

Département d'histoire
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

LA PRISE DE PAROLE POLITIQUE ET LE DISCOURS POÉTIQUE FÉMININ
AFRICAIN-AMÉRICAIN: LA REVUE *NKOMBO*, LA NOUVELLE-ORLÉANS,
1968-1974

par
Thomas Garriss
Mémoire présenté pour obtenir
La Maîtrise ès arts (Histoire)

Université de Sherbrooke
Décembre 2019

RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur la poésie radicale des femmes noires publiée dans la revue *Nkombo* (la première revue littéraire issue du *Black Arts Movement* à se développer dans le sud des États-Unis) à La Nouvelle-Orléans entre les années 1968 et 1974. Au sein des luttes noires, les femmes africaines-américaines sont souvent doublement marginalisées, d'une part en raison de leur race, et de l'autre en raison de leur genre. Puisque presque aucune femme ne publie d'essai politique, les sources traditionnellement employées dans les études historiques sont souvent insuffisantes pour comprendre l'ampleur de leur discours politique. Cependant, les sources artistiques se trouvent être des ressources fantastiques à cet égard. Effectivement, les femmes noires prennent parole dans les multiples revues du mouvement et rédigent un corpus d'œuvres poétiques unique. Ces textes portent en eux des contestations à l'égard de leur condition féminine et noire, et nous permettent de mieux comprendre leur expérience aux États-Unis. À cet effet, ce mémoire de maîtrise abordera l'histoire de la revue *Nkombo* à La Nouvelle-Orléans et le discours contestataire des femmes noires des années soixante aux États-Unis.

Mots-clés : *Black Arts Movement*, poésie féminine, prise de parole, politique, esthétique, résistance.

REMERCIEMENTS

À mes collègues et amis qui, peut-être sans le savoir, ont stimulé les réflexions au centre de ce mémoire. Nos discussions au sujet des manières de faire et de penser ont été essentielles à ce projet; merci.

Au directeur de recherche de ce mémoire, Jean-Pierre Le Glaunec, pour son appui continu, pour la finesse de ses commentaires et pour ses lectures éclairées ; merci.

À ma famille, pour un soutien sans égal; et en particulier à ma sœur, Jacqueline Garriss, sans qui ce mémoire de maîtrise n'aurait pu prendre forme; merci.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I. LE BLACK ARTS MOVEMENT ET LA LONGUE DURÉE DES	
LUTTES NOIRES.....	16
1.1. Le <i>Black Arts Movement</i> : un mouvement artistique.....	17
1.2. Un mouvement politique: les Droits civiques et le <i>Black Power</i>	20
1.3. La longue durée de la pensée africaine-américaine.....	23
1.4. Le sud des États-Unis et La Nouvelle-Orléans.....	28
1.5. Le <i>Free Southern Theater</i> (1963-1965).....	31
1.6. L’atelier de création BLKARTSOUTH (1965-1968).....	36
CHAPITRE II. LA REVUE <i>NKOMBO</i> : MATÉRIALITÉ, POLITIQUES ET	
ESTHÉTIQUE (1968-1974).....	42
2.1. La revue <i>Nkombo</i> : un numéro typique (1968-1974).....	43
2.2. Les politiques locales, nationales et communautaires de <i>Nkombo</i>	49
2.3. <i>Nkombo</i> et l’émergence d’une nouvelle esthétique noire.....	56
2.3.1. L’«orientation sudiste» de Tom Dent, une esthétique culinaire.....	56
2.3.2. Les bases d’une esthétique noire.....	59
2.3.3. Les illustrations de <i>Nkombo</i> : une esthétique féminine.....	61
CHAPITRE III. LES VOIX FÉMININES DE LA REVUE <i>NKOMBO</i> : QUO VADIS-	
GEX, NAYO WATKINS ET VIOLA CALHOUN.....	65
3.1. Quo Vadis Gex-Breaux, Nayo (Barbara Malcolm) Watkins et Viola Calhoun: Des	
poétesses révolutionnaires.....	67
3.2. Les voix de la résilience africaine-américaine.....	71
3.3. Les voix d’une critique radicale.....	77
3.4. Les voix de la révolution.....	84
CONCLUSION.....	89
ANNEXE A.....	92
TRANSCRIPTION DES POÈMES – QUO VADIS GEX.....	92
ANNEXE B.....	103
ANNEXE C.....	106
BIBLIOGRAPHIE.....	109

INTRODUCTION

La période des longues années soixante aux États-Unis (1955-1975) est marquée par un nombre grandissant de contestations à l'égard de l'ordre établi. De plus en plus de groupes – féministes, étudiants, LGBT, et afro-américains – se forment et font pression contre les autorités américaines afin de contester le cadre social, économique et politique dans lequel ils sont confinés. Après 1954, les revendications des hommes et des femmes noirs se concrétisent dans le mouvement pour les Droits civiques. Cependant, aux yeux de nombreux Afro-Américains, les avancées légales du mouvement sont trop peu concrètes ; la ségrégation et la violence raciale sont toujours présentes dans leur vie quotidienne. La perpétuation de la discrimination raciale a pour effet de radicaliser une certaine partie du mouvement. Une nouvelle idéologie circonscrite autour de la bannière du *Black Power* émerge – appuyée par des groupes plus radicaux tel le *Black Panther Party*. De nombreux militants prônent un nationalisme noir plutôt qu'une politique intégrationniste, ainsi qu'une lutte armée contrairement à la non-violence du mouvement pour les Droits civiques.

De nombreux artistes afro-américains se greffent aux instances radicales des luttes et forment, en quelque sorte, la branche culturelle du mouvement que l'on appelle le *Black Arts Movement*. Ces artistes se regroupent et organisent des expositions d'art visuel, forment des troupes de théâtre et des journaux littéraires, afin d'appuyer les mouvements politiques des luttes noires.

Bien que le mouvement pour les Droits civiques et même les instances plus radicales des luttes ont été les sujets de nombreux ouvrages historiques, les études portant sur les mouvements de contestations artistiques et le rôle de ceux-ci dans les contestations

politiques ne commencent qu'à voir le jour depuis les années 2000. C'est précisément le sujet qui m'intéresse dans ce mémoire.

*

La première vague d'études sur le mouvement des Droits civiques débute à la fin des années soixante. Dès l'assassinat de Martin Luther King en 1968, de nombreux universitaires commencent à s'intéresser à la portée historique du mouvement et à la manière dont il s'insère dans l'histoire nationale des États-Unis. Ces études sont principalement tournées vers une conception politique de l'histoire. Les nouvelles approches proposées par l'histoire sociale – au niveau des objets d'études et des cadres d'analyse – tardent à ouvrir une brèche dans les études sur le mouvement¹. Bien que les chefs de file de cette vague historiographique politique ne soient pas hostiles à une nouvelle histoire axée sur les expériences individuelles, les sources les plus accessibles sont celles des grandes institutions administratives – autant gouvernementales que celles issues du mouvement pour les Droits civiques – qui se prêtent plus aisément à une lecture politique². Ainsi, les objets principaux qu'observent les chercheurs sont les grandes organisations politiques, les événements d'envergure nationale ainsi que les figures de *leaders* traditionnelles – principalement celles de Martin Luther King Jr., Malcolm X et Rosa Parks³. La lutte pour les droits civiques est considérée par ces auteurs comme une

1 Steven F. Lawson, « Freedom Then, Freedom Now: The Historiography of the Civil Rights Movement », *The American Historical Review*, vol. 96, no 2 (1991), p. 456-71.

2 *Ibid.*

3 Par exemple, les ouvrages : August Meier et Elliot Rudwick, *CORE: A Study in the Civil Rights Movement, 1942-1968*, New York, Oxford University Press, (1973); Robert Frederick Burk, *The Eisenhower Administration and Civil Rights*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1984; Harris Wofford, *Of Kennedy and Kings: Making Sense of the Sixties*, New York, Farrar, Strauss, Giroux, 1980; Steven F. Lawson, *Black Ballots: Voting Rights in the South, 1944-1969*, New York, Columbia University Press, 1976; Thomas R. Peake, *Keeping the Dream Alive: A History of the Southern Christian Leadership Conference from King to the 1980s*, New York, Peter Lang Inc., 1987; James Farmer, *Lay Bare the Heart: An Autobiography of the Civil Rights Movement*, New York, Arbor House, 1985.

lutte essentiellement politique ayant pour but l'obtention d'avancées légales afin de contrer l'oppression raciale africaine-américaine.

Au début des années 1980, les concepts de l'histoire sociale commencent à faire surface dans les travaux portant sur les mouvements sociaux noirs. En opposition aux ouvrages de la vague précédente, les figures de *leaders* ainsi que les institutions politiques des grands centres du mouvement (Washington, New York et Atlanta) sont relégués au second plan, et laissent place à l'étude des communautés locales en périphérie des centres urbains, à leurs *leaders* moins connus ainsi qu'aux activistes individuels des luttes⁴. Plus largement, les travaux de cette deuxième vague remettent en question la notion d'une lutte pour l'obtention d'une législation nationale sur les droits civiques⁵. Comme le propose Clayborne Carson, les luttes noires comporteraient des stratégies variées afin de négocier une identité collective afro-américaine (« to create new social identities for participants and for all Afro-Americans »⁶). Afin d'embrasser le mouvement dans une optique plus large que de simples luttes légales, Carson propose le terme *Black Freedom Struggle* afin de mieux prendre en compte la multiplicité de tactiques et de stratégies déployées au sein des luttes africaines-américaines⁷.

C'est dans cette lignée historiographique qu'entrent les travaux sur le mouvement du *Black Power*. Effectivement, les ouvrages de Clayborne Carson créent une brèche dans l'historiographie dominante et les sources issues des instances radicales des luttes noires

4 Sundiata Keita Cha-Jua et Clarence Lang, « The "Long Movement" as Vampire: Temporal and Spatial Fallacies in Recent Black Freedom Studies », *The Journal of African American History*, vol. 92, no 2 (Printemps 2007), p. 267.

5 Aldon D. Morris, *The Origins of the Civil Rights Movement: Black Communities Organizing for Change*, New York, Free Press, 1984; William H. Chafe, *Civilities and Civil Rights: Greensboro, North Carolina and the Struggle for Freedom*, New York, Oxford University Press, 1980.

6 Clayborne Carson, « Civil Rights Reform and the Black Freedom Struggle », dans Charles W. Eagles, dir., *The Civil Rights Movement in America*, Jackson, Miss., Free Press, 1986, p. 23-27.

7 *Id.*

sont désormais considérées comme des sources historiques pertinentes à la compréhension de l'histoire noire⁸. Auparavant perçu comme « [...] radicale, nihiliste, violente [et] hostile à l'Amérique libérale »⁹, et en rupture avec les « bonnes années 1960 », la période du *Black Power* prend de plus en plus d'importance dans les travaux historiques. Ces études couvrent des aspects larges et variés : vue d'ensemble du mouvement, biographies de figures importantes, importance des arts et de la culture dans les luttes sociales et interactions entre les groupes militants et les divers mouvements de contestation¹⁰.

Au début des années 2000, Jacquelyn Dowd Hall théorise la vision du « long mouvement pour les droits civiques » qui vise à intégrer officiellement le mouvement du *Black Power* dans la continuité du mouvement des Droits civiques¹¹. Les revendications – non seulement légales, mais aussi sociales, politiques et culturelles – des Afro-Américains s'intégreraient à une longue tradition de résistance puisant leurs racines dans les années 1860¹². Les luttes noires – radicales et réformistes – sont maintenant comprises comme faisant partie d'une continuité plutôt qu'une rupture, comme une suite cohérente de tensions et de détente, dans lesquelles de nombreuses tactiques et stratégies de résistance sont déployées par les activistes africains-américains en réponse à l'oppression raciale aux États-Unis.

8 Voir à cet effet les ouvrages : Peniel E. Joseph, « Historians and the Black Power Movement », *OAH Magazine of History*, vol. 22, no. 3, (Juillet 2008), p. 8-15 ; Caroline Rolland-Diamond, *Black America...*, p. 11-15.

9 Caroline Rolland-Diamond, *Black America*, Paris, La Découverte, 2016, p. 12.

10 William Van Deburg, *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*, Chicago, University of Chicago Press, 1992; Komozi Woodard, *A Nation Within a Nation : Amiri Baraka (Leroi Jones) and Black Power Politics*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999 ; Lorenzo Thomas, *Extraordinary Measures : Afro-Centric Modernism and 20th-century American Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2001 ; Charles Jones, *The Black Panther Party Reconsidered*, Baltimore, Black Classic Press, 1998.

11 Jacquelyn Dowd Hall, « The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past », *Journal of American History*, vol. 91, no. 4 (mars 2005), p. 1233-1263.

12 *Ibid*, p. 13.

C'est précisément de cette manière que j'envisage les mouvements de contestation afro-américains dans le cadre de mon étude : une lutte sur la longue durée, où les stratégies et les tactiques de résistance sont multiples, conflictuelles, mais ultimement indissociables les unes des autres. De la même manière que les *leaders* des luttes noires, les grandes institutions et les organisations des mouvements, les activistes à l'échelle locale sont des acteurs cruciaux des luttes puisqu'ils redéfinissent, eux-aussi, les manières de faire le politique et le culturel.

À cet effet, mon étude est centrée sur les femmes noires du mouvement des *Black Arts*. De par leur statut doublement marginal, ces femmes noires sont des sujets indubitablement pertinents à la compréhension des résistances à l'oppression aux États-Unis. Ces femmes résistent, à la fois, aux oppressions raciales, mais aussi à celles de l'ordre du genre. Dans leurs textes, ces deux résistances s'entrecroisent. La riche complexité de leur condition féminine africaine-américaine surgit à ces points d'intersections. Leurs œuvres sont des sources historiques sans égal puisqu'elles dévoilent une partie de l'expérience africaine-américaine souvent laissée dans l'ombre.

Effectivement, les femmes noires sont souvent absentes des débuts de l'historiographie des luttes raciales. Bien que l'on retrouve certaines figures féminines clés¹³ du mouvement dans l'historiographie, une étude détaillée du rôle des femmes ou des relations entre hommes et femmes au sein du mouvement tarde à apparaître.

Néanmoins, quelques études commencent à les prendre en considération vers la fin des années 1980¹⁴.

13 On retrouve les noms typiques des femmes importantes du mouvement dans l'imposant ouvrage de David Garrow : Jo Ann Robinson, Ella Baker, Diane Nash, Fannie Lou Hamer, Septima Clark, and Rosa Parks. David Garrow, *Bearing the Cross: Martin Luther King, Jr., and the Southern Christian Leadership Conference*, New York, William Morrow and Company, 1986, 800 p.

En 1993, Bernice McNair Barnett publie « Invisible Southern Black Women Leaders in the Civil Rights Movement : the Triple Constraints of Gender, Race and Class »¹⁵. Dans son analyse, fondée sur des sources écrites et des sources orales, Barnett met en lumière l'invisibilité historiographique et sociale des femmes œuvrant au sein du mouvement des droits civiques. Centrant son analyse autour du triptyque genre, race, classe, l'auteure examine les contraintes auxquelles celles-ci font face. Cependant, plutôt que de simplement énumérer les difficultés rencontrées, Barnett détaille les divers rôles qu'occupent les femmes, leurs actions au sein des luttes, ainsi que les raisons de leur invisibilité. Elle parvient à démontrer de quelle manière les femmes noires résistent, se mobilisent et font preuve d'une agentivité jusqu'alors peu étudiée. En faisant des femmes afro-américaines – « ordinaires » aussi bien que mieux connues – des actrices notables des luttes des années soixante, Barnett ouvre une brèche dans le paradigme dominant de l'historiographie du mouvement pour les droits civiques. Dans la foulée de cet article, plusieurs historiennes et historiens reconsidèrent différents aspects de l'expérience et de l'histoire des femmes noires aux États-Unis¹⁶.

14 Vicki L. Crawford, Jacqueline Anne Rouse et Barbara Woods, dir., *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965*, Bloomington, Indiana University Press, 1993; Beverly Guy-Sheftall, dir., *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, New York, The New Press, 1995; Kimberly Springer, dir., *Still Lifting, Still Climbing: African American Women's Contemporary Activism*, New York, New York University Press, 1999; Bettye Collier-Thomas and V.P. Franklin, dir., *Sisters in the Struggle: African American Women in the Civil Rights-Black Power Movement*, New York, New York University Press, 2001.

15 Bernice McNair Barnett, « Invisible Southern Black Women Leaders in the Civil Rights Movement : the Triple Constraints of Gender, Race and Class », *Gender and Society*, Vol. 7, No. 2 (juin 1993), p. 162-182.

16 Tera Hunter, *To 'Joy My Freedom. Southern Black Women's Lives and Labors after the Civil War*, Cambridge, Harvard University Press, 1997; Deborah White, *Too Heavy a Load. Black Women in Defense of Themselves, 1894-1994*, New York, Norton, 1999 ; Rhonda Williams, *The Politics of Public Housing. Black Women's Struggles against Urban Inequality*, New York, Oxford University Press, 2004; Lisa Levenstein, *A Movement without Marches. African American Women and the Politics of Poverty in Postwar Philadelphia*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2010.

Plus récemment, quelques historien-nes ont décrit la manière dont les femmes ont occupé des rôles de *leaders* dans les luttes noires, surtout au niveau local. Effectivement, leurs rôles dans les organisations des luttes noires sont loin d'avoir été si marginaux. Au sein du *Student Non-Violent Coordinating Committee* (SNCC), de l'organisation *Us*, et du *Congress Of Racial Equality* (CORE), les femmes africaines-américaines ont occupé des rôles décisionnels de grande importance qui sont habituellement réservés aux hommes (rôles administratifs, de sécurité ou de gestion de pans entier des organisations)¹⁷.

Toutefois, les voix féminines noires sont trop souvent exclues des essais et, plus largement, du discours politique aux États-Unis. Effectivement, les sources traditionnellement déployées pour comprendre l'expérience féminine noire (et pouvant révéler la manière dont ces femmes considèrent le politique et la culture) sont relativement restreintes. Les sources orales ont permis une meilleure compréhension des voix féminines individuelles, mais les sources littéraires et poétiques (sources qui nous échappent souvent en tant qu'historiens), s'avèrent, elles-aussi, pertinentes à la compréhension de ce sujet.

L'historiographie sur le mouvement des *Black Arts* commence à prendre forme à partir du début des années 2000. La première monographie à ce sujet – et l'étude la plus complète du mouvement encore à ce jour – est *The Black Arts Movement : Literary Nationalism in the 1960s and 1970s* de James E. Smethurst, professeur au *W.E.B. Dubois Department of Afro-American Studies* à l'université du Massachusetts-Amherst et diplômé de Harvard¹⁸. Smethurst propose une synthèse des approches développées dans

17 Ashley D. Farmer, *Remaking Black Power: How Black Women Transformed an Era*, UNC Press Books, 2017, p. 100.

18 James E. Smethurst, *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.

l'historiographie du mouvement des droits civiques ; il considère le mouvement des *Black Arts* sur la longue durée – en retraçant ses racines dans les mouvements artistiques et politiques des années 1930 – et observe les spécificités régionales tout en les rattachant à l'échelle nationale des *Black Arts*. Dans la même optique, un ouvrage sous la direction de Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford paraît en 2006¹⁹. Comprenant une multitude d'articles de chercheurs en études anglaises, en histoire et en histoire de l'art, cet ouvrage met en lumière trois aspects distincts du mouvement des *Black Arts* : les spécificités régionales de New York, Los Angeles et Chicago²⁰ ; les revendications genrées (à travers la beauté « drag » et les subversions sexuelles)²¹ ; l'héritage laissé par le mouvement, notamment avec l'émergence du rap et de la poésie *slam*²².

*

Bien que de nombreuses organisations artistiques se développent dans le sud des États-Unis dans les longues années soixante, seulement quelques ouvrages prêtent une attention spécifique à leur histoire, à leur développement et aux discours des artistes de cette région des États-Unis²³.

Mon étude est centrée sur la revue *Nkombo*. Cette revue littéraire prend forme à partir d'une troupe de théâtre liée au mouvements pour les Droits civiques, le *Free Southern Theater*, établi en 1963. En 1965, deux figures prééminentes de la troupe – Tom

19 Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford, dir., *New Thoughts on the Black Arts Movement*, Nouveau Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2006.

20 Voir les chapitres de : Margo Natalie Crawford, « Black Light on the Wall of Respect : The Chicago Black Arts Movement » ; Kellie Jones, « Black West, Thoughts on Art in Los Angeles » ; et Mary Ellen Lennon, « A Question of Relevancy : New York and the Black Arts Movement, 1968-1971 ».

21 Voir dans le même ouvrage, les chapitres de : Margo Natalie Crawford, « Natural Black Beauty and Black Drag » ; Cherise A. Pollard, « Sexual Subversions, Political Inversions : Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement ».

22 Dans le même ouvrage, voir : Lorrie Smith, « Black Arts to Def Jam : Performing Black "Spirit Work" across Generations ».

23 Margo Natalie Crawford, « The Local and the Global: BLKARTSOUTH and Callaloo », dans *Black Post-Blackness: The Black Arts Movement and Twenty-First-Century Aesthetics*, Champaign, University of Illinois Press, 2017, p. 107-36; et James E. Smethurst, *The Black Arts Movement...*, *op. cit.*

Dent et Kalamu Ya Salaam (Vallery Ferdinand III) – établissent un atelier de littérature, qu'ils nomment *BLKARTSOUTH*. Finalement, cet atelier devient actif de manière indépendante et publie la première itération d'une revue de poésie et de théâtre : *Echoes From The Gumbo*, dont le nom est par la suite changé pour *Nkombo*. Malgré la durée de vie restreinte de la revue (de 1968 à 1974), celle-ci demeure l'une des plus importantes du sud des États-Unis et publie en tout neuf numéros.

Les archives du *Amistad Research Center* le présentent comme étant « one of the best-organized and most active groups affiliated with the Southern extension of the Black Arts Movement »²⁴. La collection « *Nkombo Publications records, 1968-1974* », (disponible uniquement aux archives du *Amistad Research Center*), provient d'un don de Kalamu Ya Salaam (le co-éditeur de la revue, et contient sept boîtes, mesurant en tout 2.4 pieds linéaires. Ces sources n'ont pas été numérisées, microfilmées ni mises en ligne. J'ai donc opté d'aller les dépouiller moi-même et de les photographier lors d'un voyage de recherche exploratoire en novembre 2016.

J'ai décidé d'aborder l'entièreté des publications de *Nkombo* (soit les huit numéros parus entre 1968 et 1974) et de me concentrer sur la poésie qui y a été publiée. J'ai écarté de mon étude le dernier numéro (publié en 1975) puisqu'il était entièrement composé d'essais politiques, aucun d'entre eux écrits par des femmes. Pour ce qui est du numéro huit, publié en 1972, seulement les essais des éditeurs seront analysés, puisque les seules œuvres publiées dans ce numéro sont des pièces de théâtre.

Un numéro type est composé de cinquante à soixante pages, organisé en quatre ou cinq sections thématiques de taille variable. De ce corpus de sources considérable, j'ai

24 Andrew Salinas, *Nkombo Publications records, 1968-1974*, Amistad Research Center, La Nouvelle-Orléans.

choisi de porter mon attention sur les textes poétiques de trois femmes africaines-américaines : Quo Vadis Gex-Breaux, Nayo (Barbara Malcolm) Watkins et Viola Calhoun. J'ai retenu la poésie de ces trois femmes puisqu'elles sont les plus prolifiques de la revue *Nkombo*. Quo Vadis Gex Breaux publie au minimum un poème dans chaque numéro. Viola Calhoun, quant à elle, publie dans les deux premiers numéros : *Echoes from the Gumbo* (1968) et le volume 2 numéro 1 (1969). Nayo (Barbara Malcolm) Watkins participe à la revue en 1969, lorsqu'elle est de passage à La Nouvelle-Orléans. En tout, elle publie huit poèmes dans les trois numéros de l'année 1969 (volume 2, numéros 1, 3 et 4). La voix de chacune de ces poétesses est porteuse d'un discours qui révèle les conceptions politiques et esthétiques des auteures. D'agencer leurs textes sous les thématiques conceptuelles « résilience, résistance et radicalité » permet de révéler la complexité des revendications des femmes noires militantes du *Black Arts Movement*. Afin de pérenniser l'accès à leurs œuvres publiées dans la revue, j'ai retranscrit et inséré leurs poèmes en annexes A, B et C, à la fin du mémoire.

L'analyse des textes poétiques des femmes néo-orléanaises est le cœur de mon travail de recherche. À cette étude des textes littéraires s'ajoute l'analyse des essais des éditeurs (Tom Dent et Kalamu Ya Salaam), publiés à chaque début de numéro dans les sections *From The Kitchen* et *Food For Thought*. Ces essais d'introduction font partie intégrante de mon analyse puisqu'ils ont pour but d'informer le lectorat de *Nkombo* sur la direction que prend la revue ainsi que son fonctionnement. Les sources administratives (principalement les reçus d'achat et la correspondance qu'entretient *Nkombo* avec des acteurs divers) sont également au centre de ma recherche dans la mesure où ils permettent de décrire les rouages de la production et de la distribution de la revue littéraire. Les

pièces de théâtre, quelques fois incluses dans les publications de *Nkombo*, sont écartées de mon étude car elles nécessitent un cadre d'analyse différent de celui élaboré pour mon projet.

*

Deux concepts m'ont guidé dans la recherche et la rédaction de mon mémoire de maîtrise. Le premier d'entre-eux est celui d'espace public. Il est bien sûr impossible de parler de ce concept sans faire référence aux travaux de Jürgen Habermas, sociologue et philosophe de l'École de Francfort. La notion d'espace public prend racine dans son ouvrage *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Celui-ci soutient qu'au XVIIIe siècle, la classe bourgeoise exerce une critique de l'État à travers une prise de parole dans les lieux publics (notamment dans les cafés et les salons littéraires). De pair avec la presse naissante, la multiplication des discussions et des débats politiques dans l'espace public permet l'émergence d'une opinion publique sur les enjeux politiques de l'époque. Habermas soutient que le peuple, à travers l'opinion publique, soumet l'autorité politique à une critique rationnelle des décisions étatiques.

Bien que Habermas ne s'intéresse qu'à la bourgeoisie, et non aux gens ordinaires et à leur prise de parole, son approche de l'espace public apporte une série d'éclairages essentiels à mon projet. En premier lieu, celui-ci définit l'espace public comme étant un « [...] processus au cours duquel le public constitué d'individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État »²⁵. À travers le processus de

25 Jürgen Habermas. *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1988, p. 14.

prise de parole, le public s’arroge une part de la sphère publique afin de critiquer le pouvoir établi de manière rationnelle. Ainsi, les voix émergent de l’espace public déstabilisent le contrôle de l’État, mais surtout, témoignent d’une volonté d’agentivité. En deuxième lieu, Habermas propose une définition du terme « public », qui ne peut être écartée dans le cadre de l’étude des journaux littéraires : « [...] l’usage le plus fréquent [de ce terme] au sens d’opinion publique, ou d’une sphère publique révoltée ou informée, est porteur de significations liées au public, à la publicité, au fait de publier [...]»²⁶ ». Le fait de publier et de diffuser un discours critique serait une dimension intégrante à la notion d’espace public ; dimension que l’on retrouve naturellement dans le domaine des journaux littéraires noirs des années soixante.

C’est ici que fait surface la notion de prise de parole, le deuxième concept au cœur de ma recherche. Dans l’ouvrage *Dire et Mal Dire* (1992), Arlette Farge – en répondant aux recherches de Habermas – soutient que l’espace public n’est pas seulement dominé par une bourgeoisie éduquée, mais que la masse du peuple participe, elle aussi, au développement de cet espace. Elle soutient que la « sphère publique plébéienne » n’est pas restée réprimée, mais qu’elle aussi s’émancipe à travers une discussion politique qui prend pour cadre « l’expression » ou la « prise de parole » populaire. En reprenant l’idée de Habermas de contestations à l’encontre de l’État, Arlette Farge soutient l’idée suivante : « Pourchassée par le pouvoir politique, [la parole populaire] prend forme et existence et s’élabore au cœur de ce système qui, contradictoirement, la nie et la prend en compte, donc, dans une certaine mesure, la crée. Inexistante et existante, la parole populaire sur les affaires du temps vit dans un entre-deux : entre le hors-lieu politique et

26 Jürgen Habermas, *L’espace public...*, p. 14.

le lieu commun d'une pratique toujours suspectée²⁷ ». L'espace public n'est donc pas envisagé comme un lieu purement géographique. Il serait plutôt un endroit immatériel au sein duquel un dialogue – écrit ou parlé – circule, se modifie et prend forme à travers la contestation d'une autorité hégémonique.

Une dernière définition de l'espace public s'est avérée pertinente pour mon objet d'étude. Dans l'ouvrage théorique *Vernacular Voices: The Rhetoric of Publics and Public Spheres*, Gerard Hauser (professeur en communication à l'Université du Colorado) aborde l'espace public sous l'angle de la rhétorique et du langage. En prenant comme objet d'étude les voix populaires et le langage vernaculaire, Hauser définit l'espace public comme étant « a discursive space in which individuals and groups associate to discuss matters of mutual interest and, where possible, to reach a common judgment about them²⁸ ». Cette définition est particulièrement intéressante dans le cadre des études portant sur les mouvements sociaux et artistiques. Les discours présents dans l'espace public permettraient aux individus et aux groupes sociaux de discuter d'enjeux communs. Mais plus encore, ces acteurs seraient en mesure de proposer des idées en tant que collectivité, de faire preuve d'agentivité en tant que groupe.

*

Ainsi, mon étude tente de comprendre le discours des artistes féminines du *Black Arts Movement* à La Nouvelle-Orléans dans les années 1960. Plus précisément, elle a pour but d'observer de quelle manière les femmes – à travers leurs textes poétiques publiés dans les journaux littéraires – participent aux discussions politiques et ainsi, à la création d'un espace public de résistance. Il faut toutefois replacer ces discours au sein du

²⁷ Arlette Farge, *Dire et Mal Dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 16 et 17.

²⁸ Gerard Hauser, *Vernacular Voices: The Rhetoric of Publics and Public Sphere*, Columbia, University of South Carolina Press, 2008, p. 61.

contexte dans lequel ils évoluent. Plusieurs questions secondaires peuvent éclairer le sujet à cet égard : de quelle manière se développe la pensée politique africaine-américaine au cours du XXe siècle ? ; quels liens entretiennent les mouvements réformistes et radicaux dans les années soixante ? ; comment s'intègrent les mouvements artistiques aux mouvements socio-politiques ? ; quels rôles jouent les revues littéraires dans les mouvements de contestations politiques ? ; dans quelle mesure ces liens artistiques et politiques influencent-ils l'art produit par les artistes des plateformes littéraires africaines-américaines, plus particulièrement, l'art de la revue *Nkombo* ? Pour ce qui est du discours féminin noir : de quelle manière le discours poétique des femmes noires impliquées dans le *Black Arts Movement* à La Nouvelle-Orléans peut-il nous éclairer sur leur expérience aux États-Unis? Cette question principale soulève certaines questions secondaires, que l'on ne peut écarter lors de l'analyse. De quelle manière s'impliquent-elles dans les journaux littéraires africains-américains des années soixante? Quelle place prennent les notions de race et de classe dans le discours des femmes noires néo-orléanaises impliquées dans la revue *Nkombo*? De quelle manière se revendiquent-elles un espace public féminin et noir?

*

Ce mémoire de maîtrise est divisé en trois chapitres distincts. Le premier chapitre est une mise en contexte des luttes noires aux États-Unis. Je débiterai par broser un portrait large du *Black Arts Movement*, en portant une attention aux dimensions artistiques et politiques du mouvement. Suivra une brève étude de la pensée politique africaine-américaine au cours du XXe siècle, afin de comprendre de quelle manière les luttes noires des années soixante s'intègrent à une longue tradition de pensée africaine-

américaine. Puis, je porterai une attention particulière aux luttes noires dans le sud des États-Unis, avant de présenter une histoire des organisations artistiques qui précèdent la revue *Nkombo*.

Le second chapitre portera plus spécifiquement sur les aspects matériels et formels de la revue. Ce chapitre débutera en brossant le portrait d'un numéro typique de celle-ci. J'aborderai la manière dont *Nkombo* est conçu et distribué, mais aussi la manière dont les acteurs prennent part à l'élaboration d'un ses numéros. Je terminerai ce chapitre en analysant les discours politiques et esthétiques des éditeurs.

Le troisième chapitre porte sur les trois poétesses Quo Vadis Gex-Breaux, Nayo Watkins et Viola Calhoun. Je débuterai par esquisser une brève histoire de ces femmes à travers les sources littéraires de la revue. Puis, j'aborderai la poésie des trois femmes en examinant les notions de classes et de genres dans leur poèmes.

CHAPITRE I. LE BLACK ARTS MOVEMENT ET LA LONGUE DURÉE DES LUTTES NOIRES

Avant d'entrer directement dans le cœur du sujet, il est nécessaire de comprendre le contexte historique dans lequel évolue l'objet d'étude de ce mémoire, la revue *Nkombo*. À cet effet, ce chapitre est divisé en deux parties. La première partie vise à établir un portrait large du *Black Arts Movement*, en s'attardant aux aspects artistiques et politiques de celui-ci. La seconde partie est centrée sur le Sud et La Nouvelle-Orléans, la ville dans laquelle s'établit la revue au milieu des années soixante. Les luttes politiques ainsi que l'histoire de *Nkombo* sont au cœur de cette seconde section. Deux organisations établies au début des années soixante influencent la création de la revue : le *Free Southern Theater* et l'atelier de création *BLKARTSOUTH*. Sans ces premières organisations artistiques, la revue n'aurait pas pu prendre forme en 1968. Il est donc nécessaire de comprendre la troupe de théâtre, ainsi que l'atelier de création, avant de passer à l'analyse des sources primaires.

À la fin du chapitre, le lecteur devrait être en mesure de comprendre le contexte dans lequel s'inscrit *Nkombo* et la manière dont il s'y rattache.

1.1. Le *Black Arts Movement* : un mouvement artistique

Le *Black Arts Movement* débute en 1965, suite au soulèvement historique dans le quartier de Watts et à l'assassinat de Malcolm X. Amiri Baraka – poète, essayiste et critique d'art – met en place, au cœur de Harlem, New York, la première institution du mouvement : le *Black Arts Repertory Theatre and School* (BARTS). Cette école sert d'espace protégé, où il est possible pour les artistes africains-américains de se rassembler et d'offrir des représentations artistiques aux habitants d'Harlem.

Le BARTS attire des artistes de renom, qui contribuent aux activités de cette nouvelle institution noire. Plusieurs artistes de la ville de New York s'y retrouvent : Sun Ra (pianiste jazz), Archie Shepp (saxophoniste jazz), Sonia Sanchez (écrivaine), Haki Madhubuti (écrivain) et Albert Ayler (saxophoniste jazz). Des artistes de disciplines variées se regroupent sous le toit du BARTS (artistes visuels, musiciens, acteurs au théâtre et écrivains). La plupart de ces disciplines se mélangent lors des représentations de l'école. Les mélanges entre poésie et musique sont les plus fréquents; poètes et écrivains scandent leur textes, tambourinent sur les micros ou les podiums, ou utilisent des vocalisations afin de représenter les rythmes et les sons de la musique jazz¹. Les artistes visuels sont aussi mis de l'avant à travers l'exposition de leurs tableaux².

Les prestations artistiques sont centrales aux visées de l'école, mais on y offre aussi des cours pratiques et théoriques sur l'art dramatique³. S'ajoutent à ces cours sur les arts, des cours d'histoire et de culture noires, au même moment où les *Black Studies* commencent à être intégrées aux programmes universitaires. Les cours d'histoire et de

1 James E. Smethurst. « Black Arts Movement », dans GREENE, Roland et Stephen CUSHMAN (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey, Princeton University Press, 2012, p. 144.

2 *Ibid.*

3 Harold Cruse. « The Harlem Black Arts Theater—New Dialogue with the Lost Black Generation », dans Bracey, John H., Sonia Sanchez et James Smethurst (dir.), *SOS -- Calling All Black People*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2014, p. 39-45.

culture noires du BARTS sont donnés par Harold Cruse, un des premiers Africains-Américains à obtenir un poste en tant que professeur d'histoire à l'université sans avoir obtenu un diplôme universitaire⁴. Ces cours sont à la base de l'essai qu'il publiera en 1967, *The Crisis of the Negro Intellectual*⁵.

*

La ville de New York est certes le point de départ du *Black Arts Movement*, mais ce n'est guère la seule ville à établir des institutions appuyant le mouvement naissant des *Black Arts*. Après la création du BARTS, des institutions artistiques, autonomes et noires sont mises en place dans de nombreuses villes états-uniennes. Certaines de celles-ci – de par l'ampleur des organisations et du matériel artistique qui y est produit – ressortent en tant que pôles principaux du mouvement : Los Angeles à l'ouest, Chicago plus au centre, New York au nord-est et La Nouvelle-Orléans au sud. Ces nouvelles organisations sont mises en place par des artistes africains-américains provenant de disciplines variées. Les acteurs se regroupent en troupes de théâtre (le *New Lafayette Theater*, le *National Black Theater* et le *Free Southern Theater*); les plasticiens contribuent à l'élaboration de fresques, comme le *Wall of Respect*, à Chicago; les musiciens jazz incorporent des éléments des racines de la musique noire, surtout le *blues* et les rythmes de la musique africaine⁶. Mais surtout, c'est une foule de journaux littéraires – entièrement gérés par des Africains-Américains – qui voient le jour au cours des années soixante : *The Liberator*, *Soulbook*, *Freedomways*, *Negro Digest*, *The Black Scholar*, *Third World Press*, *Nkombo*.

*

4 Harold Cruse. « The Harlem Black Arts Theater—New Dialogue with the Lost Black Generation », p. 39–45.

5 Adam Bernstein. « Social Critic, Essayist Harold Cruse Dies », *Washington Post*, 29 mars 2005, p. B08.

6 Gérald Côté, *Le jazz vu de l'intérieur*, Montréal, Nota Bene, 2006.

Les artistes du *Black Arts Movement* ont pour but de créer des œuvres artistiques qui appuient les luttes politiques de l'époque, en examinant les racines culturelles et historiques africaines-américaines à travers leur art. Mais surtout, ces artistes développent une nouvelle esthétique de l'art noir. Cette nouvelle esthétique est intrinsèquement liée aux mouvements politiques, surtout au *Black Power* et aux mouvements nationalistes noirs. De ce fait, l'esthétique du *Black Arts Movement* met au premier plan la fierté des racines africaines et africaines-américaines. Les thèmes de la négritude, de la beauté du corps noir et la valorisation des formes culturelles proprement noires sont centraux dans les œuvres du mouvement.

Ce sont les artistes eux-mêmes qui posent les bases de ce nouvel art noir et qui, à travers la publication d'articles et d'essais dans les journaux littéraires noirs, établissent les éléments essentiels de cette nouvelle esthétique. Les textes *Keep on Pushing : Rhythm and Blues as a Weapon*, d'Askia Touré; *The Changing Same*, de Amiri Baraka; *The Development of the Revolutionary Black Artist*, de James Steward; et *The Black Arts Movement*, de Larry Neal sont fondateurs de l'esthétique du mouvement. Ces essais sont par la suite republiés dans des anthologies, accompagnés de nombreux textes poétiques. L'anthologie séminale du mouvement, *Black Fire : An Anthology of African-American Writing*, est publiée en 1968, et est dirigée par Amiri Baraka et Larry Neal⁷.

Les années soixante sont marquées par un nombre impressionnant d'anthologies de littérature africaine-américaine. En seulement dix ans, plus d'une soixantaine de ces

7 Howard Rambsy, « Chapter 2. Platforms for Black Verse: The Roles of Anthologies », dans *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry*, University of Michigan Press, 2011, p. 49-76.

anthologies sont publiées⁸. Il faut remonter à la Renaissance d'Harlem, dans les années 1920, pour trouver une pareille effervescence culturelle africaine-américaine⁹.

*

Le *Black Arts Movement* est largement dominé par les artistes masculins, et ce, souvent au détriment des artistes féminines. Ce sont surtout les voix masculines qui émergent de ces écrits; aucune femme ne publie d'essai dans l'anthologie *Black Fire*. Les œuvres du mouvement sont largement centrée sur la masculinité de l'Homme noir, sur la réappropriation de sa fierté et de sa virilité face à l'oppression du pouvoir blanc¹⁰. Au sein de ce mouvement centré sur les hommes, on considère souvent que les femmes africaines-américaines sont des actrices passives, qu'elles sont passées sous silence et objectifiées par leurs homologues masculins, ou bien, qu'elles délaissent complètement leurs revendications de genre en faveur de celles sur la race¹¹. Comme je le démontrerai plus loin, ces femmes ont à cœur de reconsidérer ce qu'est « être Noir » aux États-Unis, mais aussi d'affirmer leur identités en tant que femmes noires.

1.2. Un mouvement politique : les Droits civiques et le *Black Power*

De manière générale, deux mouvements de luttes noires évoluent de manière parallèle durant les années soixante : le mouvement pour les Droits civiques et le mouvement du *Black Power* – inspiré du slogan popularisé par le leader du *Student National Coordinating Committee* (SNCC)¹², Stokely Carmichael. Ces deux mouvements

8 *Ibid.*

9 Kenneth Kinnamon, *Black Writers of America: A Comprehensive Anthology*, New York, Pearson, 1997, p. 461.

10 Cheryl Clarke, « *After Mecca* »: *Women Poets and the Black Arts Movement*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2004.

11 *Ibid.*

12 Auparavant nommé le *Student Non-Violent Coordinating Committee*, il change de nom sous la direction de Stokely Carmichael afin de refléter les nouvelles tactiques et stratégies de résistance déployées par les activistes du groupe.

se chevauchent lors des années soixante, mais sont souvent mis en opposition, puisque les moyens de résistance déployés par leurs activistes respectifs diffèrent considérablement.

Le mouvement des *Blacks Arts* est souvent associé aux mouvements de luttes radicales noires des années soixante. Les essayistes du mouvement le nomment l'âme sœur (*spiritual sister*) ou le versant culturel des luttes radicales du *Black Power*. Toutefois, le *Black Arts Movement* entretient des liens avec les mouvements de tradition réformiste autant qu'avec ceux de tradition radicale. Les deux versants des luttes sont souvent inextricables l'un de l'autre, et les idéologies libérales et radicales sont présentes toutes les deux autant dans la poésie du mouvement, que dans ses interactions avec les institutions artistiques et politiques à l'étendue du pays.

*

Le mouvement pour les Droits civiques prend ses racines dans le sud des États-Unis. Le mouvement débute à Montgomery (Alabama) en 1955 lorsque Rosa Parks refuse de céder sa place à un Blanc, et de se déplacer vers les sièges arrières, la « place appropriée » pour les personnes de couleur dans les autobus du Sud. Ce refus mène à son arrestation, et inaugure une vague d'actes de résistance visant à la déségrégation légale des autobus du sud des États-Unis.

L'arrestation de Rosa Parks marque réellement le début du mouvement pour les Droits civiques. À partir de 1955, les activistes noirs déploient de multiples moyens de résistance non-violents. Ceux-ci occupent les espaces publics des États-Unis, en s'imposant dans les lieux où la ségrégation est encore la norme. Dès 1958, les activistes occupent les restaurants et casse-croûtes ségrégués, au moyen de *sit-ins*. Ces actions directes mènent à la déségrégation de nombreux restaurants au Kansas, en Caroline du

Nord et au Tennessee. En 1961, le CORE et le SNCC organisent les *Freedom Rides* – des voyages d’activistes dans les autobus inter-états – afin de vérifier l’application de la déségrégation dans les gares routières dans le Sud (prévu dans l’arrêt *Boynton v. Virginia* en 1960).

En 1963 et 1965, les activistes du mouvement pour les Droits civiques organisent deux grandes marches de contestation qui marqueront l’histoire états-unienne. La première à Washington D.C., en 1963, puis une seconde, en direction de Montgomery en 1965. À travers ces deux actions directes, les activistes africains-américains occupent l’espace public afin de manifester leur volonté de contrer la discrimination à l’emploi, et de démontrer leur volonté d’exercer leur droit de vote.

Tous ces actes de résistance pacifique ont pour but l’intégration de la communauté noire à la société blanche américaine. Ce mouvement est de tradition réformiste; il vise à obtenir des réformes légales afin d’opérer l’intégration des Noirs à la société américaine blanche.

*

Le *Black Power*, quant à lui, est un mouvement radical qui prend ses racines dans le Nord des États-Unis. Ce mouvement propose un changement radical des fondements de la société américaine. Plutôt que l’intégration, les activistes du *Black Power* visent la séparation des Noirs et des Blancs. Le pan-africanisme, le nationalisme noir et la fierté de la culture noire sont au cœur de ces luttes radicales.

Plutôt que l’intégration, les activistes du *Black Power* luttent pour une prise de pouvoir unilatérale, l’auto-détermination du peuple noir et le droit à l’auto-défense des communautés noires afin de veiller à leur propre sécurité.

Les moyens de résistance pacifiques et intégrationnistes sont rejetés par les activistes du *Black Power*¹³. Plutôt que la non-violence, les groupes plus radicaux – comme le *Black Panther Party* – prônent le droit à l’auto-défense des communautés noires. Au cours des années soixante, en raison de l’insatisfaction grandissante des communautés noires, une vague d’émeutes raciales déferle sur le pays. Premièrement, à Birmingham et à Cambridge en 1963, puis dans le quartier de Watts en 1965, et finalement à Baltimore et Washington suite à l’assassinat de Martin Luther King en 1968. Les activistes du *Black Power* expriment leurs frustrations devant le peu d’avancées concrètes malgré l’adoption de lois civiques dans les années soixante¹⁴.

Même les institutions politiques du mouvement des Droits civiques sont marquées par cette nouvelle attitude militante. Les organisations des Droits civiques, le SNCC et le CORE en particulier, se radicalisent, notamment avec l’arrivée de Stokeley Carmichael à la tête du SNCC. Les assassinats de Malcolm X en 1965, et de Martin Luther King en 1968 cimentent la nouvelle attitude militante des activistes noirs des années soixante.

1.3. La longue durée de la pensée africaine-américaine

Comme cela a été mentionné dans l’introduction du mémoire, l’historiographie récente tend à étudier les luttes noires dans la longue durée. Cette perspective prend forme dans les travaux de Jacquelyn Dowd-Hall. En particulier, elle soutient que l’émergence d’instances plus radicales ne marque pas le début d’une nouvelle pensée politique noire, ni une rupture claire avec la tradition réformiste et intégrationniste¹⁵. Les luttes radicales seraient plutôt dans la continuité d’une tradition de pensée africaine-

13 Caroline Rolland-Diamond. *Black America*, Paris, La Découverte, 2016, introduction.

14 Caroline Rolland-Diamond. *Black America*, p. 327 et Howard Zinn. *A People’s History of the United States*, New York, Harper Perennial Modern Classics, 2005, p. 458.

15 Jacquelyn Dowd Hall, « The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past », *The Journal of American History*, vol. 91, no. 4 (2005), p. 1233-63.

américaine prenant ses racines dans le début du XXe siècle¹⁶. Cette continuité est, certes, parfois fragmentée, mais plusieurs idéologies conflictuelles coexistent et se développent de manière parallèle tout au long du XXe siècle. Les oppositions entre « nationalisme et intégration », « culture et politique », « traditions réformistes et luttes radicales » ne sont certainement pas nouvelles dans les années soixante.

*

Au tournant du XXe siècle, Booker T. Washington – fondateur de la *National Negro Business League* et figure pré-éminente de la communauté africaine-américaine – domine le peu d'espace public auquel ont droit les Noirs. En 1895, quelques trente ans après l'abolition de l'esclavage, Washington s'adresse aux Blancs et aux Noirs du Sud lors de la *Cotton States and International Exposition* dans un discours *a posteriori* intitulé « The Atlanta Compromise ». Ce discours, fermement ancré dans une perspective non-violente et intégrationniste, prône la cohabitation et la coopération des Noirs et des Blancs aux États-Unis. L'intégration devrait se faire à travers une formation des Noirs aux métiers de la classe ouvrière, ce qui leur permettrait d'acquérir un capital économique et, ainsi, de prouver à la société blanche qu'ils sont des citoyens américains responsables et dignes de confiance¹⁷. L'éducation du peuple noir et l'agentivité économique sont au centre du discours de Booker T. Washington.

16 Caroline Rolland-Diamond. *Black America*, p. 12.

17 Le texte intégral du discours de Booker T. Washington intitulé *The Atlanta Compromise* est disponible à l'adresse suivante : « Booker T. Washington Delivers the 1895 Atlanta Compromise Speech », <http://historymatters.gmu.edu/d/39/>

Si le propos de Washington ravit les élites blanches et noires des États-Unis¹⁸, certains intellectuels africains-américains contestent le ton paternaliste de son discours. Notamment, W.E.B. Du Bois qui répond au discours de Washington dans l'essai *The Souls of Black Folk* (1903).

Dans le chapitre intitulé *Of Mr. Booker T. Washington and Others*¹⁹, Du Bois soutient que l'insistance de Washington sur l'éducation industrielle forcerait les Noirs à dévaloriser leur propre pouvoir politique. L'importance d'une lutte non-violente pour l'égalité raciale est également présente dans le discours de Du Bois. Toutefois, celui-ci diffère de Washington quant à la nécessité du développement d'une agentivité politique noire. Pour Du Bois, plutôt que de s'éduquer aux métiers manuels, les Africains-Américains devraient lutter pour obtenir le droit de vote, pour la possibilité de l'exercer en tant que citoyen à part entière, et pour avoir légalement le droit d'accéder aux institutions d'éducation supérieure, où sont formés professeurs, hommes professionnels et futurs *leaders* africains-américains²⁰.

La culture – qui deviendra le point central des luttes des années 1965-1975 – joue déjà un rôle fondamental dans la pensée de Du Bois. Pour Du Bois, il est nécessaire de valoriser les expressions culturelles proprement africaine-américaines, afin que les Noirs se réapproprient leur propre histoire. Ces expressions culturelles se trouvent dans ce qu'il nomme les *Sorrow Songs*, les chants des esclaves africains (les *fields hollers* et les *works songs*) et les premiers *blues* africains-américains. Bien plus que de simples chants, les

18 Du Bois le mentionne dans le chapitre « Of Mr. Booker T. Washington and Others » dans son ouvrage *The Souls of Black Folk* : « It startled the nation to hear a Negro advocating such a programme after many decades of bitter complaint ; it startled and won the applause of the South, it interested and won the admiration of the North ; and after a confused murmur of protest, it silenced if it did not convert the Negroes themselves ».

19 Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*, Courier Corporation, 2012.

20 *Ibid.*

Sorrow Songs contiennent l'héritage spirituel et l'histoire du peuple entier et sont sources de libération, en particulier face aux traumatismes issus de la période esclavagiste²¹.

*

En parallèle à Washington et Du Bois émergent d'autres penseurs, porteurs d'une pensée plus radicale et nationaliste. Marcus Garvey (journaliste et activiste jamaïcain venu s'exiler aux États-Unis) est résolument la figure clé de cette pensée radicale. Garvey propose une alternative nationaliste et pan-africaniste, qui s'affirme en rejet de l'intégration de Washington et Du Bois. Il valorise l'auto-détermination du peuple noir, tout en s'inscrivant dans la même lignée de pensée que Washington, en ce qui concerne l'auto-détermination économique des Noirs. Il met en place, en 1914, la *Universal Negro Improvement Association* (UNIA) et fonde par la suite, la première compagnie maritime entièrement africaine-américaine en 1919, la *Black Star Line*.

Tout comme chez Du Bois, la culture occupe une place de choix dans la pensée de Garvey. En témoigne notamment le journal *Negro World* – le bras de diffusion de la UNIA, et l'un des journaux africain-américains du début du siècle au plus grand tirage²². *Negro World* est distribué aux États-Unis, mais aussi dans les colonies européennes en Afrique – souvent de manière illégale – par l'entremise des marins de la *Black Star Line*. Le journal vise à éduquer le peuple noir sur les principes fondamentaux du pan-africanisme en présentant des articles d'intellectuels, d'auteurs et de journalistes noirs pré-éminents. Bien qu'au second plan, les arts prennent, eux aussi, une place de choix; on

21 *Ibid.*

22 Environ 500 000 copies par semaines sont distribuées à des vendeurs de journaux et des particuliers. À cet effet, voir le chapitre de D'Weston Haywood. « Garvey Must Go: The Black Press and the Making and Unmaking of Black Male Leadership », dans *Let Us Make Men : The Twentieth-Century Black Press and a Manly Vision for Racial Advancement*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2018, p. 57-96.

y retrouve des critiques de livres, de courtes nouvelles littéraires, des poèmes et, parfois même, des pièces de théâtre – tous rédigés par des artistes noirs.

*

Ainsi, l'éducation, l'obtention du pouvoir politique, l'auto-détermination et le développement économique des communautés noires sont des notions qui se trouvent déjà dans les discours des penseurs du début du XXe siècle. Les traditions réformistes et radicales, ainsi que les notions d'intégration et de nationalisme noirs, sont des éléments déjà perceptibles dans la pensée africaine-américaine au début du XXe siècle.

Dans les années soixante, ce sont la culture et les arts qui dominent la pensée politique noire. La musique et les chants noirs sont prédominants durant les manifestations politiques noires. En témoigne la prestation de Mahalia Jackson lors de la marche sur Washington, où elle y chante *I've Been Buked and I've Been Scorned* devant des milliers de spectateurs, ou encore, l'établissement de la *Highlander Folk School*, dans le Tennessee, où les artistes de l'école composent des pièces influencées par les *gospels* noirs afin d'accompagner les manifestations politiques²³.

*

Ainsi, les arts et la culture africaine-américaine sont au cœur du travail politique des Africains-Américains depuis le début du XXe siècle. Bien que le *Black Arts Movement* soit souvent compris comme le versant culturel du mouvement *Black Power*, il semble plus pertinent de le comprendre dans la longue durée, comme un pont entre les versants réformistes et radicaux des luttes noires.

23 C. Alvin Hughes, « A New Agenda for the South: The Role and Influence of the Highlander Folk School, 1953-1961 », *Phylon* (1960-), vol. 46, no. 3 (1985), p. 242-50.

1.4. Le sud des États-Unis et La Nouvelle-Orléans

Après l'établissement du *Black Arts Repertory School & Theatre* à New York, de nombreuses villes états-uniennes se dotent d'institutions culturelles noires. Généralement, on considère que le *Black Arts Movement* est un mouvement national, au sein duquel chacun des pôles importants du mouvement développe ses propres particularités régionales.

Plusieurs auteurs se sont intéressés à ces variations régionales; de nombreuses études sur les organisations du nord-est (New York, Chicago ou Détroit) et de l'ouest des États-Unis (surtout San Francisco et Los Angeles) ont vu le jour depuis le début des années 2000²⁴.

Malgré cet intérêt marqué pour les variations régionales du mouvement, on s'intéresse peu à La Nouvelle-Orléans et au sud des États-Unis en général. Quelques auteurs ont publiés des chapitres ou des ouvrages sur le *Black Arts Movement* dans le Sud. En 2005, James E. Smethurst (professeur de littérature américaine) consacre un chapitre entier au mouvement dans le Sud, mais il ne s'intéresse que très peu à la production de la poésie et des gens « normaux » des luttes, privilégiant plutôt une étude des grandes institutions politiques et d'éducation supérieure, qui sont cruciales à l'établissement du mouvement²⁵. Il faut attendre plus de dix ans, avant qu'un article sur les gens « normaux » des luttes ne paraisse. En 2017, Margo Natalie Crawford (professeure de littérature américaine) porte son regard sur les institutions locales qui se

24 À cet effet, voir les ouvrages collectifs : Lisa Gail Collins et al. *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2006.; et John H. Bracey, Sonia Sanchez et James Smethurst (dir.). *SOS—Calling All Black People: A Black Arts Movement Reader*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2014.

25 Smethurst, James E. « Behold the Land: Regionalism, the Black Nation, and the Black Arts Movement in the South », dans *The Black Arts Movement : Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 488.

développent dans le Sud. Plus particulièrement, elle s'intéresse à la revue *Nkombo*, à ses fondateurs ainsi qu'aux artistes qui y sont publiés.

*

Au début du XXe siècle, plus de 90% des Africains-Américains des États-Unis vivent dans les régions rurales du Sud²⁶. À partir de 1916, des dizaines de milliers de Noirs migrent du Sud vers le Nord-Est, l'Ouest et le Midwest des États-Unis. Lorsque la période de la Grande Migration prend fin en 1970, plus de 6 million d'Africains-Américains se sont exilés vers le Nord²⁷ afin de trouver de meilleures conditions de vie, et d'échapper au système de lois « Jim Crow », à la discrimination dans le Sud ainsi qu'aux nombreux lynchages, qui étaient encore pratique courante. Ces exilés ont espoir de trouver de meilleures opportunités dans les manufactures des villes du Nord, où des ghettos ne tardent pas à apparaître, notamment la *Black Belt* de Chicago²⁸.

Dans les années cinquante, les luttes pour les Droits civiques se déplacent, elles-aussi, vers le Nord afin de se rapprocher du centre de pouvoir décisionnel des États-Unis, Washington DC. Plusieurs leaders noirs quittent le Sud – dont Martin Luther King – afin de participer à l'organisation des luttes.

Dans les années soixante, un mouvement contraire s'opère. De nombreux activistes venus au Nord retournent vers le Sud, où plusieurs États sont réticents à faire appliquer de manière concrète les nouvelles lois de Washington visant à la déségrégation.

26 Doug McAdam. *Freedom Summer : Luttes pour les droits civiques Mississippi 1964*, Marseille, Agone, 2012.

27 Pour une étude détaillée de la période de la grande migration, voir : Isabel Wilkerson, *The Warmth of Other Sons*, New York City, Random House, 2010; ou encore : William H. Frey, « The New Great Migration: Black Americans' Return to the South, 1965-2000 », *The Brookings Institution*, mai 2004, p. 1-3.

28 Cheryl Clarke. « *After Mecca* »: *Women Poets and the Black Arts Movement*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2004.

Le *Student Non-Violent Coordinating Committee* (SNCC) et le *Congress of Racial Equality* (CORE) sont au centre de ce retour vers le Sud²⁹. Ces organisations envoient de nombreux activistes participer aux efforts de déségrégation des régions du Sud. De multiples tactiques de résistance sont déployées. Les activistes parcourent les régions du Sud afin de vérifier l'application de l'arrêt *Boynton v. Virginia*, qui assure la déségrégation des autobus inter-états. Des *Citizenship Schools* sont aussi mises en place. Ces écoles visent à enseigner aux Noirs les procédures pour s'inscrire sur les listes électorales et les préparer aux nombreux tests qui limitent leur capacité à exercer leur droit de vote.

Avec cet afflux d'activistes, le Sud commence, au début des années soixante, à être repeuplé d'activistes politiques. Hommes et femmes en lutte apportent avec eux les idéologies radicales et nationalistes, et ces idées marquent les manières de résister dans le sud des États-Unis.

29 Doug McAdam, *Freedom Summer : Lutttes pour les droits civiques Mississippi 1964*, Marseille, Agone, 2012.

1.5. Le *Free Southern Theater* (1963-1965)

En 1963, Doris Derby, John O’Neal et Gilbert Moses – trois activistes noirs ayant quitté le Nord et le Midwest pour participer au mouvement des Droits civiques dans le Sud – fondent le *Free Southern Theater* à Jackson, dans l’état du Mississippi. Leur implication au sein du mouvement (Derby et O’Neal sont *field directors*³⁰ pour le SNCC, et Moses est journaliste au *Mississippi Free Press*, un journal intimement lié au mouvement) alimente l’objectif qu’ils ont pour la troupe : aider à la libération du peuple noir à travers la production de pièces de théâtre portant sur l’art et la politique³¹. Pour les directeurs du *Free Southern Theater*, le Sud profond semble, à cette époque, presque entièrement dépourvu de vie culturelle africaine-américaine, puisque, depuis plusieurs années, de nombreux Africains-Américains se sont dirigés vers le Nord du pays. Ils ont ainsi pour but de développer la vie culturelle à travers la production de pièces de théâtre dédiées à un auditoire noir (« [they] sought to culturally irrigate it [the South] through theater »³²).

Le *Free Southern Theater* entretient des liens étroits avec le mouvement pour les Droits civiques. Plusieurs acteurs de la troupe font partie d’une organisation du mouvement, et de nombreux activistes se joignent à la troupe. De plus, les efforts du mouvement dans les régions du Sud permettent au *Free Southern Theater* de bénéficier d’espaces sécurisés, éléments essentiels à la survie du théâtre puisqu’on voit souvent d’un

30 Le SNCC et d’autres groupes font une distinction entre le personnel de terrain (*field staff*) et le personnel administratif de l’organisation. Les *fields directors* sont des acteurs sur le terrain des luttes noires; ceux-ci occupent un rôle de gestion et coordonnent les activités de l’organisation à l’échelle locale.

31 Geneviève Fabre, « The Free Southern Theatre, 1963-1979 », *Black American Literature Forum*, vol. 17, no. 2, 1983, p. 55-59.

32 C. R., « The Free Southern Theater : Overview », dans Harding, James Martin et Cindy Rosenthal (dir.), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*, University of Michigan Press, 2006, p. 265.

mauvais œil le fait qu'hommes et femmes, blancs et noirs parcourent le Sud côte-à-côte à cette époque³³.

Les premières tournées du *Free Southern Theater* sont organisées presque entièrement par le *SNCC* en Louisiane³⁴. Les réseaux développés grâce aux *Citizenship Schools* et aux *Freedom Schools* permettent un lien rapide entre la troupe et les communautés du Sud. Toutefois, ces régions éloignées sont, à l'époque, presque entièrement dépourvue de vie théâtrale, et les endroits où il est possible de se produire sont rares³⁵. La troupe se greffe alors aux événements locaux : aux rassemblements sportifs, musicaux ou religieux. L'église est souvent le lieu prisé pour ces représentations, et on y observe un mélange de plusieurs formes d'expression artistique : pièces de théâtres, cérémonies, rituels et improvisations³⁶.

Lors des représentations du *Free Southern Theater*, l'auditoire fait parti prenante du spectacle. Au début de chacun des événements du théâtre, le directeur John O'Neal rappelle à l'auditoire qu'ils sont, eux-aussi, des acteurs, qu'ils peuvent, et devraient prendre part au spectacle auquel ils assistent³⁷. L'improvisation est mise au premier plan ici; de nombreux spectateurs s'exclament à voix haute durant les pièces, certains se lèvent et d'autres montent même sur scène aux côtés des acteurs. De plus, on organise des discussions après chacune des prestations; chacun pouvant discuter avec les membres de la troupe et les autres spectateurs ainsi que partager son opinion au sujet du spectacle et le message de libération y étant présenté.

33 Annemarie Bean. « The Free Southern Theater : Mythology and the Moving Between Movements », dans Harding, James Martin et Cindy Rosenthal (dir.), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*, University of Michigan Press, 2006, p. 271.

34 C. R., « The Free Southern Theater : Overview », p. 264.

35 *Ibid.*, p. 266.

36 Geneviève Fabre, « The Free Southern Theatre, 1963-1979 », p. 55.

37 *Ibid.*

Les interactions entre le public et la troupe permettent au *Free Southern Theater* d'accomplir une des missions principales du mouvement pour les Droits civiques : l'établissement de communautés noires informées sur le problème racial aux États-Unis, mais aussi de faire émerger un nouveau type de théâtre, plus représentatif des réalités des communautés noires du Sud à cette époque³⁸. Mais surtout, ces artistes participent au développement d'espaces sécurisés où les Noirs peuvent discuter des difficultés de leur réalités communes.

*

Dans les centres urbains du Sud, les représentations se déroulent dans un climat moins convivial. Contrairement aux campagnes éloignées, l'auditoire des villes est souvent intégré, de nombreux Blancs se présentent pour assister aux pièces de la troupe. Les tensions raciales dans le Sud sont bien palpables dans le cas de certaines de ces représentations. Ainsi, lors d'une prestation à Indianola (Texas), à laquelle 42 policiers casqués et un shérif accompagnent 25 Blancs voulant assister à la représentation³⁹. Robert Costley, un acteur noir de la troupe, rapporte que ce climat tendu est nature courante pendant les tournées du *Free Southern Theater*. Lors d'une des tournées à La Nouvelle-Orléans, le véhicule et l'église du pasteur qui héberge Costley sont anéantis par une bombe. À Jonesboro (Louisiane), trois acteurs sont arrêtés par des policiers. Les policiers demandent aux hommes blancs : « "How is that black pussy?" »; à l'homme noir, ils demandent : « "How does it feel to screw a white woman, boy?" »; lorsqu'ils sont relâchés, on les avertit que le Klu Klux Klan sera mis au courant que « "two nigger lovers and a nigger were loose" »⁴⁰. Véritablement, les acteurs du *Free Southern Theater* font

38 *Ibid.*

39 Geneviève Fabre, « The Free Southern Theatre, 1963-1979 », p. 56.

40 Annemarie Bean. « The Free Southern Theater : Mythology and the Moving Between Movements », p. 280.

face à un climat de terreur dans le Sud, où la ségrégation et le racisme sont encore très ancrés dans la vie quotidienne.

*

Malgré les objectifs des fondateurs de créer une troupe de théâtre mettant en avant les artistes noirs, le *Free Southern Theater* adopte une formule intégrationniste similaire à celle du mouvement pour les Droits civiques. Blancs et Noirs prennent part à la troupe, en tant qu'acteurs, mais aussi au sein de l'administration. Certains postes décisionnels les plus importants sont occupés par des Blancs. C'est notamment le cas de Richard Schechner⁴¹, le directeur artistique de la troupe, qui sera, par la suite, nommé directeur du conseil d'administration.

Même si l'objectif est de promouvoir l'art africain-américain dans les régions du Sud, le répertoire de la troupe est, étonnamment, presque uniquement tiré du répertoire européen blanc. La majorité des pièces interprétées par les acteurs de la troupe sont écrites par Jean Genet, Bertolt Brecht, Sean O'Casey et Samuel Beckett⁴². Bien que tous ces auteurs soient européens et blancs, il n'est pas surprenant que les artistes du *Free Southern Theater* adaptent certaines de leurs pièces. Brecht et O'Casey, en particulier, étaient impliqués dans les mouvements socialistes et syndicalistes en Europe; les personnages principaux de leurs pièces sont souvent issus de la classe ouvrière. La réappropriation de ces pièces par les artistes africains-américains est peu surprenante, puisque auparavant, ceux-ci étaient impliqués dans les mouvements ouvriers de la gauche états-unienne⁴³.

41 Richard Schechner est directeur du *Tulane Drama Review* et occupe un poste de haut administrateur à la même université.

42 Geneviève Fabre, « The Free Southern Theatre, 1963-1979 », p. 56.

43 James E. Smethurst, *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 17.

Aux débuts du *Free Southern Theater*, seulement deux pièces écrites par des auteurs américains noirs sont interprétées : *Don't You Want to Be Free* de Langston Hughes et *Purlie Victorious* de Ossie Davis. Ni les membres, ni les directeurs de la troupe ne rédigent de nouvelles pièces de théâtre. Effectivement, ces artistes vont plutôt remanier et adapter des pièces qui leur semblent appropriées pour les auditoires intégrés du Sud.

Dans la plupart de ces pièces, les acteurs performant en *whiteface*; ils se maquillent afin d'avoir un teint plus pâle. Ce choix esthétique est intimement lié aux visées intégrationnistes du théâtre. Les auditoires de la troupe semblent apprécier cette considération esthétique, et certains acteurs rapportent même que le teint pâle rend les interactions avec l'auditoire plus facile (« white face immediately stopped that first black-white reaction and forced the audience to deal with something else »)⁴⁴. Toutefois, ce sentiment n'est pas partagé par tous les acteurs, principalement certains acteurs noirs, chez qui un nationalisme culturel noir commence à prendre forme.

Le climat de terreur raciale (et de genre, voir les questions des policiers, un peu plus haut), ainsi que la division entre intégrationnistes et nationalistes, accentuent les différences idéologiques et font éclater de nombreux conflits entre les membres de la troupe. Les tensions au sein du théâtre sont telles que les membres du *Free Southern Theater* doivent reconsidérer les éléments artistiques et administratifs au cœur de la troupe.

44 C. R., « The Free Southern Theater : Overview », p. 264.

1.6. L'atelier de création BLKARTSOUTH (1965-1968)

En 1965, suite à l'assassinat de Malcolm X et au soulèvement dans le quartier de Watts, l'idéologie du nationalisme noir prend une place plus importante dans les rangs du *Free Southern Theater*. Gilbert Moses et Denise Nicholas⁴⁵, deux membres impliqués depuis les débuts de la troupe, remettent en cause l'aspect intégré du théâtre, la pertinence d'avoir des membres blancs et d'interpréter des pièces pour des auditoires majoritairement blancs⁴⁶. Les tensions entre intégrationnistes et nationalistes s'intensifient au cours de l'année. Les membres nationalistes de la troupe trouvent même des slogans afin d'exprimer leur mécontentement face aux moyens de résistance intégrationnistes.

Ces slogans sont souvent des jeux de mots sur les titres d'œuvres prisés par les membres intégrationnistes de la troupe. C'est le cas de « Good Bye Godot », un jeu de mots sur la pièce de Samuel Beckett « Waiting for Godot », dans laquelle les deux personnages principaux attendent l'arrivée de Godot, un personnage qui n'apparaît jamais dans la pièce. Godot représente la libération noire qui, malgré les efforts intégrationnistes, tarde à se réaliser.

En d'autres occasions, les membres nationalistes s'approprient le titre d'ouvrages africains-américains et y ajoutent une orientation sudiste. C'est le cas de *The Fire Next Time in Mississippi*, qui fait référence à l'essai de James Baldwin *The Fire Next Time*. Ce titre vient appuyer le slogan précédent, et suggère l'arrivée des luttes radicales dans le sud des États-Unis. La prochaine fois que les Noirs du Sud seront floués, ils mettront le Mississippi à feu et à sang.

45 C. R., « The Free Southern Theater : Overview », p. 265.

46 Geneviève Fabre, « The Free Southern Theatre, 1963-1979 », p. 56.

À la fin de 1965, les tensions deviennent si fortes au sein de la troupe (« on the verge of psychic disintegration because of the smoldering conflict »⁴⁷) que plusieurs membres (blancs et noirs) la quittent, et le théâtre cesse toutes opérations pendant plusieurs mois.

Lorsque les activités reprennent en 1966, Richard Schechner quitte son poste de directeur. La troupe quitte le Mississippi, et installe ses bureaux à La Nouvelle-Orléans, dans le quartier Desire, une section particulièrement défavorisée du *Lower Ninth Ward*, où les habitants sont à majorité noirs. On nomme Tom Dent – un journaliste et écrivain africain-américain d'environ trente ans, tout récemment revenu du Nord dans sa ville natale – en remplacement de Schechner au sein du conseil d'administration, puis au poste de directeur artistique. Après la démission de Schechner – et le retrait de presque tous les acteurs blancs de la troupe – le *Free Southern Theater* devient un théâtre composé à majorité d'Africains-Américains⁴⁸.

L'arrivée de Tom Dent marque un point tournant dans la direction que prend le *Free Southern Theater*. Un peu plus âgé que la nouvelle jeunesse contestatrice de l'époque, provenant d'une famille aisée et ayant bénéficié d'une éducation supérieure, Tom Dent est à la fois bien au jour des mouvements du *Black Power* et des *Black Arts* dans le Nord et du mouvement pour les Droits civiques⁴⁹. Son arrivée semble apaiser progressivement les tensions entre intégrationnistes et nationalistes. Comme l'explique Annemarie Bean, « Tom Dent bridged the gap between the North and the South, between the civil rights

47 Annemarie Bean. « The Free Southern Theater : Mythology and the Moving Between Movements », p. 281.

48 *Ibid.*

49 Quelques articles et entrevues au sujet de Tom Dent paraissent au début des années 2000. La plupart de ces contributions portent plus particulièrement sur son implication dans les institutions dans le Nord des États-Unis, au sein du *Umbra Workshop*, du journal *New York Age* et en tant qu'attaché de presse au *Legal Defense Fund* de la NAACP. Pour de plus amples informations sur sa vie, voir les articles suivants : Kalamu Ya Salaam, "Enriching the Paper Trail: An Interview with Tom Dent"; Lorenzo Thomas, "The Need to Speak: Tom Dent and the Shaping of a Black Aesthetic"; Jerry Ward, "The Art of Tom Dent: Notes on Early Evidence."; et Kalamu Ya Salaam (dir.), *New Orleans Griot : A Tom Dent Reader*, Nouvelle-Orléans, UNO Press, 2018.

movement and the Black Arts Movement, in that his past was in the South and his artistic and political present was in the North »⁵⁰.

Même si Tom Dent est bien au fait de l'esthétique du *Black Arts Movement* des villes du nord, il cherche à développer un art représentatif de la vie africaine-américaine dans le sud. Lui-même natif de La Nouvelle-Orléans, il lui est important de donner une « orientation sudiste » au *Free Southern Theater*. Il s'explique dans une lettre à un collègue et ami du *Umbra Workshop* à New York, Calvin Hernton⁵¹ : « In other words what I'm driving for now is a sort of Black Arts South, localized, centralized in New O ... which will among other things produce material for the touring company and other black companies and bring to the whole fucking black arts concept a southern orientation, a source of material coming from the South »⁵². Contrairement à ce qu'estimaient les anciens directeurs du *Free Southern Theater*, Tom Dent pense qu'il est nécessaire pour les Noirs de se doter de leur propre répertoire artistique, qui serait représentatif de la nouvelle attitude militante du *Black Arts Movement*. Cette production artistique devrait aussi permettre aux Noirs du Sud de prendre la parole, de faire circuler l'art qu'ils produisent, et ainsi de faire connaître l'art aux communautés noires du pays dans son ensemble.

De cette ambition émerge un atelier de création (d'abord nommé le *Free Southern Theater Community Workshop*), mis en place par Roscoe Orman, puis pris en charge par Tom Dent⁵³. Dent le rebaptise finalement « BLKARTSOUTH » afin de mettre en

50 Annemarie Bean. « The Free Southern Theater : Mythology and the Moving Between Movements », p. 281.

51 Calvin Hernton est un collègue et ami de Tom Dent, tous deux ayant participé à la mise en place du *Umbra Workshop* à New York.

52 Margo Natalie Crawford, « The Local and the Global: BLKARTSOUTH and Callaloo », dans *Black Post-Blackness: The Black Arts Movement and Twenty-First-Century Aesthetics*, Champaign, University of Illinois Press, 2017, p. 112.

53 C. R., « The Free Southern Theater : Overview », p. 26.

évidence l'angle sudiste qu'il envisage pour la troupe, tout en mettant au premier plan l'influence du mouvement des *Black Arts* sur l'art qui sera dorénavant élaboré.

Toutefois, la nouvelle direction que prend l'atelier est loin de la rupture complète avec la vision qu'imaginaient les fondateurs du *Free Southern Theater*. Effectivement, Tom Dent reprend et imagine à nouveau la vision première du *FST* : offrir un accès à la culture noire aux communautés du sud. Grâce à l'implication de Tom Dent et des membres de l'atelier, BLKARTSOUTH devient, au fil des prochaines années, un programme annuel de cours axés sur les arts et la culture (« acting, creative writing, dance, black history and culture ») offerts gratuitement, offrant ainsi à la population locale un accès continu à l'enrichissement éducatif et récréatif du théâtre⁵⁴. Sous sa direction, l'atelier ainsi que les œuvres qui y sont créées occupent un rôle central dans le développement du *Free Southern Theater*.

*

À l'été 1966, le *Free Southern Theater* et BLKARTSOUTH lancent leur première tournée sous une nouvelle administration noire, et celle-ci est entièrement menée par les artistes africains-américains. Après une première représentation à La Nouvelle-Orléans, les acteurs-trices de la troupe se déplacent en Louisiane, en Georgie, en Alabama et dans le Mississippi, et présentent certaines œuvres de poésie originales produites lors des ateliers de BLKARTSOUTH⁵⁵. Ils interprètent aussi des pièces de théâtre, qui, sous la direction de Tom Dent, sont majoritairement écrites par des auteurs africains ou africains-américains. C'est le cas d'une pièce, un « one-act puppet play », intitulée *I Speak of*

54 C. R., « The Free Southern Theater : Overview », p. 26.

55 *Ibid.*

Africa de William Plomer (un auteur sud-africain du XXe siècle), et de la pièce *Roots*, écrite par Gilbert Moses, un membre fondateur du groupe.

Nulles traces administratives de cette tournée ne semblent se trouver dans les archives du *Amistad Research Center*. Néanmoins, le climat dans lequel se déroule cette première tournée marque Tom Dent, le co-éditeur de la revue. Dans une lettre à un collègue du Nord, il mentionne que la troupe aurait réussi à incarner « the spirit of black pride and consciousness that the Movement was also undergoing at that time »⁵⁶.

Cette première réussite fixe le rythme de l'organisation pour les années à venir. Le théâtre ainsi que l'atelier passent résolument d'une institution du mouvement pour les Droits civiques, à une institution noire autonome des *Black Arts*. Désormais, la gestion de la troupe est assurée par des Africains-Américains, les acteurs sont tous noirs, et l'on présente un message véhiculant la fierté de la culture africaine et africaine-américaine.

Ce changement de direction attire de nombreux artistes du Sud aux ateliers de BLKARTSOUTH, et semble avoir un succès retentissant. L'enthousiasme que génère cette nouvelle manière d'envisager les arts noirs pousse Tom Dent à mettre en place une plateforme apte à diffuser les œuvres produites dans l'atelier. Dans ses propres mots : « So much material was produced by young writers in New Orleans that we thought it necessary to have our own journal to publish the poetry, essays, stories (as well as plays) that were coming at such a rapid rate⁵⁷».

C'est ainsi qu'est pensé *Nkombo*, la première revue littéraire du mouvement des *Black Arts* dans le sud des États-Unis, en tant que plateforme où serait diffusé l'art produit par les artistes noirs du Sud, et qui permettrait à ces mêmes artistes de contribuer

56 Annemarie Bean. « The Free Southern Theater : Mythology and the Moving Between Movements », p. 281.

57 Tom Dent, *From The Kitchen*, Nkombo, Vol. 3 N. 1, 1971, p. 3.

à l'effervescence culturelle et politique des années soixante, en prenant parole à travers leurs écrits littéraires.

CHAPITRE II. LA REVUE *NKOMBO*: MATÉRIALITÉ, POLITIQUES ET ESTHÉTIQUE (1968-1974)

La première partie de ce second chapitre porte sur les aspects matériels de la revue *Nkombo*. Bien qu'aucun auteur ne se soit intéressé à cet aspect de la revue de manière approfondie, il est important de comprendre les rouages de la production d'une revue littéraire africaine-américaine dans les années 1960. L'histoire matérielle est ici d'une grande utilité pour comprendre la forme dans laquelle les discours poétiques féminins s'insèrent, la manière dont ces discours sont disséminés dans l'espace public, et les types d'audiences à qui ces discours sont distribués. Trois aspects sont examinés dans cette première section : les composantes physiques de la revue (le nombre de pages, le nombre de poèmes par numéro, le nombre d'auteur-e-s publié-e-s); la forme de la revue (la manière dont on dispose les sections ainsi que ce qu'elles contiennent); et les acteurs qui participent à l'élaboration de la revue et à sa publication.

Dans la deuxième partie du chapitre, je me pencherai sur les formes politiques – les hiérarchies et les réseaux – de la revue. Plus précisément, j'observerai les liens développés par celle-ci avec les communautés africaines-américaines, à travers la vente de numéros, les prestations littéraires, et les échanges de correspondance avec les groupes artistiques noirs des États-Unis.

Une analyse des éléments esthétiques de la revue *Nkombo* clôt ce second chapitre. Ces éléments sont décelables dans les discours des éditeurs Tom Dent et Kalamu Ya Salaam; tandis que Tom Dent s'intéresse aux particularités culturelles à La Nouvelle-Orléans, Ya Salaam élabore plutôt l'esthétique d'un art noir ancré dans l'histoire culturelle africaine-américaine.

Tout au long du chapitre, les sources administratives ainsi que les sources littéraires sont déployées de manière parallèle.

2.1. La revue *Nkombo* : un numéro typique (1968-1974)

Puisque les sources déployées dans ce mémoire ne sont disponibles qu'en format papier, et ne sont trouvable nulle part en ligne, il est pertinent de permettre au lecteur de se forger une idée générale de l'apparence que prend un numéro de *Nkombo*. Bien que chacune des publications mérite d'être minutieusement examinée, les neufs numéros de *Nkombo* prennent sensiblement la même forme durant les années d'activité de la revue. Dans le cadre de mon mémoire, une description détaillée de chacun des numéros ne s'avère pas nécessaire. J'ai donc opté de brosser un portrait global de ces neuf publications; une sorte de synthèse de l'allure de la revue et de sa production. Des statistiques détaillées, pour chacun des numéros, sont rassemblées dans le tableau situé à la page 46 du mémoire. Néanmoins, quelques numéros sortent de l'ordinaire de la forme générale des publications. Ceux-ci seront abordés dans les prochaines sections du chapitre.

*

Un numéro typique de *Nkombo* est d'environ 50 à 80 pages. Un dessin ou une photographie occupe presque l'entièreté du papier cartonné souple avec lequel sont faits les pages de couvertures. Dans les espaces vides autour des illustrations, les éditeurs insèrent le nom de la revue, le numéro de la publication, la date de la publication et parfois, le titre des sections qui encadrent les poèmes du numéro.

Les premières pages d'un numéro indiquent toutes les personnes qui prennent part à la préparation de la revue. Ainsi, on retrouve dans ces premières pages : le nom des

éditeurs, des secrétaires (ce poste est toujours occupé par une femme. Plusieurs femmes occupent ce poste au cours des années. Notamment, Quo Vadis Gex et Cecilly Ferdinand/St-Julien), et des directeurs artistiques. Même les artistes visuels, qui dessinent les illustrations incluses dans la revue ou qui prennent les photographies qui paraissent sur les pages de couvertures, sont nommés au début de chaque numéro.

Tous les artistes publiés ou impliqués dans la préparation d'un exemplaire de *Nkombo* habitent le Sud des États-Unis¹. Habituellement, ce sont des artistes natifs du Sud, mais parfois, ce sont des artistes du Nord, qui sont de passage dans le Sud pour quelque temps. Dans tous les cas, tous ont bien conscience des réalités de la vie dans le Sud. Le fait de nommer les artistes qui prennent part à l'élaboration des numéros entre directement dans l'orientation sudiste de Tom Dent : redonner voix aux artistes du Sud, publier leurs noms, les mettre en avant en tant qu'artistes noirs.

*

Tout comme les pages liminaires, les tables des matières contribuent, elles aussi à faire connaître les artistes du Sud. Le nom de tous les écrivains publiés dans un numéro se trouvent dans la table des matières. Parfois, les éditeurs indiquent même le titre des poèmes publiés, mais souvent, les textes des artistes de *Nkombo* ne sont pas intitulés.

À la fin des numéros, on retrouve une section biographique, où les éditeurs présentent en plus de détails chacun des auteurs publiés. Ces sections biographiques ne sont pas incluses dans tous les numéros, mais lorsqu'elles le sont, ces biographies donnent une description de quelques lignes des auteurs, ce qu'ils font dans la vie, leur style d'écriture, ou ce qui les préoccupe.

*

1 Tom Dent et Kalamu Ya Salaam mentionnent ce fait dans la plupart de leurs introductions.

Dans chacune des publications de *Nkombo*, on retrouve au minimum huit, et au maximum 29 auteurs différents. Chacun de ces auteurs publient en général un ou deux poèmes par numéro; certaines comme Quo Vadis Gex et Viola Calhoun en publient plus, parfois même plus de cinq textes dans un même numéro. Comme dans l'ensemble du mouvement des *Black Arts*, la majorité des auteurs sont des hommes. Toutefois, au sein de *Nkombo*, les femmes prennent une place d'importance.

Inconnus de la population générale, la plupart des auteurs sont des activistes qui s'intéressent aux arts et à la politique. Ceux-ci s'impliquent de manière récurrente dans l'atelier de création BLKARTSOUTH. Grâce à cette implication, ils ont l'occasion de prendre la parole dans une revue à tirage national.

À ces auteurs moins bien connus s'ajoutent parfois quelques figures réputées, qui sont spécifiquement invitées par les éditeurs à contribuer à la revue. C'est le cas d'Octave Lilly, un écrivain noir, âgé de 65 ans en 1974, et dont la carrière couvre plus de trente ans. Il est bien connu de la communauté noire de La Nouvelle-Orléans en temps qu'écrivain : ses textes littéraires, (ceux qui n'ont pas été endommagés par l'ouragan Betsy en 1965) ont même été récupérés et conservés par le *Amistad Research Center* de l'université Tulane.

C'est aussi le cas de David Henderson, un écrivain noir impliqué dans l'établissement du *Black Arts Movement* à New York. Au cours de sa vie, il publie plus de 15 livres et recueils, et est récipiendaire de quatre prix de littérature et plusieurs subventions. Il était déjà bien connu lorsqu'il publie dans *Nkombo*, et s'y implique grâce aux liens qu'il entretient avec Tom Dent à travers le *Umbra Workshop*, à New York. Les

éditeurs publient, dans le numéro 9, certains dees poèmes qu'il a écrits lorsqu'il était de passage à La Nouvelle-Orléans. Ces poèmes n'ont jamais été publié ailleurs².

D'autres auteur-e-s acquièrent une certaine notoriété suite à leur implication au sein de *Nkombo*. D'après les descriptions retrouvées dans la revue, certain-e-s semblent effectivement y faire leurs débuts en tant qu'écrivains.

C'est, par exemple, le cas de Judy Richardson. Celle-ci publie très tôt dans les numéros de *Nkombo*. Native du Nord, Judy Richardson est de passage à La Nouvelle-Orléans en raison de son rôle d'organisatrice au sein du SNCC. Elle participe à la coordination d'une *Freedom School*, et s'implique aussi dans la campagne du candidat Julian Bond en Georgie. Dans les pages de *Nkombo*, on la décrit simplement comme suit : « JUDY RICHARDSON : sister Judy is currently an apprentice with the touring ensemble of FST ». Celle-ci publie dans les deux numéros paru en 1969, mais retourne rapidement dans le Nord, à Washington, où elle fonde la *Drum & Spear Bookstore*³, qui deviendra une des plus grandes librairies noires indépendantes aux États-Unis⁴. Elle est aussi réalisatrice, auteure et activiste africaine-américaine. Elle participe à la création de nombreux documentaires, la plupart portant sur les luttes africaines-américaines⁵.

Alice Walker, quant à elle, ne semble pas être une écrivaine particulièrement connue lors de son implication à *Nkombo*. La très brève description qu'en donne les éditeurs semble aller en ce sens: « ALICE WALKER is the author of IN LOVE AND TROUBLE ». Malgré la minceur de cette description, Alice Walker remporte – quelques

2 Section Biographique, *Nkombo*, N. 9, 1974, troisième de couverture.

3 Celle-ci commande plusieurs exemplaires de la revue en 1971-1972 pour la *Drum & Spear Bookstore*. Les liens qui se sont établis entre les éditeurs et Judy Richardson au sein de *Nkombo* sont sûrement à la base de ces commandes.

4 Joshua Clark Davis, « Black Owned Bookstores: Anchors of the Black Power Movement », *AAIHS* (janvier 2017), p. 63.

5 Notamment, *Eyes on the Prize* une série documentaire portant sur le mouvement des droits civiques (1990), et *Malcolm X : Make it Plain*, un documentaire portant sur la vie de Malcolm X (1994).

années plus tard en 1982 – un *Pulitzer Prize* pour son livre de fiction, *The Color Purple*. Par la suite, elle recevra plus d'une dizaine de prix prestigieux pour ses œuvres.

Même certains auteur-e-s moins bien connus gagnent une certaine visibilité grâce aux œuvres publiées dans *Nkombo*. C'est le cas de Quo Vadis Gex-Breaux et de Nayo Watkins. Quo Vadis est incluse dans quelques ouvrages portant sur la poésie des femmes noires, et même dans une anthologie des poétesses noires. Nayo Watkins est mieux connue grâce à son implication dans le milieu social, mais aussi pour son implication dans le milieu artistique.

Tableau 1: Statistiques détaillées des numéros de *Nkombo*

Numéro / Titre	Année de Publication	Nombre de pages	Nombre d'auteurs	Auteurs F	Auteurs M	Nombres de poèmes	Nb Poèmes - F	Nb Poèmes - M	Nb. Pièces Théâtre	Sections	Equipe
Echoes from the Gumbo	Décembre, 1968	69	8	3	5	34	12	21	0	Meats & Seafood; Seasonings; Spices; Miscellaneous ingredients;	Tom Dent, Director; Bob Costley, Drama Director;
Nkombo Vol. II, No. 1	Mars, 1969	52	16	9	7	38	15	23	0	NEW ORLEANS; GETTING IT TOGETHER; BLUES WOMEN;	Tom Dent, Director; Bob Costley, Drama Director; Chefs de Cuisine : Tom Dent, Val Ferdinand; Kitchen Help : Cecily St. Julien
Nkombo Vol. II, No. 3	Septembre, 1969	56	17	6	11	39	11	28	0	DIFFERENT STROKES; WHEN WE GONNA RISE; RHYTHMS	Co-Editors : Tom Dent, Val Ferdinand; Staff : Quo Vadis Gex, Nawo Ola, Donald Sylvester, Raymond Washington, Adam Weber; Quo Vadis Gex, Secretary; Bob Costley, Drama Director;
Nkombo Vol. II, No. 4	Décembre, 1969	67	29	7	22	40	13	27	3	POETRY; PROSE; FICTION; DRAMA	Co-Editors : Kush (Tom Dent), Val Ferdinand; Kush, Director; Val Ferdinand, Asst. Dir. ; Big Baddy (Costley), Drama Dir. ; Cecily Ferdinand, secretary;
Nkombo Vol. III, No. 1	Mars, 1971	53	23	8	15	33	11	22	0	VOICES; QUESTION; YESTERDAY; WHAT DO YOU THINK; NEEDED; THOSE WHO CARE; LET IT BE	Co-Editors : Kush (Tom Dent), Kalamu Ya Salaam (Val Ferdinand);
Nkombo Vol. III, No. 2	Juin, 1971	52	15	7	6	15	7	6	0	ACADEMY OF BLACK CULTURE; THEATER OF AFRO-ARTS; SUDAN; MISSISSIPPI POETS; BROTHERS IN CONFINEMENT HOMECOMING;	Co-Editors : Kush (Tom Dent), Kalamu Ya Salaam (Val Ferdinand);
Nkombo No. 8	Août, 1972	69	5	0	5	0	0	0	5	THE BLACK STUDIES LESSON; COMMUNITY VILLAGE NIGHT; INNER BLACK BLUES; THE TURN OF THE CENTURY; SONGS FROM THE GUMBO; HISTORY; BY THE RIVER; SPICES;	Co-Editors : Kush (Tom Dent), Kalamu Ya Salaam (Val Ferdinand);
Nkombo No. 9	Juin, 1974	81	26	9	15	45	13	32	0		Co-Editors : Kush (Tom Dent), Kalamu Ya Salaam (Val Ferdinand);

2.2. Les politiques locales, nationales et communautaires de *Nkombo*

À chaque début de numéro, les éditeurs Tom Dent et Kalamu Ya Salaam, publient tous deux des introductions, qui annoncent le plan général de la publication et font le point sur les activités de *Nkombo*. Les introductions gardent le même nom à travers les neuf numéros : *From The Kitchen* (Tom Dent) et *Food For Thought* (Kalamu Ya Salaam). De manière générale, les introductions de Tom Dent⁶ sont centrées sur les réseaux que développent *Nkombo* avec les communautés noires, sur les politiques organisationnelles de la revue et de l'atelier de création BLKARTSOUTH.

*

La création de réseaux qui relie les communautés noires est au centre des politiques de *Nkombo*. Comme le mentionne Tom Dent dans l'introduction du Volume 2, Numéro 4 : « [...] our poetry, the beautiful thing about it has to do with making connections with, talking to, grooving with blk people [...]. Just making connections giving blk people something they can value and use. This is what we mean by fonctionnal blk writing »⁷. Ainsi, pour les éditeurs de *Nkombo*, la fonction principale des arts noirs est de développer des réseaux entre les communautés noires à travers la création d'œuvres artistiques. Par la création d'œuvres artistiques, les artistes de *Nkombo* contribuent au travail politique en offrant aux communautés noires du Sud des œuvres qui leur permettent de comprendre leurs réalités communes.

Pour les éditeurs, il est important que les artistes présentent leurs textes devant les auditoires noirs du Sud. De ce fait, en 1969, Tom Dent et Kalamu Ya Salaam organisent une tournée à travers le sud des États-Unis, afin de présenter l'art élaboré dans l'atelier

6 Bien que les idées de réseaux et de communautés soient parfois présentes dans les introductions de Kalamu Ya Salaam, il dévoue la plupart de ses introductions aux bases de l'art révolutionnaire noir.

7 Tom Dent, *From The Kitchen*, *Nkombo*, Vol. 2, N. 4, 1969.

de création BLKARTSOUTH et au sein de la revue *Nkombo*. Les artistes impliqués se déplacent dans le Mississippi, en Caroline du Sud, en Louisiane et au Texas, où ils présentent leurs textes poétiques et pièces de théâtre originales à des publics variés.

En Louisiane, ces artistes se produisent surtout devant un public universitaire noir, notamment, celui de la *Southern University* et de la *Louisiana State University* à Baton Rouge, et de la *Xavier University* et du *Malcolm X Institute* à La Nouvelle-Orléans.

Les universités et les associations étudiantes noires sont des acteurs importants dans les luttes noires radicales, tant dans le Sud que dans le Nord des États-Unis⁸. Lors de la tournée de 1969, cet auditoire semble – étonnamment – particulièrement réticent face au message de libération noire présenté par les artistes de *Nkombo*. Kalamu Ya Salaam s'exprime à ce sujet dans une introduction : « And it was most often at the colleges where we found the more inhibited audiences. During our community performances the audience never left any doubt as to how they felt about the shows »⁹. Kalamu Ya Salaam rapporte même que certains spectateurs s'empêchent de rire ou de crier, en couvrant leurs bouches¹⁰. Toutefois, à la fin des représentations, cet auditoire plus timide vient tout de même féliciter et remercier les artistes pour leur prestation¹¹.

Si les organisations plus proches des luttes radicales se montrent parfois réticentes quant au message de *Nkombo*, les organisations issues de la tradition réformiste, elles, y sont plus ouvertes. Comme il a été mentionné, les barrières entre luttes réformistes et radicales sont parfois plus poreuses dans le milieu des arts. Dans le but de développer des communautés noires liées, les écrivains de la revue *Nkombo* ne se présentent pas

8 James E. Smethurst, *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, New edition edition, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.

9 Kalamu Ya Salaam, *Food For Thought*, *Nkombo*, Vol. 2, N. 4, 1969.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

seulement devant des troupes de littérature ou des institutions plus susceptibles de se rapprocher du *Black Arts Movement*. Lors de la même tournée en 1969, les artistes de *Nkombo* se produisent devant deux groupes de tradition réformiste. À Waveland, dans le Mississippi, les écrivains de *Nkombo* présentent leurs textes à un groupe de jeunes africains-américains dans le cadre d'une retraite religieuse d'un groupe méthodiste. Puis, à Charleston, Caroline du Sud, ils se produisent lors du congrès annuel de la *Southern Christian Leadership Conference* (une institution du mouvement des Droits civiques, établie par Martin Luther King en 1957). Dans les deux cas, les représentations se déroulent dans un climat plus que convivial, ce qui surprend les éditeurs, qui s'attendaient à un auditoire plus réticent à entendre le message radical des artistes de la revue. Comme Ya Salaam l'énonce dans son introduction, dans le cas du groupe méthodiste : « what seemed [...] to have been an unhip audience turned out to be an appreciative and inspiring group of young blk people » ; et dans celui du SCLC : « Again we had anxieties concerning the acceptance of our material by the audience. And again, all doubt was removed and we were made witness to the power of black people »¹². La création et le développement de communautés noires informées semble ainsi transcender la division binaire réformiste/radicale que l'on oppose souvent aux luttes noires des années soixante.

*

Les éditeurs promeuvent et font circuler l'art que les artistes de BLKARTSOUTH et de *Nkombo* produisent. Il leur est aussi important de faire connaître les autres groupes qui participent activement à la création artistique noire dans le Sud. À cet effet, le volume 3, numéro 2 (publié en 1971) est entièrement consacré à la littérature de groupes actifs dans

12 Kalamu Ya Salaam, *Food For Thought*, Nkombo, 1969, Vol. 2, N. 4.

les États du Sud. Dans ce numéro, les éditeurs mettent de l'avant la poésie de cinq groupes d'artistes noirs: *Academy Of Black Culture* (Savannah, Georgie), *Theater Of Afro-Arts* (Miami, Floride), *SUDAN* (Houston, Texas), *Mississippi Poets* et *Brothers In Confinement*¹³. Les éditeurs ont pour but de faire connaître les nouveaux artistes qui n'ont pas encore eu la chance de publier leurs œuvres. Ainsi que l'écrit Tom Dent : « Our interest here is to provide an outlet for some of the many young black writers now developing in the south [...] and to give our readers a feeling of the vigor & depth of a growing black cultural movement in Afro/South »¹⁴. Cette publication a ainsi pour but de faire connaître au lectorat national de *Nkombo* les autres groupes du Sud.

Ces groupes ont droit aux mêmes considérations que les artistes de *Nkombo*. Le nom de chacun des auteurs publiés est indiqué dans la table des matières. De plus, les éditeurs offrent à chacun des groupes une page complète, où ils peuvent rédiger une brève présentation de leur groupe. Ces introductions présentent les artistes impliqués, les objectifs du groupe, et leurs conceptions des luttes culturelles et politiques des années soixante.

Cette vitrine sur les groupes artistiques noirs du Sud n'est que le premier pas vers l'objectif ambitieux de Tom Dent : celui de créer des réseaux artistiques noirs, liés et maintenus par la communauté elle-même. Dans l'introduction du même numéro, Tom Dent mentionne le projet de publier une liste de tous les théâtres actifs dans le Sud, et de les rassembler en une organisation commune, la *Southern Black Cultural Alliance*

13 *Brothers In Confinement* est un groupe de quelques prisonniers dans les prisons du Sud des États-Unis, qui envoient leurs textes à *Nkombo*. Le journal était particulièrement impliqué avec les communautés carcérales dans le Sud. On retrouve dans les dossiers du journal de nombreuses lettres entre les prisonniers et les éditeurs.

14 Tom Dent, *From The Kitchen*, *Nkombo*, Vol. 3, N. 2, 1971.

(SBCA)¹⁵. En plus de donner une visibilité à ces groupes du Sud, le SBCA aurait pour objectif de faciliter le dialogue entre les groupes artistiques et la communauté africaine-américaine.

Cette ambition prend forme quelques années plus tard, en 1973. Tom Dent publie la liste et les coordonnées d'une trentaine de théâtre noirs, actifs dans le sud des États-Unis (de la Louisiane jusqu'à la Caroline du Nord)¹⁶. Les membres du SBCA – non seulement les cadres administratifs des multiples organisations, mais les artistes eux-mêmes (écrivains, acteurs, danseurs, ...) – sont invités à prendre part à une conférence annuelle à Birmingham, en Alabama¹⁷. Les artistes et les dirigeants des différentes organisations se rassemblent à Birmingham pour discuter, penser et redéfinir ce qu'est l'art noir dans le sud des États-Unis. La création de réseaux et de connections entre les organisations culturelles est un aspect central des discussions; les participants tentent d'élaborer des outils qui pourraient apporter un soutien aux jeunes artistes avides de s'exprimer¹⁸.

*

Si les sources littéraires nous renseignent sur les liens que *Nkombo* développe à l'échelle locale, les sources administratives, elles, révèlent que la revue entretient des liens à l'échelle nationale, et que la portée de *Nkombo* est, par conséquent, bien plus grande que le Sud des États-Unis. Les listes d'achats et la correspondance de *Nkombo*

15 Dans l'introduction de Tom Dent (volume 3, numéro 2, 1971) : « We would like [...] to publish a list of all black theater groups, particularly those that might not have been included in any previous listings. If you are in, or know of such a group, we would appreciate hearing from you at your earliest convenience ».

16 Voir : Nkombo Publications, *Southern Black Cultural Organizations, Miscellaneous Materials*, « Southern Black Cultural Alliance ».

17 Très peu d'informations existent sur la *Southern Black Cultural Alliance*. Une brève recherche ne révèle qu'un article, celui de Jerry W. Ward, « Dream and Promise: The Southern Black Cultural Alliance », *Callaloo*, no. 1 (1976), pages 51–53. Une étude historique de cette organisation et des traces écrites ou orales qu'elle a laissées serait un apport fort pertinent à la compréhension du *Black Arts Movement* dans le Sud.

18 Jerry W. Ward, « Dream and Promise: The Southern Black Cultural Alliance », *Callaloo*, no1, 1976, p. 51.

révèlent que de nombreuses organisations et institutions du Nord-Est, du Midwest et de l'Ouest des États-Unis sont intéressés par les œuvres des artistes du Sud publiées par *Nkombo*.

Plusieurs librairies indépendantes africaines-américaines écrivent par ailleurs à *Nkombo* afin d'obtenir les publications de la revue : *Marcus Books* (San Francisco), *Evanston Neighbors At Work, Inc.* (Illinois), *The Chatam Bookseller* (New Jersey) et *Ebony House Bookstore* (Illinois). Les commandes d'exemplaires se font principalement par courrier. En plus de détailler les numéros requis, les responsables des librairies mentionnent la nécessité et les bienfaits de l'art de *Nkombo* sur leurs communautés. Les propriétaires du *Scoham Bookshelf* (Roxbury, Massachusetts) mentionnent même dans une lettre aux éditeurs que la revue pourrait contribuer au bien-être des communautés noires du Nord-Est (« You can forward us 50 copies [...], I think it would do good in this area »)¹⁹.

Fait notable : la revue *Nkombo* attire l'attention d'organisations qui ne sont pas impliquées dans les luttes noires, notamment, le *Index of American Periodical Verse*, une organisation blanche du Midwest des États-Unis. Cette organisation écrit à *Nkombo*, afin de l'inclure dans la prochaine publication de leur index des journaux littéraires américains²⁰.

*

De nombreuses organisations littéraires noires se disent, elles aussi, intéressées par une collaboration avec la revue. C'est notamment le cas du *Black Theatre* (précurseur du

19 Ces sources originales se trouvent dans la boîte 1 de la collection *Nkombo Publication Records* au *Amistad Research Center*. Pour *Marcus Bookstore*, *Evanston Neighbors At Work* et *The Chatam Bookseller*, voir le dossier « Folder 14: Correspondence: Book stores, 1969 », et pour *Ebony House Bookstore* et *Scoham Bookshelf*, voir le dossier « Folder 16: Correspondence: Book stores, 1971-1972 ».

20 Dans la même collection, voir le dossier « Folder 2: Incoming correspondence, 1970 » de la boîte 1.

National Black Theatre) de New York. Certains articles et textes poétiques des artistes de *Nkombo* sont publiés et diffusés par cette institution du Nord. Dans une lettre de Richard Wesley à Tom Dent, le directeur du *Black Theatre* mentionne que les articles stimulants et éducatifs de *Nkombo* sont responsables de la popularité accrue des publications du *Black Theatre*²¹. En échange, le *Black Theatre* envoie quelques-unes de ses publications afin qu'elles soient diffusées dans les communautés noires qui gravitent autour de *Nkombo*.

21 The Black Theatre, "Black Theatre", Correspondance, Incoming (1969).

2.3. *Nkombo* et l'émergence d'une nouvelle esthétique noire

Comme je l'ai mentionné précédemment, les artistes du *Black Arts Movement* participent au développement d'une nouvelle esthétique noire dans les années soixante. Les artistes et les éditeurs impliqués dans l'atelier *BLKARTSOUTH* et dans *Nkombo* contribuent, eux-aussi, à l'élaboration de cette esthétique. Trois aspects sont au centre de l'esthétique de la revue : « l'orientation sudiste » de Tom Dent, l'esthétique africaine de l'art de *Nkombo* développée par Kalamu Ya Salaam et les illustrations de la revue.

2.3.1. L'« orientation sudiste » de Tom Dent, une esthétique culinaire

Le premier numéro de la revue, intitulé *Echoes from the Gumbo*, met « l'orientation sudiste » qu'envisage Tom Dent au premier plan. Le titre de la publication, par lui-même, en donne un bon exemple; la nourriture, élément central de la culture néo-orléanaise, prend une place importante dans ce numéro. Le terme « gumbo » fait référence au mets officiel de l'état de la Louisiane – un ragoût épicé, typiquement préparé avec des oignons, du céleri, des poivrons, et un type de viande. L'État de la Louisiane est particulièrement réputé pour sa riche culture gastronomique influencée par les origines culturelles variées de ses habitants. Il est aussi possible d'y lire une forme de valorisation de la culture africaine; les racines du mot « gumbo » se trouvent dans le terme *ki ngombo* (ce terme désigne l'*okra*, une composante essentielle du plat de *gumbo*) en langue Bantu. Le titre officiel de la revue *Nkombo* – qui sera utilisé dès la seconde publication en 1969 – est une adaptation, un dérivé anglais, de ce terme *bantu* et vient renforcer l'esthétique afrocentriste de la revue.

Cette attention à la culture culinaire prend forme à travers la plupart des sections de cette première publication. La forme entière de *Echoes from the Gumbo* rappelle celle d'un livre de cuisine²². La table des matières du numéro est même nommée « recipe », recette de cuisine²³. Les introductions des éditeurs (insérées à chaque début de numéro) sont pensées ainsi. L'introduction de Tom Dent se nomme *From the Kitchen*, et celle de Kalamu Ya Salaam, *Food for Thought*. De plus, les titres de sections sont organisés selon la même esthétique : *meats & seafoods*, *seasonings*, *spices* et *miscellaneous ingredients*.

Chacune des sections débute avec une page complète où est inscrit le titre. Sous chacun des titres est inséré une ou plusieurs citations d'un intellectuel ou activiste africain-américain (Maulana Ron Karenga, LeRoi Jones et Robert DeCoy). La juxtaposition de métaphores culinaires et de citations de figures politiques influentes n'est pas anodine. D'après Margo Natalie Crawford, en plus de représenter l'orientation sudiste envisagée par Tom Dent, ce serait une manière d'illustrer deux objectifs principaux du mouvement : le fait de consommer la culture africaine-américaine; mais aussi la création d'œuvres qui nourrissent la communauté noire de ce nouvel art, éminemment politique, africain-américain et sudiste²⁴.

Les titres qu'adoptent les membres de *Nkombo* reflètent cette même considération culinaire. Ceux-ci reprennent les titres d'une équipe de cuisine : les éditeurs sont des *chefs de cuisine*, les auteurs des *cooks* (des cuisiniers), et les membres de l'administration sont appelés les *kitchen help* (les aides de cuisine). Ainsi, chacun des membres – indépendamment de son rôle – participe, à sa manière, à la création et la distribution

22 Margo Natalie Crawford, « The Local and the Global: BLKARTSOUTH and *Callaloo* », dans *Black Post-Blackness: The Black Arts Movement and Twenty-First-Century Aesthetics*, Champaign, University of Illinois Press, 2017, p. 120-122.

23 Tables des matières, *Echoes From The Gumbo*, 1968.

24 Margo Natalie Crawford, « The Local and the Global: BLKARTSOUTH and *Callaloo* », p. 121.

d'une nouvelle culture africaine-américaine, à un nouveau type de *soulfood*, un des baumes de la communauté africaine-américaine.

L'esthétique culinaire typique du Sud disparaît assez rapidement. Dès le second numéro, les éditeurs adoptent une forme plus épurée, et les titres des personnes faisant référence à la cuisine disparaissent. Toutefois, lorsque le dernier numéro (#9, 1974) est publié, cette esthétique refait surface. Tandis que les publications précédentes avaient délaissé la symbolique culinaire, cette dernière publication rappelle l'« orientation sudiste » à travers les titres de sections : *Songs from the Gumbo* et *Spices*.

Bien que la forme *cookbook* et les titres culinaires disparaissent dès la seconde publication en 1969, la valorisation des artistes africains-américains du Sud demeure au centre des préoccupations des éditeurs de *Nkombo*.

2.3.2. Les bases d'une esthétique noire

C'est principalement Kalamu Ya Salaam qui élabore les préceptes de l'esthétique révolutionnaire noire de *Nkombo*. L'expression « Food for Thought » peut être traduite approximativement par « matière à réflexion ». Bien que Kalamu Ya Salaam envisage ses introductions comme des éléments de réflexion sur les arts noirs, plus souvent qu'autrement, celui-ci prescrit les bases de la nouvelle esthétique noire du *Black Arts Movement*. Bien entendu, la valorisation de l'héritage culturel africain et africain-américain est au centre de cette esthétique.

*

Pour Kalamu Ya Salaam, trois points sont essentiels à la poésie noire : les rythmes, les images et les sons. Ces trois aspects de la poésie noire devraient tous être tirés de l'histoire, de la culture et de l'expérience africaine-américaines.

La poésie du *Black Arts Movement* devrait représenter les rythmes des danses noires. Tout comme les *boogaloos*, les *funky butts* et les *popcorns* (trois types de danses noire dont les mouvements accompagnent les rythmes rapides des musiciens), les poèmes du *Black Arts Movement* devraient faire danser la communauté noire, ou, tout au moins, encourager l'auditoire à garder le rythme poétique en tapant du pied (« rhythm/blk dancing, poems got to dance too, leastwise move & pat your foot, but you can't read the rhythms, them is something you got to ride/be/hear/feel »²⁵).

Les images des *Black Arts*, elles, devraient tenter de représenter les expressions culturelles du passé africain-américain. D'après Ya Salaam, les *blues* ainsi que les *Sorrow Songs*, sont les premières poésies proprement noires. Les images qu'invoquent ces œuvres doivent permettre de reconnecter les communautés noires avec leur passé.

25 Kalamu Ya Salaam, *Food For Thought*, Nkombo, Vol 2, N. 3, 1969.

Mais surtout, elles doivent établir un sens commun entre les Noirs, qui leurs permettra d'exprimer leurs sentiments communs.

La sonorité de la poésie est essentielle à l'esthétique noire pour Kalamu Ya Salaam. La sonorité personnelle d'un artiste est, pour lui, la marque ultime de la créativité de l'artiste noir. Cette sonorité distinctive est aussi la marque d'un artefact culturel qui survivrait au temps. Les poèmes sont envisagés comme des chansons, comme des *blues* ou des *sorrow songs*. Kalamu Ya Salaam exprime cette idée de la manière suivante : « poems may be writ in english but they is done up in blk & recited in time »²⁶. Les poèmes des *Black Arts* prennent réellement leur forme lorsqu'ils sont récités, mais plus encore, lorsqu'ils sont récités dans un langage proprement noir (« done up in blk »). Lorsque ces poèmes deviennent des chansons, ils incarnent les meilleures expressions culturelles de la communauté noire (« blk poems is sung / when sung if really sung poems / are/ become song / & song is what we (blk people) / do best ». Lorsque les artistes noirs chantent ou scandent leurs poèmes, ceux-ci incarnent l'idéal de la communauté africaine-américaine. Le langage vernaculaire africain-américain est irréconciliable avec l'esthétique blanche. Ainsi, les poèmes noirs devraient tenter de valoriser les formes d'expressions culturelles proprement africaines-américaines.

26 Kalamu Ya Salaam, *Food For Thought*, Nkombo, Vol 2, N. 3, 1969.

Pour Kalamu Ya Salaam, les artistes noirs sont à l'essence de l'esthétique noire révolutionnaire :

we the young birds of black poetics throw our songs brilliant against
the beautiful black sky of an emerging peoplehood & with the love of
us (you/me/we=us) in our hearts we pronounce blk poetry to be here & now
the baddest words writ/spoken in the english language [sic]²⁷

Les artistes des *Black Arts* sont, tout comme Charlie Parker (surnommé « Bird »), créateurs d'une langue entièrement représentative des communautés noires américaines. L'artiste africain-américain, puisqu'il est l'acteur premier de diffusion des nouvelles politiques culturelles noires, doit incarner, à travers sa langue, l'idéal du nouveau militantisme noir des années soixante.

2.3.3. Les illustrations de *Nkombo* : une esthétique féminine

Les illustrations incluses dans tous les numéros de *Nkombo* mettent les corps noirs au premier plan. On remarque ce fait surtout dans les premières de couvertures des exemplaires de *Nkombo*. Des neufs numéros, seul le premier, *Echoes from the Gumbo*, ne dépeint pas les corps africains-américains.

27 Kalamu Ya Salaam, *Food For Thought*, *Nkombo*, Vol 2, N. 3, 1969.



Nkombo, No. 8, La Nouvelle-Orléans, Nkombo Publications, 1972.

Dans la revue *Nkombo*, ce sont surtout les corps féminins qui sont mis de l'avant. Des 18 couvertures (en comptant les premières et les dernières de couvertures), onze d'entre-elles présentent une femme noire. Souvent, celle-ci est seule, et prend presque tout l'espace de la page. Sinon, celle-ci est présentée en compagnie d'autres corps noirs, féminins ou masculins, jeunes ou plus vieux. Les nombreuses illustrations insérées à l'intérieur de la revue, aux côtés des poèmes, sont en majorité des images d'hommes et de femmes noir-e-s. Dans les luttes politiques, les femmes sont souvent reléguées à des occupations secondaires. Elles sont souvent considérées comme des « helpmates », des aides aux luttes politiques²⁸. Elles s'occupent de garder le « homefront », la maison, ou de s'occuper des enfants. Au sein de *Nkombo*, toutefois, les femmes noires sont au premier plan. *Nkombo* rend visible les artistes et activistes noires, en faisant circuler dans l'espace public les représentations de femmes africaines-américaines. La couverture du deuxième numéro de 1969 présente l'une de ces femmes actives. Judy Richardson, une des écrivaines de la revue, est résolument le personnage principal de la photo. Elle est photographiée dans une rue de La Nouvelle-Orléans, et le haut de son corps occupe la majeure partie de la page. En arrière-plan, deux hommes marchent à ses côtés. Tandis que le regard des hommes est détourné de l'objectif, Judy Richardson, elle, regarde le lecteur droit dans les yeux.

Les femmes sont aussi présentées comme des ferventes partisans de l'art révolutionnaire noir. La couverture du huitième numéro (1972) est certainement la plus marquante de toutes les publications de *Nkombo*. L'illustration de ce numéro est dessinée sur la première et la dernière de couverture; il faut déplier l'exemplaire au complet pour

28 Cherise Pollard, « Sexual Subversions, Political Inversions: Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement », dans *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, N.J, Rutgers University Press, 2006, p. 177.

voir l'image en entier. Cette illustration présente le visage d'une femme noire. Les mots « BLACK THEATER », écrits autour de son visage, symbolisent la chevelure *afro* de la femme. La bouche de la femme est grande ouverte. Elle semble scander les mots « BLACK THEATER » qui forment sa chevelure. C'est ici la femme noire qui fait la promotion des arts et du théâtre noir. C'est elle, plutôt que les hommes noirs, qui prend parole pour disséminer le message de libération du théâtre noir du *Black Arts Movement*.

La beauté naturelle du corps noir est mise en valeur sur les couvertures de la revue, et cette valorisation de la beauté noire passe à maintes reprises à travers les images des femmes africaines-américaines. La beauté noire est intrinsèquement liée au retour aux racines africaines proposé par le *Black Arts Movement*. Dans le volume 2, numéro 3 (1969), la photographie d'une femme africaine-américaine prend l'espace complet de la page. Celle-ci est assise, habillée dans une longue robe traditionnelle africaine, un *dashiki*, qui ondule jusqu'aux bas de la page. Son épaule gauche est nue, et révèle sa peau d'ébène. Son cou, lui aussi, est découvert, et droit. Elle regarde le lecteur de haut. Contrairement à l'image d'une femme soumise, véhiculée par la domination masculine du mouvement, cette femme est dépeinte comme une reine africaine²⁹. Cette couverture contribue à redéfinir la place des femmes, mais aussi l'esthétique de l'art noir.

*

Ainsi, contrairement à leurs rôles dans les luttes politiques, les femmes noires sont au premier plan de la revue *Nkombo*.. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les femmes sont représentées comme des actrices indispensables aux luttes dans les illustrations, mais, surtout, celles-ci prennent parole à travers leurs poèmes.

29 Cheryl Clarke, « *After Mecca* »: *Women Poets and the Black Arts Movement*, None edition, New Brunswick, N.J, Rutgers University Press, 2004, p. 70-71.

CHAPITRE III. LES VOIX FÉMININES DE LA REVUE *NKOMBO*: QUO VADIS-GEX, NAYO WATKINS ET VIOLA CALHOUN

Au sein des mouvements des luttes noires, les femmes africaines-américaines sont doublement marginalisées. Leur statut en tant que femmes, mais aussi en tant que Noires, les exclut généralement des discours de la sphère publique. Toutefois, au sein du *Black Arts Movement*, celles-ci semblent, comme nous l'avons vu à la fin du chapitre deux, bénéficier d'une plus grande liberté.

Leur expérience au sein de ce mouvement artistique n'est pas toujours sans heurts; les marginalisations que connaissent les femmes noires dans les mouvements sociaux ont souvent écho dans le *Black Arts Movement*. Les figures pré-éminentes des *Black Arts* voient parfois d'un œil négatif les femmes du mouvement et la poésie qu'elles créent. C'est le cas de Amiri Baraka, pour qui les textes poétiques des femmes sont souvent trop peu révolutionnaires. Dans l'article « Afro-American Literature & Class-Struggle »¹, celui-ci note que la littérature des femmes est soit trop peu complexe ou confuse, et qu'elle nuit par conséquent aux objectifs subversifs du mouvement. La compréhension qu'a Baraka de la littérature féminine noire est particulièrement limitée. Les femmes africaines-américaines ne sont peut-être pas des *leaders* ou des oratrices de premier ordre, mais elles sont résolument des actrices qui révèlent les multiples dominations auxquelles sont soumis les Noirs au sein la société américaine. Les femmes s'opposent à l'oppression blanche, mais aussi aux conceptions masculinistes des luttes noires. De ce fait, elles naviguent souvent dans une certaine ambiguïté : celle de faire partie d'un

1 Amiri Baraka, « Afro-American Literature & Class Struggle », *Black American Literature Forum*, vol. 14, no. 1 (1980), p. 9.

mouvement révolutionnaire, tout en étant rejetées de ce mouvement puisqu'elles sont perçue comme non-révolutionnaires.

Loin d'adopter une position de soumission, les poétesses noires résistent à la double domination raciale/genrée. À travers leurs œuvres littéraires, les femmes du *Black Arts Movement* inscrivent une part de leur réalité féminine dans l'espace public des États-Unis, et contribuent à rendre audible des douleurs qui sont communes à l'ensemble de la communauté noire. Mais surtout, ces femmes véhiculent l'idéal résistant, radical et révolutionnaire du mouvement, et incarne, de ce fait, la nature subversive des *Black Arts*.

*

Ce troisième chapitre abordera principalement le discours poétique de Quo Vadis Gex-Breaux, Nayo (Barbara Malcolm) Watkins et Viola Calhoun. Une courte biographie de chacune de ces femmes débute ce dernier chapitre. Suivra une analyse des poèmes qu'elles ont publiés dans entre 1968 et 1974.

3.1. Quo Vadis Gex-Breaux, Nayo (Barbara Malcolm) Watkins et Viola Calhoun : Des poétesses révolutionnaires

Quo Vadis Gex-Breaux, une jeune poétesse native de la Nouvelle-Orléans, se joint très tôt à la troupe BLKARTSOUTH. Dès son jeune âge, Quo Vadis est une auteure prolifique. Elle publie plusieurs articles et poèmes dans le journal de son école secondaire, *Saint Joseph's Academy* (Baton Rouge, Louisiane), un prestigieux pensionnat catholique établi en 1868. Après avoir lu les textes de Quo Vadis dans le journal de l'école, une étudiante plus âgée lui propose de se joindre à BLKARTSOUTH². Quo Vadis quitte l'enceinte de l'école pour assister régulièrement aux ateliers, qui sont tenus dans le *Lower Ninth Ward*, à La Nouvelle-Orléans – l'un des quartiers noirs les plus pauvres de la ville.

De toutes les femmes qui participent à la revue *Nkombo* au cours des années 1968-1974, Quo Vadis Gex-Breaux est certainement la plus prolifique. Celle-ci publie au moins un poème dans chacun des numéros de *Nkombo*. Au cours de sa première année avec *Nkombo*, elle publie un recueil de poésie intitulé *Dark Waters*. *Dark Waters* est le seul recueil écrit par une femme à être publié par *Nkombo Publications*.

Dans les pages de *Nkombo*, Quo Vadis est décrite comme une jeune femme qui croît fermement qu'il faut dire les choses exactement comme elles le sont : « an 18 year old black poetess who believes in telling it like it is »³. Quo Vadis est une jeune poétesse noire qui prend la parole, et qui dévoile les réalités difficiles de la vie africaine-américaine. De plus, elle est présentée comme une femme activement impliquée dans les organisations des luttes noires : « QUO VADIS GEX: sister Quo is one of the prime

2 Margo Natalie Crawford, *Black Post-Blackness: The Black Arts Movement and Twenty-First-Century Aesthetics*, University of Illinois Press, 2017.

3 Cook's Page, *Echoes From the Gumbo*, 1968, p. 40.

movers behind BRASS, a black student union, recently organized at St. Joseph's Academy »⁴. Le rôle de Quo Vadis dans le développement de l'organisation BRASS n'est pas celui d'une aide aux luttes, comme il serait typiquement attendu des femmes noires. Quo Vadis est plutôt « one of the the prime movers », une des forces motrice du travail politique du mouvement étudiant.

Ce refus de se conformer aux normes paraît même dans son nom, un peu étrange pour l'esthétique africaine du *Black Power* et du *Black Arts Movement*. La phrase latine « Quo Vadis » signifie « où allez vous? », et le mot « quo » veut dire « à quel endroit, dans quelle direction, où, ... ». Ce nom inhabituel lui est donné par sa mère. Lorsque Kalamu Ya Salaam lui demande de changer son nom (pour « Laini », un nom qui collerait plus favorablement à l'esthétique du mouvement noir), celle-ci refuse, par respect pour sa mère. Elle s'exprime à cet égard en entrevue : « Kalamu gave me a new name, Laini, but it didn't stick. I remained Quo Vadis. My mother made me promise not to change my name »⁵. Quo Vadis décide d'aller à l'encontre des prescriptions de son directeur artistique masculin, afin de respecter ses propres valeurs et son lien d'attache maternel.

Les pages de *Nkombo* ne nous apprennent que très peu sur Nayo (Barbara Malcolm) Watkins. Les seules informations sur sa vie se trouvent dans la section biographique du premier numéro du volume deux. Il y est indiqué qu'elle est nouvelle à la troupe en 1969, et qu'elle est arrivée depuis peu à La Nouvelle-Orléans, en provenance de Pittsburgh⁶.

Quelques années plus tard, elle deviendra une figure bien connue de la ville de Durham (Caroline du Nord). Jusqu'à son décès en 2008, elle prenait part activement à la

4 Section biographique, *Nkombo*, Vol. 2, N. 1, 1969.

5 Citée dans Margot Natalie Crawford, « The Local and the Global: BLKARTSOUTH and Callaloo », p. 122.

6 Section biographique, *Nkombo*, Vol. 2, N. 1, 1969.

vie culturelle noire de la ville, à travers son poste de directrice de la *African American Dance Ensemble* et en tant que consultante pour les milieux artistiques. Elle est aussi essayiste et dramaturge. Elle publie notamment un article dans la *African-American Review* en 1993. Cet article porte sur le rôle primordial de la femme dans le développement des institutions culturelles noires⁷. Ses débuts au sein de l'atelier et de la revue semblent la mener vers une carrière dédiée aux questions sociales (dont celle du genre) et aux arts.

Viola Calhoun est impliquée dans la revue dès le premier numéro. Les éditeurs font une brève description d'elle à la fin de *Echoes From The Gumbo*. Dans ces quelques lignes, les éditeurs mettent en avant son caractère révolutionnaire. Elle est présentée de la manière suivante : « a black sister who feels like "burn the mother down and matches don't cost but a penny a box" »⁸. Viola Calhoun symbolise ici la figure révolutionnaire type du mouvement radical noir, impatiente de faire brûler l'Amérique blanche en entier (« *burn the mother[fucker] down* »). Ce tempérament révolutionnaire est palpable dans tous les poèmes qu'elle publie dans *Nkombo*. Contrairement à Nayo Watkins, les seules informations sur la vie de Viola Calhoun se retrouvent dans les pages de la revue. Cinquante ans plus tard, il ne semble rester que cette description et les cinq poèmes qu'elle publie dans le numéro *Echoes from the Gumbo*.

Contrairement à la conception dominante de la femme noire passive et cantonnée aux arrières lignes des luttes politiques, les femmes de *Nkombo* sont dépeintes comme des actrices de premier plan. Dans la revue, les biographies ainsi que les illustrations mettent

7 Nayo Barbara Malcolm Watkins, « Miz Culchure Lady », *African American Review*, vol. 27, no. 1 (1993), p. 47-49.

8 Cook's Page, *Echoes From the Gumbo*, 1968, p. 40

en avant les femmes noires en tant qu'agentes de changement, qui prennent part activement au travail politique radical, résistant et révolutionnaire.

*

Dans la prochaine section, j'analyserai la poésie de ces trois femmes afin de déceler ce que véhiculent leurs créations artistiques. Les poèmes de Quo Vadis Gex-Breaux, Viola Calhoun et Nayo Watkins sont tirés de leurs œuvres publiées dans *Nkombo* entre les années 1968 et 1974; les poèmes retenus sont ceux qui portent spécifiquement sur les concepts de race et de genre. Dans le cas de Quo Vadis, son recueil *Dark Waters*, publié (1968) est aussi mis en parallèle avec les textes tirés de *Nkombo*.

3.2. Les voix de la résilience africaine-américaine.

Comme il est typique du mouvement, les voix des artistes des *Black Arts* se font, à maintes reprises, les portes-paroles de toute la communauté africaine-américaine. Ce sont leurs voix qui portent l'histoire collective du peuple noir. Cette histoire est celle de la traite esclavagiste, du travail forcé dans les plantations du sud, des lynchages et des nombreuses autres violences raciales. Mais, pour *Quo Vadis*, cette histoire est aussi celle de la survivance :

When many years ago
my people
for survival depended
upon slimy
deep dark waters
And life meant
the ability to hold
your breath for a
long time
my people fought
to live

La volonté de survie du peuple noir, lors de la période esclavagiste, ne tenait qu'à un mince espoir, enfoui au fond d'eaux sombres et sales (« slimy, deep dark waters »). Survivre, pour le peuple noir, voulait dire s'agripper à cette espérance, mais de ce fait, subir les ressacs violents des forces esclavagistes. Retenir son souffle, faire preuve de résilience, était le seul moyen de résister à la mort, et le seul moyen de combattre les forces qui tentaient de dominer le peuple africain-américain.

My waters
those I use
to bathe, to soothe, to ease
my mind are
darkened by the
shadows of the
lives of my past

Au milieu du poème, la symbolique de l'eau prend une signification nouvelle. *Quo Vadis* s'approprie ce symbole et en fait l'image de sa résilience personnelle. Cette

résilience est celle qu'elle véhicule par les arts. Tout comme les *Sorrow Songs* dont faisait mention Du Bois dans *The Souls of Black Folk*, les œuvres des *Black Arts* sont sources de libération pour la communauté noire des années soixante. En rendant audible les blessures de la communauté Africaine-Américaine et en scandant une histoire de la résilience, les artistes noirs parviennent à se réapproprier leur histoire au nom de la communauté africaine-américaine dans son ensemble et à soulager la conscience collective africaine-américaine.

Dark Waters,
I surrender
into you I melt
and dissolve⁹

À la fin du poème, *Quo Vadis* – en invoquant tous les Noirs américains – s'abandonnent dans les eaux qui ne sont plus sombres, ni sales en 1968. Elles sont résolument Noires (« Dark Waters »). Finalement, à force de résister coups après coups, la communauté africaine-américaine parvient à renverser la métaphore de l'eau et à s'approprier la force qui la dominait. À la fin des années soixante, les Noirs américains ont réussi à transformer l'eau sombre et sale en une masse cohésive et entièrement noire.

De 1965 à 1975, un slogan adoptant la même logique de réappropriation imprègne les luttes noires : *Black Is Beautiful*. Toute une génération d'hommes et de femmes noirs travaillent à subvertir les stéréotypes négatifs associés au corps noir. Ceux-ci développent de nouveaux symboles, ancrés dans les racines de leur histoire, afin de mettre de l'avant une beauté noire révolutionnaire. Comme l'explique Caroline Rolland-Diamond, une véritable esthétique est développée en ce sens. Trois tenues vestimentaires sont typiques des activistes noirs des années soixante : « les hommes et les femmes vêtus de *dashikis* (robes traditionnelles africaines) et arborant de larges *afros*; les militants du *Black*

9 Quo Vadis Gex-Breaux, *Dark Waters*, La Nouvelle-Orléans, 1968, p. 1.

Panther Party avec leur tenue paramilitaire; et les Musulmans noirs portant costume et cheveux court pour les hommes, et robe longue et foulard pour les femmes »¹⁰. Au sein de *Nkombo*, c'est surtout le premier style – *dashikis* et chevelures *afros* – qui est mis en avant. Des trois types, celui-ci évoque le plus clairement les racines africaines de l'esthétique des Noirs militants. Cette esthétique imprègne les sphères créatives et personnelles des artistes de *Nkombo* : le style vestimentaire qu'arborent les artistes de la revue ainsi que les illustrations publiées dans les périodiques vont en ce sens. Les poèmes, eux-aussi, viennent appuyer ce retour aux sources. Quo Vadis le rappelle au lectorat féminin de *Nkombo* :

Your roots are
strong girl
Your roots are
strong¹¹

Les œuvres du *Black Arts Movement* sont ancrées dans les racines africaines, mais aussi dans celles des Noirs américains du début du siècle. Les *fields hollers* et les *work songs* qui marquent le rythme du travail sur les plantations sont repris, dans les années 1960, à travers le *blues*. Africaine-américaine dans son essence, cette musique devient l'un des principaux symboles de la résilience des Noirs américains :

The blues
help my
tears
to stay
unshed¹²

Dans ce poème, l'idée de résilience est explicitée de manière claire : le *blues* donne le courage de ne pas s'abandonner aux pleurs. Toutefois, la capacité à résister est parfois

10 Caroline Rolland-Diamond, *Black America*, Paris, La Découverte, 2016, p. 368.

11 Quo Vadis Gex-Breaux, « Mama Said », dans *Dark Waters*, La Nouvelle-Orléans, 1968, p. 14.

12 Quo Vadis Gex-Breaux, *Dark Waters*, La Nouvelle-Orléans, 1968, p. 6.

véhiculée de manière plus subversive. Dans un autre poème de Quo Vadis Gex, l'auteure utilise un langage ludique pour dévoiler les souffrances du peuple noir :

Come again tomorrow
To hear the daily news
Tell you how to
Live your life
Shine your shoes

Tell you how to
Spend your nights
Wear your tights
Shout your rights

Tell you how to
curb your dog
catch a frog
eat a hot dog

Tell you how to
DIE¹³

Les courtes rimes à sonorité enfantine (*nights/tights/rights* et *dog/frog/hot dog*) qu'emploie Quo Vadis sont sans l'ombre d'un doute une expression de ce « ludisme du blues ». Mais ces expressions dissimulent en elles des réalités plus sombres. De fait, Quo Vadis met en mots la manière dont la société noire est contrôlée par la culture américaine. La répétition quotidienne des symboles de la culture blanche (véhiculée par les médias d'information de masse) contraint les Noirs à se soumettre aux normes de la société américaine. Depuis les activités les plus banales (la manière dont ils devraient cirer leurs chaussures, attraper des grenouilles ou simplement manger un *hotdog*), jusqu'aux activités plus sérieuses (leur mode de vie et leurs droits d'élever leurs voix et ainsi faire acte de résistance), la culture américaine dicte et contrôle la vie quotidienne des Africains-Américains. Ultimement pour Quo Vadis, ce que dictent les symboles de la culture dominante blanche, c'est la mort des Africains-Américains.

*

13 *Ibid.*, p. 11.

La redéfinition de l'identité révolutionnaire noire, centrée sur une esthétique des racines africaines-américaines, tend à libérer le corps, la conscience et la culture des Africains-Américains. Toutefois, une nouvelle forme de domination apparaît au cœur même des mouvements de résistance des années soixante. Dans un poème de son recueil *Dark Waters*, Quo Vadis Gex-Breaux énonce brillamment un exemple de cette domination interne :

Black men
are hypocrites
they say they
want black
women
but don't really
for you see I
have this friend
who let herself
get hurt
by cutting herself
a bush
and then being treated like dirt
All he ever wanted
the only thing in his
head
was a Creole woman
she said.¹⁴

Dans ce poème, Quo Vadis sort brusquement de son rôle de porte-parole pour l'identité raciale. En mettant au premier plan son identité féminine, Quo Vadis dénonce l'hypocrisie des hommes du mouvement Nationaliste noir. Tandis que les poétesses africaines-américaines se font les portes-paroles de la nouvelle identité noire, lorsqu'elles concrétisent ces idéaux et affirment leur beauté révolutionnaire, elles sont rejetées par leurs homologues masculins. C'est le cas de la femme mise en scène par Quo Vadis dans ce poème. Lorsque cette dernière décide de laisser pousser ses cheveux en *afro* (« cutting herself a bush »), elle est délaissée par son partenaire puisqu'il ne désire qu'une femme à la peau plus blanche, une femme créole. Quo Vadis fait sortir de l'ombre la double

14 Quo Vadis Gex-Breaux, *Dark Waters*, p. 16.

marginalisation/domination à laquelle font face de nombreuses activistes des mouvements de luttes noires.

Plutôt que de se laisser aller à l'apathie sous le poids de cette prise de conscience, Quo Vadis rappelle plutôt aux femmes noires l'idéal résilient de l'histoire africaine-américaine :

Callused and wrinkled
are the hands
of an old Black woman
who has blistered them
by wringing some meaning
from life¹⁵

L'histoire de ce poème est résolument celle de la résilience noire. Toutefois, c'est le genre féminin (et non l'identité noire) qui représente l'idéal de tous les Noirs américains. Dans ce poème, Quo Vadis inscrit l'histoire d'une femme qui résiste au temps, qui – malgré les douleurs du travail et de l'âge – continue de chercher un sens à l'existence souvent absurde des Noir-e-s aux États-Unis. Cette histoire est celle de la femme africaine-américaine, typiquement résiliente, qui a la mainmise sur le peu d'espoir qui se trouve au fond d'eaux sombres et sales, et qui, de ce fait, incarne l'idéal résistant de toute une communauté.

15 Quo Vadis Gex-Breaux, *Dark Waters*, p. 13.

3.3. Les voix d'une critique radicale.

Dans les années soixante, les artistes du *Black Arts Movement* créent de nouveaux symboles de leur identité (et subvertissent d'anciens stéréotypes) afin de se réapproprier leur corps, leur histoire et leur culture. Les œuvres des activistes du *Black Arts Movement* explorent les fondements de leur identité africaine et reconsidèrent radicalement ce que signifie « être Noir » aux États-Unis. Pour les artistes de *Nkomo*, « être Noir-e-s » dans les années soixante, c'est en partie résister à la domination culturelle de l'Amérique blanche. Effectivement, les Africains-Américains sont quotidiennement confrontés à une culture qui n'est pas la leur. Cette culture est véhiculée par les médias d'information de masse, mais aussi par les symboles présents dans les espaces publics :

Never could guess
just why they called it
Sugar Hill
Could have been a lot
of things like
Turner Court
or Tubman Drive
But they are always
Sugar Hills
makes you think
of picking cane
maybe that's the reason
Or maybe those
who have "made"
it can't think of
life being anything
else but sweet¹⁶

Quo Vadis souligne dans ce poème l'omniprésence des symboles de la période esclavagiste dans les espaces publics américains. L'expression « Sugar Hill » fait référence aux plantations de canne à sucre dans lesquelles travaillaient de nombreux esclaves du Sud¹⁷. Il semble ainsi étrange à l'auteure que le nom de ces lieux centraux à l'histoire des Noir-e-s ne rappelle pas leur vécu. Ainsi, Quo Vadis se questionne :

16 Quo Vadis Gex-Breaux, « Sugar Hill », dans *Dark Waters*, p. 10.

pourquoi ne pas nommer ces lieux afin de commémorer Nat Turner, l'esclave ayant mené une rébellion dans l'état de la Virginie en 1831, ou Harriet Tubman, l'une des femmes aux premières lignes du mouvement abolitionniste? Pourquoi ne pas rendre hommage aux activistes qui contestaient radicalement ce que voulait dire « être Noir » pendant la majorité de l'histoire africaine-américaine, c'est-à-dire « être esclave »?

Au milieu du poème, l'expression *Sugar Hill* est reprise au pluriel (*Sugar Hills*), afin d'exprimer la pluralité des lieux qui commémorent la domination, plutôt que la libération, des Noir-e-s. Quo Vadis se questionne sur les raisons d'être de ces symboles de la domination : peut-être ces noms existent-ils afin de rappeler aux Africains-Américains l'acte de récolter la canne à sucre; de leur rappeler qu'ils étaient (et sont encore en quelque sorte) des esclaves? Quo Vadis propose une seconde hypothèse pour comprendre cette domination : les personnes au pouvoir (« those who have "made" it ») seraient peut-être fondamentalement déconnectées de la réalité des Africains-Américains. D'après la poétesse, le pouvoir blanc serait incapable de comprendre l'expérience africaine-américaine puisqu'il n'aurait jamais subi l'oppression raciale. Ainsi, les termes qu'emploient ce pouvoir afin de définir les espaces publics ne pourraient que faire référence à des émotions plaisantes (« can't think of life being anything else but sweet »). Ainsi, pour l'auteure, afin d'atteindre la libération du peuple noir, il faudrait que les activistes Africains-Américains se réapproprient les espaces publics, qu'ils les

17 Une plantation du même nom existe dans le comté de Berkeley, en Caroline du Sud. Toutefois, il me semble plus exact de comprendre « Sugar Hill » en tant que métaphore pour représenter les multiples plantations du Sud, plutôt qu'une référence directe à une plantation singulière. De plus, « Sugar Hill » pourrait faire référence à une section du quartier Gentilly de La Nouvelle-Orléans. L'histoire de cette section est méconnue; la plupart des documents historiques ont été détruits lors de l'ouragan Katrina. Il est malheureusement impossible de statuer sur le lieu exact auquel fait référence Viola Calhoun. Dans les deux cas, l'argumentaire demeure sensiblement le même. Voir : R. Stephanie Bruno, « Renewal is sweet in Gentilly's Sugar Hill neighborhood »

https://www.nola.com/entertainment_life/home_garden/article_e1ac172c-9fe4-5fff-b23c-1329bd6246b1.html.

transforment de manière radicale en redéfinissant les symboliques qui y sont associées, afin que ces lieux représentent les racines de ce qu'est « être Noir ».

*

Pour certaines artistes de *Nkombo*, ce n'est pas seulement le pouvoir dominant de l'Amérique blanche qui freine l'avancée de l'idéal radical des années soixante. Ce sont aussi de nombreux Noirs non-révolutionnaires : ceux qui se prêtent aux jeux de la société blanche, qui se soumettent à sa culture, qui acceptent le statut inférieur qu'elle leur transmet, et qui finalement, ne font que parodier le fait « d'être Noirs ». En ce sens, Viola Calhoun s'adresse à tous les Africains-Américains qui ne font que semblant « d'être Noir » :

Dedicated to all my Black mask minded friends,
 me & my best friend had a falling out
 you see I'm a Black woman
 & my best friend she ain't got no
 eyes for that
 I wear a natural,
 but my best friend--
 she lives in a miss clairol bottle
 & I ain't got no eyes for miss clairol bottle
 my best friend runs up & down canal st.
 everytime she gets a \$
 & me-- I'm trying to put as less into
 the system as I possibly can
 & she don't even know the system exists
 she goes to church every sunday--
 says she goes to praise god (whoever that is)
 but the pastor is 50% bourgeoisie & 50%
 american negro which = 100% white man
 & wow !!!
 she digs him
 my best friend stopped by my pad today
 told me to straighten my hair
 said she got us a date with some
 blue-eyed-blond-haired-soul-bros.
 & me --I ain't got no best friend
 no more
 for we had a falling out.¹⁸

18 Viola Calhoun, « the late friend », *Echoes From The Gumbo*, 1968, p. 15.

L'utilisation de la métaphore du masque noir (« Black mask minded friends ») est sans nul doute influencée par la traduction et la publication en 1967 du livre de Frantz Fanon *Peau Noire, Masques Blancs* qui fait l'histoire critique des effets du racisme et du colonialisme sur les communautés dominées. Mais la métaphore peut aussi faire référence aux *minstrels* du début du siècle – des artistes blancs qui se maquillaient le visage afin de mimer de manière dérisoire le Noir américain¹⁹. Dans ce poème, cette comparaison péjorative est utilisée pour désigner les Africains-Américains qui ne se conforment pas à la nouvelle identité révolutionnaire noire. À travers la métaphore du masque noir, Viola Calhoun raconte la fin d'une relation amicale entre elle-même et sa meilleure amie.

Au début du poème, Viola Calhoun affirme clairement son identité en tant que femme et en tant que noire (« you see I'm a Black woman »). Ses cheveux sont de couleur naturelle, noirs, et elle les portent en *afro* (« I wear a natural »). Elle est femme et noire puisqu'elle incarne l'esthétique révolutionnaire du *Black Arts Movement*.

Sa meilleure amie, quant à elle, porte un masque noir. Ses cheveux ne sont pas peignés en *afro*, et ils sont teints, dénaturés par les produits d'une compagnie capitaliste blanche : *Clairol*. Tandis que Viola Calhoun valorise la beauté naturelle noire, son amie n'a yeux que pour les produits esthétiques prescrits par la culture de la société blanche. Plus encore, sa meilleure amie dépense le peu d'argent qu'elle gagne, non pas dans les entreprises de sa propre communauté, mais dans les commerces et les clubs de *Canal Street*, une rue du centre-ville blanc de La Nouvelle-Orléans. Elle ne semble même pas se rendre compte de tout le système de domination économique et culturelle mis en marche pour contrôler la communauté noire. L'amie de Viola Calhoun délaisse même les

19 Gérard Côté, *Le jazz vu de l'intérieur*, Montréal, Nota Bene, 2006, p. 28.

racines de sa spiritualité africaine, en préférant se rendre à la messe tous les dimanches, pour écouter un pasteur, qui lui-aussi porte un masque noir, et incarne donc l'homme blanc, bourgeois et capitaliste.

L'issue de ce poème est inévitable : Viola Calhoun refuse l'amitié de la femme masquée. Ce refus survient lorsque cette dernière se rend chez Calhoun et lui ordonne d'aplatir ses cheveux, de contenir sa chevelure *afro*, un des symboles de sa féminité noire. Elle aurait arrangé un rendez-vous avec deux hommes blancs qui semblent, eux-aussi, jouer à être Noirs (« blue-eyed-blond-haired-soul-bros »). En refusant l'amitié de la femme masquée, Viola Calhoun refuse, à la fois, le dénigrement du Noir américain et ce qui cache l'identité des femmes noires. Pour l'auteure, « être Noir » dans les années soixante, c'est s'affirmer en négation de toutes les normes qui contraignent les Noir-e-s américain-e-s.

Dans le discours des poétesses de *Nkombo*, l'idée du refus radical fait surface à maintes reprises. Toutefois, la manière dont elles conçoivent l'acte de négation n'est pas tout le temps la même. Pour Viola Calhoun, ce serait un idéal à atteindre. Au contraire, pour Nayo Watkins, le refus de ce qui « est non-Noir » serait déjà une affaire du passé :

we have refused for some time
to paint our faces and cook our hair
our clothing reflects
the taste of our ancestors
we have discarded western ideas and values
we attend black cultural affairs
and read the Panther newspaper
and we try most sincerely
to spend our time
doing black things with black people²⁰

Dans le poème « today, tomorrow, sister », le refus des normes blanches semble déjà être un acte accompli. L'utilisation des verbes « refuser » et « abandonner » au *present*

20 Nayo Barbara Malcolm Watkins, « today, tomorrow, sister », *Nkombo*, Vol. II, N. 3, , 1968, p. 18.

perfect l'exprime bien : « we have refused for some time » et « we have discarded ». Les répétitions des termes « we » et « our » font de cette strophe le credo des activistes noirs des années précédentes : ceux qui ont refusé de blanchir leurs visages et qui ont abandonné le supplice de se faire décrêper les cheveux. L'acte de négation était, sans aucun doute, crucial à la libération des Noirs, mais il fait maintenant partie du passé des activistes noirs. Maintenant, à la fin des années 1960, les normes de la beauté occidentale sont résolument mises de côté; les activistes arborent une esthétique ancrée dans leurs racines africaines. De plus, les Noirs américains occupent les espaces publics qu'ils ont réussi à se réapproprier. Ils participent maintenant aux activités culturelles noires, ils lisent les journaux africains-américains qui représentent l'idéal Noir, radical et révolutionnaire (comme celui du *Black Panther Party*), et surtout, ils passent le temps au sein de leur propre communauté.

Le poème « today, tomorrow, sister » porte en lui deux discours. Le discours de l'idéal des activistes noirs des années soixante, comme nous venons de le voir, apparaît clairement au premier plan. Cependant, Nayo Watkins y insère un autre discours qui, lui, souligne l'agentivité féminine :

we sit
and sip coffee
my nationalist sister
and me
we are the «in» people
we speak with authority
on the inhumane rape of Africa
on the castration of black slaves
on the social, economic, and political needs of black people today²¹

Ce sont deux femmes qui proclament l'idéal radical et révolutionnaire des activistes noir-e-s. Elles sont toutes deux Nationalistes noires, elles sont informées et parlent avec autorité de la condition des Noirs américains. Les deux femmes présentées ne sont pas

21 Nayo Barbara Malcolm Watkins, « today, tomorrow, sister », *Nkombo*, Vol. II, N. 3, , 1968, p. 18.

cantonnées à l'arrière-plan des luttes. Elles font preuve d'agentivité puisqu'elles ne sont pas en train de servir le café, ni de s'occuper de la cuisine, comme il serait habituellement attendu d'elles. Le simple fait de prendre parole et de discuter de choses sérieuses en sirotant un café est, en soi, un acte subversif. De plus, ce sont ces deux femmes qui racontent l'histoire de la résilience africaine-américaine, depuis les berges de l'Afrique jusqu'au nouveau continent. Plus encore, ce sont elles qui pensent aux besoins immédiats de la communauté africaine-américaine. Finalement, pour Nayo Watkins, c'est la femme noire elle-même qui incarne les racines résilientes du peuple noir.

3.4. Les voix de la révolution.

Les œuvres des poétesses de *Nkombo* portent en elles l'idéal résilient et radical des activistes noirs des années soixante. À travers leurs poèmes, ces femmes apposent des baumes sur les blessures communes et contribuent à définir l'idéal radical vers lequel devrait tendre la communauté noire. Ces aspects sont assez près de ce qui est attendu d'elles dans les mouvements de luttes : adopter un rôle d'aides aux luttes masculines et rassembler la communauté noire autour du noyau familial. Cependant, dans certains cas, les poétesses de *Nkombo* rompent entièrement avec ces attentes et expriment plutôt leur tempérament radicalement révolutionnaire. Comme l'avait mentionné Tom Dent dans *Echoes from the Gumbo*, le discours de Viola Calhoun est aux premières lignes de la révolution noire :

It's time to burn that wig and pour miss clairol down
the drain and by all means throw the frying
comb away.
It's time to stop wearing mini's and start wearing das-
hikis
It's time to forget about diamonds and be happy with a
tiki.
It's time to get up off that Tchaikovsky shit and start
digging trane, Coltrane.
It's time to take face powder, lipstick,eyeshadow,mascare,
rouge,and false eyelashes and flush it flush
it flush it down the toilet,now flush it one
more time make sure it's gone.

Les termes qu'emploient Viola Calhoun sont résolument ceux de la révolution. Mais, dans le poème de Calhoun, c'est une révolution de l'esthétique féminine noire qui prend forme. Pour l'auteure, il est temps de brûler les perruques non-noires, de vidanger les produits de *Miss Clairol* et les fers plats, de se départir du langage musical blanc européen, et adopter plutôt le langage des *jazzmen* africains-américains

La répétition « It's time », à chaque début de vers, fait battre la mesure du travail révolutionnaire. La révolution implique un rythme chaotique. Dans la dernière strophe,

Calhoun fait une liste de tous les objets dont les femmes noires devraient se départir. L'absence d'espaces entre les termes contribue à accélérer le rythme poétique, et suggère la violence et la rapidité avec laquelle ce rejet doit être opéré. Ce poème se termine avec une répétition ternaire (« flush it »), qui va dans le même sens. Une quatrième répétition de l'expression « flush it » clôt résolument la question et cimente la volonté d'anéantissement de l'esthétique blanche.

Faire acte de révolution, pour l'auteure, implique aussi se réapproprier le style noir traditionnel : d'arborer les vêtements traditionnels africains comme les *dashikis*, ou même de valoriser les objets comme les tikis, icônes traditionnels de la culture hawaïenne autochtone. La culture prend une place primordiale dans le discours de la révolution. Pour Calhoun, les arts et la politique sont liés de manière inextricable. La musique de Pyotr Ilyich Tchaïkovski (éminent compositeur russe de musique classique au XXe siècle) est mise sur le même plan que les produits de *Miss Clairol* : tous deux sont à mettre aux ordures. Les icônes de la musique occidentale sont mis de côté, et sont remplacés par des figures quasi-mythiques africaines-américaines, comme John Coltrane. Dans la poésie de *Nkombo*, John Coltrane (un des saxophonistes jazz les mieux connus du XXe siècle) est souvent invoqué comme un des nouveaux héros de la culture noire. La force rythmique et le lyrisme de son langage musical – fortement inspiré, dans les années soixante, du *blues* et des musiques africaines – est souvent repris et imité dans la poésie révolutionnaire du *Black Arts Movement*.

À la fin du poème, Viola Calhoun dicte aussi le rôle des femmes noires dans le travail révolutionnaire :

Now is that asking for too much sister.
Can you bear with me a few more moments, I'm just trying
to tell in a cool way that

It's time to for some real conditioning, yea conditioning
 our men and our children so they can start
 taking care of business, some black business
 It's time to start making men feel like men for a change.
 And dig this, when you get that cat in bed and when it
 starts getting real good to him tell him about
 the carbine you saw in the window, you dig that
 M1R and if you're socking it to him good he just
 can't refuse.²²

Le rôle prôné par Calhoun semble, en premier lieu, assez près du rôle typique des femmes dans les mouvements sociaux noirs. Les femmes noires doivent responsabiliser leurs hommes et leurs enfants, et ainsi, les encourager à développer des entreprises autonomes et noires. Les femmes noires sont ainsi à la base de l'éducation révolutionnaire.

Toutefois, Viola Calhoun contribue aussi à déconstruire les stéréotypes négatifs associés à l'acte sexuel noir. Le corps des femmes apparaît comme outil essentiel à l'éducation révolutionnaire. Effectivement dans ce poème, l'acte sexuel n'est pas source de soumission pour les femmes noires. Il est plutôt conçu de manière positive : comme la meilleure manière d'encourager les hommes noirs à prendre les armes – une carabine (« carbine ») ou une mitrailleuse (« M1R ») – afin de contrer les forces de la domination.

*

Parfois, les poèmes des poétesses de *Nkombo* sont de nature proprement scandaleuse. C'est le cas du poème *If There Ever Was a Whore You're One*, rédigé par Viola Calhoun :

America you cheap little whore
 Everything you touch you corrupt,
 Everybody I know has had you
 & you left them all with a disease
 a syphillicthic disease
 You call my brother to go fight for you
 To go and take up your cause _____
 But we getting together,

22 Viola Calhoun, « It's time », *Echoes From The Gumbo*, 1968, p. 10.

& we want no part of you.
 Keep your promises
 Because we've kept cool too long
 Waiting on you to come around²³

En opposition radicale à l'image d'une « ville qui brille sur la colline », Viola Calhoun compare la nation américaine à une prostituée, qui corrompt et propage la maladie. Difficile de ne pas déceler ici l'influence de la contre-culture américaine à travers le poème « America » (1956) du poète de la *Beat Generation*, Allen Ginsberg. Ce dernier emploie la même symbolique de la prostituée pour dénoncer les politiques militaires, capitalistes et matérialistes des États-Unis : « America when will we end the human war? [...] America [...] When will you take off your clothes? [...] America I used to be a communist when I was a kid I'm not sorry ». Depuis la Première Guerre mondiale, les Noirs sont appelés à contribuer aux efforts des guerres outre-mers. À l'orée des années soixante, l'implication des États-Unis dans la guerre du Vietnam force les Noirs à contribuer à une guerre souvent jugée injustifiée par la contre-culture américaine. À travers ce poème, Calhoun contribue à dénoncer l'ingérence des États-Unis dans les conflits internationaux.

Dans la dernière section du poème, Viola Calhoun reprend les demandes de Martin Luther King, et exige des États-Unis qu'ils concrétisent les promesses faites aux Noirs. Sans la nommer directement, elle reprend aussi la mise en garde énoncée par James Baldwin dans son ouvrage *The Fire Next Time*. À travers ces dernières lignes, Calhoun avertit le pouvoir blanc que les Noirs américains sont prêts à concrétiser la révolution et à rompre définitivement avec l'Amérique blanche.

23 Viola Calhoun, « If There Ever Was a Whore You're One », *Nkombo*, Vol. 2, No. 1, 1969, p. 31.

La volonté de rupture des Noirs américains est explicitée dans les poèmes de Nayo Watkins. C'est le cas des deux femmes du poème « today, tomorrow, sister » que nous avons vu précédemment :

we see black people picketing a 5 and 10 cent store
for equal job opportunities
and we condemn peaceful protest
in fact the only marching
we condone
is the March of the Black Legion
after victory is won²⁴

Les deux femmes nationalistes observent les activistes du mouvement pour les Droits civiques faire la grève devant le peu que symbolise un « 5 and 10 cent store ». Elles n'y participent pas; plutôt, elles condamnent la résistance non-violente. La grande marche sur Washington pour l'emploi et la liberté est jugée insignifiante. Elles seront au cœur d'une seule marche : celle de la légion révolutionnaire noire célébrant sa victoire contre l'Amérique blanche.

24 Nayo Barbara Malcolm Watkins, « today, tomorrow, sister », *Nkombo*, Vol. II, N. 3, , 1968, p. 18.

CONCLUSION

L'arrivée de Tom Dent à La Nouvelle-Orléans marque un point tournant dans l'histoire des *Black Arts* dans le sud des États-Unis. Après avoir passé quelques années dans le Nord des États-Unis, celui-ci revient à La Nouvelle-Orléans empreint des idéaux du *Black Arts Movement* et du *Black Power*. Il s'implique dans la troupe de théâtre *Free Southern Theater* et met en place, en 1968, la revue *Nkombo*. Seules quelques personnes sont impliquées dans le processus de création de la revue. Principalement actif à l'échelle locale, le réseau de diffusion de *Nkombo* s'élargit progressivement au cours des années d'activité. En quelques années, la revue attire l'attention des organisations des luttes noires œuvrant à l'extérieur du Sud. Ces organisations écrivent aux éditeurs de la revue afin d'obtenir les publications de *Nkombo* et de les diffuser dans leur région. À travers une correspondance écrite, les troupes artistiques, les librairies indépendantes échangent essais et œuvres littéraires avec *Nkombo*. La revue acquiert une notoriété certaine dans les cercles littéraires et politiques africains-américains.

En plus de publier une revue à diffusion nationale, Tom Dent met en place un atelier de littérature, nommé BLKARTSOUTH. Les cours offerts dans l'atelier donnent la possibilité aux Noirs de La Nouvelle-Orléans de s'éduquer à la création artistique. Quelques tournées dans les États du Sud sont organisées afin que les artistes de BLKARTSOUTH présentent leurs œuvres à un public africain-américain. Ceux-ci se déplacent dans le Mississippi, la Louisiane, en Caroline du Nord et en Alabama, et offrent des prestations gratuites aux communautés du Sud afin de développer des liens au sein des communautés africaines-américaines.

Les œuvres créées par les artistes de *Nkombo* sont ancrées dans l'esthétique du *Black Arts Movement*. Le retour aux racines africaines est au centre des œuvres de ces artistes. Les images des poèmes s'inspirent du *blues*, des *work songs* et des *field hollers*; les rythmes, des danses noires; la voix même des auteurs, lorsqu'ils scandent leurs textes, s'inspirent des sonorités de la musique *jazz*.

De manière globale, le *Black Arts Movement* est largement dominé par les artistes masculins. Toutefois, de nombreuses femmes vont aussi prendre part au mouvement. Dans la revue *Nkombo*, les femmes sont résolument au centre des publications. Les femmes noires sont représentées sur la plupart des couvertures de la revue. Celles-ci ne sont pas dépeintes dans les espaces invisibles auxquels elles sont reléguées dans les mouvements de luttes. Elles sont à l'avant plan des luttes politiques et incarnent la figure révolutionnaire type du *Black Arts Movement*.

Traditionnellement exclues des discours politiques dominants, les écrits littéraires des femmes noires sont des sources essentielles pour comprendre leurs revendications politiques. Les poétesses Quo Vadis Gex-Breaux, Nayo Watkins et Viola Calhoun incarnent l'idéal révolutionnaire. Dans leurs poèmes, elles contestent l'hégémonie du pouvoir blanc, remettent en questions les normes esthétiques et sociales, et critiquent ouvertement l'ordre capitaliste blanc. De plus, ces femmes prennent la parole au sujet de leur condition féminine. Elles remettent en question le pouvoir des hommes sur le corps féminin ainsi que les rôles invisibles auxquelles la plupart d'entre-elles sont reléguées. Mais surtout, ces poétesses sont les portes-paroles de l'identité révolutionnaire noire et une des forces motrices du *Black Arts Movement*. Leurs voix sont celles de la résilience, de ce qui est radicalement Noir et de la révolution du peuple africain-américain.

*

Un intérêt marqué pour le *Black Arts Movement* se développe au début des années 2000. Les ouvrages de James E. Smethurst, Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford sont essentiels à la compréhension du mouvement. Toutefois, comme dans toute historiographie émergente, ces travaux explorent surtout le mouvement dans sa globalité. La majorité des organisations locales n'ont pas encore fait l'objet d'investigations historiques exhaustives. La perspective féminine que l'on retrouve dans les numéros de *Nkombo* est, certes, unique, mais je doute qu'elle soit singulière. Il serait crucial d'étudier la prise de parole féminine dans les autres journaux littéraires du *Black Arts Movement*.

De plus, le développement de réseaux culturels noirs aux États-Unis dans les longues années soixante s'avérerait être un objet d'étude parfaitement concevable dans le cadre d'une investigation en histoire digitale. Les outils digitaux permettraient de cartographier plus facilement les pôles du mouvement, les échanges entre les différentes organisations, les lieux des prestations artistiques ou même le trajet de vie des artistes. Certains projets similaires voient déjà le jour, notamment le projet *Linked Jazz*, mis en place au *Pratt Institute* à New York.

ANNEXE A
TRANSCRIPTION DES POÈMES – QUO VADIS GEX

Dark Waters – p. 1

When many years ago
my people
for survival depended
upon slimy
deep dark waters

And life meant
the ability to hold
your breath for a
long time
my people fought
to live

My waters
those I use
to bathe, to soothe, to ease
my mind are
darkened by the
shadows of the
lives of my past

Dark Waters,
I surrender
into you I melt
and dissolve

I wait to feel
my flesh saturated
by your wet
[ILLISIBLE]

Dark Waters – p. 2

And Black men
 the time for wearing
 your ass on your
 head has past
 look at your women
 and love them before
 it gets too late
 Don't think your
 little candle can smother
 out the day or fully
 light the night

Dark Waters – p. 6

The blues
 help my
 tears
 to stay
 unshed

I got confused and thought
 today was tomorrow and
 yesterday was today
 thereby proving my calculation
 of a certain horoscope
 inaccurate

Dark Waters – Sugar Hill, p. 10

Never could guess
 just why they called it
 Sugar Hill
 Could have been a lot
 of things like
 Turner Court
 or Tubman Drive
 But they are always
 Sugar Hills
 makes you think
 of picking cane
 maybe that's the reason
 Or maybe those
 who have "made"
 it can't think of

life being anything
else but sweet

Dark Waters – p. 11

Come again tomorrow
To hear the daily news
Tell you how to
Live your life
Shine your shoes

Tell you how to
Spend your nights
Wear your tights
Shout your rights

Tell you how to
curb your dog
catch a frog
eat a hot dog

Tell you how to
DIE

Dark Waters – p. 12

And so the «She»

While waiting for the xylophone to play
«Love is Blue,» when it is really
Playing «How green is My Valley»
She thinks:
Maybe tomorrow...

This cigarette shouldn't go out
In this closed room
Wish that cat would stop
Making that insane noise

Maybe tomorrow...

I have so much to do
No time to get it done
My, but this bourbon goes
Flat quick!
I hope Bill doesn't call

Maybe tomorrow...

Why won't this fingernail polish dry
My hair is a mess

Maybe tomorrow
The convention will be over
And I can see what's happening
on
«This is Our Life»....

Dark Waters – p. 13

Callused and wrinkled
are the hands
of an old Black woman
who has blistered them
by wringing some meaning
from life

Dark Waters – Mama Said, p. 14

Your roots are
strong girl
Your roots are
strong
I never taught
you nuthin
what wasn't
black
but you had
to learn/you
had to be educated
so you went to
school
and the people
I trusted to take
care of you
well they took care of you
made you
wear your
mask so well
that now even
your own refuse
to own you.

Dark Waters – Diet, p. 15

Dire need requires me
 to place my mind on
 a diet, three weeks
 [ILLISIBLE] fat/lots
 of soul food (thought)
 like night club blues
 and worn out shoes
 With food like this
 who knows?
 I may diet for the
 rest of my life

Dark Waters – p. 16.

Black men
 are hypocrites
 they say they
 want black
 women
 but don't really
 for you see I
 have this friend
 who let herself
 get hurt
 by cutting herself
 a bush
 and then being treated like dirt
 All he ever wanted
 the only thing in his
 head
 was a Creole woman
 she said.

Dark Waters – Home, p. 20.

And when I sit with
 family folk – Blk folk
 I come to know that home
 is not a house but
 a lot of minds coming together
 talking and loving.
 Loving is listening – when
 you know and feel what’s going down and loving is
 always Black folks together.

Nkombo, No.9 – Creole Girl, p. 12

born of the humidity in a below sea level land
 bred on the moisture therein
 the crazy creole girl sits in the sun
 with hopes that she can git black
 but really knowing all the time that
 when the thing was messed up years ago little
 room for improvement was left.

Nkombo Volume 3, #2 – p. 6

In the name of
 Nothing is sacred
 I believe in
 Nothing is sacred
 Amen
 Nothing is sacred

Nkombo Volume 2, #3 – p. 13.

Blk women listening
 listening
 to their men
 Blk women raising high
 their ears to hear the
 words of their men
 who can no longer
 whisper
 who say
 woman, i’m here
 I have come
 I go when it is time

and Blk women understand
 and no longer ask for sweet

nothings to be
 whispered in their ears
 they know that
 the revolution grows out
 of whispers
 passes thru that

our love
 love between Blk men & women
 too can pass thru whispers
 we can talk to each other
 in peace
 work with each other
 harmoniously

we need not scream
 except when that is
 necessary to our work
 we need only whisper
 when the work is done

We, Blk men and women
 we can get along
 We can make things work
 and walk on together
 with our face to the sun
 whose children we know we are.

Nkombo Volume 3, #2 – p. 45

Blk people we are everything
 that wasn't ever
 before
 yet looked for being
 and made us be

We are the sun
 by it we live
 we, sun children, do everyday
 ray earth's energy

We are poetry
 all there is to words
 we are rythms where words
 won't go

We are the streets

where the concrete ends
 anytime we choose, Blk
 people, we can make the
 streets be ours.

We are supreme mothers
 for it was the beginning
 that we began
 that no one else can in any way
 claim as theirs

Blk people we are all the
 patience that ever was
 that ever lasted through anything
 that could ever have tolerated
 hundreds of years of what we have

We are music
 where it sometimes cant be heard
 by others
 we are music everytime we open
 our mouths
 or even do a small thing
 as hit a plate with a fork

These are only a few things that
 we are but Blk people
 I'm sure that you know as well as I that we are;
 everything that wasn't ever
 before
 yet looked for being
 and made us be.

Nkombo Volume 3, #1 – VOICES, p. 6

The voices of my
 people
 not to be equaled
 anywhere
 the voices of my
 people
 too long silenced
 the voices of my people
 cry in every
 Deep River
 in every
 Love Supreme

the voices of my people
 only that I too
 could so well
 sings my songs
 All praises to
 Ohnedaruth
 whose Love Supreme
 still reigns among
 my people

My peoples voices
 low and moaning
 at the death of a
 brother
 the voices of my people
 joyously as a
 Jamaican festival
 Talk about
 HEY NOW – HEY NOW
 Raise high your voices
 brothers & sisters
 Let not the golden tones of our people
 die.

Nkombo Volume 3, #1 – p. 26.

Blk men
 love is musical
 don't leave your women
 craving sounds

Blk love is musical
 is rhythms
 don't leave your
 woman craving
 dance

Blk men
 sing to your women
 the sounds are low to their ears
 How do you feel as a
 sax
 seen/heard thru
 the ears of
 your woman
 who listens
 in a special way

Blk men
 love is musical
 Blk love is
 rhythms
 your woman listens, awaits
 your beckoning
 drumbeat
 don't leave her there too long
 pick up the sounds
 of hungry ears
 and sing to them

Blk women are attentive
 and know
 that love is musical

Blk love is
 rhythms
 beating strongly in the night.

Nkombo Volume 2, #1 – p. 5

NEW ORLEANS' STREETS
 ARE LIKE THE CHOCOLATE
 IN FUDGE RIPPLE ICE
 CREAM
 THEY ALL EVENTUALLY
 BLEND IN
 MELT AND
 RUN

JUST SITTING IN
 THE SQUARE
 WHO'S A QUEER?
 JUST SITTING IN THE SQUARE.
 ONE REALIZES
 THERE COULD BE SO MUCH
 MORE SUNSHINE
 IF THE CATHEDRAL
 WERE TORN DOWN

YOU ALWAYS THOUGHT
 RAMPART STREET
 WAS THE ONLY TRUE AND
 BLASTING CONSTANT
 BUT THAT, OF COURSE

WAS LONG BEFORE
 YOU HAD RIDDEN
 THE GALVEZ-DELERY
 BUS.

WHEN IT RAINS
 IN NEW ORLEANS
 IT TAKES THREE
 DAYS
 FOR THE STREETS
 TO RECOVER
 THE GOVERNMENT
 NEVER DOES.

Nkombo Volume 2, #1 – p. 44

*Slashed chiffon
 Children unborn
 Hidden in their mother's wombs
 Dying in their mother's wombs
 Little children, born without eyes
 Little children, bound to be told lies*

*Grown up children – still blind
 Grown up fools who don't know
 their kind
 All – strange idiots*

ANNEXE B
TRANSCRIPTION DES POÈMES – NAYO WATKINS / BARBARA MALCOLM

Nkombo Volume 2, #3 – today, tomorrow, sister. p. 18.

we sit
and sip coffee
my nationalist sister
and me
we are the «in» people
we speak with authority
on the inhumane rape of Africa
on the castration of black slaves
on the social, economic, and political needs of black people today
we sit
and sip coffee
and talk on these things

we have refused for some time
to paint our faces and cook our hair
our clothing reflects
the taste of our ancestors
we have discarded western ideas and values
we attend black cultural affairs
and read the Panther newspaper
and we try most sincerely
to spend our time
doing black things with black people
these were serious deliberate decisions
made while
we sat
and sipped coffee

we sip coffee
by the window
outside a shot is heard
and a black man falls
and we curse as a hunkey cop
holts his smoking firearm
and we are angry
as a widow in black
follows a casket

we watch a black manchild
carring the books
of a young sister with a ponytail

and we know those books tell them
 nothing of themselves
 so we talk
 of liberation schools
 and black curriculums

we see black people picketing a 5 and 10 cent store
 for equal job opportunities
 and we condemn peaceful protest
 in fact the only marching
 we condone
 is the March of the Black Legion
 after victory is won

Nkombo Volume 2, #1 – Revelation, p. 32.

When the revolution ends
 we shall set aside one day to choose
 the fit and the unfit whitey
 And we shall call that day Judgement Day
 We shall herd all the unfit whiteys into
 a great hole and set them afire
 And we shall call that place Hell
 We shall gather together the fit whiteys
 and blow their minds and put them
 into asylums and give them wings
 and crowns and harps to play with
 And we shall call that place Heaven
 Kingdom come, My will is done, Amen.

Nkombo Volume 2, #4 – p. 20.

Write me a poem of love
but not of the bird and bee
nor of the depth and width of the ocean or sea
nor of flowers in young maiden's hair
or carefree days we may share

Write me a poem of love
of you and me and reality
of you and me, revolutionarily
of you fighting for me
and me fighting for you
and we fighting for liberation

Write me a poem of love
of freedom's love — of united love
of love supreme
of love governed by a loving people's
understanding of love

Write me a poem of love
of what it means to be
then write me a poem
of what means
to be
in love

ANNEXE C
TRANSCRIPTION DES POÈMES – VIOLA CALHOUN

Nkombo 2, #1 – If There Ever Was a Whore You're One

America you cheap little whore
Everything you touch you corrupt,
Everybody I know has had you
& you left them all with a disease
a syphillicthic disease
You call my brother to go fight for you
To go and take up your cause _____
But we getting together,
& we want no part of you.
Keep your promises
Because we've kept cool too long
Waiting on you to come around

Echoes From The Gumbo – Revolution, p. 20.

Revolutions aren't fought in Cadillacs
they fought in tanks,
Revolutions aren't fought in tailor made pants
but in battle fatigues
Revolutions aren't fought with pool sticks & dice
but with guns
Revolutions aren't fought in beds
Revolutionists don't talk
they do
Revolutions aren't fought against each other
but against the oppressor
That's why when I hear talk of Revolution
I just laugh
Cause I know the Revolutionist is laughing

Echoes From The Gumbo – the late friend, p. 15.

Dedicated to all my Black mask minded friends,
me & my best friend had a falling out
you see I'm a Black woman
& my best friend she ain't got no
eyes for that
I wear a natural,
but my best friend--
she lives in a miss clairol bottle
& I ain't got no eyes for miss clairol bottle

my best friend runs up & down canal st.
 everytime she gets a \$
 & me-- I'm trying to put as less into
 the system as I possibly can
 & she don't even know the system exists
 she goes to church every sunday--
 says she goes to praise god (whoever that is)
 but the pastor is 50% bourgeoisie & 50%
 american negro which = 100% white man
 & wow !!!
 she digs him
 my best friend stopped by my pad today
 told me to straighten my hair
 said she got us a date with some
 blue-eyed-blond-haired-soul-bros.
 & me --I ain't got no best friend
 no more
 for we had a falling out.

Echoes From The Gumbo – It's time, p. 10.

It's time to burn that wig and pour miss clairol down
 the drain and by all means throw the frying
 comb away.
 It's time to stop wearing mini's and start wearing das-
 hiki
 It's time to forget about diamonds and be happy with a
 tiki.
 It's time to get up off that Tchaikovsky shit and start
 digging trane, Coltrane.
 It's time to take face powder, lipstick,eyeshadow,mascare,
 rouge,and false eyelashes and flush it flush
 it flush it down the toilet,now flush it one
 more time make sure it's gone.
 Now is that asking for too much sister.
 Can you bear with me a few more moments,I'm just tring
 to tell in a cool way that
 It's time to for some real conditioning,yea conditioning
 our men and our children so they can start
 taking care of business,some black business
 It's time to start making men feel like men for a change.
 And dig this, when you get that cat in bed and when it
 starts getting real good to him tell him about
 the carbine you saw in the window, you dig that
 M1R and if you're socking it to him good he just
 can't refuse.
 Sister it is time to quit bullshitting and quit faking

and be real. Be just what you are. Be Black.
It's time to come out that lilly white world and be Lilly
Black.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources**Source imprimée :**

Nkombo Publications. *Nkombo Publications records, 1968-1974*. La Nouvelle-Orléans, Tulane University, Amistad Research Center, 1968-1974. 7 boîtes, 2.4 pieds linéaires.

II. Ouvrages généraux

BURK, Robert Fredrick. *The Eisenhower Administration and Black Civil Rights, 1953-1961*. Knoxville, University of Tennessee Press, 1984, 287 p.

CÔTÉ, Gérald. *Le jazz vu de l'intérieur*. Montréal, Nota Bene, 2006, 272 p.

GARROW, David. *Bearing the Cross: Martin Luther King, Jr., and the Southern Christian Leadership Conference*. Princeton, William Morrow and Company, 1986, 800 p.

KINNAMON, Keneth. *Black Writers of America: A Comprehensive Anthology*. New York, Pearson, 1997, 944 p.

ROLLAND-DIAMOND, Caroline. *Black America*. Paris, La Découverte, 2016, 500 p.

ZINN, Howard. *A People's History of the United States*. New York, Harper Perennial Modern Classics, 2005, 729 p.

III. Études

BARAKA, Amiri. « Afro-American Literature & Class Struggle ». *Black American Literature Forum*, vol. 14, no 1 (1980), p. 5-14.

BARNETT, Bernice McNair. « Invisible Southern Black Women Leaders in the Civil Rights Movement: The Triple Constraints of Gender, Race, and Class ». *Gender and Society*, vol. 7, no 2, 1993, p. 162-82.

BEAN, Annemarie. « The Free Southern Theater : Mythology and the Moving Between Movements », dans HARDING, James Martin et Cindy ROSENTHAL (dir.), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*. University of Michigan Press, 2006, p. 269-306.

BLAKE, J. HERMAN. « Black Nationalism ». *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 382 (1969), p. 15-25.

- BRACEY, John H., Sonia SANCHEZ et James SMETHURST (dir.). *SOS—Calling All Black People: A Black Arts Movement Reader*. Amherst, University of Massachusetts Press, 2014, 640 p.
- BROWN, Robert A. et Todd C. SHAW. « Separate Nations: Two Attitudinal Dimensions of Black Nationalism ». *The Journal of Politics*, vol. 64, no 1 (2002), p. 22–44.
- CARSON, Clayborne. *In Struggle : SNCC and the Black Awakening of the 1960s*. Cambridge, Harvard University Press, 1981, 384 p.
- CHAFE, William H. *Civilities and Civil Rights : Greensboro, North Carolina, and the Black Struggle for Freedom*. New York, Oxford University Press, 1981, 304 p.
- CHA-JUA, Sundiata Keita et Clarence LANG. « The "Long Movement" as Vampire: Temporal and Spatial Fallacies in Recent Black Freedom Studies ». *The Journal of African American History*, vol. 92, no 2 (Printemps 2007), p. 265-288.
- CLARK DAVIS, Joshua. « Black Owned Bookstores: Anchors of the Black Power Movement ». *AAIHS* (janvier 2017), 5 p.
- CLARKE, Cheryl. *After Mecca: Women Poets and the Black Arts Movement*. New Brunswick, N.J, Rutgers University Press, 2004, 224 p.
- COLLIER-THOMAS, Bettye and V.P. FRANKLIN, dir., *Sisters in the Struggle: African American Women in the Civil Rights-Black Power Movement*. New York, New York University Press, 2001, 363 p.
- COLLINS, Lisa Gail et al. *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, N.J, Rutgers University Press, 2006, 406 p.
- CRAWFORD, Margo Natalie. *Black Post-Blackness: The Black Arts Movement and Twenty-First-Century Aesthetics*. Champaign, University of Illinois Press, 2017, 299 p.
- . « The Local and the Global: BLKARTSOUTH and Callaloo », dans *Black Post-Blackness: The Black Arts Movement and Twenty-First-Century Aesthetics*. Champaign, University of Illinois Press, 2017, p. 107-36.
- CRAWFORD, Vicki L., Jacqueline Anne ROUSE ET Barbara WOODS, dir. *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965*. Bloomington, Indiana University Press, 1993, 320 p.

- CRUSE, Harold. « The Harlem Black Arts Theater—New Dialogue with the Lost Black Generation », dans BRACEY, John H., Sonia SANCHEZ et James SMETHURST (dir.), *SOS -- Calling All Black People*. Amherst, University of Massachusetts Press, 2014, p. 39-45.
- DICKSON, L. L. « Keep It in the Head : Jazz Elements in Modern Black American Poetry ». *MELUS*, vol. 10, no 1 (1983), p. 29–37.
- DOWD-HALL, Jacquelyn. « The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past ». *Journal of American History*, vol. 91, no 4 (mars 2005), p. 1233-1263.
- DU BOIS, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Courier Corporation, 2012, 178 p.
- FABRE, Geneviève. « The Free Southern Theatre, 1963-1979 ». *Black American Literature Forum*, vol. 17, no 2 (1983), p. 55-59.
- FARGE, Arlette. *Dire et Mal Dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 317 p.
- FARMER, Ashley D. *Remaking Black Power: How Black Women Transformed an Era*. UNC Press Books, 2017, 287 p.
- FARMER, James et Don E. CARLETON. *Lay Bare the Heart: An Autobiography of the Civil Rights Movement*. Fort Worth, Texas Christian University Press, 1998, 370 p.
- FREY, William H. « The New Great Migration: Black Americans' Return to the South, 1965-2000 ». *The Brookings Institution* (mai 2004), p. 1-3.
- GOLDEN, Lizzie Thomas. « Change and Duality: Black Poetry and the 1960s ». *Journal of Black Studies*, vol. 12, no 1 (1981), p. 91–106.
- GUY-SHEFTALL, Beverly, dir. *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*. New York, The New Press, 1995, 577 p.
- HABERMAS, Jürgen. *L'Espace Public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris, Éditions Payot et Rivages, 1988, 324 p.
- HALL, Jacquelyn Dowd. « The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past ». *The Journal of American History*, vol. 91, no 4 (2005), p. 1233-63.
- HAUSER, Gerard A. *Vernacular Voices: The Rhetoric of Publics and Public Sphere*. Columbia, University of South Carolina Press, 2008, 356 p.
- HARDING, James M. et Cindy James ROSENTHAL. *Restaging the Sixties. Radical Theaters and their Legacies*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, 464 p.

- HAYWOOD, D'Weston. « Garvey Must Go: The Black Press and the Making and Unmaking of Black Male Leadership », dans *Let Us Make Men: The Twentieth-Century Black Press and a Manly Vision for Racial Advancement*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2018, p. 57-96.
- HUGHES, C. Alvin. « A New Agenda for the South: The Role and Influence of the Highlander Folk School, 1953-1961 ». *Phylon*, vol. 46, no 3 (1985), p. 242-50.
- HUNTER, Tera W. *To 'Joy My Freedom: Southern Black Women's Lives and Labors after the Civil War*. Cambridge, Harvard University Press, 1998, 336 p.
- JONES, Charles E. (dir.). *The Black Panther Party Reconsidered*. Baltimore, Black Classic Press, 1998, 519 p.
- JOSEPH, Peniel E. « Historians and the Black Power Movement ». *OAH Magazine of History*, vol. 22, no 3 (juillet 2008), p. 8-15.
- LAWSON, Steven. *Black Ballots: Voting Rights in the South, 1944-1969*. Lanham, Lexington Books, 1999, 496 p.
- LEVENSTEIN, Lisa. *A Movement Without Marches: African American Women and the Politics of Poverty in Postwar Philadelphia*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2010, 320 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, 484 p.
- MARKS, Christine. « Creole Cuisine as Culinary Border Culture: Reading Recipes as Testimonies of Hybrid Identity and Cultural Heritage », dans WALLACH, Jennifer Jensen (dir.), *Dethroning the Deceitful Pork Chop: Rethinking African American Foodways from Slavery to Obama*. University of Arkansas Press, 2015, p. 79-92.
- MCADAM, Doug. *Freedom Summer: Lutttes pour les droits civiques Mississippi 1964*. Marseille, Agone, 2012, 477 p.
- MEIER, August et Elliott M. RUDWICK. *CORE: A Study in the Civil Rights Movement, 1942-1968*. New York, Oxford University Press, 1973, 576 p.
- MORRIS, Aldon D. *The Origins of the Civil Rights Movement: Black Communities Organizing for Change*. New York, Free Press, 1986, 354 p.

- PEAKE, Thomas R. *Keeping the Dream Alive: A History of the Southern Christian Leadership Conference from King to the Nineteen-Eighties*. New York, Peter Lang Inc, 1987, 492 p.
- POLLARD, Cherise. « Sexual Subversions, Political Inversions: Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement », dans *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick, N.J, Rutgers University Press, 2006, p. 173-86.
- R., C. « The Free Southern Theater : Overview », dans HARDING, James Martin et Cindy ROSENTHAL (dir.), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*. University of Michigan Press, 2006, p. 263-68.
- RAMBSY, Howard. « Chapter 2. Platforms for Black Verse:: The Roles of Anthologies », dans *The Black Arts Enterprise and the Production of African American Poetry*. University of Michigan Press, 2011, p. 49-76.
- RICHARDSON, Judy. « SNCC: My Enduring "Circle of Trust" », dans HOLSAERT, Faith S. et Martha Prescod NORMAND NOONAN (dir.), *Hands on the Freedom Plow: Personal Accounts by Women in SNCC*. Champaign, University of Illinois Press, 2010, p. 348-66.
- SMETHURST, James E. « Black Arts Movement », dans GREENE, Roland et Stephen CUSHMAN (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, Princeton University Press, 2012, p. 144.
- . « Behold the Land: Regionalism, the Black Nation, and the Black Arts Movement in the South », dans *The Black Arts Movement : Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 319-367.
- . *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, 488 p.
- , R. RUBIN ET C. GREEN (DIR.). *Radicalism in the South since Reconstruction*. 2006. New York, Palgrave Macmillan, 2011, 274 p.
- SPRINGER, Kimberly (dir.). *Still Lifting, Still Climbing: African American Women's Contemporary Activism*. New York, New York University Press, 1999, 353 p.
- THOMAS, Lorenzo. *Extraordinary Measures: Afrocentric Modernism and 20th-Century American Poetry*. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2000, 216 p.
- TUCK, Stephen. *We Ain't What We Ought To Be. The Black Freedom Struggle from Emancipation to Obama*. Cambridge, Harvard University Press, 2010, 528 p.
- VAN DEBURG, William. *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*. Chicago, University of Chicago Press, 1992, 388 p.

- WARD, Jerry W. « Dream and Promise: The Southern Black Cultural Alliance ». *Callaloo*, no 1 (1976), p. 51-53.
- . « Southern Black Aesthetics: The Case of 'Nkombo' Magazine. ». *Mississippi Quarterly*, vol. 44, no 2 (1991), p. 143–50.
- WATKINS, Nayo Barbara Malcolm. « Miz Culchure Lady ». *African American Review*, vol. 27, no 1 (1993), p. 47-49.
- WILKERSON, Isabel. *The Warmth of Other Suns*. New York City, Random House, 2010, 622 p.
- WHITE, Deborah. *Too Heavy a Load. Black Women in Defense of Themselves, 1894-1994*. New York, Norton, 1999, 320 p.
- WOFFORD, Harris. *Of Kennedys And Kings: Making Sense of the Sixties*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1992, 544 p.
- WOODARD, Komozi. *A Nation Within a Nation : Amiri Baraka (Leroi Jones) and Black Power Politics*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999, 400 p.
- YA SALAAM, Kalamu (dir.). *New Orleans Griot : A Tom Dent Reader*, Nouvelle-Orléans, UNO Press, 2018.
- . « “Enriching the Paper Trail: An Interview with Tom Dent” ». *African American Review*, vol. 27, n^o 2 (1993), p. 257-276.