. And I basically fall in love with John Hawkes. I love him. He’s tart, he’s smart, his fiction is like, visionary. I didn’t understand his fiction until I was in my thirties. Basically he believed that a book could be sustained by the force of the language. You didn’t have to have characters, you didn’t have to have plot, you didn’t have to have anything that was traditional. You just had to be able to spin silk. Most writing teachers say, “Write about what you know. Write about your life.” Hawkes is saying, “Don’t write about what you know! Make it up! If you make it up, you have total control of it.” So he’s pulling me away from realism, naturalism. So that’s why, even back—cause I had had those tendencies in high school, I got the first idea for *A Different Drummer*, and which was the white people wake up and there are no Negroes. No black people. And they wonder, “What do we do? What happened?” And of course if you’re black, you totally realize why they leave. It’s the South, it’s segregated, it’s all fucked up down there. It’s a police state. So of course you’re gonna leave. If you get a chance, you’re gonna leave. And then when I got into Hawkes, the last story I wrote for him was kind of like in *A Different Drummer*, the scene where he takes everything out of his house and burns his house down and shoots his animals and walks off into the South. So I wrote that there. And I think maybe it was Hawkes, or maybe the next one says, “You’ve got a novel started here.” So then I’m saying, “Oh, yeah, right.” But I had to write it from the white people’s point of view, that was the interesting point, in terms of fiction. ’Cause one of the things that Hawkes would say is, if you want to write a story about a Nazi and a Jew, to write it from the Jew’s point of view is cliché. To write it from the *Nazi’s* point of view, there’s other stuff in there. Because you’re answering that question or at least dealing with that question: What is it in us human beings, that we can suddenly say, “You’re not human, we’re gonna kill you!” Because we can all do that. We can all build up animosity to a certain person. So that’s what’s interesting. You can show a man Saturday, show him tending his garden. Show him taking out his son and teaching him how to fly a kite, and on the way back to have some ice cream. And then the next day he wakes up, puts on the SS uniform, he goes off to work and he kills 5,000 Jews. *Then* you’re getting something. The other way, from the Jews’ point of view, it’s suffering, poor me. So he’s giving me that, Hawkes is giving me all of that. Now in the meantime, I’ve got all of this basically Civil War stuff. I got the same ancestry as some white kid from... you know, like at Harvard, I met guys from the South whose ancestors died in the Civil War. And I’m saying, “Oh yeah, I got ancestors that died in the Civil War.” And they’re looking at me like, “Wow, what are you talking about?” And I’m exploding the whole race thing. At Fieldston, I was exploiting the whole race thing. They’re talking about “Go Down, Moses” and spirituals, and I’m saying, “Yeah, but, you know...” and everybody gets real quiet because I’m talking about *this* white man having fucked *this* black girl and then I’m talking about the next generation, and this white man fucking this black woman, and all these kids coming out of her, and one of them’s my grandmother. They’re seeing my grandmother, this white woman sitting in the car with my mother, and they come and pick me up from school every day. And they’re seeing them, and other people are intrigued by them, and they invite them to the PTA meetings. You know how that goes, stuff like that. And they’re saying, “Wow, what is this? Who is this kid, what is this about?” So by end of that time, I was really into my writing. That would have been June ’58. I had it bad. My mother died in June ’57 at the end of my freshman year. I had bad fusses with my father ’cause I didn’t understand him at all. And he didn’t understand me at all. And what he mostly didn’t understand about me was I wanted to be a creative artist. I loved Picasso,

I loved painters. There used to be a French painter I loved called Raoul Dufy. He would like, say, “Put that in color! Or this building, put that as yellow.” And then he’d draw them. He’d draw the windows *over* this wash of color. I *loved* that! And I loved art. And they exposed me to a lot of art at Fieldston. We went to museums and the Museum of Modern Art and they were showing us Picasso and the impressionists and stuff like that. So I was into art. I was into art. Then I took a half a year out. I didn’t start my junior year... And I flunked a lot of stuff. And then my father dropped dead! He left me \$17,000. The Harvard tuition was a thousand dollars, can you imagine? I mean, Sarah Lawrence’s tuition is \$50,000 now. And Harvard’s is like 30 or something like that. So I paid off all my debts to the college. And I said to myself, “I’m gonna try and get a Harvard degree, but I don’t think I’m gonna make it.” And of course I’m obsessed with writing by this time. So I’m getting an A, two C’s and a D. Then I’m getting an A, cause I got all A’s, straight A’s. And I won a prize. A prize called the Dana Reed Prize which was for the best piece of writing at any Harvard undergraduate publication, which included the *Harvard Crimson*, *The Advocate*, all kinds of things were considered. *The Lampoon*, all of that. And I wrote the best story. I’m still in college. Agents are writing me! Publishers are writing me. Read “The Polka Party”, the *Harvard Advocate*, and you have agents...so I’m sitting in class toward the end of it, I got an agent, I got a publisher, and the teachers who were teaching me, they have no agent, no publisher. I was a better writer than my teachers. So, you know, I went into writing. I liked acting, but I hated the people. They were all as egotistical as me, and if they weren’t as good as you are, they bring your performance down. So you’re saying something, then it depended on whether or not you got cast. I went to acting school. Guy cast me as Othello. But I had this Bronx accent. So Othello’s like, you know, if it was Shakespeare, to be or not to be, that is the question! So he said, “Why don’t you go to acting school and you know, improve your English?” And I loved it. They taught me phonetics, and suddenly I could see the way I sounded. ‘Cause I could write down the way I heard the word, and then they would show me the way Olivier said the words, or somebody like that. I could say, “Oh, yeah, OK, placement of the tongue, the teeth.” I was loving it. But it had that drawback. I loved painting, but it was too expensive. It was about five years, by the time I was married—I was married in ’62, that was six years after I got out of high school—my wife, who is a painter, says, “Come on, let’s go down to the Village and buy art supplies.” And she’s telling me there’s this thing called acrylic paint. Plastic paint. Never been before. Great color, and dries *overnight*! That was one of the things I hated about oil painting, that it didn’t dry for a week. Now, that’s what oil painters love about it. I got a friend of mine named Wolf Kahn, he’s a painter and he *loves*, he says, “You can come back the next day and work with that paint, and it’s still wet.” I *hated* that. I really should’ve at that point, if I’d thought about it, said, “I should work on paper, with tempura or poster paint.” I should have really worked with that. But I didn’t have any advisors, you know, so I gave it up. I had the typewriter my sister had given me, the typewriter I had to have. It was all in my head, I had all these Civil War stories in my head. I had the ability to make up fiction. I didn’t have to write about my own life. I’ve never written about my own life. Maybe...yeah, a little bit, some of the teaching part, but I never wrote about my grandmother. I’m just now starting to write about my grandmother. So ’59, I think it was the same year Fidel came to power, I said to myself, “OK, I’m gonna be a writer.” Yeah, right, that’s right. I was out the fall of ’58, and then I went back to Harvard the spring of ’59. And I said, “OK, I’m not gonna act anymore, I’m not gonna paint anymore, I’m gonna write.” And I had this idea for *A Different Drummer*, and I just went along and wrote it. But my marks were so bad. By that time, I was getting like...I think my last marks were an A in writing, and then something like a D in Elizabethan Drama, because everybody did Shakespeare, and all that. Of course I didn’t do any reading. And then two other courses, and I can’t even remember what they were, I flunked them. So they called me in and they said, “Bill? We here at Harvard. Think you should take a leave of

absence. You have to leave the Harvard community, and you can come back after a year. And you can get your priorities straight.” So technically, I’m still on a leave of absence from Harvard. I never went back. But I’m a tenured professor at Sarah Lawrence College (*laughs*). Back in the sixties they were hiring writers, because they didn’t know how to teach writing. They didn’t mind if you didn’t have degrees, you know, they could hire you. So I began to teach, and then finally, I had a mentor who had been a mentor all the way from high school. That’s the greatest Italian-American writer you never heard of. A really great writer. It was just like *The Godfather*, he just took me under his wing. He taught at Sarah Lawrence for 30 years. He taught me in high school, but then he went to Sarah Lawrence, where I am now, he taught for 30 years, and then he was about to retire. He said, “I’m not gonna retire unless you hire William Melvin Kelley.” A real godfather. He got me in, and I’ve been there for 22 years. He’s dead now. Great man. Wonderful writer. He was a very simple, Hemingway kind of writer. So he had me read Hemingway. And then yeah, I think he taught a story called “A Rose for Emily” by Faulkner. It’s a very wonderful story. So that introduced me to Faulkner. And Faulkner, they talk about Faulkner writing novels, but really the thing about Faulkner is he doesn’t write novels, really. He writes long stories that he puts together as novels. And then when I took it with Hawkes, he had me read *Heart of Darkness*. And I actually read it. ‘Cause it was short. I have a tendency to like short writers. You know, brief. A hundred pages. *Heart of Darkness* is short. So, I loved *Heart of Darkness*. I got it, I really got it. I liked the construction of it. Somewhere along the line I think he probably introduced me to *Metamorphosis* by Kafka, too. I loved that. So then I was a writer and I had, really good success. And I was into it. And I came to love it. I came to love the challenge of taking a three-dimensional world and putting it into two dimensions, or one. And I loved the storytelling. It was to let the story tell what it was you were trying to say. And not just the simplest way, which is to have somebody represents you, but to create a situation where the reader has to think about a particular situation, and then at a certain point the reader would say, “Oh, OK, I see.” There was insight in there, even if it was simple, like, “Oh, we have to take care of each other as people.” Like that story, the first story I ever wrote where I knew what I was doing. It was a story in the book *Dancers* called “Not Exactly Lena Horne.” And I was at this writer’s conference, Bread Loaf, the summer after *A Different Drummer* came out, and writers were talking, and somebody said, I said, “What is a story, how do you know what it is?” and somebody answered, “E.M. Forster says to present a conflict and resolve it.” And I said to myself, “Well, a conflict is an argument.” So, I have those two old guys arguing. And that was the first thing, and then of course that moment comes when I realize, this other one has to threaten this other one, this one can’t talk about sports and this one can’t talk about politics, and the only thing they really have to talk about are these license plates and if that’s taken away, they sit there in silence with nothing to say. And it’s not a matter of whether one or the other is right or wrong, it’s, “What is communication? How do people communicate?” So that was the first one, and then after that I knew. And then from Faulkner I stole the idea that everything should be connected. ‘Cause the thing I didn’t like about Hemingway’s writing was that he’d write *Fiesta: The Sun also Rises* and then he’d go and he’d write another story with a whole bunch of different people and different characters, and yet, the people in the second book were pretty much like the people in the first book. So why didn’t he just continue with Jake Barnes? What happens to him? Ok, the guy’s impotent, can’t get a boner. Maybe he doesn’t *have* a boner. We’re not sure physically what’s wrong with him, except we know something exploded and he was not the same after that. But then what happens to him? Why just drop him? Why go on to the next and the next and the next and *The Old Man and the Sea* and the next, all these new characters. There’s Faulkner saying, “Hey, establish a

place, establish a bunch of people, you write about them as they get older.” There used to be a cartoon in American newspapers called *Gasoline Alley*, and unlike most cartoons, people aged. In other words Dick Tracy, he was always Dick Tracy, you never see him as a kid, you never see him as an old man, he was always Dick Tracy. And all the others. Mickey Mouse, you know, is the same mouse. But they’ve got a character on there that was born when I was a little kid and he’s *still* in it there. He’s an old man, he’s 70 years old. And over the years the artist aged him and aged him and aged him. I said, “Yeah, that’s right, that’s good, I like that, I like that,” So he’s still there. And Faulkner too. So like Carlyle, Carlyle Bedlow, I wrote the first story about him, “Brother Carlyle”, when they’re kids. And then, you know, the last thing I published was this story in *Dunfords*, and he’s in *Dunfords*, you know, he’s fighting the devil in *Dunfords* and he’s getting a divorce. And now I just wrote a story that I published in the *New Yorker* in the 90’s, and he’s like 50. Let me show you a book that I have here...

YB: Chig Dunford...oh, you’ve got the whole genealogy.

WMK: Yeah. All the people. When they were born, what stories they appeared in. ‘Cause I always tell my students, when you’re establishing a character, give them a birthday. Know how old they are, and have in mind how tall they are, and what kind of education, and then that can determine, say, if you’re writing in first person, what kind of accent they have or what kind of education have they had. You make them real for yourself. Distinguishing features, the color of their eyes, color of their hair. Make sure you know all that, and kind of build it from the outside in. Like Olivier says whenever he was going to get a character, he would go someplace and find out, you know, kind of establish what kind of walk that character had. So when he was studying for Othello he’d go down to the African and Caribbean parts of London and look at people walk, and then he’d pick out a walk, and then he would imitate the walk, and then from there he’d build the character.

YB: How much time do you spend on your novels when you write?

WMK: When I’m teaching, I can’t spend as much time writing. When I’m not teaching, like in the summer, and things are going good, I could work maybe three hours a day. I always try to stop when I know where I’m going. I think I got that from Hemingway. He said never write yourself empty; always have something left to come back tomorrow and keep on going so you don’t get bogged down. So you don’t get writer’s block. You know, suddenly you’re looking at an empty page. I mean, the pressure of it becomes so great you can’t put a word on it. So when I was using paper, I would always go on to the next page. I would always start, you know, go on, and write maybe a couple of sentences on the next page, so that when I came back I never looked at an empty page. I would look, “Oh, I’ve got a couple of sentences,” and keep on going. Sometimes I would even stop in the middle of the sentence. Because I knew I could come back and finish that sentence and then I’m on my way. So you never write yourself out. When I was younger, I’d write—well, I never wrote more than three or four hours a day. I’d just get tired, you know, mentally. I would say on the average, it takes me two years to write two hundred pages. Basically that. I would try to write every day, and I’ve had periods where I’ve written every day. I did some very good writing in Paris. But my thing has always been, I’m a sucker for any young person who comes to see me. I had an office in Jamaica and I would go back, it was actually the maid’s room, you know, you must have a sense of those houses where you’ve got the big house, and in the back you’ve got where you wash the clothes, there’s a little bathroom back there and then there’s an office, it’s usually the maid’s room. So

I took over the maid's room when we went to Jamaica. But if any little fist came and knocked on the door, "Papi, can we go to the—" I was out of there. So I'm always a sucker. My commitment is to say, "God, family, writing." Like they tell, they say that Hemingway was a tyrant in his house. The kids couldn't make any noise at *all* until he was finished writing. I don't care. I've developed the ability to be able to work in the house. But you know, sometimes I reach my limit. If there are two kids in here having a conversation, I can't really write. I used to be able to write to music. But I can't even write to music anymore. I find, OK, I might start, I might be listening to some music, usually never anything with words. But then after a while I just turned off the music and I get into the silence. So I would say, yeah, I can pretty much do that. But there have been periods of time, the eighties and nineties, where I just didn't have the time at all. When I got poor, because I went through a poor period, say from 1970 really until I started working at Sarah Lawrence. We were poor. We didn't have electricity. We didn't have electricity, we didn't have utilities. We were cooking on what would have been a camp stove. And I couldn't even afford to buy the proper gas, which is a very high-octane, clean-burning gas, and so I'd just go to a gas station and get some gas. So huge black smoke, and we had to just open up the windows wide in no matter what weather to cook everything. And during that time I didn't do much writing. Actually, you know, I would start something. I wrote a very long story. I would write...I would always have something going. And I usually always knew where I was going, so if I got a couple of days or a couple of weeks, I could sit down and just start writing from where I'd left off six months before. So I guess I have...if somebody collected them all, I'd have a book of essays. Then I have this—what you know as *Death Fall*, that I'm calling *Dis-integration* now. Then I have this new thing that I'm writing on, which is about sex. And I was sitting here, like, about two years ago, or last year, I don't know, whatever it was, 'cause it went fast—and I started to fret about the fact that I had no life insurance. You know, I almost died two times since 1998, and I said, if I die, Aiki [his wife] won't have anything. So I said, "Now, what is guaranteed to make money?" Some kind of way, somehow. And it came as if a bolt from heaven: pornography! So I finished one pornographic novel and I'm working on the second now.

YB: And are you going to try to publish them?

WMK: Well, then I began to think about it. 'Cause I was thinking, OK, she'll go through my things, she'll find these two pornographic novels, she'll publish them and they'll make some money. And then I began to think about writing about sex. And one thing I kind of came to was that...why is it all right for a writer to try to manipulate your emotions and make you cry, manipulate your emotions and make you laugh, but why isn't it all right for me to give you a boner? You know? What's wrong about a writer giving his readers an erection?

YB: What were your conclusions?

WMK: That it's right! You should! You should have that right to do that. And it's funny, 'cause, it goes against all my teaching, because I think it's very difficult. I'm finding it's so hard to write about sex. It's hard.

YB: What about the association that could be made between your previous works that were about race relations?

WMK: Well, I mean it's a Dunford story. I'm writing about the younger brother Peter. And the kernel of the idea was that I have a friend who committed suicide who *might* have had an affair with one of our teachers. And he only told me that after we got out of high school and

we were in college. He said, “You know, I had an affair with So-and-So and I fell in love with her but there was no future for it.” And I’ve thought about that too. It definitely is abuse when an older man has an affair with some teenage girl. But as a man, I don’t think about it the other way. I would have *loved* to have had an affair with, say a particular teacher—I never had any really beautiful teachers—but my fifth grade teacher was very nice looking. She had a nice body, nice legs, as I remember. And she was the one who told us about sex. And they separated the boys and the girls. And I guess for no reason except the milieu, they took us to the science room and they told us about erections and vaginas and penises, you know, and it’s like this relatively pretty woman with blond hair, and I’m thinking, “Is she gonna show us? Is she gonna let us try?” You know, we’ve had a couple of these cases. And they’re not the same as the real abuse cases.

YB: All right. Well, back to the 1960’s, 70’s, what is the reason you worked on black people almost exclusively, and especially the question of race relationships?

WMK: Well, I didn’t write exclusively about black people.

YB: Almost exclusively.

WMK: No. Well, I wrote *A Different Drummer*. That came out in ’62. It’s like, black people—the hidden story was back there. The black people would know. White people would ask me, “Why did they leave?” And I’m saying, “Do you know anything about the last hundred years? Do you know anything about all the lynchings, do you know anything about all the houses that were burned down? Do you know anything about that? Do you know anything about people sitting in the back of the bus? How could you ask me, why did they leave?” But you had these white people dutifully trying to figure out, “Well, why? Why did Tucker Caliban do this and do that?” So when I finished that, I said, OK, this is white people. I wrote about white people, now I want to write about black people. And then I wrote *A Drop of Patience*, the jazz novel. And that’s pretty much all about black people, except for the white woman who comes in at the last and causes problems, which is kind of autobiographical. I had a white girlfriend who *really* betrayed me, so I put that in there.

YB: Could we find all the autobiographical elements, for example, in “The Only Man on Liberty Street”?

WMK: That’s my grandmother’s story.

YB: That’s what I figured.

WMK: Except at the end, they drive him and make him go home. But in reality, the guy stayed. And I think it was probably because he was a European guy. And yeah, you’re right there. They were mostly about African-American people there. And then when I came to *dām*, then in a way it was the same kind of thing. It was like...here’s a story. There was a very famous white concert classical pianist named Vladimir Horowitz. Russian. Played all the classics, great piano player. They took him to see a jazz musician named Bud Powell. Bud Powell actually ended up dying in Paris. After he’d heard Bud Powell, they said, “Wasn’t Bud Powell wonderful? Did you notice the way his right hand flew over the keyboard and made this melody?” And Vladimir Horowitz said, “It’s not his right hand I was looking at, it was his *left* hand.” The thing about Bud Powell was he could make most intricate and wonderful, innovative chords with his left hand. When jazz musicians are playing, they go (*imitates low jazz chords*) with their left hand,

and their right hand maybe goes (*imitates much higher jazz melody*) and Bud, first of all, his stuff was deep. ‘Cause when a pianist plays with his two hands pretty close together, you know, it’s within a range. But he would get way down, like Basie, I don’t know if you know anything about jazz musicians, but—work way deep in the bass, like not just the octave below mid C, but two octaves below mid C, *three* octaves, and so it sounds like this wonderful rumble. And to a certain extent, that’s what *dəm* is like. ‘Cause *dəm* is very much based on the idea of jazz musicians and jazz and (*thinking*)...well, not that much is done from Dunford, really. But you’ve got the tinkle-tinkle-tinkle of the white people in the foreground, but in the back you’ve got Cooley and Carlyle and all these guys operating, you know. At a certain point, if you follow the names, if you’re black and you follow the names carefully, and you realize that this guy’s name is Calvin, but at a certain point his full name has been established as Calvin Coolidge Johnson. And then you get Cooley. You realize, “Oh, wow, he’s been back there all the time.” And then at the end, of course, Mitchell Pierce realizes. And then *Dunfords*, I would say that’s mostly about African-American people, but in a strange kind of way. Because you have Dunford and his life with white people, so that’s autobiographical, in that I’ve lived most of my working life—well, I lived all of my childhood, and then most of my working life—with white people. But I always, from the time I left college, I always lived in a black neighborhood. I always lived with black people, I always wanted to be with black people. And then I went to Jamaica and I stayed there. I actually went to Jamaica because I wanted these little buttons to grow up in a black country. In other words, I didn’t want to have them going up in a place where their difference was always being seen. Now, they turned out to be different for other reasons. Like I cut their hair off and made it short. They had you know, quote, “good hair” and it was prized and people always wanted to know why I didn’t let it grow long because they had such good hair. We had them in shorts, in Dungarees, in jeans and t-shirts and stuff like that. And with the short hair you couldn’t tell half the time whether they were boys or not. And then we went to the beach, there’s a picture I think I sent you, we let them go bare breasted. They didn’t even have breasts, they had chests. And long before they developed breasts, they wanted tops. And we didn’t say, “No tops!” They wore tops after that, on their bathing suits and stuff like that. But still, in all, it was a good thing. I changed them. They don’t have any what we call “nigger mentality,” which is a propensity to feel that they *must* fail.

Jesi Kelley: Or that we must succeed to overcome the expectation of failure, which I think is even more important.

WMK: What is that? Say that again?

JK: That you must succeed to overcome the expectation of failure. I find that to be true for a lot of people my age. Failure is not an option because you’re expected to fail. So that work that much harder, they’re driven that much more.

WMK: Oh, yeah. That was always true. You have to work twice as hard to get half as far. That was always true, yeah. And I liked the fact that they were seeing the policemen were brown-skinned and the doctors were brown-skinned and the plumber was brown-skinned, everybody was brown-skinned, you know.

YB: The first time I actually had the feeling of failure was when I came to Paris. Before that, I had brilliant studies, I had everything. And when I arrived in Paris, my grades were just low. And I was like, “Am I going to succeed here?” I decided to come here, and finally I just did it, because of my master’s thesis. That’s the thing that helped me out. If it were not for that, I

would have failed. And you know, that's something that never bothered me, failure. I just strive to succeed, and if I don't, I just say, well, all right...

JK: And it doesn't make you wonder. You don't wonder, well, why? I always say that growing up that way without racism, and being in a brown country because I think more like West Indian than I do American, even though I'm American. But racism is more than, "Is it because I'm black?" Racism is not what happens to you or what people do to you, it's like, well, why? Am I failing because they don't like me, and like...I know what I *did*. And that's odd, when you don't grow up with that, to come up here and think, wait a minute...

WMK: Well, there's there assumption that you are going to fail.

JK: Right. Because I have other friends from other West Indian countries, and we've been saying the same thing—because this month is Black History Month, so a lot of people talk about it this month—and most of my friends who grew up in Trinidad for example are like, "We didn't have that." You either failed because you didn't do your work, but it wasn't an option. It was like a level playing field, but here it's definitely different. And then the thing that everybody identifies a certain way here. I would imagine if you're from Martinique, you're *all* Martinique. It doesn't matter the shade that you are, like that's what it was in Jamaica.

YB: No, in Martinique it matters. You're black, all right, but the shade that you are—

JK: Well, shade yeah. Shade is one thing. But not necessarily whether or not you're...here, it's like you're either African-American or you're white or you're Hispanic. But in Jamaica, growing up, I mean yeah, the light-skinned people are always up here, always, always, but you're still Jamaican. If you're Lebanese because you're Lebanese-Jamaican, you're still Jamaican.

WMK: And the point I always make is Jamaican slaves got paid. At the end of it, they got paid. Whereas the ones up here, it's been a continual struggle for them to control us, to make us do what they want us to do and be the way they want us to be.

YB: You say that Malcolm X and Mao Tse-Tung had an influence on you. However, you don't seem to represent them in your books. You don't seem to have a leader, a mass leader.

WMK: Oh, no, I'm against that. Because if you base everything on a leader, then they kill the leader and you're rootless, you've got nothing. So I was always in favor of an ideology. One of the things I admire about the Jews is it's based on the book. It isn't about worshipping Moses. It isn't about worshipping Abraham. They are respected and they're listened to, but the book is what's important. That's why in Judaism you don't even really have priests in the way you have them in Catholicism and stuff. You know, they're guys. They got wives and they studied the Torah and they try to give guidance, but nobody goes to a particular—well, I guess they do. They must go to a synagogue because they like this guy as opposed to liking another guy. But he doesn't have the important in the belief system that he would have in a Christian church or an Islamic church. That's why in *A Different Drummer* there's no leader. That's why when Bradshaw goes down to try and find out what's happening there, he can't understand it because there's no leader. Tucker Caliban is an *example*, maybe. People see him leaving and they say, "Oh, yeah, right. We can do it. We're not tied here, we can go. We don't have to take this stuff." That, I think, has always been a deficiency of ours. I think that Malcolm was always pushing

us toward Elijah Mohammed. In other words, he was not being the leader. He was saying Elijah Mohammed is the prophet. *He's* the one telling all these things. So he himself was not even taking that mantle. They saw it, the original Muslims, they saw him as maybe trying to take power from them, but I don't think that was his motive. And then after he converted to real Islam, then his motive was, "Hey, convert to Islam." And also, *don't* convert to Islam, but let's do this, you know, an economic plan. So I'm opposed to the charismatic leader kind of thing.

YB: You say that, talking about Malcolm X, his death made you leave the country. What made Chig Dunford leave the country?

WMK: Well, in my fiction, he leaves the country because he has become obsessed with an Afro-European writer. Well, to back up, when I came back to America and I wanted to write about my European experience... one of the things I hate in fiction is when all of a sudden you encounter some foreign language in fiction. Like for instance, you're reading along in a book and here comes some German. For me, German is like, I couldn't understand a word of it. And as a matter of fact, I even admire, Ernest Hemingway will have a whole conversation in Spanish, but it's not in Spanish, it's in English. But he tells you, they're talking in Spanish here now. Every once in a while he'll throw in a little Spanish word, so that you know they're talking in Spanish. But he doesn't burden you with having to know Spanish to understand what the people are saying. I like that as a technique, because I myself was always very frustrated when I was reading along in a book and all of a sudden they went into Spanish, or French, or German...it's just like, what is this? And then I didn't want to write specifically about Italy or France. But there were things that I found in common between European countries in terms of American countries. To a certain extent, the lack of innovation in Europe, the lack of streamlining. We used to go down to wait for a visa in Italy, it would take us two or three days, in the old days. I'm sure it's a little different now. But you could go down to the passport office and fill out the papers, and you'd either come out of there with a passport or two weeks later they'd send you a passport. If something happened, there wasn't a lot of red tape. Europe, and Jamaica too, had all these traditional ways of doing things. And if you suggested that they do it another way, they just adamantly wouldn't do it! Even though it was *shown*, you could *show* them the other way was a better way. Like for instance, the Japanese came to Jamaica and they were gonna teach Jamaicans how to terrace. In Japan, you go and you look and they've got these terraces, so they cut these kind of horizontal things into the hills and the water doesn't run off, and they've got these terraces going on over there. In Jamaica (*imitating a Jamaican accent*) you take a banana, you take a *soka*, as they used to call it, you dig a hole, you put it in the ground! (*stops imitating*) Right on the slant. The water comes down, *ffft*, washes everything away, right? The whole thing is gone. The topsoil's gone, the banana's gone, everything's gone, down into the gulley right out to sea. And the Japanese come, "You know, you wouldn't have that problem if you terraced." Do you think they would terrace? They wouldn't terrace! I bet you couldn't go and find five plots of land in Jamaica that were terraced to keep the water from running off. (*Jamaican accent again*) Well, we always did it this way! Yes, man, my grandfather did it this way, so I must do it the same way! (*stops accent*).

They're having trouble with rice in Jamaica. They grew a little rice and they imported some rice, and China sent them some rice. (*Accent*) You think the Jamaicans will eat short rice? We want long-grained rice, man! This is not rice! You see it in the cup, it looks like cereal, man! We're not eating short grains. (*Stops accent*) It's *food*, you know? But that's the same as Europe. That's why I made up that whole business about the blue and the yellow, and the red and the yellow, and you choose one then and then you've gotta segregate yourself, and nobody ever says, "Why are we doing this this way? What is the origin of this?" It goes back into time,

you know. You see that in France, things went back a thousand years. And you go to Italy, you go back two thousand years. People pissing on stones that are two thousand years old, a column from some beautiful thing. I went on Google yesterday. We found Italy. I took them to all the places. I took them to the Bronx, I took them to 39th and 100...near Fieldston. So then I say, OK, as Hawkes would say, make it up. So I said, OK, I'm gonna make up a country. And it's going to embody everything that I've learned *out* of America. So I took the word "Europe" and I rearranged it, and I called the country Reupeo. R-E-U-P-E-O. So Europe, rearranged, becomes Reupeo. And the capital of Europe is Smiperroa, which is a combination of Paris and Rome. But I'm digressing. So this country, Reupeo, in the 19th century, was the home, birthplace, of the great European-African writer named Alexander Dupushamin, which is a combination of Dumas and Pushkin. So they're all in that same time, basically at the beginning of the 1800's, 19th century. So in Russia you had Pushkin growing up, and in France you had Dumas growing up, and in Reupeo, you have Dupushamin. So Chig Dunford goes to Europe to study Dupushamin, that's his obsession. And he's grown up to be a literary, a comparative literature, historian. And his expertise is in European literature and Reupean literature and especially Dupushamin, so that's why he went. Because you had Alexander Pushkin and you had Alexander Dumas in France.

My wife and I went for the first time in 1963. I got a prize. It was only a thousand dollars, but you know, that was a lot of money then. I was basically willing to sit in New York and write another book, I didn't have a lot of wanderlust, you know. But Aiki wanted to go to Europe. She said, you know, if you're gonna sit and spend the money in New York, why not sit and spend it in Europe someplace. She wanted to go to Greece, 'cause she'd already been to Paris. I'd never been anywhere. I kind of wanted to go to Paris, but I didn't mind going to Italy because I'd grown up with Italians, and it was kind of like me going home, in a strange kind of way. So we went there and we liked it, and...that was that era when AfricanAmerican people were considered to be these wonderful creative people. Wherever I went in the sixties, people would say, "Oh, sing us the blues!" And I could always knock out a blues if I had to, 'cause I had that voice. So we began to like it there, just because it seemed like, wow. It's a revelation when you go out someplace and they suddenly treat you like a human being, and you don't have this burden to carry around, to *prove*. That was why. But then we came back to have Jesi because we didn't trust European doctors. Italian doctors specifically. Whereas her sister, who's three years younger, was born in Paris. So she has a whole French birth certificate and everything like that.

So that's why he goes. And then that first story in *Dunfords* is about the day, we were in Italy at the time, when Kennedy was assassinated. Kennedy had been our president. This young guy from Harvard, he looked good, he had this pretty wife, he was intelligent, he wasn't like a regular politician. He had a lot of money, so he wasn't gonna rob the cookies out of the jar. Then, boom! Suddenly we were walking down the Via Condotti, something like that. It was eight o'clock at night, which was one o'clock or two o'clock in Texas. They said, you know, "*Kennedy assassinato!*" We were like, whoa. All the Americans gathered on the Spanish Steps where the American embassy was. We'd say, "What's gonna happen?" We were afraid whether or not there was gonna be a revolution. We didn't know what was gonna go on. So that's what that first story is about. At the end of which, Chig, who is a very placid kind of guy, the white guy annoys him and he says, "Motherfucker," because, you know, we had different feelings about that. I remember didn't know what kind of president Johnson would be. He turned out to be pretty good.

YB: You talked earlier about the segregation of clothes. Is it just about the European ways of always sticking to the tradition, or is it, could we see—

WMK: That's all it's about. It's just one of those silly, stupid traditions that people stick to just because it's been that way and they can't envision that it would be any other way.

YB: Can we see another symbol of something else, for example, a chosen segregation?

WMK: Well, yeah. I mean, sure. But see, that's the thing about European thought. We contrast with African thought or improvisational thought or jazz thought. "It's this way, it's always been this way." You know, like the French Academy. "This is French, this is not French." I admire that to a certain extent, because in America we have a tendency to throw out everything. When we decide we're gonna reform something, we throw out everything. We don't just say, "OK this was working, but this isn't working, so get rid of this and bring something new in here, but let's keep that," and stuff like that. So it's nice to have traditions. And also, I found it was very nice to have a culture that wasn't its government. In other words, that's all Americans have, the government. Whereas the French, until De Gaulle came along—and I was there—and gave them, the French, a government that could stand and has continued to stand, they didn't care. They could have five or six governments a year, and this guy would come in and he would screw up, and then they'd bring in somebody else and he would screw up. You know. Two months, three months, four months. When Kennedy came to Italy, we were there, in '63 before he got shot, they didn't even *have* a government. They had to quickly form a government so they could go down to the airport to meet him. And the Italians didn't care whether or not they had a government. One of the things I liked about the Italians was they knew their best days were two thousand years back, and they didn't even want to bring them back. Too much responsibility. "Why are we spending all this money on an army? For what?" The only day they would ever parade would be Armistice Day, November 11, because that was the only war they'd been on the right side of for two or three hundred years, the only war they'd had any piece of victory. But when you're sitting in a café, you're looking at pretty girls go by, why do you want to have an army, when you've got something like that going, you know? You've got good wine, good cheese, good bread. You're looking at pretty people. They come across the cobblestones in their sling back pumps, they get them caught in the cobblestones, and then they've gotta writhe around and wriggle around and then they finally take off the shoe and they ask for somebody to help them, and come on, that's life, that's good. I admired that about them, that they weren't power hungry. The French, they're a little more power hungry, but it's no big deal. They're not thinking about going and invading anybody. It's awful, but you know, they're not going to go anymore and sit in some country, they're not gonna bring back any kind of colonialism.

YB: You have a lot of references to Chig Dunford. Do you think you yourself can be linked to him?

WMK: Let me tell you a story about Chig Dunford. I had a very good friend. We went to high school together. He's the one that had the affair with the teacher, maybe. I think he did. He committed suicide when we were 23 years old. We were coming back from Rome, then Spain, we stayed in Spain for a month, then we came back and we met my sister in Paris. And she said, "Did you hear about Channing?" His name was Channing. I said "no." And she said, "He jumped off the George Washington Bridge. And nobody can figure out why." And I tell you, I've been thinking about that for, it must've been '63, so it's coming up to '13, so 50 years I've been pondering that question. Why did he commit suicide? Three possible answers. He

was in love with the teacher, and there was no way it could go. Because you know, she was 50 or 40 and he was 20. His mother was exerting a lot of pressure on him to be a shopkeeper, was willing to put up the money for him to have a gift shop. She knew gift shop. She had run gift shops, so she knew it. He had no desire whatever to be commercial in any kind of way. I always felt kind of like his sin, his problem was that he had the soul of an artist—he was a very smart guy—but he had no art. He hadn't been able to find his art. Maybe he could have been a writer, but he hadn't thought of it yet. He was just tremendously smart. His father had been an economist. His father had committed a suicide because he was upset about the fact that they had given him the job of getting Somalia's economy in shape. Here 50 years later, it's *still* not in shape. Obviously he had failed, and took the failure personal and killed himself. Or he might have been gay. And he didn't come out. You know, if he had lived for ten more years, in either case, he could have married the teacher in ten more years after the sixties, or he could have been gay and nobody would have cared anything about it. But at that time, back then, coming out in the fifties and sixties, you might as well go shoot yourself if you were gay. So, for one of those three reasons. But anyway, I began to write stories about Chig Dunford. And Chig Dunford is not me. I didn't become a college teacher until I was 50 and the Godfather got me in there. But I began to write about this guy, this college professor. I created the characters in that family. The first one had been very autobiographical. The story "St. Paul and the Monkeys" had been about my engagement to this girl. Back in the fifties and sixties, it was a big deal, more profound than it is now, about whether or not you were going to be middle class, and middle class morality, you were gonna have a middle class job, have a house and two cars, and televisions, and then have a country house. You were supposed to have that, all that. There were people like me kind of renouncing that. I had been left a house, as a matter of fact. My parents died, they left me a house. I went up and tried to collect rent one time, and the people started to give me their excuse, why they didn't have the rent, and this check and that. And I couldn't harden my heart. I couldn't say, "You better have that rent in two weeks or you're out of here!" That was not me. So I just basically gave the house away. And my socialism was developing too, and I was kind of against private property and all that kind of stuff. So here I am writing about Chig Dunford. First I write Dunford a story of his, and then I write a story about him in Europe. And then I write a couple of other stories about him. And then I realized that Chig Dunford and Channing Dean have the same initials. And I said to myself, "I'm giving Channing a life!" I realized, "Oh, that's who he is. This is what he would've been." Maybe he would have gotten married. He did get married, but it didn't seem to matter that much to him. It wasn't like he was, I don't know what it was, there was always something very roommate-ish about it. It was more like they were roommates than they were husband and wife. It's funny, she never got married again. So I said, "Ohhh! OK, I'm giving a Channing a life. This is the life. He would have been a college professor; he would have been a great college professor." He was a tremendous student. He'd gone to a very prestigious prep school called Exeter in Massachusetts. So that was why I wrote a lot about him. 'Cause I wasn't particularly living that kind of life. When I finally began to teach in college, then it kind of finishes. Then I wrote a few more stories about him. But I couldn't get off of him! But in a way, he was true to my life, because I'm not really working class, but I'm a working class aspirant. I aspire to the working class. I grew up with working class people. I think their culture's much more interesting. Peasant cultures, you know. Wherever I go, you know, my wife wants to have romaine lettuce, arugula, stuff like that.

YB: Do you get inspired by real life people to create your characters?

WMK: Sometimes yes and sometimes no. But in *A Different Drummer* that family, that is the white family basically of my ancestor. From the Civil War. There's one character, I don't know

if you've read anything of him, but there's a couple stories about him in *Dancers on the Shore*. But I only wrote a few stories about him. His name was Thomas Carey, and the story "Polka Party" was about him, and the story "Enemy Territory" is about him. He was designed to be a straight autobiographical character. Those two stories are about my childhood. And then when I had him grow up, I had him...first he became a high-powered messenger for an advertising agency. His thing was he could get a message to anybody. If you said, "Take this package and deliver it to this guy in the Arctic," he would go there and get it done. I don't know why I saw myself as that. And then later on I saw him as a photographer. But then I began to use parts of my life in other characters, so in a way he became, I don't know, un-useful. He wasn't useful to me anymore.

YB: So the grandmother is your grandmother?

WMK: Yes, the grandmother is definitely my grandmother.

YB: And the grandfather is your grandfather?

WMK: Which one?

YB: Who went into "Enemy territory."

WMK: Oh, yeah, yeah. Nassi Sovasi. Yeah, yeah. That was him. He was called Hector something. He was Latino. In my fiction. I have him as Cuban. But he was really from Puerto Rico.

YB: Your teacher, John Oakes, said "create everything." Is that the principle you always applied or would you, for example, stroll in the street and find a situation interesting?

WMK: Well yeah, that always happens.

WMK: But I wouldn't call myself a naturalistic or realistic writer. But my fiction is based on real life, on the real world, to some extent.

YB: The African in *A Different Drummer*, for example. Where is he from?

WMK: I hooked up with Edmund Wilson, the critic from the thirties, forties, fifties, for a little while at Harvard, and he made me aware of a folk hero from Louisiana called Bran Coop, who was an African, a wild African. But I basically made that up. I mean, there were always people running away, you know. There were always people running away and living in the wild; much more in the West Indies. The ruins up there. And occasionally there were maroons in Georgia and maroons in Louisiana, the deep South. Probably not in Alabama or Mississippi because that was the harshest slavery. (*Pauses*) Even like the people in Suriname, you know. They came and hit the shore, was slave for two weeks, then, "Forget about this!" and they went into the jungles and built up African villages again and they just never lost it, you know?

So I was thinking about people like that. Even though I'd only heard vague rumors. But they had the same thing in Brazil. Slaves that ran away, that fought, there were slave villages and kings. "We're just not gonna take this anymore." It's strong in the Caribbean. That was one of the things I liked about the Jamaicans. I'll tell you a story about Jamaica. I always tell this story if you want to know about Jamaica. I got into a car, a taxi one time, and I don't know

what it is about the cars that they send out there to the Caribbean, but they have no insulation in them. When you slam an American car, it goes *shoomp*. When you slam a Jamaican car, because it has no insulation, it goes *crank!* So I got into a taxi and slammed the door, not hard or angry or anything like that. The guy refused to drive me! He goes (*imitating Jamaican accent*), “Come out me car, man! Me not drive you, man! You disrespect my car, man! Go out the car!” and I’m sitting thinking, “Wait, I want you to take me here or there, I want to go.” “No, man, me not drive you, me not drive you!” And I had to get out, get another cab. The guy, you know...I pissed him off! And his desire to get my money was not as great as he having his sense of respect. And every so often we feel that. I think that’s what we felt when the Civil Rights Movement began. They killed this kid Emmet Till. I always say the Civil Rights Movement began with Rosa Parks, but the reason why Rosa Parks wouldn’t give up her seat was because they had killed Emmett Till a couple of months before. And the body, his mother made us look at the body. And it was a sight. They killed him about four or five different ways. They hung him, they shot him, they beat him, they dragged him, they drowned him. It was like overkill. And that kid, fourteen years old, from Chicago, not knowing what’s going on down there in the South. And I really saw myself in him too. ‘Cause I was him. I could’ve been going down there and said, “Hey baby!” to some white girl ‘cause she looked cute. “Hey, what’s your name? (*speaking in exaggerated African-American English*) Can I walk with you? Can I have a talk with you, shorty?” But say if I had done that when I went down there in ’52. I wouldn’t be here talking to you now! You know what I mean? So I related to that. And that’s what I’m saying, that every so often they do something to us, that “kills” us, we’re very placid. We’re not like my Spanish ancestors. You do something like that to them—imagine if they killed a Spanish kid like that! God, you would have bombs, you would have pickets, you would have rioting. You would have Latinos gathering from all over the country to protest. They kill us like that all the time. They shot a kid in his bedroom, ‘cause they thought he was selling pot. The cop said, “Oh, I thought he was armed, I thought he was armed,” and they shot him dead. And we’re not saying, “You can’t do that to us!” We just accept that stuff. But every so often you push us too far, and we’ll get angry. But I mean, New York City cops for example, they do that all the time. They shot an old lady named Eleanor Bumpurs one time. Clearly insane, waving a knife at them. They shot her with a shot gun. You know, an old lady, sixty. What is she gonna do with a knife? All kinds of stuff like that. It comes right down to these kids, Sean Bell, who was killed outside of some bar on the night before his wedding. They shot him down, filled him with 50 bullets. Diallo, the African guy, they shot him down. Innocent people, you know. Not doing anything.

YB: And this placidity that you were talking about, do you think it’s a narrative of slavery, because they made black people, so gentle?

WMK: They sweep it under the cover, but they treated us pretty bad. We were afraid. I can’t imagine that you wouldn’t be afraid. You had to watch what you said. I had a friend of mine, Hudson, who told me this story. He said he didn’t know what race was until he was about seven or eight years old. He went to town with his uncle, and some white man made his uncle get off the sidewalk. My friend looked at him and said, “Uncle, why did you do that?” in front of the white man. He said, “Shut up, boy,” and hustled him home and said, “Look, we’re in this situation. They’ll kill us.” It gets back to, I think, the economic tools. My vision is that African Americans boycott Christmas. We’ll get everything we want if we boycott Christmas. If we say, “Forget about you, we’re gonna keep our millions of dollars at Christmas.” We’ll get something. We’ll get something out of that. But the picketing? I don’t believe in that; that’s why I didn’t go on the March on Washington in ’63. I couldn’t see it. I grew up with Italians. I don’t turn the other cheek. I may not hit you right back, but I’ll wait two or three weeks, and

you might be coming home to your house and I might be on the roof with a big brick. “Oh, I was just on the roof...really, somebody dropped a brick off the roof? I wish I’d seen it, I would’ve stopped them!” But we were outnumbered, you see. In Jamaica they could do that. In Jamaica they staged a sit-down strike in 1839, which is about 25 years before we were free. And the English had the example of Haiti. The English were sitting there saying, “Wait a minute, they outnumber us 10 to 1, 9 to 1. We don’t want them to kill everybody and make us leave, so let’s go to colonialism. Let’s go *bam, bam*, you’re free now!”

YB: In the interview with Marième Sy in 1980 you expressed the idea of writing cycles. I quote, “Bedlow was a minor character in *A Different Drummer*, then I wrote a story about him in ‘Cry for Me’”. Carlyle Bedlow was a little boy in the stories, and then when he grew up he appeared in *dam* and *Dunfords Travels Everywhere*. So finally I decided what I wanted to do was bring it together. Because I made a chain, and the chain was incomplete because the Dunfords never met the Bedlows. Not only was *Dunfords Travels Everywhere* conceived as a novel in circle, but it also brings together the circle in my writing.” How do you consider your circle now? Do you consider it completed, or would you like to extend it?

WMK: Well, in terms of that book, first of all, what I was trying to show was that the middle class Chig and the working class hustler Carlyle, were having the same dream, and that the dream was a dream of freedom. But the reason why they could never attain it in reality was because everywhere people are divided in two ways that make us incapable of function. Chairman Mao says that the internal conflict is the conflict that defeats you. It isn’t the enemy that defeats you. It’s because you have the internal conflict. So we have two profound conflicts in African Americans. We have conflicts between our men and our women, which I say goes all the way back to, the women can’t understand why we need to protect them. From slavery. And the men can’t understand and can’t stand the fact that the women seem to be able to get along better in slavery than they. And that was conscious. The slave owner knew that he had to suppress the man or he would rebel, so the punishments were harsh. You could be beaten near to death with a whip, or you could have limbs removed or have brands on your face. You know, they were gonna do anything that they could to keep the men...and yet the women seemed to be able to move on, and then you add to the fact that the slave owner likes to have sex with the women, and out of that they seem to get little perks and things like that. So coming on down, and the society has actually, the major society, has actually encouraged that. In the sixties and seventies when they began the new welfare programs, they would only give the woman money if she didn’t have a man. So they weren’t trying to preserve families. It was one of the reasons why most of us were born in wedlock, in, say, the forties and fifties. 75% of us were born within a marriage, and now 75% of us are born out of marriage, where there’s more, if you want to call it illegitimacy. So they’re not promoting marriage for us. They’re not promoting it. They say they are, but they’re not, because they’re not backing it up with money. In the eighties when I was poor and I tried to get on welfare, I couldn’t get on welfare. They weren’t gonna let a man on welfare. They were sure it was a scam somehow or other. Whereas I saw women going in and getting welfare. So that’s one division, between the men and the women. And then the other division is between the classes, the middle class and the working class. The middle class is supposed to supply the leadership. But as soon as they said, “Integrate, you can integrate,” all the middle class people left. So now you’re left with the charlatans and the working class. And they have no leadership, they don’t know what to do. So now when anything happens all they say is, “Oh, that’s a shame, they shouldn’t have shot that poor girl,” “Oh, that’s a shame, they shouldn’t have shot that woman,” but the civil rights movement did have middle class leadership. Thurgood Marshall became a Supreme Court justice, for instance. All those guys were very smart. And they were saying, “OK, we can run

this game this way, through the Constitution and stuff.” And so they got us thinking. And in the period of segregation, when we all had to live with each other, one of the good things was that the working class father could see the doctor, and he could say to his kids, “See, that’s Dr. Delaney. He’s a very prominent man. He’s making good money and he’s very intelligent, and I want you to go to school so you can be like Dr. Delaney.” Or the bishop, or whoever, this educated person. But then when they separated us, since they’re educated, basically that meant if you had a job and good money, then you could leave! And you left, and you went to Westchester and you thought you were white. You’re living a white life and you’re not thinking about the people back here. When we were first here thirty years ago, sometimes they would bring their kids here for holidays, something like that. And you’d see all these kind of middle-class private school kids wandering around, looking at black people like they didn’t know them, and they didn’t know them! Now they don’t even bring them. Because we have the division between the men and the women, and we have the division between the classes. So we’re just divided all up. We can never get anything together, we can never do the same thing. And then you have American individualism coming into it. So nobody wants to support it. One of the things about my socialism, what I say is, “Hey, I’m willing to give some talent to this thing. I don’t have to be paid everything that I’m worth, if that’s what it takes. If I have to sacrifice a little bit of money, if I have to sacrifice my kids’ private school education, I’ll do it.” I didn’t want them to be these kids wandering around here not knowing what the real deal was. I didn’t want to take them out to Westchester someplace and put them in exclusive schools and have them forget their roots, everything that they came from. That was a choice I made. Most people say, “No, forget about that. That’s the old time. This is about money now.” Because that’s the great allure about America. There’s nothing more important than money. The Italians have honor and family, that’s what’s important. Your family’s important and your honor’s important. I’ll tell you a joke that I heard in Italy. This kid grows up in Sicily and he’s going to college in Rome. You know, the big city. And his father gives him a shotgun and says, “Here, take this to Rome, in case you run into some problems.” He comes up to the big city, bright lights, pretty girls, everything. Sells the gun. What does he need a gun for? He gets a watch. Trades it for a watch. Goes back to Sicily, his father says, “How are you?” “I love it, Pop, it’s great.” “And how’s the shotgun?” And he says, “Pop, I traded the shotgun for a watch.” His father says to him, “Very smart. Now when they call you a son of a bitch, you can say, ‘It’s two o’clock.’” So that’s all about honor! It’s about honor. But there’s nothing more important than money, is there? Even now, I’m a Democratic Socialist. I like Europe. Maybe Europe doesn’t like itself anymore. You know, you have Sarkozy saying we have to... you know, but I like the fact that the French are saying, “I want my August holiday! And I want my daycare, and I want my health thing. And if they make too much money, take it from them!” I mean, how much money do you need? A million dollars would do me great. What would I do with a hundred million dollars? What would I do with a billion dollars? At least one of the things about Bill Gates is that he’s trying to give some of it away. Some Americans, I think, are feeling like—and maybe you could call it a socialist yearning—but, “Yeah, maybe I’ve got too much money here, let me see if I can’t do something for society.” Most of them are not thinking that way. That’s why I always say, when they say, “Well, if we lower taxes, then the rich people will create jobs.” They don’t create jobs anymore. You lower taxes on them now, and they’re gonna go out and buy a better car, or a fourteenth car. Like Jay Leno, an American celebrity who’s got thirty cars. What do you need thirty cars for? The basketball players. Five, six cars. A big mansion. I mean, come on, you can’t even come here and buy a brownstone as your home? And give some money, they want to keep it from their cousins. Why not support your cousins? Why not support your cousins who can’t do anything? What’s wrong with that? Why not set them up in a little business? Why not buy them a little house? There’s an old Tolstoy story about this entitled “How Much Land Does a Man Need?” And

basically it's saying what you finally get is your grave, that's the point of the story. And all the rest of it, you're not taking it with you. The Bible says, "He heapeth up riches and knoweth not who shall gather them." You're lucky, you try, you leave a will and all that stuff, but if they want to take it from you, it's gone. You take Joe Louis, our great fighter. He gave money to the government, and still they said, "Well, you didn't pay taxes on it." Now the taxes built up and built up, and he died in poverty. And he gave money to the government to help the war. It's awful. If they want to take it from you. My wife's father, he was pretty rich, but he was too important. He helped to integrate the army. So they hooked him up with some charge and bled him and bled him, he had to pay lawyers and this and that. He ended up a poor man. He had his dignity, but you can't count on that. African-American people. I always ask, "Do you think that Oprah will?" Most people say, "No, no she'll never be poor." I'm not sure. I'm seeing athletes and basketball players and people like that, making millions of dollars or hundreds of thousands of dollars, and the next thing you see they're driving a cab. What happened to all that money that they were supposed to have? But we play our part in that. Not one of those guys will go and get their degree. If they came out of high school they will come out playing basketball and making millions of dollars like LeBron James. He's not gonna go back to college and get his degree. You ever see Michael Jackson's handwriting? He could hardly write. He had the handwriting of a fifth grader. He'd been singing since he was a little kid and never got an education. Now Brandy is an example of the other side. She quit her career basically, went back to college and got her degree. That guy who played Urkel, he quit show business and went back and got his degree. I think he wants to produce and stuff like that. I mean, we play our part. We go for the bling-bling. But we don't share our money, we don't help our people. Only Magic Johnson has been able to do a little bit. He supported some business, has supported the Starbucks here, I think...he owns that, he owns movie theaters. But the rest of them, you never see them in the between. Politicians, they come through around election time. You never see them. That's one of my things. I think our middle class has betrayed our working class. That's why we can't progress.

YB: One of the things that struck me most, is that you rename, you give a new name to African-American people. So in *Dunfords*, you call them "Blafringo-Arumericans."

WMK: Well, that's only in dream language. But I call them Africamericans, that's my thing.

YB: Can you explain this? Why?

WMK: Well, I think it's very important what we call ourselves. I don't think we would have called ourselves black. I think "black" was imposed upon us, and with it carries two, three thousand years of anti-blackness that's embedded in European culture. Black as a witch's heart, the Black Sabbath, the Black Death, all the connotations of black, boom! Suddenly that's on our shoulders. We're carrying that weight. Take Irish people. Suppose we said, "OK we're going to talk about Irish people and call them the greenies. The green people." Or, "You're a green." Malcolm used to say that. He'd say, "Where's black land? Where's colored land?" This man has come from a country, he's Italian-American. Or he's Irish-American. Like our president. He's a Kenyan-American. He's not what I would call an African-American. His mother's white and his father's from Kenya. He has, in his family, no legacy of slavery. He doesn't know what that was about. He's picked up basically his black culture from his wife, and it's a good thing, too. But he's like me, he can't dance. I didn't grow up with African-American people, so I can't dance. Obama, he didn't grow up with African-American people. You see him, he's all stiff. He can sing, though. He can sing. But dance, he can't. Basketball, he can play. So, OK, what do I call us? I call us African-Americans. I like the fact that the

Africa comes first and it's capitalized. And then the America is an afterthought. So it's the same thing as Irish-American, but it's African. It's an acknowledgement of our history there. In the old days, the progressive people liked Afro-American. And that worked for a while. But there again, white people called us colored. They called us colored basically 'cause they weren't just thinking about Africans. They were thinking about Filipino, they were thinking about anybody who was colored, who was brown. Killens, John Oliver Killens turned it and said we should say colored and non-colored. Put ourselves at the top and then make them the negative. So when it came together as a word, I could say, "OK, Africa begins and ends with an A, and then add American to it and it's one word. It's a good size, so I figured, you know, it would be like that. A lot of people call it AfricanAmerican. But that seemed to be too long, I liked it shorter. But that was basically the reason. I think we need a name for ourselves; one that is not the name they gave us. 'Cause I don't like the black thing! Negro was only black in Spanish. All connotations of blackness, I object to. The negative connotations of blackness. As I said, it is associated with death and vampires... However, there's no black and white! So right away there, we're accepting a fiction. We're accepting an abstraction. You are not black. You're a beautiful shade of brown. I got my shade of brown. We're brown! So why are we telling our kids to look at a culture and say, "No, that's not brown, that's black." When we got them in Jamaica, we raised them on brown and pink. Because brown people were brown, and white people were pink. 'Cause when they got to Jamaica, they all got flaming sunburns. They turned out pink. And they could understand as little kids, "Oh, yeah, they are pink." But if I said, "Those are white people," they would say, "Well, wait, they're not white, are they?" It's as much of an abstraction for white people to call themselves white as it is for black people to call themselves black. And if you start by naming yourself an abstraction that isn't true, then you have an untrue picture of yourself. You have defined yourself in an abstract and absurd way. I look at my grandson, Joshua. Am I really gonna say that he's a light-skinned black, because he's got a drop of African blood in him? That's absurd. So we start with that. I would say we should call ourselves gold, 'cause that's what we were. We were money! That's more true about what we were. We were money. If you have 500 slaves, you could go to the bank and put up the 500 slaves as collateral, and they'd give you money. And I don't think we ever really redefined ourselves. We're still a market. "Well, what would the blacks want?" "Let's put some gold on it, the blacks will buy it." There's a famous line in *The Godfather*. They're talking about drugs. And one of the old Italian guys says to the other, "Well, we'll keep it away from the white kids. We'll sell it to the coloreds, "'cause they ain't got no souls, so we can sell it to them." So that's the way they feel about us. We have no souls, and we're money. And at the end of *Dunfords*, as a matter of fact I wrote: "MAN!BE!GOLD!BE," and then you come back to the front, "BOY!" So Africans were Africans. Then they were turned into gold. Man be gold. And then you humiliate them, and you make them a boy. So that's what happens there. "MAN!BE!GOLD!BE BOY!" And we've never gotten over that. We've never been free, basically. We were on the plantation, and then instead of like Jamaica, where we refused to work on the plantation, we ended up working for the same people who had been our owners before, in the sharecropping system. Anytime we showed any kind of entrepreneurial spirit, anytime we showed any desire to build a business, own a business, they cut it out from under us. And then now, ended up on welfare. So there again, we're being supplied. What is slavery. You're being supplied food, you're being supplied shelter, you're being supplied clothes. And that's your deal. There's no freedom in there. That's why when the Black Muslims came along, they said, "OK, we've gotta own our own businesses, we're gonna buy land, we're gonna grow our own food." Even to this day, if you're a farmer in the South and you go to the United States Government Agricultural and try to get money, they're going to do everything they can to keep you from getting money. Because they basically want you to sell that land to some white person. They don't want you to own that land. 'Cause Malcolm said, "Land is the basis

of all freedom, justice, and equality.” And they don’t want us to own anything. I turned it around and say, “Whatever they do to us, turn it around and make it positive.” The most far-fetched idea that I ever had is about what we should do is that we should all go to RV’s. That we shouldn’t even have any houses or apartments anymore. We should all live in vans. And we say: “Hey, let’s go to Florida for the winter!” Boom, five million people show up in Florida. “It’s getting hot now, let’s go to Seattle!” Five million people show up in Seattle. That’s what the native people did. Yeah! They’d get in cars and drive all over. I love that stuff.

Naming is the most important thing. In the Bible, the Creator gives Adam the chore of naming everybody. That’s, you know, symbolic. It’s very important. And we’ve never gotten it straight. We’ve never gotten a name that we all like. Some people like “colored.” There are still some people who like “Negro.” I accept Negro because it has some historical basis. But the thing I don’t like about it is the whole thing about blackness. But you’ve gotta be able to name yourself. Define yourself. We’re always reacting to what somebody else says about us. We’re not secure enough in what we are to be able to say, “No. That’s not us.” So when Muslims came along, Malcolm and Elijah Mohammed, it scared them. That’s why they didn’t like Malcolm. Because Malcolm was saying, “We’re gonna define ourselves.” We’re gonna have our own businesses, our own way of doing things. But freedom’s hard. Freedom’s hard. I remember Jerry Aiken said to me one time, talking about somebody, “He’s the kind of man who’d sell out his brother for a meal.” And that’s what he was saying. We’ve got no sense of loyalty and honesty anymore. We used to. I think we’re languishing the way we are.

YB: Do you think that instead of getting better, the lives of African American people are getting lower and lower, that they didn’t improve their living conditions?

WMK: Not really. They gave us more junk within that framework. It’s because of credit now, layaway that you don’t have to pay for that TV, really. You can get that TV. In the old days you had to save for the TV, and they gave you kind of fiscal discipline. You couldn’t just go out there and buy the TV, you had to save for a year and a half, two years, twenty dollars a week, and then you finally have whatever it is, and you can go out and buy the TV. And it was really yours. Now they give it to you and we have it, but it’s not ours, really. You wanted equal education? We don’t have equal education. See, I think the problem is our degree of self-hatred is such that we didn’t like to be with each other, because we saw it as an improvement to be away, to live with the white man. But it was based on a lie, because it was saying, “You people are not able to educate yourselves.” But we had been! We created colleges. We created Howard [University]. We did it with white help, but it was ours. We created teachers. We improved and we got up to that point. And then once we reached those kind of minimal goals, we abandoned the whole thing.

YB: So it didn’t improve really?

WMK: I don’t think so. And then of course they control us by the large amount of virile young men they put into prison. That’s slavery too, ‘cause they’re working for pennies. They’re making things. They’re making furniture for all the government offices. All those chairs and tables and desks are being made in prison, for which they’re getting two dollars a month or something. Same thing. Room, you get your clothes, they give you a uniform, you have your place to sleep, you have your little bit of labor, and you know, you can’t progress out of it. One of the things I learned in Jamaica is, Jamaicans feel like no matter what kind of job you got, you might be sweeping the floors at General Motors where they’re making cars, you might just be sweeping, but it’s *your* job. And it’s your job to use it to progress and make your life

better, and to save. Whereas African-Americans, I think slavery ruined labor. So we have this idea that you work for the man and then you party. That job is just something you do, to pay the little bills and stuff like that, and you don't think about it being your job. It's his job, and he lets you do it. But it's really *his* job as opposed to being *your* job that you can use to improve yourself. That's what I hoped my kids would get, and they got it. And there's no job that's worth so much that it's worth your honor. If somebody's harassing you and treating you like a slave or a dog, you protest, and if you have to, you quit. You go get another job. You only take so much abuse from somebody who's supposed to be your boss. You're out of slavery now. You're a free man. And if it comes to it and you gotta quit, you quit.

YB: In "Concerning Ebonics," you seem to make a severe critic of the fact that African-Americans are not well-educated because nobody has made the effort. Is it in contradiction of your defense of the African-Americans' way to talk and express the creole they invented, because in the same text you say, "Well, they can't speak proper English, but at the same time—"

WMK: I was really talking about teachers. Teachers stigmatize the kids. The kids come, they speak this language, despite the fact that they've looked at the TV and they've been hearing Standard English, it doesn't somehow register. So the kids are speaking this language, and then when they get to school, basically they're punished because they don't speak Standard English. And they're accused of being dumb because they don't speak Standard English. Because their language is considered to be a language of ignorance. So I was only writing that piece in that language. To show that, even if I spoke this language, I can still be intelligent, I can still express ideas, and I can still demonstrate the fact that I'm a thinking person. See, I think the basis of white supremacy is that we can't think. That's you, too. If you have African roots, you can't think. Europeans think, Chinese think, Indians think sometimes. But Africans, they don't think. They react to everything spontaneously, emotionally. Because that's the way they have us, that's the way they defined us, that's the way we are. That's what I was saying about when they killed Martin Luther King. They were ready. They knew, somebody will kill Martin Luther King, and the people will come into the streets and they will riot, and they will burn, and they will express their anger that way. Whereas I'm always contrary, so when that happened, I prayed. I was in Paris at the time. I prayed. Let's be quiet. Let's respond to this with silence. That was one of Malcolm's tools. There was some kid who had been arrested during his time. He gathered 500 black men to stand silently in front of the police station. No protesting, no violence, and no banners and no signs, just silence. And of course they were all dressed. They wore suits, they all wore little bowties.

That was the uniform. They had a thousand – however how many – African American men standing silently outside of the police station. They let those guys go. Malcolm went in, talked to the police people, and those people came out. So when they killed King, that's what we had to do. We had to be silent. We had to say, "OK, here's a threat here." So that's another thing. 'Cause we can scare them. Psychologically, we can scare them. By doing the contrary to the stereotype. I always said like, if the Palestinians dressed in white and just quietly walked into Israel, there would be nothing they could do. No guns. They're not gonna stand there at the border and shoot them down. And if they did that, the world would condemn them. So to a certain extent I've come around to King's position. I couldn't tolerate it as a young man, but I can see it now. There are times when you've just gotta put your body out there and be quiet and let things happen. 'Cause the violence doesn't work, you know, you've gotta be outpowered. Or, you know, I've studied Chairman Mao and all that. You've gotta be willing to fight for ten years. Twenty years.

YB: Yes, but still. Do you think that could be a weapon?

WMK: Remember I told you yesterday, I wrote one of the Diop in Senegal, and said, “You know, I think we should go to phonetics.” You know, go to the phonetic alphabet and change that. Because it’s like what Joyce was saying about the English. He says, “My soul frets in the shadow of his language.” And he was trying to say basically, you took our language away from us. You took Gaelic away from us. You took our Celtic languages away from us, and now you’ve imposed English on us and it’s always yours. It’s your English. That was what I was trying to do in *Dunfords*. I was trying to create a language that wasn’t English but that could possibly be understood by brown-skinned people. Based on their principles.

YB: You represent African Americans as people who sometimes live in different social classes. And you seem to oppose them. What is the purpose of it?

WMK: Well, that’s what I was trying to show between Dunford and Bedlow. You know, that we had these two classes, and if we could unify them, we could progress. But we don’t. The middle class people are cut off, so to a certain extent they’re disempowered by the fact that they’re fewer numbers, and the working class people are disenfranchised because they have no leisure. So we can’t get together until we have some certain basis. That’s what I love about the Torah. That’s something that unifies all Jews. It doesn’t matter how much money you’ve got, how little money you’ve got, you go to the synagogue and you read the Torah, and that unifies you all. And you know, within that framework, the rich Jews, one of the reasons why they formed Fieldston, the school I went to, they called it the working-class school, and they wanted to help to educate working-class Jews, poor Jews. They knew a good education was the way, after a while the school got so good they began to send their own kids there. Then it became a rich school, but it still has that basic idea.

YB: So basically, by saying that you related, it’s an extent of what Malcolm said in “The Ballot or the Bullet,” when he says, “All right, let’s put religion aside and let’s all be black together.”

WMK: Yes, right! That’s what he liked about Islam. That everybody when he went to Mecca, you know, you had black people, white people, rich people, poor people, you didn’t know what. All those social distinctions are taken out by the fact that everybody’s all wearing a robe or something like that. You know, you’re all equal before the Creator, and you all acknowledge that you’re equal before the Creator. Even if you’re rich, you’re saying, “Well, I may be rich, but I’m gonna die too. I’m not gonna be saved from death.” Like Senator Kennedy’s son who recently died. The father, one of his sons got cancer. Money doesn’t help. Maybe you get better medical care, but when it’s time to cut your leg off, it’s coming off. So money’s not gonna help you there. And you have to acknowledge it, because of that. You got a certain amount of humanity. He can look and he can say, “I may be rich and everything, I’m a powerful man, but when it comes time for my kid to have cancer and I’ve gotta cut his leg off, I’m just an ordinary guy.” I think that that’s what we need. Now the only thing, unfortunately, that could unify that would be some horrendous thing. That’s what Emmett Till was. It didn’t matter where you were, whether you were rich or poor or something like that. When your kid, one of your children, gets treated that way, it brings a throb to my throat. When one of your kids gets treated like that, you say, “OK. That’s enough. That’s enough. We’re not gonna take this anymore. I’m not gonna give up my seat to them. I’m just not gonna do it, no matter what.” And of course I think they planned that, too. They always want to make it seem as if that was very spontaneous, but they had gotten together and planned that. I think they chose Rosa Parks because she was not the stereotype. But it was certainly a little screenplayed. ‘Cause they were

all behind it, and they knew she was gonna do it, and then they could start the boycott. And it took them two years. It takes a long time for them to...but see, after a while, that's where you use the fact that American culture worships money. If you can find a way to hit their pocketbook, you're gonna get much more. If you've got a beef with somebody, if you write Coca-Cola, you're gonna get more action than if you write a congressman. You know, Oprah was talking about mad cow disease and the fact that she wouldn't eat beef. They sued her! And she won it. She won the case. But the point was that she hurt them. She hurt them in their pocketbook. People were not gonna buy beef now, because of mad cow disease, because Oprah had featured that thing. So, you find a way, I mean that's what we should have, a think tank, and figure out ways that we can attack this thing economically, whatever it is we have to do. Make our demands very specific. The thing about it was that it was supposed to be separate but equal. It was never equal.

I couldn't think about it as a kid, but as I look back and I say, "Suppose we'd gone for the money?" Suppose we'd said, "We don't want to be together with you. We still want to be separate. We want the same money." That would've been profound. If suddenly now we get eighteen dollars spent on us, on each one of our kids, to pay teachers' salaries, equipment and all of that, you're gonna get an education. And then the answer being, "Well, then we should send them to white schools." And that was the false premise. The false premise was that we could not educate ourselves, that we had to go to school with white people in order to be educated. But that was a false premise, because we had educated ourselves. We had created universities, schools. Proverbial stories about various black teachers, who, you know, "She really made me straighten up." All this kind of stuff, you hear them all over, especially when they retire. "Ms. Johnson, I was going nowhere, and then I got into your class and you made me see I could learn." So that was a false premise, but OK. That's one of the things I always feel, kind of like Cassandra. You try to tell the truth and nobody listens. That's how I feel sometimes. But we're constantly being bombarded here by propaganda. All kinds of propaganda. It's coming at us all the time, going on the Internet, and it's all designed to make us feel as if we are not equal, we are inferior. We don't speak properly, all this kind of stuff. 'Cause I always say, our kids are bright. You take a bunch of three-year-old African American kids and you've got the brightest kids in the world. Bright, beautiful kids. Why is it that after five years in school they're all dumb? It must be something in the school. You could say the same thing, you've got little kids up there, Arab kids running around, and by the time they get to school—but see, I don't know, it might be different in France. They were committed to some kind of equality. When I was there, they said that all over the francophone world, every kid was learning the same thing at the same time, and that you could take your kid out of school in Paris and go to Montpellier and put them in school, and they would be studying the same thing. The same little Alliance book that I used to get. I think the French realized somewhere along the long that they weren't getting the population. In America we don't educate our people because we're so sure that somebody's going to come from afar and fill that place. Because of my leg and various things I'm involved with the hospital¹—no Americans in the hospital! All the attendants are Filipino and African and West Indie and maybe one or two African-Americans. Even the doctors, they're all Indians. Once in a while you get a white doctor. It's a rarity. Because the American schools are so bad, the kids can't get into med school. So a foreigner is more apt to be able to get into med school than an American-born person because the education is so bad. But they don't want to give the money, because they figure, "Eh, let them come from afar and fill those jobs." It's the same with the Mexicans. They got the Mexicans to come in and be the carpenters and the plumbers and do all that stuff. Grow the food. So they don't feel like they have to educate people. And the cost

¹ William Melvin Kelley has been suffering from kidney troubles for more than twelve years now. He had one of his legs amputated.

of education is tied to the property taxes. So the government just doesn't say, "OK, here's a couple billion dollars so everybody can get the same education." It still depends on where you live.

YB: In the preface to *Dancers on the Shore*, you wrote, I quote, "A writer, I think, should ask questions."

WMK: I was a kid. Twenty-one, twenty-two years old.

YB: You don't believe it anymore?

WMK: Not really. Well, what my socialism gave me was a sense of responsibility to people. So like for instance, I hear gunfire going off. I read about people getting shot and stuff like that. I could write about that. I'm trying to give people hope. I'm trying to show them ways, you know, like Carlyle and the Devil. I'm trying to say that even if you've got the devil himself against you, you can stand up to him. You can outsmart him. Make them dream. Or try. We have no hope. Very little hope. Those boys walking around with their pants down, they got no hope. The only thing that'll happen to them is maybe they'll go to prison. Then they won't have to worry about food, clothing, and shelter. Or women.

And then you have whole counties upstate that are built around their prison. All the white people who are working in that prison or delivering food to that prison or supplying that prison with this or that, they ask them, they say, "Would you rather have a college here or a prison?" They say prison. Give us a prison. We can employ more people. You know, the kids make a lot of problems. They get drunk, they drive fast, all this stuff. Give us a prison. We can maintain this group. So it's African-American men basically supplying all this labor for all these other people.

In *dəm*, when Mitchell arrives in the ghetto, he's welcomed by a little girl singing a song about a polar bear that clearly is a white man. So that's what that was about. I don't think I see that the little girl is singing the song because of him, specifically.

YB: No, not because of him. He fails to recognize that they are talking about him.

WMK: Well, that's part of what I was trying to show African-American people. White people have their things they won't allow themselves to see. And so you can be invisible behind what they won't see. Because I found out in my life, sometimes if I want to pretend to be dumb, I'll be dumb. And it gives me a lot of control, 'cause I'm not dumb. Like Cooley. He's not dumb, but he can pretend to be just ordinary, not very smart, because it disarms the oppressor. So to a certain extent for him, you can live up to the stereotype. I mean, that's what slavery was all about. People living up to the stereotype but at night planning rebellion. And they were never caught. They were only betrayed. It was only usually some African American, some slave, who would overhear about a slave plot and go to the master, thinking he would get some perk. You know, that he could get some reward for betraying his people. Generally they didn't get a reward, but sometimes they probably did.

YB: All right. In "My Next To Last Hit, by 'C.C. Johnson,'" you show that Cooley's behavior to Mitchell Pierce is—in *dəm* when it talks about an old score to settle—is in fact a question of education as well as of personal experience. So that's it, really. Is it really education and personal experience that made him so?

WMK: Well, the deep thing about that story, is that I grew up with Italians. They were usually very fair to me, and in fact, you know, my godfather was an Italian. And if they didn't like you, they really didn't like you. They'd let you know you weren't with them. If they did like you, they liked you, they were loyal. Africamerican people are oriented toward the English. They feel that as English descendants we have to show something to the politicians, the presidents. Basically we aspire to be like the white people. Like English people, like Scottish people, like German people. We have to aspire to be like them. The Mediterranean people, it's either engineered or perhaps in some cases real—we're taught as African Americans to not trust the Italians, to not trust the Latinos. So there's always been, since after slavery, when poor black people showed any sign of coming together and economically fighting the battle, they were always trying to create conflict between them. And I guess at a certain point I was thinking, "If I'm gonna form an alliance, I'm gonna form an alliance with the people who've been good to me. I'm not gonna go for the whole idea of you know, the true white man is the English or the German, and try to curry favor with him. I'm gonna curry favor with the people who are good to me, and who like the things I like. In my case, that was Italians. And also Latinos. Now they try to create a lot of problems between us, but basically they're trying to create those problems between us so we won't come together and really share and come together. So Cooley is given the job. First, he's got this background. When he's a kid he goes into the bakery and he asks Mr. Capeurtao to give him a job. Mr. Capeurtao says, "Yeah, come here, yeah, sure, kid." You know, he likes him. He treats him fairly. Which is my experience. So then when the Daon comes in, this kid he's grown up with who is now the head of this criminal organization, and says, "Hey, I want you to do me a favor. I want you to go kill this cracker, this Englishman, English-American." And so he goes there, and he has this conversation with this man, and they have all this education and everything in common, and he, the leader, has said, "You've got the choice. If you don't want to kill him, I'll get somebody else to do it. But I want you to do it because you're smart, you'll be able to do it." So he gets in there, and he starts to get nostalgic about Harvard, and the Ivy League, and all this society, Shakespeare and all this stuff. It's supposed to be what he aspires to, but he's supposed to want to become. After he has this conversation—this actually happened to me. I didn't kill the guy, but I killed him in fiction—after a while, the guy just dismisses him. White people are like that. They'll talk to you, talk to you, talk to you, talk to you, you think you're friends, and then they go, "Well, I have to go now!" and you never hear from them again. Leave you in the lurch. I went and talked to an editor, a big time guy. We're talking, we're talking, I'm thinking, "I'm gonna get an assignment out of this." Then he just says, "Well, OK, Bill, I have to get back to my work." Never heard from the guy. Never got an assignment, never did anything like that. So that's what happens to Cooley. The guy brushes him off, and he gets pissed off. He says, "Hey, if I'm gonna choose an ally, I'm gonna choose these mafia guys. They've been good to me." And that's the way I feel. I think we should form alliances with other people who are good to us. The people that are fair to us. We can't be sucking after the English all the time, because they're not loyal. They'll be fine to you for a while, and then when you do something that they don't want you to do, then all of a sudden you find yourself outside. "Wow, what happened?" Just like a revolving door. Suddenly, like, "Poof!" Like magic. All of a sudden you're outside. You thought you were really in. You thought you were really getting in. They say, "Oh, yeah, we love you Bill, blah blah blah," then something happens, you do the wrong thing, you do something that displeases them, and you're out! At least my Italian guys, if you did something to them and you pissed them off, they gave you a beating! And you had a right to fight. But there's this kind of double-handed...so that's why he does that. The guy brushes him off, and he says, "After all this talk, I'm still a nigger to this guy." And so he kills him. He decides rather than all the Harvard experience and all that stuff—and that's the way I feel. I feel with the Albanians now, because of my grandson's father. They're

my people now. When they were having trouble in Kosovo, I even had a song in my head I wrote down, the words to the song. A friend of mine put it to music. I didn't know what they thought about it. I think I gave it to my son-in-law. I say, "I'll go with you. Because somehow or other our blood is mixed and I'm with your kind of guys." And I feel the same way about the Italians. "You were good to me when I was a kid, and one of your kind *really* took me under his wing and *really* set me up for the end of my life, set me up in apartments over the years, gave me good tips, taught me about Italian culture and wine and bread, stuff like that, really treated me as somebody that he respected, he admired my talent. There wasn't any hidden agenda. I'm gonna go with you." That's rare, I guess. But I think there a lot of African-American people that feel that way about Latin people. They keep trying to separate us and put us into conflict with each other, but we like their music, we like their dancing, we like their girls. They intermarry with us. They don't have a lot of racism in that society. Yeah, there's some light-skinned Latino people who would never deal with dark-skinned Latino people or AfricanAmericans or anything like that, but then there are a bunch—, you go into a Latino family and Papi is light, and Mami is dark, and half the kids are brown, and then there's one who looks real white, and then one who looks almost African. That's why they all came to the north. That's why Latino people, until Cuba, didn't go down south. They didn't want to be separated all out because of their law. They wanted to have their multicolored families. They liked that. My mother's father called her La Nikita. He *loved* her, *loved* her being brown. He was a light-skinned guy. He thought she was pretty and cute and bright. Took her everywhere. And color, he didn't let color get in the way of that. And she was darker than both of them. The African came popping out after two or three generations. 'Cause all the kids were mostly light, and then my mother came in a little brown. You could see she wasn't that dark, but she was browner than my grandmother and she was browner than my grandfather. But it didn't make any difference to them. And especially jazz now, I mean, the Latino players have taken up jazz from the way it was, which is basically a dancing music, and continued it there. They've taken songs that have been written by Charlie Parker and Thelonius Monk and the great jazz guys and putting them to a Latin beat. So it's been that crosscultural thing going on for a long time. But the English are awful. You know, when you think about them. Their colonialism, the way they treated people, they're really awful. That was what that story was about. That choice he has, whether he's going to go with the ethnics—what we call the ethnics here, the non-English white people—or whether or not he's gonna go with the English and Harvard and all of that. He says, "I'm gonna stay with these people. They were good to me. They gave me a job, taught me a trade—you know, baking—if he wants me to go kill somebody, I'll go and do it."

YB: Women don't seem to be very active in your novels, or maybe that underlying role.

WMK: Well. I call myself a feminist. I'm kind of in awe of women. My wife and my daughters have taught me all about women. But I would guess it's true. I would have to plead guilty to that. I haven't made a lot of women characters. Because I guess I'm dealing with men's troubles more. But what I tried to show in that story I sent you, "Moses Mama," which really comes out of the Bible. Most people think that she put him in a little basket and sent him down the river, but when you read the Bible you can see that she plotted something there, she planned something there, because when he is rescued by the pharaoh's daughter, his sister is right there. And the sister says, "I know a woman who will take care of this baby." So what she's basically done is engineered for him to come right back home, but now he's sponsored by the pharaoh's daughter. And I'm impressed by the ingeniousness of that plan. That's not the kind of plan that a man would come up with. And that's what she says. And the Bible, you know, since my religious conversion in the 70's, the Bible is full of these instances where women break the

rules, but they turn out to be right. They turn out to be the bravest. I mean, Eve is the brave one in that situation. Even though she's breaking the law of God, she's still brave to do it. Her curiosity to find out whether it was true, whether or not you had the knowledge of good and evil. And of course it's an ironic thing. The Creator says, "You eat that fruit and you're gonna die," but he doesn't mean you're gonna be struck down that day. He means that death will now come into your life. Presumably in the Garden of Eden you didn't die. But I think it's mythical. But it's this idea that, why? And the reason *why* death comes into it is that, as he says at the end of it, the Creator saying, "Now that he's eaten of the tree of the knowledge of good and evil—the knowledge of good and evil, that is to say—he will be equal to me," the Creator says. "So I have to drive him out of the garden so that he won't eat of the tree of everlasting life. Because if he knows what I know and he lives without death, he is equal to me and therefore he will overthrow me," or something like that. So that's one instance. Then you have Jacob and Esau's mother, I think it's Rebekah. The law of man says if you're the oldest son, you get everything. But she knows her older son. She knows he likes women, she knows he likes to go hunt and hang out and he's not serious. She knows that the younger one is the serious one. So she engineers to pass off the younger one as the older one so he'll get the blessing, and Jacob turns out to be the one who fathers all these children and something like that. So that's another instance where she's breaking God's rule, or the rule of man I guess, and it turns out to be the right thing to do. There are all kinds of things like that in the Bible. So women don't necessarily think like us. When we first got married, my wife and I, we'd have arguments. I'd make my point, and then she'd start out, and it seemed like a digression. I'd say, "Make your point! Make your point!" But after a while I found out if I was quiet, and I let her finish, she was gonna get to the same place I was, but she was gonna come another route. So that's when I began to really kind of listen. Then I was in a situation where I was the only man. It was a writing group. I wanted to get in touch with some writers, so I went and joined this group and they were all women. And the natural tendency of a man in that situation is to try to dominate that situation. But my grandmother and my mother, were created women. My grandmother's a seamstress and the examples that I got from her was, the raw materials for something would come into the house and two weeks later it was a wedding dress. That was my introduction, basically, to the creative process. You take raw materials of some kind, whether it's memories, life, or material or painting, and then it comes out. And that's what I learned there and then of course on top of that all this family history that I was getting. So when I started to write I had a lot to write about, I knew I had all this stuff to write about. I didn't have to make up anything. But I liked making up stuff; that was fun. So you know, all along I had a lot of respect for women. And my wife and I live very separate lives, which we found, I think, you find actually that that helps in marriages. If a man has his circle and a woman has her circle, then when you come together you and the wife have something to talk about. Whereas if you have this phony American pattern of, "My other half, we do everything together, we go everywhere together," you have nothing to talk about because you all experience the same thing. You're only living one life instead of two. But I had a bias. It's like in that piece, I said I had a good education so I was biased against women. 'Cause that's what the education will give you. The education is not telling you that there's some woman behind Napoleon or whoever who was really important to them. Now we know it was Josephine. And every great man you look at, there's a woman back there someplace. Sometimes it's his wife, sometimes it's his sister, sometimes it's his mother, and they're as influential in creating that man and making him who he is as anybody. And that's true of me. My mother and my grandmother are probably, I would say 60%. My father, I would give him 40%. 'cause he was a writer. So even though he wasn't obsessive about it, if I ran my papers by him he would correct the punctuation and say, "Hey, maybe you can say this better," or something like that. But in terms of creativity, he was an editorial writer, a newspaper writer. In terms of creativity

it was my mother and grandmother who were creative. And enjoyed my creativity. They were always ready to buy me some crayons or some paper, or help me some way to be artistic, to be creative. My mother played piano and I sang. So I was getting a lot of creativity from them. Also, in my generation and my time, I can see it's very different now 'cause my students are very different. They basically wear the same clothes, they're androgynous. The girls basically all wear jeans, a lot of them are not wearing bras anymore. But in my generation, there was a clear demarcation between women and men, they had different things. One of the things I think about feminism is that in a way, women have not gotten acceptance as women, they've only gotten acceptance because they've made themselves into men. They didn't assert themselves and say, "We're important to raising these children." They all want to leave the home and go work in some office. I don't know if that's an improvement. I think the French still have that idea, somehow or other, that there are things that women do better than men. For instance, needlecraft. I mean, that's been lost. Women can't sew anymore. I sew, I love it. They taught me how to sew, and I love it. It's something that I use to cool out.

People might think it's strange to be sewing. I love it. Sometimes I think I'll make a show. It's great because you can sit down, three hours later you can get up and you have something. Whereas a book might take you two years to write. Here in an afternoon you can make yourself a doll. I'm interested in African-American culture, and I'm interested generally in working-class cultures. Middle class cultures, I don't know. They're boring. I didn't want to live a middle class life. Once I became a writer, I just didn't want to live a middle class life. I didn't want to wear a necktie. I didn't want to—I resisted teaching for a long time. For me it's all about culture. And culture for me is what your mother teaches you. Oh, here's something about women: women teach you language. Women transmit culture. It's what you learn from your mother and your grandmother that's really the most important knowledge you get. They teach you how to be a nice guy. What I'm writing about to a certain extent is, how do we navigate that culture. It's not our culture. We have a lot of things we don't agree with them about, but yet we have to navigate it, and we can. But as I say, I like us to pick and choose. I think a lot of middle-class African-Americans have just abandoned being African-American. Maybe they'll have some what they consider to be soul food or something like that, but they'd rather go to a restaurant and eat French food or something like that. They don't see anything beautiful or wonderful in our culture. My favorite African American writer is Langston Hughes, and what he's always reiterating is the beauty of our culture, the beauty of our people, our wonderful humanity and you know, just the way we are. I think I've taken up that banner, and I don't want to see that part of us lost. But unfortunately, I think our culture is disintegrating. So I also feel kind of like I'm one of those last prophets saying, "Here, we're still here, we're beautiful." Because when we came here, we came back from the West Indies, we stayed downtown for a while and didn't like it. We could have lived on the Lower East Side or downtown and been part of the avant-garde movement. But I wanted to step out and see brown people. I love brown people. So, it was a cultural thing. And because I grew up working class, or in a working class environment, I liked that. They have better parties. Poor people have much better parties. You can have a thousand-dollar party, it'll be a bad party. Everybody's sitting there with a sour face and a drink in their hand. You go down to a working-class bar, it doesn't matter whether they're white or black. They've got some great music on, everybody's dancing, jigging around, and the potato salad comes out, the fried chicken comes out, the spaghetti or whatever it is, and it's great.

S'en suit une lecture des chapitres en « Dream Language » de Dunfords Travels Everywhere. Pendant cette lecture, Kelley explique les différentes structures de l'œuvre, les personnages mis en scènes, les dédicaces qu'il fait également. Une retranscription de cette partie de la

conversation serait impossible dans la mesure où elle correspondrait à la transcription d'une très grande partie du roman et pour des raisons de droits d'auteur. Kelley explique les différentes références qu'il fait aux Texas Rangers, aux « Tall-Tales » de Brer Rabbit et Turtle, aux légendes africaines et à la mythologie nordique avec Loki, Asgard, et à la Muffy Toy (la femme blanche facile).

WMK: (leafing through a book): OK, I'm gonna give you the whole sequence of this book. I think I was about thirty when I was writing this. For some reason I decided to have thirty chapters. So, let's see, this story, the end of 29, begins with, the woman is talking to Chig. Harriet. "She leaned back and put her hand on his cheek. 'Charles, you have to forgive me, sugar, but I want to do a little work.' 'Yes, all right.' He allowed himself to slide down on his spine and relax. 'Human interest for The Citizen?'" My father as a matter of fact had a newspaper called The Citizen, that's why she works for a place called The Citizen. "Go on, Harriet. I'll wait for you. No one's expecting me. I can stay out as long as I want." Then you turn the page and you go into dream language. [...]

You ever heard of the book written by the guy who went and studied Dogons called—what is it called?

AIKI: Conversations with Ogotemmel by Marcel Griaule. You can look that up, it's a very, Marcel Griaule must have been French, and he must have written it originally in French, but he went to the Dogon tribe in Mali, and they live up in the cliffs.

WMK: They're a strange tribe that only wear black and white.

AIKI: No, they have other colors. But they have a very defined cosmology.

WMK: They say they're from the Egyptians. They say that they came there from the Egyptians.

AIKI: From the Egyptians. And they're not, you know, a Bantu tribe. They look very different, and they carve these wonderful—they have granary (sic) doors and they have very elongated figures and a very unusual artistic concept. But it's very philosophical. So when we both read it, it was like this wonderful philosophy of the cosmos and connected to the human body, and Ogotemmel was telling this Frenchman—

WMK: Totally un-European.

AIKI: —this philosophy. So it was very interesting. Just a very interesting little philosophical story.

WMK: So he says, you know, let's take him to the professor. The rabbit and turtle say let's take Mr. Charcall, that is to say the dreamer of Carlyle and Charles, we'll take him to the professor Lecture Hall, is his name. And we'll give him some [...]

So Carlyle battles the devil, and...when Carlyle battles the devil...oh, then when—see, 'cause actually this is based like a (unintelligible) construction. You have the first long solo, then you have the second long solo, then you begin to have what they call trading-fours*, and that's when I begin to alternate chapters, when you get to 21. You have a chapter of Chig, than a chapter of Carlyle, then you have a chapter...so you have Chig fighting his battle on the slave ship in the

60's, and Carlyle fighting his battle which is against the devil. And finally Chig is more or less defeated. In other words, he can never find the things again, Wendy has been killed. But—

AIKI (*entering and interrupting*): My love. I love you.

WMK: Wait a minute. I'm almost finished. Carlyle is triumphant. He gets the better of things. He gets the better of him. And Chig of course, with the Africans, he can't ever find them again. And then I have them finally meet, just briefly. They decide they're gonna go to a bar called The Grouse, and...let me see...Chig has a little dream...and Chig has arrived back in America. And of course he's discovered this organization TYO. Tiwat Youth Organization. Tiwat was a Nordic god. And they're kind of in charge of the slavery, and they probably also killed Wendy. And he goes into the bar and he meets this woman called Ma Buster, who's the devil's...thing...and he vanquishes the devil...and that's it! (...) The devil had put on his dog collar, beat out of gold. And then Harriet decides she wants to do a news story about it, about the devil, and Chig says, "It's all right. Go on. You can go as long as you want." And basically that's the end of it. But then you have Chapter 30 starting again, which is now the beginning of the story again, from the point of view of Charcall. (Closing the book) So that's the way it goes!

AIKI: So what I'm gonna do for is, is since we have some of the illustrations on the computer, I can email them to you with the page. So like the Muffy Toy, and Rabbit and Turtle and everything, just because it makes it a little clearer. Now, I expect you understand the whole thing, right?

YB: Absolutely. It's much better. (*Aiki laughs*) I read it something like five years ago, and I think I was much too young to understand some of the things.

AIKI: Yeah, yeah. The English, there's so many plays on words and puns and things, so I mean, it's hard for me. I don't understand it. (*Laughs*)

YB: Really?

AIKI: No, I don't understand all of it.

WMK: It was fueled by James Joyce and a lot of hashish.

AIKI: But a lot of James Joyce. *Finnegans Wake*.

WMK: Yeah, *Finnegans Wake*.

YB: You know, there was an article about that. I can't remember...

AIKI: About *Finnegans Wake*?

YB: No, there was somebody who made the association—

AIKI: Oh, really?

YB: Yeah. Between *Dunfords Travels Everywheres* and *Finnegans Wake*. I've got it there, if you wish I can email it to you.

AIKI: Oh, please! That would be so interesting.

YB: What was the name...Grace Eckley. It's called "The Awakening—"

AIKI: Look at that! "The Awakening of Mr. Afrininegan: Kelley's *Dunfords Travels Everywheres* and Joyce's *Finnegans Wake*." That's interesting, because that was exactly what happened.

YB: I found it on the Internet. Well, I found her name in another article, I couldn't find the article, I Googled her name and I found her email address, and I was like, "Can you save me?" And she scanned it and she emailed it to me.

AIKI: That's great! He never saw this. I don't think he's ever seen anything that they've written about—

WMK: Only Marième Sy

AIKI: Marième Sy who wrote about *Finnegans Wake*. I mean, about *Dunfords Travels Everywheres*. Interesting, interesting. So I think he's about 30 or 40 years ahead of his time, so maybe now he'll catch up to people. People will understand.

WMK: Well, it's funny, I totally miscalculated the audience. I thought they would enjoy puzzling over it. But people would get angry. In fact, I was compared to Joyce, and then they condemned us both.

2. Correspondance avec William Melvin Kelley

From: Yannick Blec [blec.yannick@xx.xx]
Sent: Monday, September 12, 2011 4:17 PM
To: William Melvin Kelley
Subject: Request for an interview

Dear Mr. Kelley,

My name is Yannick Blec and I am a PhD Student in Paris, France. Your e-mail address was given to me by your daughter, Jesi.

If I am writing to you now, it is because I have been studying your works for the past years and that some questions arose in the course of my studies. Thus I would like to question you about them.

First, let me tell you under which angles I treat the ideas that are developed in your writings.

I primarily discovered your works during my senior year in college when I wrote a dissertation about race stereotypes in the American literature of the 1960s. I focused on your *d am* as well as on William Styron's *The Confessions of Nat Turner*. Those two books (and – I daresay – their two authors) have similarities: both were written in that particular period that were the 1960s, both Mr. Styron and yourself wrote about the other race and both of the books ultimately deal with the link between races in the specific context I mentioned above. What gave place to an interesting comparative study of the novels in which I took certain doxas and cultural ideologies into account.

I then directed my research on the field of identities as well as that of existential realities. In my Master of Arts dissertation, I focused on your books *A Different Drummer* and *Dunfords Travels Everywheres*. In that essay I tried to show and prove the concept of existential realities in both works, as this concept can be explained by Philosopher Lewis R. Gordon in the field the Philosophy of Existence.

I am now trying to develop those ideas further, and am still studying in the field of identities. However, to make my work more comprehensive, I especially insist on “lived experience” and the conceptualization of African American identities in your books.

Some questions can only be replied by the author of the novels and short stories. That is the reason why I would like to meet you for an interview during next winter between the 18th and 23rd of February 2012 as I will be in New York City at that time.

Yours faithfully,
Yannick M. BLEC

De : William Kelley [mailto:wkelly@xx.xx]
Envoyé : dimanche 25 septembre 2011 03:33
À : Yannick Blec
Objet : RE: Request for an interview

Dear Blec, received your email & thanks for your interests in my writing. I think you credit me with more philosophical thought in my writing than my work my actually possess. If I have any interest in writing besides working with language and telling a story, I'd consider the political. and cultural. I do hope that my writing helps the reader (hopefully African American) to better understand American culture and society the better to improve his position. I used to believe in Race as an idea that might have use. But since the birth of my half-Albanian grandson about _____

From: Yannick Blec [blec.yannick@xx.xx]
Sent: September 25, 2011 11:01 AM
To: 'William Kelley'
Subject: RE: Request for an interview

Dear Mr Kelley,

Thank you very much for your reply that I just received. However, the message was cut and I could not read it in its entirety. Could you please send it again?

Yours Faithfully,
Yannick M. BLEC

De : William Kelley [mailto:wkelly@xx.xx]
Envoyé : mardi 4 octobre 2011 17:56
À : Yannick Blec
Objet : YBlec-WMKelley

Dear Blec (male or female?), sorry I got cut off. To finish that broken sentence: But since the birth of my half-Albanian grandson about ten years ago, the idea of Race has become obsolete for me. We'll discuss it when you get here.

Meanwhile, I'll send you some more recent writing.

Did you read Marieme SY's PhD Sorbonne Thesis about my work? She worked with my old friend, the late Michel Fabre.

Progress&Peace, WM(Duke)Kelley

From: Yannick Blec [mailto:blec.yannick@xx.xx]
Sent: October 6, 2011 9:46 PM
To: 'William Kelley'
Subject: RE: YBlec-WMKelley

Dear Mr Kelley,

In fact, my first name is Yannick, which a typical French male name. I am very glad I received the continuation of your reply and I am very impatient to discuss it into details when I have a chance to meet you next February. I am also very eager to receive your recent writing as it may contrast with my present studies and, of course, because I really like the verve in your works. I am also very familiar with the thesis written by Marieme Sy, that I use to develop some of the ideas that I elaborate in my own dissertation. I intend to send you some of my early works (especially the essay that I wrote on race stereotypes that was written in English), and you will receive them shortly; unless you would prefer to receive them by snail mail.

Yours Faithfully,
Yannick M. BLEC

From: Yannick Blec [mailto:blec.yannick@xx.xx]
Sent: November 12, 2011 6:00 PM
To: William Kelley
Subject: Date for our interview in February 2012

Dear Mr. Kelley,

First of all, I would like to wish you a very good birthday, with some delay in fact. You will also find attached a paper I wrote for a conference that occurred last spring in Paris. However, I am really writing to you so that we can decide on a date for the interview that you agreed to have with me next February. I will be in New York City between Feb. 20 and Feb. 27, 2012. Thus, I would like to know the date and time that would suit you best for this discussion. Of course, we can meet in whichever place you would prefer.

Faithfully yours,
Yannick M. BLEC

From: Yannick Blec [mailto:blec.yannick@xx.xx]
Sent: December 20, 2011 11:44 PM
To: William Melvin Kelley
Subject: Mail received

Dear Mr. Kelley,

I received the mail you sent me and all the documents attached, today. I really thank you for this and do appreciate it. I particularly appreciate the document extracted from Blacks at Harvard as I could not lay a hand on it and that I thus I could not talk about your own experience in a part of my dissertation.

I am now going to peruse all these documents attentively, and I guess they are food for thoughts for further exploration in your writings.

Now, I want to wish you a Merry Christmas as well as a very Happy New Year.

I am looking forward to meeting you next February. Thank you again.

Yours Sincerely,
Yannick M. BLEC

From: William Kelley [wkelley@xx.xx]
Sent: Tuesday, January 10, 2012 3:20 PM
To: Yannick Blec
Subject: RE: Blec interview in February 2012

Dear Blec, we have a problem. I can really only do the interview on Sunday 19 Feb. I had envisioned us talking from 1000 until 1800. Then you'd get all your questions answered. Otherwise we'd have to meet at my place (231 west 149th street, NY NY 10039) for about 3 hours each day on 20 FEB and 22 Feb, from 1500 til 1800.

Please advise.

Best wishes.

Progress&Peace, WM(Duke)Kelley

From: Yannick Blec [mailto:blec.yannick@xx.xx]
Sent: January 12, 2012 9:22 PM
To: 'William Kelley'
Subject: RE: Blec interview in February 2012
Importance: High

Dear Mr. Kelley,

In fact, there is a real problem here. I tried to change my flight tickets so as to arrive earlier,

but, they cannot be changed. Thus, I will be landing at JFK on the 20 Feb. at 1535. Therefore I will not be able to be at your home before 6 pm on the 20th. Because of this, I will only be able to meet you (and it is really a great pity) on Feb. 22nd from 3pm to 6pm.

However, I stay at your disposal if you could offer other dates until the 28th of February (included, yet only till 4pm).

If ever this is not possible, I hope that we will be able to stay in touch thanks to mails or e-mails so as to share ideas and remarks and ask and answer questions.

Yours Faithfully,

Yannick M. BLEC

From: Yannick Blec [blec.yannick@xx.xx]
Sent: Thursday, August 30, 2012 6:13 PM
To: William Kelley
Subject: Some news

Dear Mr. Kelley,

I seem never to have taken much time to thank you again for this very long and enriching interview that you gave me last February. I really thank you so much again. I do hope that you are fine and that your family is well, too.

I have had some events that prevented me from completely transcribing our meetings on paper, but the work is in process and you will receive a copy of this transcription as soon as it is over.

I am in fact writing to you so as to tell you that I am going to talk about your works again during a conference of the Collegium of African American Research (CAAR) that will be held next March in Atlanta. The theme of this conference is "Dreams Deferred, Promises and Struggles: Perceptions and Interrogations of Empire, Nation, and Society by Peoples of African." In that way, the paper I will read will focus on Chig Dunford and the idea of cycles. This is to develop the point that we talked about, that is the impression of eternal resumption of the struggle led by the character, especially in the novel *Dunfords Travels*. Thus my article will be named "Chig Dunford and the idea of life in cycle: from insouciance to awareness, and conversely." You will find an abstract in the attached file.

Once again, I hope you are well.

Best regards,
Yannick M. Blec

From: William Kelley [wkelley@xx.xx]
Sent: September 1, 2012 8:20 PM
To: Yannick Blec
Subject: WMKelley/SUN22DEC85

Dear Blec, attached find the continuing adventures of Charles Dunford. Lots of typos, sorry. Don't share this with anyone unless you get some money. Thanks for your continued interest in my writing. Did you see my writing in the August HARPER'S magazine? Best regards.
Progress&Peace, WM(Duke)Kelley

From: William Kelley [wkelley@xx.xx]
Sent: Saturday, June 27, 2015 6:59 PM

Subject: RE: THE BEAUTY THAT I SAW

Dear Yannick, greetings to you. Hope all goes well with you.

I just finished an hour long video that Ben Abrams and I put together from footage that I shot in 1989-1992. It's entitled THE BEAUTY THAT I SAW.

I hope you enjoy it.

Here's the link to the video-film [xx](#).

pw: xx

Let me know what you think!

All the best,
WM(Duke)Kelley

3. *Jacquette de Dunfords Travels Everywhere*



D.T.E.
\$2.95

DUNFORDS
TRAVELS
EVERYWHERE

WILLIAM MELVIN
KELLEY

relax and follow your ears. Take the
trip. *DUNFORDS TRAVELS EVERY-*
WHERE, and William Melvin Kelley
leaves it to each reader to choose his
own circle.

Ride on out with Bab and Turt, two
of New Afrique's toughest, ruffest
Texan Arrangers, as they battle
Chief Fugichillo, and rescue Mr.
Charent Walker-Rider.

Cut in on Cady's Bedlow, wrecker
of marriage, savor of souls.
Or just cling along with Chig Dun-
ford, product of Harlem and private
schools, on the circular voyage of self-
discovery which takes him from Eur-
ope's Gate of One Hand to Harlem's
Jack O'Ce's Golden Grouse Bar &
Restaurant.

Beginning on an August Sunday in
one of Europe's strangest cities *DUN-*
FORDS TRAVELS EVERYWHERE, but al-
ways back to the same point (Mr.

(continued on back flap)

DUNFORDS
TRAVELS
EVERYWHERE

WILLIAM MELVIN
KELLEY

DUNFORDS TRAVELS EVERYWHERE
WILLIAM MELVIN KELLEY

DUNFORDS
TRAVELS
EVERYWHERE

WILLIAM MELVIN
KELLEY

(continued from front flap)
Kelley calls it the "Bogemod" where
Mr. Dunford's dream becomes Chig
Dunford's reality, the "Toy League
Negro" in the world outside the Ivory
Tower.

With *DUNFORDS TRAVELS EVERY-*
WHERE, William Melvin Kelley adds
another nook to the nest of independ-
ent but inter-related novels he began
with *A Different Drummer*. Those who
have read Chig Dunford in *Dancers On*
the Shore, or Cady's Bedlow in *Sam*,
will enjoy these new adventures of old
acquaintances. Those who come fresh
to Mr. Kelley's fictional world will soon
discover what old-timers know: Wil-
liam Melvin Kelley writes like a dream.

Take the trip!
William Melvin Kelley grew up in
New York City, and has lived in Bos-
ton, Rome, Cairo, Genoa, Ibiza and
Paris. He has taught writing and litera-
ture at The New School and the Uni-
versity of Paris, Nanterre. As a teacher
he recommends that the reader read
DUNFORDS TRAVELS EVERYWHERE at
least two times. He further recom-
mends that you

(continued on front flap)

DESIGNED BY GEORGE GINNETT
Printed in the U.S.A.

D.T.E.
\$5.95

DUNFORDS TRAVELS EVERYWHERE

WILLIAM MELVIN KELLEY

relax and follow your ears. Take the trip: DUNFORDS TRAVELS EVERYWHERE, and William Melvin Kelley leaves it to each reader to choose his own circle.

Ride on out with Rab and Turt, two o'New Afriquerque's toughest, rufest Texnosass Arangers, as they battle Chief Pugmichillo, and ricecure Mr. Charcarl Walker-Rider.

Cut in on Carlyle Bedlow, wrecker of marriage, saver of souls.

Or just chug along with Chig Dunford, product of Harlem and private schools, on the circular voyage of self-discovery which takes him from Europe's Cafe of One Hand to Harlem's Jack O'Gee's Golden Grouse Bar & Restaurant.

Beginning on an August Sunday in one of Europe's strangest cities DUNFORDS TRAVELS EVERYWHERE, but always back to the same point (Mr.

(continued on back flap)

(continued from front flap)

Kelley calls it the Begending) where Mr. Charcarl's dream becomes Chig Dunford's reality: the "Ivy League Negro" in the world outside the Ivory Tower.

With DUNFORDS TRAVELS EVERYWHERE, William Melvin Kelley adds another nook to the nest of independent but inter-related novels he began with *A Different Drummer*. Those who have met Chig Dunford in *Dancers On the Shore*, or Carlyle Bedlow in *dem*, will enjoy these new adventures of old acquaintances. Those who come fresh to Mr. Kelley's fictional world will soon discover what old-timers know: William Melvin Kelley writes like a dream. Take the trip!

William Melvin Kelley grew up in New York City, and has lived in Boston, Rome, Cunit, Geneseo, Ibiza and Paris. He has taught writing and literature at The New School and the University of Paris, Nanterre. As a teacher he recommends that the reader read DUNFORDS TRAVELS EVERYWHERE at least two times. He further recommends that you

(continued on front flap)

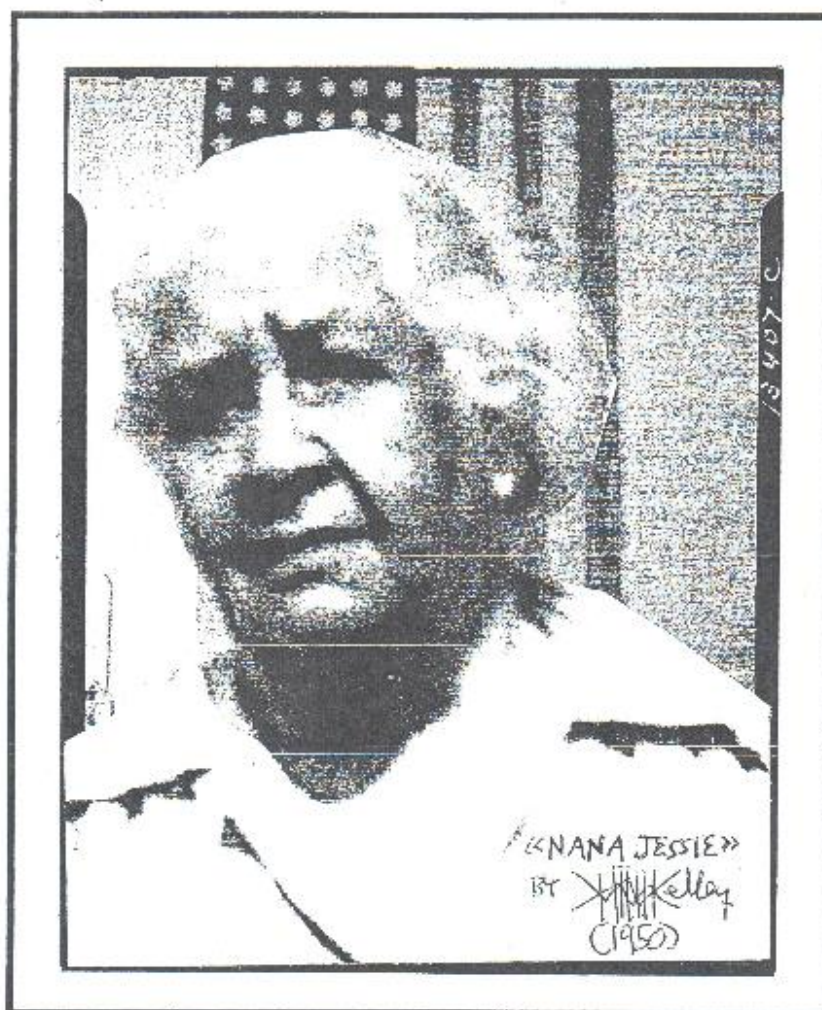
JACKET DESIGN BY GEORGE GIUSTI

Printed in the U.S.A.

4. Page de couverture de l'article « Shade »

TRANSFORMING ANTHROPOLOGY

JOURNAL OF THE ASSOCIATION OF BLACK ANTHROPOLOGISTS



VOLUME 13, NUMBER 1

2005

Raising Women: A Man's Journey into Womanhood

William M. Kelley

I wanted children even before I quite realized that women actually played a part in making them. At first I think I just wanted a brother or sister. But as I grew older, and having finally caught on that no little companion would materialize out of my mother's body, I began to look forward to the day when I could have some children of my own. By now I knew how people made babies, and that seemed O.K. too.

I suppose that I first realized that babies came out of women because of my mother. A modest woman, I hardly ever glimpsed her totally naked, by accident several times, but till I reached the age of seven I saw her often in her underwear. Both my mother and my grandmother, once they got on their bras and drawers, they let me watch the rest.

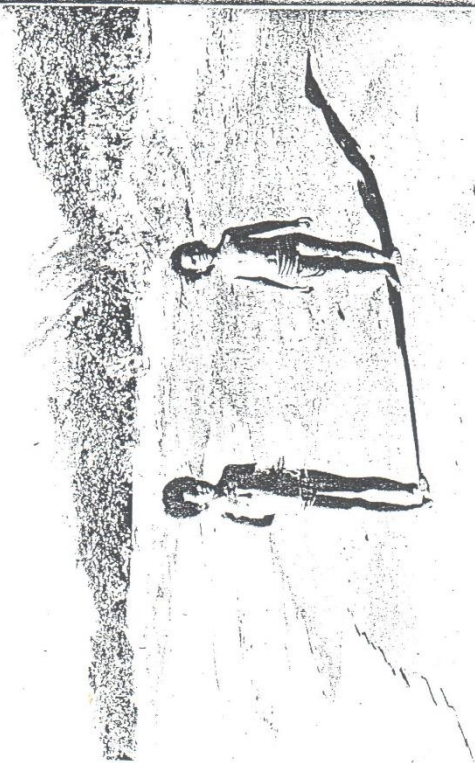
I came out of this experience with two realizations, even as young as seven. First, compared to men, women wore some of the least functional and most uncomfortable clothes any mind could devise. From time to time, they let me stumble around in their high heels, ankles wobbling. In the winter, my mother wore woolies but continued to wear skirts, complaining of the cold Bronx wind on her legs. In the summer, at least till she reached the age of seventy, my beloved Nana daily laced herself into a corset, covered it with a slip, then a dress. Some sinister tyranny clearly orchestrated this.

Secondly, but more importantly, seeing my mother in bra and halfslip revealed to me the top of the world's ugliest Caesarian scar, a brown zigzaggy tear that looked like she'd given birth to me in an open boat off a shipwrecked oceanliner, my inbringing performed by my father, an amateur upholsterer. Actually she'd had me in New York City, her incision stitched by an incompetent intern using contaminated medical twine.

I would ponder that scar and know that my mother had exhibited bravery and fortitude and love at least as monumental as any man at that time who fought Nipponese or Nazis in foreign lands. My mother had clearly visited Hell and returned with me in her arms, though she always called me God's perfect child, I daresay more as incentive than description. Later on, reading Macbeth, when McDuff says that he came "from my mother's womb untimely ripp'd", I could relate visually.

I held women in high esteem from early in my life. My Nana sewed, crocheted and knit. I would sit with her, threading needles for her, learning how to sew and listening as she recounted the story of my forebears: the Haitian slavegirl aged fourteen, the Confederate colonel who knocked her up, gave the

William M. Kelley



baby to his spinster sisters to raise as a servant, then sold the Haitian mother in the market at New Orleans; the light-skinned baby growing up to watch at fifteen Sherman's troops marching through Georgia bringing Emancipation, becoming the mistress of Savannah's foremost gunsmith, a German from the Alsace, how she bore him ten children, how he left his wife and came to live with her, how one of the children grew up to become my beloved Nana, who came North and married a Puerto Rican from Ponce; and more. Nana couldn't cook, so Mama handled that. (Pop taught me to keep house.) They said they taught me to do most everything a woman did for a man so I wouldn't later on come to depend on the wrong kind of woman. They never defined that kind of woman, too Catholic to do it, but at least I wouldn't get hooked by one because I couldn't make a bed or keep my clothes clean and mended or fry an omelette.

Now I tell you all this so you'll know what kind of women nurtured me and their great importance in my life, and so that you'll not disbelieve me when I state that in looking for a wife I looked not so much for someone who would love and care for me, but for a woman who would love and care for my projected children. Except it didn't work out quite that way. The mother of my children picked me before I had a chance to pick her. When I took her to meet my Nana (then aged eighty-six, clear-minded, her eyes failing, but still sewing), they ignored me and chatted amiably and intimately for three hours. At comparable ages, they even resembled each other. In six months, I found myself married. The doctor who administered us our blood tests gave us some good advice: Wait for a year to have children to see if the marriage will work out. We waited for three years. When we had our first child, we really wanted her. It makes a big difference. We Africans bring too many unwanted children into the world. And it shows in the way too many of us keep or don't keep them. We all naturally work harder for something we really want than for something that comes to us by accident. One could say the same thing about acquiring freedom.

The Sunday after the Thursday my first daughter came into the world, twenty-one slugs took Brother Malcolm out of it in front of his wife and daughters. A year later, I daily attended the trial of his three accused killers, finally coming to the firm conviction that the State hadn't proved its case against two of the three. After the guilty verdict came in, I resolved to leave the Plantation, perhaps forever. I couldn't do any better for my baby daughter than to remove her from a mediocre, racist and violent environment. We could protest and battle our lives through, but before we would ever eradicate mediocrity, racism and violence, their poison would already have infected our daughter.

Deciding to escape the Plantation constituted the first major decision I made with my new daughter's welfare in mind. I had other reasons too. One time somebody came to visit us, a light-skinned African American woman, and during the course of her introduction to my first born, innocently exclaimed, "And she's got such nice soft good pretty hair!"

Sometimes words sting, and these stung. I never said anything about it to the woman herself; I smiled and took the compliment. But inside I remembered almost the first thing I'd ever personally heard Brother Malcolm say: "Who taught you to hate your hair, and your lips and your noses, and your brown beautiful skin?"

As someone who spent long teenage hours in the bathroom trying, with beeswax and steam, to get my hair to do things contrary to its nature, Brother Malcolm had opened me up with that single question. Now, here all that bullwinkle came seeping into my house. Would my daughter spend her childhood quantified and classified by the quality of her hair? What good to battle racism in the street if it came into your home on the lips of friends?

So we went to Paris on the way to Africa. In Paris we'd meet people from Senegal, the place which most interested me, and find out what we'd need to know. While we learned French and met Africans, my wife had another baby, planned and much wanted. The first baby needed company, someone who looked more like her in a sea of flaxen-haired blue-eyed Frenchettes.

My second daughter I saw born. My wife opened her legs and out came a black-haired purple bawling creation, a girl. Seeing my daughter birthed doubled my respect and admiration for my wife, for all women. I thought about my Nana Jessie going through this mainest of events four times and my other grandmother doing it ten times. Now I had two such glorious and life-filled beings to raise, my two precious Pearls, a profound responsibility.

In the meantime, the more we learned about Africa and Africans, the more we realized that we had much work to do to get ready for Africa. Senegal would take physical strength and we had lived in cities too long. At thirty-two years of age, and smoking a pack of Camels a day, I would get out of breath climbing five flights of stairs. And Africa didn't realistically seem like a good place to take two small children. Nor did we have the spiritual strength required for the journey. One had really to believe, and we didn't. It just seemed so far away.

But one thing had become clear: we had to leave Paris. First of all, it rained two hundred days a year. We couldn't get the Pearls out to play. Cooped up in an apartment for days at a time, the older Pearl (now three) couldn't sleep at night, had developed respiratory problems. And judging from her first few months, the new baby would have more energy than her older sister, more need for regular outdoor exercise.

Still I didn't want to return them to the Plantation. By this time, they'd killed Rev. King too. Things would not get better for a long while, if ever. At the same time, I heard more and more good things about Jamaica, in the West Indies; Xaymaca, the native Arawakans called it, Land of Wood and Water.

As a place to raise two girls, Jamaica had a lot to recommend it. Besides sun and sea and sand, the people spoke several interesting varieties of English, ranging from Received Pronunciation to African-laced patois. The cooking traditions of Africa, which in the United States had begun to wither before the

fiery onslaught of Colonel Mickey Donald Feed, still boiled and bubbled among Jamaican women. To this day, my daughters (now sophisticated New York women) can feed ten with a handful of red beans, a pound of rice, some onions, and one half chicken. Add Dragon Stout and party. In Jamaica in 1968, people still cooked and ate real food.

We knew little of this when we got there. We just knew about the sun and sea. We knew that the money we paid for an apartment in Paris now bought us a house with a yard.

I entered what I called my shepherding period. I'd spend hours sitting on the verandah (nothing fancy, just a covered porch) and watch the Pearls at play. From afar, I explored every exotic nannybug or poinsettia leaf that they explored. I watched them because I wanted to find out about them. I began to realize that I had finally begun to understand women.

Drawing on my early insight about the tyranny of women's clothes, as much as possible we dressed the two Pearls like boys. Their understuff usually had frills, but outside they wore T-shirts, shorts or jeans, which made easier climbing the hogplum tree in the front yard. Here we bucked the prevailing Jamaican wind, which turned out little girls in thighhigh dresses with their pantyseats showing, stirring the passions of undisciplined men. Jamaicans pegged the age of consent at fourteen.

When we went to the beach, we put them in bottoms. Why make them hide something they didn't have yet? And everybody has nipples. Occasionally someone would notice and look real hard. But mostly nobody cared. When the Pearls began to want to wear tops, years before they had to, we let them. But at least they'd had a few years of sun on their bare chests.

At the urging of my very middleclass landlady, we started the older Pearl in nursery school. But it didn't work out; not enough exercise, too much pretension. After a year and a half, we took her out. She and her sister played around in the yard for another year. Then we noticed them starting to play school, the older Pearl as teacher and the younger one as pupil. Obviously they wanted some learning, but we couldn't bring ourselves to send them back. Day by day we'd watched their sisterly bond growing stronger. Even if we sent them to the same school, they'd hardly see each other. They'd develop friendships in their age groups which would slowly wear away their link.

We decided to set up our own school, a little onerous schoolhouse for two. The Pearls named it the Country Garden School.

In Jamaica, children wore uniforms to school, a good idea. It cut down on clothes competition among students and saved money for the parents. In a strange way, uniforms legitimized childhood, gave school a visual place in society. The Pearls didn't mind very much not going to school, but they insisted on uniforms. Every school child must have school uniform, Papa, you no see that. So uniforms they got.

Each morning at seven, they'd wake up, wash and put on their uniforms,

feed the cats and eat a light breakfast of fruit, bun and cheese, cocoa, brush their teeth, then leave the house for Country Garden School. From the window, we'd watch, as hand in hand and carrying bookladen bags, the Pearls strolled to our gate, and later on a safer street to the corner, still in sight of our window, and there linger, chatting, as if waiting for a bus. After a few moments, they'd start back toward home, enter the gate, walk round the house and knock on my office door, which I set up like a schoolroom.

Somehow this ritual of departure and arrival had survived from their earliest playing-school game. But more than just a ritual, it helped us to make a shift in our relationship. I took teaching to them very seriously, marshalling everything I'd learned about teaching and learning since 1950 and my first camp counselor job. And to them, in the interval, I became Mr. Windfield, the name they'd given their teacher, not a man to trifle with like softhearted Papa who eventually gave you whatever you needed and most of what you wanted.

Mr. Windfield (he had no first name) taught Grammar & Phonetics, Caribbean History, Spanish, Music (recorders), European & American History & Lit (affectionately nicknamed "Pinkfolks"). We saw no truth in white&black, preferred pink&brown. Mr. Windfield also tried to handle Math, and conducted Sports and Nature Walk, which might include sauntering up to the beach collecting shells, to Biscayne Avenue for a snocone. Mama, who always remained Mama, taught French, Arts & Crafts, Needlecraft, and Social Investigation, which meant making a shopping list, estimating the cost of each item, and adding the total. Then in the open market, as Mama dealt with the marketladies, the Pearls would check their estimates against reality. We had school twenty hours a week, in the morning before the day got too hot.

They did well. Later, after having returned to the Plantation, when they each entered public school in seventh grade, they tested high and did well, both graduating high school, though the younger Pearl never did much like school until she found one that would teach her how to set a fingerwave and wield a blowdryer. The older Pearl has broad experience in computers.

Perhaps I got more out of teaching the Pearls than they did, though I hope their schooling did not suffer because of mine. I had a chance to see them in a new way, dealing with their minds instead of their hearts. Some will not understand why this matters, might even consider it detrimental to the child to have a parent as teacher, something like husband teaching a wife to drive a car. I can only answer that those we hire to teach our African American children have not done such a good job of it that we should refrain from giving them all the help we can. And how to explain that each September we take bright little minds to kindergarten only to have them come back to us several years later poorly educated, hostile and diagnosed as demented or defective? As the Native American poet, Spotted Pony, once said, "If the schools were any good, society would improve!"

But I did not intend for this to turn into an indictment of the public schools, but rather wanted to encourage Africans to start dealing with our

DARK PIRASIS



William M. Kelley

children's minds, and to illustrate some of the rewards for doing so. I wanted to encourage especially the African American man to take an active interest in the development of his children, especially his daughters. I've never had a son, so maybe I don't know, but I can't imagine a son giving me more than have my daughters.

They reintroduced me to the fine art of walking slow. I got so good at it that I could do an entire city block in a full thirty minutes. And believe me, I didn't miss a thing, not one dog or flower. They taught me curiosity. I've peeped through many a fence hole and round many a corner that I'd have missed if not for them. I saw several circuses and a carnival that would've passed me without notice. They impelled me to stop smoking cigarettes. The great miracle of them turned me toward the Creator.

But I'd better stop. In a moment, I'll dig out two or three more photograph albums, and really start bragging. I do have to say however that most of all, my daughters have given me the gift of the good women they have become. Any time I get to spend with them now brings me great pleasure. They haven't had an easy life with a creative artist as a papa, so they've grown up tough, but they haven't turned hard or cynical. They have generous spirits. I figure myself as 40% responsible for what they've become, and I'd like to think that wherever my ancestors dwell, my Mama and Nana, great-grandma Josephine, and before her, the Haitian teenage Ouidette Badu; and grandma Sina, and great-grandma Alberta and all the female ancestors I didn't name or whose names I don't know, that all those glorious and life-filled beings can see the women I played a part in raising, can rock their rockers, nod their heads, and affirm:

Now them's two nice young ladies.

Index

Index

A

- A Different Drummer*, 7, 11, 17, 19, 26, 35, 42, 43, 44, 49, 53, 60, 64, 66, 77, 80, 82, 83, 92, 93, 96, 97, 98, 101, 102, 107, 113, 114, 115, 118, 135, 148, 149, 152, 154, 157, 168, 175, 179, 184, 189, 200, 202, 207, 212, 213, 220, 221, 236, 238, 241, 242, 246, 251, 267, 277, 279, 313, 317, 320, 323, 324, 325, 333, 336, 340, 341, 344, 347, 354, 365, 366, 367, 370, 372, 376, 377, 379, 395
- A Drop of Patience*, 7, 17, 20, 28, 37, 38, 43, 53, 58, 112, 118, 126, 130, 131, 133, 135, 138, 144, 166, 167, 178, 180, 187, 198, 213, 214, 243, 258, 268, 277, 279, 282, 300, 324, 340, 370
- A Startling Revelation from a W.A.S.P.*, 255, 259, 260, 264, 271, 275, 293, 310, 311, 319, 341
- ADAMS, Charles H, 221, 341
- ALBERGARIA ROCHA, Enilce, 341
- AMOSSY, R., HERSCHBERG PIERROT, A, 341
- ANDERSON, Benedict, 30, 301, 341
- ANDERSON, Eric Gary, 341
- ANDREWS, Kehinde, 236, 342
- APTHEKER, Herbert, 342
- ARNOLD, A. James, 342
- ATWATER, Deborah F, 342

B

- BABB, Valerie M, 19, 259, 342
- BAKER, Houston A. Jr, 342
- BARAKA Amiri, 350
- BARNETT, Bernice McNair, 342
- BEAUVOIR, 246, 342
- BELL, 313, 342, 351
- BELLOWS, Henry Adams, 342
- Beloved*, 149, 349, 351
- BENITO, Jesús, MANZANAS, Ana M^a, SIMAL, Begoña, 342
- BENOIST, Jean-Marie, 343

BENOIST, Jocelyn, KARSENTI, Bruno, 343

BLACK, J. Herman, 343

BLOUNT, 210, 343

BOGLE, 343

BOLDING, 343

C

- CABESTAN, Philippe, 296, 344
- Carlyle Tries Polygamy*, 255, 275, 305, 340
- CARPENTER, 344
- CARSON, 344
- CÉSAIRE, 24, 158, 344
- CHAVIER, 345
- CHEN, 345
- CHENETIER, 345
- CHISHOLM, 345
- CHITO CHILDS, 132, 345
- COLONNA, 163, 176, 177, 345
- Concerning Ebonics*, 62, 341
- CORVEZ, 21, 22, 345
- COURSIL, 21, 24, 345
- CRAIGIE, 345
- CROCKER, 345
- CROSS, 75, 167
- CROSS, William E, 167, 345
- CUNNINGHAM, George P, 210, 343

D

- Dancers on the Shore*, 7, 12, 17, 19, 37, 49, 54, 56, 84, 109, 117, 118, 127, 150, 168, 175, 188, 205, 269, 278, 313, 323, 340, 377, 387
- DASTUR, Françoise, 345
- dām*, 20, 38, 39, 42, 45, 47, 51, 55, 56, 63, 77, 81, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 128, 129, 136, 137, 143, 151, 156, 189, 205, 206, 207, 213, 214, 227, 235, 236, 238, 239, 240, 279, 324, 340, 395
- DEMO, David H, 345
- DESANTI, Jean-Toussaint, 345
- DESLANDES, Paul R, 346

DIAGNE, Souleymane Bachir, 173, 346
 DIXON, Melvin, 197, 346
 DJEBALI, Taoufik, 120, 132, 346
 DORAIS, Louis-Jacques, 346
 Du BOIS, W.E.B., 346
 DUBOST, Thierry, MILLS, Alice, 120,
 346
 DUNFORD'SOLTICE, 341
Dunfords Travels Everywheres, 7, 9, 18,
 19, 20, 26, 27, 28, 29, 39, 42, 44, 45, 46,
 54, 63, 64, 68, 69, 76, 81, 82, 83, 85, 86,
 87, 88, 89, 113, 119, 133, 135, 139, 142,
 143, 157, 169, 175, 178, 182, 183, 186,
 189, 191, 206, 215, 225, 226, 227, 228,
 230, 237, 238, 239, 247, 250, 254, 255,
 256, 257, 258, 263, 265, 272, 274, 277,
 281, 283, 284, 286, 291, 298, 301, 305,
 308, 311, 314, 316, 317, 324, 325, 333,
 335, 340, 346, 358, 379, 391, 394, 395,
 401
 DUVAL, Sophie, 346
 DYLAN, Bob, 346

E

ECKLEY, Grace, 89, 143, 346
 EGGERLING-BOECK, Jennifer, 75, 346
 ELLISON, Ralph Waldo, 32, 346

F

FANON, Frantz, 106, 173, 346
 FAULKNER, Howard J., 44, 347
 FAULKNER, William, 41, 347
 FERGUSON, Roderick A., 347
 FISHER FISHKIN, Shelley, 63, 347
 FLEMING, Robert E., 19, 101, 266, 314,
 347
 FORSTER, E.M., 347
 FOUCAULT, Michel, 162, 171, 347
 FRASER, Michael R., PLATT, Gerald M.,
 347
 FREUD, Sigmund, 226, 347

G

GATES, Henry Louis Jr, 347
 GAYLE, Addison, Jr, 15, 347
 GENETTE, Gérard, 44, 347
 GORDIMER, Nadine, 175, 348
 GORDON, Jacob U., 348

GORDON, Lewis R., 22, 25, 26, 108, 144,
 172, 231, 233, 348
 GRAY, Steven F., 348
 GREGOIRE, Franz, 348
 GRIER, William H., COBBS, Price M.,
 110, 348
 GRIFFIN, J. H., 348
 GROVES, Harry E., 348
 GUEDJ, Pauline, 348
 GUENANCIA, Pierre, 348
 GUILLEN, Fabienne, 344, 348
 GYANT, LaVerne, 131, 342, 348
 GYSIN, Fritz, 349

H

HARPER, Philip Brian, 349
 HARRIS, T., 15, 19, 101, 124, 189, 259,
 266, 313, 314, 341, 347, 351
 HARTMAN, Saidiya V., WILDERSON,
 Frank B., III, 349
 HEGEL, 22, 349
 Heidegger, 21, 345
 HEIDEGGER, 282, 349
 HEMINGWAY, Ernest, 45, 349
 HENDERSON, Carol E., 349
 HENDERSON, Mae G., 349
 HENDERSON, Stephen E., 76, 77, 238,
 304, 308, 320, 349
 HERLANT-HÉMAR, Kristina, 280, 349
 HERMAN, Jean, ROBEYNS, Ann, 68,
 349
 Homesick Blues, 255, 261, 267, 271, 272,
 277, 306, 307, 313, 314, 340
 HONING FINE, Elsa, 349
 HUGHES, Michael, 75, 345
 HULBERT, 345
 HURSTON, Zora Neale, 352
 HUSSERL, 234, 349

I

IRELAND, Craig, 349
 IRONS, Jenny, 350

J

JASPAL, Rusi, 63, 350
 JEFFERSON, Thomas, 350
 JOHNSON, Clarence Sholé, 317, 355
 JONES, LeRoi *Voir* BARAKA, Amiri

K

KARENGA, Maulana R, 15, 350
 KEKEH-DIKA, A.-A., LE DANTEC-
 LOWRY, H, 350
 KEMME, Steve, 311, 350
 KING, Martin Luther, Jr, 93, 350
 KLOTMAN, Phyllis R, 239, 350

L

L'an V de la révolution algérienne, 106,
 108, 346
 LANÇON, Philippe, 350
 LAURENCE, Stephen, MARGOLIS, Eric,
 212, 350
 LE DANTEC-LOWRY, H, 198
 LECERF, Yves, 216, 350
Les damnés de la terre, 106, 110, 269, 346
 LEWIS, Desiree, 350
 LIGGINS HILL, Patricia, 313, 351
 LOWE, John, 346
 LYOTARD, Jean-François, 25, 297, 351

M

MA, Shaoling, 351
 MANUEL, Ron Carmichael, 351
 MARRIOTT, David, 351
 MAYZAUD, Yves, 164, 351
 McCARTNEY, Robert, 296, 351
 MGADMI, Mahassen, 121, 351
 MOORE, Asher, 351
 MORRISON, Toni, 149, 191, 351
 Moses Mama, 117, 118, 255, 264, 287,
 295, 310, 316, 340
 MUCCHIELLI, Alex, 351
 MUHAMMAD, Elijah, 89, 351
 My Next to Last Hit, 56, 255, 259, 260,
 261, 263, 270, 277, 292, 297, 298, 303,
 304, 315, 321, 335, 340

N

NAGEL, Joane, 351
 NAPIER, Winston, 314, 351
 NARBONNE, Jean-Marc, 352
 NEAL, Larry, 14, 16, 38, 58, 89, 147, 352
 NOONAN, Harold, 352

P

PALMER, Phyllis Marynick, 352

Peau noire, masques blancs, 14, 22, 26,
 36, 73, 110, 121, 164, 173, 190, 195,
 196, 208, 222, 246, 249, 320, 321, 331,
 335, 346
 PÉREZ-ÁLVAREZ, Marino, SASS, Louis
 A, 352
Playing in the Dark, 191, 351
 PRESTAGE, Jewel L, 352

R

RABINOWITZ, Howard N, 352
 REED, Daphne S, 352
 REILLY, John M, 352
 RICŒUR, Paul, 279, 352
 ROBNETT, Belinda, 352
 ROCCHI, Jean-Paul, 73, 165, 347, 352,
 355
 ROMANO, Claude, 353
 RONEY, Patrick, 353
 RUSSELL, Thaddeus, 353

S

SANDERS THOMPSON, Vetta L, 353
 SARNECKI, Judith H, 353
 SARTRE, Jean-Paul, 22, 353
 SCHAFFER, Richard, SMITH, Neil, 353
 SCHATT, Stanley, 186, 239, 353
 SCOTT, Freda L, 353
 SELL, Mike, 353
 SIDIBE *Voir* SY
 SIMONELLI, Thierry, 353
 SMITH, Cynthia, 19, 45, 83, 353
 SMITH, David L, 353
 SMITH, Jon, 353
 STEELE, Vincent, 354
 SUNDQUIST, Eric J, 238, 354
 SY, 35, 43, 44, 178, 185, 251, 257, 283,
 284, 341, 354, 396
 SY/SIDIBE, Marième, 354

T

TAYLOR, James Lance, 354
 The Air Up There, 255, 283, 284, 286,
 298, 317, 341
The Signifying Monkey, 347
 THOMAS, Lorenzo, 80, 354
 THOREAU, Henry David, 36, 354
 THORPE, Benjamin, 354
 TIMBERLAKE, 344

TRUC, G r me, 354

V

VALADE, Roger M., III, 354

VANDIVER, Beverly J, 168, 354

VETTORATO, Cyril, 314, 354

W

WEST, Carolyn M, 355

WEST, Cornel, 355

WEYL, Donald M, 205, 208, 223, 330,
355

WITTGENSTEIN, Ludwig, J. J, 217, 355

WOOD, Michael, 19, 45, 83, 355

WRIGHT, Michelle M, 73, 355

WRIGHT, Richard, 355

Y

YANCY, Georges, 355

Z

ZACCAI-REYNERS, Nathalie, 193, 355

ZUFFEREY, Joël, 355

Résumé

Caractéristique de la littérature noire des années 1960 aux États-Unis, la revendication de l'Être-noir est présente dans les moindres mots écrits par les auteurs africains américains de cette période. William Melvin Kelley, en tant qu'écrivain du *Black Arts Movement*, le met en avant dans ses œuvres au profit d'une éducation de l'Africain Américain contre la ségrégation et d'autres formes de racisme. Il ne s'agit pas seulement de conceptualiser le Noir par l'écriture, mais surtout de le dépeindre. Selon l'auteur en effet, son rôle est d'abord de mettre en action des personnes, et non pas des idées travesties qui résulteraient d'une quelconque idéologie noire. C'est ce schéma – le passage du monde réel à un monde fictif, ainsi qu'à une représentation idéologique – qui sera étudié dans cette thèse. Il faudra toutefois noter la transformation de l'attitude de l'auteur. En effet, de l'état de simple narrateur, il passe à celui d'activiste. Ce changement est notable par la différence des idées et de la verve entre le premier livre et le dernier publiés par Kelley. Cette évolution de la pensée sera ensuite reliée aux récentes directions prises par l'écrivain. Située au carrefour entre la phénoménologie, la philosophie de l'existentialisme noir, la sociologie ainsi que la littérature, l'analyse qui sera menée aura pour but de mettre en avant l'existence noire vue par William Melvin Kelley. L'auteur ne se place pas seulement en tant que représentant des Noirs, mais comme chargé d'une mission : celle d'aider l'Africain Américain à comprendre la société étatsunienne pour améliorer sa position sociale et culturelle.

MOTS-CLÉS : Être-noir ; Identité noire ; William Melvin Kelley ; Philosophie de l'existence noire ; Phénoménologie ; Black Arts Movement

Title and summary

The "Blafringo-Arumerican" in William Melvin Kelley's Works: African American Blackness between Concept and Lived Experience

Blackness is one of the keywords of the African American literature of the 1960s. It is to be read in each and every word that an African American writer would put down on paper. As a Black Arts Movement writer, William Melvin Kelley sets blackness forth in his works so that the black population can better struggle against segregation and other forms of racism. Yet, he does not only conceptualize the African American person by writing him or her up, but above all, he depicts them. For Kelley, the role of the author is primarily to show people, not disguised ideas resulting from some other black ideology. It is this pattern – the passage from a real world to a fictitious one, as well as to an ideological representation – that I will study in my dissertation. However, I am first going to note down the transformation in Kelley's behavior toward race relations as he moves from narrator to activist. This change is to be seen in the difference that exists in the writings between his first novel and the last that was published. This renovation will also be linked to the recent direction taken by Kelley in his latest narratives. Phenomenology, Black existentialism, sociology and, of course, literature will be the bases for this dissertation. The analysis will insist on black existence as seen by William Melvin Kelley. The writer does not only act as a representative of black people, but as one who must help the "Africamerican understand the American society in order to improve his or her social and cultural position."

KEYWORDS: Blackness; Black Identity; William Melvin Kelley; Africana Philosophy of Existence; Phenomenology; Black Arts Movement