

**RÉ-ÉCRIRE LA MÉMOIRE AFRICAINE-AMÉRICAINNE DANS LES RÉCITS DU
BLACK ARTS MOVEMENT À TRAVERS UNE LECTURE DE *A DIFFERENT
DRUMMER* DE WLLIAM MELVIN KELLEY (1989), DE *MUMBO JUMBO* (1996)
DE ISHMAEL REED, ET DE *THE GOOD BOOK* (2015) DE REUBEN COPLEY**

Patrick Oswaldo KLOUAMI

Université Alassane Ouattara de Bouake, Côte d'Ivoire

klouamipatrick@gmail.com

Résumé : Au cours d'une approche intertextuelle, de *A Different Drummer* de Wlliam Melvin Kelley(1989), de *Mumbo Jumbo* (1996) de Ishmael Reed, et de *The Good Book* (2015) de Reuben Copley, je mène une analyse sociocritique et postcolonialiste dont l'objectif est de montrer, à travers une relecture de ces œuvres, comment les Africains-Américains aux Etats-Unis, mènent le processus de redynamisation de leur culture et conduisent la réinvention des accessoires culturels liés à la couleur de la peau. Ces trois auteurs en général et Reed en particulier, considèrent que la reconstruction de l'Africain-Américain nécessite absolument une réinvention de ses culture, mythe et mémoire. Cet article vise à indiquer les ressources et la force dont dispose le monde Noir en vue de mener à bout le processus de réinvention. Il vise également à mettre en lumière toute la beauté, la richesse et la diversité linguistique de la civilisation noire longtemps restée à l'épreuve d'une hégémonie de l'homme blanc qui a parlé et écrit en son nom durant des décennies. Cette réinvention a pour objet de s'affirmer désormais dans *A Different Drummer* de Kelley (1989), *Mumbo Jumbo* (1996) de Reed et de s'assumer pleinement dans *The Good Book* (2015) de Copley.

Mots-clés : Ré-écriture, réinvention, Afro-américaine, légendification, mémoire.

**REWRITING THE AFRICAN-AMERICAN MEMORY IN THE NARRATIVES OF
THE BLACK ARTS MOVEMENT THROUGH A READING OF WLLIAM
MELVIN KELLEY'S *A DIFFERENT DRUMMER* (1989), ISHMAEL REED'S
MUMBO JUMBO (1996), AND REUBEN COPLEY'S *THE GOOD BOOK* (2015)**

Abstract : In an intertextual approach, from Wlliam Melvin Kelley's *A Different Drummer* (1989), Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo* (1996), and Reuben Copley's *The Good Book* (2015), I conduct a sociocritical and postcolonialist analysis whose objective is to show, through a rereading of these works, how African-Americans in the United States lead the process of revitalization of their culture and lead the reinvention of cultural accessories related to the color of the skin. These three authors in general and Reed in particular, consider that the reconstruction of the African-American absolutely requires a reinvention of his culture, myth and memory. This article aims to indicate the resources and strength available to the Black world to complete the process of reinvention. It also aims to highlight all the beauty, richness and linguistic diversity of black civilization long put to the test of the hegemony of the white man who spoke and wrote on its behalf for decades. This reinvention aims to assert itself now in Kelley's *A Different Drummer* (1989), Reed's *Mumbo Jumbo* (1996) and to assume full responsibility in Copley's *The Good Book* (2015).

Keywords: Re-writing, reinvention, African-American, legendification, memory.

Introduction

La lutte pour l'émancipation et l'idéalisation de la race noire est un sujet à écriture pour les intellectuels de la période pendant et postcoloniale. Cette lutte est devenue une question centrale et se traduit désormais par une forme d'écriture dans de nombreuses œuvres littéraires. Les trois œuvres que sont *A Different Drummer* de William Melvin Kelley (1989), de *Mumbo Jumbo* (1996) de Ishmael Reed, et de *The Good Book* (2015) de Reuben Copley amènent le lecteur à s'adapter à un autre style d'écriture. Une façon nouvelle d'écrire qui fait appel à un processus de réinvention de la culturalité noire. Cette réécriture s'adosse à la littérature. Tandis que Kelley dans *A Different Drummer* (1989) et Reed dans *Mumbo Jumbo* (1996) se consacrent à prouver l'immensité et la richesse de la culture Africaine-Américaine, tout en précisant le nécessaire besoin de la pérenniser, Copley, dans *The Good Book*, insiste sur l'harmonisation des cultures Africaines, Africaines-Américaines, et leur réinvention afin de la rendre irrésistible aux prétentions de la mettre sous étoile, afin de la rendre unique.

Il importe, dans le cadre de cette article d'œuvrer pour le développement des communautés Africaines-Américaines. Il nous faut rechercher les spécificités, les traces et les rudiments de la culture, du mythe et de la mémoire dans les œuvres littéraires sus-mentionnées. Elles sont dans la mesure du possible des invites à, pour ce que Lucien Goldmann, dans *Sociologie de la littérature*, appelle « des postulats qui poussent à un questionnement permanent » (Goldmann, 1959, p20).

L'intérêt de ces œuvres est qu'elles ne se limitent pas à faire l'apologie de la culture noire, mais elles osent redire, repenser et réinventer cette culturalité. Ce fait suscite les questions suivantes : comment se fait l'hybridation entre la culturalité et la littérature ? de quelle façon se font la réécriture et la réinvention de la mémoire Africaine-Américaine ? Et comment la littérature peut y aider ? Nous proposons, à cet effet, une analyse qui redonne à la mémoire noire-américaine sa beauté et sa grandeur. Dans un article publié en 1990, dans la revue littéraire *Counterpunchmy*, Reed révèle que la littérature est également un moyen vivant et efficace de redéfinition afin de réussir là où les actes physiques ont échoué. Reed révèle, ainsi, la primauté de la plume sur les actes. Il voit le modèle de l'écriture comme un outil efficace pour gagner la lutte (Reed, 1990, p37).

Dans la conduite de cette analyse, en nous fondant sur les démarches sociocritique et postcolonialiste, sur leurs récits respectifs, nous mettrons en lumière les parts d'écriture et de réécriture de la mémoire noire. Il sera question, et ce, de façon permanente, de recréer le pouvoir de la littérature et marteler son apport dans la redynamisation et la réinvention de la civilisation et la mémoire Africaine-américaines.

1. Réinventer la figure de l'Africain : la légendification

1.1. Le principe de légendification

A travers cette notion qui relève du néologisme, il s'agit pour nous de montrer le caractère légendaire attribué à l'américain noir qui revendique ses sources africaines. La légendification est l'ensemble des actions des écrivains noirs américains en vue de légendariser les pratiques de l'africain. Larry Neal, auteur de *Black Arts Movement* publié en 1989, décrit des chefs de file engagés dans un militantisme de

légendification, parfois acerbe, à l'instar de Malcolm X, de Stokely Carmichael, de H. Rap Brown ou encore de James Baldwin (Larry Neal, 1989, pp30-31). Le BAM veut se redonner des valeurs et une fierté raciale noire en réponse au diktat imposé par l'homme blanc. Au vu des humiliations marquées par les violences physiques et morales au sein de la société étatsunienne, le BAM se réapproprie une identité noire qui est pensée et mise en place par et pour les Africains-Américains. La philosophie du *Black Power Movement* pronée également par la BAM, vise à inculquer l'importance de l'acceptation de soi en tant que membre de la communauté noire américaine ayant le regard tourné vers le légendaire et l'originel africain.

En réponse aux stéréotypes développés par les Blancs à l'encontre des Noirs, des artistes se sont astreints à la tâche de remodeler les éléments culturels africains-américains. Selon eux, il faut mettre en avant la figure africaine en accentuant sa beauté et la rendre plus artistique. Différents courants artistiques ont donc été créés afin de répondre aux besoins identitaires des Noirs étatsuniens. Au nombre de ces mouvements, l'on a OBAC (*Organization of Black American Culture*), collectif d'artistes de Chicago à l'origine du *Wall of Respect* en 1967 qui mettent en avant des figures héroïques noires. Cette lutte ne sera pas sans des heures sombres, avec pour objectif de mettre sous étoile les leaders qui se sont faits le fer de lance de la légendification de la culture noire ; d'où la mise à mort de certains d'entre eux.

L'assassinat de Malcolm X le 21 février 1965 est l'un des éléments déclencheurs d'un des changements artistiques les plus radicaux de la deuxième partie du XXe siècle aux États-Unis. Il est en partie à l'origine de la création du BAM en synergie avec Leroy Jones qui créa le *Black Arts Repertory Theatre/School* (BARTS). L'objectif est d'utiliser les arts, et surtout les arts participatifs et la littérature pour pousser les Africains-Américains vers l'autodétermination. Ce mouvement culturel s'est particulièrement développé autour du principe d'une esthétique noire, une *Black Aesthetic*, qui permettrait de mettre en exergue les valeurs nouvelles des Africains-américains à défendre afin de déterminer le nouveau rôle donné à l'artiste noir. Pour parvenir à cet objectif de réinvention de la mémoire noire, Larry Neal, chanteur du BAM, cite Ethel Ridge Knight. Il écrivait: Unless the Black artist establishes a "Black aesthetic" he will have no future at all. To accept the white aesthetic is to accept and validate a society that will not allow him to live. The Black artist must create new forms and new values, sing new songs (or purify old ones) ; And along with other Black authorities, he must create a new history, new symbols, myths and legends (and purify old ones by fire). And the Black artist, in creating his own aesthetic, must be accountable for it only to the Black people. (Neal, p30)

Neal nous explique ici qu'il faut donc mettre en lumière la culture africaine-américaine préexistante, développer les mythes, les légendes et les héros, puis les purifier afin de les ramener à leur origine africaine. Toutes ces démarches ont un objectif simple : rendre leur fierté aux Africains-Américains, leur faire prendre conscience de leur beauté et de l'importance de leur culture (Michel Giraud, p40).

Cette culture et ce folklore ont été, selon les auteurs du BAM, spoliés depuis le début de la présence noire aux États-Unis. C'est un phénomène qui se retrouve dans beaucoup de pays et de territoires qui ont été le théâtre de l'esclavage et les lieux d'accueil de la diaspora africaine. Dans son article « "Question noire" et mémoire de l'esclavage » qui s'intéresse particulièrement au contexte des Antilles françaises, Michel

Giraud explique les raisons qui ont poussé, à la fois les colons et les anciens esclaves, à opter pour l'Omerta (Giraud, pp40-41). Si les anciens esclaves ont parfois préféré se taire, ne pas parler de ce passé et aller de l'avant, les anciennes puissances coloniales, elles, l'ont fait, non seulement, pour éluder la question de leur responsabilité d'un passé encombrant, mais aussi pour tronquer l'histoire des peuples de la diaspora africaine. Il rejoint Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme* lorsqu'il explique que le racisme inhérent à nombre de colonisateurs est le fondement de ce dénigrement (Aimé Césaire, p43).

Dans *La Peur des Barbares* de Tzvetan Todorov, repris par Giraud, Giraud atteste qu'en dépit des efforts fournis en vue de préserver l'image saine du monde Noir, un travail d'effacement de la mémoire noire est produit, appuyé en cela par des faits historiques accomplis par les régimes totalitaires occidentaux du XXe siècle (Todorov, Giraud, p81). Nous retrouvons cela également dans la façon dont les Noirs, aux États-Unis, ont vu leur Histoire, leur culture et leurs origines être rejetées à la faveur des cultures anglo-saxonnes et du reste de l'Europe présentes sur le territoire étatsunien. La tradition orale, les chants et danses et le folklore, à essence Black culture, sont, entre autre, des ingéniosités du Noir en vue de changer le format de son histoire et de sa mémoire. L'histoire de l'afro-américain ne peut donc être transformée et tronquée.

1.2. Transformer le noir-américain pour le réinventer

Cette transformation est également le fait de certains personnages importants de l'Histoire africaine-américaine : des penseurs Noirs, des artistes et des individus conscients de l'importance de conserver cette mémoire de leurs origines et de leurs traditions pour mieux aborder leur présent et préparer leur avenir. Cette transformation conduisit également à une réappropriation culturelle, identitaire, ontologique et existentielle. Elle s'est opérée pendant le Mouvement pour les droits civiques dont le Black Arts Movement est l'une des armes majeures.

Malgré la promotion des arts performatifs, certains auteurs du BAM ainsi que d'autres qui étaient proches de leurs idéologies, ont préféré utiliser le roman pour mettre en avant un univers différent du monde réel dominé par les Blancs. En faisant cela, ils ont parfois permis l'élaboration de légendes, la transformation de mythes, ou encore la réécriture des formes existantes dans la tradition littéraire et le folklore étatsuniens. C'est le cas d'Ishmael Reed, auteur de *Mumbo Jumbo*, roman publié pour la première fois en 1972 ou encore de William Melvin Kelley, en particulier dans son unique roman *A Different Drummer* et *Dunfords Travels Everywhere*, publiés respectivement en 1962 et 1970. Dans ces ouvrages, ils mettent en lumière le folklore Noir étatsunien à travers une réinvention linguistique et ethnique de la figure de l'africain. Le processus de revisite du folklore repartira cette fois-ci de source Afrique un continent auquel nos auteurs s'identifient.

2. Revisiter le Folklore

2.1. Littérature et folklore afro-américain

Le folklore est l'ensemble des productions collectives émanant d'un peuple qui se transmettent d'une génération à l'autre par voie orale et par imitation. Ces arts et traditions populaires comprennent la culture littéraire, figurative, et matérielle. Il est un ensemble des pratiques culturelles (croyances, rites, contes, légendes, fêtes, cultes,

etc.) des sociétés traditionnelles. Revisiter donc le folklore revient à une refonte de tout, sans pour autant faire table-rase des modes précédents. Cela engage une nouvelle vision, un nouveau type d'Africain. Ce type d'Africain se distingue de celui qui verse dans l'avilissement et la dévotion à l'homme blanc (Césaire, op. cit. p41). William Melvin Kelley, auteur de quatre romans et de plusieurs nouvelles, a travaillé sur la légende et la dimension héroïque des Noirs Américains dans son premier ouvrage *A Different Drummer*. L'histoire de Tucker Caliban est racontée à travers les regards et les commentaires de narrateurs exclusivement blancs. Le protagoniste décide de mettre le feu à ses biens après le décès de son grand-père qui aurait passé sa vie à se sacrifier pour aider les autres (Kelley, p 123). L'utilisation du nom « Caliban » est intéressant du fait du processus de « naming » utilisé par Kelley. Tiré de la tragédie shakespearienne, Caliban est le nom d'un monstre réduit en esclavage dans la pièce *The Tempest écrite vers 1610 et 1611*. Personnage secondaire chez Shakespeare, plusieurs auteurs, au nombre desquels Aimé Césaire, l'ont repris dans leurs œuvres. Pour le dramaturge martiniquais, dans la pièce théâtrale *Une tempête* du dramaturge martiniquais, publié pour la première fois en 1969, qui est une réécriture postcoloniale et anticolonialiste, où Caliban, l'un des personnages, se libère du joug des chaînes, se réapproprie son identité, non pas seulement en rapport au canon littéraire anglo-saxon, mais surtout par rapport à la décolonisation. Chez Kelley, l'enfant de l'Africain est nommé First Caliban, alors que son maître lit la pièce originelle. Il y a par conséquent une volonté de l'auteur du BAM de marquer l'importance de l'esclavage chez ses personnages. Aussi, First Caliban peut être compris comme signifiant « le premier esclave ».

L'arrière-arrière-grand-père de Tucker Caliban, seulement nommé « *The African* » tout au long du roman (puisque'il n'est pas esclave), est cette figure impressionnante qui constitue l'une des pierres angulaires de la narration. Au cours de sa quête de reconstruction, l'Africain voit en sa nouvelle façon de se vêtir une forme de ré-écriture de sa culture et de son être (Kelley p152). La légendification trouve également son sens dans le principe du « *tall tale* », tel qu'il est réécrit par Kelley.

Le *tall tale*, selon Kelley, est une forme de narration dans laquelle les éléments racontés sont fortement exagérés alors même qu'ils sont relatés comme s'ils étaient avérés (Kelley, p56). Kelley fait une ironie à ce niveau. Elle est perceptible au niveau du fait qu'il prévienne le lecteur dès le début que ce récit est fictif, tout en sachant que cette part légendaire est ce qui attire, ce qui permet aux autres Africains-Américains de « l'État » d'imiter Tucker et d'en faire un chef de file, comme l'a été son ancêtre :

Like I said, nobody's claiming this story is all truth. It must have started out that way, but somebody along the way or a whole parcel of somebodies must-a figured they could improve on the truth. And they did. It's a damn sight better story for being half lies. Can't a story be good without some lies? You take the story of Samson. Might not all be true as you read it in the Bible; Folks must-have 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 hereabout did; take the African, who must have been pretty big and strong to start and make him even bigger and stronger (Kelley, p9).

Ces propos de montrent clairement qu'il y a hiatus entre l'histoire contée par le Blanc est différente de celle contée par un membre originaire de la communauté Noire. Ceci

est tout le symbole de la différence de taille physique entre Tucker et son ancêtre, elle peut être interprétée comme une minimisation de la stature du Noir au contact du Blanc. Cependant, la portée des actions de Tucker à travers « l'État » entier montre que par le sang, Tucker est toujours intrinsèquement « gigantesque ». Par un mécanisme d'exagération des faits qui ne se racontent de personne à personne, la légende de Tucker Caliban est née. L'intention de Kelley ici est de prouver la légendification du noir, montrer la force des origines africaines et le fort impact que cela peut avoir dans la lutte des Africains-Américains ; Une force qui peut être un adjuvant dans la réinvention du folklore Noir.

Outre l'élan politique que l'on peut retrouver dans cette démarche de légendification, il y a un objectif qui est assigné à l'action du *Black Arts Movement*, qui est de rendre aux Africains-Américains leur fierté. Par conséquent, en lui conférant cette stature, William Melvin Kelley contribue à une action qui se retrouve dans les œuvres de nombreux auteurs Noirs étatsuniens. C'est ainsi que, dans *A Different Drummer*, le deuxième homme noir que l'on voit quitter « l'État » revêt ses plus beaux habits et marche la tête haute lorsqu'il prend le bus, première étape dans sa migration vers New-York (Kelley p55-57). Les auteurs du BAM, comme le recommandait Etheridge Knight, n'ont cependant pas seulement créé des légendes et des mythes ; Ils ont également puisé dans les mythes et légendes africains-américains afin de les remettre en avant. Ils ressentent le nécessaire besoin de réinventer certains des mythes, culture et mémoire, en les débarrassant de leurs scories blanches pour qu'ils correspondent mieux aux réalités existentielles des vies Africaines-Américaines.

3. Réinventer les mythes, la culture et la mémoire

3.1. La réinvention de la mémoire par une ré-écriture de soi

Le processus de réinvention des mythes, la culture et la mémoire doit être vus sous un angle nouveau s'il se veut être une réussite. Elle débute par la redécouverte du folklore et du lieu d'origine (l'Afrique). Cette redécouverte permettra de lancer le processus de réinvention de la mémoire collective africaine-américaine. Il transite par la réécriture du passé, des traditions et des croyances. Cela est également une façon de « réhistoriciser » la mémoire africaine-américaine. Il s'agit, en d'autres termes, de lui donner sa valeur originelle dans un contexte de domination de l'homme blanc qui en a minimisé l'amplitude. Frantz Fanon, dans *Peau Noire Masque Blanc*, appelle cette volonté du Noir de reprise en main de son histoire la « sur-détermination ». Dans ce même ouvrage, publié en 1952, il fait de la lutte raciale noire une question centrale. Il en appelle à l'identité raciale vraie et à son idéalisation (fanon, p93). Frantz Fanon émet des invites et des appels incessants à une réinvention de la mémoire noire. Il exhorte à se dire et se redire autrement, mais à se dire vrai. Le processus de réinvention pour être validé et mené à bout doit être vrai. Le modèle Afro-américain doit se panser, repenser son être et son savoir-être. Il rejoint à cet effet le combat pour l'égalité, raciale des Africains-Américains. Il évoque à plusieurs endroits de son œuvre la lutte du BAM. Il stipule que dans le cadre cette lutte contre les discriminations, il est de leur seule et unique responsabilité de refaire l'image qu'ils ont d'eux-mêmes. Image qui fut pendant très longtemps construite par le discriminant blanc. Il leur faut procéder à une déconstruction de cette image et des stéréotypes qui en découlent. Il faut donc faire le lit de la reprise de parole et de la réécriture par soi et pour soi.

Les processus de « l'écriture de soi » et du « parler de soi », pour évoquer les termes de Lewis Gordon dans son ouvrage *Existence in Black : An Anthology of Black Existential Philosophy*, paru en 1997, prennent une dimension existentielle dans la mesure où ils amènent s'interroger sur des questions téléologiques de la libération et d'identité noire au sein d'un monde anti Noirs (Lewis Gordon, pp92-93). Ishmael Reed revient également sur ces questions de libération et d'ajustement identitaire dans son œuvre romanesque *Mumbo Jumbo*. Il évoque la réinvention non seulement de la mémoire du et de la culture, mais aussi celle du mythe. Il évoque le folklore et insiste sur les éléments mystiques de l'existence noire (Reed, p65). Cet élément mystique se caractérise par un fait mystérieux, que plusieurs au sein de la communauté considèrent comme une maladie.

Aux États-Unis, peu avant la crise socio-économique de 1929, une épidémie appelée *Jes Grew* s'installe et sévit. Cette maladie a fait le plus de victimes à Harlem, un quartier au nord de Manhattan, dans l'Etat de New-York. Elle se manifeste par une frénésie qui s'empare de ceux qui dansent au rythme de la musique folklorique au point de ne plus pouvoir arrêter de danser. Il était question de trouver une réponse à cette maladie. Il fallait réinventer les solutions mystiques et mythiques cette fois-ci depuis le sol américain en faisant appels aux ancêtres, les premiers à fouler le sol du pays de l'Oncle Sam. Eux avaient des liens très étroits avec le voodoo. PaPa LaBas, un prêtre *HooDoo / Voodoo* essaye de trouver la solution à cette épidémie. Les diagnostics du prêtre feront comprendre que cette maladie n'est pas une fatalité, et qu'elle est une forme d'une réincarnation des premiers noirs qui foulèrent le sol américain. Cette maladie vient ré-crée la mémoire de la culture et du mythe Noir (Reed, pp6-33). Le *Jes Grew* est resté longtemps un mystère et un mythe, ce malgré les avis à son sujet. Le *Jes Grew* devient dès lors une identité culturelle et mythique de l'Afro-américain. Il se caractérise néanmoins par une joie de vivre communicative et une effusion de sentiments comme l'explique Reed :

We got reports from down here that people were doing "stupid sensual things," were in a state of "uncontrollable frenzy," were wriggling like fish, doing something called the "Eagle Rock" and the "Sassy Bump"; were cutting a mean "Mooche," and "lusting after relevance." [...] We knew that something was *Jes Grewing* like the 1890s flair-up. We thought that the local infestation area was Place Congo so we put our antipathetic substances to work on it, to try to drive it out; but it started to play hide and seek with us, a case occurring in the neighborhood and picking up in another. It began to leapfrog all about us (Reed, p4).

Reed atteste du caractère versatile et très contagieux de l'épidémie du *Jes Grew*. Il explique que la maladie se manifeste sous forme d'esprit qui se repand très vite d'une maison à l'autre. La maladie est imprévisible. Elle se joue aussi de ceux qui cherchent à la comprendre, à l'expliquer et à y remédier.

Pendant que la communauté Noire est en quête de solution pour remédier à la crise que lui impose la pandémie, la communauté Blanche a une approche différente, elle a une solution qui est tout autre : casser et tuer dans l'œuf ce qu'ils voient déjà comme une spécificité de l'esthétique culturelle noire. Une intrigue va donc naître à ce niveau. La trame diégétique se concentre sur la course entre deux groupes qui s'opposent sur la progression de *Jes Grew*. D'un côté, il y a ce que Reed nomme les Atonistes, leaders

du monde occidental à travers des sociétés secrètes et plus particulièrement le « Wallflower Order » et les « Knights Templar ». Ces ordres symbolisent la vision monothéiste blanche et son culte des morts. Leur but est d'empêcher la prolifération de ce qu'ils voient comme une épidémie mortelle au risque de voir disparaître la civilisation occidentale : « Don't you understand, if this Jes Grew becomes pandemic it will mean the end of Civilization As We Know It ? » (Reed p 4). D'un autre côté, on retrouve PaPa LaBas qui tente, en compagnie de Black Herman et d'autres Africains-Américains, d'aider Jes Grew à « s'ajouter au patrimoine culturelle et mythique noir » (Shelley Ingram, *To Ask Again*, P189) ; roman au sein duquel il fait des analyses à profusion, cependant, nous exposons quelques-unes d'entre elles.

Les analyses possibles de ce roman sont nombreuses du fait de la forme qu'apporte l'auteur et de sa qualité métafictionnelle. Shelley Ingram y voit un ouvrage contenant des éléments ethnographiques et folkloriques ; Une façon pour l'auteur de mettre en lumière les différentes interprétations du folklore et le manque de pertinence d'une vision unique. Reuben Copley dans son ouvrage *The God Book*, publié en 2015 reprend des termes de Reed et fait du roman un texte sacré, non pas pérenne mais transitoire, qui permet de continuer à transmettre le message de Jes Grew alors même que l'oralité disparaît de la société noire étatsunienne (Copley, p16)

Tout comme la narration de *A Different Drummer* de William Melvin Kelley, on retrouve des éléments exagérés correspondant au *tall tale* dans *Mumbo Jumbo*. Copley explique ces exagérations comme étant les « antithèses » de la ligne monotone des Atonistes :

Mumbo Jumbo is the antithesis of the boring and staid journalistic prose that is the byline of the Atonist linguistic authorities. Ishmael Reed uses his novel as a postmodern J.G.C., infecting those who read it with the questions and doubts about the mechanisms of the world. Reed unquestionably includes false and misleading information, but there is also truth within The Text, enough to make the thoughtful reader curious. This is another function of Reed's sacred text: it bestows the impulse to investigate (Copley, p65).

Ces propos de Copley révèlent clairement que Reed utilise des techniques diverses et novatrices afin de toujours chercher l'attention de son lecteur. Entre roman d'investigation, article de recherche et narration des origines de *Jes Grew*, l'aspect métafictionnel attise la curiosité et pousse à découvrir une histoire racontée autrement que par le point de vue des Blancs. L'utilisation de l'oralité permet aussi de véhiculer la mémoire. Le savoir d'Osiris est transmis à travers les histoires, les codes des danses qui ne sont écrits que plus tard. On remarque le rôle de cette transmission orale de la mémoire afin qu'elle perdure. Mais elle est corrompue par l'ajout d'autres rites et d'autres gestes. C'est pourquoi elle sera ensuite écrite. Plus tard, elle sera perdue parce que la diffusion auprès des descendants ne s'est pas faite. Ces traditions sont annihilées par les machinations des Blancs et la volonté de ceux-ci d'effacer la mémoire, le folklore et l'histoire des diasporas noires. L'effacement de cette mémoire est particulièrement contraignant dans la construction de l'identité de la minorité africaine-américaine. Dans *Les abus de la mémoire*, Tzvetan Todorov explique l'utilité du passé dans la construction de l'identité :

Il faut d'abord noter que la représentation du passé est constitutive non seulement de l'identité individuelle – la personne présente est faite de ses propres images d'elle, mais aussi de l'identité collective. [...] Le recours au

passé est particulièrement utile lorsque les appartenances *sont* revendiquées pour la première fois : je me réclame de la race noire, du genre féminin, de la communauté homosexuelle, il faut que je sache qui ils sont. (Todorov, pp51, 52-53)

Todorov fait remarquer, par ce passage d'écriture, que le « culte de la mémoire » se développe, et c'est ce que l'on retrouve chez les écrivains du BAM : cette volonté de savoir d'où l'on vient et ce qui constitue l'essence du groupe, de la communauté et les individus. Il est capital de faire savoir à son groupe et sa communauté leur origine afin d'y puiser les ressources pour résorber les situations de crises. Papa Labas, le prêtre voodoo s'y attèle. Il fait des incursions dans son Afrique afin d'y trouver le remède idéal au problème sociétal. Il s'engage donc dans des aventures aux fins d'assouvir les besoins de la conscience collective.

3.2. *Entre ré-écriture de la culture et refonte du mythe*

Dans ses aventures visant à contrer le *Wallflower Order*, PaPa LaBas découvre que *Jes Grew* et son texte ont été stabilisés en Afrique, plus particulièrement par le dieu Osiris de l'Égypte antique. Il est intéressant de noter la situation géographique que Reed donne à l'origine de son mythe et l'appropriation qui est faite du symbole de l'Ankh par les Africains-Américains. Si *Jes Grew* et son Texte sont issus d'Osiris et protégés par Isis, le *Wallflower Order* découle du frère meurtrier Seth. Dans une histoire syncrétique mêlant religions d'Égypte antique, de Dahomey et d'Afrique occidentale en générale, Vaudou haïtien ainsi que *Voodoo* et *HooDoo* étatsuniens, PaPa LaBas, lors de l'assemblée du « *Talking Android* », explique que l'équilibre du monde vient des danses apprises et enseignées par Osiris et détruites par Seth du fait de sa jalousie [*Mumbo Jumbo*, 160-191]. Ce récit est important à plus d'un titre car il retrace l'histoire et les mythes africains pour les révéler au public. Tel l'homme blanc tient à assujettir le noir, Seth voudrait voir disparaître Osiris qui représente ici l'homme noir. Il convient de préciser qu'avant de faire son apparition, le *Jes Grew* avait bien existé au préalable. D'abord, il permet d'expliquer la raison pour laquelle *Jes Grew* a disparu pour nombre de personnes, à l'exception d'individus tels que PaPa LaBas : « it is no surprise that PaPa LaBas carries *Jes Grew* in him like most other folk carry genes » (Helen Lock Op cit, p23). Citant Helen Lock et Robert Elliot Fox, Ingram explique:

they [PaPa LaBas and his small band of followers] reveal to a crowd of Atonists and "New Negroes," the true story of the Egyptian brothers Osiris and Set, illuminating "the origins of racial conflict and of the tyranny of the text" (Lock 73). Set, the empirically minded mythical ancestor of the Atonists, murders his Dionysian brother Osiris and scatters parts of his body throughout the world. Clearly a metaphor for the African diaspora, as Osiris is equated with the people who become the vessels for *Jes Grew*, Osiris's Book of Toth is thought to be the first "anthology" of black literature – but instead of being comprised of words, it is choreography, music, emotion. It is "the 'text' of the black experience as a whole" [Fox 55]25.

Ingram, dans ses propos, expose la volonté du Blanc de tuer et de faire disparaître une culture, une civilisation et une mémoire. Pour lui, la volonté de dépiécer et disseminer des communautés d'un peuple à travers le monde est clairement établie. Il est plus urgent de réunifier ce peuple et lui redonner ses marques identitaires. Il ne faut pas

oublier en effet que, même si Reed n'est pas un membre du *Black Arts Movement*, il partage certaines idées de Ingram, au nombre desquelles la réinvention de la mémoire afin de les aider à comprendre leurs culture et histoire pour la valoriser. Cette réappropriation historique est la mise en relation de la mémoire et de l'existence comme le laisse entendre Deleuze : « la Mémoire est la synthèse fondamentale du temps, qui constitue l'être du passé » (Deleuze p109). Le souvenir – la Mémoire – est ainsi un élément constitutif de cette existence des individus et du groupe des Africains-Américains. S'il y a une œuvre qui ait aidé à la réinvention du noir étatsunien à travers ses critiques et ses propositions, c'est bien l'œuvre *Mumbo Jumbo*.

Mumbo Jumbo est aussi une critique de la société étatsunienne dans son ensemble, en tant qu'épicentre du capitalisme, à l'opposé des dogmes de partage *HooDoo* et du *Jes Grew*. Le *Jes Grew* a des origines qu'il est fondamentale de chercher à connaître. Cette recherche nous donnera également des réponses sur la façon dont cette pratique a fait son entrée aux Etats-Unis.

S'il provient des Lwas originaires de Dahomey, *Jes Grew* ne s'est pas transmis de la même façon aux Haïtiens et aux Africains-Américains. Les haïtiens se mettront d'ailleurs à l'École des Africains-américains pour étudier l'évolution des formes de transmission de *Jes Grew* en vue d'anticiper l'importance de leur influence sur le monde. Un notable haïtien, s'adressant à PaPa LaBas, le prêtre voodoo, dit à ce propos : « That talk you drum from your lips. Your style. What you have here is an experimental art form that all of us believe bears watching » (Reed 152). Copley voit en ce passage une possible référence au Jazz, au Ragtime ou au Blues. Il indique aussi qu'elle est une description de la littérature postmoderne américaine des années 1970 (Copley p20).

Ainsi, en utilisant les éléments mystiques du *HooDoo*, Reed informe ses lecteurs de l'importance de leur culture africaine-américaine, non seulement pour eux, mais aussi pour les autres membres de la diaspora africaine. De même, à travers cette réinvention de la mémoire et l'utilisation des contes et des croyances, il fait une prédiction quant à l'importance de formes d'arts qui vont influencer la musique bien des années plus tard, tels que le R'n'B (Rythm and Blues), le Hip Hop et le Rap, qui sont des genres populaires musicaux afro-américains qui ont émergé dans les années 1940 aux Etats-Unis d'Amérique. *Mumbo Jumbo* de Reed se situe dans les années 1920 et devient non seulement le symbole du déclin de *Jes Grew* avec les tensions économiques, mais aussi celui de son maintien grâce à la profusion des œuvres des membres de la Renaissance de Harlem qui ont contribué à sa diffusion. PaPa LaBas associe les années 1920 florissantes aux années 1970 qu'il voit comme une nouvelle période de foisonnement :

« And the 20s were back again. Better. Arna Bontemps was correct in his introduction to *Black Thunder*. Time is a pendulum. Not a river. More akin to what goes around comes around » [*Mumbo Jumbo*, 218]. *Jes Grew*, immortel, ne peut que revenir: « *Jes Grew* has no end and no beginning [...] we will miss it for a while but it will come back, and when it returns we will see that it never left. You see, life will never end ; There is really no end to life, if anything goes it will be death. *Jes Grew is life* » (Reed, 204).

Reed explique ici que Le virus de *Jes Grew*, un virus hautement infectieux, subtile et protéiforme qui fait danser les gens de manière incontrôlable à travers le monde, est par conséquent un symbole de la mémoire réinventée. Dans *Mumbo Jumbo*, Reed parle de la création d'un « texte noir » qui se manifeste dans « *les Grew* ». Ce virus « *Jes Grew* »

pousse les gens à écouter de la musique, à danser et à être heureux. À bien des égards, le *Jes Grew* a besoin de l'expression physique de la musique pour grandir. Ceci dans le but de faire grandir la réputation et mieux conduire le processus de réinvention du mythe noir. Reed ne cesse de répéter et d'insister sur l'importance du *Jes Grew* dans la quête d'idéalisation de la race noire.

En se répétant, il devient, comme le dit Deleuze, « une condition de l'action avant d'être un concept de la réflexion » (Deleuze 121). Cyclique, son retour se fait à chaque fois avec plus de force et marque de plus en plus sa présence dans les esprits des Africains-Américains. Élément essentiel, il devient, comme le dit PaPa LaBas, le socle fondamental de leurs vies. Ces cultures, traditions et mémoire – le souvenir et l'image – utilisent et transfèrent les légendes transportées pendant la traite et, grâce à l'outil littéraire. La réminiscence de l'Afrique, chez Kelley ainsi que chez Reed, met en lumière son importance. L'énergie existentielle, la « *soul* » (Fanon, p93) puise dans une terre matricielle puissante et s'en alimente pour créer un peuple africain-américain que les auteurs veulent invincible. Pourtant, chez ces deux auteurs, il n'y a pas de négation de l'américanité, pas plus qu'une demande de retour aux sources. La mémoire est l'empreinte imaginaire qui permet de transporter, d'emprunter, d'inventer et de mélanger des aspects des deux espaces (l'Afrique et l'Amérique) afin de se réinventer. En se réappropriant cette origine et ce territoire africain, les auteurs détruisent les idéaux blancs qui leurs ont été imposés, au risque de créer les leurs.

Conclusion

La question de la ré-écriture de la mémoire de la race noire passe nécessairement par une revisite des présupposés et des préjugés. Des actions sont menées et des luttes engagées à travers l'écriture, autre forme de lutte. Elle est l'option que d'autres intellectuels engagés ont fait pour la revalorisation des idéaux noirs. Ces auteurs ont été prolifiques, marque de synergie à travers les mouvements de lutte pour l'acquisition des droits civiques. Les Black Arts Movements (BAM), le Black Power, pour ne citer que ceux-là, se sont couplés aux œuvres de *Different Drummer* de William Melvin Kelley (1989), de *Mumbo Jumbo* (1996) d'Ishmael Reed, et de *The Good Book* (2015) de Reuben Copley.

Les productions écrites de ces auteurs ont pourvu l'occasion de comprendre à quel point l'écriture dans la littérature joue un rôle majeur dans le repositionnement culturel et de la mémoire des Afro-américains. Elle contribue au repositionnement de la communauté Africaine-américaine. Ishmael Reed écrit à ce sujet: « We endeavor to resurface, it has been our duty not to evade but to invade » (Reed, 1989, p187). Les auteurs noirs américains se sont construits une légitimité dans le rôle de porte-voix des communautés Afro-américaines. Leur choix pour la lutte par l'écriture et la ré-écriture vise à retranscrire un langage typique et exclusif Noir dans leurs courants littéraires. La négation du dieu qu'offre la civilisation blanche, le refus de la dévotion au monothéisme Blanc et le refus de modèle langagier Blanc pour adopter les principes du dieu Hoodoo incarné par le *Jes Grew* obéit à une forme de ré-écriture et de réinvention la culture et la mémoire Noire. Les Noirs devront désormais retourner à la dévotion au dieu de leurs ancêtres. Ces auteurs veulent rappeler aux Noirs américains leur origine africaine, leur faire connaître leurs mythes, culture et mémoire à travers les livres. Ils adoptent désormais un style vestimentaire, langagier et

scriptural qui leur est particulier et est connu sous le nom de Slang. Cette réinvention du Noir renvoie par conséquent à un personnage Noir à la fois mythique et mystique.

Références bibliographiques

- BARAKA, Amiri. *A Black Mass*. In *Four Black Revolutionary Plays*. Indianapolis and New-York : Bobbs-Merrill, 1969.
- BROWN, Sterling A. « Negro Folk Expression. » *Phylon* 11. 4 (4th Qtr., 1950) 318-327.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme, suivi de Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, (1ère édition : 1955) 2004.
- COPLEY, Reuben. « The Good Book: Reading Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo* as neo-Hoodoo's Sacred Text. » *The Albatross* 5. 1 (2015) : 13-22.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. 12e éd. Paris : PUF, (1ère édition : 1968) 2015.
- ECKLEY, Grace. « The Awakening of Mr. Afrinnegan : Kelley's *Dunfords Travels Everywheres* and Joyce's *Finnegans Wake*. » *Obsidian* 12. (Summer 1975) : 27-41.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- GIRAUD, Michel. « "Question noire" et mémoire de l'esclavage. » *Cahiers d'Études Africaines* vol. 50, Cahier 198/200, 50 ans (2010) : 677-706.
- INGRAM, Shelley. « "To Ask Again" : Folklore, *Mumbo Jumbo*, and the Question of Ethnographic Metafiction. » *African American Review* 45. 1 / 2 (Spring/Summer 2012): 183-196.
- KELLEY, William Melvin. *A Different Drummer*. New-York : Anchor Books, (1ère édition : 1962) 1989.
- KELLEY, William Melvin. *Dunfords Travels Everywheres*. New-York: Doubleday, 1970.
- LEVINE, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness : Afro-American Folk Thought From Slavery To Freedom*. New-York, Oxford : Oxford University Press, 1977.
- NEAL, Larry. « The Black Arts Movement. » *The Drama Review : TDR* 12. 4 (Summer 1968) : 29-39.
- REED, Ishmael. *Mumbo Jumbo*. New York: Simon & Schuster, Scribner Paperback Fiction, (1ère édition: 1972) 1996.
- SHANNON, Sandra G. « Manipulating Myth, Magic, and Legend: Amiri Baraka's *Black Mass*. » *CLA Journal* 39. 3 (March 1996) : 357-368.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, (1ère édition : 1995) 2015.