



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITÉ DE LORRAINE**

**Ecole Doctorale Langages, Temps, Sociétés**

**Thèse de Doctorat**

**Langues et littératures anglophones**

**Présentée et soutenue publiquement**

Par Françoise Rémond

Le 22 juin 2013

**De la Black Consciousness à la nouvelle Afrique du  
Sud : Enjeux d'une poésie engagée**

Sous la direction de :  
Monsieur le Professeur Richard SAMIN (Université de Lorraine)

**JURY**

Mme Vicki BRIAULT-MANUS, MC HDR (Université de Grenoble III)  
Pr. Philip WHYTE (Université François Rabelais, Tours)  
Pr. John BAK (Université de Lorraine)  
Pr. Richard SAMIN (Université de Lorraine)

# Remerciements

Je souhaite remercier vivement le Professeur Richard Samin, pour ses conseils, son aide, sa patience, ses encouragements, et pour m'avoir permis de mener à bien ce projet.

Merci à Denis Hirson, pour m'avoir accordé un peu de temps.

Je remercie mes collègues de l'IUT de Lannion, pour leur aide amicale et leur compréhension.

Merci à Thierry, Ariane et Thadée, pour leur patience et pour leur aide.

Merci à mes parents, pour leur soutien indéfectible.

Merci aux nombreux amis, qui se reconnaîtront, qui ont su me soutenir par leur gentillesse et leur attention ; à tous ceux qui m'ont donné du temps et m'ont écoutée.

Merci aux nombreux professeurs de lettres, d'anglais et de philosophie qui m'ont donné le goût des textes.

*Pour Ariane et Thadée, qui savent si bien ce que parler veut dire*

|                                                                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Remerciements .....                                                                                                                                                                   | 2   |
| Résumé/abstract.....                                                                                                                                                                  | 5   |
| INTRODUCTION .....                                                                                                                                                                    | 6   |
| Première partie : la Black Consciousness et l'engagement en littérature : la voix poétique au service d'un nouvel humanisme. ....                                                     | 17  |
| 1. « Ma conscience nègre ne se donne pas comme manque » (Frantz Fanon) .....                                                                                                          | 18  |
| 1.1 Black Consciousness et décolonisation mentale .....                                                                                                                               | 19  |
| 1.2 Surdétermination des conditions de production : censures et écriture sous l'état d'urgence .....                                                                                  | 24  |
| 1.3 Ecrire le texte social d'un pays dominé : l'engagement comme condition de survie et comme nécessité .....                                                                         | 31  |
| 1.4 Enonciation et transgression : l'élaboration d'un « discours hérétique » comme construction identitaire collective.....                                                           | 38  |
| 2 Racines et résonances .....                                                                                                                                                         | 52  |
| 2.1 L'inspiration des littératures orales : le recyclage comme principe de contestation .....                                                                                         | 53  |
| 2.2 Poètes et historiens : statut de l'oralité et de la dialogie dans l'écriture de l'histoire.....                                                                                   | 57  |
| 2.3 De l'oralité à l'écriture : étude des ambiguïtés de Song of a Broken String de Stephen Watson ; questionnement de critères esthétiques comme manifestation de non-engagement..... | 70  |
| 2.4 Schizophrénie et schizophonie : des langues vernaculaires au choix de l'anglais ....                                                                                              | 76  |
| 3. L'oralité comme constitutive de l'engagement .....                                                                                                                                 | 85  |
| 3.1 Le portrait sonore du présent : dire l'indicible, nommer l'innommable .....                                                                                                       | 86  |
| 3.2 S'engager en poésie : la voix poétique comme reconnaissance de l'autre fait accéder au champ politique.....                                                                       | 95  |
| 3.3 « It's the word in motion » .....                                                                                                                                                 | 104 |
| Seconde partie : « I stride the earth with the rhythm of my wounds » (Wally Serote) : expérience(s) et experimentation.....                                                           | 112 |
| 1 The black interpreters .....                                                                                                                                                        | 113 |
| 1.1 Des voix pour interpréter, articuler, matérialiser : expérience commune et corps social.....                                                                                      | 114 |
| 1.2 Du prophète au poète porte-parole .....                                                                                                                                           | 125 |
| 1.3 Plasticité des formes et des voix poétiques .....                                                                                                                                 | 132 |
| 2. Dans la langue et pour un langage.....                                                                                                                                             | 145 |
| 2.1 S'installer dans la langue : processus de conquête et d'appropriation de la langue .....                                                                                          | 146 |
| 2.2 Production d'un langage commun qui se fonde dans la dialogie entre langues et entre langages .....                                                                                | 156 |
| 2.3 Une textualité en crise : la dichotomie oralité / écriture s'efface pour être remplacée par l'aporie de la représentation du monde par le langage .....                           | 166 |
| 3. De la performance au performatif .....                                                                                                                                             | 177 |
| 3.1 Dévoilement des idées et dévoilement du monde : de la nécessité renouvelée de l'engagement .....                                                                                  | 178 |
| 3.2 Silence(s), échos, parole et discordances : ambiguïtés de la prise de parole.....                                                                                                 | 190 |
| 3.3 Dire, c'est faire : l'écriture de l'oralité est une modalité de l'action.....                                                                                                     | 205 |
| Troisième partie : du texte à l'action : la voix en insurrection permanente. ....                                                                                                     | 220 |
| 1. Le droit au récit.....                                                                                                                                                             | 221 |
| 1.1 Voix singulières et sens social.....                                                                                                                                              | 222 |
| 1.2 Un récit commun ? .....                                                                                                                                                           | 233 |
| 1.3 L'ébauche d'un texte commun : pour un cosmopolitisme vernaculaire.....                                                                                                            | 242 |
| 2. Du capitalisme de l'imprimé à la parole vive.....                                                                                                                                  | 252 |

|                    |                                                                               |     |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1                | La parole au peuple, la parole du peuple .....                                | 253 |
| 2.2                | La voix comme résistance : une conception alternative de l'histoire .....     | 263 |
| 2.3                | L'histoire passera par la parole.....                                         | 274 |
| 3.                 | « Il n'y a de sujet que résonnant » .....                                     | 285 |
| 3.1                | Revendiquer une écoute de textes à l'écoute du monde .....                    | 286 |
| 3.2                | Les voix du corps : traces et inscription du sujet dans la voix poétique..... | 296 |
| 3.3                | Parler, c'est être absolument pour l'autre.....                               | 305 |
| CONCLUSION .....   |                                                                               | 317 |
| BIBLIOGRAPHIE..... |                                                                               | 325 |

## Résumé

### De la Black Consciousness à la nouvelle Afrique du Sud : enjeux d'une poésie engagée

Le système d'apartheid en Afrique du Sud, de 1948 à 1992, a notamment eu pour méthode et objectif la négation totale voire l'anéantissement de la parole de la population noire. Cette caractéristique inhérente à tout système d'oppression s'est imposée violemment en Afrique du Sud par l'institutionnalisation implacable d'un système raciste fondé sur l'exploitation de la population noire. A cette violence a répondu une résistance qui, sous diverses formes (action politique et syndicale, arts, parmi lesquels la littérature), a lutté pendant plusieurs décennies pour reconstruire une identité noire, participer à l'écriture de l'histoire et établir les fondements d'un état démocratique. La poésie s'est particulièrement manifestée, à partir des années 1960-1970, comme une force de résistance et de combat propre à créer puis animer une volonté collective de détruire les structures d'oppression. La prise de parole par les poètes, s'appuyant notamment sur les modes de l'oralité, a pu poser les enjeux cruciaux des rapports entre poétique et politique. Le mouvement de la Black Consciousness s'est donc aussi structuré dans et par une parole poétique qui a su s'emparer de la langue, des mots et des choses dans un processus dialogique. Cette dynamique ne s'est pas arrêtée lors de la transition politique de l'Afrique du Sud. Au contraire, les voix poétiques sud-africaines demeurent aujourd'hui une force disruptive et constructive à la fois, et s'affirment comme les acteurs essentiels de la déconstruction et de la production des discours de la nouvelle Afrique du Sud. A la lumière notamment des œuvres de Frantz Fanon, il s'agit de définir des outils d'analyse et de compréhension d'une poésie qui s'est voulue pratique et expérience dans une perspective humaniste où le langage occupe une place essentielle.

**Mots-clés :** Afrique du Sud ; Black Consciousness ; poésie ; oralité ; voix ; engagement ; dialogique ; expérimentation ; intertextualité ; combat ; sujet/ Autre.

## Abstract

### From the Black Consciousness movement to the new South Africa : a committed poetry

From 1948 to 1992, the apartheid system in South Africa aimed at systematically denying or even destroying the black population's speech. As a parameter of any oppressive system, the denial of speech was violently and ruthlessly enforced through an institutionalised racist system based on the exploitation of the black population. A resistance movement, therefore, took shape in political movements, unions, and arts, among which literature, and fought for decades to rebuild a black identity, to take part into the writing of history and to establish the foundations of a democratic state. During the 1960s and 1970s, poetry became a considerable force of resistance and struggle, whose aim was to create and sustain the collective will to pull down the structures of oppression. The seizure of speech by poets who recycled the techniques of oral literatures allowed the identification of the crucial relationships between poetics and politics. The Black Consciousness movement was thus structured in and by a poetic speech that appropriated language, words and things through a dialogical process. In spite of major political changes, that dynamics continued during South Africa's political transition, and the poetic voices in contemporary South Africa remain a force that is both disruptive and constructive. It is therefore necessary to define and develop tools for the analysis of the Black Consciousness poetry; the works of Frantz Fanon will prove enlightening in the understanding of a poetry which was a practice and an experiment, fighting for a humanistic perspective based on language.

**Keywords :** South Africa ; Black Consciousness ; poetry ; orality ; voice ; dialogic ; commitment; experimentation; intertextuality; struggle; subject/Other.

# **INTRODUCTION**

Au cours des années 1960, la littérature sud-africaine voit la naissance d'une poésie nouvelle, révolutionnaire dans sa forme, ses thèmes et ses revendications. Elle naît en effet de la lutte contre l'apartheid, du combat pour la libération du peuple noir et pour son accession aux libertés fondamentales. C'est le mouvement appelé Black Consciousness qui, dans les domaines politique, social, culturel, philosophique, s'efforce de promouvoir la conscience et la fierté d'être noir, et de créer ainsi un humanisme noir propre à mouvoir un peuple tout entier afin de le convaincre de sa capacité à remporter la lutte puis à exercer le pouvoir. La période est par ailleurs marquée par une multitude de mouvements sociaux, de manifestations et de violences meurtrières (massacre de Sharpeville en 1960, de Soweto en 1976), dues notamment à la répression brutale, qui s'amplifie au cours des années et qui s'exerce contre toute tentative d'émancipation. Emancipation, car il s'agit, pour un peuple majoritaire en nombre et pourtant opprimé, asservi par la minorité blanche de la population au pouvoir, de se libérer d'une forme d'esclavage institutionnalisé. La littérature noire de la période est donc fortement marquée par l'idée que le renversement du régime d'apartheid instauré en 1948 passe par un bouleversement, une déconstruction des structures qui symbolisent l'ordre établi. Des voix nouvelles, y compris celles d'écrivains qui, bannis ou en exil, sont publiés par des maisons d'édition étrangères, s'élèvent à travers la publication, hasardeuse car souvent censurée ou déclarée illégale, de nouvelles, de romans, de pièces de théâtre, de pamphlets, de textes critiques et de textes poétiques. Leur publication et leur diffusion sont assurées, dans la mesure du possible, par de petites maisons d'édition (Blac) ou des magazines (tels que *Staffrider*, *Drum*, *The Classic*), toujours sous la menace de la censure qui, à mesure que les années passent et que la répression s'intensifie, dispose d'un véritable arsenal juridique pour étouffer définitivement toute parole subversive.

C'est donc dans un contexte politique agité, une période durant laquelle la contestation sous toutes ses formes grandit, et un climat général particulièrement tendu, que naît une poésie virulente, douloureuse, mais aussi combattante, optimiste même dans la vision d'une Afrique du Sud délivrée du joug de l'apartheid. Le texte poétique n'est pas seulement l'écrit : en effet, dans un pays où une multitude de langues cohabitent, où la tradition du conte et de la poésie orale reste fortement pratiquée et où, enfin, les enfants africains ne bénéficient pas de la même éducation que les Blancs, le texte oral continue d'exercer une influence déterminante sur la littérature ; par ailleurs, la *performance poetry* traditionnelle est également privilégiée pour sa capacité à échapper à la censure et à tout contrôle des autorités, notamment dans les



multiples espaces où elle se pratique, de même que pour la possibilité offerte à ses auditeurs de la mémoriser. C'est donc notamment par l'emploi de techniques propres à la littérature orale que les poètes de la Black Consciousness bouleversent l'ordre établi de la littérature sud-africaine, tel que l'imposaient les canons d'une poésie avant tout eurocentrée qui ne pouvait concevoir l'existence d'une poésie africaine autonome. En ce sens, le travail des poètes de la Black Consciousness a été déterminant : c'est à travers cette réappropriation poétique des mots, de la syntaxe, de la langue coloniale et de son imaginaire, que leur poésie s'est affranchie des contraintes qui mimaient les contraintes générales inhérentes à toute colonisation, en employant la langue comme outil et manifestation d'une humanité et d'une liberté. Cette dimension orale de la poésie noire sud-africaine nous permet de mettre en avant la question clé de la participation. Les poètes de la Black Consciousness, en effet, s'inscrivent toujours dans une perspective collective, jamais exclusivement individuelle, même si chaque poète aborde le mouvement qui s'amorce avec sa singularité et la sensibilité qui lui est propre. L'idée d'une démarche collective est donc déterminante, et a marqué ce processus littéraire au point d'être constamment présente dans la poésie post-apartheid.

Il s'agit donc de considérer la poésie noire sud-africaine non seulement comme produit (d'une époque, d'une société, d'un combat, notions essentielles dans le cas d'une société éclatée et d'un moment de l'histoire qui se veut un tournant) mais aussi comme processus, comme dynamique, dont le lancement au cours des années 1960 laissait présager une évolution à long terme, et non pas une existence éphémère, comme bon nombre de critiques voulaient l'imaginer, sceptiques quant à la pertinence d'une littérature qui entendait participer au combat politique de la population noire. La question de la pertinence est d'ailleurs souvent posée sous un angle politique et non littéraire, témoignant de la difficulté à penser la poésie de la Black Consciousness au-delà de son contexte spécifique de production. La violence de la répression qui s'intensifie après les émeutes de Soweto, et la mort de Steve Biko, torturé en prison, le 12 septembre 1977, portent un coup d'arrêt à la Black Consciousness en tant que mouvement, et ses militants s'éparpillent dans d'autres organisations, syndicats ou partis politiques clandestins. Toutefois, la littérature qui en est issue poursuit son travail, inspirée par les mêmes idéaux et travaillant surtout de manière constante les modalités de déconstruction des structures d'oppression en même temps que la conscientisation d'un peuple au nom duquel et pour lequel ils prennent la parole. L'évolution radicale d'une littérature qui fut longtemps au mieux ignorée ou méprisée, au pire muselée par le champ littéraire sud-africain, montre néanmoins, à un moment déterminant de son histoire, son

ancrage profond dans la littérature orale et une culture commune de contes, de chants, de *praise poems* qui, parfois, accèdent peu à peu au rang de mythe, en même temps qu'une attention extrême portée à la préparation et à la construction d'un avenir différent. Ces deux composantes – la présence d'une littérature orale, parfois en langue vernaculaire, et la volonté d'écrire pour l'avenir en réévaluant l'histoire d'un pays et d'un peuple – doivent être impérativement prises en compte dans toute étude de la poésie noire sud-africaine, qu'il s'agisse des textes de la Black Consciousness ou de la poésie post-apartheid. A cet égard, la question du rapport entre tradition et modernité, passé, présent et futur, et le problème de leur détermination respective, ne doit pas être envisagé en termes de rupture mais de mouvement et de processus.

Dans un pays où les langues ont été l'objet d'une lutte politique acharnée, la question de la langue d'écriture pour une littérature de contestation est décisive. L'anglais a indéniablement été instrument d'alphabétisation, et d'émancipation par le biais des enseignements dispensés par les *mission schools* britanniques ; le rapport à l'anglais s'est aussi construit dans un contraste avec l'afrikaans, devenu symboliquement la langue de la ségrégation et de l'oppression la plus brutale au cours des années d'apartheid. Si elle n'a pas suscité de réactions aussi violentes que l'afrikaans (dont la pratique rendue partiellement obligatoire dans les écoles noires est à l'origine des émeutes de Soweto en 1976), la langue anglaise n'en reste pas moins la langue du colonisateur. C'est donc une langue dont l'apprentissage a été forcé, ne serait-ce que par nécessité économique, une langue dont le colonisateur a voulu démontrer la suprématie, au besoin par la force, une langue enfin qui, incarnant le système colonial, véhiculait des modes de représentations, des cadres et des normes, et une certaine vision de l'empire britannique - une langue qui réduisait les peuples colonisés à l'état de sauvages analphabètes, et considérait leurs terres comme de nouveaux terrains d'aventures et de nouvelles sources de richesses. De nombreux écrivains sud-africains ont publié et publient encore des textes rédigés dans des langues africaines, ainsi qu'en afrikaans, ouvrages parfois disponibles dans leur traduction en anglais. Certains poètes, tels le poète Zoulou Mazisi Kunene, ont opté pour une auto- traduction en anglais de leurs textes écrits d'abord en langue vernaculaire, ce qui pose aussi la question fondamentale du public. Wally Serote, Xhosa par sa naissance, rappelle à juste titre qu'une douzaine de langues cohabitaient dans le *township* d'Alexandra où il passa son enfance. Tous les poètes écrivant en anglais intègrent des termes africains à leur poésie, qu'il s'agisse de mots issus de la vie quotidienne, de slogans, de fragments de chants ou de contes, de proverbes, parfois de

formules propres aux poètes ou aux conteurs. C'est ainsi qu'ils tissent une connivence avec leur public, leur texte, et construisent la texture spécifique du texte sud-africain. L'entreprise de la poésie de la Black Consciousness, ses thèmes et ses techniques sont extrêmement présents dans la poésie de l'après-apartheid, qui demeure le terrain d'une réflexion prolongée sur la parole ; elle est caractérisée par des voix qui négocient la colère, la désillusion, l'espoir et la peur, l'attente et le doute, et déconstruisent systématiquement les discours, tout en faisant état d'un monde ambivalent marqué par la violence des rapports sociaux.

Ecrire en anglais, pour un écrivain noir sud-africain, relève d'un choix politique dans le cadre d'une réflexion qui, comme les poètes de la Black Consciousness l'ont voulu, fait se rejoindre les champs poétique et politique. C'est là le cœur de l'enjeu défini par les poètes de la Black Consciousness, ce que Njabulo Ndebele a appelé « the closed epistemological structures of South African oppression »<sup>1</sup>. Le choix de la langue d'écriture relève à la fois d'une nécessité et d'une approche pragmatique, dans un contexte où la langue est l'un des champs où se livrent des batailles, où s'expriment les rapports de forces, et où le sujet les expérimente. L'anglais présente l'avantage d'être compris par la majorité des Sud-Africains ; mais il est aussi largement pratiqué à un niveau international, devenant ainsi outil de déstabilisation de l'ordre établi par la transmission devenue possible de la réalité sud-africaine au travers du prisme de la littérature. Tous les textes de la Black Consciousness témoignent de la même stratégie : il s'agit de s'emparer de la langue anglaise, de se l'approprier en bouleversant ses structures et l'imaginaire qu'elles ont véhiculé jusqu'alors. Les poètes en jouent, la tordent, lui font violence, la questionnent, pour fonder une entreprise dont la dimension subversive commence dans la langue. Car c'est dans la langue, érigée au statut d'arme par les poètes des années 1970, que fonctionne véritablement leur travail de subversion et de construction. La dynamique de la poésie de la Black Consciousness tient donc à une appropriation inconditionnelle de la langue qui en transforme les structures, en fait un objet réactif et mouvant, une force indépendante, le terrain et l'outil d'une réflexion prolongée sur la parole. Par le biais d'une appropriation qui est passée par de multiples techniques d'écriture, la langue anglaise est donc devenue un terrain de reconquête, puis une conquête à part entière et, partant, un outil au service d'un combat qui passe par l'exploration de nouveaux champs poétiques.

---

<sup>1</sup> Ndebele, Njabulo, *South African Literature and Culture : Rediscovery of the Ordinary*, Manchester: Manchester University Press, 1994, p. 67.

L'objectif et l'enjeu de ce combat sont annoncés par les termes « Black Consciousness », qui intègrent sous le même nom de multiples manifestations et productions visant un but commun : la reconnaissance d'une humanité noire par le monde blanc, qui s'était précisément employé à une entreprise de déshumanisation systématique et institutionnalisée, requérait pour préalable la reconnaissance par l'homme noir de sa propre humanité, tâche particulièrement lourde tant les notions de peuples supérieurs et de peuples inférieurs avaient été intériorisées au cours des années grâce à une organisation politique, sociale et économique implacable – et les structures mentales d'oppression sont dans la langue la manifestation directe de cet état de fait. Le mouvement de la Black Consciousness, inspiré par le mouvement des droits civiques et le Black Power américains, plus que par la négritude de Senghor et Césaire, est mené par Steve Biko, qui s'appuie notamment sur les œuvres de Frantz Fanon. Il est explicite dans la poésie de la Black Consciousness, dans son discours et ses revendications, que la conscience noire n'est pas une potentialité, ni l'actualisation d'un modèle idéal vers lequel il faudrait tendre, mais qu'elle se définit en entier comme immanence. La poésie est alors marquée par une affirmation, une dimension totale, non-négociable, de l'engagement du sujet dans le monde. Elle porte donc une dimension ontologique capitale, en ce qu'elle met en évidence, par son travail sur la langue, le langage et la prise de parole, la question de la construction par le sujet de son propre récit et, partant, de sa participation à un récit collectif. Elle met alors en évidence l'importance essentielle de l'interlocution comme prise en compte totale de l'autre comme sujet.

Notre thèse portera sur des poètes qui se sont inscrits dans la Black Consciousness en tant que mouvement et entreprise collective, au travers de techniques et modalités d'écritures diverses. En effet, la poésie de la Black Consciousness considérée comme ensemble a donné lieu à des expressions extrêmement variées, en s'abstenant d'établir des cadres ou un discours dogmatique qui auraient été en contradiction flagrante avec l'idéal de libération qu'elle portait. Ces poètes ont toutefois en commun d'avoir placé au centre de leur œuvre poétique la question de la voix dans ses rapports à l'oralité et à l'écriture, à la langue et au langage, au silence et à la parole. Oswald Mtshali (*Sounds of a Cowhide Drum*, 1971), Mafika Gwala (*Jol'iinkomo*, 1977, *No More Lullabies*, 1982), James Matthews (*Cry Rage!*, 1972, *No Time for Dreams*, 1981, *Exiles Within*, 1986), Wally Serote (*No Baby Must Weep*, 1975, *A Tough tale*, 1987, *Come and Hope With Me*, 1994), Chris van Wyk (*It's Time to go Home*, 1979), Sandile Dikeni (*Guava Juice*, 1992), Keorapetse Kgotsile (*If I Could Sing*, anthologie de 1969 à 1995) se sont engagés en poésie en tant que pratique, afin de représenter leur propre

expérience, d'articuler un projet qui est déjà acté dans l'écriture, et de s'inscrire dans l'élaboration d'un récit commun en considérant leur public comme acteur de l'histoire.

Les conditions de production de la poésie de la Black Consciousness soulèvent en effet de nombreuses questions, qui concernent à la fois l'écriture de la poésie et son évaluation ou sa critique. Elle naît dans un contexte essentiellement caractérisé par la contrainte : discrimination raciale, exploitation, divisions de classe qui croisent les divisions de race sans totalement s'y superposer, oppression politique, censure, absence de visibilité, silence imposé, pression policière. Ces éléments de fait se doublent de ramifications moins manifestes mais ayant un impact tout aussi considérable : censure du champ littéraire et autocensure, auto-limitation de la prise de parole en raison de la mise en danger qu'elle implique, exil intérieur, déchirement des individus, conscience de vivre dans un monde qui relève de l'indicible et de l'incommunicable. Ce contexte pose alors la question de l'engagement : dans un pays où l'oppression est si présente que rien, qu'il s'agisse d'actes ou de leur absence, n'échappe au domaine du politique, la prise de parole en soi est un engagement, et plus encore lorsqu'elle est faite dans le but revendiqué de mener un public à l'action. L'engagement des poètes de la Black Consciousness est un engagement radical et total, parce qu'il les engage en tant que sujets et acteurs, dans une exploration de ce que veut dire être au monde. Rendre compte du contexte dans lequel est née la poésie de la Black Consciousness ne suffit donc pas à analyser la force d'une poésie qui a précisément voulu dépasser l'extrême contrainte dont elle est issue pour construire un nouvel humanisme. La poésie de la Black Consciousness relève ainsi d'une pratique expérimentale qui suit l'analyse de l'expérience, et c'est dans son propre langage qu'elle élabore de nouvelles structures épistémologiques, considérant que renverser les structures existantes ne suffit pas à assurer la persistance de l'échange et de la participation qu'elle met au cœur de sa poésie comme pratique. Car c'est en tant que pratique qu'il faut envisager la poésie de la Black Consciousness : la lutte transforme les techniques d'écriture en tactiques de combat, pour donner à la poésie via la langue une dimension pleinement performative. Il s'agit donc de s'installer dans la langue pour produire un langage : l'appropriation d'une langue ne se fait que si lui est donnée une nouvelle dimension qui s'élabore dans un dialogue entre textes mais aussi entre poètes et public.

Le contexte de l'apartheid, par ailleurs, impose une contrainte temporelle importante : les structures d'oppression tendent à imposer un présent permanent, en niant l'existence d'un

passé autre que celui du glorieux récit colonial, et en ne permettant pas au sujet d'imaginer un avenir autre qui serait nécessairement contestation de l'ordre établi et subversion du discours officiel. Les poètes de la Black Consciousness intègrent alors à leur démarche une lutte contre un temps non choisi, précisément en inventant dans le langage un espace en propre, qui s'autonomise et impulse une dynamique de redéfinition constante des notions d'espace, de temps, de frontières et de limites. Ces tactiques participent de la stratégie d'affranchissement propre à la Black Consciousness : elle est caractérisée par le refus conscient et affirmé des normes, et par la construction d'un texte autre qui, outre qu'il constitue une force de proposition, est déjà un acte, un passage du texte à l'action. La poésie de la Black Consciousness effectue donc un travail radical en constituant son propre discours, son propre espace et ses propres outils d'analyse. Le langage n'est pas seulement instrument mais aussi terrain de négociation, d'exploration et d'appropriation pour aboutir à une autodétermination du sujet. En ce sens, l'importance accordée par la poésie à l'écriture de l'histoire est significative de son engagement pour un sujet inscrit dans l'action. La persistance d'une poésie engagée après l'apartheid témoigne d'ailleurs de l'aspect fondateur des textes de la Black Consciousness, qui refusent l'adhésion systématique au grand récit national de la nation arc-en-ciel tout comme ils ont élaboré un appareil critique pour mettre à bas le discours téléologique de l'apartheid. Les poètes de la Black Consciousness, dans un présent surdéterminant et des cadres qui enferment le sujet dans des identités figées et un récit déjà écrit, sont donc parvenus à mettre en place une écriture de la vigilance de manière durable. Elle est portée tout particulièrement par la voix qui, comme technique, tactique et définition du sujet, est un principe majeur de construction du sujet et de la collectivité. Elle est au cœur de l'échange, de l'interlocution, de la reconnaissance de soi et de l'autre comme sujets ; elle est fugace mais relayée en permanence dans un système d'échos constant et organisé. Elle garantit la résonance de textes qui exploitent les failles, les interstices en menant une lutte incessante contre la fragmentation du corps social et du sujet qu'impose une situation d'oppression. Elle est enfin l'élément actif qui, dans la poésie de la Black Consciousness, établit un système dialectique dynamique entre écriture et oralité, niant ainsi la dichotomie simpliste établie entre les deux notions pour en exploiter la mise en relation dans des textes qui font courir et résonner des voix pour donner tout son sens à la prise de parole comme affirmation inconditionnelle du sujet.

La poésie de la Black Consciousness, née dans des conditions de production spécifique à un contexte politique précis, requiert des outils d'analyse pluridisciplinaires.

Nous nous appuyerons sur les œuvres de Fanon pour comprendre ses stratégies et ses objectifs rapportés au combat plus vaste de la décolonisation mentale. Par ailleurs, son rapport à des formes poétiques traditionnelles demande une explicitation d'un contexte culturel et social qui est recyclé plutôt que mythifié. Son approche a toutefois souffert de tentatives de classification tendant à la cantonner dans le domaine des manifestations de contestation politique plutôt que de l'envisager d'abord comme objet littéraire. En ce sens, nous nous appuyerons sur les travaux de Pierre Bourdieu et sa théorie de l'économie des échanges linguistiques pour nous intéresser aux contraintes spécifiques exercées par le champ littéraire telles qu'elles s'expriment dans le langage pour être contournées ou détournées dans une démarche de résistance et de combat. De plus, le travail des poètes de la Black Consciousness problématise un rapport nouveau et participatif à l'histoire, que nous étudierons en regard des analyses de Michel de Certeau sur les rapports entre textes et récits, histoire et corps social. Cette histoire qui s'écrit et se fait dans des lieux considérés comme non légitimes et en cours de construction nous amènera également à nous appuyer sur les analyses des littératures post-coloniales de Homi Bhabha. Nous mettrons au cœur de notre analyse la notion de dialogie, entendue certes comme intertextualité dans la lecture que Julia Kristeva fait de Bakhtine<sup>2</sup>, dans la mesure où la poésie de la Black Consciousness procède par incorporation de textes et de voix, qui construisent un réseau conduisant tout lecteur ou auditeur à construire le sens de manière dynamique, prenant en compte à la fois leur contexte très spécifique d'écriture et leur lien à un processus d'écriture qui définit sa propre temporalité. Mais nous nous intéresserons surtout à la dialogie comme dimension éthique de la pratique de la parole, telle qu'elle est définie par Bakhtine :

Le phénomène dialogique dépasse de très loin les relations entre les répliques d'un dialogue formellement produit ; il est quasi universel et traverse tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine, d'une façon générale, tout ce qui a un sens et une valeur.

Dostoïevski a su percevoir les rapports dialogiques partout, dans toutes les manifestations de la vie humaine consciente et raisonnée : là où commence la conscience, commence pour lui également le dialogue. Seuls, les rapports purement *mécaniques* ne sont pas dialogiques, et Dostoïevski leur refusait catégoriquement toute valeur dans la conception et l'interprétation de la vie et des actions humaines. [...]

Nul n'a le droit de transformer un être humain vivant en l'objet sans voix d'une intellection qui le parachève sans le consulter. *Il y a toujours dans l'homme quelque chose que lui seul peut découvrir à travers l'acte libre du mot et de la prise de*

---

<sup>2</sup> « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double ». Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 33, 1967, p. 440.

*conscience de soi, quelque chose qui n'admet pas de définition extérieure « par contumace ».*

L'homme ne coïncide jamais avec lui-même. Dans la conception artistique de Dostoïevski, la véritable vie de la personnalité se réalise comme au point précis de cette non-coïncidence de l'homme avec lui-même, au point de transcendance de son existence chosifiée, existence qu'on peut « espionner », déterminer, prédire, mais sans tenir compte de sa volonté : « par contumace ». La vie authentique de la personnalité n'est accessible que lors d'une approche *dialogique* à laquelle elle répond *elle-même* en se découvrant librement. La vérité sur un être humain dans la bouche d'autrui, si elle ne lui est pas adressée dialogiquement ( : si c'est la vérité par contumace), devient un *mensonge* humiliant et cadavérisant, dès qu'elle touche son « saint des saints », c'est-à-dire « l'homme dans l'homme ».<sup>3</sup>

La dimension polyphonique et participative des textes de la Black Consciousness implique en effet de prendre pleinement en compte l'importance d'une poésie qui affirme ne prendre sens que dans un dialogue avec elle-même, avec d'autres textes et avec son public. Il s'agit pour elle de construire ce public, mais aussi de parvenir à une situation d'écoute en tant qu'elle garantit la résonance de la voix de l'autre. Cet échange est au principe de la poésie de la Black Consciousness, aussi bien dans l'élaboration d'un langage que dans son engagement pour la reconnaissance du sujet. En ce sens, Jean-Luc Nancy et Mladen Dolar nous amèneront à préciser comment la poésie de la Black Consciousness place l'écoute au cœur de l'échange dialogique en travaillant sur la dynamique de la voix et du corps envisagé comme caisse de résonance. Cette prise en compte éthique du sujet de parole comme acteur, enfin, est aussi ce qui guide la réflexion de Paul Ricœur et permet d'analyser en quoi le texte poétique est caractéristique du passage du texte à l'action.

Nous consacrerons une première partie à une analyse de l'engagement en poésie dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, en étudiant comment l'engagement conçu comme nécessité se construit par des techniques de subversion des discours dominants, notamment par le recyclage de l'oralité dans l'écriture.

Une seconde partie s'attachera à établir les rapports dynamiques entre expérience du rapport au monde et expérimentation dans le langage pour aboutir à une pratique poétique envisagée comme performative.

Enfin, dans un troisième temps, nous montrerons comment l'aspect central de la voix dans la poésie de la Black Consciousness fait prendre en compte la voix du peuple comme

---

<sup>3</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 82, 102-104.



acteur de l'histoire et constitue une dimension insurrectionnelle qui revendique le droit au récit et demeure dans une vigilance constante à l'égard du monde et du corps social.

## **PREMIERE PARTIE**

**Première partie : la Black Consciousness et l'engagement en littérature : la voix poétique au service d'un nouvel humanisme.**

# **CHAPITRE UN**

**« Ma conscience nègre ne se donne pas comme manque » (Frantz Fanon)**

## 1.1 *Black Consciousness et décolonisation mentale*

La dialectique qui introduit la nécessité au point d'appui de ma liberté m'expulse de moi-même. Elle rompt ma position irréfléchie. Toujours en termes de conscience, la conscience noire est immanente à elle-même. Je ne suis pas une potentialité de quelque chose, je suis pleinement ce que je suis. Je n'ai pas à rechercher l'universel. En mon sein nulle probabilité ne prend place. Ma conscience nègre ne se donne pas comme manque. Elle *est*. Elle est adhérente à elle-même.<sup>4</sup>

Inspirateur de Steve Biko et du mouvement sud-africain de la Black Consciousness, Frantz Fanon, avec *Peaux Noires, Masques Blancs*, s'engageait dans la libération proprement mentale des Noirs, assignant en particulier au cours de ce processus une importance déterminante au langage. Être pleinement ce que l'on est : voilà qui ne peut passer que par et dans la voix, s'y inscrire, s'y articuler, s'y construire, dans une pleine reconnaissance du sujet en tant que sujet et comme moteur de l'action et comme coextensif à l'action. L'engagement des écrivains de la Black Consciousness n'est pas seulement lié à un projet politique ; au-delà, il vise à rendre l'homme pleinement actionnel, selon le terme de Fanon, et, dans l'écriture, ceci implique de produire, manifester, faire entendre des individus, des identités, des histoires, une collectivité légitime capable d'élaborer son propre texte. Dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, le besoin de se faire entendre est immense, désespéré, impérieux. Le mouvement de la Black Consciousness, ses membres, son appareil théorique, sa réflexion, son engagement politique et ses modalités d'action sont le résultat d'un processus déjà long de prise de conscience. Une fois définie et structurée, la Black Consciousness prend en charge précisément l'éveil des consciences aussi bien au sens théorique et psychologique voire psychanalytique que dans ses moindres applications ou réalisations quotidiennes. Car la puissance écrasante du système d'apartheid, c'est bien cette mainmise absolue et permanente de l'état raciste sur la population noire. C'est bien entendu l'exploitation économique, les conditions misérables de travail et de logement, la discrimination et l'inégalité scolaires, l'absence de droits civiques et de toute liberté. C'est aussi et surtout, condition nécessaire au fonctionnement du système d'apartheid, le contrôle des esprits, blancs comme noirs, gage de consentement général à l'oppression, d'intériorisation des sentiments de supériorité et d'infériorité et de leur justification sur la base de la race, contribuant à l'établissement du

---

<sup>4</sup> Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952, p. 109.

silence. Silence intérieur donc, multitude des silences individuels induits par l'intérêt, la terreur ou l'habitude ; silence extérieur aussi, car il n'est pas anodin que l'Afrique du Sud de l'apartheid ait bénéficié pendant longtemps du silence accommodant de la communauté internationale. Ce silence est symbolique ; il est l'absence du droit de vote pour les Noirs, non seulement la non-reconnaissance mais plus encore la non-existence du bulletin de vote comme expression d'une voix, et la parodie de démocratie organisée par un Parlement tronqué ; il est aussi matériel, palpable, physique, par la censure, l'interdiction des mots, des prises de parole, l'oppression et la répression policières. Se faire entendre, c'est donc parler, entendre et s'entendre, prendre en compte les autres paroles, accorder la multitude des voix et des expériences pour restaurer l'homme noir d'abord dans son statut d'homme. Ainsi, si le lieu d'expérimentation et de réalisation en devient la voix et la langue, c'est à la fois parce que la communauté noire en est privée et parce que l'accès à la parole et à la parole de l'autre est bien l'un des degrés élémentaires de la conscience. La Black Consciousness, dans sa terminologie comme dans ses modalités d'action, n'aura de cesse d'inscrire dans sa démarche la dimension proprement linguistique de la lutte, formulant et reformulant de manière répétée, martelant même les mots qui sont les clés d'un accès libre et autonome à soi comme sujet conscient et agissant. Les références revendiquées aux penseurs et activistes de la cause des noirs en Afrique du Sud et à l'étranger font elles aussi partie des fils rouges et du système d'échos de la Black Consciousness, à la fois inspiration, soubassement et litanie, et, nous le verrons, les poètes s'en emparent pour les chanter, les nommer, les invoquer.

L'urgence, c'est donc la décolonisation mentale ; l'enjeu, pour la Black Consciousness, est de libérer l'esprit de l'homme noir, condition première de la réussite du combat pour une vie de citoyens dans leur propre pays. L'entreprise est ainsi décrite par Barney Pityana au moment de la formation du syndicat étudiant noir South African Students' Organization (SASO), résultat d'une scission avec la National Union of South African Students :

The urgency of the moment is that we have to liberate the mind of the black man. Black Consciousness can therefore be seen as a stage preceding any invasion, any abolition of the ego by desire: the first step, therefore, is to make the black man see himself, to pump life into his empty shell; to infuse him with pride and dignity, to remind him of his complicity in the crime of allowing himself to be misused and therefore letting evil reign supreme in the country of his birth. This is what we mean

by an inward-looking process. This makes consciousness, Black Consciousness, imminent in our own eyes.<sup>5</sup>

Associés à l'inspiration manifeste de Fanon, les termes sont ici étonnamment physiques avant d'être métaphysiques ; il s'agit bien de réunir les conditions d'une nouvelle naissance à soi-même et aux autres, non seulement comme individu mais aussi comme communauté, les conditions de l'avènement d'un homme nouveau parce que l'ancien est littéralement mutilé dans sa conscience et donc son humanité.

La Black Consciousness n'est donc ni parti politique, ni syndicat, ni embrigadement ni prescription ; si, par son nom même, elle est manifestement tout entière lieu de lutte contre le régime d'apartheid, elle est surtout esprit, philosophie, inspiration et proposition d'action. C'est la clarté, la force et la pertinence de son discours qui permettent que s'y reconnaissent et y participent des interlocuteurs divers, par leur identité, leur fonction, leur sensibilité. Du point de vue des productions littéraires, nombreux seront les écrivains, poètes et dramaturges qui s'en réclameront tout en préservant et pratiquant leurs expressions singulières. Nous le verrons, la démarche n'est pas toujours dénuée d'ambiguïtés ou de confusion, quand la littérature devient pamphlet ou propagande ; il n'en reste pas moins qu'écrire en pays dominé, selon le mot de Patrick Chamoiseau<sup>6</sup>, c'est aussi écrire sous un état d'urgence, terme qui prendra rapidement son sens littéral en Afrique du Sud ; enfin, les discours de contestation de l'Afrique du Sud doivent aussi être entendus et évalués à l'aune des discours qui leur font face, dans leur confrontation permanente aux structures dites et non-dites d'oppression. Le régime d'apartheid, par sa force et ses structures, impose toutefois à ses opposants de se structurer pour leur propre survie. La Black Consciousness a donc une dimension programmatique, notamment celle-ci :

To ask the right questions, to encourage a new consciousness, and to suggest new forms which express it, are the basic purposes of our new direction.<sup>7</sup>

Nous l'avons dit, la ligne peut être tenue entre programme et « suggestion », entre propagande et « expressions ». Le pari de la Black Consciousness est pourtant celui de la diversité et de la multitude, avec une confiance certaine en la capacité sud-africaine à puiser à de multiples sources, faire entendre de multiples voix ; perspective logique en ce que la Black

---

<sup>5</sup> Donald Woods, *Biko*, London, Penguin Books, 1987, p. 37-38.

<sup>6</sup> Patrick Chamoiseau, « Ecrire en Pays Dominé », *La Nouvelle Revue Française* n°516, janvier 1996, p. 48.

<sup>7</sup> *Biko*, op. cit., p. 36.

Consciousness vise à l'établissement d'une société non- raciale, même s'il faut en passer par un travail qui doit être propre à la communauté noire car, ainsi que le rappelle Barney Pitnaya au moment de la création de SASO :

Many [of our sympathetic friends] would prefer to be colour-blind ; to them skin pigmentation is merely an accident of creation. To us it is something much more fundamental. It is a synonym for subjection, an identification for the disinherited.<sup>8</sup>

De la même manière que SASO est fondé sur une rupture (qui fait d'ailleurs écho à la rupture méthodologique que Fanon évoque plus haut), ici avec un syndicat étudiant qui regroupait des étudiants noirs et des blancs libéraux, la Black Consciousness se pose comme rupture radicale aussi bien avec ce qu'elle tient pour une acceptation tacite des conditions d'oppression qu'avec les méthodes de lutte telles qu'envisagées jusqu'alors. Au moment où la Black Consciousness comme théorie et comme méthode se met en place, le Pan African Congress (PAC) et l'African National Congress (ANC), comme le Parti Communiste, sont déjà des organisations illégales qui ne peuvent donc œuvrer que dans l'ombre ; son discours est manifestement plus révolutionnaire que réformiste, et elle se posera rapidement la question de l'action violente et de la lutte armée face à la violence croissante de l'état d'apartheid au cours des années 1970 ; elle prendra également position sur ce que pourrait ou devrait être une Afrique du Sud post-apartheid en termes de choix politiques, économiques et sociaux. Nous le verrons, ces questionnements et cette évolution marquent aussi bien les productions littéraires que les espaces critiques que sont les articles, interviews, rencontres ; et les notions de lutte, comme celles de race et de classe, sont à la fois une présence écrasante, une condition incontournable, une nécessité et la mesure de l'engagement. Paradoxalement, un certain nombre de productions culturelles dites de protestation puis de résistance, parmi lesquelles la poésie, sont d'abord vues par le régime d'apartheid comme un phénomène à encourager, au motif qu'elles contribueraient au renforcement des divisions tribales, assurant ainsi au pouvoir du National Party la garantie d'un pays éclaté qui ne peut s'unir pour une cause commune. Cette erreur manifeste de jugement ne durera guère, puisque syndicalistes, écrivains et journalistes seront les cibles de la censure et de la police ; elle n'en est pas moins révélatrice de l'importance capitale des biens culturels et de l'acquisition des savoirs comme lieu de stratégies et de luttes. Barney Pitnaya, dans le discours que nous avons déjà cité, le rappelle très clairement :

---

<sup>8</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit., p. 37.

Blacks must reject the exploitative nature of white society. The norms of Western society are, by definition, norms required by the capitalist for its survival. [...] Culture is a living tradition, a collection of ideas and beliefs which represent a people's collective way of life. The culture orientation of the black people is influenced by their life-style in the black ghettos! They have had to generate a "soul force" which would enable them to remain human beings in these camps. I view the government's attempts at developing the cultures of the various ethnic groups as an "arrested image of culture". Government policy aims at breaking down the life thread; and Black Consciousness is determined to build a new culture and value-orientation which, though influenced by other forces, will articulate the priorities and needs of the black people and act in terms of those needs.<sup>9</sup>

"The ultimate irony had occurred", commente Donald Woods. " Apartheid, designed to suppress a unified black response, had created precisely such a response. In denying validity to any claim by blacks to even the slightest share in a common multiracial society, the racists had driven the most articulate young blacks into claiming not merely a share but the dominant share in such a society – on their own terms."<sup>10</sup>

Rupture, nouveauté, créativité sont donc au cœur de la démarche et de la dynamique lancées par la Black Consciousness ; si l'aspect dogmatique de certaines prises de position (qui ne sont pas spécifiques à la Black Consciousness en tant que mouvement, mais ont pu aussi émaner de membres de l'ANC par exemple) a été fortement critiqué par certaines analyses, il est intéressant de noter qu'elles l'ont été moins pour leur dirigisme supposé que parce qu'on les soupçonnait d'être productrices d'une mauvaise littérature. Njabulo Ndebele s'interroge, lui, sur la « caution » apportée par le rattachement à la Black Consciousness, et en appelle à la vigilance critique, dans l'intérêt même de la lutte contre l'oppression, et pour la production d'une littérature libérée des impératifs de la propagande, tout en redéfinissant la notion de pertinence en matière de littérature. C'est ainsi qu'il souligne l'incapacité à transcender l'oppression, qui s'insinue dans les codes socio-culturels :

oppression in its most insidious and dangerous ideological form : language and a complex of socio-cultural codes slowly legitimised over a period of time until they have become part and parcel of what is considered normal .<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit., p. 38.

<sup>10</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit., p. 39.

<sup>11</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture: Rediscovery of the Ordinary*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 77.



Pour Ndebele, le risque est certain d'intérioriser les structures d'oppression au point de ne pouvoir se définir que par rapport à celles-ci, dans une perte totale de l'autonomie littéraire qui devrait pourtant accompagner le mouvement de la Black Consciousness. Nous le verrons : des voix ont su mettre en forme leur propre subjectivité de manière éclatante tout en conservant une conscience aiguë de leur rôle d'interprètes des conditions de production propres à l'Afrique du Sud. Pour beaucoup, la fonction d'artiste sous le régime d'apartheid n'a de sens que par l'engagement au service de la cause anti-apartheid tout en contournant les écueils de la propagande :

The ANC does not ask you to become political pamphleteers...[...] We would urge our artists to pursue excellence in their respective disciplines – to be excellent artists and to serve the struggle for liberation with excellent art.<sup>12</sup>

En 1987, Njabulo Ndebele qui, nous l'avons dit, se montre passablement critique quant à l'appartenance revendiquée à la Black Consciousness en termes de littérature, présente puis publie un article intitulé « Against pamphleteering the future »<sup>13</sup> où il veut envisager les conditions nécessaires selon lui à l'élaboration du nouveau texte social de l'Afrique du Sud dans une période de transition que l'on peut voir s'annoncer. Il est difficile de ne pas y voir la remise en cause implicite et en miroir de « pamphleteering the past », notamment par le nécessaire gage de modernité que serait selon lui le recours au mot écrit plutôt qu'à l'oralité. Au-delà de divergences profondes qui portent aussi sur le statut même de la littérature, ces débats et polémiques sont les manifestations du processus dynamique qui précisément, depuis les années 60 par l'émergence des premières voix dissidentes, contribue inlassablement à la ré-écriture des structures épistémologiques de l'Afrique du Sud.

### ***1.2 Surdétermination des conditions de production : censures et écriture sous l'état d'urgence***

Les ambiguïtés majeures du rattachement affirmé à la Black Consciousness comme cadre général ou comme inspiration sont là : s'agit-il d'une cause à servir ? La surdétermination des conditions de production par les notions de race et de classe peut-elle être contournée, et comment ? Est-elle contre-productive, dans la lutte elle-même et dans la production littéraire et plus largement culturelle ? La littérature se perd-elle dans une

---

<sup>12</sup> Pallo Jordan, *Keynotes on Behalf of the National Executive Committee of the ANC, Culture in Another South Africa*, p. 256.

<sup>13</sup> Njabulo Ndebele, « Against Pamphleteering the Future », *South African Literature and Culture*, op. cit., p. 129.

rhétorique facile qui, selon Njabulo Ndebele, voit un « marketing de la résistance » se confronter au « marketing de l'oppression »<sup>14</sup>, dans la répétition stérile des structures d'oppression ? L'engagement littéraire contre l'apartheid a-t-il conduit à suspendre tout jugement critique envers la « protest writing » ? Est-il fondé d'attendre de critiques se réclamant de la Black Consciousness une approbation sans réserve ou nuance de toute production littéraire s'y rattachant ? Existe-t-il un espace critique suffisamment libre à la fois pour se faire entendre en tant que critique et pour permettre l'émergence de voix nouvelles, de voix singulières ou dissidentes, non seulement par rapport au pouvoir mais aussi libérées du cahier des charges de la littérature en service commandé, de quelque parti qu'elle soit ? La surdétermination du contexte sud-africain par la question raciale semble rendre la question insoluble ; nous verrons toutefois qu'envisager l'écriture comme processus relevant de l'action et de la pratique peut offrir des modes de résolution en écho précisément au projet de Fanon que nous avons évoqué plus haut :

En Amérique, le nègre lutte et il est combattu. Il y a des lois qui, petit à petit, disparaissent de la constitution. Il y a des décrets qui interdisent certaines discriminations. Et nous sommes assurés qu'il ne s'agit pas alors de dons.

Il y a bataille, il y a défaites, trêves, victoires.

« *The twelve million black voices* » ont gueulé contre le rideau du ciel. Et le rideau, traversé de part en part, les empreintes dentales bien en place, logées dans son ventre d'interdiction, est tombé tel un balafon crevé.

[...]

Amener l'homme à être *actionnel*, en maintenant dans sa circularité le respect des valeurs fondamentales qui font un monde humain, telle est la première urgence de celui qui, après avoir réfléchi, s'apprête à agir.<sup>15</sup>

Comment, donc, *agir* ? Ecrire en Afrique du Sud, c'est affronter la problématique de l'engagement d'une manière extrêmement complexe, dont chacun des plans met en cause, voire en danger, à la fois le processus d'écriture, le lien entre le poète et son auditoire, la place du poète dans la société sud-africaine et son rapport au pouvoir, et enfin son humanité propre – autant d'aspects mis en évidence par la Black Consciousness dans le rôle social qu'elle aspire à jouer. La confrontation à la notion d'engagement, c'est d'abord une prise de risque quotidienne et considérable. Ecrire est un acte éminemment politique, parce que la politique du système d'apartheid conditionne une vie quotidienne codifiée, surveillée, dont chaque faille ou chaque écart manifestant une rupture du code de la séparation entre Noirs et Blancs est mis en mots par la loi. L'ignorer, c'est rendre son absence écrasante et, par là-même,

<sup>14</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, op. cit., p. 31.

<sup>15</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 180

assurer et assumer la responsabilité individuelle et collective de confirmer le status quo. A partir des années 60, les textes de loi limitant la liberté d'expression se multiplient. Un mot (ainsi « Azania », le terme utilisé par les opposants à l'apartheid pour nommer l'Afrique du Sud ; les noms des leaders de l'ANC après l'interdiction du mouvement) peut suffire à l'interdiction d'un texte, d'un magazine, d'un ouvrage. L'itinéraire du poète Kgositsile est particulièrement éclairant à cet égard, ici rapporté par Pallo Jordan, alors Ministre de la Culture, qui lui décerne en décembre 2006 le titre de Poet Laureate :

The poet whom we are honouring tonight is among a generation of African writers, poets and scholars, who came into their own in exile. [...] Our generation had the good fortune to have experienced our adolescence during a decade when the crisis of colonialism in Africa and Asia was fast maturing. In both our own country and in the rest of the colonized world the oppressed people were asserting themselves through mass struggles of an unprecedented scale. [...] Over a ten year period, commencing with the adoption of the Programme of Action by the ANC in 1949, the liberation movement mounted successive waves of mass struggles – the defiance Campaign of 1952, the Congress of the People in 1955 ; the Stay-at-Home Strikes that came virtually every year ; the bus boycotts in Evaton and Alexandra ; the Women's Anti-Pass Campaign; the Pound-a-day strike; and others with a lower profile.

The leavening of this upsurge was the growing self-confidence of the oppressed peoples, "The Wretched of the Earth" as Frantz Fanon termed us, were visibly casting off the subservience of ages and taking their destiny into their own hands. No intelligent young person worth his/her salt could stay aloof from such momentous events. Willie joined the ANCYL during those stirring years.

On leaving high school he found employment as a journalist with "New Age", a weekly that had been serially banned by the racist regime. It had first been known as "The Guardian", until it was banned in 1952. It re-appeared as "The Clarion", retained that title till 1953 when it was banned, only to re-emerge as "Advance" which was published until mid 1955, giving way to "New Age" when it was again banned.<sup>16</sup>

La référence à Fanon vaut d'être relevée : Frantz Fanon n'est pas le nom le plus fréquemment cité à un niveau gouvernemental ou même institutionnel dans l'Afrique du Sud de l'après-apartheid, notamment au vu du virage libéral pris par les gouvernements qui se succèdent, et face aux tensions raciales, économiques et sociales qui s'entremêlent et font douter de la capacité de la « nation arc-en-ciel » à poursuivre une reconstruction apaisée. La terminologie de la Black Consciousness est présente elle aussi : « came into their own in exile », « the oppressed people were asserting themselves », la répétition de « mass struggles », « self-confidence » « taking their destiny into their own hands » font écho au discours de combat et de fierté développé et inlassablement répété au cours des années 1960 à

---

<sup>16</sup> Article disponible sur [www.dac.gov.za/speeches/minister/Speech8Dec06.htm](http://www.dac.gov.za/speeches/minister/Speech8Dec06.htm).

1980. Pallo Jordan fait aussi appel à la rhétorique et l'imagerie du combat des colonisés. Il n'en reste pas moins que l'itinéraire des deux hommes, et l'écriture de cette histoire par Pallo Jordan, demeurent pertinents quant à la peinture des années où la lutte contre le régime d'apartheid s'intensifie. Compagnons de routes de l'ANC, Jordan comme Kgositsile sont effectivement représentatifs d'une génération qui a su multiplier les modalités et stratégies de combat, et s'est donc trouvée confrontée au durcissement de la répression par le pouvoir blanc. C'est bien en effet le contexte international du soulèvement des colonisés et de la multiplication des indépendances, associés à la montée du communisme, qui a rendu l'Afrique du Sud de l'apartheid volontairement anachronique, une non-coïncidence avec le temps du monde à laquelle elle a survécu en s'isolant de la scène internationale et en maintenant une oppression de fer sur sa population, oppression qui ira croissante jusqu'aux explosions des années 1980.

Ce sont là les conditions d'émergence de la Black Consciousness : les structures théoriques, politiques, philosophiques et humaines susceptibles d'amener les « damnés de la terre » au statut et à la capacité d'individu autonome pour une collectivité libre. En face, c'est la guerre contre l'opposition, dont il faut contrôler et limiter les mouvements, museler la parole, arrêter les membres, et la violence de l'appareil d'état accompagne la structuration croissante de l'opposition. En 1963, le *Publications and Entertainments Act* institutionnalise la censure. En 1965, des amendements au Suppression of Communism Act de 1950 permettent d'accroître la liste des interdictions en matière de publications. « By present South African law », écrit Donald Woods en 1978, « Mandela may not be quoted and nobody within the country may repeat his words. »<sup>17</sup> En 1974, une distinction est établie entre des contenus dont l'impression et la diffusion est interdite, et des contenus dont la possession est un crime, même si les ouvrages incriminés n'étaient pas interdits au moment où ils ont été acquis. L'argument de moralité est également inscrit dans la loi, comme un écho à l'interdiction des relations interraciales, même si, comme le souligne Nick Visser, « censorship in South Africa [was] less a matter of defence of moral values than of direct, comprehensive political control ».<sup>18</sup> Les états d'urgence du 20 juillet 1985 et du 12 juin 1986 limitent encore les possibilités de se réunir ainsi que la circulation des journalistes et en particulier leur accès aux zones d'agitation. A partir du 12 juin 1986, tout appel à la grève, au boycott, toute promotion

<sup>17</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit., p. 22.

<sup>18</sup> « Censorship and Literature » (1985), in *Perspectives on South African English Literature*, sous la direction de Michael Chapman, Colin Gardner et Es'kia Mphahlele, Johannesburg, Ad. Donker, 1992, p. 491.

des organisations interdites sont considérés comme « subversifs » et passibles d'emprisonnement. C'est donc le verrouillage organisé de la presse, de l'information, de la parole. La censure est à l'œuvre partout sur le territoire sud-africain, dans les maisons, dans les esprits, dans les relations entre individus. L'Afrique du Sud de l'apartheid, c'est aussi la censure d'ouvrages étrangers sur son sol, et donc l'impossibilité d'accéder librement à une culture internationale. La possession de ces ouvrages devient donc un délit ; par ailleurs, la police procède à d'innombrables écoutes téléphoniques chez toute personne considérée comme suspecte de porter atteinte à l'Etat – et la liste des suspects, comme dans tout état totalitaire, est sans fin. En 1985, dans un article intitulé « Censorship and Literature », Nick Visser écrit :

Censorship in South Africa ramifies through virtually every form of communication and cultural transmission within civil society – literature, art, the press, radio and television, film, theatre, music, and even, where banned persons are concerned, private communication – and it is elaborated and enforced through a pervasive network of legislation and bureaucratic apparatuses.<sup>19</sup>

Si la majorité des personnes considérées comme suspectes ont su élaborer des stratégies alternatives pour se faire entendre, et d'abord pour vivre, il ne faut toutefois pas oublier l'immense violence de la surveillance policière permanente, précisément en ce qu'elle touche à la liberté fondamentale de chacun de faire entendre sa voix. Il peut s'agir alors d'élaborer un langage alternatif, un langage de contournement, qui saura échapper aux censeurs tout en se mettant au service d'une communication donnée. Ponctuellement, des individus mettent en place des codes nouveaux, afin qu'un premier dialogue permette une rencontre, et l'action. Ces stratégies de codage inédit jouent sur les différentes langues connues par les interlocuteurs, sur les niveaux de langue, sur l'entente et non pas seulement l'écoute. Elles sont les traces d'une capacité à élaborer un langage nouveau en situation d'urgence et de nécessité, traces aussi de la possession du langage dont témoignent particulièrement l'ironie et la parodie, qui sont la mise à distance, le recul par rapport au langage utilitaire et policier. La terminologie officielle, administrative et policière, aboutit à une neutralisation de la charge du sens : « separate development of races », « separate amenities », « restricted person », l'euphémisme « situation » pour désigner l'état du pays tout entier lorsque les tensions vont croissant, sont les éléments clés d'un texte connu de tous et qui ne peut être qu'en-deçà de la réalité qu'ils dissimulent. La parole comme enjeu se trouve donc placée sous cette double contrainte : il faut parler, prendre la parole, voire être porte-

---

<sup>19</sup> Nick Visser, "Censorship and Literature", in Michael Chapman, Colin Gardner and Es'kia Mphahlele, *Perspectives on South African Literature*, op. cit., p. 484.

parole si on en a la force, et donner à entendre ; mais il s'agit aussi de ne pas parler pendant l'interrogatoire policier, de contourner le procès, de ne pas trahir par les mots ; il faut entendre la novlangue de l'apartheid<sup>20</sup> sans s'y soumettre, proposer un langage qui en soit libre, mais aussi savoir manipuler la langue de l'opresseur. Cette schizophrénie du texte et de la langue, en tant que les structures de l'apartheid imposent une coupure entre les mots et le sens, la langue et son usage, est à la fois le signe du désordre fondamental produit par le régime d'apartheid sur le langage comme ayant trait directement à l'identité, et la cause d'une profonde douleur individuelle et collective ; c'est aussi ce qui désigne la langue comme lieu de lutte essentiel. La violence de l'intrusion policière dans la vie quotidienne et l'intimité, la violation constante des droits humains par la négation de la possibilité même d'une prise de parole, le sentiment de l'absurde lié à cette politique répressive imprègnent la littérature, en même temps que les écrivains s'interrogent sur l'indicible et l'innommable, l'irreprésentable ; vient un temps en effet où aucune forme ne semble pouvoir rendre compte de la politique du silence forcé sur les esprits et sur les corps, ni surtout la dépasser. Nous avons cité à plusieurs reprises l'ouvrage que Donald Woods a consacré à Steve Biko après la mort de celui-ci lors d'un interrogatoire de police ; en voici le prologue :

As a Restricted Person under South Africa's banning decree I was forbidden by the government to write anything – even a diary or postcard – and the Security Police in charge of my surveillance had threatened to raid my house at any time of day or night to ensure that I wasn't breaking the ban.

My home was under constant observation from the sidewalk and from the Security police cars that cruised close by, and there were clear indications that apart from monitoring all telephone calls and intercepting all mail, they had planted listening devices inside the house.

For these reasons I wrote most of this book in long hand, only twice using a typewriter while playing a phonograph record to mask the sounds of the keys. I wrote at a table by an upstairs window from which I could watch the rather predictable routine of my watchers, prepared should they approach the house.

I had been banned for writing and speaking against the government over the killing of Steve Biko in Security Police custody, and there was no form of legal redress available. As a Restricted Person I was also forbidden to speak or to associate with more than one person at a time, other than members of my immediate family; forbidden to travel, communicate publicly, or be quoted in any publication.<sup>21</sup>

Depuis les années 60, de nombreux écrivains ont quitté le pays et vivent en exil en Grande-Bretagne, aux Etats-Unis, parfois en France, ou encore dans d'autres pays d'Afrique.

---

<sup>20</sup> Analysant la novlangue nazie durant la seconde guerre mondiale, l'historienne Cécile Desprairies déclare : « Plus la réalité est terrifiante ou dangereuse, plus le terme est euphémisé ». *Libération*, 7 mai 2010.

<sup>21</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit., p. 1.

Cette « fuite des cerveaux » en matière de littérature est indéniablement une absence, un silence que l'on ne peut ignorer dans un pays où la lutte requiert une énergie considérable. Mongane Wallace Serote éclaire ainsi le champ littéraire sud-africain :

When I started writing, it was as if there had never been writers before in my country. By the time I learned to write many people – Zeke, Kgositsile, Mazisi Kunene, Dennis Brutus – had left the country and lived in exile. We could not read what they had written, so it was as if we were starting straight from the beginning.<sup>22</sup>

Les écrivains en exil, pour beaucoup d'entre eux, entament alors un long itinéraire d'opposants politiques, marqué par des interventions au nom de la lutte contre l'apartheid, par des articles ou manifestations, à l'image de l'activité des membres de l'ANC en exil. Pour certains, la douleur de l'exil ne trouvera sa fin que dans le suicide.<sup>23</sup> Le sentiment d'emprisonnement dans son propre pays trouve ainsi son parallèle dans l'enfermement paradoxal de l'exil ; exil intérieur ou exil réel, emprisonnement dans les cellules de la Security Police, interrogatoires voire tortures, ou existence marquée par la peur, la menace et la censure sont des éléments clés pour comprendre la poésie de protestation sous le régime d'apartheid, pour en saisir l'ampleur, pour comprendre les risques de l'acte d'écriture et de l'acte de parole, pour entendre, enfin, qu'elle ne saurait se borner à la représentation d'un présent écrasant, mais qu'elle a bien vocation à agir et qu'elle est déjà action. Elle *est* expérience bien plus qu'elle ne raconte l'expérience spécifique des opprimés ; ce n'est que dans cette expérimentation sur et dans la langue qu'il devient possible de dépasser l'expérience vécue et son récit. Christopher van Wyk le rappelle :

It does not make sense that writing about oppression in a direct fashion would be illuminating for blacks, since the experience of oppression is something with which we are all familiar.<sup>24</sup>

Il faut bien, d'ailleurs, en passer par l'expérimentation pour élaborer un sens à défaut de le trouver comme un donné dans l'expérience sud-africaine. L'absurde que nous avons évoqué semble être un contrepoint à la vision téléologique du destin afrikaner : si le sens apparaît clairement aux oppresseurs, il est absent pour les opprimés. Face à l'apparente logique implacable de la mise en place du racisme institutionnalisé visant à garantir le développement

---

<sup>22</sup> *Perspectives on South African Literature*, op. cit., p. 354.

<sup>23</sup> Les poètes Ingrid Jonker et Nat Nakasa se suicident en juillet 1965.

<sup>24</sup> « Staffrider and the Politics of Culture » (1988), in *Ten Years of Staffrider*, sous la direction de Andries Walter Oliphant et Ivan Vladislavic, Johannesburg, Ravan Press, 1988, p. 169.

et la survie de la nation afrikaner dans des conditions économiques favorables et appuyée par un appareil militaire efficace, la population noire est une main d'œuvre à peine considérée comme humaine, spectatrice de sa propre oppression. Njabulo Ndebele insiste sur l'aspect caricaturalement symbolique du système :

Everything in South Africa has been mind-boggling spectacular : the monstrous war machine developed over the years ; the random massive pass raids ; mass shootings and killings ; mass economic exploitation, the ultimate symbol of which is the mining industry ; the mass removals of people ; the spate of draconian laws passed with the spectacle of parliamentary promulgations ; the luxurious life-style of whites [...] ; the sprawling monotony of architecture in African locations, which are the very picture of poverty and oppression. The symbols are all over: the quintessence of obscene social exhibitionism. [...] It is no wonder, then, that the black writer, sometimes a direct victim, sometimes a spectator, should have his imagination almost totally engaged by the spectacle before him.<sup>25</sup>

C'est donc bien dans la langue que va devoir et pouvoir se faire la mise à distance nécessaire à une saisie du réel qui peut permettre l'action. Nous citons plus haut Mongane Wally Serote, déclarant « ...it was as if we were starting straight from the beginning ». Cette création totale est donc bien une nécessité; nécessité en ce que le contexte l'impose, en ce que la réalité manifeste déjà ses propres symboles de manière écrasante, étouffant au passage toute créativité émanant d'une marge de liberté ; nécessité aussi en ce que l'écriture n'assurera sa propre survie, et par là-même celle de celui qui écrit et celle de ceux qui écoutent, qu'en se libérant du spectacle imposé, en trouvant dans la langue les ressources inédites d'un nouveau texte social à produire.

### ***1.3 Ecrire le texte social d'un pays dominé : l'engagement comme condition de survie et comme nécessité***

En 1960, Neville Dubow écrit :

We need now an artist who is the sort of human being who is moved to protest when his sense of humanity is outraged and who, being an artist, makes his protest articulate in terms of his art... Who is going to do for Sharpeville what Picasso did for Guernica?<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, op. cit., p. 42.

<sup>26</sup> Cité par Jacques Alvarez Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 135.



Il y a donc nécessité vitale à trouver dans l'écriture la possibilité de produire quelque chose de nouveau. Or la polarisation extrême de la société sud-africaine contamine le champ littéraire tout entier, puisque la littérature noire se trouve confrontée non pas seulement à la censure officielle, mais aussi à la censure plus insidieuse des maisons d'éditions, journaux, magazines et critiques, dont l'eurocentrisme déclaré ne laisse pas de place à une exploration autre de la langue et des formes qui n'inspirent que dédain aux détenteurs considérés comme légitimes du savoir et de la faculté de juger en matière littéraire – et cette légitimité est d'abord blanche. Au milieu des années 70, il n'existe que deux magazines, *New Classic* et *S'ketsh*, dont les propriétaires sont des noirs, tout comme le poète James Matthews est le seul propriétaire noir d'une maison d'édition, Blac. Néanmoins, plusieurs magazines, tel *Staffrider*, se font les lieux volontaristes d'expression et de publication d'une littérature de résistance et de combat. Nouvelles, théâtre, poésie sont des formes et formats qui se prêtent particulièrement bien à des publications en fragments, parfois d'ailleurs éphémères au gré des interdictions et suspensions. La presse offre aussi parfois quelques colonnes à des articles ou chroniques qui se veulent une expression autre, une parole dont beaucoup ignoraient qu'elle existât : celle de l'immense majorité de la population, dont le corps se dessine alors par la résonance des voix qui protestent, racontent, construisent. La parole donne à voir et force à entendre ce que vit une population asservie ; mais cet engagement à haut risque se heurte au silence et à la surdité volontaires d'une communauté blanche dont ni les intérêts ni la conscience ne sauraient être atteints par la mise en mots de la réalité quotidienne sud-africaine. Ainsi la censure d'état se double-t-elle d'une censure structurelle dont les acteurs incarnent une légitimité critique d'abord inspirée de modèles européens, dont les formes et thématiques garantissent une neutralité bienveillante à l'égard du régime d'apartheid. La littérature européenne ne manque pourtant pas d'auteurs engagés ; mais l'attachement forcené à la doctrine de l'art pour l'art justifie l'aveuglement face au système d'apartheid. Chinua Achebe en a parfaitement identifié la mécanique justificatrice :

A writer who says that art is for art's sake is clearly saying – 'The political situation is all right as it is. Don't upset it.' That is what you are saying. And those in power will say, of course : 'This is real writing. He knows his job, you see. He's not disturbing us.' And so it is a deeply political, a highly committed stance to take...<sup>27</sup>

La croyance en la « Grande Tradition » en matière de littérature et, d'une part, le besoin de conserver des liens avec la Grande-Bretagne pour la communauté anglophone,

---

<sup>27</sup> Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, op. cit., p. 134.

d'autre part la défense de l'afrikaans pour les Afrikaners, sont autant de facteurs qui pendant des décennies alimentent le jugement méprisant sur une littérature en prise avec la réalité sud-africaine. Le mythe d'une littérature européenne nécessairement de qualité supérieure et donc devant être imitée se révèle particulièrement pernicieux, et il est révélateur qu'il resurgisse régulièrement, chez divers auteurs, y compris sous la plume d'apparents défenseurs d'une littérature nouvelle. Les divisions et oppositions de classe et de race sont alors reproduites dans les structures d'édition, de publication et de distribution. Les politiques éditoriales des journaux littéraires sud-africains, passées au crible par A.W. Oliphant (par ailleurs rédacteur de *Staffrider*), révèlent leur manque d'intérêt pour les questions sociales, politiques et raciales, en même temps que la croyance en des principes esthétiques universels en vertu desquels une littérature qui se consacre à son environnement politique immédiat ne peut avoir de valeur proprement littéraire par manque d'universalité.

Ce n'est pas avec la radicalité de la Black Consciousness qu'apparaît la censure du champ littéraire sud-africain ; elle s'exerce depuis que des noirs ou des métis se mêlent d'écrire une littérature en prise avec leur temps. Dès les années 1950, débats et prises de position se succèdent quant à la question de l'engagement en littérature ; majoritairement, écrivains et critiques blancs, libéraux, estiment nécessaire la séparation de la politique et de la littérature au nom de la qualité de cette dernière, déclarant implicitement leur confiance en la classe politique pour changer si besoin une société qui par tous les moyens, y compris la force, s'oppose à la possibilité de sa propre représentation. La forteresse rassurante du système d'apartheid, et la complicité collective de la population blanche, ne laissent pas de place à une littérature tournée vers les structures mêmes du pays ; s'il semble que l'on ait épuisé les sources que sont la faune, la flore, les paysages et la sauvagerie africaine, il est encore temps de se tourner vers une introspection poétique considérée comme proprement européenne, afin de combler un vide culturel, de se situer dans un monde africain aux limites incertaines, et, peut-être, en un jour encore non défini, établir un semblant d'échange avec d'autres cultures. Ce cheminement est parfois, il est vrai, la trace d'un désenchantement, la conscience que les valeurs promues par le colonisateurs sont aussi celles qu'il bafoue quotidiennement. La prise de conscience n'est pourtant pas révolte, mais plutôt retour sur soi. Dans son important ouvrage *Les guetteurs de l'aube* (1979), Jacques Alvarez-Péreyre en fait l'état des lieux, et souligne combien le poète Guy Butler ignore délibérément le pays réel :

Dans son souci de montrer que l'Afrique du Sud n'est ni culturellement ni littérairement parlant isolée du reste du monde, Butler surévalue les liens qui la rattachent encore à la civilisation anglo-saxonne. Par contrecoup, il présente le milieu dans lequel vit le poète blanc comme encore sauvage, donc impropre à l'identification du poète avec lui. Le terme « tribesman » est significatif : Butler l'emploie constamment pour désigner le Noir, et il persiste à parler de « primitivisme » pour qualifier le mode de vie et la civilisation de ce dernier. [...] si le poète blanc est incapable de se retrouver dans une Afrique qu'il dit être encore à demi-barbare, s'il ne peut plus, d'autre part, s'identifier à l'Angleterre malgré tout ce qui le rattache à elle, où trouver ses propres racines ? [...] Le scepticisme du poète va conduire au détachement vis-à-vis de la société et du pays, mais aussi, paradoxalement, dit Butler, à une perception sensorielle du monde plus vive ou d'un autre type et à un retour à la nature. C'est en définitive l'art du poète à rendre compte avec justesse de ce rapport du monde à soi et de soi au monde qui lui permet de se « retrouver ». [...] Conclure au byzantinisme est peut-être excessif mais l'attitude ainsi décrite aboutit bien à la « tour d'ivoire » ; elle est exactement l'inverse de celle adoptée et préconisée par Paton et Nadine Gordimer.<sup>28</sup>

La posture de Guy Butler n'est pas isolée ; système de défense, assurément, perplexité, sans doute, elle témoigne aussi de l'aveuglement volontaire d'un poète pris dans les contradictions d'un descendant de colons dont l'identité est multiple et qui ignore à la fois le système d'apartheid et les profondes transformations économiques et sociales en cours en Afrique du Sud, notamment par l'urbanisation grandissante et l'émergence de la culture des ghettos ; sa vision vient alors, sans doute à son corps défendant, appuyer le projet afrikaner en maintenant la population noire dans un ensemble de clichés et de préjugés que d'autres mettront des décennies à combattre. Une dizaine d'années plus tard, il n'est plus possible d'ignorer les auteurs noirs, ni la parole des écrivains blancs qui ont choisi de lutter contre l'apartheid. Il n'est plus possible non plus d'ignorer la violence croissante de la répression, la montée des revendications de la population noire, le soutien d'un certain nombre de blancs, et la radicalisation du mouvement d'opposition notamment par la structuration d'une génération d'étudiants et d'ouvriers autour de la Black Consciousness. Mais parce qu'on ne peut les ignorer, on fait aussi appel à un argumentaire critique qui, finalement, disqualifie la valeur intrinsèque de cette nouvelle écriture. Par là-même, et malgré l'évidence des faits, éditeurs frileux et journalistes ou rédacteurs méprisants, critiques hautains et lecteurs effarés persistent à refuser d'envisager un changement politique profond, la révolution à laquelle appelle la Black Consciousness, et continuent de considérer les écrivains noirs comme déficients, incapables d'assimiler correctement « les valeurs ». Comment ne pas voir, trente ans plus tard, un écho des lignes de Guy Butler dans le jugement sous forme de bilan de Stephen Watson :

---

<sup>28</sup> Javques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, op. cit., p. 130.

Overwhelmingly, the black poetry of the last two decades consists of a number of half-assimilated European conventions which are frequently patched together in so confused and piecemeal a fashion that one thinks, reading the work not in terms of a 'renaissance' or 'breakthrough', but rather with anger and dismay at what has happened in this country that such beginnings should remain largely unfulfilled. The more one absorbs this poetry, the more one is reminded of the old truism that declares bad art always to be totally determined by its socio-historical context, good art never.<sup>29</sup>

Les termes sont particulièrement insultants, et significatifs d'une posture critique qui pose comme point de référence des « normes » ou « conventions » européennes que Stephen Watson ne juge pas bon de définir ou rappeler, sans doute justement parce qu'elles sont universellement connues ; les termes « patched together », « confused », « piecemeal », sont le nouvel écho des clichés racistes sur l'incapacité naturelle des Noirs à écrire et à s'élever intellectuellement au niveau des blancs ; et s'ils se mêlaient d'écrire, et d'écrire bien, encore faudrait-il qu'ils en passent par l'« assimilation » de ce que produit la littérature européenne – le mot « assimilated » étant particulièrement malvenu s'agissant d'une population qui lutte pour vivre humainement sur son propre sol. Stephen Watson ne parle d'ailleurs que de la poésie noire, balayant au passage les poètes blancs engagés eux aussi dans une écriture de combat (Breyten Breytenbach, Ingrid Jonker, Adam Small), participant à une entreprise collective que l'on peut effectivement qualifier de « breakthrough ». Stephen Watson adopte par ailleurs une vision globalisante (« overwhelmingly »), se préoccupant peu de la multitude d'expressions singulières qui a caractérisé la période. Enfin, il est pour le moins inquiétant, dans une démarche critique, de justifier ses propos par ce qui s'avère effectivement être un « truisme », et qui pour Watson semble avantageusement remplacer l'analyse. Par sa violence et son mépris, son jugement est éminemment politique ; il est la mise en cause de la validité d'un engagement en littérature qui veut questionner sans relâche l'ordre établi. Jacques Alvarez-Péreyre le rappelle : après le massacre de Sharpeville, un éditorial du magazine *Contrast*, intitulé « The liberal conscience », s'interroge : « It must be questioned whether work recorded through the distorted lens of the 'race theme' can attain to artist truth and life at all »<sup>30</sup>. Ainsi le thème de la race se révèle être un prisme déformant en matière de littérature ; la question n'est aucunement posée de savoir si la question raciale ne déforme pas quelque peu les institutions sud-africaines. Voici donc l'apartheid confirmé, les voix de contestation niées ; A.W. Oliphant ne s'y trompe pas, qui analyse les déclarations de Stephen Watson :

<sup>29</sup> « Shock of the Old : What's become of 'Black Poetry ?' in *Upstream*, volume 5, numéro 2, 1985, p. 23.

<sup>30</sup> Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, op. cit., p. 133.

The aggressive postulation of 'European conventions' at the centre of evaluation, or as the criterion, norm and measure of fullness [...] suggests a discursive process in which racist attitudes are displaced into the field of aesthetics. [...] He fails to understand that the model he invokes is not universal. It is a cultural specific reference which he wishes to enforce with all the coercive aggression and violent negations associated with colonialism.<sup>31</sup>

Ce contexte d'analyse, la persistance du mépris ou du silence, la répétition de schémas racistes, confirment la nécessité d'un engagement radical, et sont aussi le terrain favorable à une littérature qui s'affranchit totalement des normes, des écoles, des modèles encombrants : il faut produire un discours nouveau, et c'est bien dans la rupture que ce discours trouvera une légitimité.

Nous l'avons dit, la rupture est d'abord historique et idéologique au cours des années 1970. L'orientation radicale de la lutte contre l'apartheid prise notamment sous l'impulsion de Steve Biko, la rupture avec les libéraux, l'organisation du mouvement dans tout le pays, en particulier par les étudiants, font apparaître une génération nouvelle d'opposants à l'apartheid, que le gouvernement a d'ailleurs un temps sous-estimés. Nombre d'entre eux sont très jeunes, et se considèrent comme une génération sacrifiée. Graham Pechey le rappelle :

[a] largely untheorised identity discourse centring on generation is implicit [...], only becoming explicit in the stories and the poetry. The claims of generational identity are the claims of different 'nows', of differing but coinciding temporalities, and in a country as young as South Africa they are not to be ignored. The territory is 'young' not only in the sense that its polity is of relatively recent formation or that the dominant capitalist relations of its economy are a late arrival; it is overwhelmingly, in plain demographic terms, a country of the young. Besides, the high points of the democratic struggle over the last fifty years have been powered by ever younger cohorts of militants: the ANC Youth League of the 1940s was a movement of activists in their late twenties; Black Consciousness mobilised university students, the rising of 1976 was led by older schoolchildren; in the 1980s the struggle has been joined by younger children still. All this happened [...] in a country where that premodern consciousness which respects age above all has far from disappeared. The youth, whose time (according to Bloch) is the future, have increasingly called the political tune and cut through habits of deference to the elders or 'betters' placed over them.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Andries Walter Oliphant, « Forums and Forces : Recent Trends in South African Literary Journals », in *On Shifting Sands*, sous la direction de Kirsten Holst Petersen et Anna Rutherford, Portsmouth, Heinemann, 1992, p. 91.

<sup>32</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, op. cit., p. 11.

Le vide laissé par l'interdiction de l'ANC et du PAC, comblé par Steve Biko, semble réapparaître avec la mort de celui-ci sous les coups de la police lors d'une détention provisoire. Contrairement aux attentes de ses bourreaux, sa mort ne marque pas la fin de la lutte qu'il avait entamée ; au contraire, elle contribue encore plus à la radicalisation du mouvement, et attire l'attention internationale sur l'Afrique du Sud. C'est donc aussi dans cette phase qu'émergent les voix de poètes nouveaux qui semblent se nourrir de l'absence de leurs prédécesseurs pour produire une littérature de l'extrême présent, libérée de tout enjeu d'antériorité comme de postérité. Le mépris de Stephen Watson dit bien son incompréhension : cette littérature nécessitera de nouveaux critères d'évaluation, parce qu'elle échappera délibérément aux cadres de références connus et à la capacité de reconnaissance du champ littéraire du moment; elle fondera son existence et sa légitimité sur son propre pouvoir de rupture, construisant une autonomie qui s'élabore dialectiquement avec son engagement politique. La nouveauté de l'écriture à ce moment donné de l'histoire sud-africaine va de pair, nous le verrons, avec la constitution d'une communauté noire aux enjeux et aux buts communs. Cette collectivité inclut pourtant des cultures, des langues, des lieux différents, que le régime d'apartheid s'est d'ailleurs toujours efforcé de renforcer pour en garder le contrôle. Ainsi la collaboration et les négociations entre le gouvernement et le chef Buthelezi au Natal auront été jusque dans les années 1990 facteurs de déchirement et de violence, chacune des parties instrumentalisant l'autre dans leur propre intérêt comme dans leur lutte contre l'ANC.

Mais les points communs à tous les Sud-Africains noirs sont suffisamment nombreux pour qu'ils se rassemblent face à l'oppression. Dès les débuts de la politique raciale en Afrique du Sud, renforcée par l'apartheid à partir de 1948, les hommes sont définis et distingués d'abord en fonction de la couleur de leur peau, avant de l'être en termes de classe. Il existe certes dans la communauté noire une forme de bourgeoisie. Ceux qui ont poursuivi des études malgré les difficultés ; les journalistes, enseignants, avocats, pasteurs, médecins ou encore commerçants, font indéniablement partie d'une classe qui jouit de conditions de vie supérieures au reste de la population noire. Mais la même oppression les concerne tous, quel que soit leur statut social ; les humiliations, les arrestations, et les limitations permanentes de leur existence sont le lot de tous les Noirs. Une majorité de Noirs sont soumis à l'obligation de porter un *pass*, ce passeport intérieur qui définit le périmètre de circulation autorisé pour les Noirs, et dont l'absence ou l'oubli est un délit, conduisant à l'arrestation de milliers d'individus ; tous les Noirs voient leurs déplacements limités et contrôlés ; et les intellectuels en première ligne sont aussi arrêtés, jugés lors de procès interminables et biaisés qui

systématiquement donnent un coup d'arrêt à leurs activités militantes (ainsi la procédure concernant seize membres de l'UDF, accusés de trahison et de violation du Internal Security Act, se déroula de décembre 1984 à juin 1986) ; d'autres sont torturés, emprisonnés (on songe ici par exemple à Dennis Brutus, incarcéré sur Robben Island, ou à James Matthews). Les intellectuels ne peuvent donc se désolidariser de la masse, comme le rappelle Jacques Alvarez-Péreyre<sup>33</sup>, qui cite Lewis Nkosi : « In South Africa, we were *saved* from the emergence of a Black Bourgeoisie by the levelling effect of apartheid ». Cette correspondance entre peau noire et sentiment d'appartenance (qui finit d'ailleurs par recouper la notion de classe), qui a contribué à donner aux poètes un rôle complexe et ambigu de porte-parole, ainsi que cette réalité partagée, ont donc contribué à l'émergence d'une poésie qui est aussi sociale et dont le but ne sera pas seulement de représenter mais aussi de produire des structures nouvelles qui préfigurent une autre organisation politique et sociale. La rupture s'effectue donc contre un ordre établi connu de tous et vécu par tous sur le même plan ; et le nouveau discours va permettre l'exploration des structures dans une démarche qui requiert un effort considérable, où les notions affirmées par la Black Consciousness jouent un rôle clé.

#### ***1.4 Enonciation et transgression : l'élaboration d'un « discours hérétique » comme construction identitaire collective***

Utilisant la métaphore de la censure pour s'intéresser aux « langues spéciales que les corps de spécialistes produisent et reproduisent par une altération systématique de la langue commune », Pierre Bourdieu analyse la polarisation des positions dans un champ dominé par une censure structurale :

La métaphore de la censure ne doit pas tromper : c'est la structure même du champ qui régit l'expression en régissant à la fois l'accès à l'expression et la forme de l'expression, et non quelque instance juridique spécialement aménagée afin de désigner et de réprimer la transgression d'une sorte de code linguistique. Cette censure structurale s'exerce par l'intermédiaire des sanctions du champ fonctionnant comme un marché où se forment les prix des différentes sortes d'expression ; elle s'impose à tout producteur de biens symboliques, sans excepter le porte-parole autorisé dont la parole d'autorité est plus que toute autre soumise aux normes de la bienséance officielle, et elle condamne les occupants des positions dominées à l'alternative du silence ou du franc-parler scandaleux. [...] La censure n'est jamais aussi parfaite et aussi invisible que lorsque chaque agent n'a rien à dire que ce qu'il est objectivement autorisé à dire : il n'a même pas à être, en ce cas, son propre censeur, puisqu'il est en

---

<sup>33</sup> Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, op. cit., p. 114.

quelque sorte une fois pour toutes censuré, à travers les formes de perception et d'expression qu'il a intériorisées et qui imposent leur forme à toutes ses expressions.<sup>34</sup>

Nous voici bien face au discours dominant de l'Afrique du Sud de l'apartheid : polarisation des discours, censure du champ autrement plus pernicieuse que la censure policière qu'elle appuie et consacre, renforcement des positions de dominants et de dominés par l'intériorisation des normes imposées, et dont l'efficacité est précisément garantie par la conviction que le discours d'autorité porte sa propre légitimité. Là réside bien le travail de la Black Consciousness, dans un renversement de perspective qui vient consacrer la légitimité des dominés à s'emparer des modalités d'expression, si nécessaire par la lutte, afin de forcer le silence et de faire émerger un discours qui sera effectivement scandaleux ou, pour reprendre une autre analyse de Pierre Bourdieu, hérétique :

Le discours hérétique doit non seulement contribuer à briser l'adhésion au monde du sens commun en professant publiquement la rupture avec l'ordre ordinaire, mais aussi produire un nouveau sens commun et y faire entrer, investies de la légitimité que confèrent la manifestation publique et la reconnaissance collective, les pratiques et les expériences jusque là tacites ou refoulées de tout un groupe. [...] L'efficacité du discours hérétique réside dans [...] la dialectique entre le langage autorisant et autorisé et les dispositions du groupe qui l'autorise et s'en autorise. Ce processus dialectique s'accomplit, en chacun des agents concernés et, au premier chef, chez le producteur du discours hérétique, dans et par le travail d'énonciation qui est nécessaire pour extérioriser l'intériorité, pour nommer l'innommé, pour donner à des dispositions pré-verbales et pré-réflexives et à des expériences ineffables et inobservables un commencement d'objectivation dans des mots qui, par nature, les rendent à la fois communes et communicables, donc sensées et socialement sanctionnées. Il peut aussi s'accomplir dans le travail de dramatisation, particulièrement visible dans la prophétie exemplaire, qui est seul capable de discréditer les évidences de la doxa, et dans la transgression qui est indispensable pour nommer l'innommable, pour forcer les censures, institutionnalisées ou intériorisées, qui interdisent le retour du refoulé, et d'abord chez l'hérésiarque lui-même.<sup>35</sup>

Le travail d'énonciation est donc une des clés de la production d'un discours autre qui peut acquérir sa légitimité dans sa transgression, en ce qu'elle incarne l'expression du non-dit ou de l'indicible ; il s'agit bien de rendre visible et plus encore audible ce que chacun vit mais que personne n'entend. De plus, si le poète devient bien porte-parole, il est d'abord membre d'un groupe, non pas à côté ni au-dessus, mais bien au cœur de l'expérience commune. La polysémie de « people », permettant le passage du cercle familial ou amical à la notion de peuple, terme abondamment présent dans la poésie de la Black Consciousness, témoigne de la

---

<sup>34</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 168-169.

<sup>35</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, op. cit., p. 152.



capacité poétique à la production et à la reconnaissance non pas seulement d'un porte-parole mais bien d'un groupe légitime. Par là passe le renversement des structures d'oppression, à commencer par l'oppression dans et par le langage ; le mouvement de libération et de reconstruction sera donc lui aussi dans la langue et par le langage, lieu premier où le locuteur vient poser sa propre existence. Cette vision implique précisément, nous le verrons, une situation d'interlocution ou au minimum d'écoute, d'où l'importance capitale des structures poétiques spécifiques élaborées par les poètes de la Black Consciousness. Ici le poète, producteur du discours dit hérétique par Pierre Bourdieu, se voit aussi attribuer un statut qui n'est pas dénué d'ambiguïté. S'il s'agit d'une étape, et seulement d'une étape dans un long processus, au sens où la Black Consciousness entend lancer une dynamique révolutionnaire de libération mentale et politique, il faut envisager l'écueil d'un discours hérétique se posant comme nouvelle doxa. La question va se poser en deux temps : tout d'abord, nous l'avons vu, elle est déjà liée à la question de l'engagement et d'une littérature au service d'une cause ; dans un second temps, elle se posera à nouveau avec la fin du système d'apartheid et les bouleversements politiques des années 1990, et trouvera une résolution possible avec la réflexion en mouvement d'une nouvelle dialectique entre pouvoir, politique, écriture et modes de représentation, qui se révélera, à notre sens, comme un renouvellement plutôt qu'une remise en cause des idéaux de la Black Consciousness, notamment dans leur dimension humaniste. Les notions de collectivité, de pratiques et d'expériences seront aussi essentielles pour comprendre les spécificités de la pratique poétique dans l'Afrique du Sud de l'apartheid. La Black Consciousness aspire en effet à associer la libération mentale de l'individu aux fondements d'une pratique sociale et collective qui débouche sur l'action politique par l'engagement. La dimension globale de l'humanisme porté par le mouvement de la Black Consciousness fonctionne précisément comme un facteur unifiant – et c'est sans doute l'insatisfaction des années 2000 quant à une politique insuffisamment orientée par l'humanisme proclamé des années 1970 qui explique en partie le dynamisme d'une littérature de contestation et de combat . Nous nous efforcerons de montrer, tout en prenant en compte et en analysant ces tensions, que la littérature qui a accompagné la Black Consciousness témoigne surtout d'une liberté nouvelle, au sens de la saisie, de l'appropriation radicale d'un espace d'exploration de la langue inédit où de multiples stratégies s'élaborent, où la créativité et l'imaginaire de la révolte dialoguent constamment avec la représentation écrasante du présent.

La Black Consciousness sera donc à la fois multiplicité et diversité ; elle a vocation à être un mouvement de masse, condition nécessaire de son succès, mais elle sera aussi l'espace d'une variété d'expressions, sans laquelle l'Afrique du Sud d'alors comme l'Afrique du Sud à laquelle elle aspire ne sauraient être légitimement représentées.

Biko preferred to think that the struggle for black liberation was led by many rather than a few, and that Black Consciousness was a mass movement of which he was only one of many articulators.<sup>36</sup>

Cette remarque de Donald Woods synthétise non seulement l'esprit d'un homme, leader et théoricien, mais dit bien aussi l'espace de liberté offert par la Black Consciousness, précisément en ce qu'elle offre à chacun un ensemble d'actions possibles orientées vers un but commun. La Black Consciousness table aussi sur ces formes spécifiques d'action et de résistance collectives qui vont pouvoir émerger et se structurer en Afrique du Sud. La réflexion continue sur les liens entre l'individu et sa communauté, partie essentielle de la dynamique de la Black Consciousness en ce qu'elle contribue nécessairement à la question de l'identité, de l'appartenance et de la construction de soi, joue un rôle décisif dans la littérature et en particulier la poésie, parce qu'elle pose aussi la question du lien entre poète et public, voix et audience, prise de parole, ou prise en charge de la parole, et écoute. La construction volontariste d'un sentiment de fierté et de dignité noir participe à une dynamique poétique qui puise à toutes les sources et ressources d'une culture noire considérée par l'Afrique du Sud de l'apartheid comme tribale, non-civilisée, ne pouvant avoir accès aux normes et valeurs issues d'un système de références dites européennes ou occidentales.

La tension entre oralité et écriture joue particulièrement ici, puisque l'accès à l'écriture reste considéré comme l'un des éléments clés de l'accès à la civilisation, raison pour laquelle, d'ailleurs, le système d'éducation bantou s'applique à en éloigner le plus possible la population noire. Ce que permet alors la Black Consciousness, menée par des étudiants noirs, c'est à la fois la reconnaissance et l'expression d'une culture multiforme, par l'incorporation et le recyclage de pratiques diverses, donnant naissance à des modalités d'expression nouvelles, notamment parce que la production culturelle se fait désormais dans les villes, par la nouvelle population urbaine des ghettos, lieu de mélanges et de contestation. Il ne faut toutefois envisager la Black Consciousness ni comme englobant la littérature, ni comme ayant

---

<sup>36</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit., p. 33. Nous soulignons.

la force de toucher massivement une population dont les conditions de vie relèvent d'abord de la survie. Mais son esprit est suffisamment relayé, par les manifestations, les boycotts, les grèves, les rassemblements, et une multitude d'actions plus ou moins clandestines, pour que souffle dans l'Afrique du Sud des années 1970 un esprit de radicalisation de la lutte, et les multiples traces de la révolte contre le système d'apartheid. La dimension proprement humaine et humaniste de l'entreprise ne doit pas être négligée ni sous-estimée ; l'exploitation de la population noire, l'atteinte permanente à son humanité jusque dans sa chair est une constante dans la littérature de protestation et de résistance ; elle en est certes une thématique, mais c'est aussi le langage qui va la porter, la formuler et la dépasser. L'individu noir réduit à l'état d'animal ou de machine est omniprésent, et Steve Biko le formule ainsi en 1972 :

Thinking along lines of Black Consciousness makes the black man see himself as a being, entire in himself, and not as an extension of a broom or additional leverage to some machine. At the end of it all, he cannot tolerate attempts by anybody to dwarf the significance of his manhood. Once this happens, we know that the real man in the black person is beginning to shine through.<sup>37</sup>

En effet, cette révolte est celle des étudiants, mais elle est aussi populaire ; c'est celle des mineurs, des ouvriers d'usine, et la dynamique entre individu et collectivité est aussi bien celle des grèves massives que l'interaction active entre le poète et son auditoire. En somme, la dynamique lancée par la Black Consciousness est aussi celle de la coïncidence voulue entre temps historique et temps psychique, entre moment politique possible et moment de l'élaboration d'une identité collective. Dans son article « Fanon, African and Afro-Caribbean Philosophy », Paget Henry rappelle, s'inspirant de C.L.R. James :

[...] in their collective actions, dominated groups often work out solutions to real life problems that equal in creativity the solutions of individual geni. Consequently, collective actions such as strikes, insurrections and revolutions can be viewed as the media in which an oral population formulates its answer to a social problem. Such actions become the books in which they write.<sup>38</sup>

Ceci nous paraît d'autant plus pertinent que c'est bien dans la langue que les moments que nous venons d'évoquer vont pouvoir se rencontrer, être inscrits et plus encore formalisés. Car écrire en Afrique du Sud, c'est aussi écrire dans un pays dominé par la lettre, par la loi, par une langue, autant de paramètres qui n'ont été ni choisis ni validés par ceux qui tentent de se

---

<sup>37</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit., p. 59.

<sup>38</sup> Lewis T. Gordon, T. Denean Sharpley-Whiting and Renée T. White, *Fanon: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 225.

faire entendre. L'oppression quotidienne passe elle aussi par une langue, l'afrikaans, incarnation du pouvoir du National Party, de la communauté afrikaner qui a pris le pas politiquement sur la communauté anglophone ; la langue anglaise est aussi celle du colonisateur, à un degré moindre, et fera l'objet d'une appropriation, d'un recyclage, pliée à l'usage des écrivains en lutte. L'Afrique du Sud de l'apartheid est aussi le pays où une multitude de lois raciales sont conçues pour contrôler chaque geste, chaque mouvement, chaque comportement, chaque désir même de tout individu noir. La peur de la loi, de l'ordre public et de ses représentants est omniprésente, comme ici dans une nouvelle de Ezekiel Mphahlele :

Out in the country Fanyan had actually stood five yards away from a mounted policeman. He remembered how frightened he had been of the law that stood erect on four large hoofs and great lumps of animal muscle and stirrups and shining spurs. But he also remembered that it was not nearly as terrifying as the law on four wheels; the law that darted from one place to another with lightning effect on screeching tyres; the law that stretched out a large paw and caught you by the scruff of the neck; the law that often gave a long weird whining but sharp sound with a siren.<sup>39</sup>

C'est le contrôle des déplacements, des idées et des corps, dont le discours est inscrit dans la présence permanente de la police et de l'armée et qui imprègne la langue. « No average black man can ever at any moment be absolutely sure that he is not breaking a law, » déclare Steve Biko. « There are so many laws governing the lives and behaviour of black people that sometimes one feels that the police only need to page at random through their statute book to be able to get a law under which to charge a victim. »<sup>40</sup> Ce ne sont donc pas seulement les sentiments d'oppression et de violence qui imprègnent l'Afrique du Sud de l'apartheid, mais aussi un sens profond de l'absurde, qui contamine la langue, les textes, et la possibilité d'écrire, dans la mesure où c'est bien le réel lui-même qui semble dépasser la capacité du langage à le représenter. Ce sentiment de l'absurde, que nous avons évoqué plus haut, s'est d'ailleurs installé durablement dans le champ littéraire sud-africain comme dans l'imaginaire collectif, et semble même s'être renforcé dans son expression au cours des années de transition. Parce que la langue est impuissante à rendre compte de l'innommable qui est pourtant du domaine de l'expérience, charge aux poètes d'inventer un langage. Ecrire, ce n'est donc pas seulement risquer la censure ou la convocation de la police, c'est aussi se risquer à une confrontation radicale avec une dynamique entre langue et réalité qui ne peut

<sup>39</sup> Ezekiel Mphahlele, "Fanyan", 1957, in *Writing from South Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 34.

<sup>40</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit., p. 134.

d'abord inspirer que de la défiance tant la langue paraît inapte à rendre compte du réel ; tant elle est aussi champ essentiel de pouvoir et de manipulation. Pour celui ou celle qui écrit, l'entreprise est donc doublement une mise en danger réelle, à la fois concrète et psychique et, dans ce cadre, la tentative de construction par la Black Consciousness d'un sentiment de fierté, de valeur, de confiance et d'autonomie est aussi l'ouverture d'un texte nouveau, qui sera d'abord l'affirmation de la possibilité même d'écrire.

Il serait toutefois excessif d'attribuer à la Black Consciousness seule la force des productions littéraires de lutte et de combat des années 70 ; le moment témoigne en effet aussi de la rencontre entre des individus qui ont fait le choix de l'engagement, une vision de l'avenir, une théorisation des modes de libération, un contexte national et international offrant aussi bien des inspirations que des contrepoints. L'opposition à l'apartheid s'est aussi structurée, malgré des divergences de stratégie, notamment sur le choix ou non de la lutte armée, autour de l'ANC et du PAC qui, bien qu'interdits, œuvrent de manière souterraine. La multitude des opposants, la dispersion et la diversité de leurs affiliations sur le territoire, rend nécessaire leur regroupement sous des bannières communes. Amorcée à la fin des années 70, cette union prend véritablement forme lorsqu'Allan Boesak appelle, en janvier 1983, à « former un front d'opposition politique uni » : « a united front of churches, civic associations, trade unions, student organisations, and sports bodies » pour lutter contre l'oppression. Cette volonté, rapidement et efficacement concrétisée, aboutit à la création de l'UDF (United Democratic Front) le 20 août 1983. Influencé par l'ANC, et se réclamant des idéaux de la Freedom Charter<sup>41</sup>, l'UDF se veut aussi un mouvement issu du peuple, un mouvement d'organisation des masses unies par un but commun, qui vient fédérer une grande diversité d'organisations aux inspirations et aux fonctionnements variés. L'UDF est aussi la rencontre entre des individus et un moment : les émeutes de Soweto en 1976, et la répression violente qui a suivi, ont indéniablement renforcé la lutte contre l'apartheid par l'éveil d'une conscience politique plus militante, plus radicale et mieux structurée qu'auparavant. Si l'histoire de l'UDF est complexe et parfois chaotique, il n'en reste pas moins que sa force sera précisément de réussir le passage d'une « grassroot organisation » à une véritable action nationale : grèves, boycotts, manifestations et, d'une manière générale, la cohésion de son opposition en font l'une des principales forces de déstabilisation du régime d'apartheid. Celui-ci ne s'y trompe pas, en intensifiant les poursuites contre les membres de l'UDF ; ainsi, fin

---

<sup>41</sup> Adoptée en congrès à Kliptown le 26 juin 1955, la Freedom Charter réclame une Afrique du Sud non- raciale garantissant les mêmes droits pour tous. Texte disponible sur <http://www.anc.org.za>.

1985, sous l'état d'urgence partiel déclaré le 21 juillet, 8000 dirigeants ont été emprisonnés ; la plupart des cadres nationaux ou régionaux ont disparu, ont été assassinés ou ont quitté le pays. Nous nous efforcerons de montrer que le moment déterminant qu'est l'action de l'UDF participe d'une dimension expérimentale propre aux tactiques de lutte contre l'oppression avec une force de créativité qui nous semble spécifique à l'esprit de la Black Consciousness.

The period of the UDF represented a notion of 'prefigurative democracy'. Democracy was not understood as being inaugurated on a particular day, after which all the practices and ideals that were cherished would come into effect. People saw what they were doing in their daily practices as part of the process of building the 'new South Africa'. Means and ends became fused; the democratic means were part of democratic ends. In fact, what was being done at that moment was seen as valuable in itself and not merely in an instrumental sense, contributing towards a distant goal when the (problematic) notion of transfer of power to the people would occur. [...] The UDF envisaged building elements of people's power immediately, thus transforming relationships between the powerful and the powerless even before the moment of 'taking state power' when the people would ultimately govern themselves through control of the central state. [...] People understood what they were doing in the 1980s as a moment of self-empowerment. [...] People on the ground were more than mere instruments implementing what others advised and instructed. *They were direct actors, who decided what should be done and how, and in so doing, they exercised considerable creativity.*<sup>42</sup>

C'est l'ensemble complexe de conscientisation, de force philosophique, de structures politiques, d'organisation et de procédures collectives qui a pu à une large échelle esquisser et mettre en place une autre Afrique du Sud. La Black Consciousness a indéniablement contribué à formuler, articuler, organiser la réponse à la politique d'apartheid, inscrivant de manière durable en Afrique du Sud comme principe la liberté de chacun de faire entendre sa voix, qu'elle soit dissidente, discordante ou approuvée. Elle a pourtant pu être considérée comme un échec en ce qu'elle n'est pas parvenue à transformer sa dynamique en mouvement proprement politique. Il est certain qu'elle n'est pas devenue en tant que telle un mouvement défini à un niveau institutionnel et qu'il semble, significativement, que les acteurs qui s'en réclament désormais évoluent aux marges du discours devenu « officiel ». La Black Consciousness n'avait d'ailleurs pas précisément vocation, nous l'avons vu en tentant de la définir, à se transformer en parti politique ni à se structurer en bloc mais plutôt à insuffler largement ce que Biko appelait « un état d'esprit » au sens fort du terme. Dans son article « Redefining relevance », Njabulo Ndebele se montre extrêmement sévère dans son jugement

---

<sup>42</sup> Raymond Suttner, "The UDF Period and its Meaning for Contemporary South Africa", *Journal of Southern African Studies*, Volume 30, Number 3, September 2004, Carfax Publishing, p. 695-696. Nous soulignons.

sur la poésie de protestation, estimant qu'après 1976 elle se borne à répéter mécaniquement ce que les précurseurs ont produit, sans que la situation politique et sociale le justifie encore, et sans jamais atteindre la sophistication de la pensée politique de la Black Consciousness. Il y aurait donc, selon lui, un écart grandissant entre une pensée politique forte et la stérilité d'une écriture emprisonnée dans ses propres stéréotypes :

Protest politics effectively ends in 1968 with the establishment of the South African Students Organisation (SASO) and the Black Consciousness Movement (BCM). But protest writing, significantly, did not end with the end of protest politics. It simply assumed a different form of protest. Certainly, it reflected the militancy and confrontational attitude of the new movement, but while the new movement represented a decisively new political orientation, the writing that it inspired represented no remarkable contribution to literary figuration. The new writing did not appropriate the new analytical sophistication of the BCM into its own handling of literary form. [...] The political analysis of the role of literature in the struggle for liberation did not go beyond the general agreement that literature must be committed. [...] while the poetry turns its attention towards the self, it is still very conscious of the white 'other'. Although the new writing has begun to make a move away from that preoccupation with the 'other', it is still rooted in the emotional and intellectual polarities of South African oppression. And that is the point at which protest literature turns into a pathology : when objective conditions no longer justify or support an entirely emotional or moral attitude.<sup>43</sup>

Ndebele tempère plus loin ses propos, reconnaissant la complexité de la relation dialectique entre art et politique comme gage de créativité. On peut aussi souligner, non sans ironie, qu'il se montre particulièrement prescriptif en matière de littérature, concluant son article par ces mots :

These observations, it should be stated, are put forward not as laws, but as possible guidelines by which our writers can conduct a debate and bring to bear further analysis on the task of writers and the role of their art in the unfolding revolution in South Africa. The tasks themselves are immense and challenging; I believe a vigorous discussion of them will, in itself, be a significant act of freedom.<sup>44</sup>

Si nous le relevons, c'est aussi parce que la question se pose sans relâche à partir des années 1950, et qu'elle est encore au cœur du débat non seulement littéraire mais aussi politique notamment dans la place accordée à la culture, et plus encore au sens donné au mot culture, à plus forte raison depuis la fin de l'apartheid. Qu'est-ce qui justifie, et qu'est-ce qui fait qu'une poésie engagée et envisagée comme praxis demeure et vive en Afrique du Sud ? Nous ferons

---

<sup>43</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, op. cit., p. 65.

<sup>44</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, op. cit., p. 74.

l'hypothèse que c'est en partie l'héritage de la Black Consciousness, peut-être un des plus durables, celui qui associe à ce point le champ de l'écriture et celui du politique. Pour Steve Biko et Barney Pitnaya, nous l'avons vu, la culture est bien au centre du processus révolutionnaire, et sa dimension psychique à la fois individuelle et collective est la clé de la construction de l'identité. Dans ce cadre, il nous semble que les catégorisations et périodisations de Ndebele sont impuissantes à rendre compte de ce que la Black Consciousness a définitivement posé dans le champ littéraire sud-africain et, plus généralement, du champ des possibles en matière sociale qu'elle a su ouvrir.

Il n'est pas anodin que les questions que nous avons évoquées soient celles qui se posent au cours des années 2000, celle des orientations en matière d'art et de littérature, celle de la capacité à produire une culture nationale que certains souhaitent aussi « patriotique », celle du rôle de l'Etat dans sa promotion. Njabulo Ndebele souligne à juste titre la polarisation caricaturale de la société sud-africaine sous l'apartheid. Jusqu'aux premières élections libres, cette polarisation extrême permet l'élaboration d'une identité de travailleur culturel comme participant directement à la lutte et à la prise de conscience par les masses de la nécessité de combattre. L'avènement d'une Afrique du Sud démocratique pose en termes nouveaux la question de l'acteur culturel. Non seulement la question raciale n'est pas évacuée, mais la question sociale se pose de manière plus aiguë puisqu'il faut désormais s'accorder sur une culture commune envisagée comme ciment de la nation et proposant un texte social commun acceptable. Or, dans le contexte de l'orientation libérale adoptée par la nouvelle Afrique du Sud, il semble bien que loin de la dynamique élaborée notamment par la Black Consciousness, on aboutisse finalement à ce que Barney Pitnaya a appelé « an arrested image of culture » à un moment où les structures épistémologiques de la nouvelle Afrique du Sud en voie de redéfinition sont soumises à de fortes tensions qui la fragilisent. S'il ne s'agit pas ici d'assimiler le processus de déshumanisation voulu et mis en place par l'apartheid à l'impact des lois du marché en matière culturelle, il n'en reste pas moins que la construction volontariste d'une nouvelle identité sud-africaine post-apartheid semble avoir sous-estimé à la fois les attentes et les énergies dans le champ des arts et de la culture qui ne sont pas envisagés comme étant au centre du processus de reconstruction. En 1987, Mandla Langa propose un bref compte-rendu de la conférence Culture in Another South Africa (CASA), à laquelle participent des responsables de l'ANC et notamment le futur Ministre de la Culture Pallo Jordan, sous le titre « The Quiet Thunder » ; la radicalité des termes et la brièveté de



l'expression rend bien compte de l'état d'urgence tel qu'il est vécu en Afrique du Sud, mais aussi les attentes qui reposent sur la culture en matière d'action :

Hundreds of cultural workers from inside and outside South Africa, notably from the UDF and COSATU, took part in strength; the outside world was represented by an impressive array of cultural workers, writers, graphic artists, film-makers, musicians, poets, dancers and clothes-designers. The old and the vulnerably young shared platforms to give expressions to one of the quintessential elements *that bond a people into a nation*: culture. [...] The opening night saw emotional performances from children whose everyday existence means facing Casspirs, bullets and punctured bodies that lie sprawled in the everyday streets. They sang, these children, and it was perhaps in their eyes that it became clear why apartheid, like Nazism, needs to be destroyed. [...] The conference grappled with all aspects of the arts, but in this instance within the framework of the struggle. There was no mincing of words: the arts are a weapon in the struggle for national liberation and democracy in our country. There is no way to separate culture from politics. [...] The main impulse in the discussion was the social responsibility of the cultural worker. It became clear that cultural workers cannot divorce themselves from the preoccupations of a struggling community.<sup>45</sup>

La fin des années 1980, qui sont particulièrement violentes quant à la lutte entre état et opposition mais aussi au sein même des opposants à l'apartheid, continue de consacrer la culture comme fer de lance de la lutte, et CASA se veut non seulement l'exploration des modalités de combat mais aussi la préfiguration d'un programme culturel pour la future Afrique du Sud. Parce que les opposants à l'apartheid sont convaincus que l'Afrique du Sud passera de l'oppression à la démocratie, leur réflexion est depuis toujours portée pas seulement par l'urgence de la résistance mais aussi par l'élaboration d'un état nouveau sur le plan institutionnel, social, économique, culturel. Cette réflexion est aussi un moyen d'échapper à la dictature du présent imposée par l'état d'apartheid dont l'une des caractéristiques, nous l'avons dit, est d'imposer un état d'urgence permanent où il faut s'organiser pour survivre avant de songer à s'organiser pour vivre autrement. Dans ce cadre, la Black Consciousness œuvre alors à inscrire durablement de nouvelles structures individuelles et collectives, et nombre de mouvements, de rencontres, de prises de paroles s'efforcent de dire et d'écrire pour le moment encore non-défini qu'était l'après-apartheid. On comprend alors le désenchantement et la colère de nombreux acteurs culturels de la « nouvelle Afrique du Sud », pour qui la question culturelle est largement négligée sinon sabotée par le nouveau pouvoir sud-africain, et qui veulent rappeler l'aspect potentiellement destructeur de la relégation culturelle. Pour Lebogang Lance Nawa, membre de l'ANC, qui

---

<sup>45</sup> Disponible sur <http://www.anc.org.za/ancdocs/history/solidarity/conferences/casa.html>. Nous soulignons.

s'exprime ici en 2004 à l'annonce de la nomination de Pallo Jordan au poste de ministre des Arts et de la Culture, la culture a d'abord été une monnaie de négociation dans la nouvelle Afrique du Sud, une idée au contenu de peu d'importance dépouillée de son potentiel d'action :

Without advocating an exclusive partisan approach to culture, it can nonetheless be stated that culture was for the entire decade of democracy treated almost like a political pawn sacrificed to other parties, such as the Inkhata Freedom Party, and Azanian People's Organisation, at the Director-Generalship level, for purposes of reconciliation and nation-building. [...] Arts and culture have been put on equal footing on the same pedestal whereas in actual fact, arts are but just one of the many components of culture. Put another way, this is like removing, in Marxist-Leninist terms, the base (arts) from the superstructure (culture) or, from a UNESCO point of view, taking 'action' out of culture; a factor considered as "ultimately anti-cultural". The latter view proposes that "culture is an inalienable and indivisible human right: it pervades all aspects of life... [and that] culture is always something more than culture. It is perforce revolutionary, in that it retains the qualitative and individual element in a culture which has a constant tendency to become an article of consumption, measurable in terms of quantity only". [...] [Approaches such as Albie Sachs's article 'Preparing ourselves for freedom'] helped to cultivate a South African culture that could be best described as 'out of the centre' or 'without the centre' or in a more brutal sense, as Siers put while responding to the very paper, "a lovely culture... that is decapitated of its political and militant head". [...] Could Minister Jordan be reminded of his words, while delivering a key-note address to CASA, on behalf of the ANC National Executive Committee: "My remarks today should rather be read as part of continuing dialogue amongst cultural activists, committed to the national democratic struggle in our country, to define jointly and more clearly the role we would like culture and cultural workers to play in the struggle." This should undoubtedly be a point of departure from which to begin to navigate his way through otherwise complex cultural landscapes to ultimately emerge with what Ngugi wa Thiongo terms a "national patriotic culture".<sup>46</sup>

L'évaluation de la période est donc plus complexe et ambiguë que ne le laisseraient penser les bornes historiques des changements politiques notables mais insuffisants et qui ne sauraient mettre fin légitimement à un questionnement durable du politique par le champ littéraire. C'est là que peut se situer un processus révolutionnaire durable, poursuivant en cela l'œuvre de la Black Consciousness dont l'héritage n'a pas vocation à demeurer figé. À l'aune de ses ambitions, la nouvelle Afrique du Sud dans sa dimension institutionnelle apparaîtrait passablement éloignée de la construction collective voulue par les militants anti-apartheid. Nous ne souhaitons pas ici nier les bouleversements considérables vécus par l'Afrique du Sud dans le passage du régime d'apartheid à un régime démocratique, mais souligner et tenter

---

<sup>46</sup> Disponible sur <http://www.anc.org.za/ancdocs/pubs/umrabulo>.

d'expliquer la persistance d'une écriture qui fut d'abord une modalité de survie et de lutte avant de s'établir durablement comme alternative et déconstruction des discours dominants, comme force de proposition et d'analyse, comme élaboration d'un discours qui tient sa légitimité de sa volonté révolutionnaire, qui passe d'abord par le langage. Les structures élaborées par la Black Consciousness, avec le souci premier de ce que Steve Biko appelle « la quête d'une véritable humanité » sont à la fois fondatrices et aujourd'hui à la marge, portées par des voix qui restent contestataires, dans une nouvelle Afrique du Sud où le langage demeure instable, sujet à la corruption du sens, manipulateur et manipulé. Or l'ambition de la Black Consciousness, qui ne prétend pas établir une vérité, est précisément d'élaborer des structures stables qui permettent la reconnaissance des individus dans leur humanité, humanité aujourd'hui battue en brèche par de nouveaux discours qui, s'ils ne se séparent plus au nom de la race, sapent l'idée même de collectivité humaine. Si la page de l'apartheid est historiquement tournée, le rideau n'est pas définitivement tiré sur le risque de la relégation culturelle, linguistique, sociale. Intéressons-nous, pour conclure cette esquisse de la Black Consciousness et de ses rapports à la construction et reconstruction sud-africaine, à ce tableau par Richard Pithouse d'une manifestation langagière particulièrement pertinente ici :

When McDonalds opened their first branch in Durban a local business columnist read the landing of the empty smile and iconic arches in Old Fort road as an advance blessing from the Almighty Market. He excitedly proposed the building of a mini-Disneyland in Pine Street. Not one derisory letter appeared in the newspaper. But a few days later some large and bold graffiti appeared on the restaurant's perimeter wall. It chose not to confront the dangers of cargo cults directly and instead instructed customers to "Read Frantz Fanon Now!" and posed the question "Would Che Guevara, Steve Biko and Frantz Fanon eat here?" Somebody had hurled a chunk of meaning so hard it had lodged in Babylon's Teflon face. [...] But if anyone had braved the malls and looked to Durban's book shops to make the spectre of Fanon flesh they'd have chased a ghostly presence through poets like Jeremy Cronin, Lesego Rampolokeng and Kelwyn Sole [...] They'd also have found that while the popular right wing historian Paul Johnson attacked Fanon as the father of terrorism the more populist, and thus less popular, Kelwyn Sole longingly asked his readers to imagine the impossible: "A humble intellectual/Cape Town without wind... Thabo Mbeki reading the work of Frantz Fanon." But our intrepid ghost hunter wouldn't have found any of Fanon's books. For that she'd have to dust off the library of an old BC activist or, if she had a credit card, connect to Amazon.com. [...] Our ghost catcher would probably conclude that the graffiti and footnotes and poetic allusions she'd stumbled across were invoking the spirit of a man who is everywhere and nowhere. Everywhere because he has shaped us and predicted us and understood us but nowhere because he is too foreign and radical and urgent and we are too parochial and comfortable in our faith in The Party under The Leader under The Market. The graffiti on the perimeter wall of Durban's first McDonald's was painted over in powder blue after a few days. [...] But once you've encountered Fanon's spirit you keep stumbling across it. It

might be in one of Ashwin's Desai's columns in the ever thinner local paper, in a tiny Philosophy class at one of the universities, in a trade unionist's impassioned attack on the tyranny of the market or in a bleary eyed zol and sunrise fuelled conversation at the end of a crumbling pier. It's always out there. Burning.<sup>47</sup>

Depuis l'avènement de la démocratie en Afrique du Sud se fait entendre une poésie violente, contestataire, militante, ironique, douloureuse, « brûlante », pour reprendre le terme de Richard Pithouse ; elle est marginale au sens où elle dérange et questionne, au sens aussi où elle n'accède pas à la reconnaissance du champ. Mais elle est publiée, parfois sur des supports éphémères, jouée, représentée, enregistrée et diffusée. Elle est intime sans perdre le sens social de l'écriture qu'a voulu la Black Consciousness, et continue de mettre en forme et *articuler* les mots et ce monde. Là s'établit une autre vision du politique et de l'action, qui a justement à voir avec l'exploration des *formes*. C'est en tout cas la poursuite d'un temps, nous le verrons plus loin, où des voix proposent un autre ordre social en s'élaborant dialectiquement par rapport à la voix incarnée par la loi quelle qu'elle soit ; et la pratique poétique est alors envisagée comme action collective, processus ouvrant l'accès à des formes de consciences qui, dans la lecture que fait Ronald A. T. Judy de Fanon, sont à l'intersection de trois champs : « the meeting-ground of subjectivity, objectivity and the social ».<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Richard Pithouse, "The spectre of Frantz Fanon", 2000. Disponible sur <http://www.pipeline.com>.

<sup>48</sup> Ronald A. T. Judy, "Fanon's Body of Black Experience", in *Fanon : A Critical Reader*, op. cit., p. 54.

# **CHAPITRE DEUX**

**Racines et résonances**

## ***2.1 L'inspiration des littératures orales : le recyclage comme principe de contestation***

Ce sont d'abord des voix : cris, cris de colère et de douleur, hurlements, plaintes, chants et chansons, comptines, slogans, épopées, portraits sonores, refrains, autant de formes qui rythment la poésie sud-africaine des années 1960 à l'après-apartheid, dans une grande diversité d'expressions qui ont en commun la voix comme support, technique, tactique et contenu propre. Dans la poésie écrite, la voix est omniprésente : celle du poète, celle des individus ou des groupes au nom desquels il parle, les voix qu'il écoute ou entend et transmet en échos, la voix portée par d'autres poèmes ou d'autres chansons, la voix de l'opresseur aussi, les voix de dialogues imaginaires ou rapportés, les voix des anciens, les voix des enfants ; la voix, enfin, comme principe de création et d'action. « I am a scream », écrit James Matthews : témoignage de quelques mois d'emprisonnement, de plusieurs siècles d'oppression, cri de douleur physique et mentale, appel répété à la révolte et à l'action violente, cri de terreur qui pourtant porte sa propre résolution :

I am a scream  
in the night  
a scream of anguish  
stifled by the whip  
of the overlord  
[...]

I am a scream  
in the night  
burning the flesh  
and searing the mind  
of those enyoked

a castrated bull I sound  
the fields with pain  
and cows separated from calves  
despairingly echo my call  
their eyes seas of tears

I am a scream  
in the night  
but the tenor of  
my screams has changed  
the anguish now anger  
[...]

I am a scream  
in the night  
my scream a bugle call  
a note of triumph  
salutation to our freedom<sup>49</sup>

La voix des poètes sud-africains qui s'engagent dans la lutte anti-apartheid est une voix qui chante mais aussi qui se chante et s'autoproclame : elle est son propre support et son propre sujet. Nous l'avons dit : le champ littéraire sud-africain, à l'image de la société sud-africaine tout entière, est bien coupé en deux. Entre, d'une part, une poésie généralement blanche attachée aux normes classiques et qui évite soigneusement d'aborder le terrain politique et social de près ou de loin et, d'autre part, une poésie de lutte, majoritairement noire, qui détruit méthodiquement les modèles européens pour s'approprier la langue et l'écriture, se trouve aussi une palette d'expressions plus ou moins engagées, plus ou moins expérimentales et radicales<sup>50</sup>. Denis Hirson le rappelle :

English poetry of the 60s and before was designed to keep the outer world in general, and Africa in particular, at bay ; and it maintained a semblance, or an illusion of solidity by constructing an apparently coherent windowframe of words through which to look. When one takes that window down, when one takes the wall down, one is simply standing naked in the wind with nerves exposed.<sup>51</sup>

L'engagement poétique propre aux années 1970 est bien une mise en danger : intime, existentielle et politique pour le poète, mais aussi l'évidence de la fragilité nationale, la mise au jour de l'illusion politique qui ronge le pays ; cette littérature ne sera pas distanciation, mais exposition, mise à nu, et il nous semble que l'oralité prend part à ce rapport direct au monde. C'est au cours des années 1970 qu'émerge l'idée d'une littérature fer de lance de la prise de conscience voulue par la Black Consciousness, et la poésie et le théâtre se trouvent aux avant-postes de la lutte, par leur interaction avec le public, par leur extrême réactivité, et surtout par la possibilité de transmission orale qu'ils représentent. Cette oralité s'impose immédiatement à tout lecteur : « I can't tell the world anything it doesn't know. I can pick up my bongo drum and summon the world around a calabash. So that it may speak to itself », écrit Sandile Dikeni en avant-propos à son recueil de poèmes *Guava Juice*.<sup>52</sup> Nous trouvons

---

<sup>49</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, Athlone, BLAC Publishing House, 1981, p. 21.

<sup>50</sup> Casey Motsisi, puis Oswald Mtshali, Wally Serote, apparaissent comme des précurseurs ; ils sont suivis par Njabulo Ndebele, Keorapetse Kgositse, Don Mattera, Mafika Gwala, James Matthews, Sipho Sepamla, Wopko Jensma.

<sup>51</sup> Interview par Robert Berold, *New Coin*.

<sup>52</sup> Sandile Dikeni, *Guava Juice*, Mayibuye Centre for History and Culture in South Africa, Bellville, 1992, p. 13.

là, en quelques mots, l'esprit d'une écriture à la fois ancrée dans le passé sud-africain et fondamentalement nouvelle : la parole, le dire, le rythme, la représentation, l'articulation du monde, l'engagement et la participation. Ces caractéristiques, qui marquent profondément la poésie de la Black Consciousness comme celle de ses héritiers, sont d'abord liées à un contexte historique spécifique. Les vagues successives de colonisation de l'Afrique du Sud rencontrent (et détruisent) une population rurale de chasseurs, d'éleveurs et d'artisans dont la culture est d'abord orale ; les chants, chansons, contes et mythes qui structurent la vie collective sont transmis par la voix et la performance, plus ou moins ritualisés en fonction de la tribu et du contexte. Le texte qui raconte l'Afrique du Sud, qui la peint dans ses structures sociales comme dans sa vie quotidienne, dans ses pratiques collectives et individuelles, dans son appréhension et sa compréhension du monde, est donc d'abord un texte oral. La question de la participation, que nous développerons plus loin, s'impose donc d'emblée : c'est bien dans une situation d'interlocution directe que se situe ici la littérature. Les chants et les histoires prennent place dans le quotidien des individus comme divertissement, comme mode de représentation des membres de la communauté, comme réponse à des questionnements d'ordre métaphysique, comme organisation du monde, comme écriture de l'histoire.

Les différentes formes de littérature orale, bien que très variées en fonction des structures sociales concernées, ont en commun les traits propres à la nécessité de structurer et de mémoriser des textes qui ne peuvent se transmettre que par la parole. Ainsi, répétitions, refrains, effets de circularité, jeux de mots, rythmes et syncopes sont des éléments essentiels à la composition de textes qui créent ainsi non seulement la possibilité de mémorisation mais aussi des effets d'attente et d'anticipation chez les auditeurs. Ces techniques sont donc essentielles à la fois à la composition et à la réception du texte, qui peut aussi être ponctué par les réactions du public, puisque celles-ci sont demandées par le poète ou récitant. Exclamations, ponctuations, mouvements ou danse répondent ainsi aux mots du poète. Ces techniques fonctionnent également comme principe de cohérence, établissant pour les auditeurs des repères, des liens logiques, une chronologie et des enchaînements, essentiels non seulement à la compréhension du poème, mais aussi à la structuration de la communauté autour d'une histoire que tous peuvent s'approprier. L'aspect rituel et ritualisé de la création poétique, la naissance et la prise en compte d'un public sont aussi au principe d'une magie verbale, d'une croyance au pouvoir de la parole comme transmission, circulation des savoirs, et action sur les choses. Le recyclage des techniques et caractéristiques de l'oralité se situe donc sur deux plans dans la poésie sud-africaine écrite à partir des années 1960 : un recyclage



lié à l'héritage d'une tradition orale, et qui perpétue les racines profondes des différentes formes poétiques que nous venons d'évoquer ; mais aussi un recyclage stratégique, qui met au service d'une poésie engagée des techniques d'articulation et d'action que l'on veut fonctionnelles face au système d'apartheid. Il est donc essentiel de comprendre ce cheminement poétique, afin de déterminer comment des formes traditionnelles se trouvent transformées et mises en œuvre dans un processus que les auteurs veulent révolutionnaire, utilisant ce recyclage à la fois comme force et principe de structuration d'un groupe et comme proposition d'action.

L'une des raisons pour lesquelles la poésie orale perdure dans l'Afrique du Sud du vingtième siècle, y compris dans sa seconde moitié, ce sont d'abord les conditions de sa colonisation : une alphabétisation tardive, tout d'abord, puis, et nous y reviendrons au cours de notre analyse de la question cruciale de la langue, les limites à l'alphabétisation et à l'éducation d'une manière générale imposées par l'état d'apartheid, pour qui des Noirs éduqués représentent un danger. L'éducation bantoue instaurée par le Bantu Education Act de 1950 se bornera donc à enseigner le strict nécessaire aux Noirs dont la place est d'être au service des Blancs, et dont la scolarisation absente ou limitée est perçue non seulement comme l'état normal des choses mais aussi comme la garantie que des ouvriers réduits à l'état d'esclaves n'accéderont pas à la conscience d'une révolte possible. Une partie de la population africaine, toutefois, accède à une scolarité voire des études supérieures qui marquent aussi d'importantes différences sociales et d'éducation ; il n'en reste pas moins que le Bantu Education Act a constitué un considérable handicap pour des générations d'écoliers. La tradition orale se maintient donc d'autant plus qu'elle est une des incarnations de la coupure entre population noire et population blanche, entre le texte culturel propre de la communauté noire et l'écriture des lois d'oppression par les colonisateurs blancs ; l'opposition politique et idéologique entre texte oral et texte écrit est donc particulièrement forte. La question de l'oralité, sa persistance et ses usages oscillent donc en permanence, à travers l'histoire, entre la nécessité et la stratégie ; oralité forcée, imposée, comme maintien d'une population considérée comme inférieure dans des pratiques vues comme inférieures elles aussi ; oralité choisie, comme vie propre de la communauté noire et mode de propagation insaisissable d'idées contestataires. Nous nous intéresserons donc particulièrement à cette marge possible d'expression et d'action, à cette présence manifeste et ambiguë de l'oral dans l'écrit, à la naissance, donc, d'une poésie qui s'empare de tous les outils à sa disposition comme manifestation de liberté et besoin d'efficacité.

## 2.2 *Poètes et historiens : statut de l'oralité et de la dialogie dans l'écriture de l'histoire*

Société de l'oralité, donc, la communauté noire, en fonction de ses diverses appartenances tribales, structure sa vie et son histoire dans des créations poétiques qui portent et chantent son identité, ses figures, ses modes d'explication du monde. Divers travaux d'anthropologie se sont attachés à ces expressions, afin d'identifier et de comprendre les langues, les mythes et les cultures de l'Afrique du Sud. Etant donnée la violence des années de colonisation, les meurtres de masse et l'extermination des Bushmen, il est certain que ce qui demeure aujourd'hui n'est guère qu'une fraction de l'Afrique du Sud précoloniale. D'autres textes et d'autres pratiques, en revanche, sont mieux connus parce qu'ils demeurent vivants ; ainsi la *praise poetry* xhosa, dont les performances en public se sont poursuivies ; la poésie zouloue a été largement étudiée, traduite voire écrite directement en anglais – on songe par exemple à Mazisi Kunene, auteur de *praise poems*, qui a traduit lui-même ses poèmes en anglais. La forme poétique zouloue la plus étudiée est indéniablement l'*izibongo*, poème composé et chanté par l'*imbongi* pour le roi ou le chef et qui, en fonction du contexte, peut aussi bien en chanter les louanges que se livrer à la critique. L'un des plus célèbres des *praise poems* zoulous est « The Praise of Shaka », portrait, récit et célébration de l'empereur zoulou, né en 1787, devenu roi en 1816 ; sous son règne, l'art de la guerre se développa particulièrement pour devenir une valeur essentielle de la communauté zouloue, et Chaka poursuivit une politique de conquête et d'expansion du territoire zoulou. Connu également pour sa cruauté et des pratiques de despote, il mourut assassiné par ses deux frères en 1828. Le poème retrace son histoire, sans dissimuler la folie de l'empereur et la terreur qu'il a pu inspirer :

He who is famous without effort, son of Menzi,  
He who beats but is not beaten, unlike water,  
Axe that surpasses other axes in sharpness;  
Shaka, I fear to say he is Shaka,  
Shaka, he is the chief of the Mashobas.  
He of the shrill whistle, the lion;  
He who armed in the forest, who is like a madman [...]  
He who while devouring some devoured others  
And as he devoured others devoured some more;  
He who while devouring some devoured others

And as he devoured others devoured some more.<sup>53</sup>

Ces dernières lignes sont répétées cinq fois, puis suivies des noms des ennemis vaincus. Filiation, nomination, invocation, exhortation ; répétitions, anaphores, effets de reprise ; rythmes qui suivent les mouvements des guerres, des batailles et des victoires ; imagerie naturelle et guerrière : ces thèmes et ces techniques, que l'on retrouve dans de nombreux *praise poems* zoulous, ont fait de l'épopée de Chaka un texte ancré dans les mémoires, et qui sera fréquemment recyclé dans les textes de la seconde moitié du vingtième siècle, plié à d'autres enjeux et d'autres expressions. Figure historique connue de tous les Sud-Africains, c'est aussi par la littérature que Chaka a accédé au rang de mythe, constitutif d'un patrimoine commun sujet à questionnement et interprétation, construction politique et identitaire. En 1925, Thomas Mofolo en fait une épopée en soto (en prose, ce qui pose une question de catégorisation du texte) ; Mazisi Kunene publie le poème épique *Emperor Shaka The Great* en 1979, écrit en anglais à partir de sources orales traditionnelles. Mafika Gwala, dans « Road to Challenge », un poème extrait du recueil *No More Lullabies* publié en 1982, s'attache à créer une filiation entre les combattants historiques de l'Afrique du Sud :

The children of Kreli, Shaka, Sekhukhuni  
The sons and daughters of Bhambatha,  
Langalimbalele, Makhandu, Cetshwayo,  
have left the land of Nadir –  
Not wanting again to live on manna

With no more startles and silent shocks  
The kids are still rooting for Mandela<sup>54</sup>

Ici la litanie des noms, notamment dans le contexte de censure que nous avons évoqué plus haut, atteste de l'obstination à écrire une histoire du peuple noir et confine à la prophétie en persistant à évoquer le leader politique emprisonné comme une promesse. Le procédé n'est pas anodin : dans le cadre d'une poésie liée à la performance, la nomination et l'invocation ont bien à voir avec l'action proprement dite. Enfin, la nomination n'est pas seulement celle des héros ; les nommer face à un auditoire, c'est aussi donner vie et identité à ce public qui devient non seulement réceptacle mais aussi acteur. Ainsi, ces différentes œuvres, versions ou traductions et recyclages attirent aussi l'attention à la fois sur la question de l'interprétation en littérature d'une figure historique dont l'histoire a été transmise oralement, et sur les

---

<sup>53</sup> Jack Mapanje et Landeg White, *Oral Poetry from Africa : An Anthology*, Harlow, Longman, 1983, p. 51.

<sup>54</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, Johannesburg, Ravan Press, 1982, p. 43.

phénomènes d'intertextualité propres aux rapports entre oralité et écriture. Si le poème de Chaka est une forme spécifique de la littérature zouloue dans la mesure où c'est avant tout un *izibongo* dit royal, il ne doit pas occulter la présence et la pratique plus courante d'une poésie qui contribue à décrire et rendre compte des liens propres à la communauté. La société zouloue, à structure patriarcale, est caractérisée par une hiérarchisation très stricte, et la *praise poetry* en témoigne : elle est le reflet des rapports entre les individus, entre un individu et la communauté ; elle chante, représente et questionne les liens entre la communauté et le monde qui l'entoure, monde social ou naturel ; ici la poésie structure, témoigne, appelle, établit des rapports de forces. Son rôle social est donc essentiel : elle est l'un des rituels qui construit l'identité de la communauté, et la performance est sa première modalité d'action. La liberté de ton et de contenu du poète jouent dans une structure extrêmement codifiée. L'auditoire est donc pris en compte par le poète dès l'élaboration du texte, avant même sa performance. La notion de participation, de réponse et de construction commune, qui ne saurait être une simple réaction, est donc une des clés de la création poétique. L'*imbongi*, poète officiel, doit aussi remporter l'adhésion du public ; mais la licence poétique est ici aussi la possibilité de questionner les pratiques du pouvoir.

La *praise poetry* est donc une possibilité de critique institutionnalisée de l'autorité ; pratique à double tranchant, pour le dirigeant comme pour le poète : pour le premier, la poésie laisse la trace publique d'une critique qui peut être mordante, d'une remise en cause politique ; pour le second, le risque est réel d'apparaître au service du pouvoir. La poésie comme pratique apparaît donc comme un instrument de médiation, entre l'individu et le groupe auquel il appartient, entre le groupe et son environnement, entre les hommes et les ancêtres, entre les hommes et les dieux, entre un groupe et les représentants du pouvoir. Elle est en prise directe avec le réel, en offre des portraits sonores et quasi-instantanés ; et ce trait propre à l'oralité, qui ne s'oppose pas à sa transmission, sera largement utilisé dans la poésie écrite de la Black Consciousness, précisément dans la recherche d'une écriture qui puisse rendre compte d'un présent qui confine à la fois à l'inintelligible et à l'inexprimable. La variété des expressions (monologues, dialogues, parodies, théâtralisation, introspection, critique directe ou masquée, métaphore du monde naturel, parabole, portrait, épopée, slogan) est aussi liée, historiquement, à l'appropriation individuelle de la poésie comme mode d'expression à la fois intime et malléable, une modalité de la voix qui se joue des circonstances. La *praise poetry* zouloue ne doit pas occulter la diversité des pratiques de littératures orales sur le territoire sud-africain. Poèmes personnels, familiaux, aux ancêtres,

pour la naissance d'un enfant, pour des animaux sauvages ou pour des troupeaux ; mais aussi, et dans les différents groupes qui constituent l'Afrique du Sud, récits, mythes, chants dits « mood songs », berceuses, chants de travail : les poèmes non seulement accompagnent, témoignent mais aussi organisent la vie sociale ; et les rappels, échos, références, croisements sont aussi un mode de construction de l'histoire et de l'identité de la communauté. On comprend dès lors comment l'idée de recyclage est déjà inscrite dans cette pratique poétique, et comment une autre vision de la littérature, engagée dans une lutte politique, mettra à son service une créativité qui se révèle particulièrement souple et adaptable.

La pratique de plusieurs langues, l'attention à son environnement proche et à ses déterminismes, les multiples échos d'autres textes, la présence de la musique, l'appel à de grandes figures, et surtout la notion de participation, se déplacent dans un nouveau lieu, celui de l'Afrique du Sud des ghettos, des mines et des usines, une Afrique du Sud urbaine, ouvrière et soumise au régime d'apartheid. Cette démarche à la fois individuelle et collective, en ce qu'elle laisse la place à des visions singulières tout en s'inscrivant clairement dans une démarche politique commune est très tôt reconnue comme révolutionnaire ; et Es'kia Mphahlele décrit parfaitement ces voix nouvelles qui circulent, empruntent, braconnent, rusent, s'approprient la langue et, par ce geste même, sont une manifestation de liberté intolérable pour le pouvoir blanc :

These South African writers are fashioning an urban literature on terms that are unacceptable to the white ruling class. They are detribalized or Coloured (of mixed blood), not accepted as an integral part of the country's culture (a culture in a chaotic state). But, like every other non-white, they keep on, digging their feet into an urban culture of their own making. This is a fugitive culture: borrowing here, incorporating there, retaining this, rejecting that. But it is a virile culture. The clamour of it is going to keep beating on the walls surrounding the already fragmented culture of the whites until they crumble.<sup>55</sup>

Cet aspect hybride, composite, libre donc, est bien ce qui frappe dans la poésie de la Black Consciousness, comme un écho direct, une première réalisation de la démarche de libération voulue par Steve Biko. Comme dans les mots de Biko et de Barney Pitso, l'aspect physique, corporel, dynamique de l'écriture en fait une force, un processus, un mouvement qui menace l'histoire déjà écrite imposée par le pouvoir blanc, et cette écriture de l'oralité vient lutter contre la loi qui contraint les corps. Ainsi la poésie de la Black Consciousness a

---

<sup>55</sup> Es'kia Mphahlele, *The African Image*, London, Faber and Faber, 1962, page 34. Cité par Jacques Alavarez-Pereyre dans *Les guetteurs de l'aube*, op. cit., page 125.

bien une dimension politique et sociale qui en fera un mode privilégié d'expression et de mobilisation au cours des grandes grèves, des rassemblements, des manifestations, des obsèques des militants anti-apartheid assassinés ; les chants prendront d'ailleurs un tour particulièrement guerrier au cours des années 1980, mimant les gestes et les sons de la guérilla. La poésie de la Black Consciousness se fait surtout urbaine, même si elle rend compte parfois du déracinement, d'une enfance rurale, ou rappelle la vie de ceux qui sont parqués dans des réserves. La génération de poètes qui suit la Black Consciousness proprement dite, ainsi Lesego Rampolokeng ou Vonani Bila, est la génération des enfants du ghetto, dont le monde est massivement urbain, et qui vit quotidiennement la confrontation avec la population blanche. De nombreux poètes s'attachent d'ailleurs à rendre compte de ces face-à-face régis par l'apartheid, notamment par des dialogues absurdes qui sonnent comme un langage codé dans les lieux où Blancs et Noirs sont susceptibles de se croiser, et c'est alors la langue qui donne pleinement l'espace artificiel de cette rencontre qui ne peut se dérouler que sous le regard de la loi, de la règle, de l'autorité blanches. Dans la poésie de Wally Serote, souvent construite comme un poème épique (on songe à *Tsetlo*, *No Baby Must Weep*, *A Tough Tale*, *Come and Hope with Me*, *Freedom Lament and Song*), la ville ou le ghetto sont des figures centrales, sujets et objets de l'écriture, portée par une voix qui raconte, questionne, prophétise, dans un jeu de flux et de reflux qui entraîne aussi bien le narrateur que le lecteur :

#### City Johannesburg

This way I salute you :  
 My hand pulses to my back trousers pocket  
 Or into my inner jacket pocket  
 For my pass, my life,  
 Jo'burg city.  
 [...]  
 Jo'burg City, I salute you ;  
 When I run out, or roar in a bus to you,  
 I leave behind me, my love,  
 My comic houses and people, my dongas and my ever whirling dust,  
 My death  
 That's so related to me as a wink to the eye.  
 Jo'burg City  
 I travel on your black and white and roboted roads  
 Through your thick iron breath that you inhale  
 At six in the morning and exhale from five noon.  
 [...]  
 And as I go back, to my love,  
 My dongas, my dust, my people, my death,  
 Where death lurks in the dark like a blade in the flesh,

I can feel your roots, anchoring your might, my feebleness  
 In my flesh, in my mind, in my blood,  
 And everything about you says it,  
 That, that is all you need of me.  
 Jo'burg City, Johannesburg,  
 Listen when I tell you,  
 There is no fun, nothing, in it,  
 When you leave the women and men with such frozen expressions,  
 Expressions that have tears like furrows of soil erosion,  
 Jo'burg City, you are dry like death,  
 Jo'burg City, Johannesburg, Jo'burg City.<sup>56</sup>

Portrait d'une ville emblématique du déplacement de la population masculine vers les centres urbains pour y travailler essentiellement dans les mines, le poème de Serote n'est pas seulement de l'ordre de la représentation ; il est aussi, en plus de la critique sociale manifeste, l'expérience des contradictions, des douleurs et des révoltes qui traversent le narrateur. A la manière d'un *praise poem* revisité, James Mathews peint le portrait de « nina » dans le ghetto d'Alexandra ; rare moment relativement apaisé dans la poésie de James Matthews, qui est généralement un appel violent à la révolte, ce portrait est aussi celui d'une voix, dans un bref appel à tous les sens qui viennent fusionner dans une chanson faisant très brièvement oublier la puanteur du ghetto :

nina  
 i saw you as the child  
 you were  
 saw you sitting on an alex  
 doorstep  
 dark, dusty and beautiful  
 from inside came your voice  
 singing a hymn to martin luther  
 king  
 alex sorrowing with you  
 sorrowing the passing of a  
 prince of peace  
 in the eyes of the little  
 doorstep child  
 was the promise of the nina  
 that you are  
 and I walked away with eyes  
 not seeing the stench of alex  
 my mind filled with a  
 nina-child and the sound

---

<sup>56</sup> Denis Hirson, *The Lava of this Land: South African Poetry 1960-1996*, Evanston, Triquarterly Books / Northwestern University Press, 1997, p. 40.

Diversité des voix, singularité des expressions : ces différents extraits nous montrent à quel point un fond commun, nourri des éléments d'un contexte social et géographique nouveau, alimente une poésie tendue, amère, mais combattante. Cette souplesse inclut aussi de ne pas exploiter des sources et pratique orales comme souvenir d'un passé idyllique ; s'il existe certes des occurrences d'une poésie nostalgique qui chante les beautés supposées d'une Afrique pré-coloniale, la poésie de la Black Consciousness est massivement caractérisée par une approche retenue du passé ; et si les ancêtres sont cités, si l'arrivée de l'homme blanc apparaît fréquemment comme un point de rupture, c'est pour proposer en regard une analyse du présent où les poètes adhèrent à l'idée d'une conscience noire à construire en évitant les écueils d'une nostalgie tribale promue par le régime d'apartheid. Favoriser le tribalisme, les séparations géographiques, manipuler les différences culturelles et attiser les oppositions sont perçues comme autant de garanties que la population noire ne sera jamais capable d'unité politique. Le rapport au passé peut être ambigu. Mais les poètes et théoriciens de la Black Consciousness formulent cette problématique de manière extrêmement claire : dans la démarche de la construction d'une identité et d'un humanisme noirs, le passé se situe sur le plan d'une histoire et d'une culture communes dont la valeur doit être reconnue face au mépris du colonisateur, mais comme mouvement, comme tremplin, comme amorce d'un processus de création et d'auto-détermination. Nulle nostalgie dans les propos de Wally Serote, qui dénonce à juste titre le point de vue exotique et réducteur porté sur la culture populaire :

Culture must be of the oppressed or the oppressor, nothing else. Our culture of resistance has developed despite the false awareness that the oppressor has tried to impose on us. We are taught in their schools a culture irrelevant to our experiences: literature that flourished in early industrial England or Portugal, poetry of dandelions that do not even exist here. [...] And this oppressor culture has been backed by the weight of the state and the economy. They controlled the schools and the curriculum; they owned the radio stations and advertising agencies; they naturally wrote the laws; they even owned liquor monopolies and distributed Chibuku to the townships. And behind those institutions, is the shadow of the police and the army and the prisons. At the same time, they show us as "African culture" a perverted "traditional" culture, cut off from its societal foundations which colonialism destroyed; prettified into something weird and wonderful; mystified until it fails to interact at any level with the real world we live in. The dances on the mines; the South African Sunday paper's

---

<sup>57</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, op. cit., p. 37.



version of a sangoma; the Mkishe masks painted with enamel wall-paint and sold at Victoria falls. These impotent, pseudo-traditions have nothing to do with our people's culture.<sup>58</sup>

Le rapport au passé est donc d'abord politique ; face à la démarche de conscientisation amorcée très tôt sous l'impulsion du PAC et de l'ANC, poursuivie par la Black Consciousness à partir des années 1970, la stratégie de l'opresseur se retourne contre lui et la conscience de la manipulation est très vive, en particulier lorsque le régime d'apartheid s'attaque aux lieux à forte charge identitaire (tels que les pratiques linguistiques, la production et la vente d'alcool). Les mots « prettified » et « mystified » sont significatifs des modes de représentation propres au système colonial, contrefaçons teintées de mépris, fabriquées par le sentiment de supériorité et la peur de l'autre, manipulée pour justifier l'exercice du pouvoir exclusif par les blancs, fausse concession qui laisse des traces dans toutes les anciennes colonies. Le terme « false awareness » désigne bien le verrouillage mental patiemment mis en place par les structures propres à la colonisation, et constitue l'ultime bastion à abattre pour les opposants à l'apartheid. La culture se veut ici militante et combattante, dotée d'une force de frappe et d'une puissance qui s'opposent aux termes « impotent, pseudo-traditions », en écho aux termes de Mphahlele qui y voit « a virile culture ». C'est aussi en ce sens que Serote souligne la nécessité d'inventer de nouveaux critères esthétiques, et la dimension programmatique de ses propos s'inscrit dans une démarche inspirée de la Freedom Charter du 26 juin 1955.

In Mocambique, Frelimo talks of « developing people's culture », not « discovering traditional culture ». [...] The development of people's culture includes the recognition and incorporation of the existing African art forms, where they have survived and resisted oppressor culture. Many of these rich and varied modes of expression have already been adopted by the people's culture, as with the Chimurenga songs of Zimbabwe. "Traditional" African culture should not be upheld because it is more "real" to our people than imposed oppressor culture – in the mines or the townships it may not be. But that richness and quality can be taken over by the people in their search for new forms to express their new consciousness. Thus, the Freedom Charter of South Africa proclaims that all national groups shall have equal rights, « to use their own languages and to develop their own folk culture and customs » ; and that « the Doors of Learning and Culture shall be opened. The government shall discover, develop and encourage national talent for the enhancement of our cultural life.”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Wally Serote, « Politics of Culture : Southern Africa », paper presented on behalf of the Menu Editorial Boards at the Foundation for Education with Production 'Cultural Studies' in Gaborone, September 12-17 1983, p. 29.

<sup>59</sup> Wally Serote, "Politics of Culture : Southern Africa", MEDU Art Ensemble newsletter, 5, 1983, p. 32.

Il faut prendre la mesure de la densité et de la permanence de l'oppression, pour entendre les résonances d'une poésie qui s'affranchit des normes et des lois, et l'envisager comme processus de conscientisation ; pour passer de l'idée de « false consciousness » à celle de « new consciousness », il faut en passer par la résistance puis par la lutte, violence issue de l'imposition du système colonial et qui est extrêmement présente, lancinante même, dans la littérature ; Wally Serote déclare ainsi :

Yet we have resisted ; and we have had to find ways of transforming that resistance to an offensive. It is not sufficient for culture to reflect an awareness of oppression and exploitation ; such awareness only becomes meaningful when it leads to action to end that oppression. Culture is not only awareness, but the expression of that awareness.<sup>60</sup>

Le processus décrit ne va pas de soi dans un pays où le maillage de la censure officielle et surtout de la censure mentale ont vocation à étouffer toute velléité de création. Les conditions de vie de la population noire, la dépossession, l'intériorisation de l'infériorité, le poids de l'appareil d'état qui préside à l'organisation de l'exploitation, ont bien abouti à ce que Chinua Achebe appelle « the colonization of a people's story by another ».<sup>61</sup> Décoloniser l'histoire, c'est s'appropriier les moyens de l'écrire ; moyens linguistiques, choix techniques, connaissance du passé, choix des références littéraires, musicales, politiques. Keorapetse Kgotsile, dont la poésie est habitée par la voix, le chant, la question du langage, s'appuie explicitement sur la musique :

John Coltrane John Coltrane tell the ancestors  
We listened we heard your message  
Tell them you gave us tracks to move  
Trane and now we know  
The choice is ours  
So is the mind and the matches too  
The choice is ours  
So is the beginning  
'We were not made eternally to weep'  
The choice is ours  
So is the need and the want too  
The choice is ours  
So is the vision of the day<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Wally Serote, "Politics of Culture : Southern Africa", op. cit., p. 29.

<sup>61</sup> Chinua Achebe, *Home and Exile*, Edinburgh, Canongate, 2000, p. 43.

<sup>62</sup> Keorapetse Kgotsile, "The Gods Wrote", in *If I Could Sing: Selected Poems*, Roggebaai, Kwela/Snailpress, 2002, p. 32.

Ailleurs, sa poésie veut opérer la fusion possible entre poésie, action et appui théorique comme a voulu la fonder la Black Consciousness en élaborant les cadres d'une action culturelle envisagée comme non négociable et fondatrice d'une affirmation de soi comme donnée et non comme potentialité. En dédiant un poème à Fanon, Kgositsile se fait l'écho de la fin de l'idée de destin, et ses mots semblent produire les instruments qui façonnent l'histoire en marche, accompagnés d'une ironie propre au langage de Kgositsile qui déconstruit à la fois le modèle historique occidental et le discours chrétien comme mots porteurs de vérité :

To Fanon

Tears  
hiding behind a doomed god  
no longer define  
the soul  
because of your shock therapy  
history's psychosis will be cured  
once-soft shack-born melodies explode  
in love-loving hollers  
in the womb of the future  
exposing the shallow trenches  
of make-believe history to the fury  
of the midday sun  
and now lovers weaving  
their dreams into infinite  
realities with ghetto charms will  
with the light of the poet  
show Jesus miracles<sup>63</sup>

L'opposition des discours et la lutte qu'ils se livrent pour une légitimité est une constante de la poésie de la Black Consciousness, et l'on peut penser que l'hégémonie du discours blanc, acquise et conservée par la force, est l'une des principales conditions d'émergence de cette poésie de l'oralité qui se veut déconstruction voire démolition consciente des modèles considérés comme légitimes. C'est aussi en ce sens que Serote pose comme donnée une culture populaire par opposition à une culture traditionnelle qui n'est que le produit de la représentation de l'opresseur. La distinction est déterminante, car elle oppose deux visions du peuple noir : l'une figée et essentialiste, l'autre comme acteur de sa propre histoire. Au cœur de cette distinction entre culture populaire et culture traditionnelle, la question de

---

<sup>63</sup> Keorapetse Kgositsile, "To Fanon", 1969, *If I Could Sing*, op. cit., p. 20.

l'opposition entre oralité et écriture, comme marque certaine, selon le colonisateur, du primitivisme et de l'infériorité du colonisé, a nourri les politiques d'oppression comme les stratégies de résistance, au point précisément de donner naissance à une écriture de combat qui s'est enrichie des forces propres à l'oralité. Le recyclage et l'hybridité des formes sont donc au service d'une entreprise nouvelle, inattendue et insaisissable ; pour Pascale Casanova,

les tentatives pour transposer à l'écrit les pratiques orales sont autant de moyens pour « créer » de la littérature et transformer ainsi les pratiques populaires en « richesse » littéraire. Il s'agit, au sens propre, d'une difficile opération alchimique : transmuter des pratiques (culturelles ou linguistiques) populaires, expressions ritualisées de coutumes et de traditions, étrangères, jusque-là, à toute évaluation, en « or » culturel ou littéraire, en « valeur » reconnue permettant l'accès à la planète littéraire.<sup>64</sup>

Ce point de vue nous paraît particulièrement pertinent : il s'agit bien de faire accéder au champ littéraire légitime des pratiques qui étaient *déjà* littéraires, mais non reconnues car non soumises à évaluation, notamment en l'absence – persistante – de critères d'évaluation. Ce déplacement, accès au champ littéraire, est aussi un accès à l'histoire et au champ politique. Les poètes de la Black Consciousness utilisent et recyclent une histoire commune qui s'est transmise majoritairement par la parole, et continuent en cela de donner sens et valeur à l'histoire de la communauté noire, dont le droit au récit reste à établir dans l'Afrique du Sud de l'apartheid : en ces lieux et en ce temps, le récit noir ne peut être qu'à la marge, un récit alternatif à l'imposition d'une histoire blanche, ses hauts faits, ses interprétations, jusque dans les noms de lieux et de fêtes dites nationales. La non-reconnaissance d'une parole noire est donc la négation d'un pan entier de l'histoire sud-africaine. L'activité poétique orale a pourtant bien à voir avec une activité historique ; elle enregistre, recense, raconte pour une mémoire collective, assurant ainsi la transmission des éléments fondateurs d'une société, et se révèle vitale lorsque cette société se trouve soumise à des changements radicaux. Analysant les histoires relatant le passé de la communauté Xhosa, Harold Scheub écrit ainsi :

These images of memory and their organization by storytellers provide, in the end, the only means of *shaping* reality.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, parisi, Editions du Seuil, 1999, p. 309.

<sup>65</sup> Harold Scheub, *The Tongue is Fire : South African Storytellers and Apartheid*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. xxi. Nous soulignons.

Il s'agit bien de donner forme au réel ; l'organiser, le structurer ; et seule la plasticité de la langue peut répondre aux bouleversements de l'histoire, dans une tentative d'écriture du temps présent qui garde la mémoire collective des temps anciens :

When the society is under attack, its myths become more vital. Such myths require subtle alterations in the hands of the visionary hero, but they become a crucial weapon when the society is confronted by unwelcome outsiders. [...] When pressed and subjugated, people turn to their myths, to their heroes, to the truths of their past, and their storytellers, historians and poets become decisive leaders in the ensuing struggle.<sup>66</sup>

Ce rapport à l'histoire est d'abord un rapport au récit, et le travail du poète ou du conteur, s'il ne s'oppose pas à celui de l'historien, vient en tout cas poser la question des agents de et dans l'histoire dans la mesure où l'oralité nous rappelle le rôle d'une collectivité donnée dans la production de sa propre histoire. Après une rencontre avec un conteur xhosa, Harold Scheub rapporte ses propos :

Tyabashe knew that story is a means to truth. In fact, he argued, story moves to truth as mere chronology, mere memoir, mere memory cannot. And the historian's quest is for a truth that goes beyond linearity.<sup>67</sup>

Dans l'Afrique du Sud colonisée, puis, à plus forte raison, dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, la communauté noire est bien menacée ; soumise à la privation de l'invention de sa propre histoire, à laquelle se substitue une histoire déjà écrite par les fonctions que l'opresseur semble assigner de manière définitive à la population noire, il lui faut procéder à un sursaut méthodologique afin d'assurer sa propre survie. L'histoire et l'action passeront par la voix ; la poésie, les récits et les propositions qu'elle porte feront œuvre d'histoire, une histoire alternative, peut-être, temporaire, sans doute, mais qui pourra s'approcher de ce que le conteur xhosa a pu nommer « vérité ». Dans son analyse des champs littéraires, Pascale Casanova le rappelle :

En l'absence d'autonomie, la fonction d'historien – celui qui connaît et transcrit la vérité historique et constitue, par son récit, le premier patrimoine culturel national – et la fonction de poète sont confondues.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Harold Scheub, *The Tongue is Fire*, op. cit., p. xxiii.

<sup>67</sup> Harold Scheub, *The Tongue is Fire*, op. cit., p. xix.

<sup>68</sup> Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, op. cit., p. 270.

La poésie sud-africaine n'a pourtant pas vocation à l'absolu : elle ne prétend pas détenir la vérité, ni imposer un discours, mais explorer de manière dynamique et renouvelée les structures et les discours qui tissent l'Afrique du Sud. L'histoire de cette poésie, et celle du pays tout entier, est manifestement marquée par la question de l'interprétation ; cette vérité sera donc au cœur d'une écriture dont l'extrême présent comporte toujours une part de réflexivité qui permet à la fois la compréhension du passé et l'élaboration d'un avenir commun. Ainsi la notion de recyclage, associée aux possibilités offertes par une poésie orale, garantit aux poètes une prise sur le temps qui vient contredire l'idée d'une oralité éphémère et impuissante à fixer un récit de manière durable.

Ce travail sur la temporalité est bien une menace pour l'opresseur ; à un premier niveau, le recyclage des techniques de l'oralité apparaît véritablement comme un pied de nez à l'ordre établi, à la loi, à la censure. Le martèlement des noms, l'aspect fugitif de la parole qui prend pourtant le temps de mettre en place les structures d'une mémorisation durable, les échos d'une littérature interdite, les luttes victorieuses qui voyagent, les appels à l'auditoire, sont autant de facteurs qui galvanisent ceux qui luttent, et fragilisent un pouvoir qui ne peut saisir toutes les manifestations de cette liberté dans l'écriture. Performances, prospectus, émissions de radio, magazines, même soumis à la censure, offrent des interstices de liberté à la parole, et la parole circule. Il y a bien une spécificité de cette écriture de l'oralité, qui est par vocation contestataire ; et cette transgression de l'ordre et de la loi est d'autant plus manifeste qu'elle construit en s'inscrivant comme texte une participation collective :

Political rulers and others have throughout history sought to tame the tongue of the storyteller, but success in such endeavours is only sporadically successful, never long-lasting. Storytellers, and this includes the poets and historians in the oral tradition, fuse emotion and idea into story, and in that interchange audience members are wedded to the past, as a significant exchange occurs: the past influences and shapes the present, at the same time that the *experience* of the present determines what of the past is useful and meaningful today.<sup>69</sup>

En somme, accompagnant l'alliance avec le passé dans une dynamique d'appropriation et de compréhension, c'est bien dans la participation que se produit l'engagement présent, un engagement où la notion d'expérience va se révéler déterminante. La réalité indéniable de l'expérience est irrémédiablement liée à la voix et à la prise de parole ; c'est en ce sens aussi que les poètes, les conteurs, les historiens sont la cible d'un pouvoir qui, après avoir imposé

---

<sup>69</sup> Harold Scheub, *The Tongue is Fire*, op. cit., p. xv.

une langue, voudrait en garder l'exclusivité des mots. Dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, la poésie s'oppose à la loi comme elle s'oppose au champ littéraire tel qu'il est reconnu et établi ; l'oralité dans l'écriture, la pratique d'une oralité secondaire comme fondement d'une poésie nouvelle, représentent une mise en cause fondamentale des schémas existants, un défi à la langue. Ces choix d'écriture sont bien des choix stratégiques, de même que la poésie comme modalité d'expression relève d'une situation d'urgence et de survie tout en voulant impulser une dynamique où la voix et la situation d'interlocution sont les premiers leviers de l'action. Au cours des années 1970, la poésie et le théâtre et, à un degré moindre, la nouvelle, sont les moyens privilégiés d'expression choisis par les écrivains engagés contre l'apartheid ; les publications de *Staffrider* montrent bien cette prédilection pour des formes brèves, ramassées, concentrées. Contraintes éditoriales, certes, quand la publication de textes d'écrivains noirs est un risque ; mais la poésie est aussi une forme qui échappe plus facilement au contrôle, par sa brièveté, par sa spontanéité et sa capacité à rendre compte immédiatement du présent, par la possibilité de mémorisation, par la complicité aussi qu'elle est à même d'établir avec ceux qui la lisent ou l'écoutent. La relation dialogique est aussi là : non seulement dans le rapport immédiat du poète, du texte et du lecteur / auditeur, mais aussi dans l'intertextualité et le système d'échos et de référence sur lequel ce rapport s'établit. C'est ce dernier qui justement permet d'échapper à la dictature du présent et qui, au passage, dépasse la dichotomie simpliste oralité / écriture en s'inscrivant dans un projet plus vaste, celui de l'écriture en mouvement d'un texte commun.

### ***2.3 De l'oralité à l'écriture : étude des ambiguïtés de *Song of a Broken String* de Stephen Watson ; questionnement de critères esthétiques comme manifestation de non-engagement***

De la ruralité au ghetto et au monde ouvrier, d'un passé pré-colonial au présent écrasant de l'apartheid, des langues vernaculaires à l'anglais : le champ littéraire sud-africain s'approprie et représente ces passages, ruptures ou transitions. Les productions littéraires et critiques incarnent alors des postures idéologiques, et l'approche de la littérature orale sud-africaine en est significative. Les pratiques littéraires des groupes sans écritures de l'Afrique du Sud aux débuts de sa colonisation sont connues grâce au travail de collectage d'anthropologues ou de linguistes. Tous ces travaux sont un premier passage, une première fixation de l'oralité dans l'écriture, pour lesquels nous ne connaissons ni la part

d'interprétation par celui qui collecte, ni les caractéristiques liées à la performance du texte. L'une des plus singulières de ces entreprises est indéniablement l'interprétation et la réécriture, par Stephen Watson, des histoires, contes et chansons collectés et retranscrits par le philologue allemand W.H. Bleek au cours d'entretiens au Cap avec des bagnards appartenant à la tribu /Xam. En 1991, Stephen Watson publie un ouvrage intitulé *Song of the Broken String*, sous-titré « After the /Xam Bushmen », « Poems From A Lost Oral Tradition ». L'histoire de cet ouvrage est décrite en deux temps dans son introduction : tout d'abord, le collectage des textes entre 1870 et 1884 par W.H. Bleek et sa belle-sœur Lucy Lloyd auprès de trois Bushmen dans la région du Cap, transcrits phonétiquement puis traduits de manière littérale, et rassemblés dans 138 carnets totalisant 12000 pages ; puis une description détaillée du travail effectuée par Stephen Watson, de sa démarche et de ses choix. S'il y consacre une longue introduction, c'est bien parce que le statut de l'ouvrage est indéfini, ambigu, et que les choix d'écriture de l'auteur – puisque l'auteur, d'après la couverture de l'ouvrage, est bien Stephen Watson – soulèvent de nombreuses questions quant aux rapports du public au texte poétique et à la médiation par l'écrit. Ainsi Stephen Watson insiste sur l'artificialité des conditions dans lesquelles ces textes ont été recueillis, notamment par rapport à leur contexte habituel de performance :

It is one of the world's most remarkable ethnographic records. No less extraordinary must have been the circumstances in which it was put together. We know, for instance, that the /Xam informants lived in grass huts at the bottom of the garden of Bleek's home in Mowbray, Cape Town. Dislocating as these circumstances must have been, the actual conditions in which they narrated must have made matters even more difficult. Oral literature is inseparable from its performance and the context of such performance. Not to have had their own people as audience must have made the work of narration that much more artificial for them, not to say bizarre. We have to imagine Bleek and Lloyd's individual informants sitting across a table from them, having to break the flow of their narratives so that each sentence might be written down. We may imagine the incessant work of explication necessary before Bleek or Lloyd could supply the literal, word-for-word English translation that accompanies the phonetic script, which I have used for my own "double translations". And we may further appreciate the difficulties involved if we visualize for a moment what it must be like to be similarly placed, required to explain to a complete foreigner what our culture today means by the doctrine of some such thing as the Holy Trinity.<sup>70</sup>

Selon d'autres sources, le contexte de collectage s'était assoupli au cours de la dizaine d'années que représente ce travail, notamment grâce à l'aisance croissante de Lucy Lloyd en

---

<sup>70</sup> Stephen Watson, *Song of the Broken String: Poems From A Lost Oral Tradition*, New York, Sheep Meadow Press, 1991, p. x.



/Xam, et il semble que la performance ait joué un rôle important dans ces séances, par la dramatisation et les gestes propres à ceux qui racontaient. L'élément frappant de l'entreprise est aussi la capacité d'échange des deux parties, ainsi soulignée par l'historien Andrew Bank :

Without romanticizing the motivations of the researchers or the life histories of the informants, we can recognize that their ability to sustain a decade of dialogue is without precedent in the history of this country and perhaps that of the world.<sup>71</sup>

C'est bien cette possibilité dialogique qui nous paraît essentielle ici, en particulier, comme le souligne ironiquement Andrew Banks, dans un pays généralement caractérisé par la coupure entre les deux communautés et l'impossibilité d'accéder à un langage commun. Le statut des carnets de Bleek et Lloyd et, par là-même, celui des œuvres qui s'en sont inspirées ou ont voulu les retranscrire, notamment suivant le principe de la « double traduction » de Stephen Watson, nous paraît particulièrement significatif de la question de l'oralité sud-africaine, dans ses richesses comme dans ses ambiguïtés, manifestes dans le traitement de ces textes. L'introduction de Stephen Watson à *Song of the Broken String*<sup>72</sup> prend soin de placer le collectage de Bleek et Lloyd dans un contexte historique qui voit l'extinction de la tribu des /Xam et la disparition de leur langue, ce qui rend d'autant plus précieux les carnets abrités aux archives de l'Université du Cap. Les /Xam apparaissent alors comme l'emblème d'une colonisation cruelle, inhumaine, qui réduit en esclavage des êtres considérés comme des animaux dans les récits de l'époque, et dont la disparition paraît inévitable dès les premiers pas des colons blancs en Afrique du Sud, non sans en passer par plus de deux siècles de déplacements forcés, d'humiliations et de massacres :

Dispossessed of the land over which they had moved as hunters and gatherers for centuries, hunted down by the white colonists as if they were wild animals, regarded as little more than vermin by the surrounding black tribes, they were virtually extinct, victims of genocide, by the end of the nineteenth century. Today it would be impossible to recover the full reality of their extermination, but there is one unobtrusive fact which suggests the horror and pity of it as well as any other: there is no one left on earth today who can speak the /Xam language.<sup>73</sup>

La disparition de la langue, l'absence définitive de tout locuteur et l'impossibilité d'accéder aux références culturelles propres aux /Xam sont donc les éléments les plus manifestes de la terreur coloniale ; éléments qui, comme le détaille longuement Stephen Watson, sont

---

<sup>71</sup> Michael Wessels, "Bleek and Lloyd Collection", [www.esaach.org.za](http://www.esaach.org.za).

<sup>72</sup> Voir également David Lewis-Williams, *Stories that Float From Afar*, Cape Town: David Philip, 2002.

<sup>73</sup> Stephen Watson, *Song of the Broken String*, op. cit., p. xvi.

finaleme nt autant d'obstacles à la réécriture des textes consignés par Bleek et Lloyd. Son entreprise est claire :

The /Xam believed that the dead spoke to the living. Without in any way believing that I, as translator, could speak with the tongues of the dead in turn, I have tried to hear the voice of Bleek and Lloyds' three main informants - //Kaboo, Dia!kwain, /Han#kasso – and *create poems which work in the English language*. As such, these translations are really extensions of several voices, languages and sensibilities for the sake of a poetry *which otherwise might not have existed*.<sup>74</sup>

Nous pouvons lire plus loin, après la citation d'un extrait des transcriptions originales :

To make such material accessible I have had to excise, add, re-cast and, not least, re-envision. In the end, there seemed no alternative. One could either remain close to Bleek and Lloyd's literal English version and produce a piece *without poetic charge*, fated to remain immured in the past ; or one could re-work so as to bring the material into the present, *living for those alive in the present*.<sup>75</sup>

Stephen Watson conclut enfin loin de manière catégorique:

Whatever the losses or gains, it should be remembered that my versions are a good deal 'clearer' and more logically structured than many of their sources.<sup>76</sup>

La manière dont Stephen Watson détaille longuement les principes qui ont guidé son travail, notamment la nécessité de rendre intelligibles ces textes, pose question. Il ne s'agit pas ici de nier l'intérêt et l'ampleur de son travail, que d'autres écrivains ont d'ailleurs aussi entrepris (Jack Cope, dans son anthologie *The Penguin Book of South African Verse*<sup>77</sup>, et Antjie Krog, avec *The Stars Say 'Tsau'*<sup>78</sup>, ont, chacun à sa manière, travaillé sur les textes /Xam pour en livrer des extraits), mais à la fois d'en comprendre le processus et de le situer dans la problématique plus vaste de l'écriture de l'oralité en Afrique du Sud. Ce qui est frappant en effet, c'est que les textes collectés par Bleek et Lloyd, d'abord étudiés par des anthropologues, ne quittent leur statut d'objet anthropologique pour devenir objets littéraires que par l'intervention d'un poète qui, d'après les explications qu'il donne de sa démarche, les a fait passer à travers plusieurs prismes et interventions successifs (lecture, interprétation, double

<sup>74</sup> Stephen Watson, *Song of the Broken String*, op. cit., p. xvii. Nous soulignons.

<sup>75</sup> Stephen Watson, *Song of The Broken String*, op. cit., p. xviii.

<sup>76</sup> Stephen Watson, *Song of The Broken String*, op. cit., p. xxi.

<sup>77</sup> Cope, Jack, and Krige, Uys (ed), *The Penguin Book of South African Verse*, London, Penguin Books, 1968.

<sup>78</sup> Antjie Krog, *The Stars Say 'Tsau !', /Xam Poetry of Dia!kwain, Kweiten-Ta-//Ken, /A!kunta, Han#kass'o, and //Kabbo*, Roggebaai, Kwela Books, 2004.

traduction, réécriture). Le but ultime de Stephen Watson est d'ailleurs bien, en quelque sorte, d'y introduire « de la poésie » pour en faire véritablement des objets poétiques, qui doivent qui plus est « fonctionner en anglais ». La langue cible, choisie par Stephen Watson, participe donc de la création d'un public potentiel pour lequel le poète de la fin du vingtième siècle doit élucider les textes d'une communauté disparue ; mais c'est lui le poète, à lui incombe le travail proprement de création, qui implique d'ailleurs un nombre considérable de phases au regard du texte de départ : « hear », « create », « extensions », « excise », « add », « re-cast », « re-envision », « re-work ». Son jugement personnel est d'ailleurs que les textes d'origine sont « without poetic charge », mais que lui, poète, auquel incombe le travail de création, a sans doute su y déceler un potentiel poétique. On peut d'ailleurs s'interroger sur le sens de la phrase de Stephen Watson : « for the sake of a poetry which otherwise might not have existed » ; faut-il y entendre que la poésie (dont les caractéristiques resteraient à établir) est finalement absente de ces textes ; que seul le travail de Watson leur donne naissance ; qu'en définitive, il fallait un poète pour, nous le disions, faire de ces textes de la littérature ? Ce point de vue esthétique nous semble pertinent à discuter ; il est certain que la lecture des textes d'origine, transcrits puis traduits par Lucy Lloyd, est particulièrement ardue<sup>79</sup>. Le bref article de Michael Wessels, qui est surtout d'ordre descriptif, fait état tout comme Stephen Watson de difficultés d'interprétation liées à la fois aux conditions de transcription et à la disparition des /Xam ; ce qui nous semble étonnant toutefois, c'est la manière dont certaines catégories de jugement semblent brouillées, en raison précisément du statut incertain des textes :

All the published selections and versions have re-ordered the original materials of the notebooks considerably. Narrative, information and autobiography run into each other in the notebooks. Stories often “lack” clear beginnings and ends. The /Xam used the term kukummi (plural of kumm) to signify things that were told. This included biography, news, history and stories of the early times. They did not maintain “rigid generic distinctions between verse forms and narrative, or between sacred and profane gestures” (Brown 1998: 26). Narrative and history were “regarded as equally true or untrue...” (Hewitt 1986: 56). The selections, on the other hand, order the materials thematically and by genre. The stories are supplied with names. This process already involves a degree of interpretation and predisposes, in turn, particular readings. To a large degree, the way we understand the stories depends on the way that they are

<sup>79</sup>“ My thoughts spoke to me, my thoughts (in this manner) they spoke to me, therefore my mouth speaks to thee, my mouth thus, my mouth says to the lady that which I should speak to thee I thus thought in the night while I lay ; I thinking lay ; lay upon the bed. I thought that I would say to thee that thou shouldst give me thread, I should sew, sewing in place the buttons on the jacket, the buttons which, thou didst give them to me for they would be falling down for me upon the ground; for, I not a little gently think of them; for they are handsome”. Stephen Watson, *Song of the Broken String*, op. cit., p. 73.

available to us in the present. Presenting the materials in the form of poetic extracts, especially, often isolates them from the wider stories of which they may have been part.<sup>80</sup>

Ces remarques, un choix parmi l'état des études sur les textes de Bleek et Lloyd et leur adaptation dans la langue anglaise, nous semblent se concentrer sur ce qui est envisagés comme des manques, des problèmes de logique et de catégorisation, qui sont en fait des catégories imposées par une conception pré-déterminée de l'objet littéraire. Elle correspond à la vision de Stephen Watson, qui tout au long de son introduction, insiste sur le besoin d'ordre, de clarification, d'élucidation. On peut s'interroger alors sur ce qui reste véritablement des textes comme créations propres aux /Xam, en particulier si l'on songe à l'importance du contexte social en lien avec leurs chants et leurs récits. L'ultime paradoxe du recueil *Song of the Broken String*, titre évocateur dans la cassure définitive d'une voix qui ne chante et ne chantera plus, c'est l'opération qui consiste en un même mouvement à ramener des voix éteintes du passé vers le présent, à ranimer les récits et les individus qui constituaient le premier texte de l'Afrique du Sud, tout en n'établissant aucun lien entre les /Xam disparus et le temps présent. L'introduction de Stephen Watson, malgré l'enthousiasme et la générosité qui caractérisent son travail de réécriture, relègue définitivement les /Xam dans un passé lointain, leur extinction justifiant qu'on leur attribue « the fateful historical destiny of the /Xam », sans que l'auteur n'établisse à un seul instant de passerelles avec d'autres expressions propres à l'Afrique du Sud ou de rapport avec la question de la parole dans l'état d'apartheid, qui est pourtant le produit de la période du passé à laquelle Stephen Watson s'intéresse<sup>81</sup>. Mais la poésie /Xam semble appartenir à un temps définitivement révolu, sans être envisagée comme un morceau d'une trame historique et littéraire, mais simplement comme une trace. Certes, le poète cite quelques auteurs : Rilke, Thomas Mann, T.S. Eliot, Ezra Pound et les surréalistes sont convoqués dans son entreprise poétique ; aucun poète ni écrivain sud-africain n'est mentionné, aucune pratique poétique africaine n'apparaît manifestement pertinente ; et si l'auteur du recueil fait véritablement vivre et résonner les premières voix sud-africaines, c'est aussi là, nous semble-t-il, qu'il échoue à prendre en compte les multiples filiations qui constitue la puissance de la poésie sud-africaine contemporaine. Choix littéraire, indéniablement, qui produit des poèmes d'une grande force ; choix idéologique aussi qui, à travers le terme « fateful », semble prendre acte de la marche inéluctable de l'histoire comme

---

<sup>80</sup> Michael Wessels, [www.esaach.org.za](http://www.esaach.org.za), p. 4.

<sup>81</sup> Il est vrai que Stephen Watson nous en avertit à la fin de son introduction : « I do not pretend to any political role for myself, » écrit-il page xxvi. « No series of poems could even begin to right an historical wrong as total, irredeemable, as that inflicted upon the /Xam ».

destin et sur laquelle, par conséquent, le poète ne saurait intervenir ; profession de foi de non-engagement, en somme.

Pourtant, les poèmes de *Song of The Broken String* sont imprégnés de cette histoire et, comme le souligne Michael Wessels au moment de la publication de son ouvrage *Bushman Letters*,

Reading the /Xam notebooks right through is a total and overwhelming experience. While the world they describe is familiar to anyone who has spent time in the wilder parts of southern Africa, the reader of the materials is left with a completely different and not always coherent perspective on this world.

Pour ajouter plus loin

Most of the peoples of the southern African region possess a strong Khoisan linguistic, genetic and cultural component, whether they are seen as Xhosa, Zulu, Afrikaner, Tswana or Cape Coloured. But since South Africa doesn't yet celebrate hybridity, that fact remains largely unacknowledged and unexploited.<sup>82</sup>

Nous souhaiterions ainsi, sans simplifier ni ignorer les singularités et différences historiques et géographiques, insister sur la notion d'un capital culturel commun, aux traits partagés, aux caractéristiques similaires, utilisé et recyclé par les poètes, non pour son intérêt documentaire, mais bien pour son apport fondateur à la littérature.

## ***2.4 Schizophrénie et schizophonie : des langues vernaculaires au choix de l'anglais***

S'il y a recyclage par reconnaissance et dépassement de racines communes pour une création renouvelée, il est pourtant le résultat d'un processus long, complexe et douloureux d'appropriation et de reconquête de et par la langue notamment, parce qu'elle est sans doute le lieu et la manifestation les plus sensibles de la construction d'une identité non seulement noire mais surtout humaine. La question de la langue est au cœur du système d'oppression mis en place par l'état d'apartheid, sur le plan symbolique comme sur le plan institutionnel. Le Bantu Education Act de 1953 définit les structures d'une éducation séparée afin que les Noirs ne reçoivent pas une éducation qui pourrait leur donner accès à d'autres emplois et

---

<sup>82</sup> Michael Wessels, 5 juillet 2010. Disponible sur [witspress.book.co.za](http://witspress.book.co.za).

d'autres rôles que ceux déterminés par le pouvoir blanc. Pour l'état d'apartheid, les Noirs sont faits pour être des porteurs d'eau et des coupeurs de bois ; leur faire croire qu'ils peuvent être autre chose, c'est menacer tout l'édifice d'une société raciste et en particulier son système économique. Le système éducatif est donc une séparation raciale, sociale, géographique, et les moyens alloués à l'éducation dite bantoue sont misérables au regard du nombre d'élèves, qui ont droit à trois heures d'école par jour, dans des classes surpeuplées, qui font de la scolarité un véritable combat. Moyens insuffisants, d'autant plus qu'à partir de 1955 les écoles réservées aux Noirs sont financées par les impôts prélevés auprès de la population noire et non par l'impôt sur le revenu général ; formation insuffisante des enseignants ; programme scolaire préparant les élèves à demeurer au service de la population blanche et justifiant l'apartheid ; indigence des contenus et des conditions matérielles d'enseignement. L'éducation primaire se fait dans les langues vernaculaires, gage pour le système d'apartheid du renforcement des différences tribales en consolidant la conscience ethnique chez les enfants. Malgré cet arsenal préparé de longue date, puisque dès 1939 un manifeste de nationalistes Afrikaners préconise une éducation séparée en se fondant sur l'idée que l'éducation des Noirs et autres races inférieures est une responsabilité qui incombe à la race blanche, il apparaît rapidement que les écoles peuvent aussi être un lieu d'émancipation et d'acquisition des savoirs en dépit des limites imposées par l'état d'apartheid. Le Bantu Education Act et les décrets qui le prolongent veulent alors mettre fin à la relative liberté propre aux écoles des missions qui, aidées financièrement par l'Etat, possèdent une certaine marge de manœuvre en termes de contenus d'enseignement ; nombre de militants anti-apartheid les ont fréquentées, et elles sont perçues comme le lieu de l'acquisition de l'autonomie de la pensée, mettant en danger les structures mêmes du régime d'apartheid. Ce sont aussi les missions qui ont produit une certaine unité linguistique autour de l'anglais dans le pays ; les missions anglaises et américaines, arrivées beaucoup plus tôt en Afrique du Sud que les missions Afrikaners, ont évangélisé en anglais, langue qui ne sera pas chargée du même sentiment d'oppression et de violence que l'afrikaans à partir de 1948, lorsque les Afrikaners, nouveaux maîtres du pays, accentuent le système d'exploitation des Noirs par les Blancs.

Cette langue commune va donc à l'encontre du projet afrikaner du renforcement d'appartenance tribale. Le Bantu Education Act conditionne l'aide financière de l'Etat à l'acceptation d'un programme scolaire différencié et place l'éducation des Noirs sous le contrôle total du Black Education Department, lui-même sous la tutelle du Department of

Native Affairs, faisant de la transmission du savoir l'un des lieux essentiels de l'installation idéologique de l'apartheid. Ce conditionnement mental fait bien partie des obstacles les plus importants à surmonter dans le processus de reconquête de soi voulu par le mouvement de la Black Consciousness, et la mise en place de lieux d'apprentissages comme intériorisation et légitimation de l'oppression est un élément clé de l'apartheid dont la déconstruction dans la nouvelle Afrique du Sud continue de produire des effets dévastateurs. Au cœur de la question de l'éducation, la langue : la colonisation a imposé deux langues à l'Afrique du Sud ; l'anglais d'une part, l'afrikaans d'autre part, langue de l'opresseur et des lois d'apartheid, et qui cohabitent avec onze langues vernaculaires. Les Noirs sud-africains sont majoritairement locuteurs de plusieurs langues, puisqu'à une ou deux langues maternelles doit nécessairement s'ajouter l'une des langues de la colonisation et qui sont les langues du travail au service des Blancs. La mise en place en 1948 du système d'apartheid opère une coupure définitive entre l'anglais et l'afrikaans, et celle-ci, en quelques décennies, vient définitivement incarner quotidiennement la police, la violence des arrestations et des interrogatoires, l'humiliation. En juin 1976, les émeutes de Soweto se déclenchent lorsqu'un décret du Bantu Education Department impose dans l'enseignement secondaire que la moitié des disciplines soient enseignées en Afrikaans, une mesure qui met clairement en difficulté les enseignants comme les élèves, et qui creuse encore l'écart entre Blancs et Noirs en matière d'éducation. La répression par la police, qui tire à balles réelles sur des enfants, est un tournant historique dans la lutte anti-apartheid, et « Soweto », déjà omniprésent dans la poésie en tant que lieu des origines, devient un appel, une invocation, une plaie ouverte, une raison, un motif, un mobile :

One day in June

Children walk.  
A sea of faces  
who want to learn  
anything  
but Afrikaans.

A gun rattles.  
Blood spurts.  
They have learnt so much  
about the Afrikaner.

Children walk.  
A plethora of faces

who want to learn.<sup>83</sup>

La langue comme pratique et lieu d'échange et de pouvoir est un lieu chargé d'ambiguïtés : parler la langue de l'opprimeur, ce peut être s'y soumettre, renier son identité, renoncer à son autonomie dans le langage, collaborer, copier, accepter les usages d'une langue donneuse d'ordres, subir l'humiliation de ne jamais complètement parler comme les locuteurs de droit qu'estiment être les Afrikaners, se voir assigner une place subalterne définitive par et dans la langue. La schizophrénie induite par la langue non choisie est une douleur et une violence permanentes, et la diversité linguistique est écrasée par la soumission forcée à la langue de l'autre :

We were gagged  
still gagged  
from talking our tongues  
in distant newspapers  
and with enforced languages  
silenced for ages

écrit Sandile Dikeni dans "Too late (for some of us)"<sup>84</sup>. De plus, langue et histoire sont intimement liées, et le processus colonial commence par l'imposition d'une histoire sur une autre et la production d'une nouvelle échelle de valeurs sur laquelle les langues vernaculaires sont reléguées au plus bas niveau ; la légitimité du dire ne passera donc que par la langue colonisatrice.

Education au sens large, langue et histoire sont ainsi associés par Edward Said :

Puisque l'un des objectifs de cette éducation était de faire connaître l'histoire de France ou de Grande-Bretagne, elle a écarté l'histoire indigène. Donc, pour l'indigène, il y a toujours eu les Angleterres, les Frances, les Allemagnes, les Hollandes dans le rôle de lointains dépôts de la Parole [...] On en a un célèbre exemple chez Joyce, où Stephen Dedalus, face à son directeur d'études anglais, le découvre avec une force peu commune : « la langue que nous parlons lui appartient avant de m'appartenir. [...] Son idiome, si familier et si étranger à la fois, sera toujours pour moi un langage acquis. Je n'ai ni façonné ni accepté ses mots. Ma voix les tient aux abois, mon âme s'exaspère à l'ombre de son langage. »<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Christopher van Wyk, *It's Time to Go Home*, Johannesburg, Ad. Donker, 1979, p. 46.

<sup>84</sup> Sandile Dikeni, *Guava Juice*, bellville, Mayibuye Centre for History & Culture in South Africa, University of the Western Cape, p. 59.

<sup>85</sup> Edward Said, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000, p. 318.



Ambiguïtés et pragmatisme seront donc au cœur des nouvelles pratiques littéraires dans l'Afrique du Sud de l'apartheid : il existe une langue commune, mais c'est celle du système colonial ; il faut donc réinventer la langue, s'appropriier celle de l'opresseur pour en produire une autre ; il faut « façonner » ses propres mots, en définitive, pour produire un nouveau langage dans la langue. Cette stratégie s'impose dès la création de l'ANC en 1912 ; c'est un choix technique et politique, face à l'évidence que l'anglais est connu d'une majorité, avec la conscience également que l'appropriation de la langue par le colonisé est une première prise de pouvoir, une première manifestation d'indépendance, une déclaration de guerre aussi qui préfigure les appels à une action plus radicale et violente telle qu'elle apparaît au cours des années 1970 et surtout 1980. Ezekiel Mphahlele le réclame dès 1962 dans son recueil d'essais *The African Image* :

Now because the Government is using institutions of a fragmented and almost unrecognizable Bantu culture as an instrument of oppression, we dare not look back. We have got to wrench the tools of power from the white man's hand: one of these is literacy and the sophistication that goes with it. We have got to speak the language that all can understand – English. But the important thing always is that we daren't look back, at any rate not yet.<sup>86</sup>

Ce bref extrait est véritablement programmatique : lutter contre la fragmentation et la distorsion des cultures africaines ; s'emparer de la langue anglaise, la transformer en outil de lutte, en arme, selon les termes de ceux qui luttent ; tourner le dos au passé tant que l'homme noir n'est pas pleinement acteur de sa propre histoire. L'appropriation de la langue est si radicale que le jeu linguistique repose en de fréquentes occurrences sur une ironie qui, en particulier par l'introduction de l'oralité dans l'écriture, vient moquer à la fois ce que l'on croit pouvoir attendre de l'écriture et la réalité des discours dans un même mouvement :

Da same, da same

I doesn't care of you black  
I doesn't care of you white  
I doesn't care of you India  
I doesn't care of you kleeling  
if sometimes you Saus Afrika  
you gotta big terrible terrible  
somewheres in yourselves  
because why  
for sure you doesn't look anader man in da eye

---

<sup>86</sup> Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 115.

I mean for sure now  
all da peoples is make like God  
sometimes you wanna knows how I meaning for  
is simples  
da God I knows for sure  
He makes avarybudy wit' one heart

for sure now dis heart go-go da same  
dats for meaning to say  
one man no diflent to anader  
so now  
you see a big terrible terrible stand here  
how one man make anader man feel  
da pain he doesn't feel hissself  
for sure now dats da whole point

sometimes you wanna know how I meaning for  
is simples  
when da nail of da t'orn tree  
scratch little bit little bit of da skin  
I doesn't care of say black  
I doesn't care of say white  
I doesn't care of say India  
I doesn't care of say kleeling  
I mean for sure da skin  
only one t'ing come for sure  
and da one t'ing for sure is red blood  
dats for sure da same da same  
for avarybudy.<sup>87</sup>

La clarté du programme en matière d'écriture a donc permis au cours des années une manipulation de la langue qui rend parfaitement compte de la schizophrénie des discours dans la langue que nous avons évoquée plus haut. Ici le déséquilibre fondamental du pays et de la langue est manifesté par un langage poétique dont la force réside à la fois dans la capacité à s'emparer des traits essentiels d'un état dont l'essence repose sur la différenciation raciale, dans la graphie qui reproduit l'« anglais de cuisine » méprisé, dans la parodie d'un monologue type, mais aussi dans l'évidence écrasante de la conclusion. L'ironie de Sepamla vient à elle seule mettre fin à l'opposition entre oralité et écriture qui est utilisée comme critère de jugement, de pertinence ou de sens. Les répétitions, l'effet de circularité, la parodie de dialogue à l'intérieur du monologue (le poème s'adresse à un « you » multiforme et

---

<sup>87</sup> Sipho Sepamla, 1975, in Denis Hirson, ed., *The Lava of this Land*, Evanston, TriQuarterly Books / Northern University Press, 1997, p. 126.

silencieux) sont encore renforcés par l'évidence de l'oralité, par la possibilité de performance du texte, par son impact théâtral.

S'emparer de la langue de l'autre donne tous les droits, et c'est en se dégageant totalement de tout souci d'école que les poètes engagés, bien loin de ne produire que des textes caricaturalement propagandistes, ont offert un portrait inédit de l'Afrique du Sud, justement parce que la réinvention de la langue a joué d'une large gamme d'inspirations, de références, et a donné une voix à la multitude silencieuse dont la parole ne pouvait résonner faute d'interlocuteurs. Mais si les intentions sont affirmées dès les années 1960, le processus reste tout au long du régime d'apartheid marqué par la difficile négociation avec les langues, les identités culturelles, les identités de classe. L'itinéraire de Lesego Rampolokeng est particulièrement éloquent ; né en 1965, il est de la génération qui suit la Black Consciousness historique et qui poursuit son travail sur une écriture engagée, radicale et violente au cœur de la « nouvelle Afrique du Sud ». Le récit de ses premières confrontations à plusieurs langues, et en particulier à l'anglais, marqué par le ton mordant qui le caractérise, montre bien comment langue, écriture, classe et race, modes de représentation et vision politique s'imbriquent et interagissent et ont donné naissance à une écriture mêlée d'influences et d'inspiration, dont la liberté et la radicalité nous semblent intrinsèquement liées à la surdétermination par un contexte politique et social écrasant. Interviewé en 1993 par Robert Berold pour le journal *New Coin*, Lesego Rampolokeng offre certaines des clés de sa poésie :

Lesego Rampolokeng: I started writing at lower primary school, I would play around with nursery rhymes, although I wouldn't call them that [...] with my little cousins and the other children. We would create in that kind of way.

Robert Berold: In English?

L.R.: Well, some broken English. In fact, what inspired me, in a very negative way, was just how people in my family were constantly praising my use of the English language, then. I think if it hadn't been for that, I would be writing in Tswana or some other such language but just that I was influenced in that line from a very young age. Every time I said a stupid sentence in English I would be applauded madly by the whole family.

R.B.: Your first audience...

L.R.: That was my first audience and they had their own values... glossy, bent. Everything or anything that smacked of ENGLISH and what they saw as sophistication was to be embraced. So if I said something in the English language, that was the glorious thing, for my mother. She wanted me to be I think an

EXCEPTIONAL kind of person, for instance she had some very sad notions, some sad ideas, about me playing violin. At home I was constantly being fed western-inspired values.

Le poète est ensuite interrogé sur la manière dont le soulèvement de juin 1976 l'a touché personnellement :

R.B.:How did you make sense of what was going on ?

L.R.: Every night at 8 the whole family used to gather round the radio to listen to these stories: most of them apartheid propaganda. Communists and guerrilla were referred to on the radio in Sotho in a much more harsh way than that very negative word: TERR-O-RIST. In SeSotho the word they used, *Baferekanyi*, translates into offsetting the order of things, throwing everything into complete chaos. I at that time had the strange idea that those people being referred to were actually made out of steel.. I didn't have any idea that it could be any flesh-and-blood person because of the images that I was being fed on the radio.

And so I was caught between what I was being taught in school and what I was being taught on the radio – which were more or less the same thing – and what was coming from within my family itself because at the same time my cousin was making me listen to Radio Freedom.<sup>88</sup>

Ces lignes semblent un précipité de la schizophrénie propre à l'Afrique du Sud que nous avons évoquée plus haut, et où la langue, au cœur d'une construction identitaire hybride, est le lieu des contradictions, du conditionnement mental de l'opprimé, d'une douleur fondamentale, d'une incompréhension qui est aussi appréhension première du monde, mais aussi possibilité de dialogue, autonomie du sujet, indépendance. Ce que Glissant appelle « son idiome d'écorché »<sup>89</sup> peut devenir une langue choisie quand elle est pliée par le locuteur jusqu'à devenir autre ; et si Lesego Rampolokeng écrit finalement en anglais et non en Tswana, c'est bien aussi pour la violence qu'il peut faire subir à la langue anglaise comme à ses modes de représentation. La dialogie sera donc d'abord au sein même de la langue : ce sont des langages qui s'opposent et/ou conversent pour une pratique poétique qui, par son engagement, peut construire une collectivité inscrite dans l'action :

Le concept de langue nationale est crucial, mais, sans la pratique d'une culture nationale – du slogan au pamphlet et au journal, du conte populaire et héroïque à l'épopée, au roman et au théâtre -, la langue est inerte. La culture nationale organise et soutient la mémoire collective.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Interview par Robert Berold, *New Coin*, 1993.

<sup>89</sup> Edouard Glissant, *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Gallimard, 1994, p. 144.

<sup>90</sup> Edward Said, *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 308.

Il revient dès lors aux poètes d'Afrique du Sud de produire une langue qui peut être langue nationale, et d'accéder ainsi, dans l'affrontement permanent avec la langue, au champ politique en leur nom propre et au nom des sans-voix, pour y provoquer la rupture au nom d'une voix populaire.

# **CHAPITRE TROIS**

**L'oralité comme constitutive de l'engagement**

### ***3.1 Le portrait sonore du présent : dire l'indicible, nommer l'innommable***

Sans doute le poète se fait-il alors temporairement terroriste dans la langue, s'il faut en croire la définition rapportée par Lesego Rampolokeng : « offsetting the order of things, throwing things into a complete chaos ». Mais il faut bien ici s'interroger sur cet « ordre des choses », un ordre qui de fait masque un véritable chaos humain. Mode de représentation, certes, la poésie sud-africaine est aussi, nous l'avons dit, par ses racines et son histoire, une modalité d'action spécifique en ce qu'elle est d'abord une négociation du locuteur avec le monde, le medium qui permet à celui qui prend la parole de poser et d'organiser sa relation personnelle à son environnement ou à son ressenti. Parce que la poésie sud-africaine est inséparable des chants et de la performance, toute production poétique est elle aussi inséparable de cette dimension publique de la prise de parole, aussi intimes les textes soient-ils ; cette dimension publique d'une conscience qui se donne dans la voix est aussi le résultat apparemment paradoxal d'une situation d'oppression qui fait de toute prise de parole un acte politique, le passage de la sphère intime à la sphère collective, la remise en cause radicale et immédiate du silence comme ordre des choses. Enfin, c'est bien la voix, caractère intime et fondateur d'identité, qui vient incarner cette irruption de l'individuel dans la collectivité comme force de conscientisation et de construction.

Pour passer de la schizophonie à une langue et un discours communs, la poésie de la Black Consciousness s'appuie donc à la fois sur ce fond de littératures orales, mais aussi sur la construction active d'un texte commun ; et dans le champ sud-africain, il nous semble que cette élaboration n'est pas un préalable à l'action, mais déjà action en soi, tant tout concourt à imposer le silence comme règle, ordre et norme. Les rapports de forces et la dialectique entre le silence et la voix semblent présider aux choix poétiques et politiques dès les années 1960, où s'entremêlent l'impossibilité de garder le silence, la prise de risque inhérente à la prise de parole, la nécessité de se taire face à l'enquêteur, la responsabilité du porte-parole, l'opposition d'une parole libre à la loi, le dialogue ou les luttes de texte à texte. C'est un Afrikaner, P.P. Louw, qui décrit ainsi les années 1960 en analysant le mouvement des Sestigers, jeunes écrivains qui mettent en question l'apartheid, l'Eglise et sa morale, et font

état du déchirement d'une partie de la jeunesse afrikaner qui s'interroge sur son attachement à un pays dont elle ne peut cautionner les structures et pratiques d'oppression<sup>91</sup> :

The sixties was a period of brutal repression, of imprisonment without trial, of death in detention. It was a time of *grim-lipped silence*; but it was also a time of *rumours*, *persistent rumours*, *dark rumours* of torture, persecution and victimisation. It was a time of political trials. Young and old, politicals and innocents, doctors, lawyers and architects highly regarded in their professions, labourers *unknown and unsung*, brilliant university graduates, peasants whose only learning was the *alphabet* of toil, fathers and sons, hard-headed working men with heads full of sense, young students with heads full of dreams, all stood trial, all over this land. The sixties was a time of cowardice, treachery and betrayal, a time of desolation; but also, through it all, a time of heroism.<sup>92</sup>

Silence forcé, silence chargé de violence, mais aussi ambiguïtés de la parole, parole d'émancipation et de combat, procès manipulés ou inexistants, parole dévoyée, parole de trahison aussi, monde où la rumeur, dans ce qu'elle a de terrifiant, ne fait rien d'autre que de transmettre une vérité indicible. Le silence lui-même prend un caractère physique, corporel, comme les corps marqués par la torture, la brutalité et l'humiliation. L'apartheid dénature les mots, le langage et la parole même ; cette conscience vive de la perte du sens conduit la poésie à produire un discours où les mots pourront à nouveau représenter le monde et les choses, y compris dans ce que ce monde peut avoir d'innommable.

L'engagement premier des poètes sud-africains consistera donc à rendre compte du réel, non pas sur un mode naturaliste ni même réaliste, car la question ne se pose pas en ces termes ; elle est immédiatement celle du rapport au langage. La confiance qui a pu présider à l'organisation du récit d'une société orale peut être restaurée par la réappropriation première des mots, des sons, des rythmes à même de montrer le monde et de servir à nouveau d'instruments de médiation. A travers la poésie se dessine alors un réseau de voix, et si la lecture de ces textes laisse le sentiment prégnant d'une écoute bien plus que d'une lecture, c'est parce que l'écriture de la Black Consciousness élabore un portrait sonore du monde, aussi bien dans les instantanés du réel qu'elle propose que dans les voix multiples qu'elles fait entendre – monologues, dialogues rapportés, conversations imaginaires, usage de la citation directe ou indirecte, références musicales et musique du texte, slogans, fragments de chansons. De la même manière, la peinture de l'environnement se fait fréquemment à travers

---

<sup>91</sup> Dans le mouvement des Sestigers se trouvent notamment Breyten Breytenbach, André Brink, Ingrid Jonker.

<sup>92</sup> Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 132. Nous soulignons.



un vaste champ lexical de sons, qui produit une représentation extrêmement nette. Titres de recueils et de poèmes font fréquemment appel à l'univers sonore : *No Baby Must Weep*, *Yakhal'inKomo*, *Cry rage !*, *Sounds of a Cowhide Drum*, *Black Voices Shout !*, *The Unbroken Song*, *The Blues Is You in me*, « A Voice from the dead », “African worker’s lullaby”, “Ode to the musical guerrilla”, “Anthem for a new day”, “A song of hope”, “The watchman’s blues”, “Bluesing in”... Surtout, c’est la puissance des annotations sonores des poèmes qui fait passer ce qui est audible au premier plan, bien avant ce qui relève de la vue. Pourtant, la poésie de la Black Consciousness s’articule en grande partie sur un questionnement permanent : qu’est-ce qui est apte à rendre compte de ce que vit l’Afrique du Sud ; quelles correspondances, quels conflits et quels échanges entre le visible, l’audible, et le représentable ou le communicable ? Le défi est donc multiple pour ceux qui s’engagent d’abord en écriture : élaborer un langage capable de dire, de faire entendre, de donner à voir ce monde commun, un langage qui du même coup lance une dynamique de conscientisation ; ceci en s’affranchissant des normes littéraires reconnues, et en préservant des écritures singulières. Les textes poétiques s’inscrivent alors de manières diverses dans la lutte, et les professions de foi des poètes quant à leur engagement sont extrêmement claires. A la fin des années 1960, Oswald Mtshali, avec le recueil *Sounds of a Cowhide Drum*, met en place une écriture et des stratégies qui rendent compte d’une Afrique du Sud coupée en deux, et c’est surtout son ironie qui peint le plus clairement son environnement et inspire le plus fortement la révolte. Sa poésie est aussi un appel aux origines rurales de beaucoup des ouvriers noirs qui travaillent désormais dans les grandes villes sud-africaines et qui constituent aussi sa propre histoire ; mais bien plus qu’une imagerie pittoresque ou nostalgique, c’est le sens social du poète qui prévaut lorsqu’il offre au lecteur des instantanés de la vie sud-africaine, scènes vues et vécues par tous mais révélées par la lumière crue de son sens de l’ironie. Nadine Gordimer, préfaçant le recueil, commence par s’interroger sur les filiations possibles de Mtshali :

Is he an African poet because he is black ? Is he an English poet because he writes in English? Does he belong along with Léopold Sédar Senghor of Senegal, Tchicaya U Tam’si of the Congo, Wole Soyinka and Christopher Okigbo of Nigeria, Jean-Joseph Rabearivelo of Madagascar, Mazisi Kunene, K.A. Nortje and Dennis Brutus of South Africa? Or do his songs of innocence and experience place him somewhere along with Blake, and his gifts of colloquial irony with the tradition of Auden, and his almost surgical imagery along with Sylvia Plath?<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, Foreword by Nadine Gordimer, London, Oxford University Press, 1972 (first published 1971), p. ix.

A travers cette préface, parue en 1971 avec le recueil, on ne peut certes sous-estimer l'importance du regard et des commentaires de Nadine Gordimer, qui salue la naissance d'un poète. La reconnaissance par Nadine Gordimer est indéniablement une étape clé, un engagement de part et d'autre ; et Nadine Gordimer identifie l'œuvre de Mtshali comme un tournant, une écriture nouvelle qui parvient à effectuer la synthèse entre l'expérience des Noirs d'Afrique du Sud et l'expérience poétique. Mais Nadine Gordimer, dans son propre texte, cherche aussi à assigner une identité à ce nouveau poète, une identité qui ne peut passer que par l'établissement d'une filiation. Certes, elle s'interroge directement sur cette filiation possible, montrant par là la difficulté à inscrire Mtshali dans une catégorie pré-établie, la diversité des identités mêlées qui peuvent précisément produire une poésie riche et nouvelle, et reconnaît, plus loin dans sa préface, la magie verbale de Mtshali qu'elle lie à la littérature orale. Mais l'avalanche de noms prestigieux, reconnus et, pour un certain nombre d'entre eux, *légitimes* dans le champ littéraire international, demeure : si Gordimer veut montrer qu'il est difficile de catégoriser Mtshali, son questionnement révèle surtout qu'il est bien difficile en littérature de se passer d'une famille, et surtout d'une filiation dont la reconnaissance établie dans le champ littéraire vient comme attester de la qualité littéraire de la production nouvelle en cours d'évaluation. La poésie de la Black Consciousness échappe pourtant délibérément à la filiation par ce type de reconnaissance, qu'elle met en cause dans sa théorisation comme dans son langage. « En matière de révolte », déclare André Breton, « aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. »<sup>94</sup> S'il y a ici une filiation à chercher, c'est bien plutôt dans les échos et dialogues entre textes que dans un rattachement à d'illustres prédécesseurs, sécurité dérisoire et de bien peu de sens face à ce que représente l'engagement littéraire en Afrique du Sud. Ici encore, le rattachement se fait insidieusement au monde de l'imprimé, même si telle n'est pas l'intention première de Nadine Gordimer : les références sont celles d'un monde littéraire déjà constitué, comme si les littératures orales n'avaient de sens et de valeur que dans leur juxtaposition à des formes écrites et considérées comme légitimes. Pourtant, Nadine Gordimer identifie clairement la spécificité de l'écriture de Mtshali, qu'elle rattache à la littérature orale et à la magie du verbe :

In an introduction to their collection of Modern Poetry from Africa, Ulli Beier and Gerald Moore remark that it is dangerous to try and establish a literary orthodoxy. But they point out that the process of poetry is 'essentially one of verbal magic: the poet-magus makes by naming. It (the process) undoubtedly lies at the root of all poetry, but it is probably closer to the surface of the poet's mind in Africa than elsewhere because

---

<sup>94</sup> André Breton, *Manifestes du Surréalisme, Second Manifeste* (1930), Paris, Gallimard, 1985, p. 76.

of the recent arrival of literacy in the area, and because he inhabits a society where a vast body of traditional ritual, dance, song, poetry (spoken) and story is still alive.' Mtshali has this verbal magic; for the reader he makes-by-naming areas of experience that, for fellow blacks, will provide a shock of recognition, and for whites, a revelation of a world they live in and never know. Only a fine poet could write so well; only an African could convey this experience: I don't think the synthesis has happened in quite this way before, in South Africa.<sup>95</sup>

Si Nadine Gordimer souligne l'aspect incontestablement novateur de Mtshali, la ligne demeure ténue, nous semble-t-il, entre la reconnaissance de la naissance d'un nouveau poète et une vision teintée d'essentialisme : la juxtaposition des termes « fellow blacks » et « whites » produit curieusement le sentiment que Noirs et Blancs se trouveraient soudain en contact par la grâce de la poésie de Mtshali, se découvrant mutuellement dans et par ces textes qui peignent en effet un monde coupé en deux où les rôles sont très clairement établis par le pouvoir blanc, incarné en particulier par la figure du *baas*. L'exploration des filiations coupe court à la question de l'autonomie du texte, à la possibilité de la cassure pour une construction nouvelle, à l'éventualité d'une remise en cause radicale du langage, et pas seulement du langage poétique.

L'évaluation et l'analyse de la poésie de la Black Consciousness se heurtent donc à des critères admis qui, d'une part, peinent à reconnaître l'entrée d'une voix en littérature et à pouvoir l'envisager fondamentalement comme engagement, et tendent d'autre part à distinguer la littérature de l'engagement en voyant en celui-ci une posture politique qui relève de la propagande et non du fait littéraire ; posture qui traduit également l'impossibilité d'admettre que le public puisse être le lieu susceptible d'identifier et d'authentifier l'engagement littéraire.<sup>96</sup> C'est en ce sens que Jacques Rancière avertit :

Le culte de la littérature transforme celle-ci en une entreprise de destruction de la parole vivante, celle qui signifie, témoigne et engage.<sup>97</sup>

Si Nadine Gordimer établit un lien entre oralité et écriture dans l'histoire sud-africaine et dans leur relation dynamique, l'impact politique est à peine effleuré, et l'action comme dimension essentielle de l'engagement poétique n'est pas mentionné. Il est vrai que la poésie de Mtshali

---

<sup>95</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p.ix.

<sup>96</sup> Voir Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », in Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (sous la direction de), *Formes de l'engagement littéraire*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 112.

<sup>97</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 93.

est de facture relativement classique, et ne possède ni la violence de James Matthews ou de Kgositsile, ni le souffle épique des textes de Wally Serote. Mtshali, pourtant, est l'un des premiers à tenter de formuler l'indicible, et annonce en cela une poésie qui sera aux prises avec le langage pour donner sens au chaos. Cette articulation passe par un portrait sonore du présent dont seule la formulation permet de s'extraire ; pour dépasser le non-dit et l'indicible, la distance de l'ironie rend possible la représentation du spectacle sud-africain quotidien :

#### Always a suspect

[ ... ]  
 I walk into the street  
 To be met by a man  
 Who tells me to 'produce'.  
  
 I show him  
 The document of my existence  
 To be scrutinized and given the nod.  
 [...]
 I trudge the city pavements  
 Side by side with 'madam'  
 Who shifts her handbag  
 From my side to the other,  
 And looks at me with eyes that say  
 'Ha! Ha! I know who you are;  
 Beneath those fine clothes  
 Ticks the heart of a thief'.<sup>98</sup>

Déshumanisation, mécanisation de l'individu, assignation d'une identité exclusivement par le regard de l'autre, impossibilité pour le sujet de se construire en tant que tel et hors du texte imposé par l'autre : Mtshali annonce, même de manière ténue, le mouvement de réappropriation radicale par la Black Consciousness des éléments de construction de soi. L'absurdité de l'identité assignée est constante chez Mtshali, qui procède fréquemment par citation directe ou indirecte, dialogues, reproduction ironique de textes emblématiques : le vers « blessed are the meek for they shall inherit the earth » à la fin du poème « An Old man in Church », la parodie de textes de lois dans « Pigeons at the Oppenheimer Park », le détournement du discours religieux dans « A Voice From the Dead », « At Heaven's door » ou « The Master of the House ». La dialogie est alors pleinement à l'œuvre, puisque Mtshali a constamment recours à la citation du texte religieux dans ce qu'il a à la fois de plus connu et de plus emblématique ; le détournement du discours, la juxtaposition brutale de l'imagerie

---

<sup>98</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p. 28.

religieuse et du réel tel que représenté par le poète produisent un choc qui est l'écho violent du choc visuel et sonore que portent les textes. Mtshali dit aussi l'insoutenable (« The Face of Hunger », « An Abandoned Bundle ») et la peur (« White City Jabavu ») ; mais c'est bien dans le chant que s'élèvent la protestation et l'émergence de la capacité à lutter :

Riding on the rainbow  
(with the Jazz Giants at my first poetry reading 22 :5 :68)

Boom! Boom ! Boom !  
the bass rumbles, trumpet screams,  
cymbals hiss, sax moans, the piano clanks.

And off I go  
streaking across the sky like David's slingshot  
hitting 'The Giants'  
into the rainbow's face.

Up and up  
on a wild horse of jazz  
we galloped on a network  
of blue notes  
delivering the message:  
Men, Brothers, Giants!<sup>99</sup>

Incursion soudaine dans le travail du poète comme action, mouvement, dynamique, ce poème frappe par sa tonalité très différente du reste du recueil de Mtshali : mouvement de libération, il peut s'élever précisément parce que Mtshali a aussi formulé les rapports de forces du monde dans lequel il s'inscrit. La conscience aiguë de son environnement et des conditions qui le produisent, le justifient et le font perdurer (exploitation économique, justification religieuse) permet finalement à la voix de se poser comme force de combat en élaborant son propre langage, son propre système d'échos, sa propre résonance.

Précurseur modéré, Mtshali est suivi par des entreprises poétiques qui, plus radicales, explorent les modalités du rapport du langage à un monde qui semble passer voire outrepasser les possibilités du dire. Les années 1980, notamment, verront l'apparition d'une poésie plus ouvertement de combat et non plus seulement de protestation, une poésie plus violente et plus radicale. La publication en 1992 de *Guava Juice*, de Sandile Dikeni, recueil de poèmes écrits à partir de 1986, donne lieu à une introduction par Jakes Gerwel qui, observant avec recul les

---

<sup>99</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p. 26.

années 1980, affirme d'emblée l'interaction essentielle entre poésie et politique, dans un texte que l'on peut lire en regard de celui de Nadine Gordimer :

Dikeni is a *poet*. His is a poetry of anger, of exhortation ; celebration of that which is heroic especially among the downtrodden and despised, and fiery condemnation of cruelty and injustice ; his poetry has moments of quiet, approaching a vulnerable tenderness ; it reaches moments of near elegy when remembering on a personal as well as national level. Here we have not so much culture as a weapon of struggle, but the delicate recording of struggle as culture. If people's power is to be realized in a democratic South Africa it shall have to be through a nation remaining mindful that the people's right to « power » seeks expressions beyond formal political arrangements. The opening poem of this collection (« Leaders ») speaks in most telling style and words of the emptiness of hackneyed politics while the people – the powerless, the poor, the helpless – *are not heard and do not hear*.<sup>100</sup>

Sous la rhétorique politique qui fait écho à celle de Wally Serote dans *On the Horizon* ou dans son intervention « Politics of Culture »<sup>101</sup>, il faut aussi entendre la préoccupation constante pour la poésie comme arme, comme appel à l'action, mais aussi comme écoute de la voix des autres, au centre du combat. La danse qu'incarne le poème « Guava Juice » correspond bien à ce mouvement collectif, qui semble un écho des *toi-toi* des activistes. Enfants, camarades de lutte, militants assassinés, héros des guerres de libération, père, mère, ancêtres : les interlocuteurs sont multiples avec et pour lesquels le poète veut parler :

I refuse to write  
I'll rather speak  
climb my voice to the peak  
of mountains  
that block my vision  
of worlds still to venture  
or just whisper  
to reach the hungry ears  
of hundreds and thousands  
that still want to hear<sup>102</sup>

L'écriture du combat plus que du témoignage est aussi celle de Mafika Gwala, qui tourne le dos à ce que la syntaxe de Mtshali pouvait avoir de respect implicite pour la langue anglaise, en faisant de l'oralité non pas une citation mais le texte lui-même, et adopte une posture combative, incisive, qui relève plus de la lutte que du constat. Le poème « Gumba, gumba,

<sup>100</sup> Sandile Dikeni, *Guava Juice*, Bellville, Mayibuye Centre for History and Culture in South Africa, University of the Western Cape, 1992, p. 11. Nous soulignons la dernière ligne.

<sup>101</sup> Wally Serote, Medu Editorial Board at the Foundation for Education in Gaborone, September 12-17 1983.

<sup>102</sup> Sandile Dikeni, « In love with a critic », *Guava Juice*, op. cit., p. 40.

gumba » est explicite en ce sens, par son rythme heurté et la répétition du vers « that's struggle » :

[...]  
You seen struggle.  
If you have heard :  
Heard a man bugger a woman, old as his mother ;  
Heard a child giggle at obscene jokes  
Heard a mother weep over a dead son;  
Heard a foreman say 'boy' to a labouring oupa  
Heard a bellowing, drunken voice in an alley.  
You heard struggle.  
Knowing words don't kill  
But a gun does.  
For no more jive  
Evening's eight  
Ain't never late.  
Black is struggle.<sup>103</sup>

Ce monde désaccordé, obscène et violent, c'est aussi celui que dépeint quarante ans plus tard, et malgré l'avènement de la démocratie en Afrique du Sud, le poète Lesego Rampolokeng qui explicite ici son rapport à l'écriture poétique :

People like things that are beautiful. I don't write about beautiful things. [...] The Nobel Prize winner for literature, Nadine Gordimer, wanted to drag me off to her personal analyst ; she reckoned I was sick. Is it me who's sick, or the things I write about?<sup>104</sup>

Voilà donc en écho une filiation directe entre poètes et textes poétiques : ce qui les unit dans un même mouvement et comme en dialogue, c'est bien l'exploration d'un langage apte à rendre compte de l'état du monde et de l'expérience du monde. La syntaxe de Rampolokeng est d'ailleurs éclairante : de « things that are beautiful » à « beautiful things », on passe du choix possible des thématiques du poète à l'affirmation de l'impossibilité d'écrire sur ce qui est beau – explicitée plus loin par le caractère fondamentalement malade du monde qui l'entoure. Entre le désir supposé du public, sa capacité de réception, et le travail d'écriture poétique, se pose en fait l'inadéquation des mots au monde et aux choses, et la question d'un langage à inventer pour dire l'incommunicable. C'est aussi le choix de l'engagement de

---

<sup>103</sup> Denis Hirson, *The Lava of this Land*, op. cit., p. 130. Nous soulignons.

<sup>104</sup> [www.culturebase.net](http://www.culturebase.net)

Lesego Rampolokeng qui refuse le mythe facile et fabriqué de la transition politique pour persister à interroger l'histoire en marche par la poésie :

now our history  
moves out of its murder mystery  
& RECITES  
the poetry of strange sights  
the images of mid-day nights  
now we retrace  
footprints disappeared without trace  
on the backs of bullets  
inside prison gullets  
frozen in hot shells  
fried in cold cells  
& we ask  
what *form* now does the storm take  
after drinking from the blood lake?<sup>105</sup>

C'est bien de *forme* qu'il s'agit : la voix poétique, par l'expérience même que constitue la poésie, choisit, façonne, produit des formes, y compris dans la mise en cause totale des formes consacrées. Ni cadres, ni écoles, ni filiations prestigieuses ; mais des échos, des saluts, des échanges. Le poème de Lesego Rampolokeng cité ci-dessus renvoie d'ailleurs explicitement dans ses premières lignes au texte de Wally Serote « Behold Mama Flowers »<sup>106</sup> ; référence qui n'est pas un hommage, mais plutôt la résonance d'une voix qui persiste.

### ***3.2 S'engager en poésie : la voix poétique comme reconnaissance de l'autre fait accéder au champ politique***

Ainsi, des premiers poètes de la Black Consciousness à la poésie post-apartheid, le questionnement du langage dans son rapport au monde et la prise de parole comme constitutive d'une conscience propre et de la conscience de l'autre sont les composantes d'une problématique qui n'appelle pas de résolution mais plutôt une pratique. C'est dans les

---

<sup>105</sup> Lesego Rampolokeng, *Talking Rain*, Johannesburg, COSAW, 1993, p. 9.

<sup>106</sup> After Bra W's flowers (at the moment of rude awakening & rule taking)

let all mothers  
behold the flowers  
they defeat human hurricane  
& unnatural powers  
these flowers bloom  
in the gloom of death's factory (Lesego Rampolokeng, *Talking Rain*, op. cit., p. 9).



conditions extrêmes qu'incarne et impose le système d'apartheid qu'a pu émerger cette parole, précisément parce que l'apartheid, tout comme le système colonial analysé par Fanon, procède exactement à l'inverse : la déshumanisation systématique comme garante de l'ordre établi. Le non-humain, le sous-humain, l'anonymat, le nom générique, la langue imposée sont autant de conditions qui imposent une expérience limite, infra-langagière, au-delà ou en-deçà du langage en ce qu'elles s'attaquent à la langue comme lieu d'humanité ; ces conditions sont alors aussi celles qui en retour, dans la conscience, la résistance et la lutte, placent le langage au cœur de la dynamique de réappropriation, d'autodéfinition, de construction. Le langage sera donc lui aussi expérimental, précisément parce que la parole, et la voix qui la porte, sont posées comme formes premières de conscience. Là s'établit aussi le lien fondamental entre engagement et oralité : la voix est reconnaissance immédiate de l'autre comme individu, comme interlocuteur, comme chambre d'écho, comme acteur. Il s'agit donc bien de dépasser une simple lecture de l'oralité comme trace littéraire historique, comme particularité culturelle, et de se garder d'y voir une sorte d'ornementation qui serait propre au texte poétique sud-africain, comme pourraient sembler le faire croire les commentaires de Nadine Gordimer sur la poésie de Mtshali ; bien plus que modalité de représentation et caractéristique formelle, elle est d'abord action, et en ce sens fait son entrée dans le champ politique.

En 1972, James Matthews et Gladys Thomas publient le recueil *Cry Rage !*, immédiatement saisi et interdit. Avec la colère et la violence qui vont caractériser toute son œuvre, James Matthews expose dans un avant-propos aux allures de manifeste un rapide portrait dévastateur de l'Afrique du Sud de l'apartheid et les raisons de son engagement poétique :

The declarations in this book are by a housewife and myself, a man of no account, who refuse to remain silent at all the injustices done to blacks. Our voices are not lone voices crying in the wilderness. At first, I thought we were the only ones voicing our protest but now I know there are other voices, in other rooms, joining in our protest and our words will reach the ears of Christian upholders of civilisation and let them know that we will not be fed pie in the sky. We shall show our contempt for white man's two-faced morality.<sup>107</sup>

Marquée par l'urgence, la poésie de James Matthews est investie de la force performative d'une déclaration de guerre ; ce préambule annonce une poésie qui se veut d'abord action, indépendamment de toute considération d'ordre esthétique. L'écriture de James Matthews est

---

<sup>107</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, Johannesburg, Spro-cas Publications, 1972, p. 1.

pourtant l'incarnation d'une dynamique, de l'irruption du sensible, du matériel, de l'immédiat dans l'écriture, avec toute leur violence.

the click-clatter of garbage cans  
as night-prowl cats disturbed  
at feasting of poor man's slops  
flee an alley with banshee screech  
couples joined together on countless couches  
joy drumbeats their breast  
copulation the palliative for angst  
rib-thin dog howls its fear  
at the dragon eye light of a truck  
rumbling from out of the dark  
a drunk's cry trembles in the air  
[...]  
tall buildings throw threatening shadows  
stalking the lone walker  
as night settles like stifling death  
resurrection coming with the dawn<sup>108</sup>

Portrait sonore de l'environnement urbain, hommes et animaux réduits à un niveau semblable d'êtres en proie à la terreur / êtres-pour-la-terreur : la violence à venir des textes de James Matthews, c'est d'abord la violence d'un monde que le langage ne dit que par le détour poétique, non pas en transcendant le réel, mais en lui donnant forme, corps, mouvement, voix. En dépit du caractère désespéré de certains textes, sa poésie va alors au-delà du portrait du monde qui l'entoure, ne serait-ce que parce que ce monde est là, écrasant, pesant, un déterminisme contre lequel chaque mot s'élève. L'irreprésentable est la substance d'une poésie qui travaille sans relâche non pas tant à le dire ou à le montrer qu'à lutter contre les multiples formes que revêt la force de l'inhumanité. La brièveté des strophes sur la page blanche vient alors comme l'incarnation physique du terrain peu à peu regagné par la voix poétique qui, selon les propres termes de James Matthews, est d'abord une arme. La voix est non seulement ultime bastion humain, mais aussi et par là même instrument et enjeu de pouvoir, le lieu des combats, des victoires et des défaites. L'aspect à la fois matériel et immatériel de la voix en fait en même temps, lorsqu'elle est niée, le symptôme de l'inhumanité, et la force de construction identitaire. Elle porte en cela sa propre résolution, parce qu'elle seule peut dire l'impossibilité même de dire. Ainsi le premier texte de *Cry Rage !* est d'abord la négation de la possibilité poétique :

---

<sup>108</sup> James Matthews, *Cry Rage !*, op. cit., p. 45.

It is said  
that poets write of beauty  
of form, of flowers and of love  
but the words I write  
are of pain and rage

I am no minstrel  
who sings songs of joy  
mine a lament

I wail of a land  
hideous with open graves  
waiting for the slaughtered ones<sup>109</sup>

Dans le recueil *No Time For Dreams*, James Matthews annonce de manière semblable sa démarche:

I wish I could write a  
poem  
record the beginning of  
dawn  
the opening of a flower  
at the approach of a bee  
describe a bird's first flight  
then I look at people  
maimed, shackled, jailed  
the knowing is now clear  
I will never be able to write  
a poem about dawn, a bird or a  
bee<sup>110</sup>

L'ironie amère, la structure circulaire de ce second poème, la simplicité, la mémorisation aisée, associées au choc produit par la juxtaposition de l'imagerie pastorale et des verbes appliqués aux êtres humains, font de ce texte un manifeste qui pose à la fois l'engagement politique et un appel à une réévaluation du langage et de la parole, et pas uniquement dans le champ poétique. Le rejet des mots « poem », « dawn », « bee » sonne comme la parodie d'un jeu poétique enfantin où l'on comblerait des vides par des mots de son choix ; or la poésie de James Matthews, comme un retour aux questionnements élémentaires sur la langue, est une lutte permanente et acharnée contre l'impuissance, notamment par la production de structures poétiques qui partagent et font circuler la parole. La parole en mouvement, la voix en tant que mouvement, sont les composantes essentielles de textes qui rétablissent un sens de l'humanité

---

<sup>109</sup> James Matthews, *Cry Rage !*, op. cit., p. 1.

<sup>110</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, Athlone, Blac, 1981, p. 1.

en actes. C'est bien ce que dit Lesego Rampolokeng une trentaine d'années plus tard : il ne s'agit pas d'écrire sur ce que le sens commun (ou Nadine Gordimer) tient pour beau, mais de s'engager dans ce qui constitue une expérience radicale : rendre compte des limites du langage pour les repousser en proposant une poésie expérimentale qui est d'abord une expérience sur le langage. C'est en ce sens que l'engagement poétique est fondamentalement dialogue, parce que le texte poétique est aussi trace de la conscience aiguë de l'insuffisance du monologue qui confine à la folie avant l'extinction de la parole même :

my mind a mist-filled maze  
 thoughts blindly groping  
 for the thread of clarity  
 leading to reason;  
 a wasteland of words  
 striving for expression  
 failing in its meaning  
 become muted corpses accumulating  
 in the cavity of my skull;  
 my signals for identification  
 smoke spirals in my brain  
 all lines of communication cut!<sup>111</sup>

Selon des modalités différentes, les échos sont persistants d'un texte à l'autre, d'un poète à un autre : ce qui pose question, c'est bien la perte du sens, l'impossibilité de donner un sens, et c'est la reconquête du langage seule qui semble permettre d'apporter une résolution à l'aporie de l'incommunicable. Cet incommunicable en effet est de l'ordre de l'*expérience* en Afrique du Sud ; il prend place dans le silence, dans le non-dit, dans le non-échange, dans une négation et une négativité du langage, à commencer par la définition des Noirs comme non-blancs, ceux que Chris Van Wyk décrit comme des corps définis, sur le même plan, par l'absence de passeport intérieur et l'absence de parole (« suppurating bodies that have no pass or say ») avant de témoigner avec amertume :

And I record these lives and days  
 and my friends they have canvases  
 and torn pastiches  
 and gloomy nuances  
 and some shout their hurt from boards  
 in songs.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> James Matthews, *Cry Rage !*, op. cit., p. 41.

<sup>112</sup> Chris van Wyk, « Anthem for a new day », *It is Time to go Home*, Johannesburg, Ad. Donker, 1979, p. 11.

La privation de parole comme pratique, comme droit, comme caractéristique identitaire, comme expression légitime, comme pouvoir, trouve son ultime violence dans la répression policière et l'emprisonnement, avec la privation de dialogue comme corollaire de la surveillance ou de la peine. « I could imagine leaving prison like a vegetable, unable to speak coherently », écrit Moses Dlamini, emprisonné durant deux années et demi sur Robben Island. L'absence de parole sensée comme négation de l'humanité est au cœur de la poésie de la Black Consciousness comme objet de lutte, de conscience et de reconquête ; et elle est, pour chaque poète, le lieu d'un itinéraire singulier.

La difficulté n'est pas seulement d'écrire, elle est aussi de produire du sens dans un univers de non-sens ou de manipulation du sens ; et il nous semble que c'est bien par l'oralité, et dans un échange dialectique entre voix et écriture, comme un miroir à la dialogie entre les textes, que peut se produire un sens. Parce que la voix réclame la nécessaire participation de l'autre, elle contribue à la recherche et à la construction d'un sens dans un processus dynamique qui ne peut être univoque. Les techniques de l'oralité, en installant un auditoire, qui participe à l'élaboration du texte, une place fondamentale, postulent aussi une reconnaissance de l'autre comme sujet qui devient agent du texte, et non simple auditeur ou spectateur. Ceci implique aussi l'impulsion d'un mouvement qui s'oppose à la pétrification de l'Afrique du Sud par un système politique d'oppression, pétrification maintenue par la force, par l'assignation forcée d'identités, manifeste aussi dans le langage, dans le contrôle des idées et de leur diffusion. Denis Hirson, dans nombre de ses écrits, interventions ou entretiens, utilise fréquemment l'image d'une paroi de verre ou d'un globe pour évoquer l'Afrique du Sud de son enfance et de son adolescence. Cette paroi de verre rend compte à la fois de la dimension spectaculaire et obscène de l'oppression ordinaire, de la compartimentation des êtres, et de l'incommunicabilité fondamentale qui préside aux relations interpersonnelles comme à l'éventualité d'un récit sud-africain. La dimension spectaculaire fait d'ailleurs obstacle à l'engagement, en ce qu'elle réduit au silence, abasourdit, effare ; c'est la force écrasante de l'oppression visible, audible, manifeste, dont la puissance laisse entendre que toute opposition est à la fois illégitime et ridicule. L'Afrique du Sud de l'apartheid relève de l'incommunicable ; or la voix est fondamentalement mouvement, dynamique, échange, élan, attente de réponse, dans la création d'un espace qui résonne. En ce sens le silence forcé est aussi une des conditions essentielles de production de la poésie de la Black Consciousness : ce n'est que dans ce silence que la voix poétique entre en action. Il est certain que ce silence imposé est d'abord le lieu d'une violence symbolique, d'un déni, d'une négation identitaire et

historique ; mais les voix qui le brisent et l'emplissent en font un lieu de résonance qui dispose l'auditoire à l'écoute et à l'action, qui l'appelle comme il appelle le sens.

Ce rapport de l'oralité au sens est aussi celui de la prise en compte de l'auditoire, et donc de l'investissement d'une collectivité dans la production d'un sens proprement social. Pour Jean-Luc Nancy, analysant la perception de la mélodie,

Il s'agit de remonter à ou de s'ouvrir à la résonance de l'être ou à l'être comme résonance. Le « silence » en effet doit ici *s'entendre* non pas comme une privation mais comme une disposition de résonance : un peu – voire exactement... - comme dans une condition de silence parfait on entend résonner son propre corps, son souffle, son cœur et toute sa caverne retentissante.<sup>113</sup>

Dans ce silence investi comme lieu d'engagement poétique, la voix est fondamentalement au nom des autres, pour les autres et vers les autres, en plus d'être une voix autonome comme vecteur de soi. Auditoire, résonance, écoute et action sont des éléments fondamentaux dans la construction d'une poésie engagée parce qu'elle est d'abord sociale, en ce qu'elle reconnaît son auditoire comme sujet, comme interlocuteur, comme participant et acteur. C'est bien cette imbrication des domaines, des rôles, des actions, manifestement inséparables dans les productions poétiques et liés par la voix, qui fonde l'engagement et par là-même la reconnaissance de l'autre comme acteur de l'histoire. Le paradoxe de la voix comme manifestation immédiate mais aussi comme médiatisant le monde produit une poésie fusionnelle et pourtant capable d'un recul sur l'immédiat. Denis Hirson, pour qui l'écoute de la poésie sud-africaine a été un itinéraire et un apprentissage, en propose une définition qui établit ce lien essentiel et fusionnel entre la poésie et le contexte sud-africain :

[South African poetry] has had fragmented bits of literature, islands if you like. It's had oral traditions originally coming out of the rural areas. It's had an urban European based tradition. It's had a scattering of different approaches to poetry, *echoing the shattered political and social realities of the country*. Nevertheless there might be a constellation of poetry developing which could begin to be called a nascent South African tradition or lineage. [...] I would say firstly that it's not about the world 'out there'. [...] The kind of poetry I'm speaking about does not describe the world outside the window. It describes a direct fusion between perception of landscape and feeling and politics; it records the intimations of an integration of self in the South African context.

Perhaps one of the major influences on this form is oral, that is, *I think I hear* the fluid forms of *daily speech*, perhaps also *the pulse* of oral poetry in this poetry that is

---

<sup>113</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 44.

nonetheless destined for the blank page. And then there are sometimes implicit and explicit references to urban music, mbaqanga and jazz. There must also be the influence of church singing and freedom songs. *This is a poetry which demands to be heard.*<sup>114</sup>

Cette poésie, qui est d'abord un appel, s'inscrit bien dans des conditions politiques et sociales avec lesquelles elle se veut en interaction. Cette interaction est intrinsèquement celle du poète avec son auditoire, par cette intégration, cette fusion du soi avec le champ social. Il est frappant que dans cette interview, Denis Hirson associe aussi directement la question sociale à la question de l'oralité. La poésie sud-africaine, et en particulier celle à laquelle Denis Hirson s'est intéressé dans son anthologie *The Lava of this Land*, est d'abord l'héritière d'un ensemble de traditions orales et musicales d'origines diverses. Mais la filiation qu'elle a créée à partir des années 1960 est née de la volonté de demeurer en prise directe avec le monde qu'elle s'obstine à ne pas mettre à distance ; au contraire, ce rapport direct au contexte sud-africain est aussi le moyen d'interagir avec le lecteur ou l'auditeur, et donc de se situer dans l'action. Cette pratique est alors éminemment politique : cette fusion avec le monde est à l'opposé d'une poétique détachée des contingences qui voudrait les transcender au nom d'une esthétique de l'éloignement comme gage de qualité et de pureté. Dans ce cadre, l'oralité dans l'écriture assure aussi un échange aussi direct que possible entre le monde, le poète et son public. La poésie est alors à la fois écoute et appel, chambre d'échos et lieu de dialogues, prise de parole et attente d'autres voix. Elle est fondamentalement reconnaissance de l'autre, parce qu'elle pose le dialogue au principe de toute poétique. C'est bien cette reconnaissance qui en fait une poésie politique, dans la polyphonie qui donne la parole à tous, y compris à l'adversaire, dans l'élaboration collective d'un récit, dans l'expérimentation qui fait échapper le langage à l'assignation du sens, dans l'exploration des limites et des marges du langage. En somme, pour les poètes de la Black Consciousness et leurs successeurs, l'enjeu a été et demeure de trouver un langage commun, celui qui rendrait compte du monde et serait audible par tous, donnant à tous la possibilité de se faire entendre dans ce langage. En se situant dans une logique performative et dialogique, la poésie ouvre la voie à l'action, sans négliger les ambiguïtés et les insuffisances que porte le langage lui-même, sans oublier la part commune d'incommunicable et d'irreprésentable que partagent le poète et son auditoire. La poésie engagée ne pourra donc se contenter d'être pamphlet, slogan, sous peine d'être vouée à une existence éphémère.

---

<sup>114</sup> Interview par Robert Berold, *New Coin*.. Nous soulignons.

On tient trois jours, à la rigueur trois mois, en utilisant la dose de ressentiment contenue dans les masses, mais on ne triomphe pas dans une guerre nationale, on ne met pas en déroute la terrible machine de l'ennemi, on ne transforme pas les hommes si l'on oublie d'élever la conscience du combattant. Ni l'acharnement ni le courage, ni la beauté des slogans ne suffisent.<sup>115</sup>

En dépit de l'urgence et de la difficulté à dépasser le présent, elle est aussi politique en ce qu'elle construit, dans et par le langage, une conscience ; et la force de la poésie de la Black Consciousness, c'est bien, dans la fusion que décrit Denis Hirson, d'avoir produit un espace et un temps où autre chose pouvait advenir, non par la grâce du temps qui passe, mais par l'action politique. Il a fallu formuler, articuler ce temps pour que l'action y prenne place, et la poésie de Wally Serote en rend clairement compte :

For Don M. – Banned

it is a dry white season  
dark leaves don't last, their brief lives dry out  
and with a broken heart they dive down gently headed for  
the earth,  
not even bleeding.  
it is a dry white season brother,  
only the trees know the pain as they still stand erect  
dry like steel, their branches dry like wire,  
indeed, it is a dry white season  
but seasons come to pass.<sup>116</sup>

C'est donc dans une forme brève que Wally Serote, coutumier du poème à caractère épique, s'inscrit dans un temps choisi, pensé, et non imposé. Pour Denis Hirson, ce poème est unique précisément par son extraordinaire capacité à formuler, dès 1974, le passage d'un temps à un autre, dans une écriture qui mêle à la fois un sens aigu de l'appartenance à une volonté commune et l'intimité totale avec le monde qui l'entoure. La prise de parole, ici, est un constat (« it is a dry white season »), un portrait (« they dive down gently headed for the earth »), un appel (« brother ») ; nul besoin d'un portrait réaliste de ce monde-là : il est tout entier dans ces quelques lignes, dans l'extrême concentration et les implications des deux derniers vers. Malgré des stratégies d'écriture extrêmement variées, qui toutes demeurent fort éloignées de tout souci d'école, la poésie de la Black Consciousness nous semble s'inscrire dans la notion du réalisme de lucidité tel qu'il est décrit par Philippe Geneste :

---

<sup>115</sup> Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, La Découverte, 2002, p. 131.

<sup>116</sup> Wally Serote, "For Don M. – Banned", 1974, in Denis Hirson, *The Lava of This Land*, Evanston, TriQuarterly Books / Northern University Press, p. 43.



La raison des choses n'est pas dans le réel immédiat, mais dans le réel ressenti et compris. Et la collectivité, qu'elle le veuille ou non, a sa part dans la société des vagabonds puisque qui dit représentation dit produit d'une interaction du sujet porteur d'un discours singulier avec les visions du monde portées par les autres. Il n'y a de représentation des êtres et des choses, des événements, que par confrontation. Le dialogisme fait l'humain et, au cœur de l'humain, la culture.<sup>117</sup>

C'est bien dans la dialogie que s'inscrit une reconnaissance de l'autre qui fait accéder le texte au champ politique. Alice Cherki, dans sa préface aux *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon, rappelle que celui-ci

a tenté de mettre en place une nouvelle construction du savoir introduisant le corps, le langage et l'altérité comme expérience subjective nécessaire dans la construction même de l'avenir du politique.<sup>118</sup>

La proximité de la Black Consciousness, en particulier de Steve Biko, avec les idées de Fanon, est manifeste dans la production d'une poésie qui veut participer à la construction d'une conscience noire en posant comme préalables l'échange et la dynamique entre ces catégories. Dans cette expérience, la dialogie est fondatrice : écoute de l'autre, elle est aussi écoute des autres textes ; elle est construction de soi par la reconnaissance de l'autre ; elle est voix singulière et multitude ; elle pose comme conscience de soi la reconnaissance de l'altérité ; elle est mouvement.

### 3.3 « *It's the word in motion* »

Ainsi la voix est bien au cœur de cette construction, en tant que travail singulier sur le langage et construction d'un auditoire. La voix est d'abord une expérience, une histoire, une trace identitaire qui sera fondatrice dans la construction de l'identité collective. La prise de parole est d'abord l'écoute des autres, pour porter leur parole mais aussi en ce qu'ils participent à l'élaboration d'une histoire commune. C'est d'abord la parole des origines, la

---

<sup>117</sup> Philippe Geneste, « Martinson et l'écriture prolétarienne », in *La Littérature à la place des yeux*, Marginales n° 5, Forcalquier, Agone, printemps 2006, page 37.

<sup>118</sup> Alice Cherki, « Préface à l'édition de 2002 », in Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, La Découverte, 2002, p. 15.

parole familiale, et le lien intime qui s'ébauche et se tisse avec le politique dans la pratique et l'écoute :

Oral poetry doesn't necessarily see itself as such. I came across it in the streets and in my home as well. For example my grandmother, when she was in some kind of excited state, moved to anger or joy or whatever, would rattle out some lines that would put quite a number of people today going as poets to shame. That's why I've always gone out of my way to say, for me, my grandmother was the original rapper. [...] But as I say, I did not recognise it as poetry itself. It was just the way in which my grandmother would express herself at certain times. This country's best poets will never be known, will never be recognised, because they do not even see themselves as poets, just as people putting words out there, in the street, mouth to ear, that kind of communication.

And then as a kid I used to listen to Radio Freedom. They would have a slot where they had poetry, I suppose just a means of mobilisation. And they introduced it by having these sounds of AKs going off to add some power to it. This rattling of guns and the static that's coming from your receiver, all these noises, this person reading poetry – it was electric, you know, that's what I think ignited that first spark.<sup>119</sup>

Environnement familial, social, culturel et sonore déterminant: c'est ainsi que Lesego Rampolokeng pense retrouver les sources de son engagement en poésie, et la place d'abord sociale de la poésie orale semble bien être au cœur de la démarche poétique comme action. Le contexte de l'apartheid est manifestement essentiel dans l'élaboration d'une vision instrumentale du langage, ne serait-ce que parce que l'opresseur a produit pour lui-même un langage à son service. Pourtant, les poètes de la Black Consciousness n'en font pas un usage uniquement symétrique qui ne serait qu'une réponse au discours de l'apartheid. La démarche d'abord humaniste de la Black Consciousness, au contraire, veut permettre une circulation de la parole qui pourrait être la première manifestation de l'autonomie et de la participation. En ce sens, la littérature ne peut se contenter d'enregistrer, de rapporter, de mimer ; elle doit être action. Pour Jacques Rancière,

Le Verbe est le langage qui crée au lieu de simplement nommer, et qui se fait lui-même corps au lieu de désigner les corps ou de mimer leur ressemblance. [...] Le poème du langage est lui-même poème d'une humanité. En avérant sa place dans le poème commun du langage, l'acte poétique avère aussi la place de l'animal humain quelconque dans le séjour de la divinité humaine.

L'acte insensé du poète rencontre alors la question politique de l'écriture, celle du partage de la parole comme le mode instituant d'une certaine communauté.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Interview par Robert Berold, *New Coin* n° 35, 1999, p. 36.

<sup>120</sup> Jacques Rancière, *Politique de la Littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 94, 96.

Ainsi, entrer en dialogique, c'est aussi instituer le partage de la parole. Patrick Chamoiseau, à son tour, montre bien dans son article « Ecrire en pays dominé »<sup>121</sup> la nécessité de l'écoute des autres langues comme lieux de contacts, de frottements, de création. Le partage de la parole s'opère aussi dans la performance, notion clé pour Lesego Rampolokeng et Ike Muila qui placent l'oralité au point de départ du texte poétique et de la démarche de création, tout en s'interrogeant sur les ambiguïtés et détournements rendus possibles par des volontés politiques, en particulier au cours des années de transition, de mettre les poètes au service d'un homme ou d'un discours. Il semble toutefois que le questionnement des enjeux poétiques demeure, et que la nécessité d'une parole libre soit constamment réaffirmée. La poésie de la Black Consciousness, de la même manière qu'elle construit une conscience noire et un nouvel humanisme, institue le partage de la parole dans son illégitimité originelle, dans sa force de transgression, dans la destruction des normes. Dans cette dynamique, la parole poétique est d'abord une parole qui circule, qui impulse un mouvement par son propre mouvement, qui résonne, qui se transmet. L'alternance des pronoms et la diversité des noms dans le long poème de Wally Serote *A Tough Tale* répond à ce mouvement qui ne fait pas que témoigner mais entraîne, prophétise, articule, met en forme ; alors, dans le silence de l'apartheid, se mêlent une multitude de voix qui s'engagent parce que leur parole incarne et partage une autre vision de l'homme. Elle n'est pas toujours dépourvue d'ironie, comme chez Wopko Jensma :

i was born 26 july 1939 in ventersdop  
i found myself in a situation

i was born 26 july 1939 in sophiatown  
i found myself in a situation

i was born 26 july 1939 in district six  
i found myself in a situation

i was born 26 july 1939 in welkom  
i found myself in a situation  
now, when my mind started to tick  
i noticed other humans like me  
shaped like me: ears eyes  
hair legs arms etc... (I checked)  
we all cast in the same shackles:  
flesh mind feeling smell sight etc...  
[...]  
i possess a typewriter and paper  
i possess tools to profess I am an artist

---

<sup>121</sup> Patrick Chamoiseau, « Ecrire en pays dominé », *La Nouvelle Revue Française*, n°516, janvier 1996, p. 48

i possess books, clothes to dress  
 my flesh; my fingerprint of identity  
 i do not possess this land, a car  
 much cash or other valuables  
 [...]

i hope to live to the age of sixty  
 i hope to leave some evidence  
 that I inhabited this world  
 that I sensed my situation  
 that I created something  
 out of my situation  
 out of my life  
 that I lived  
 as human  
 alive  
 i <sup>122</sup>

L'identité, l'engagement, le questionnement sur l'entreprise poétique et sur le langage sont, chez les poètes de la Black Consciousness, comme un manifeste qui est posé à la fois comme préalable à l'écriture et comme aboutissement d'un itinéraire à chaque fois singulier, comme reconnaissance d'une prise de responsabilité poétique et politique. Que Wopko Jensma soit schizophrène n'est pas anodin dans sa recherche d'un langage poétique qui témoigne et qui surtout soit créateur ; la voix s'incarne alors dans son principe performatif de création qui peut instaurer une dynamique. C'est dans les dialogues, implicites, explicites ou imaginaires que se manifeste et se pose l'humanité, dans la reconnaissance des autres comme interlocuteurs, et dans l'attente, par conséquent, d'une reconnaissance du locuteur premier par son auditoire.

Ce double mouvement, rendu possible par la résonance, est une mise en cause totale et radicale de l'homme envisagé comme pur réceptacle d'ordres, de consignes, comme exécutant. Or la polyphonie, l'écho, le dialogue, la perméabilité à la voix de l'autre et des autres sont autant de possibilités de s'approprier le langage, dans une dynamique quasi magique en tant qu'elle fonctionne en dépit de la réalité, qui relève des propriétés performatives du langage ; c'est la voix qui garantit l'existence et l'efficacité du geste annoncé par l'agent/locuteur. Dans le chapitre « Politics of the voice » de son ouvrage *A Voice and Nothing More*, Mladen Dolar analyse la nécessité de la voix qui donne forme aux rituels religieux et sociaux et en garantit l'effectivité :

---

<sup>122</sup> Wopko Jensma, "Spanner in the what.? Works", 1975, in Denis Hirson, *The Lava of This Land*, op. cit., p. 61.

The voice is intimately linked with the dimension of the sacred and ritual in intricately structured social situations where using the voice makes it possible to perform a certain act.[...] Those words, carefully stored on paper and in memory, can acquire performative strength only if they are relegated to the voice, and it is as if the use of the voice will ultimately endow those words with the character of sacredness and ensure their ritual efficacy, in spite of – or, rather, *because of* – the fact that the use of the voice does not add anything to their content.<sup>123</sup>

La voix engage : elle n'est pas seulement garantie d'efficacité, elle est aussi condition même de l'action et du mouvement. Envisager la poésie comme engagement, c'est aussi s'inscrire dans une histoire sud-africaine qui, nous l'avons dit, est portée par le poète, conteur, historien, critique, en gardant à la voix, contre la suprématie de l'écriture, le pouvoir singulier de faire et non pas seulement de dire ou, plutôt que de poser une équivalence entre dire et faire, d'envisager le dire comme l'engagement à faire. Cette histoire est rappelée par Graham Pechey :

Behind the ancient figure of the seer is the modern figure of the writer, the poet who frames and contextualizes – even as he respectfully ventriloquises<sup>124</sup> – the prophet's voice. Sol Plaatje long ago described his country as “a land filled with prophets”.<sup>125</sup>

S'il nous semble que les conditions de production spécifiques à la poésie de la Black Consciousness vont bien au-delà du travail de contextualisation mentionné par Graham Pechey, il est certain que le rôle du poète comme révélateur, prophète et visionnaire demeure, en particulier dans la déconstruction qui est faite de formes traditionnelles ; c'est le cas du détournement de l'épopée par Wally Serote, des multiples parodies ou réécritures des mythes. La remise en cause du langage poétique même, symptôme d'une textualité en crise qui est d'abord la crise du monde à représenter, témoigne pourtant d'une croyance fondamentale dans les pouvoirs de la parole, principe inlassable de construction. Cette fidélité à la parole, à son partage et à sa circulation, est liée à la parole prophétique au sens où des voix se lèvent, se répondent, s'interpellent, fusionnent, deviennent composites, élaborant une conscience collective dans un monde fragmenté. L'engagement est d'abord dans la parole orale, et Amadou Hampâté Bâ en précise ainsi les enjeux :

---

<sup>123</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, The MIT Press, 2006, p. 107.

<sup>124</sup> Sur le ventriloque, voir l'introduction à Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*.

<sup>125</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, Manchester, Manchester University press, 1994, p. 13.

Tout le problème, pour certains chercheurs, est de savoir si l'on peut accorder à l'oralité la même confiance qu'à l'écrit pour témoigner des choses du passé. A notre avis, le problème est ainsi mal posé. Le témoignage, qu'il soit écrit ou oral, n'est finalement qu'un témoignage humain et vaut ce que vaut l'homme. Ce qui est en cause derrière le témoignage lui-même, c'est donc la valeur de la chaîne de transmission à laquelle l'homme se rattache, la fidélité de la mémoire individuelle et collective et le prix attaché à la vérité dans une société donnée. En un mot, le lien de l'homme avec la Parole.

Or, c'est dans les sociétés orales que non seulement la fonction de la mémoire est la plus développée, mais que ce lien entre l'homme et la parole est le plus fort. Là où l'écrit n'existe pas, l'homme est lié à sa parole. *Il est engagé par elle*. Il est sa parole et sa parole témoigne de ce qu'il est. La cohésion même de la société repose sur la valeur et le respect de la parole.<sup>126</sup>

Au-delà de la question de l'évaluation des littératures orales par la critique ou la recherche, l'analyse d'Amadou Hampaté Bâ nous rappelle à quel point la cohésion sociale repose sur la parole, et dans quelle mesure c'est bien la parole qui est constitutive de la structure sociale. Elle ne se contente pas de la décrire ou de la dire ; elle la fait, et engage par là ses membres comme participants. Ainsi,

La fidélité à une parole est le « faire vrai » d'une vie d'homme engagé dans un espace social. Elle est également la réactualisation permanente d'un dire. L'engagement dans le temps.<sup>127</sup>

Cet engagement dans la parole, que l'on retrouve dans les analyses de Paul Ricœur<sup>128</sup>, permet aussi de s'interroger sur la qualification de littérature engagée, en ce qu'elle distingue la littérature de l'engagement ; s'agissant de la Black Consciousness, nous trouvons en fait un processus de fusion et une tentative d'accord, à l'image du phénomène fusionnel décrit par Denis Hirson, entre la parole et le monde par une forme d'engagement qui ne peut les séparer l'un de l'autre. La conscience se construit alors par et dans l'homologie entre l'homme et sa parole, et l'absence ou la destruction de la conscience sont bien identifiées comme résultant de la négation de la parole vive. Le processus que Steve Biko a appelé « consolidation de la conscience » et, par conséquent, constitution proprement sociale, dépend en premier lieu de l'engagement de chacun dans la construction d'un récit commun. La littérature de la Black Consciousness est alors le lieu d'une prise de parole qui redonne au langage sa dimension à la

---

<sup>126</sup> Amadou Hampâté Bâ et Jean-Gilles Badaire, *La parole, mémoire vivante de l'Afrique*, Saint-Clément de Rivière, Editions Fata Morgana, 2008, p. 7-8.

<sup>127</sup> Fred Poché, *L'homme et son langage*, Lyon, Chronique Sociale, 1993, p. 76.

<sup>128</sup> Paul Ricœur, « Langage, politique et rhétorique », *Lectures I*, Autour du politique, Seuil, 1991 ; *Du texte à l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

fois identitaire, humaniste et fédératrice ; c'est ainsi que Cosmo Pietersee décrit le personnage de Bra Joe :

The man of words, the spinner of a tale, the tongue that sings, the tongue of fire, the fire in my blood, the blood of a poem, the poetry of Sophiatown.<sup>129</sup>

Cette abondance est aussi le symptôme d'un manque, un processus de compensation et d'affirmation, de légitimation d'une parole identifiée à un lieu emblématique et menacé (« Sophiatown »). Il est frappant de constater, face à la force de la poésie de la Black Consciousness dans sa diversité d'expression, la nécessité constante d'affirmer la prise de parole, la lutte contre le silence, la capacité même à articuler. On mesure alors à quel point le processus de combat dans l'Afrique du Sud de l'apartheid est un engagement total, complexe et périlleux. Si la question de la responsabilité de l'artiste est présente dans les œuvres citées, il n'en reste pas moins que cet engagement ne va pas de soi, non pas seulement en raison d'un hypothétique engagement opposé – pour une poésie dite « pure », se voulant désengagée des contingences de son temps - mais surtout parce que cette responsabilité une fois assumée est écrasante. L'engagement des poètes de la Black Consciousness demeure toutefois l'affirmation que la parole sera au cœur de la reconstruction sud-africaine ; l'oralité n'est donc pas seulement technique, héritage et marqueur identitaire : elle est d'abord condition d'existence, nécessité et dynamique ; le Verbe sera cassure et origine nouvelle. Dans son analyse de l'œuvre poétique et théâtrale de Cosmo Pietersee, en exil à partir de 1964, Jacques Alvarez-Péreyre insiste sur le rôle central d'un langage qui n'est pas de l'ordre du slogan ou du pamphlet, mais que Pietersee envisage à la fois comme vision intime et construction collective, avec la prescience qu'une autre Afrique du Sud se construira dans l'accès de tous au dialogue. Sa propre fascination pour ce que permet le texte, y compris dans sa dimension sonore, nous rappelle l'oralité première comme principe performatif et créateur, qui devra ici d'abord renverser l'ordre des choses. L'oralité n'est pas seulement un préalable, un principe fondateur à l'origine de la production d'un nouveau langage ; elle demeure et persiste, elle est fragile et fugitive, elle est le principe dialogique qui donne accès aux textes, à soi comme sujet, à l'autre et au politique ; elle sera donc la condition de l'écriture d'un récit commun. La poésie de la Black Consciousness demande donc, voire impose, de réévaluer la question de l'oralité dans la production littéraire, dans le corps social, dans l'action politique, et ce non pas dans leurs possibles contradictions mais dans leurs relations d'échanges et d'échos. Cette

---

<sup>129</sup> Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 302.

modalité de la parole en mouvement traverse des catégories dont les frontières se révèlent peu pertinentes au regard de ce que la poésie comme pratique propose et opère. Il est possible d'envisager comme dynamiques la fusion et la confusion entre oralité et écriture pour entendre et faire entendre la voix du corps social :

I'm one of those people who are tied by the word. [...] You can put us all under the spoken word form, it's all the word in motion, the word moving from mouth to mouth to ear, the word lifted off the page. [...] Those volumes that we hold in our hands trickled down from the spoken word, the oral word.<sup>130</sup>

I've always tried to tread the midline between the word in motion, the word free – I mean without bounds – and the WRITTEN word. I've always tried in a way to marry the two: tried to make poetry that would leave a smudge on the page as it would on the stage.

[...]

What is important to me is that I write, and I write what I feel and in the way I feel it should be written. Whether that pleases the kings and princes of this earth is absolutely of no importance to me<sup>131</sup>

La voix est bien une force qui renverse l'ordre des choses, le questionne, propose, et surtout, paradoxalement, laisse une trace dans sa fugacité même: voilà en quoi la poésie de la Black Consciousness a posé et construit une conscience, en expérimentant la liberté dans le langage d'abord, dans une entreprise de contestation permanente, « un programme de désordre absolu »<sup>132</sup> qui fonde un humanisme de la rébellion.

---

<sup>130</sup> Interview par Robert Berold, *New Coin* n° 35, 1999, p. 37, 44.

<sup>131</sup> Interview par Robert Berold, *New Coin* n°29, 1993, p. 27.

<sup>132</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, op. cit., p. 39.



## **SECONDE PARTIE**

**Seconde partie :« I stride the earth with the rhythm of my wounds » (Wally Serote) : expérience(s) et expérimentation.**

# **CHAPITRE UN**

**The black interpreters**

### ***1.1 Des voix pour interpréter, articuler, matérialiser : expérience commune et corps social***

Dans le silence des années d'apartheid, la Black Consciousness formule et propose un discours de fierté, d'identité et de dignité face à un système politique, culturel et moral conçu pour assurer la relégation des Noirs à un statut inférieur voire non-humain. Cette formulation ne va pas de soi : les conditions qui déterminent sa production semblent certes, par leur adversité même, en assurer paradoxalement la force et le succès par l'accumulation de textes qui limitent ou nient les droits élémentaires ; mais la position et le statut du poète dans un régime qui encadre l'accès à la parole sont fragiles, tout comme est problématique la question du public et de la réception. L'expérience de l'oppression est donc au cœur d'une littérature qui entend d'abord agir, mais qui se situe dans un champ linguistique et langagier périlleux. Parler la langue de l'opresseur mais se l'approprier, relater sans se limiter à mimer le présent, s'arracher par le langage à ce que dit précisément le langage, trouver une autonomie hors de la force des faits et des lois, ne pas être seulement un cri, donner forme à ce qui ne semble plus relever de la possibilité d'une expression articulée, écrire ou ne pas écrire sur commande, trouver dans le langage la force de conjurer une textualité en crise sont autant de paramètres et d'enjeux qui semblent mettre en cause l'idée même de pratique d'une poésie engagée sous l'apartheid. Mais la volonté d'accéder au politique par la prise de parole, la conviction affirmée que la parole ouvre précisément sur un dialogue possible est aussi la clé d'une littérature qui se veut non pas seulement interprétation du réel mais surtout pratique.

Dans ce cadre, la voix poétique, qui travaille avec une oralité fondatrice dans la poésie de la Black Consciousness, s'appuie sur une expérience commune pour produire un langage dont la nouveauté est d'abord une libération. Libération et fierté non seulement se manifestent dans le langage, mais sont aussi produites par lui, tant cette prise de parole détermine la prise d'indépendance vis-à-vis d'un ensemble de déterminismes et de représentations. C'est texte après texte mais aussi texte contre texte, dans la construction d'un langage inattendu qui formule sa propre radicalité et ses stratégies de rupture, que les poètes de la Black Consciousness donnent à entendre des voix qui se veulent des armes partagées, qui circulent, s'accumulent, donnant pleinement à la parole sa fonction illocutoire. La multiplicité des formes et des expressions laisse aussi entendre que cette poésie est l'émanation d'un corps social engagé qu'elle peut incarner, conférant alors au poète le rôle d'un porte-parole qui est

aussi acteur. Ce corps social, construit notamment sur l'expérience commune de l'oppression, n'est pas seulement inspiration ou destinataire du texte poétique ; tout comme le poète, il est participant. C'est cette participation, fondamentalement liée à l'oralité qui traverse les textes de la Black Consciousness, qui rappelle que la poésie est ici pratique, en mesure d'assurer la cohérence, sinon la cohésion, d'un corps social mais aussi politique. C'est ainsi que nous entendons analyser la poésie de la Black Consciousness, dans la tension de l'oralité sur la page écrite, dans l'expérimentation de tactiques et stratégies d'écriture qui se veulent aussi processus opératoires de prise de parole et d'interlocution ; en somme, de comprendre les enjeux d'une poésie engagée à la lumière des termes de Michel de Certeau :

L'oralité associe l'art de faire aux combats pour vivre, ce qui est la définition même d'une pratique.<sup>133</sup>

Nous sommes bien en effet dans le cadre d'un combat pour vivre : la construction d'une identité, l'affirmation de sa légitimité, la conscience noire sous l'apartheid, envisagée comme devant être construite et consolidée, sont les clés d'un accès à la vie plus qu'à la survie. Mais il s'agit bien d'un combat, d'une lutte pied à pied contre les structures mentales et politiques de l'oppression ; il s'agit aussi de passer de la réaction à l'action, d'acquérir et d'affirmer une autonomie de parole et de gestes, précisément associés dans la pratique poétique telle qu'elle est envisagée par les poètes de la Black Consciousness : l'oralité apparaît alors comme le medium qui à la fois martèle et échappe, laisse des traces mais demeure insaisissable, appelle, court, résonne, reste un mouvement qui ne peut être figé que sous la forme d'instantanés, et apporte à la poésie sur la page la force et la capacité de lutte d'une parole qui se libère en s'énonçant. Cette énonciation autonome est capitale, dans la mesure où elle participe à la production par la parole d'un corps social qui dans une certaine mesure s'ignore ou du moins ignore sa propre force ; il s'agit donc bien de le dire pour le mettre en mouvement, et c'est cette action première qui est ici soulignée par Graham Pechey lorsqu'il commente les analyses de Njabulo Ndebele :

In all that he writes, Njabulo Ndebele has little if anything to say about his fellow white writers: Nadine Gordimer, for instance, with whom he co-leads the Congress of South African Writers; or John Coetzee. This is presumably because he is not in the business of speaking for *those who can and regularly do speak for themselves*, whose international reputation is kept afloat by the global culture industry, and whose valuable chronicling of 'white' subjectivity through all its self-interrogating

---

<sup>133</sup> Michel de Certeau, *La prise de parole*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 262.

transformations constitutes a 'post-liberal' fictional project parallel to the 'post-nationalist' turn for which he argues – a story as it were running alongside the story he seeks to generate, their two paths meeting along with other discourses of freedom at that hypothetical point in socio-political infinity called democracy. He also surely has the confidence of one who knows that his generation of the oppressed has indirectly helped to detonate that explosive interrogation by launching a militant identity politics twenty and more years ago, thus reversing the earlier order of colonial history which cast the oppressed in the role of those who can only *react*.<sup>134</sup>

Tel est donc le champ de la prise de parole: Ndebele, y compris dans sa critique de la littérature dite politique, s'attache d'abord à la parole de ceux qui n'y ont pas droit, aux voix considérées comme marginales ou illégitimes, aux noms de ceux pour lesquels personne ne parlait jusqu'à la déflagration produite par un engagement radical en littérature. Son attention aux formes populaires, à l'oralité, aux histoires racontées dans les taxis, aux prises de parole informelles, témoigne de son propre engagement dans l'écoute de textes militants en ce qu'ils constituent l'entrée dans l'action de ceux qui, dans le texte de l'apartheid, étaient condamnés à subir ou, tout au plus, réagir. Cette action autonome trouve aussi un écho dans la possibilité d'une interaction entre l'histoire en marche et l'histoire à écrire, où ceux qui font l'histoire sont aussi ceux qui la disent. C'est bien cette relation à la fois performative, illocutoire et dialogique entre la parole et l'action que la poésie de la Black Consciousness met en mouvement ; elle passe alors par l'expérimentation constante, par l'épreuve que constitue l'action, par l'immédiateté de la confrontation avec l'histoire et la conscience aigüe que la parole – en tant qu'histoires, chansons, théâtre, poésie – est d'abord production d'un corps social qui accède à sa propre reconnaissance.

Le poète sera donc celui qui nomme, qui raconte, met en mots et en forme, articule, et il nous semble possible ici de fusionner les deux catégories d'analyse proposées par Ndebele, et d'envisager le poète à la fois comme acteur et interprète. La force créatrice et interprétative du poète ne nous semble pas pouvoir être scindée ; elle va de pair, précisément, avec la fusion, dans la poésie de la Black Consciousness, entre l'expérience intime et l'expérience collective, qui vient d'ailleurs légitimer la fonction du poète comme porte-parole. Cette expérimentation sur les mots et le monde, tout comme l'expérience première du poète, est d'abord directe, radicale et totale :

---

<sup>134</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 9. Nous soulignons.

I sit here  
 bursting words between my wringing fingers  
 [...]
 my fingers can make life  
 though I be so wound-riddled, weary  
 I stride the earth with the rhythm of my wounds  
 I race this earth  
 fuelled by the fury of love and hate<sup>135</sup>

Le texte de Serote procède par mouvements de flux et de reflux, course et arrêt, flot et ruptures, en donnant à entendre la production même du texte poétique dans sa force créatrice ; le monologue de l'enfant du ghetto d'Alexandra est aussi une épopée et un éloge, le texte qui donne naissance à une collectivité d'expérience et de sens. Tout comme les doigts du narrateur peuvent donner la vie, le texte de Serote est l'articulation d'une pensée qui avance, mais cette pensée est aussi incarnée par une multitude d'individus dont le texte lui-même impulse le mouvement :

I am the man you will never defeat  
 my song will merge with the breeze  
 [...]
 this won't be your world  
 I am the man you will never defeat  
 I will be your shadow, to be with you always  
 and one day  
 when the sun rises  
 the shadows will move, heaving like a tired chest  
 there shall be millions of shadows<sup>136</sup>

Le texte de Wally Serote est particulièrement frappant en ce qu'il articule de manière cohérente une variété de temporalités et de lieux dans lesquels prend forme et sens un itinéraire singulier qui vaut aussi pour tous les autres. La portée de ce cheminement, c'est celui d'une voix qui résonne et vient matérialiser un mouvement, une impulsion, une construction dynamique. Cette instantanéité de la mise en forme donne tout son poids au caractère prophétique de la voix poétique, et c'est bien ici la voix qui a valeur d'engagement. C'est aussi le sujet comme traversant l'expérience qui parle, et qui se pose par là-même comme sujet ; ce « je » qui, chez Serote, habite l'espace et le temps, est interprète en ce qu'il dit mais aussi en ce qu'il incarne, voire joue la traversée de l'expérience, non pas en la mimant mais en la matérialisant dans la voix. La violence du texte de Serote, où les blessures

<sup>135</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, Johannesburg, Ad. Donker, 1975, p. 28.

<sup>136</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 37.

ouvertes ne se referment pas et donnent son impulsion à l'écriture (« I stride the earth with the rhythm of my wounds »), est aussi celle de la radicalité de la double expérience que constitue la recherche d'un langage qui mette en forme la réalité de l'apartheid vécu par celui qui prend la parole. Donner corps à cette parole procède aussi d'une expérimentation douloureuse qui doit pourtant dépasser la transcription du cri pour devenir articulation, matérialisation de la voix qui peut dès lors devenir performance collective. Ainsi, pour Jacques Rancière,

En un sens, toute l'activité politique est un conflit pour décider de ce qui est parole ou cri, pour retracer donc les frontières sensibles par lesquelles s'atteste la capacité politique.<sup>137</sup>

Aller au-delà du cri, s'inscrire dans le champ de la prise de parole et non pas seulement de la protestation, dans le cadre d'une exploration du monde sensible et d'une analyse de l'expérience collective pour dessiner un engagement politique : la poésie de la Black Consciousness est aussi la trace d'un cheminement, d'une inscription dans le politique de la parole collective. Il ne s'agit donc pas seulement de témoigner mais de s'installer dans une langue qui peut être manipulée et tordue jusqu'à devenir une nouvelle expérience. C'est bien là qu'est la prise de parole, en tant que saisie totale de l'expérience ; et lorsque Serote déclare : « I am the man you will never defeat », il faut y entendre et y voir la multiplicité des voix et des ombres (« I will be your shadow, to be with you always »), une collectivité bruisante et en mouvement qui se réapproprie la parole et le monde dans un même geste (« this won't be your world »).

La matérialisation par la voix devient donc elle-même une expérience totale en écho à l'expérience qu'est l'apartheid. C'est aussi en cela que le texte poétique n'est pas seulement récit ou représentation mais bien mise en forme, articulation, interprétation, performance, action. Dans les textes de la Black Consciousness, l'imagerie du combat, de la torture physique et mentale, de la blessure et de la douleur frappe par son immédiateté et sa permanence, et vient brutalement matérialiser l'empreinte de l'apartheid sur les esprits et sur les corps, dans une langue qui veut heurter, qui brusque et frappe le lecteur, comme dans les textes de James Matthews, ou le happe et l'entraîne comme chez Serote. Cette expérience, c'est aussi la violence du présent, un « now » détourné et retourné au profit du poète combattant, un ici et un maintenant qui échappent à toute temporalité admise pour produire un

---

<sup>137</sup> Jacques Rancière, *Politique de la Littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

espace temps qui n'est plus caractérisé que par ce que la voix peut construire. On lit ainsi chez Kgositsile :

The fire burns to recreate  
the rhythms of our timeless acts  
this fire burns timeless in our  
time to destroy all nigger chains  
as real men and women emerge  
from the ruins of the rape by white greed

The rape by savages who want to control  
us, memory, nature. Savages who even forge  
measures to try to control time. Don't you know  
Time is not a succession of hours  
Time is always *now*, don't you know!  
Listen to the drums. That there is a point of departure  
Now is always the time. Praise be to Charlie Parker  
And it don't have nothing to do with hours

Now sing a song of *now*  
A song of the union of past and future  
Sing a song of blood – the African miner, his body  
Clattering to the ground with mine phtisis  
That there is murder.<sup>138</sup>

Au-delà de la rhétorique relevant de l'opposition frontale Noirs/Blancs et de l'imagerie liée à la dénonciation de l'exploitation des premiers par les seconds, il faut relever ici la temporalité particulière mise en place par Kgositsile. Les vers « Time is not a succession of hours / Time is always now / Now is always the time » sonnent, par la répétition du mot « now » et leur caractère incantatoire, à la fois comme un appel – à la révolte, à un chant commun, à une marche commune – et comme l'inscription instantanée d'un temps qui est celui de la parole immédiate ; ce « maintenant », c'est l'expérience de la vie immédiate et l'affirmation d'une écriture qui est expérience au même titre que celle du monde. Le martèlement du présent n'est pas seulement lié à son omniprésence écrasante et à sa domination des corps et des esprits ; il fait aussi résonner le temps de l'action, et c'est face à cette domination qu'il est possible de poser une voix aussi totale, aussi présente. Cette présence est également celle de l'immédiateté de la parole, de l'instantanéité des voix, qui s'élèvent d'autant plus au présent que le passé est douloureux ou de peu d'appui et l'avenir incertain. Certes, les poètes de la Black Consciousness n'oblitérent pas totalement un passé et une histoire qui participent à

---

<sup>138</sup> Keorapetse Kgositsile, *If I Could Sing*, Roggebaai, Kwela / Snailpress, 2002, p. 39.



l'affirmation d'une identité noire ; mais la Black Consciousness est aussi et surtout inscrite dans une période de déracinement, de fragmentation, de modifications profondes d'une société sud-africaine qui ne repose que sur le maintien par la violence d'Etat de l'équilibre fondé sur l'assignation originelle d'identités noires et blanches. Dans ce contexte, des poètes inscrivent ce qui du passé relève du stable, du fondateur, de l'enracinement ; mais le passé en soi n'est ni valeur ni motif de célébration ou de nostalgie. La voix se déploie dans le présent comme la matérialisation d'une certitude à la fois ontologique et politique ; elle manifeste et pose une présence, mais ne la fabrique pas, et si la liste des héros invoqués est longue, c'est pour que le cri produit par leur appel résonne dans le corps commun de ceux qui parlent, écoutent et luttent.

Parler au nom des autres est donc l'enjeu qui se fait jour dans la poésie de la Black Consciousness, jusque dans la lutte de la voix poétique contre la voix qui opprime, et dans la juxtaposition des silences habités par des forces qui s'opposent ; ainsi dans un des poèmes de *No Time For Dreams*, James Matthews pose la voix poétique comme porteuse de la voix des autres, comme porte-parole des opprimés, mais aussi comme pouvant imposer le silence face à ceux qui abusent du langage :

My silence  
silenced the shrill  
accusations of their voices  
demanding my voice remain mute  
to the demands of the rights  
rightful for an oppressed man to make  
[...]  
My mocking  
laughter was louder  
than their footsteps<sup>139</sup>

Mais la confusion inquiétante des échos souligne aussi que l'expérience de l'apartheid demeure intime et totale, destructrice d'un *je* qui lutte contre l'assignation par le langage d'une place, d'un lieu, d'une fonction et d'une limite ; le travail dans la langue par l'exploration poétique est donc aussi la mise en place d'un lieu de lutte qui touche profondément à l'identité du sujet au sens où le langage est d'abord le lieu de l'identité pour devenir celui du dialogue. Ainsi, le travail poétique est l'articulation de l'expérience du

---

<sup>139</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, Athlone, Blac, 1981, p.4.

déplacement, du décalage, du décentrement, manifeste dans le texte d'Andries Walter Oliphant, "The Hunger Striker":

I hear my voice like the sombre rattle  
of a diviner's bones:  
After a life of eating porridge  
with my hands from a dixie  
I dream of waking up at home  
[...]  
But then I hear the stout voices of men in shorts  
washing tin plates up.  
The house in which I left a wife and child  
is now deserted  
and infested with rats and mice.

I go into the street and come across myself  
shackled in leg irons  
digging a hole in the sidewalk  
big enough to hold my shrinking body.  
The spade I was given has become an axe.<sup>140</sup>

L'expérience du déracinement va ici bien au-delà du déplacement géographique et de l'arrachement identitaire et familial; cette cassure est d'abord celle du sujet, comme le montre le glissement progressif du texte dont le point de départ sonore et décalé de l'écho de sa propre voix (« I hear my voice ») finit par aboutir à l'expérience de la rupture du sujet : « I go into the street and come across myself ». Or l'expérience intime et extrême de la coupure, du dédoublement, de l'exil, de la perte du soi, c'est aussi, en somme, l'expérience collective de l'Afrique du Sud de l'apartheid. Elle est constante dans l'œuvre de Serote : la multiplicité des voix est d'abord l'incarnation d'un individu fragmenté qui ne retrouve une unité que dans le texte poétique ; les textes de James Matthews, eux, montrent une omniprésence du *je* qui lutte pied à pied et violemment contre l'objectivation par le regard et les mots de l'autre ou des autres. On pourrait ici établir un parallèle avec le travail photographique d'Ernest Cole, dont les clichés témoignent à la fois de l'expérience commune, d'une saisie du réel par sa représentation qui permet une mise à distance ayant valeur de témoignage,<sup>141</sup> mais aussi de la douleur de l'exil intime et de la cassure, qui ont finalement coûté la vie à Cole lors de son exil politique aux Etats-Unis. « I come across myself » : c'est à la fois l'inquiétant et douloureux

<sup>140</sup> Andries Walter Oliphant, "The hunger striker", 1989, in Denis Hirson, *The Lava of This Land*, p. 192.

<sup>141</sup> "Ernest insisted on *being his own man*. [...] He also refused to be classified. He had no desire to be known (in the language of the time) as a "good native photographer". He wanted to be known as a good photographer, period. [...] "He had a mastery of light and a wonderful ability to *tell a story in a single picture*." Struan Robertson, in Gunila Knape, ed., *Ernest Cole, Photographer*, Göttingen, Steidl, 2010, p.27, 30. Nous soulignons.

face-à-face avec soi-même, mais aussi tous les autres soi-même dont la parole n'est pas audible. La confrontation avec l'altérité devient en effet éminemment problématique lorsque le *je* est lui-même brisé ; et il nous semble que c'est bien par la dialogique que les poètes de la Black Consciousness offrent une pratique de la parole fondatrice.

En devenant sujet poétique, c'est aussi avec lui-même que le sujet dialogue, en même temps que la parole se trouve redistribuée. La dialogique vient alors abolir la schizophonie, la coupure entre langues, entre langages, la coupure entre le sujet et sa propre parole. Le texte poétique se pose alors comme un espace sonore qui est bien le lieu d'une pratique à la fois singulière et collective, où le poète peut porter la parole des autres sans pour autant s'y substituer, mais en requérant leur participation.

Au minimum le sens et le son partagent l'espace d'un renvoi, dans lequel en même temps ils renvoient l'un à l'autre, et [...] de manière très générale, cet espace peut être défini comme celui d'un soi, ou d'un sujet.<sup>142</sup>

Jean-Luc Nancy dessine ainsi un espace sonore où le sujet se pose comme une affirmation, où s'établit sa propre écoute en même temps que celle des autres. Ce partage du sensible est donc aussi l'accès à une communauté qui partage le même espace et dialogue, comme en écho au schéma dit de « call and response » propre à la poésie sud-africaine. Plus loin Jean-Luc Nancy ajoute :

Un sujet *se sent* : c'est sa propriété et sa définition. C'est-à-dire qu'il s'entend, se voit, se touche, se goûte, etc., et qu'il se pense ou se représente, s'approche et s'éloigne de soi, et toujours ainsi se sent sentir un « soi » qui s'échappe ou qui *se* retranche autant qu'il retentit ailleurs comme en soi, dans un monde et dans autrui.<sup>143</sup>

En soulignant le caractère mouvant et insaisissable du sujet dans l'expérience sensible, c'est aussi le langage que Jean-Luc Nancy désigne comme lieu privilégié de l'articulation du sensible, par sa capacité à produire un temps sonore qui fait état de la plasticité de l'expérience. Le langage sera donc aussi le lieu de l'engagement en tant qu'il permet l'articulation et la matérialisation de l'expérience ; c'est bien ce que nous dit Wally Serote dans « I will wait » :

---

<sup>142</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 24.

<sup>143</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, op. cit., p. 25.

I have tasted, ever so often,  
 Hunger like salt on my tongue  
 And tears like flames have licked my eye-lids  
 Blurring that which I want to see,  
 I want to know.  
 But Oh! Often, now and then, everywhere where I have been,  
 Joy, as real as paths,  
 Has spread within me like pleasant scenery,  
 Has run beneath my flesh like rivers glittering silver,  
 And now I know:  
 Having been so flooded and so dry,  
 I wait.<sup>144</sup>

Saisie par les sens, fragments d'expériences, passage de l'expérience à une connaissance qui s'inscrit dans la temporalité propre au poème et produite par lui : ce poème de Wally Serote est saisissant dans son association de l'instantanéité du sensible et de l'affirmation d'un temps autre. Cet engagement est plus spécifiquement lié à l'usage que fait Serote des temps grammaticaux : c'est bien le present perfect qui, ici, a la charge de l'impact pour le sujet de l'expérience sensible (« I have tasted », « have licked », « I have been », « joy [...] has spread », « has run »), un sujet qui élabore dans l'instantanéité du présent un temps autre où résonne sa propre histoire. Il faut d'ailleurs remarquer ici le passage du « I will wait » du titre, dont la modalité semble poser un engagement du sujet, au « I wait » du dernier vers, affirmation singulière et inscription totale dans un présent qui ne peut être défini que par les vers qui précèdent et semblent construire le sujet. C'est par cette exploration de l'expérience dans le langage que s'élabore une expérimentation poétique à même non seulement de rendre compte de l'expérience commune, mais aussi de donner corps au sujet comme membre d'un corps social. Le partage de l'expérience est explicite dans ce poème de Mafika Gwala, « Kwela-Ride » :

Dompas !  
 I looked back  
 Dompas !  
 I went through my pockets  
 Not there.

They bit into my flesh (handcuffs).  
 Came the kwela-kwela  
 We crawled in.  
 The young men sang.  
 In that dark moment

---

<sup>144</sup> Wally Serote, "I will wait", 1972, in Denis Hirson, *The Lava of This Land*, op. cit., p. 41.

It all became familiar.<sup>145</sup>

C'est donc bien en tant qu'expérience et expérimentation que le travail poétique se pose comme élément fondamental d'affirmation et de combat ; la violence des textes rappelle aussi, en écho à la violence institutionnelle, que par leur écriture même nous entrons de plain-pied dans un engagement qui se passe du recours préalable à la construction d'une légitimité noire. Peu de références, dans la poésie de la Black Consciousness, à une négritude comme construction ; en écho à Frantz Fanon, le partage de l'expérience est ce qui garantit l'avènement du sujet et qui constitue un corps social engagé dans un combat commun. En somme, la Black Consciousness, notamment sous l'influence de Steve Biko, semble avoir d'emblée exploré les modalités de l'action et non pas la possibilité de l'entrée dans l'action. La poésie de la Black Consciousness en témoigne parce qu'elle est elle-même mouvement et action, parce qu'elle dépasse la réaction ou le cri, parce que la prise de parole s'impose elle aussi comme une expérience, une saisie du monde, une mise en forme, une matérialisation. Dans ce cadre, la voix poétique abolit effectivement la coupure entre le sujet et son langage, se passant de manière radicale des déterminations – raciales, historiques, politiques – que le monde entend lui imposer.

La conscience engagée dans l'expérience ignore, doit ignorer les essences et les déterminations de son être,<sup>146</sup>

affirme Frantz Fanon en conclusion de sa critique du texte de Jean-Paul Sartre, *Orphée Noir*. Ce passage de *Peau Noire, Masques Blancs* est ainsi commenté par Ronald A. T. Judy :

Negritude fails, to put it bluntly, to teach the people, to bring thought to action in the articulation of a new human subject.<sup>147</sup>

Il ajoute plus loin:

Achieving the event of experience is to achieve authentic human liberty, to be (or exist) authentically.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Mafika Gwala, "Kwela-Ride", 1970, in Denis Hirson, *The Lava of This Land*, op. cit., p. 134.

<sup>146</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952, p. 108.

<sup>147</sup> Ronald T. Judy, « Fanon's Body of Black Experience », in Lewis R. Gordon, T. Deanan Sharpley-Whiting and Renée T. White, *Fanon: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 64.

<sup>148</sup> Ronald T. Judy, « Fanon's Body of Black Experience », in Lewis R. Gordon, *Fanon: A Critical Reader*, op. cit. p. 71.

A la croisée de l'expérience et du langage, le poète interprète, messenger, porte-parole, assure alors la transformation d'une pensée en action par sa mise en forme et son articulation ; être selon Fanon, être dans l'espace du langage est bien une modalité de l'action, et la voix du poète est alors pleinement performative. « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir », écrit André Breton<sup>149</sup>. Il nous semble que cette injonction porte en elle son propre retournement : il revient alors au poète de se confronter au langage et à la prise de parole, pour lui-même comme pour les autres.

## ***1.2 Du prophète au poète porte-parole***

Il semble alors que le poète de la Black Consciousness soit paradoxalement porteur de rôles et de stratégies propres à la littérature et à l'histoire sud-africaines, engagé dans une entreprise profondément liée à son temps, et tout à la fois engagé dans la destruction et la mise en cause des modèles, des représentations pré-établies, des déterminismes historiques et des outils critiques qui les accompagnent. La multiplicité des rôles qui semblent lui être historiquement dévolus peut apparaître écrasante ; nous l'avons dit, c'est d'abord l'héritage spécifiquement sud-africain qui fait du poète un conteur, un historien, un interprète. Le glissement vers la prophétie, dans ce cadre, est aisé : il est aussi celui qui rapporte des visions, des rêves, des mythes, et se charge de les mettre en lien avec l'histoire de la communauté à laquelle il les rapporte. Son rôle est donc aussi social, quelle que soit la cause qu'il choisit de servir ; le poète parle en son nom propre mais aussi au nom des autres – charge périlleuse lorsqu'il s'agit non plus de dire l'histoire mais de la faire, non plus de peindre l'ordre établi mais de le défaire. Dès les années cinquante, l'intellectuel noir se voit plus ou moins explicitement chargé d'une mission : Jacques Alvarez-Péreyre rappelle ainsi que les Noirs les plus aisés et les plus instruits n'en sont pas moins soumis aux mêmes contrôles et humiliations propres à l'apartheid, en particulier lorsque le système se durcit, et y voit un statut de l'intellectuel noir spécifique à l'Afrique du Sud. En dépit d'une aisance sociale supérieure à celle de la majorité des Noirs, cette catégorie demeure donc considérée comme représentative et légitime à s'exprimer sur la condition noire :

Ni véritable bourgeoisie ni prolétariat mais classe intermédiaire entre la bourgeoisie blanche et le sous-prolétariat noir, la catégorie des évolués noirs dans laquelle se recrutent les premiers écrivains exprimera les sentiments les plus profonds de la quasi-

---

<sup>149</sup> *Manifeste du Surréalisme*, p. 18.

totalité des gens de couleur. On comprend aisément que l'aggravation des conditions due à la radicalisation de l'apartheid dès le début des années 1950 ne puisse que fortifier cette tendance. Comme l'écrira Lewis Nkosi (*Home and Exile*, 1965) : « L'effet niveleur de l'apartheid a évité, pour notre bonheur, que se crée une bourgeoisie noire. » Cette représentativité que l'on peut assigner à l'intellectuel et à l'écrivain noir leur donne plus que dans toute autre société un statut officieux de porte-parole, statut non dépourvu d'ambiguïté au sein même de leur communauté.<sup>150</sup>

Jacques Alvarez-Péreyre nuance d'emblée son propos en précisant que l'existence de classes dans la communauté noire est déjà source de tensions. L'émergence d'une bourgeoisie noire, dès l'instauration du vote censitaire dans la colonie du Cap au milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, a posé des lignes de fracture et de conflit que la fin du système d'apartheid a encore renforcées. Il n'en reste pas moins, comme nous l'avons souligné, que le partage de l'expérience demeure au cœur de l'émergence d'une parole qui se veut mobilisation collective. A cette donnée sociale s'ajoute la marque durable du rôle du *praise poet* et de sa fonction ritualisée en Afrique du Sud ; elle fait donc partie du travail de recyclage caractéristique de la poésie de la Black Consciousness, qui s'explique dans un premier temps par l'entreprise de déstructuration de l'individu et de la collectivité qu'incarne le système d'apartheid et, avant lui, la colonisation de l'Afrique du Sud. Harold Scheub souligne ainsi le recours, pour une collectivité menacée, à l'écriture de ses mythes et à ses poètes :

When the society is under attack, its myths become more vital. Such myths require subtle alterations in the hands of the visionary hero, but they become a crucial weapon when the society is confronted by unwelcome outsiders. [...] When pressed and subjugated, people turn to their myths, to their heroes, to the truths of their past, and their storytellers, historians and poets become decisive leaders in the ensuing struggle.<sup>151</sup>

S'il nous semble que les propos de Harold Scheub méritent d'être nuancés ou précisés, ils demeurent éclairants quant à la transformation des mythes et au rôle du poète – les trois catégories que sont les conteurs, historiens et poètes fonctionnant aussi en interaction - dans une société dont les fondements, l'identité et l'intégrité sont en danger. Harold Scheub n'opère pas explicitement la fusion entre les trois catégories ici proposées, mais il nous semble que les poètes de la Black Consciousness ont, en plusieurs occurrences, pris en charge ces trois fonctions à la fois. Les termes employés par Scheub inscrivent d'emblée leur

<sup>150</sup> Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, op. cit., p. 115. La citation originale de Lewis Nkosi est la suivante : « In South Africa, we were saved from the emergence of a Black Bourgeoisie by the levelling effect of Apartheid ».

<sup>151</sup> Harold Scheub, *The Tongue is Fire : South African Storytellers and Apartheid*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. xxiii.

démarche dans la problématique de l'engagement : « a crucial weapon », « society under attack », « decisive leaders », « struggle » renvoient bien à l'implication déterminante du poète, quelles que soient sa forme et ses modalités, dans un combat qui met face à face des hommes, des mythes, des histoires, des écritures et des représentations. Fanon voit d'ailleurs dans le traitement du mythe l'une des plus évidentes manifestations du « caractère totalitaire de l'exploitation coloniale » :

L'indigène est déclaré imperméable à l'éthique, absence de valeurs, mais aussi négation des valeurs. [...] En ce sens, il est le mal absolu. Élément corrosif, détruisant tout ce qui l'approche, élément déformant, défigurant tout ce qui a trait à l'esthétique ou à la morale, dépositaire de forces maléfiques, instrument inconscient et irrécupérable de forces aveugles. [...] Les valeurs sont [...] irréversiblement empoisonnées et infectées dès lors qu'on les met en contact avec le peuple colonisé. Les coutumes du colonisé, ses traditions, ses mythes, surtout ses mythes, sont la marque même de cette indigence, de cette dépravation constitutionnelle. C'est pourquoi il faut mettre sur le même plan le DDT qui détruit les parasites, vecteurs de maladie, et la religion chrétienne qui combat dans l'œuf les hérésies, les instincts, le mal. [...] L'Eglise aux colonies est une Eglise de Blancs, une Eglise d'étrangers. Elle n'appelle pas l'homme colonisé dans la voie de Dieu mais bien dans la voie du Blanc, dans la voie du maître, dans la voie de l'opprimeur. Et comme on le sait, dans cette histoire il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus.

Parfois ce manichéisme va jusqu'au bout de sa logique et déshumanise le colonisé. A proprement parler, il l'animalise. Et, de fait, le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique. [...] Le colon, quand il veut bien décrire et trouver le mot juste, se réfère constamment au bestiaire.<sup>152</sup>

Le contexte sud-africain a certes vu l'émergence d'églises dissidentes qui ont su associer les pratiques européennes et les croyances et pratiques africaines. Toutefois, Fanon souligne avec force l'importance du mythe comme élément structurant. Autour du mythe, dans le texte de Fanon, gravitent les éléments clés de l'oppression et donc de la reconquête de soi : éthique, langage, discours (religieux, moral, soi-disant anthropologique). La prise en charge du mythe, de son élaboration et de sa transmission, si elle est en partie collective, revient à ceux qui, au sein d'une communauté, assurent la circulation de la parole. Or la société colonisée puis post-coloniale a été soumise, comme le décrit Fanon, à la mise en cause totale de ces éléments structurants. Paradoxalement, et alors qu'il est la trace d'une parole vive, le mythe devient prétexte à la déshumanisation de l'autre. En phase de résistance et de combat, le mythe se trouve alors à nouveau au cœur de la lutte et, en Afrique du Sud, est l'un des lieux où la parole peut se déployer dans un présent déterminé par l'état d'urgence. C'est

---

<sup>152</sup> Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, La Découverte, 2002, p. 44.



bien cet état d'urgence, au sens propre puisque l'état d'apartheid en déclare plusieurs sur la période concernée, mais aussi dans ce que le temps de l'engagement a d'immédiat, qui produit une mythologie nouvelle dont le poète fait partie en tant qu'acteur de la lutte. Les figures mythiques sont alors multiples, et vont des grands noms de la lutte anti-apartheid, assassinés ou emprisonnés, à des figures entraperçues, comme si une communauté tout entière s'appropriait la désignation de ses porte-parole et de ses icônes. L'aspect le plus frappant de la Black Consciousness réside selon nous précisément dans ce que Harold Scheub nous semble ici sous-estimer, à savoir l'élaboration de mythes nouveaux, la prise en charge de l'immédiat, la méfiance envers un passé enjolivé, la dimension panafricaine et humaniste d'une littérature dont les stratégies s'appuient sur le partage de l'expérience pour une dynamique collective plutôt que sur l'image rassurante d'un passé idyllique. Cette stratégie est aussi une réponse directe à l'image fabriquée par le système d'apartheid, qui s'appuie précisément sur sa propre mythologie du monde noir pour élaborer son système d'auto-justification. La dialogique est ici aussi à l'œuvre, cette fois sous la forme d'une réponse via des tactiques de déconstruction. Le poète, en somme, se caractérise d'abord par sa force de contestation ; la dimension visionnaire de la poésie de la Black Consciousness tient alors d'abord à la construction d'une volonté politique collective – « a polity, [...], a willful collective consciousness »<sup>153</sup>, pour reprendre les termes de Ronald A. T. Judy commentant *Peau noire, masques blancs*.

Prophètes, visionnaires, combattants : les poètes de la Black Consciousness portent des attributions que leurs textes prennent en charge précisément par la diversité et la plasticité des formes, par l'appropriation et la manipulation de la langue, par le refus total et annoncé des normes. L'ironie est d'ailleurs fréquemment à l'œuvre, non seulement comme outil d'interprétation et d'écriture ou de réécriture, mais aussi comme réflexivité sur le travail poétique, comme mise à distance des représentations du poète, comme pratique du doute et instauration d'ambivalence quant au champ instable de la langue et du langage. Prophéties et visions sont ainsi réécrites, reformulées sur un mode parodique (ainsi du poème « A voice from the dead<sup>154</sup> » de Oswald Mtshali, dialogue entre un fils et sa mère défunte lui révélant la non-existence de Dieu), ou ici en prise directe avec l'expérience de la détention pour motifs politiques au travers du lien père/enfant :

---

<sup>153</sup> Ronald A.T. Judy, "Fanon's Body of Black Experience", in Lewis R. Gordon, *Fanon, A Critical Reader*, op. cit., p. 64.

<sup>154</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, London, Oxford University Press, 1972, p. 17.

my father has a vision  
 a vision he wishes to share  
 with every manchild in our land  
 they would roam the fields  
 share our shores, spread love  
 my father is now on the island  
 ten long years he'll be there  
 nights he scans the sky  
 and watch the moon  
 a fat old whore soliciting stars  
 she in her freedom; he behind bars  
 his vision has not faded  
 no matter their might  
 a day will dawn  
 when my father and me  
 with the rest of manchild  
 shall be free<sup>155</sup>

Ici James Matthews, dont de nombreux textes sont marqués bien plus radicalement par la douleur, la rage et la violence, donne la parole à un enfant pour faire état de sa certitude d'une victoire malgré l'emprisonnement, qui impose une temporalité à laquelle le poète ne peut opposer que la force de conviction du modal *shall*, quand le vers « a fat old whore soliciting stars » vient briser le tableau convenu du prisonnier politique. Visions, prophéties et héros sont donc recyclés non seulement de manière stratégique – inscrire des noms, des slogans, des luttes dans le partage avec l'auditoire, contourner la censure, se jouer du texte de l'opresseur – mais aussi comme un pied de nez à la notion de norme, y compris en matière de littérature engagée. Si certains textes relèvent du discours convenu de la propagande et abondent en clichés révolutionnaires (on songe ici au poème « South Africa salutes Uzbekistan » de Keorapetse Kgositsile<sup>156</sup>), nous choisirons ici de nous intéresser aux nombreux poèmes qui, par la multiplicité des voix qu'ils portent, par les échos qu'ils font retentir, par le questionnement des structures mêmes de la langue, portent la lutte jusque dans une langue qui associe l'extrême intimité – l'écriture d'un poème – , la résonance collective et l'action.

La poésie de la Black Consciousness fonde en effet son engagement dans ce travail sur la langue ; si le poète peut devenir porte-parole, c'est bien par sa capacité à articuler, matérialiser une expérience pour laquelle les mots viennent à manquer. Ainsi, à l'issue d'un itinéraire épique, la voix du poème de Wally Serote *No Baby Must Weep* peut affirmer, dans

---

<sup>155</sup> *No Time For Dreams*, p. 5.

<sup>156</sup> *If I Could Sing*, p. 73.

l'anaphore du vers « I can say », l'achèvement d'un long combat contre soi-même et d'une lutte avec les mots, avec le monde :

I can say  
I  
I have gone beyond the flood now  
I left the word on the flood  
it echoes  
in the depth the width  
[...]  
I can say  
one day the word will break  
I can say  
one day the laughter will break<sup>157</sup>

Le retour au *je* chez Serote, après plusieurs pronoms qui incarnent l'humanité telle que le narrateur la rencontre dans la jungle urbaine où il accomplit son itinéraire, montre bien la prise en charge par le poète de la voix perdue de tous ceux qui n'en ont pas ou n'en ont plus ; c'est contre cette déshumanisation que la voix poétique lutte alors, et ce pour tous les autres, ceux que Serote a peints dans l'un des passages les plus désespérés de *No Baby Must Weep* :

Things who have forgotten how to kiss  
[...]  
Bloody things  
With bloodied shoes  
Scarecrows  
[...]  
These things which can't even read a poem  
Or listen to a song<sup>158</sup>

C'est aussi en ce sens que le poète devient porte-parole, dans la capacité de la voix poétique à abolir le silence, à restaurer l'humanité par la voix, même si cela passe par la voix d'un autre. Cette prise en charge demande aussi que le poète se soit dans un premier temps approprié la langue – et, dans le cas sud-africain, la langue d'écriture des poètes de la Black Consciousness est aussi une langue *autre*. Conquérir la langue pour reconquérir sa propre humanité est donc une expérience totale qui place le poète au cœur d'une demande qui peut paraître écrasante, à laquelle s'ajoute la nécessaire rencontre avec son auditoire. Mais c'est aussi cette rencontre qui donne toute sa force à la voix poétique : il est flagrant que le texte de Serote résonne sur la

---

<sup>157</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, Johannesburg, Ad. Donker, 1975, p. 60-61.

<sup>158</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 25-26.

page imprimée comme en situation de performance ; la force dramatique du texte est fondamentalement liée à ces voix qui courent, s'arrêtent, font place aux sons, à la musique, traversent l'espace comme elles le feraient d'une scène, interpellent, prennent à témoin. La singularité des voix poétiques réside alors dans la capacité de performance caractérisée par une multiplicité d'incarnations, et c'est en ce sens que des voix donnent corps à une multitude d'acteurs. La voix est bien déterminante : la poésie de la Black Consciousness ne se veut pas seulement portrait ou récit mais, nous l'avons dit, pratique ; il est donc impératif de travailler dans une écriture qui puisse opérer le passage du texte à l'action ou plutôt la production d'un texte qui soit action. Steve Biko y fait allusion en 1972 :

We have felt and observed in the past, the existence of a great vacuum in our literary and newspaper world. So many things are said so often to us, about us and for us, *but very seldom by us*<sup>159</sup>.

En écho direct, la même année, à la remarque de Biko, Wally Serote publie *Yakhal'Inkomo* et en appelle à la révolte dans le langage et dans la prise de parole, avec une terminologie annonciatrice de violence :

White people are white people,  
They are burning the world.  
Black people are black people,  
They are the fuel.  
White people are white people,  
They must learn to listen.  
Black people are black people,  
They must learn to talk.<sup>160</sup>

Les mots de Serote sonnent ici comme un avertissement : « they are the fuel » laisse entendre que l'exploitation des Noirs pourrait bien trouver sa fin et libérer une énergie au service du combat. L'association des enjeux de la parole et de l'action du feu apparaît dans un premier temps comme l'énonciation d'une analogie élémentaire, comme l'explication de ce monde-là, prise en charge par le poète qui tente de rendre audible et lisible l'état des choses ; mais le poète quitte ce rôle d'illustrateur du réel pour poser les conditions de la prise de parole et de l'écoute comme ce qui doit advenir.

---

<sup>159</sup> Steve Biko, « Black Viewpoint », Durban, Spro-Cas Publication, Durban, 1972, p. 7. Cité par Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, op. cit., p. 353.

<sup>160</sup> Wally Serote, in Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, op. cit., p. 364.

Prophètes, porte-parole : les poètes de la Black Consciousness sont d'abord ceux qui feront circuler la parole en utilisant ses ressources comme ils le feraient d'un matériau à la fois exemplaire et désacralisé. Les termes de Biko, quant à eux, soulignent d'abord l'inexistence, l'absence, le vide, l'impossibilité d'entendre une parole puisqu'elle n'est pas ; face à cette absence, et comme pour combler ce vide par la force, l'imposition d'une parole qui déverse son flot de représentations et de lois qui attribuent des places et des rôles. « Things are said » : la forme passive indique à elle seule que la parole comme lieu de l'action n'est pas encore habitée par le « nous » que Biko lui-même construit – une communauté en cours d'élaboration dans le langage ; elle porte aussi le besoin d'une saisie de la parole par les Noirs, quel qu'en soit le lieu. Il est significatif que Steve Biko associe « literary and newspaper world » : parce que les conditions d'existence de la parole noire l'ont rendue jusqu'ici presque inaudible – censure, menaces, arrestations, pauvreté des moyens matériels et de diffusion -, et parce que les différents médias et moyens de production sont massivement la propriété des Blancs, l'appropriation de la parole consistera aussi à utiliser tous les canaux possibles pour la faire entendre et, pour les poètes, à développer en quelque sorte leur propre chambre d'écho. Le poète engagé utilise alors de manière éminemment pragmatique l'héritage de la poésie traditionnelle ; s'éloignant de ces rôles historiques sans les renier, gardant de cet héritage les tactiques et les codes qui permettent à l'auditoire d'identifier sa parole, le poète endosse alors une multiplicité d'identités, invente un langage plastique, non seulement pour s'insérer dans les espaces de liberté qu'il peut exploiter, mais aussi pour créer ses propres espaces. Ces espaces ne recoupent ni frontières géographiques ni catégories raciales et sociales ; ils sont l'invention dans l'écriture et dans la langue de nouveaux lieux de parole qui, comme les lieux physiques où les voix se font entendre – théâtres, rues, trains, cafés, *shebeens* – sont mouvants, disséminés, circulation d'une parole habitée par la multitude.

### ***1.3 Plasticité des formes et des voix poétiques***

Si les poètes de la Black Consciousness sont avant tout porte-paroles, c'est que leur caractère prophétique tient bien à la langue et au langage, et non pas à la figure ou au statut du poète. En ce sens, la parole n'est plus ni illustration ni même simple médium ou communication ; elle est pleinement action, et il semble que la pratique poétique se manifeste précisément dans la capacité du poète à incorporer la parole des autres pour la rendre

véritablement performative. Nous l'avons dit, le poète qui s'engage contre l'apartheid à partir des années 1960 fait partie de la communauté au nom de laquelle il parle ; son travail de mise en forme, d'interprétation et de performance est celui d'un acteur qui réactive la notion de performance en donnant à la dialogie un sens effectif : il semble bien en effet que, dans la poésie de la Black Consciousness, le poème soit un appel immédiat à l'action, comme si à chaque mot correspondait un geste, à chaque parole, une action qui prend place et sens dans une lutte collective. La diversité des voix incarne particulièrement la multitude de gestes qui participent d'un mouvement collectif. L'expérimentation dans la langue est aussi une expérimentation sur le monde lorsque les voix sont non seulement des figures poétiques mais aussi des acteurs politiques, et c'est dans la langue que se manifeste ce passage du commentaire du réel à l'action sur le réel. Le poète acteur est d'abord celui qui donne la parole aux autres ; ce trait est immédiatement identifié comme essentiel par Nadine Gordimer dans sa préface à *Sounds of a Cowhide Drum* d'Oswald Mtshali :

The voice of that township bully, roadganger, clerk, nightwatchman – he sings of all these, and of their other, collective identity in the city as eternal suspect – for being poor, for being black, for rousing guilt...<sup>161</sup>

Multiplicité des voix, des identités, des incarnations, des appels : ces aspects sont flagrants dans la poésie de la Black Consciousness, qui sonne comme une prise de parole polymorphe, et pourtant unie, non fragmentée, participant à la construction d'un vaste processus dialogique constitué par de multiples scènes. En ce sens, nous irions plus loin que les termes de Nadine Gordimer, en élargissant son propos à la poésie qui a suivi celle de Mtshali, et en nous attachant à d'autres expériences poétiques, souvent plus radicales que celle de Mtshali. Lorsque Nadine Gordimer déclare en effet « he sings *of* all these », il nous semble que la préposition « of » induit une mise à distance, une coupure entre le poète et son auditoire, qui ne reflètent pas totalement la pratique poétique de la Black Consciousness, de ces poètes pour qui écrire ne consiste pas seulement à chanter des personnages et leur histoire, mais plutôt à donner leurs voix à entendre, à rendre manifestes leurs dialogues et leurs échos, à produire un texte poétique qui soit lui-même dialogue. En ce sens, le poète, acteur et interprète sera tour à tour cette multitude de voix, comme en témoigne la diversité des noms et pronoms, et chaque texte vient construire l'auditoire en requérant sa participation. Nadine Gordimer identifie aussi deux lieux de l'identité : une définition individuelle (« that township bully, roadganger,

---

<sup>161</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p. xii.

clerk, nightwatchman »), suivie par la notion d'une identité collective (« their other, collective identity in the city as eternal suspect ») ; marque de l'Afrique du Sud de l'apartheid, de l'identité assignée, de la coupure entre l'être et sa représentation par l'autre, cette double identité est aussi la brèche où a pu s'élever la voix poétique et, devenue espace de résonance, le lieu d'une fusion des identités fragmentées qui annonce une action collective et choisie. En ce sens, ouvrir un espace de parole pour soi est toujours ouvrir un espace à la voix et à l'écoute de l'autre : la présence de multiples figures dans la poésie de la Black Consciousness est la première instance dialogique d'une poésie qui n'existe que dans son rapport à l'autre et aux autres pour la production d'une collectivité engagée. Dans son poème « To my daughter on her 16th birthday », Mafika Gwala fait commencer chaque strophe par les mots « you are the song of... », associant la vie de sa propre fille à des événements, figures ou aspects quotidiens de la vie de la communauté noire dans l'Afrique du Sud de l'apartheid ; mais ce « you » est aussi un auditoire, une communauté de vie qui élabore sa propre histoire. Keorapetse Kgotsitsile s'appuie sur le même type d'échange dans son poème « To My Daugher » :

Should you one day  
 See a man's back wobble to your eye  
 Like a scab or pus over all  
 The wounds you have known  
 Tell your sister or brother  
 Your father was once a dreamer<sup>162</sup>

Thématique omniprésente de la blessure, collision entre paysage mental et paysage réel, vision et transmission : l'échange entre histoires individuelles et histoire collective est constant, et le poète est aussi celui qui donne des noms, qui les martèle, les répète, constituant ainsi une mythologie du temps présent. “Father”, “mother”, “brother”, “sister” : autant d'éléments familiaux qui sont aussi l'identification et la composition d'une famille élargie, qui ne désignent pas seulement la réalité familière de la vie de la communauté noire, mais aussi la matérialisation dans le texte d'une collectivité infrangible et que la voix poétique vient littéralement constituer. La préoccupation pour une génération sacrifiée est constante dans les années 1970 et 1980 ; et si les poètes font état d'un environnement de violence qui augure d'un avenir périlleux, c'est sans relâche qu'ils s'efforcent de tisser les liens d'une histoire commune, sans ignorer les ambiguïtés inhérentes à la prise de parole :

---

<sup>162</sup> Keorapetse Kgotsitsile, “To my Daughter”, 1971, *If I Could Sing*, Roggebaai, Kwela / Snailpress, 2002, p. 26.

Wouldbe brother hear me well  
this voice I bring you  
is the voice of our mothers  
fathers of my father and your peers  
you... you are your own father

Listen carefully  
the ancients say  
the finger of the witch  
points at you and withdraws to the witch  
but the word that is uttered  
does not return to the tongue  
any more than a deed could be undone<sup>163</sup>

Avec la prise de parole et dans l'échange s'instaure aussi une prise de responsabilité ; en ce sens, les poètes de la Black Consciousness sont encore une fois porte-parole plus que prophètes, notamment dans la mesure où le texte s'élabore dans un échange de parole, dans une diversité d'appels qui prennent en compte les réponses ou réactions de l'auditoire. Avec cette fonction de porte-parole s'instaure donc également une temporalité nouvelle : la capacité d'endosser une variété d'identités matérialisée par la voix implique que le texte écrit demeure un texte en mouvement, un texte qui entende son auditoire – une pratique poétique qui met donc radicalement en cause un système d'oppositions simplistes entre oralité et écriture, et la vision d'une parole figée par l'écrit. C'est dans un poème de neuf pages, « Getting Off the Ride », que Mafika Gwala fait entendre les anonymes à qui il donne la parole :

I'm one of the sons of those black mamas,  
Was brought up in those dust streets  
[...]  
I'm the naked boy  
running down a muddy road  
[...]  
I'm the skolly who's thrown himself  
out of a fast moving train  
Just to avoid blows, kicks and the hole.  
I'm one of the surviving children of Sharpeville  
[...]  
I'm the young tsotsi found murdered in a donga  
[...]  
I'm the lonely poet  
who trudges the township's ghetto passages  
pursuing the light,

---

<sup>163</sup> Keorapetse Kgotsile, "The Same Strip of Land", 1990, *If I Could Sing*, op. cit., p. 54.



[...]  
I'm the African Kwela instrumentalist whose notes  
profess change...<sup>164</sup>

On assiste donc à la naissance d'une poésie à la fois polyphonique et polymorphe qui fonctionne sur un principe d'indentification fondamentalement lié à la réactivation des notions de performance et de dialogie. Cette polyphonie est aussi caractéristique de la dynamique entre expérience et expérimentation, manifeste également dans le système d'échos qui se met en place ; si le poète peut parler au nom des autres, au nom d'une communauté à laquelle il appartient et qu'il contribue à construire, c'est aussi parce qu'il est d'abord celui qui entend et écoute :

I hear voices  
as I look up to the stars  
[...]  
I hear voices  
from a wailing waif  
[...]  
I hear voices  
blowing out of fiery veins  
Voices coming from the prison cell  
against psychiatric blackmail<sup>165</sup>

Si la capacité d'entendre est ici expérience de la douleur, elle est aussi à l'origine du combat ; le titre de ce poème de Mafika Gwala, « Black Schizophrenia », rend compte de l'expérience totale qui consiste à porter et faire résonner la parole des autres. Le poète est celui qui semble vivre en premier lieu la violence de l'expérience qui consiste à être le réceptacle de la voix des autres ; il n'est pourtant jamais peint comme l'élus ou le singulier, mais plutôt comme un travailleur parmi d'autres, celui qui prend en charge la mise en forme et la résonance des voix que l'on n'entend pas. C'est ici que s'élabore une conception de l'histoire inhérente à la notion d'expérience ; ainsi, pour Lewis T. Gordon,

Every black person *faces* history – *his* or *her* story – every day as a situation, as a choice, of how to stand in relation to oppression, of whether to live as a being subsumed by oppression or to live as active resistance towards liberation, or to live as mere indifference. This conception of history is rooted in daily life. As a consequence it has no « heroes ». There is no question of elevating one's value beyond oneself into

---

<sup>164</sup> Mafika Gwala, *Jol'iinkomo*, Johannesburg, Ad. Donker, 1977, p. 63-64.

<sup>165</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, Johannesburg, Ravan Press, 1982, p. 30.

a spirit of seriousness. There is, instead, the recognition of how one's *actions* unfold into one's identity in relation to the socio-temporal location of one's experience.<sup>166</sup>

L'engagement ici n'est pas la fabrique des héros ; mais dans l'expérience et dans la formulation de cette expérience résident précisément un mouvement dans l'histoire, une appropriation qui, dans l'expérience poétique proprement dite, est d'abord en lien avec une expérience langagière (« history », « *his or her story* »). Le langage n'est ni celui des héros, ni celui qui les chante ; il est la multiplicité des formes qui donnent corps à des sujets dans l'action. Enfin, cette prise de parole collective, cette appropriation dans le texte poétique n'aboutit pas pour autant à un nivellement des individualités ; la construction politique s'élabore donc non seulement par le partage de l'expérience dans le langage, mais aussi dans la résonance de voix singulières, aux identités propres, livrant là aussi une nouvelle vision d'une communauté politique et poétique ou, ainsi que le formule Jean-Luc Nancy,

Ce que je crois pouvoir nommer la « singularité » : chacun au coup par coup, un par un, mais tous ensemble. L'être-en-commun mais sans substance commune.<sup>167</sup>

Ainsi, la force de la poésie de la Black Consciousness réside aussi dans cette appropriation de la voix de l'autre, dans la capacité du poète à laisser parler les voix en leur donnant une forme ; la multiplicité des identités et des voix vient alors attester la constitution d'un corps social commun.

Au cœur de cette expérience, en 1978, dans le premier éditorial du magazine *Staffrider*, A.W. Oliphant et Ivan Vladislavic écrivent :

A feature of much of the new writing is its « direct line » to the community in which the writer lives. This is a two-way line. The writer is attempting to voice the community's experience (« This is how it is ») and his immediate audience is the community (« Am I right ? »). Community drama, “say” poetry, an oral literature backed and often inspired by music: this is the heart of the new writing.<sup>168</sup>

Il est significatif que les deux rédacteurs utilisent, dans des parenthèses qui viennent illustrer leur argumentation, les phrases d'un dialogue imaginaire au style direct. Cette « ligne

---

<sup>166</sup> Lewis R. Gordon, *Fanon and the Crisis of European Man, An Essay on Philosophy and the Human Sciences*, New York, Routledge, 1995, p. 29.

<sup>167</sup> Jean-Luc Nancy, *Politique et au-delà*, Paris, Galilée, 2011, p. 11.

<sup>168</sup> Andries Walter Oliphant and Ivan Vladislavic, *Ten Years of Staffrider, 1978-1988*, Johannesburg, Ravan Press, 1988, p. xi.

directe » entre le poète et la communauté à laquelle il appartient et pour laquelle il prend la parole est bien un trait essentiel et distinctif de la poésie de la Black Consciousness au sens où le dialogue qui se met en place engage les deux interlocuteurs : de la réaction et de l'action de son auditoire dépend aussi l'existence même du poète. Cette réinterprétation de l'échange (« call and response ») propre à la poésie orale laisse entendre que la poésie de la Black Consciousness ne prend pleinement sens que si ses appels ou injonctions sont suivies d'effet ; s'il paraît excessif d'interpréter littéralement cette modalité de fonctionnement, il n'en reste pas moins qu'elle implique pleinement l'auditoire, non seulement en relayant les voix des sans-voix, mais aussi en entendant leur réponse. Le poète est alors au cœur d'une dynamique qui réactive les notions de performance, de dialogie et d'engagement ; et c'est sa capacité non seulement à parler *pour* mais aussi à parler *avec* (et non plus à parler *de*) qui caractérise un engagement politique d'abord fondé dans la voix comme polymorphe et insaisissable. C'est bien dans cet échange que le poète donne un statut de sujet aux différents locuteurs des dialogues qu'il donne à entendre :

Trying to silence your  
undaunted voice enveloped in  
the quest for bare facts  
[...]  
Ever ready for a fruitful chat  
As you pushed books  
To the concerned student, to the lecturer  
The doctor, the trader, the housewife  
The welder, to the well-off lawyer  
The poor and the idealist  
Each one a vital part of a whole  
Today Victoria Street was rainy  
On Maydon Wharf the dockworkers  
Were soaking  
[...]  
Some did swallow the rain that fell  
On their silent lips<sup>169</sup>

Adresse directe à un camarade de lutte, instantané d'une Afrique du Sud silencieuse, décrite ailleurs par Denis Hirson comme figée sous une cloche de verre (« under the belljar »)<sup>170</sup>,

<sup>169</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, op. cit., p. 60.

<sup>170</sup> “[in the late 60s and early 70s] For us as white students, it was difficult to assess exactly what being in Africa might mean. Those were suffocating years, years in which I felt that Johannesburg, white Johannesburg, was under a belljar, and the blacks under that belljar were whites’ servants. The masters and servants were together under this belljar, and Africa was somewhere beyond the glass, God knows where it was. “(Interview par Robert Berold, *New Coin*).

transmission de parole par le livre, circulation de la parole, unité d'une collectivité dans la singularité de tous ceux qui la composent, ceci accompagné d'un déplacement presque imperceptible au cours du poème : du poète-locuteur à ceux qu'il chante, la parole et l'écoute se déplacent pour une polyphonie qui peut même inclure ceux qui sont silencieux. C'est aussi dans l'appel direct à ceux qui ne parlent pas que s'inscrit la prise en charge dans le langage par le poète qui produit l'action :

Take heed, father  
[...]  
Take heed, son  
[...]  
Take heed, mama  
your sons don't dodge and hide  
from the police  
choosing to be criminals  
they never wished  
to die in casualty wards  
netted with stab wounds  
moaning: when will it dawn?

Take heed, sister  
on your nightland beat  
[...]  
Black people, let's take heed<sup>171</sup>

C'est bien l'interlocution propre à la poésie de la Black Consciousness qui produit l'espace où la parole est action, dans une pratique de l'engagement qui garantit la résonance de la voix de l'autre précisément parce que le public n'est pas seulement celui qui reçoit et écoute mais aussi celui qui parle. La force de la poésie de la Black Consciousness, en ce sens, n'est pas seulement d'élaborer et de pratiquer des stratégies de lutte contre le système d'apartheid, mais aussi de mettre en cause de manière fondamentale le système de légitimation de la pratique poétique. Benoît Denis le rappelle dans son article « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature » :

On a souvent invoqué une différence quant à la conception même de ce qu'est le langage littéraire : là où l'écrivain authentique selon Barthes fait un usage intransitif du langage, l'écrivain engagé au sens classique privilégierait sa fonction instrumentale, ce que traduirait la préférence sartrienne pour la prose au détriment de la poésie et l'assimilation du prosateur au parleur. Or, il ne faut pas aller très loin pour constater que cette opposition entre transitivité et intransitivité, transparence ou

---

<sup>171</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, op. cit., p. 51.

opacité du langage, n'est pas, dans le discours des écrivains engagés, l'élément déterminant de leur argumentation, mais qu'elle a plutôt le statut de produit secondaire d'un choix plus fondamental : celui qui consiste à élire le rapport concret au public comme lieu susceptible d'authentifier l'engagement littéraire.<sup>172</sup>

Au-delà de la position eurocentrée sous-tendue et mise en cause par les références mentionnées dans cet extrait, et caractéristique de nombreuses analyses de la question de l'engagement qui se révèlent inaptes à rendre compte de pratiques littéraires n'appartenant pas au champ légitime de la littérature, Benoît Denis insiste à juste titre sur l'authentification de l'engagement par le public, emblématique de la situation d'interlocution et de dialogie qui est à la fois le préalable et la pratique propres à la poésie de la Black Consciousness. Par ailleurs, l'opposition simpliste entre prose et poésie, comme un écho à l'opposition entre oralité et écriture, ne permet pas de rendre compte de la dimension proprement langagière de l'engagement ; c'est pourtant bien le langage qui est le lieu premier de l'expérience de l'engagement et du rapport au public. Ceci nous amène à un élément clé : c'est précisément dans l'illégitimité que se construit la force de la poésie, dans sa rupture avec la langue, avec l'ordre des choses qu'elle porte et impose ; rupture avec une vision univoque de l'écriture, avec la relégation de la voix parmi les outils primitifs de ceux qui ne savent pas se faire entendre. C'est bien l'invention et l'émergence d'une autre légitimité ; et si cette rupture est un appel, une déclaration, une pratique, elle est aussi un jeu, une appropriation magique du langage.

La poésie de la Black Consciousness fait donc émerger une figure nouvelle du poète : tout en jouant un rôle social hérité de la poésie traditionnelle, il est d'abord une figure de la transgression ; porte-parole, messenger, il fait parler les sans-voix par sa voix propre ; le texte qu'il écrit est d'abord habité par la voix, et la performance y est déterminante, mettant en place une dialectique cruciale entre oralité et écriture ; autant de critères essentiels non seulement à la lecture des textes de la Black Consciousness, mais aussi à la persistance et au renouvellement d'une poésie engagée dans la période de l'après-apartheid. Cette figure multiforme est ainsi décrite dans l'éditorial du premier numéro de *Staffrider*, magazine dont le rôle fut essentiel dans la publication et la diffusion des textes d'une multitude d'auteurs sous

---

<sup>172</sup> Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », in *Formes de l'engagement littéraire (XV-XXI siècles)*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 112. Nous soulignons.

l'apartheid, en créant un espace inédit de liberté éditoriale en un temps marqué par la censure et le mépris :

A staffrider is, let's face it, a *skelm* of all sorts. Like Hermes or Mercury – the messengers of the gods in classical mythology – he is almost certainly as light-fingered as he is fleet-footed. A skilful entertainer, a bringer of messages, a useful person but... slightly disreputable. Our censors may not like him, but they should consider putting up with him. A whole new literature is knocking at the door, and if our society is to change without falling apart it needs all the messages it can get – the bad as well as the good.

Like him or not, he is part of the present phase of our common history, riding “staff” on the fast and dangerous trains of our late seventies. He is part of the idiom of this time.<sup>173</sup>

La profession de foi de Ivan Vladislavic et Andries Walter Oliphant sonne bien comme un engagement fort pour la littérature, pour la prise de parole, pour la lutte contre le système d'apartheid, sans ignorer les risques inhérents à l'entreprises ni les possibles échecs ou désillusions. *Staffrider* a fourni un lieu, une tribune, un espace à des poètes, auteurs de nouvelles et de théâtre, photographes, dont le travail a dessiné les contours d'un lieu d'expression et d'action populaires. Duncan Brown remarque à ce propos :

Soweto poetry [...] was a popular, fugitive form speaking in unofficial ways and from unofficial spaces. The title *Staffrider* epitomised this, referring as it did to black passengers who hitched dangerous and illegal rides on trains by hanging onto the outside of doors.<sup>174</sup>

“Fugitive”, “unofficial”, “illegal”: la description de Duncan Brown dessine d'abord cet espace illégitime d'où parlent les poètes et, dans le contexte de l'Afrique du Sud de l'apartheid, illégitimité et illégalité, symboliques et réelles, sont aussi productrice d'espaces d'exclusion et d'inclusion à l'image ambiguë d'un pays coupé en deux. L'adjectif « dangerous » vient rappeler les risques propres à toute forme d'illégalité dans l'état d'apartheid ; mais le segment « hitched dangerous and illegal rides » souligne aussi la prise de liberté, la pratique radicale qu'accompagne la conscience du danger, et enfin la contestation de l'ordre et l'incarnation de cette révolte dans un nom unique, *staffrider*. Ce poète-messager *emprunte* un train, en y volant une place, mais à l'extérieur, s'exposant au danger ; lieu de passage, transition d'un

---

<sup>173</sup> Andries Walter Oliphant and Ivan Vladislavic, *Ten Years of Staffrider*, op. cit., p. xi.

<sup>174</sup> Duncan Brown, *Orality, Textuality and History: Issues in South African Oral Poetry and Performance*, PhD thesis, University of Natal, Durban, 1995, p. 156.

lieu à un autre, d'un état à un autre, porteur d'hommes et de nouvelles, mouvement, médium et moyen de communication emblématique d'une Afrique du Sud qui sépare ses populations et dont l'économie quotidienne repose sur cette division dans l'espace, le train du *staffrider* est aussi ce langage nouveau, composite, qui voyage, s'installe et recompose le paysage des possibles littéraires et politiques. L'équilibre incertain du *staffrider* est emblématique de l'époque et du risque ; Ivan Vladislavic et Andries Oliphant s'inscrivent dans cette collectivité engagée en assumant leur part de risque, comme en témoignent les mots « our censors », mais aussi en soulignant l'inquiétude propre à l'engagement en littérature : « ...if our society is to change without falling apart it needs all the messages it can get – the bad as well as the good. » Cette vision parcourt la poésie de la Black Consciousness et perdure même après la fin du système d'apartheid ; cette instabilité fondamentale apparaît alors comme la garantie de la vigilance, de l'écoute du public et du maintien d'un espace critique. L'instabilité forcée en tant qu'elle est imposée par un système d'oppression devient alors condition de production exploitée par le poète-messager qui fonde sa légitimité dans son dialogue avec le public (« a popular form ») et dans son caractère semi-clandestin, dans une langue et un espace mouvants. Polyphonie et polymorphie sont donc les clés d'un travail poétique insaisissable, à la fois comme stratégies d'écoute, d'incorporation et de production de texte. Le poète-messager, le poète porte-parole, celui qui endosse toutes les identités et prend en charge toutes les voix – « as light-fingered as he is fleet-footed » - semble ici détenir un pouvoir quasi-magique sur la langue et le langage, qu'il plie au service de son discours et de son auditoire. Analysant l'œuvre de Rabelais, Frédéric Tinguely écrit :

L'anthropologie humaniste [...] place l'être humain sous le signe de la métamorphose, de l'adaptation à tous les possibles : or cela induit un rapport très particulier à l'altérité, qui relève moins de la mise à distance que de la disponibilité et de la perméabilité. [...] Le combat idéologique fonctionne sur le mode de l'appropriation, de l'assimilation : s'engager, c'est d'abord engager la voix de l'autre pour mieux la phagocyter et peut-être, selon une opération magique bien connue, s'en attacher les pouvoirs.<sup>175</sup>

Au-delà donc de l'opposition réductrice entre littératures, et plus qu'un contenu ostensiblement politique, c'est bien le jeu des voix qui apparaît comme constitutif de l'engagement, un engagement qui ne saurait être réduit à une prise de position conjoncturelle ou à une posture, mais bien à la proposition d'un espace d'écoute, de réponse, d'écho et de

---

<sup>175</sup> Frédéric Tinguely, « D'un engagement prémoderne : ambiguïté et altérité dans l'œuvre de Rabelais », in *Formes de l'engagement littéraire*, sous la direction de Jean Kempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, op. cit., p. 45.

participation. Cet itinéraire poétique, inscrit dans la pratique et l'expérience, place le poète au cœur de la lutte par son appropriation du langage, à la fois jeu et lieu de l'engagement, confrontation avec le monde et expérimentation sur le monde tout à la fois. Celui que Andries Oliphant et Ivan Vladislavic ont aussi décrit comme « a skilful entertainer, a bringer of messages, a useful person but... slightly disreputable » est d'abord celui qui se confronte à la langue et au langage, en toute connaissance de cause :

Of us for us

I know my name  
which denies no mask  
made obsolete by ghouls  
and oxford pants  
that covered no balls  
my name wore the mask  
to hide the cowardly tear  
and I know my name  
celebrating all time love hate  
measured in broken chains  
leaping in your stride  
lighting oceans of fire  
in your face without veil  
nor shadow between my name and the tide<sup>176</sup>

C'est ici dans le nom que vient s'incarner la lutte ; l'anaphore du vers « I know my name » et la répétition de « my name », dans un texte court propre à être scandé et martelé, invite à la participation totale ceux que le titre pose d'emblée comme une collectivité qui parle d'elle et pour elle, dans une opération de fusion entre la voix du poète et ceux qui ne parlent pas. Parler pour les sans-voix n'est pas dénué d'incertitudes et d'ambiguïtés ; il n'en reste pas moins que les poètes de la Black Consciousness se sont engagés de manière totale dans une expérience directe avec le monde et la langue, pour proposer un langage propre à le dire et y agir, en mettant à bas les structures de représentation de l'autre, d'oppression et de domination qui sont d'abord portées par la langue. Ces poètes à l'œuvre polyphonique et polymorphe ont en ce sens porté une proposition et une pratique radicales sur les fonctions de la parole, incarnant le combat essentiel du partage de la parole, que Jacques Rancière formule ainsi :

---

<sup>176</sup> Keorapetse Kgositile, "Of us for us", 1970, *If I Could Sing*, op. cit., p. 15



Une identité de combattant social n'est ainsi l'expression d'aucune « culture » de quelque groupe ou sous-groupe. Elle est l'invention d'un nom pour la prise en charge de quelques actes de parole qui affirment ou récusent une configuration symbolique des rapports entre l'ordre du discours et l'ordre des états. Elle est d'abord le déni d'une exclusion fixée par la parole d'un autre. [...] Elle est enfin l'ouverture de l'espace et du temps où sont comptés ceux qui ne comptent pas.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Jacques Rancière, *Les Noms de l'Histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 196.

# **CHAPITRE DEUX**

**Dans la langue et pour un langage**

## ***2.1 S'installer dans la langue : processus de conquête et d'appropriation de la langue***

Poésie de résistance et de combat, la poésie de la Black Consciousness se confronte d'abord à la langue : elle l'attaque, lutte contre elle et avec elle ; elle la met en pièces, la conteste et la défie ; elle en joue et s'en joue ; elle s'y installe, pour fonder son propre langage. La première lutte est celle de l'appropriation d'une langue autre, celle du colonisateur, avec les modes de représentation qu'elle porte et perpétue. La coexistence de plusieurs langues en Afrique du Sud, avant qu'elles ne soient toutes déclarées langues officielles avec la fin de l'apartheid et l'adoption d'une nouvelle Constitution, a produit des situations linguistiques hybrides où les locuteurs passent d'une langue à l'autre selon leurs choix ou la force des circonstances. La langue comme lieu est donc chargée d'ambivalences : objet d'apprentissage forcé, dépossession identitaire, fabrique de représentations, la langue est aussi médium commun, outil d'appropriation du monde et donc de conquête ou de reconquête.

L'histoire sud-africaine a vu s'affronter deux langues, celles des deux colonisateurs demeurés en Afrique du Sud après les guerres successives d'appropriation du territoire sud-africain. L'anglais et l'afrikaans sont l'incarnation d'une rivalité durable entre deux communautés qui cohabitent mais s'affrontent politiquement et idéologiquement. Lorsque le Parti National accède au pouvoir en 1948 et met en place les premières mesures d'apartheid, l'afrikaans, devenue langue officielle avec l'anglais en 1925, devient symboliquement la langue de l'oppression la plus dure, emblématique des lois raciales et d'une politique de répression qui s'annonce. Cette perception s'installe pour longtemps ; ainsi, Jacques Alvarez-Péreyre souligne ce que la simple *écoute* de l'afrikaans peut porter de sentiment d'oppression et de violence :

[Après 1948] L'Afrikaner, devenu le maître réel du pays, l'équation se fait entre l'opresseur et sa langue, et l'afrikaans est assimilé à la politique nationaliste. Au point que quand Noni Jabavu, la fille du leader noir, revient dans son pays après une longue absence, elle peut parler de l'atmosphère raciale qu'elle sent s'épaissir autour d'elle et des sons gutturaux qu'elle entend partout : «I could feel the racial atmosphere congeal and freeze around me. The old South African hostility, cruelty,

harshness, it was all there, somehow, harsher than ever because Afrikaans was now the language. You heard nothing but those glottal stops, staccato tones [...]"<sup>178</sup>

La langue semble ici être le premier vecteur de l'oppression (« the racial atmosphere congeal and freeze around me »); la conscience aigüe du changement politique lié à l'arrivée au pouvoir du Parti National (« Afrikaans was *now* the language ») confère à la langue une présence presque physique, palpable, identifiable : les termes « hostility, cruelty, harshness » sonnent comme une équivalence totale entre langue et idéologie, entre pratique linguistique et pratique politique. Un demi-siècle plus tard, Antjie Krog, blanche d'origine afrikaner, raconte le choc qu'elle ressent à s'entendre interpellé en Afrikaans *dans le contexte* du rassemblement qui accueille Nelson Mandela à Bloemfontein quelques jours après sa libération :

I pick up everyone travelling with me. Ghangha, our Chief Poet, looks spectacular in a black, yellow and green sweater and a beautiful thickly-woven headband in the same colours, with plumes hanging to the back. [...] Ghangha fixes a little ANC flag to the aerial, which, to his great joy, causes several fleshy, white middle fingers to shoot out at us from cars passing us on the road. The turn-off to Bloemfontein is suddenly dotted with stalls manned by tough-looking Boer men in khaki clothes, selling little wooden ox or wagons and Boer Republic flags. [...]

We find a parking place, and everywhere we bump into comrades from all over the Free State. At the gate a female guard stops me. Before she can catch herself, she says, 'Wait, *miesies!*' We stare at each other. She is surprised by what she just said, I am angry that I responded.<sup>179</sup>

Le choc est ici d'abord celui de l'identité assignée par la langue, de l'équivalence immédiate et violente entre langue et communauté, de la perpétuation de rapports de force et de pouvoir, de la trace d'un passé que la narratrice voudrait révolu ; et c'est, semble-t-il, l'impossibilité d'échapper à un type de récit fixé par une langue donnée. Opposition des langues, des identités, des projets politiques: la coupure entre communautés semble cristallisée dans la langue, en même temps que la société sud-africaine, à un tournant historique, semble être dans le texte de Krog une série de clichés évidents et irréconciliables. C'est aussi que cette opposition a été au cœur de la politique d'apartheid. La victoire du Parti National en 1948 sera fondamentalement liée à une pratique linguistique qui renforce le sentiment d'appartenance – ou, symétriquement, d'exclusion – à une communauté afrikaner qui, au début des années 1950, triomphe politiquement et économiquement, et sait que sa langue est fondamentalement

---

<sup>178</sup> Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 116.

<sup>179</sup> Antjie Krog, *A Change of Tongue*, Johannesburg, Random House, 2003, p. 173.

constitutive de son existence et de son influence. L'afrikaans et l'anglais, liés par leur commune entreprise de colonisation, sont pourtant un lieu de conflit idéologique constant. Par l'intermédiaire des *mission schools* britanniques, actives très tôt sur le territoire sud-africain<sup>180</sup>, l'anglais avait déjà acquis le statut d'une langue comprise de presque tous, la langue de l'alphabétisation, de la scolarité accessible, des revendications et de l'engagement auprès d'un large public. Si les *mission schools* sont aussi emblématiques du fonctionnement du système d'oppression en participant à la ségrégation, à la relégation sociale, intellectuelle et académique des Noirs qui se voyaient massivement cantonnés à des tâches manuelles et sous-payées, elles ont malgré tout, pour un certain nombre d'entre eux, permis l'accès à des contenus, des savoirs, des textes, une langue autre, qui ont pu être vecteurs et outils de reconquête. Ainsi l'anglais bénéficie d'une perception favorable, mais aussi purement pragmatique, dans la mesure où elle représente une relative unification de l'Afrique du Sud, avec laquelle contraste fortement l'afrikaans ressentie comme une langue de repli identitaire. Ceci est d'autant plus flagrant que le Parti National au pouvoir aura pour politique de promouvoir la tribalisation, cherchant par là à garantir une fragmentation de l'Afrique du Sud afin d'éviter l'union de la population noire face à l'apartheid. C'est pourtant cette union qui l'emportera, et elle passe bien, notamment, par la pratique d'une langue commune. Dans le contexte de l'apartheid et d'une inégalité institutionnalisée, la langue comme lieu d'échanges est au cœur des rapports de force et des luttes ; elle concentre et polarise les identités, les revendications et les enjeux propres à une société qui s'est fondée sur des principes d'inégalité. L'exemple le plus emblématique en Afrique du Sud est certainement le facteur déclenchant des émeutes de Soweto en 1976 : la décision d'imposer l'enseignement en afrikaans pour la moitié des matières au programme agit comme la déflagration qui sera suivie de mois de violence après la mort de dizaines d'enfants et adolescents du ghetto qui manifestaient. La langue outil est aussi chargée de symboles incontournables pour la classe politique comme pour les écrivains ; l'engagement dans l'écriture commence bien, dès lors, par le choix d'une langue.

Mais le champ littéraire sud-africain témoigne aussi et surtout de la plasticité des langues, de leur capacité à s'interpénétrer, emprunter, incorporer des fragments des unes et des autres, produisant un paysage linguistique à la fois spécifique à l'Afrique du Sud et compréhensible par le plus grand nombre. Certes, cette compréhension est liée à la pratique

---

<sup>180</sup> Les premières missions de la London Missionary Society s'installent au Cap dès 1797.

massive de l'anglais, dont Njabulo Ndebele veut rappeler l'aspect fondamentalement colonisateur, et ce notamment dans sa dimension idéologique impérialiste et marchande :

It is not too difficult to see how English as a language became tainted with imperial interests at that time in the progress of western imperialism when the need for the standardisation of technology prompted the need for the standardisation of language. [...] Teaching English as a second or a foreign language is not only good business, in terms of the production of teaching materials of all kinds (a service business sector that increases the numbers of possible consumers of British and American commodities throughout the world), but also it is good politics. *The Commonwealth, after all, is an alliance of historically captive users of English.*<sup>181</sup>

L'analyse à laquelle Njabulo Ndebele procède dans cet article, au moment où il pressent l'avènement d'un changement politique de grande ampleur, est aussi une charge contre la pseudo-évidence d'une langue universelle, en laquelle il voit surtout l'outil d'une domination économique et idéologique. Ndebele estime d'ailleurs que l'idée de pragmatisme, s'agissant du choix d'une langue, est extrêmement discutable :

The imposition of English effectively tied those [formerly colonised multi-lingual societies] to a world imperialist culture which was to impose, almost permanently, severe limitations on those countries' ability to make independent linguistic choices at the moment of independence. We have since heard much about how practically all of those countries took the 'pragmatic' decision to choose English as the *lingua franca*. How can we fail to notice that an historically predetermined 'pragmatism' has been transformed, by the metropolitan culture, into an act of choice, on the part of subject cultures, and then praised as the very essence of wisdom? How can we fail to note that the supposed decision makers were, structurally speaking, captive native functionaries of the imperial powers?<sup>182</sup>

Faut-il y voir alors un choix du moindre mal, et ce d'autant plus que l'afrikaans joue comme un repoussoir ? Dans le champ littéraire sud-africain, le choix de la langue d'écriture est d'abord issu d'une réalité sociale, de l'appartenance à une communauté. La diversité des appartenances linguistiques a aussi donné lieu à des pratiques de traduction qui révèlent l'ambiguïté du choix d'une langue en Afrique du Sud : Masizi Kunene écrit en zoulou et s'auto-traduit en anglais ; Dennis Hirson, anglophone natif, traduit des poèmes de l'afrikaans vers l'anglais ; Keorapetse Kgositsile inclut dans des textes anglais des strophes en Setswana, traduites en anglais en notes. Plus significativement encore, notamment parce qu'il s'agit

---

<sup>181</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 101. Nous soulignons.

<sup>182</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, op. cit., p. 101.

d'une des œuvres essentielles de l'après-apartheid, Antjie Krog rédige *A Change of Tongue* en afrikaans, le publie en anglais après l'avoir fait traduire par son propre fils, y inclut un glossaire afrikaans / anglais, et interroge tout au long de l'ouvrage des aspects épistémologiques clés en Afrique du Sud au long d'un itinéraire caractérisé par des récits, collages, extraits, citations. Les remerciements à la fin de l'œuvre mentionnent ainsi :

This book would not have been possible without the *storytellers* of the Free State [...] Four people [...] made it possible : [...] Ivan Vladislavic, an unequalled *transformer* who gave my clutch of many *translations* its cohesion ; my son Andries who made regular back-ups on my computer and *skilfully translated* the original Afrikaans into English ; [...] Sections of this book have been published before in Afrikaans and Dutch, and sections of Part 2 first appeared in the *Mail & Guardian*. *To make sense of these stories I had to interact with a wide variety of texts*; some of them are *quoted*, and the insights *gleaned* from all are gratefully acknowledged.<sup>183</sup>

Ces remerciements, placés à la fin de l'ouvrage comme pour ne pas interférer avec la perception première que l'on peut en avoir mais en proposer une seconde lecture, peuvent aussi sembler comme un pied de nez à l'adresse du lecteur, une ironie finale sous forme de révélation qui vient questionner ce que le lecteur a pu accumuler comme certitudes quand à l'œuvre au cours de ses 367 pages. Ces quelques lignes exposent des stratégies d'écriture a priori hétéroclites voire contradictoires ; à première vue, elles sèment le doute plutôt qu'elles n'explicitent la démarche de l'auteur, tandis que le lecteur, au moment de refermer le livre, voit remise en cause sa représentation après qu'il s'est accoutumé à la polyphonie d'une œuvre qui est d'abord composite. Pour avoir, en tant que journaliste, suivi, transcrit, commenté et analysé les audiences de la Truth and Reconciliation Commission, Antjie Krog est parfaitement consciente des ambiguïtés et des tensions propres au choix et à la pratique d'une langue en Afrique du Sud, non seulement dans les interactions quotidiennes d'un locuteur avec ceux qui l'entourent, mais aussi et surtout dans le passage à l'œuvre littéraire. *A Change of Tongue* est aussi un long questionnement, souvent douloureux, sur l'identité d'un auteur qui est journaliste, écrivain, femme, Afrikaner, sud-africaine; or ces quelques lignes nous disent que c'est bien dans la parole et dans le travail sur la langue qu'un sujet fondamentalement clivé explore sa propre identité dans son rapport à l'identité collective. Cette œuvre extrêmement intime, en effet, est finalement et d'abord le résultat d'un travail collectif. Il a donc fallu, pour produire *A Change of Tongue*, des conteurs (« storytellers ») ou

<sup>183</sup> Antjie Krog, *A Change of Tongue*, op. cit., p. 369. Nous soulignons. On trouve une analyse du statut de *A Change of Tongue* dans l'article de Mélanie Joseph-Vilain, « Le 'changement de langue' d'Antjie Krog : 'Babel heureuse' ? », in *L'Afrique du Sud : de nouvelles identités ?*, sous la direction de Marie-Claude Barbier et Gilles Teulié, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 201-218.

plutôt, dans la vision qu'en donne Antjie Krog, des raconteurs et passeurs d'histoires, quelle que soit leur appartenance ; un écrivain, Ivan Vladislavic, qui est aussi journaliste, éditeur, rédacteur en chef de revues et qui, semble-t-il, a effectué ici bien plus qu'un travail de lecteur ou relecteur ; des proches, intimement lié à l'histoire personnelle de l'auteur, y compris dans sa propre interaction avec l'histoire du pays ; une familiarité avec d'autres textes, de nature à créer une dialogie entre les textes et entre les langues à l'intérieur de l'œuvre. En somme, le dire et l'écrire s'entremêlent dans une œuvre singulière par sa démarche et qui pourtant résonne comme emblématique des structures épistémologiques de l'Afrique du Sud.

La diversité des modalités d'interaction que mentionne Antjie Krog, non seulement dans ses remerciements mais aussi telles qu'elle les pratique tout au long de son œuvre, montre que cette pratique n'apporte ni résolution ni vérité définitive ; en revanche, l'œuvre est révélatrice de la force d'une pratique langagière et littéraire qui se nourrit d'échanges, dépassant par là la question de la langue pour produire son propre langage, en écho au constat de Ndebele qui invite à prendre en compte

[...] the concerns of those who, out of specific needs arising from their own forms of social interaction, *have to fashion a new language for themselves*.<sup>184</sup>

Le champ littéraire, mais aussi la presse et les arts, s'affirment alors comme un lieu essentiel où peut s'élaborer un nouveau langage. Le terme « fashion » employé ici par Ndebele est particulièrement pertinent, soulignant la force propre d'une grande diversité de locuteurs qui empruntent, s'approprient, braconnent, transforment, recyclent, combinent des langues et des langages pour ouvrir non pas seulement un lieu d'expression mais aussi et surtout un espace de dialogue et d'interaction avec un public que ce langage contribue à construire. Nous sommes bien dans le cadre d'une pratique dynamique, d'un langage en mouvement qui élabore un dialogue avec les impératifs du temps présent. Là réside aussi l'engagement : dans cette confrontation totale avec la langue, pour produire un langage à même de rendre compte d'une réalité qui semble parfois dépasser la langue. Choisir une langue se révèle alors insuffisant dans le cadre de la problématique d'une littérature envisagée comme instrument de survie et de combat. Ainsi la question de la langue est dépassée, surmontée par l'usage de l'anglais sous « la pression du contexte », selon les termes de Mélanie Joseph-Vilain<sup>185</sup>, pour

<sup>184</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, op. cit., p. 100. Nous soulignons.

<sup>185</sup> Mélanie Joseph-Vilain, 'Babel heureuse ?', in *L'Afrique du Sud : de nouvelles identités ?*, sous la direction de Marie-Claude Barbier et Gilles Teulié, op. cit., p. 202.



être remplacée par celle du langage. Le terme « language » en anglais laisse d'ailleurs toujours planer le doute sur la réalité qu'il représente ; c'est aussi que la question de la langue ne suffit pas à rendre compte de celle du langage, et que dans un pays où les langues dominantes se sont politiquement imposées, c'est en s'installant dans la langue que les poètes ont pu échapper à la condition de prisonniers évoquée par Nbelele. Si au premier abord l'œuvre de Krog renforce l'idée que la langue est un lieu de conflit et de douleur qui incarne le clivage du sujet écrivain, et laisse entendre qu'un changement de langue est aussi un changement de paradigme, *A Change of Tongue* vient en fait confirmer et poursuivre une pratique, un mode d'expérimentation dans et sur la langue mis en place par la Black Consciousness et inséparables de la problématique de l'engagement. C'est en cherchant sa propre place dans l'Afrique du Sud contemporaine, une quête qui ne trouve d'ailleurs pas de résolution, que Krog se situe en fait peu à peu comme écrivain, non pas au-dessus ni en marge de son public, mais comme sujet d'une collectivité s'expérimentant dans l'interaction avec ses divers interlocuteurs et acteurs. Si les points de départ de l'une et des autres sont totalement opposés en ce qui concerne leur position dans le tissu social du pays, leur travail a en commun la composition et la recomposition du texte de l'Afrique du Sud envisagées comme une modalité de l'action. Le récit d'Antjie Krog au meeting de Mandela à Bloemfontein s'achève ainsi :

Then she straightens up and says firmly, 'May I search you, comrade?' And I thank the heavens for a language and an ideology, however mangled, in which we can try to reach each other as equals.<sup>186</sup>

La pratique d'une langue commune ne suffit donc pas pour satisfaire l'exigence d'égalité, qui repose surtout sur le partage d'un langage commun : au-delà de la langue s'impose la nécessité de l'habiter pour produire un langage apte à porter l'engagement commun. Le terme « mangled » employé ici par Antjie Krog témoigne bien de l'incertitude liée à la confusion des discours ou tout au moins aux divergences idéologiques ; il porte aussi, néanmoins, la nécessité de traiter à sa guise d'une langue et d'un projet politique et la force propre à la production potentiellement violente d'un langage commun pour, un jour, parvenir à un tel moment collectif.

---

<sup>186</sup> Antjie Krog, *A Change of Tongue*, op. cit., p. 173.

En ce sens, la Black Consciousness s'est donc en quelque sorte passée de la question de la langue pour lui substituer celle du langage en tant que création spécifique, et surtout celle de la construction d'un auditoire, d'une collectivité participative. Les poètes se sont totalement approprié la langue anglaise dans un esprit d'incorporation, de mise à disposition totale des ressources langagière, envisageant la langue anglaise comme un outil. La poésie de la Black Consciousness, de manière frappante, ne s'attache pas à *conquérir* la langue : la langue est là, charge à chaque voix de s'en saisir ; dès lors, la poésie n'est ni célébration, ni hymne à la langue, ni métissage appliqué ou inspiration universelle. En revanche, la poésie de la Black Consciousness déploie le fonctionnement d'un langage qui est pleinement engagement, en s'adressant directement au public qu'elle incorpore dans son propre mouvement. Ce sont les mots mouvants de Mafika Gwala dans « Getting of the ride » :

The Voice speaks :  
 « I'm the Voice that moves with the Black Thunder  
 I'm the Wrath of the Moment  
 I strike swift and sure  
 I shout in the West and come from the East  
 [...]   
 I leave in stealth  
 And return in Black anger  
 O—m! Ohhhh—mmmm! O—hhhhhmmmmmm !!! »<sup>187</sup>

Puissance, ruse, mouvement collectif, incorporation d'une voix dans et par la voix poétique, présence implicite d'un auditoire : Mafika Gwala construit ici la dynamique par et pour un public, processus décrit et analysé par Jeremy Cronin dans son article « 'Even under the Rine of Terror...' : Insurgent South African Poetry », où il apparaît clairement qu'un langage d'engagement s'élabore dans le dialogue entre des poètes et un public, dans leur rapport direct, dans la confrontation des poètes avec la langue, dans les tactiques de manipulation de la langue, des sons, des rythmes, des références, et dans le rapport spécifique des poètes au public en situation de performance :

Glynn Thomas Hostel, Soweto, July 1984. AZASO, the black university and college students' organization is holding its national conference. [...] Through the three days of conference, there are several poetry performances, notably by two young students from the University of the North, Turfloop. In fact, their performances are in popular demand. 'Poem! Poem!' is a request that gets called out frequently between breaks in the days' sessions. [Their poetry] consists in a set of chanted refrains, one voice

---

<sup>187</sup> Mafika Gwala, *Jol'iinkomo*, Johannesburg, Ad. Donker, 1977, p. 67.

leading: ‘Cuppa-ta-lismmmma! cuppa-ta-lismmmma! Cummmma to me-e-e-e!’ with the other voice weighing in behind in response, ‘I-I-I-I a-m-m-m-m-a cuppa-ta-lismmmma.’ They have obviously worked out a broad structure and a basic set of refrains, but the performance is considerably extemporaneous. Sometimes the two voices are at separate ends of the canteen, more by chance than design, I guess. They then call to each other across the heads of the five hundred delegates:

Cuppa-ta-lismmmma, cuppa-ta-lismmmma,  
A spectre is a hauntinnnga you  
This accordinnnga the gospel  
Of Marx and Engels  
Cuppa-ta-lisssmmmma !

This interplay continues for some time with the second voice (‘Capitalism’) finally fading away with a long groan to enthusiastic foot stomping from those present. The voices perform the poetry with a slow lilt, and from the reaction of the audience, much enjoyment is derived from the phonetic exaggeration. [...] The poetic thickening of language carries a playfulness as well as implications of appropriation and nationalization. ‘Capitalism’, the signifier, is taken over, smacked about on the lips, and transformed. Stylistically the poem bears all the marks of its context and function – a relaxing interlude that is, nevertheless, in key with the political ambience.<sup>188</sup>

Le moment rapporté par Jeremy Cronin est celui d’une collectivité engagée; il rappelle par ailleurs au cours de son article les risques inhérents aux rassemblements politiques dans les années 1980, et qui donnent la mesure de la pression du contexte – ce qu’il nomme ici « the political ambience ». Son récit montre bien comment le poème, à la fois porté par ses auteurs / acteurs en situation de performance, est aussi le produit d’une demande d’un public donné, et vient scander un moment collectif, devenant par là à la fois interprétation du temps présent et à son tour objet d’interprétation, acte et moteur de l’action. Ceci est d’abord lié à l’appropriation de la langue par les poètes : Jeremy Cronin, reproduisant par l’écrit la diction et la scansion des poètes qu’il a entendus, souligne ce que cette appropriation doit à l’ironie, au jeu, à des techniques héritées des traditions orales et transférées à un contexte spécifique ; autant de traits qui font de la poésie orale un acte de liberté en même temps qu’une déclaration de guerre. Ces traits sont aussi ceux de la poésie écrite : ainsi, non seulement la question de la langue s’efface au profit de la production d’un langage dont la dynamique est inséparable de la participation du public, mais la porosité de la frontière entre oralité et écriture laisse elle aussi libre cours à une écriture qui l’esquive et se donne à entendre autant qu’à lire. Jeremy Cronin en fait un commentaire saisissant lorsqu’il se penche sur les textes laissés par des Sud-Africains rejoignant la clandestinité de la lutte anti-apartheid, ou écrits en détention :

<sup>188</sup> Jeremy Cronin, “ ‘Even under the Rine of Terror...’: Insurgent South African Poetry”, *Research in African Literatures*, vol. 19, n°1, 1988, p. 525-526.

This is a poetry of testament, inscribed on cell walls, smuggled out of jails on rolls of toilet paper, or left behind under pillows in the townships. [...] In the samples I have seen, the language is often clumsy, or formulaic ('for the motherland', 'shed my blood'). But, however spurious this may seem to a literary criticism that measures the "authentic" in terms of 'individuality' and 'originality', the sincerity and meaningfulness of those little scraps is real enough. The existential acts with which they are integrated *speak as loud as the words themselves*.<sup>189</sup>

Deux aspects de l'analyse de Cronin sont ici des éléments clés pour la poésie de la Black Consciousness : tout d'abord, elle est bien au cœur de l'engagement, en ce que cette écriture ne peut dissocier l'acte de parole des « existential acts » identifiés par Cronin ; enfin, elle exige un décentrement critique, une écoute des textes comme étant eux-mêmes à l'écoute d'autres textes, et la prise en compte de leur résonance comme action.

L'appropriation de la langue est donc totale, et la variété des voix poétiques en témoigne : diversité des formes et du lexique, utilisation du vers libre, refus revendiqué des normes, proclamations auto-réalisatrices dans le texte en tant que le texte est un acte fondateur, production d'un univers collectif explicite par jeu de références et de citations, parodie, ironie, extrême singularité des voix – en somme, c'est la fabrique du langage qui est lieu de lutte et de contestation. Du monde au texte, du texte à l'action, la poésie de la Black Consciousness est une expérimentation à la fois intime et collective qui, armée d'une langue commune, produit un langage qui suggère un autre ordre des choses et du monde. La langue acquise ne suffit pas à garantir l'appropriation du monde et de son récit ; c'est dans le passage au langage que s'effectue la prise de pouvoir en même temps que la prise de parole.

Le poète [...] ne cesse de supposer, depuis le premier mot de son poème : « Je te parle dans ta langue, et c'est dans mon langage que je t'entends »<sup>190</sup>

écrit Edouard Glissant analysant la nature de la relation entre oralité et écriture. L'engagement des poètes de la Black Consciousness réside bien dans cette pratique qui transforme et refonde le rapport à la langue et au langage, qui pose comme préalable un système fondamentalement dialogique et construit inlassablement un public à l'écoute. Wally Serote semble ainsi construire par accumulation non seulement un auditoire mais aussi des

---

<sup>189</sup> Jeremy Cronin, "Even under the Rine of Terror", op. cit., p. 527. Nous soulignons.

<sup>190</sup> Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1997, p. 123.

participants dont la foule grandit page après page et qu'il inclut dans l'écriture progressive de son récit de combat :

we listen  
we watch with our silent fingers  
we page for wisdom through the stubborn night  
[...]  
We page through each other's faces  
we read each looking eye.  
it has taken lives to be able to do so.  
we move like a tortoise  
as we journey home.  
home –  
where are we that we are not home?  
ah  
it is a long story this  
that is why we page every face  
and read each look  
and move like a tortoise.<sup>191</sup>

A l'ouverture du poème *A Tough Tale*, ces quelques vers mettent en œuvre une dynamique de fusion entre parole et écriture, entre action individuelle et action collective, en même temps que les gestes et les sens contribuent à interroger les conditions de production d'un récit autre que celui que l'on devine imposé. L'appropriation de la langue est ici explicite dans le langage des corps : « we page through each other's faces / we read each looking eye », de même que dans la liberté propre au vers libre et à la syntaxe. La mise en place des effets de répétition et de circularité est non seulement une technique propre à l'oralité mais aussi une connivence immédiate avec le lecteur / auditeur qui se trouve intégré au pronom personnel « we », sujet de l'œuvre tout entière. En posant l'équivalence entre temps, langage, récit et action, Wally Serote propose un langage nouveau, une autre pratique de la chaîne scripturaire qui trouve sa légitimité en s'élevant d'un espace illégitime.

## ***2.2 Production d'un langage commun qui se fonde dans la dialogie entre langues et entre langages***

S'approprier la langue pour produire un langage, en effet, c'est aussi faire violence à la langue. La conquête d'une parole et la production d'un langage nouveau et combattant se fait

---

<sup>191</sup> Wally Serote, *A Tough Tale*, London, kliptown Books, 1987, p. 7.

dans l'affrontement avec la langue et, partant, avec le champ littéraire tel qu'il est constitué. Ainsi, pour Maurice Blanchot,

La littérature est peut-être essentiellement (je ne dis pas uniquement ni manifestement) pouvoir de contestation : contestation du pouvoir établi, contestation de ce qui est (et du fait d'être), contestation du langage et des formes du langage littéraire, et enfin contestation d'elle-même comme pouvoir.<sup>192</sup>

En effet, la conscience que la parole est d'abord un lieu de pouvoir implique un engagement dans l'écriture qui soit d'abord une déconstruction des structures langagières tenues pour légitimes. Si la langue anglaise est saisie par les poètes de la Black Consciousness comme un outil à manipuler sans égard, c'est essentiellement parce que c'est *dans* la langue que le combat se joue, dans la confrontation avec la langue en tant qu'elle porte des représentations contradictoires du monde. Dans la poésie de la Black Consciousness, le locuteur-acteur, par l'interaction qu'il crée avec son auditoire, veut agir et se situe dans l'action immédiate en faisant du langage le lieu premier de la lutte. Ceci est manifeste dans le poème de Mafika Gwala, « Story of the tractor » :

We walk down  
tractored streets  
turn around  
tractored corners  
enter  
tractored buildings  
ride up  
tractored stairs  
into  
tractored rooms  
occupied by people  
with tractored minds<sup>193</sup>

Incarnation d'un monde où l'homme noir est déshumanisé pour être mieux mécanisé, itinéraire ironique et absurde, le texte de Gwala lutte contre la déshumanisation à la fois du monde et du langage en proposant un texte qui pratique la poésie en détournant le travail poétique pour conquérir du sens en jouant sur le non-sens, en particulier lorsque le caractère incantatoire du poème est délibérément mis à mal par le sémantisme du mot répété. Dans cette répétition, c'est bien le langage qui lutte pied à pied avec la mécanisation dont il offre un

---

<sup>192</sup> Cité par Patrick Chamoiseau, « Ecrire en pays dominé », La Nouvelle Revue Française, janvier 1996, p. 48.

<sup>193</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, Johannesburg, Ravan Press, 1982, p. 66.

instantané. Il s'agit bien de construire une humanité dont le langage soit, envers et contre tout, plus fort que le réel qu'il dépasse par le processus de saisie langagière, et ce n'est que par le langage que le poète vient conjurer le réel. C'est pourtant là l'écueil majeur auquel se confrontent les poètes de la Black Consciousness, et qui se déploie sur plusieurs pans : la difficulté à dire un réel pour lequel manquent les mots ; l'illégitimité de l'espace d'où parlent les poètes et que leur parole construit ; et, par conséquent, la confrontation avec d'autres langages qui sont des langages d'autorité. Les poètes mettent constamment en évidence la difficulté à écrire en pays dominé. L'accès à une parole est en soi une difficulté, un acte d'indépendance, à plus forte raison si cette parole se veut publique et contestataire ; c'est alors une parole qui, par nécessité, se confronte aux discours dominants, aux langages autorisés, aux structures littéraires canoniques, aux critiques légitimes. La prise de parole par un locuteur dont la position dans l'Afrique du Sud de l'apartheid ne justifie pas qu'il s'autorise à s'emparer des mots est une pratique risquée qui témoigne bien des enjeux politiques liés à l'appropriation du discours. La certitude de porter une parole légitime est constamment mise à mal par des conditions de production et de diffusion difficiles, par des conditions d'existence même qui peuvent mettre en cause la pratique poétique en tant que telle. Il s'agit donc de fonder un langage en légitimité autant qu'en pratique, qui puisse contourner la loi et la censure ou encore s'y attaquer frontalement pour mieux les révéler. Il est significatif que le premier numéro du magazine *Staffrider* ait été interdit au motif que des poèmes nuisaient à l'autorité et à l'image de la police (« undermined the authority and image of the police »)<sup>194</sup> : il faut pleinement entendre le terme « undermined » en ce qu'il témoigne d'un travail de sape du texte de l'autre, dans un espace où les textes se confrontent et s'affrontent pied à pied pour une redistribution de la parole. Il faut donc mettre en place des structures langagières à même de porter cette confrontation et de redonner à la parole la force créatrice rappelée par Mafika Gwala dans le poème « The ABC jig » :

When they took us in  
 Steve Biko had resurrected  
 Onkgoppotse, Mduli, Mapetla;  
 I had seen them  
 give breath unto the clay  
 of our liberated Black manchild.<sup>195</sup>

<sup>194</sup> Duncan Brown, *Orality, Textuality and History*, PhD thesis, Durban, University of Natal, 1995, p. 157.

<sup>195</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, op. cit., p. 75.

Les poètes de la Black Consciousness sont donc confrontés à une double nécessité qui ne se résout pas seulement par l'appropriation de la langue ; il faut certes se saisir de l'anglais et, pour chaque voix, en faire une langue qui soit à la fois sienne et une langue autre, manipulée, transformée, qui porte en elle la mise en cause radicale des structures qu'elle impose ; il faut, en somme, se faire l'utilisateur d'un langage destructeur et créateur à la fois, et à même de dire ce que le langage lui-même ne veut plus dire pour ses propres locuteurs. Frantz Fanon décrit dès les premières lignes de *Peaux Noires, Masques Blancs* le langage comme espace clé de l'oppression coloniale et donc de la reconquête de l'humanité :

Nous attachons une importance fondamentale au phénomène du langage. [...] Etant entendu que parler, c'est exister absolument pour l'autre. [...] Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation. [...] Le Noir Antillais sera d'autant plus blanc, c'est-à-dire se rapprochera d'autant plus du véritable homme, qu'il aura fait sienne la langue française. [...] Un homme qui possède le langage possède par contre-coup le monde exprimé et impliqué par ce langage. On voit par là où on veut en venir : il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance. [...] Tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse. Dans l'armée coloniale, et plus spécialement dans les régiments de tirailleurs sénégalais, les officiers indigènes sont avant tout des interprètes. Ils servent à transmettre à leurs congénères les ordres du maître, et ils jouissent eux aussi d'une certaine honorabilité.<sup>196</sup>

Il est frappant de noter, dans les propos de Fanon, la constance du terme « langage », qui ne contraste qu'en une occurrence avec le terme langue, ici qualifiée de « langue française ». C'est aussi que le langage est bien plus que la langue ; et que c'est dans le langage, dans les expériences qu'il produit et dont il est tout à la fois le produit, que le locuteur prend possession du monde pour le dire, se dire, pour le contester, le transformer.

Words are born the way  
nations come out of servitude.  
Words are born to survive  
the test of their Time.  
Since this word's been born  
blacks can't stand to see  
fellow blacks hanging in so many numbers,

---

<sup>196</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris Editions du Seuil, 1952, p. 13-14.



and so fast<sup>197</sup>

écrit Mafika Gwala dans le poème intitulé “Words are also born”. L’équivalence entre temps et langage, entre les mots et l’acte politique, vient ici confirmer l’engagement total dans une poésie comme pratique, et expérience sur le monde bien plus qu’expérience du monde. La clé de l’oppression par le langage que décrit Fanon est d’abord dans le langage lui-même, dans la production d’un langage commun qui procède d’un système dialogique et non d’une instance détentrice du pouvoir de la langue. Cette libération dans et par le langage requiert également d’interroger inlassablement le langage, et de ne pas renoncer au pouvoir du langage d’interroger aussi le monde. Or Fanon souligne bien la double dynamique qui caractérise le système d’oppression comme la lutte pour s’en libérer : parce que la langue imposée par le colonisateur a tué un système existant (« la mise au tombeau de l’originalité culturelle locale »), parce que la conquête par la langue est empreinte de violence et d’humiliation, le travail dans la langue sera inséparable de cette violence en ce que chaque locuteur se confronte totalement et radicalement à la langue pour produire son propre langage. Cette violence, au demeurant, n’est pas propre au système colonial : elle est au principe de tout système de domination et, en ce sens, implique la prise de décision de l’écrivain, un engagement dont l’espace est d’abord la confrontation avec la langue telle qu’elle s’impose ou qu’elle lui est imposée. C’est ainsi que Franc Schuerwegen décrit le processus d’engagement en littérature en analysant l’œuvre de Proust :

Ecrire, c’est travailler à même la langue, dans la langue ; l’écrivain est un « logothète » au sens barthésien. [...] Proust explique clairement [...] que selon lui on ne peut « fonder » une langue qu’en détruisant simultanément une autre, dont on ne veut plus. C’est pourquoi la littérature est inséparable de la violence.<sup>198</sup>

Il est frappant de constater que, bien loin de la notion d’engagement en littérature que nous avons décrite, puisque Proust réfute la conception de la littérature comme instrument, le lieu de l’engagement est pourtant bien d’abord le langage ; et la violence inhérente au processus de construction d’un langage est fondamentalement liée à une pratique qui prend en compte les discours et pratiques langagières préexistantes et coexistantes.

---

<sup>197</sup> Mafika Gwala, *Jol’iinkomo*, op. cit., p. 55-56.

<sup>198</sup> Franc Schuerwegen, « Joueurs de flûte (Proust) », in *Formes de l’engagement littéraire*, sous la direction de Jean Kempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 82.

Il s'agit bien en effet, pour les poètes de la Black Consciousness, de créer un espace et de l'occuper, en un lieu et un temps caractérisés par l'imposition d'autres langages dont la légitimité repose sur la force de leurs locuteurs, dans un système de circularité qui vient confirmer cette légitimité. C'est là le second ressort de l'analyse de Fanon : l'exemple des « officiers indigènes [qui] sont avant tout des interprètes » montre bien que l'« honorabilité » se gagne par la *transmission* des « ordres du maître », par le travail de traduction de l'interprète en ce qu'il est le réceptacle des mots du maître avant de s'en faire le véhicule ; le locuteur n'est alors légitimé que par la répétition, l'écho qu'il donne aux mots du maître ; nulle production, nulle création ici, sauf à supposer que l'interprète détourne le discours d'autorité dans sa propre langue – hypothèse hautement improbable dans la description de Fanon qui place au cœur de son analyse le complexe d'infériorité acquis par le colonisé. Ici le processus de traduction, dans le cas analysé par Fanon, ne donne donc pas naissance à un langage autre, et n'est caractérisé que par le passage d'une langue à une autre, comme si la langue ne suffisait pas à ouvrir un espace de transgression possible. Ce processus n'est d'ailleurs pas fondamentalement lié au travail propre au passage d'une langue à une autre, mais d'abord à la répétition et à la réplication d'un langage d'autorité – celui du maître. Or les poètes de la Black Consciousness l'affirment de manière répétée : s'appropriier la langue de l'autre, ce n'est ni le singer ni le mimer. Chris van Wyk offre ainsi un fragment de réel caractérisé par la mise en scène, par des corps et des voix qui ne sont que fantomatiques, dans un théâtre cruel qui n'est rompu que par la voix du poète :

#### Candle

Read brother read.  
The wax is melting fast  
The shadows become obdurate  
and mock pantomimes of you  
laughing through crude cement  
in silent stage whispers.

Read brother read,  
though the wax lies heaped  
in the saucer  
and the silhouettes of gloom  
grow longer.

Read brother read.  
Only the wick shines red now.  
But it is not yet dark.  
Remember brother,

it is not yet dark.<sup>199</sup>

Les termes « mock pantomime », par la double représentation grotesque qu'ils portent, semblent matérialiser un individu dépossédé de lui-même et surtout de sa propre parole, mais qui, par son appropriation d'un texte, devient accessible au dialogue avec le poète, dont l'annonce, qui s'apparente à une prophétie, vient conjurer ce réel pour lui substituer un mouvement qui se prépare. La cire de la bougie qui éclaire faiblement le lecteur et fond au fur et à mesure que le poème se déroule (« the wax is melting fast », « the wax lies heaped / in the saucer ») est d'abord un élément qui n'est animé d'aucune volonté propre, et qui est facile à modeler par d'autres. Mais aussi fragile qu'il soit, le moment de bascule qui s'annonce est aussi construit par la répétition d'une certitude : « Only the wick shines red now / But it is not yet dark. / Remember brother, / it is not yet dark. » C'est enfin dans le rapport direct qui s'établit entre le poète et le lecteur mis en abyme dans le texte que s'établit une ébauche de dialogue : parce que le poète s'adresse directement à l'homme qui lit, le texte à son tour devient dynamique, mouvement propre, souffle de révolte. Ce double dialogue – avec l'autre, avec le texte – est constamment à l'œuvre dans les productions de la Black Consciousness, comme la clé d'une parole partagée, qui ne trouve son sens que comme construction collective.

La dimension expérimentale de ces productions littéraires est donc bien une expérience sur et avec le monde : la subversion qui leur est propre annonce aussi une subversion des représentations et, partant, des structures du pays. Ce renversement par et dans le langage est ce qui constitue l'ironie mordante de cette scène de *Sizwe Bansi is Dead*, d'Athol Fugard, John Kani et Winston Ntshona, caractérisée par la parodie des principes du dialogue et de la traduction (« le héros mime tout seul une scène où le 'boss', Baas Bradley, avertit les ouvriers de la filiale Ford qu'il dirige de la visite imminente du « grand patron ») :

'Tell the boys in your language, that this is a very big day in their lives'.

'Gentlemen, this old fool says this is a hell of a big day in our lives'.

The men laughed.

'They are happy to hear that, sir'.

'Tell the boys that Mr Henry Ford the Second, the owner of this place, is going to visit us. Tell them Mr Ford is the big Baas. He owns the plant and everything in it'.

---

<sup>199</sup> Chris van Wyk, « Candle », *It is Time to Go Home*, Johannesburg, Ad. Donker, 1979, p. 44.

‘Gentlemen, old Bradley says this Ford is a big bastard. He owns everything in this building, which means you as well’.

A voice came out of the crowd:

‘Is he a bigger fool than Bradley?’

‘They are asking, sir, is he bigger than you?’

‘Certainly... (blustering)... certainly’.<sup>200</sup>

Langue et langage sont au cœur de ce passage caractérisé par une double mise en scène : non seulement le personnage, sur l’injonction de celui qui incarne une autorité légitime, opère un processus de traduction, mais il est aussi celui qui porte toute les voix puisqu’il mime, seul en scène, les deux parties et les deux paroles. Malgré le rire, la scène est aussi emblématique de l’impossibilité du dialogue, puisque le personnage estime nécessaire de transcrire verbalement ce qui est à la fois un commentaire et une didascalie, ‘The men laughed’, par ‘They are happy to hear that, sir’. La nomination est aussi une des clés de ce passage : sont ainsi juxtaposés « the boys », caractéristique du statut d’infériorité des ouvriers noirs, et « gentlemen » ; « sir », présent dans les réponses au supérieur, et l’absence même d’un nom, remplacé par un impératif (« Tell them ») qui témoigne de la non-nécessité pour le supérieur de prendre en compte le nom de celui auquel il s’adresse : les identités sont ici caractérisées par les statuts respectifs des locuteurs non seulement sur ce lieu de travail mais aussi dans le champ de la légitimité de la prise de parole. Remarquons aussi que le locuteur-interprète réaffirme son appartenance à une communauté de langage, celle du groupe auquel il est chargé de s’adresser, puisque l’on passe de « Tell the boys in *your* language that this is a very big day in *their* lives » à « this is a hell of a big day in *our* lives ». Enfin, lorsque la phrase « Mr Ford is the big Baas » se trouve traduite par « this Ford is a big bastard », nous assistons à un extraordinaire et double détournement de la langue : le terme « Baas », dans la littérature de la Black Consciousness, est un de ces mots martelés pour dire l’infantilisation et l’oppression d’un groupe par un autre<sup>201</sup> ; mais c’est bien aussi dans la langue anglaise que le déplacement propre à l’interprétation se produit et fonctionne avec toute sa charge ironique, dans le glissement phonématique de « baas » à « bastard ». C’est aussi que cette représentation de l’exercice de traduction, d’interprétation et de performance s’appuie sur tous les possibles du double-entendre, et que ceci se jouera dans le choix d’un langage bien plus que dans celui d’une langue : le passage d’une langue à une autre n’est que le révélateur d’un champ proprement langagier où se joue de manière déterminante la lutte pour le partage de la parole.

---

<sup>200</sup> Cité par Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l’aube*, op. cit., p. 162.

<sup>201</sup> On se référera ainsi au poème « South African Dialogue », de Motshile Nthodi, 1976 (Denis Hirson, *The Lava of this Land*, op. cit., p. 122).

C'est le langage de l'Afrique du Sud tout entière, en effet, qui est traversé par l'incapacité à établir un dialogue autrement que dans une lutte que les poètes de la Black Consciousness entendent bien mener. C'est bien la construction d'une légitimité qui se pose : si celle du tirailleur sénégalais de Fanon procède de son occupation d'un espace légitime, ce n'est que parce qu'il occupe de manière temporaire l'espace du maître dont il répercute les ordres sans pouvoir produire son propre discours dans son propre langage. Il est ainsi frappant de constater que le traitement de la problématique de la traduction dépasse toujours le cadre de la langue ; ainsi du poème de Mandla Langa, « The pension jiveass », où le choix de l'anglais rend l'épisode intelligible à tous, mais dont le contenu met d'abord en scène et questionne l'incommunicabilité *dans la langue* :

I lead her in  
 A sepia figure 100 years old.  
 Blue ice chips gaze  
 And a red slash gapes:  
 'What does she want?'  
 I translate: "Pension, sir."  
 "Useless kaffir crone,  
 Lazy as the black devil.  
 She'll get fuck-all."  
 I translate.  
 "My man toiled  
 And rendered himself impotent  
 With hard labour.  
 He paid tax like you.  
 I am old enough to get pension.  
 I was born before the great wars  
 And saw my father slit your likes' throats!"  
 I don't translate, but  
 She loses her pension anyhow.<sup>202</sup>

En somme, bien plus que l'appropriation de la langue, c'est d'abord l'espace d'où l'on parle et l'espace que l'on construit en parlant, les conditions d'énonciation et les effets induits sur l'auditoire, qui s'avèrent décisifs pour caractériser l'engagement à construire et porter une parole. Cet espace se construit devant nous à des rythmes successifs dans le poème de Motshile Nthodi intitulé « Staffrider », autre incarnation de la définition qu'en a donnée A.W. Oliphant<sup>203</sup> ; d'un monologue qui pose en quelques instantanés le portrait d'une jeunesse noire

<sup>202</sup> Mandla Langa, « The pension jiveass », 1971, in Denis Hirson, *The Lava of this Land*, op. cit., p. 90.

<sup>203</sup> Cf p. 140 de notre thèse.

sud-africaine (« Black boy / no recreation centre / no playing grounds / no money for lunch at schools / not enough schoolbooks / no proper education / no money for school journeys »), nous passons à la naissance d'un langage et d'un espace qui sont inséparables dans le processus de reconquête de la parole, qui commence par les ressorts d'une histoire (« but / one Saturday morning / my father gave me / one shilling and six pennies / he said / my son / go and make enough / for a living ») pour devenir manifestation totale de liberté, jeu, contestation, et surtout performance :

now steel wheels of an electric train  
start playing a tune of  
percussion and trombone  
from the middle of the platform  
pulling myself from the crowd  
waiting for the tube from the north

like a bebop dancer  
I turn around twice  
and I open the window  
push up the frame with my elbow  
grab the frame between  
the window and the door

listen to the improvisation  
from my dirty oversize  
canvas shoes  
pha - - phapha – phapha –  
pha - phapha – phapha –  
phapha – phapha

listen to the shouting  
and whistles  
from the audience in that tube  
when I swing on the outer handle  
and rest on the bottom stair

THAT'S THEATRE HEY  
[...]  
fifteen stations  
stupids packed  
sardines in the tube  
phapha – pha –  
poor black eyes on me  
phapha –  
home station  
- pha – phapha – phaphaphaphapha

WA SALA WENA  
- phaphapha –  
railway police chasing me  
I jump the platform  
the railway line  
the fence  
across the river  
towards home  
I'm safe

this is the Saturday programme  
and till we meet again  
thank you brothers and sisters,  
thank you.<sup>204</sup>

La multiplicité des annotations de lieux, des espaces de transition, les verbes indiquant des mouvements, la musique envisagée comme véhicule au sens propre, les rythmes et le jeu de transcription des sons, la théâtralisation ironique, concourent à produire un langage qui inclut dans le jeu la collectivité qui s'ébauche et se trouve enfin nommée dans le salut final : « thank you brothers and sisters, / thank you ». Le poète se joue de la langue comme le *staffrider* se joue des autorités, et entraîne un auditoire qu'il tient en haleine tout comme le *staffrider* fait courir la police dans les méandres de ses itinéraires urbains. Le langage du *staffrider* est à la fois codé et connu de tous ; échange, connivence et performance sont bien au cœur de la reconnaissance mutuelle des interlocuteurs, acteurs/spectateurs. Le poète martèle ici une liberté totale, un affranchissement brusque et inventif des cadres poétiques préexistants, une cassure délibérée avec un monde où la mise en danger volontaire et l'engagement dans la performance posent enfin un jalon pour l'écriture qui viendra – « till we meet again ».

### ***2.3 Une textualité en crise : la dichotomie oralité / écriture s'efface pour être remplacée par l'aporie de la représentation du monde par le langage***

Le travail des poètes de la Black Consciousness témoigne de la volonté collective de mettre en place des structures et discours durables sur lesquels fonder le fonctionnement humain et égalitaire d'une autre société à venir. L'attention portée au partage de la parole, mis en œuvre dans la poésie de la Black Consciousness, incarne la certitude que le langage porte à la fois les symptômes et la résolution des conflits d'une société sud-africaine où l'apartheid

---

<sup>204</sup> Motshile Nthodi, "Staffrider", 1978, in Denis Hirson, *The Lava of this Land*, op. cit., p. 119.

opère comme un déterminisme qui a envahi jusqu'à la langue et au langage, s'imposant en cela comme une colonisation mentale continue. Pour Pierre Bourdieu,

On fait comme si la capacité de parler, qui est à peu près universellement répandue, était identifiable à la manière socialement conditionnée de réaliser cette capacité naturelle, qui présente autant de variétés qu'il y a de conditions sociales d'acquisition. La compétence suffisante pour produire des phrases susceptibles d'être comprises peut être tout à fait insuffisante pour produire des phrases susceptibles d'*être écoutées*, des phrases propres à être reconnues comme recevables dans toutes les situations où il y a lieu de parler. [...] Les locuteurs dépourvus de la compétence légitime se trouvent exclus en fait des univers sociaux où elle est exigée, ou condamnés au silence.<sup>205</sup>

Capacité et compétence sont insuffisantes à garantir un acte de parole effectif en l'absence d'une légitimité du locuteur ; l'insistance sur l'écoute est ici une notion clé : c'est cette légitimité qui permet de passer de la compréhension à l'écoute. Le double sens du mot lieu ouvre alors un espace autre : « toutes les situations où il y a lieu de parler » marquent précisément la volonté de construire un espace de parole en propre mais surtout un auditoire sans lequel l'acte de parole demeure non-réalisé. La force d'un système d'oppression réside dans l'impossibilité pour les sans-voix de mesurer leur légitimité à l'aune de celle des oppresseurs ; il leur revient alors de construire leur propre espace, leur code, leurs conditions de réception, autant de paramètres permettant la résonance des voix de transgression. L'engagement des poètes de la Black Consciousness se construit donc à la fois dans l'opposition, la lecture contestataire des textes dominants et considérés comme légitimes, et la tentative de construction d'une parole qui donnerait forme à la voix des sans-voix. Ce processus ne va pas sans une certaine violence à l'égard de la langue choisie et, au-delà, du langage comme instrument et pratique ; produit de l'expérience commune de l'oppression et de la relégation, la révolte touche d'abord les mots, la syntaxe, et le poème s'inscrit comme expérimentation du monde, du dire du monde tel qu'il est, mais aussi comme expérimentation d'une formalisation de l'indicible. Objet cathartique, certes, le poème ne résonne pleinement que parce que le traitement qu'il fait subir au langage ouvre sur le questionnement renouvelé de la représentation du monde par le langage et sur les modalités de l'action.

L'art ne peut se dispenser du « devoir de violence »,

---

<sup>205</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 42. Nous soulignons.



écrit Alain Mabanckou dans sa *Lettre à Jimmy*<sup>206</sup>. Cette violence est d'abord le miroir de la violence subie : si la langue et le langage sont des instruments de contrôle essentiels, alors seul le langage – ou *un* langage – pourra, à son tour, les renverser. S'affranchir de ce que les discours considérés comme légitimes imposent requiert aussi une violence et une radicalité qui deviennent stratégie de résistance face à la longue et insidieuse manipulation du langage par les structures de l'état d'apartheid. S'attaquer à ces discours peut alors prendre la forme, comme chez James Matthews, de poèmes à la fois mordants et désespérés :

democracy  
has been turned  
into a whore  
her body ravished  
by those who  
pervert her  
into the bordello  
bandied from crotch to hand  
her breasts smeared  
with their seed  
and for us  
denied the delight  
of her body  
in our bordello  
democracy has turned  
syphilitic<sup>207</sup>

La contamination du langage et de la forme n'est pas seulement thématique : James Matthews, dans toute son œuvre, se consacre avec acharnement à la représentation par et dans le langage d'un monde dont la réalité est pourtant indicible. Mais c'est bien le langage de l'opresseur qui s'évertue à masquer un réel écrasant, à le travestir et le justifier ; et c'est ce langage qu'il faut d'abord renverser. Les poètes de la Black Consciousness mettent alors en place des modalités singulières au service d'un but collectif, un langage commun porté par des voix diverses, parmi lesquelles celle de Wally Serote s'attache depuis ses premiers textes à faire sonner et résonner toutes les inflexions et modulations d'une voix narrative :

i recall Thabo and Dikeledi  
who were shot dead when they were naked  
on the head  
on the heart  
on the backbone

<sup>206</sup> Alain Mabanckou, *Lettre à Jimmy*, Paris, Fayard, 2007, p. 78.

<sup>207</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, Johannesburg, Spro-cas Publications, 1972, p.2.

everywhere they were shot  
 in the night  
 in the eye  
 on sight  
 in their house  
 they were put against the wall naked  
 Dikeledi and Thabo I think of them  
 at night  
 in my speech  
 when i write  
 [...]

Dikeledi and Thabo  
 who built a house as if it were a nest  
 when I told them a tale  
 about Joe whom i had to meet  
 i could not find Joe  
 his blood  
 his flesh  
 turned the white horns on the tree red and brown  
 we can't find his back  
 nor his head or buttocks  
 the bomb took everything  
 except a lump of flesh  
 it is hard to tell which part of the body this lump came from<sup>208</sup>

Ici l'enchâssement des récits (« I recall », « in my speech / when i write », « when I told them a tale ») vient rendre compte de la violence d'une expérience qui ne peut se dire que dans la pratique poétique : le trop-plein de l'expérience et son caractère insoutenable ne peuvent se dire que dans l'expérimentation avec le langage, à laquelle nous assistons ici de manière directe. L'exploitation de la polysémie du terme « everywhere », l'ambiguïté temporelle qui transforme le passé en un présent obsessionnel comme l'indique le refus explicite de choisir de manière définitive une expression de la modalité (« i could not find Joe », « we can't find his back ») sont autant d'éléments qui mettent en cause la capacité du langage à dire le monde, mais sont aussi une confrontation avec la notion même d'écriture poétique, qui fusionne ici avec la parole (« in my speech / when i write », « when I told them a tale »). Ici le langage se désagrège comme le corps raconté : la recomposition d'une histoire ne peut se faire que dans la violence faite au langage. La voix narrative omniprésente ne vaut enfin que par ses rencontres, le portrait d'une expérience commune et son autodéfinition par la construction d'un récit (passage de « I » à « i », de « i » à « we », caractère incantatoire des noms).

---

<sup>208</sup> Wally Serote, *Freedom Lament and Song*, Capetown, David Philip Publishers and Mayibuye Books, University of the Western Cape, 1997.

Ainsi les poètes de la Black Consciousness parcourent un temps et un espace, omniprésents dans leurs textes, qu'ils produisent dans le langage investi comme lieu de liberté. La poésie comme lieu de contrainte doit donc être totalement déconstruite pour une reconstruction au service d'un engagement poétique et politique total, et il semble que l'excès de contraintes d'ordre politique, économique, social produise un espace de contraintes maximales de nature à produire une poésie qui ne peut que s'en libérer violemment et faire sens de cette libération à la fois comme stratégie, but et pratique. Cette démarche est très clairement revendiquée par Mothobi Mutloatse, qui déclare :

We will have to donder conventional literature : old-fashioned critic and reader alike. We are going to have to pee, spit and shit on literary convention before we are through, we are going to kick, push and drag literature into the form we prefer. We are going to experiment and probe and not give a damn what the critics have to say. Because we are in search of our true selves – undergoing self-discovery as a people. We are not going to be told how to re-live our feelings, pains and aspirations by anybody who speaks from the platform of his own rickety culture.<sup>209</sup>

Cette profession de foi se déploie sur plusieurs plans ; elle est d'abord le rejet radical de normes littéraires reconnues et imposées à la fois par la critique et par le public, et dessine ainsi le champ littéraire comme une institution prescriptrice auquel il importe d'abord de ne pas appartenir. Le travail littéraire se conçoit donc en premier lieu comme une violence faite à la littérature comme matériau préexistant et un travail qui porte bien sur la forme (« kick, push and drag literature into the form we prefer »). Mais Mothobi Mutloatse établit surtout la relation entre expérience et écriture : la légitimité de la parole est posée ici par un processus d'expérimentation inséparable de sa pratique comme engagement dans la libération d'un peuple. La possession de la parole et la possibilité d'en jouer demeurent la ligne de partage entre dominants et dominés, et c'est ce clivage caricatural que Mutloatse met en cause, en refusant un discours imposé (par la négation de la forme passive dans « we are *not* going to be told how to re-live our feelings, pains and aspirations ») par une instance dont la domination est fondamentalement illégitime (« by anybody who speaks from the platform of his own rickety culture »).

La déclaration de Mutloatse témoigne pourtant d'un moment ambigu, notamment en ce qui concerne le processus d'engagement en littérature qui consisterait en une forme de seconde expérience (« to *re-live* our feelings, pains and aspirations ») ; enfin, l'omniprésence

---

<sup>209</sup> Mothobi Mutloatse, Introduction to *Forced Landing*, Johannesburg, Ravan Press, 1980, p. 5.

d'une figure dominante et indéfinie demeure pesante et témoigne surtout de la difficulté à se libérer d'un système de domination qui continue, malgré sa dérélition, à peser sur le champ littéraire. Ainsi, si la poésie de la Black Consciousness ne peut faire l'économie d'une forme de violence à la langue et au langage, c'est aussi parce que cette seconde expérience, et l'expérimentation dans l'écriture qu'elle induit, sont déjà des moments et des processus de combat avec un monde qui semble échapper au langage :

groovy, man, groovy shouted all around  
apartments filled with more rats than people  
cokroaches encroached floor to ceiling  
womb's fruit flushed down the drain  
kids wearing old men's underwear  
[...]  
groovy, man ; this is the scene  
eight year old knowledgeable about maryjane  
young girls brazenly flaunting purse between thighs  
love-children proliferating the place  
all material for psychiatric research

beautiful, baby; oh, so beautiful  
the MAN owns everything  
black people dying with stench  
of garbage halls and shit  
beautiful, baby; groovy, man<sup>210</sup>

En somme, ce que souligne Mothobi Mutloatse, et ce dont témoigne James Matthews dans ses poèmes, c'est tout à la fois l'inadéquation des mots au monde et, en miroir, l'inadéquation des outils d'analyse critique aux textes directement issus de cette expérience totale qu'est l'expérimentation poétique de la Black Consciousness. Les termes « conventional » et « convention », qui renvoient à l'idée de conventions formelles et thématiques en matière de production littéraire, donc de normes établies et imposées par d'autres comme critère de jugement, désignent aussi ce qui est considéré comme recevable, légitime au regard du champ concerné, et non-transgressif. L'appropriation de la parole ne peut donc se faire que dans une pratique de la rupture qui semble se faire terme à terme avec une littérature dite conventionnelle et imposant des normes qui sont d'abord d'ordre politique et sociologique. La notion d'expérience est bien là aussi au cœur de l'engagement poétique : pour les poètes de la Black Consciousness, la légitimité et l'autorité de leur propre discours s'élaborent dans la transgression et procèdent donc de la volonté d'élaborer un langage. Ce n'est donc pas le

---

<sup>210</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, op. cit., p. 29.

langage du critique ou de l'expert, mais un langage qui construit un lien dynamique entre la réalité de l'expérience et celle de l'expérimentation comme processus de création langagière. La poésie de la Black Consciousness construit donc non seulement sa légitimité mais aussi son efficience en élaborant ses propres outils d'analyse, qu'elle impose au fur et à mesure qu'elle s'écrit. Elle effectue donc par là une profonde remise en cause du discours critique et de sa capacité à entendre des voix dissonantes ; sa force de construction tient alors à sa mise à distance du discours d'expertise auquel elle substitue l'expérimentation langagière comme pratique, à l'image de cette mise en cause de l'autorité de l'expert :

Paradoxe (général ?) de l'autorité : elle est créditée par un savoir qui précisément lui manque là où elle s'exerce. Elle est indissociable d'un « abus de savoir » - où il faut peut-être reconnaître l'effet de la loi sociale qui désapproprie l'individu de sa compétence en vue d'instaurer ou de restaurer le capital d'une compétence collective, c'est-à-dire d'un vraisemblable commun.

Faute de pouvoir s'en tenir à ce qu'il sait, l'expert se prononce au titre de la *place* que sa spécialité lui a value. Par là il s'inscrit et il est inscrit dans un ordre *commun* où la spécialisation a valeur d'*initiation* en tant que *règle* et *pratique* hiérarchisante de l'économie productiviste. Pour s'être soumis avec succès à cette pratique initiatique, il peut, sur des questions étrangères à sa compétence technique mais non pas au pouvoir qu'il s'est acquis par elle, tenir avec autorité un discours qui n'est plus celui du savoir, mais celui de l'ordre socio-économique. [...] Mais lorsqu'il continue à croire ou à faire croire qu'il agit en scientifique, il confond la *place* sociale et le *discours* technique. Il prend l'un pour l'autre : c'est un quiproquo. Il méconnaît l'ordre qu'il représente. Il ne sait plus *ce* qu'il dit. Certains seulement, après avoir longtemps cru parler comme experts un langage scientifique, se réveillent de leur sommeil et s'aperçoivent soudain que, depuis un moment, tel Félix le Chat dans le film d'antan, ils marchent en l'air, loin du sol scientifique. Accrédité par une science, leur discours n'était que le langage ordinaire des jeux tactiques entre pouvoirs économiques et autorités symboliques.<sup>211</sup>

La confusion entre place et pratique, entre ordre social et discours sur cet ordre, entre acquisition d'une autorité et légitimité du discours, témoigne de la difficulté de construire un espace de parole partagé et d'élaborer des processus d'analyse. Le discours de l'expert en matière de littérature est aussi celui qui décrète le Beau, le Vrai, le Bien, peut s'ériger en prescripteur ou censeur structurel, relayant et faisant écho au « langage ordinaire des jeux tactiques entre pouvoirs économiques et autorités symboliques ». L'entreprise poétique de la Black Consciousness met alors en lumière la difficulté à produire et maintenir un espace d'engagement où le langage fasse sens alors même que la réalité de l'expérience semble le dépasser. La proposition d'un langage nouveau face à la déperdition du sens et à la perversion

---

<sup>211</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 22.

du langage commun par un système d'oppression, la construction d'un auditoire et sa participation dans l'échange sont les conditions dans lesquelles la poésie de la Black Consciousness s'inscrit comme action sur le monde ; mais les textes poétiques luttent aussi contre un monde qui semble porter l'impossibilité de sa propre représentation.

C'est en effet à la réalité de l'expérience que le travail poétique se heurte, non pas dans sa véracité mais dans la recherche d'un langage apte à la dire et y opposer une force de construction. Les termes de Mothobi Mutloatse sont significatifs à cet égard, lorsqu'il associe de manière directe au travail poétique la recherche qu'un peuple effectue sur lui-même sur le chemin de l'autonomie et de la libération. En ce sens, la recherche d'un langage propre qui passe par la violence faite à la forme est la garantie de l'intégrité d'un processus ardu – « we are in search of our true selves, undergoing self-discovery as a people ». Or la construction d'une collectivité sur le partage de l'expérience commune achoppe sur l'indicible de cette expérience ; pour Chris van Wyk,

It does not make sense that writing about oppression in a direct fashion would be illuminating for blacks, since the experience of oppression is something with which we are all familiar. [...] The State has, so to speak, stolen all the metaphors from the writers by turning life into such a horrific thing that it requires an extraordinary imaginative effort to respond to this creatively. [...] Currently, there are children in detention, there are new brutal forms of repression used by the State. We have to respond to these horrors by finding metaphors which will not only sustain our people in the struggle but will also undercut the oppressive grip of the State.<sup>212</sup>

C'est bien la notion même de textualité qui est ici en crise : l'engagement des poètes de la Black Consciousness rencontre doublement la violence de l'oppression, d'abord dans son expérience directe, mais aussi dans l'insuffisance des modalités de sa représentation, qui semblent ne pouvoir être qu'en-deçà de l'objet représenté. Le poème de James Matthews « Quarry Worker » en est une incarnation, par sa dureté et son sens de l'impasse :

Loading bricks high  
with hands as rough  
as a reptile's skin.  
The blazing hot sun  
full in my face,  
I feel no heat  
I am a brick,

---

<sup>212</sup> Chris van Wyk, « Staffrider and the Politics of Culture », in Andries Walter Oliphant and Ivan Vladislavic, *Ten years of Staffrider*, Johannesburg, Ravan Press, 1988, p. 169.

Brick,  
Brick!

We sometimes pass through the busy City's streets,  
Its buildings scraping the sky.  
Covered with red clay  
from ear to ear,  
even the 'bang' of the noon-day gun  
I cannot hear.  
I am a brick,  
a brick,  
Brick!  
[...]  
I cover my body with rags and bricks.  
I feel no heat,  
I cannot hear,  
I feel no hunger –  
my soul's petrified!  
I am a brick,  
A brick,  
Brick!<sup>213</sup>

Perte des sens et donc du sens, répétition jusqu'à l'absurde qui fait résonner le poème comme un refrain cruel : ce poème laisse aussi entendre que la représentation du non-sens est une des seules voies d'accès à la construction d'un sens autre. La tentative de dire l'indicible est aussi la trace de la confrontation avec l'aporie de la représentation par le langage. C'est bien là l'un des enjeux majeurs de la poésie de la Black Consciousness : l'analyse de Chris Van Wyk se penche non seulement sur le travail poétique proprement dit, mais aussi sur l'appréciation qui est faite de l'engagement des poètes de la Black Consciousness, mettant à mal en particulier le jugement qui consiste à qualifier de mauvaise littérature la poésie engagée au motif qu'elle se bornerait à un discours de propagande. Le terme « respond » propose en ce sens une autre vision du travail poétique : il ne s'agit pas seulement d'un portrait du monde ou d'un commentaire sur le monde ; le texte poétique s'inscrit d'emblée dans un processus dialogique qui engage le poète comme son auditoire. Son commentaire souligne à quel point les conditions de réception sont déterminantes. Elles témoignent d'abord de la mise en danger du texte commun et considéré ou imposé comme légitime, par des textes poétiques qui mettent en cause la capacité du langage à représenter le réel, révélant par là la déshumanisation comme institution.

---

<sup>213</sup> James Matthews, *Exiles Within, An Anthology of Poetry*, Johannesburg, Writers Forum, 1986, p. 64.

We die,  
our unthinking lives aborted by the heedless  
blade or bullet of a crazed thug. Or by  
a hasty police baton, boot or bullet

We die,  
quaffing shakespeare, the magna carta, the queen's  
language and sipping four o'clock tea

We die,  
though we remain animate in the silences that gaze  
at us through the cracks which scar millions  
of hollow and twisted township hearts  
[...]

And days that pass me by will pass  
with legs heavier than the slave's  
load. Presences shatter my sleep  
with the strange brutality of the sun  
on the back of a slave. Unable to move  
I shout:

*Getoutofhere you hideous mothafucka!*

Because tomorrow should be a new day  
Because tomorrow I should be older  
I wonder if tomorrow I will be wiser<sup>214</sup>

Extraites du poème “There are no sanctuaries except in purposeful action”, ces strophes de la section “Wounded word, insane song” s’inscrivent comme l’expérience d’une absence à soi-même, d’une vacuité du langage face à la répétition incantatoire du segment « we die », où l’emploi du présent simple semble marteler une permanence historique devenue ontologique. Ce n’est que par la force du langage – et pas seulement de la langue telle qu’elle est mentionnée dans la seconde strophe - que peut être entrevu un autre moment de l’histoire dans les quatre derniers vers. Ceux-ci sont toutefois incertains : si le passage du présent simple et de son caractère répétitif à la modalité du futur semble indiquer une appropriation du temps qui brise l’inéluctable, l’association des modaux *should* et *will*, celui-ci étant modulé par « I wonder if », ne peut ouvrir que sur un temps et un espace laissés en suspens. Plus qu’une aporie de l’engagement, c’est bien à l’aporie du lien entre le monde et le langage que se confrontent les poètes. Ceci laisse alors à penser que la poésie engagée de la Black Consciousness ne prendra pleinement sens qu’en engageant l’autre – lecteur, auditeur, acteur ; parce qu’elle fait aussi sens des autres textes, en s’inscrivant contre eux ou en leur faisant

---

<sup>214</sup> Keorapetse Kgotsitsile, “There are no sanctuaries except in purposeful action”, 1975, *If I Could Sing*, Roggebaai, Kwela / Snailpress, p. 46.



écho, en les déconstruisant ou en les portant, elle s'inscrit dans un processus d'interprétation et de création qui inclut la présence totale de celui qui l'écoute tout comme elle est engagement total de celui qui écrit. Elle en appelle à une participation qui est d'abord liée à la voix comme appel ou, selon les termes de Mladen Dolar :

So there is a pure call, which is not sonorous, not commanding anything, a mere convocation and provocation, the call to an opening to Being, to get out of the closure of one's self presence. And the notion of responsibility – ethical, moral responsibility – is precisely a response to this call – it is impossible not to respond to this call; by evading it one evades one's fundamental responsibility, and one is always called upon. The very notion of responsibility has the voice at its core; it is a response to a voice.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 95.

# **CHAPITRE TROIS**

**De la performance au performatif**

### ***3.1 Dévoiement des idées et dévoilement du monde : de la nécessité renouvelée de l'engagement***

Les voix des poètes de la Black Consciousness se déploient à la fois dans le tumulte des textes qui structurent le système d'oppression et dans le silence des absents. Pour le poète engagé, le caractère incommensurable de son entreprise tient non seulement à la dimension d'incommunicabilité que recèle le réel, mais aussi au fait que le langage est l'instrument des dominants comme des dominés : c'est en lui, avec lui et par lui que se déroule le combat politique d'un monde contre un autre. Instrument d'interprétation, de représentation, de proposition et de construction d'un monde autre, le langage est aussi bien un mode de contrôle essentiel que l'instrument clé de la libération. Dans un système caractérisé par l'oppression et la répression, la prise de parole est donc une modalité de survie et une entreprise risquée, voire ambiguë : c'est la parole qui trahit, qui révèle, qui met en danger. En ce sens le langage, comme sa réalisation par la prise de parole, est un instrument commun aux acteurs qui s'affrontent ; tant son appropriation que le refus d'en faire usage portent la charge d'un rapport au monde qui est au cœur de la notion d'engagement. Cette dialectique du langage comme matériau partagé par dominants et dominés, oppresseurs et opprimés, est au cœur d'une démarche de résistance et de lutte qui s'élabore sur les rapports de force du visible à l'invisible, de l'audible à l'inaudible ou au silencieux, du dicible à l'indicible ou à l'irreprésentable. L'attention portée par les poètes de la Black Consciousness à la définition de leur démarche montre la nécessité d'élaborer un espace où leur propre texte, qui se veut aussi un texte pour l'Afrique du Sud, puisse se déployer ; identifier le lieu de l'engagement pour lui donner forme, créer cet espace de résonance, est à la fois un préalable et un processus renouvelé qui maintiennent une dynamique, une tension sonore, qui luttent pied à pied contre la perte du sens et le silence. L'invisibilité sociale et économique, par la compartimentation des populations, qui garantit le succès de l'opresseur tient précisément et avant tout à la manipulation du langage et aux stratégies d'étouffement : être invisible et non-représenté politiquement, c'est d'abord ne pas avoir de voix ; l'irreprésentable est à la fois le choix de l'opresseur et la difficulté de l'opprimé à faire entendre sa propre voix dans son propre langage. Stratégies et tactiques entrent alors en confrontation, et ce d'autant plus que des questionnements, doutes et mises en cause s'élèvent à l'intérieur même du champ.

they say  
writing poetry at  
this stage of  
our struggle is  
absurd, and writing  
black protest poetry  
is even worse  
people need direction  
and not words  
[...]  
a revolution can  
do without poets  
poets should switch to  
things more constructive  
furthering a revolution...<sup>216</sup>

déclare James Matthews dans le recueil *No Time For Dreams*. L'ironie et l'amertume de ce texte en font une profession de foi par antiphrases, une déclaration renouvelée d'engagement, une résistance poétique qui passe par la construction du texte comme espace propre, même s'il est mouvant et fugitif. Cette expérimentation par le texte tire alors son efficacité d'une part de son inclusion d'autres textes (citations de textes de loi, de paroles entendues, inclusion de dialogues, mais aussi références à d'autres poèmes, d'autres œuvres), d'autre part de sa prise en compte d'un auditoire : là réside, dans ce double mouvement, la force performative de la poésie de la Black Consciousness. Cette vision est partagée par Sipho Sepamla :

It should be borne in mind that there is an audience for us. But it is also our task *to challenge that audience to react*. You cannot make people read if you don't relate to their world. *We are creating an audience for ourselves.*<sup>217</sup>

La création d'un espace qui inclut tant le texte que ceux qui vont le recevoir est donc au cœur du travail poétique, et ce malgré un discours contradictoire qui tend à se passer de la question centrale de la prise de parole pour ne garder du langage que sa fonction purement instrumentale (« they say... people need direction / and not words », « a revolution can / do without poets »). La question de l'engagement est donc double : elle est le choix de la parole ou du silence dans un système d'oppression ; mais elle est aussi le choix du partage de la parole ou non dans la communauté même de ceux qui luttent. En procédant par citation, en intégrant à son texte des segments à caractère de slogan pour mieux les déconstruire, James

---

<sup>216</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, Athlone, Blac Publishing House, 1981, p. 43.

<sup>217</sup> Sipho Sepamla, « Black writers in South Africa », 1981, in Andries Walter Oliphant and Ivan Vladislavic, *Ten Years of Staffrider*, Johannesburg, Ravan Press, 1988, p. 307. Nous soulignons.

Matthews entend donc participer à la restauration du sens des mots et de la valeur du langage, tout comme il refuse de passer sous silence la charge que représente l'engagement en poésie. James Matthews, qui n'est pas totalement exempt d'une forme d'instrumentalisation du langage dans nombre de ses textes, martèle tout au long de ses poèmes que si le caractère irréprésentable du réel a contaminé le langage, c'est bien par la pratique de la parole et, plus que toute autre, par l'instantanéité poétique, que la fracture entre le sujet et le langage peut produire un espace commun vivable.

Les poètes de la Black Consciousness, dans la diversité de leurs expressions, ont tenté de surmonter une hypothétique correspondance entre les mots et le monde tel qu'ils l'expérimentaient par une pratique poétique qui semble seule maintenir le langage en vie. Certitude d'humanité face aux textes de l'opresseur qui déshumanisent, c'est le jeu dans le langage qui définit leur engagement au service non pas seulement d'une cause politique et historique mais, au-delà, d'une humanité qui s'articule dans la prise de parole. Le caractère extrême et total du langage est ainsi décrit par Robert Antelme :

C'est peut-être le langage qui nous trompe ; il est le même là-bas qu'ici, nous nous servons des mêmes mots, nous prononçons les mêmes noms. Alors on se met à l'adorer, car il est devenu l'ultime chose commune dont nous disposons. [...] Notre langue [...] ne fait que confirmer notre condition. A voix basse, à voix haute, dans le silence, elle est toujours la même, inviolable. Ils peuvent beaucoup mais ils ne peuvent pas nous apprendre un autre langage qui serait celui du détenu. Au contraire, le nôtre est une justification de plus de la captivité. On aura toujours cette certitude, même méconnaissable pour les siens, d'employer encore ce même balbutiement de la jeunesse, de la vieillesse, permanente et ultime force de l'indépendance et de l'identité.<sup>218</sup>

Cette certitude d'humanité, partagée par une communauté, apparaît comme le seul principe de stabilité dans un monde qui vacille et où l'adéquation des mots aux choses demeure une aporie. La confrontation totale avec l'inhumanité fait de l'expérience de la parole un bastion de résistance première par l'engagement qu'elle demeure dans et avec le monde. Au-delà de l'ultime violence que constitue l'expérience concentrationnaire, les propos de Robert Antelme soulignent aussi que le dévoiement des idées dans le langage ne peut être combattu sinon vaincu que par la pratique de la parole comme liberté et identité ; la nécessité renouvelée de l'engagement tient alors aussi au processus incessant de mise en cause du sens par un langage instrumentalisé, clivant, et qui sape la conscience du sujet parlant. Cette torsion du langage

---

<sup>218</sup> Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 53.

requiert du sujet à la fois la conscience de l'insuffisance des mots face au monde, et la force de lancer la dynamique de l'analyse renouvelée et simultanée du langage, du monde et de la production de l'un par l'autre. Les poètes de la Black Consciousness jouent précisément dans les interstices, les failles, les marges, les espaces mouvants de l'inadéquation fondamentale des mots au monde ; c'est bien en mettant en évidence la compartimentation des espaces de parole et en questionnant l'imposition d'un certain régime de vérité qu'ils dessinent leur propre espace, caractérisé non pas par des limites proprement politiques ou idéologiques mais bien par leur auditoire. Il faut donc envisager l'engagement comme bien plus, et bien autre chose, que la défense et illustration d'une proposition politique décidée par d'autres ; Benoît Denis le rappelle dans son analyse de l'engagement comme discours critique dont l'acception s'est considérablement élargie selon lui après les années 1950 :

L'écriture engage des formes de décision morale qui excèdent largement le seul domaine des prises de position politique ou de l'adhésion militante<sup>219</sup>.

La singularité de la poésie de la Black Consciousness, intimement liée à son rapport spécifique à l'oralité qui envisage le texte comme pratique, tient précisément à ce qu'en s'engageant, elle engage son public et constitue en cela des sujets de parole. En mettant au principe de leur travail d'énonciation la réception par un auditoire actif, par cette prise en compte irréductible de ceux qui écoutent, les poètes de la Black Consciousness font de l'engagement un échange qui, loin de produire une poésie en service commandé, est d'abord une conscience collective qui s'investit dans l'action. Dans son analyse du rapport des détenus au langage, Robert Antelme souligne d'emblée la dislocation dans l'espace, et le constat troublant que le langage demeure le même ; c'est donc que l'impossibilité de posséder un espace en propre, qui est une mise en danger du sujet, est aussi le temps et le lieu où vont s'élaborer des stratégies de lutte et d'élaboration d'un texte qui vit par son rapport à une communauté de parole. Cette dislocation est une des techniques à l'œuvre dans le poème de Mafika Gwala « Letter to a friend in exile » :

Many a thing has changed now  
Many a tree has stopped bearing fruit  
Many a face has wrinkled  
Many a smile has died:  
Beauty we still have in plenty though,

---

<sup>219</sup> Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », in Jean Kempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, *Formes de l'engagement littéraire*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 104

Except that we no more look  
 at the beauty of flowers.  
 Brother, the flowers are killing us!  
 They are trying to flowerkill us from across divided streets  
 [...]

We seek and hide,  
 Driving to a hide and seek  
 with the naturalness of motion.  
 Since we are observing the world being programmed  
 for universal objectives  
 From the so many Treblinkas  
 With badges of human honour.<sup>220</sup>

La technique du décentrement de l'auteur et de son interlocuteur, procédé classique pour porter un regard neuf sur le lieu connu, fonctionne ici à plusieurs niveaux. Le titre du poème fait entrer le texte dans la typologie de la lettre, construisant une connivence immédiate entre auteur et lecteur supposé ; mais les termes « in exile », au-delà d'une lecture première, font aussi entrer de plain-pied dans la réalité sud-africaine, rappelant à la fois la réalité de l'exil choisi face au caractère insupportable de la vie sous l'apartheid, mais aussi le véritable exil intérieur vécu par de nombreux Sud-africains engagés dans la lutte contre l'état d'apartheid ; exil imposé prononcé par un tribunal, prenant aussi la forme de la surveillance ou de l'emprisonnement, de l'interdiction d'écrire, de s'exprimer, en somme, de toute situation d'interlocution réelle et libre. Cet exil est donc enfin celui d'un sujet parlant privé de liberté et d'autonomie, condamné à un jeu de cache-cache absurde et mortifère (« We seek and hide, / Driving to a hide and seek / with the naturalness of motion ») ; c'est l'exil du sujet coupé de lui-même par l'impossibilité de pratiquer sa propre parole, condamné en un mouvement incessant à chercher un lieu qui n'existe pas. La pseudo-naïveté des premières lignes, dont l'anaphore produit un effet de martèlement pesant, est brusquement rompue à la fois par l'ironie et le rythme des lignes suivantes : « Brother, the flowers are killing us ! / They are trying to flowerkill us from across divided streets ». L'irruption de ces vers sur la scène du texte sonne comme l'entrée soudaine d'une parole libre par la production instantanée du verbe « flowerkill » directement issu du flux de la parole. C'est bien dans le langage que cette réappropriation du monde se fait : ces deux vers résonnent alors comme une concentration ultime de la litanie des premiers vers, saisie directe et totale autrement plus *parlante* que la description attendue d'un monde devenu stérile et dépourvu de sens.<sup>221</sup> Le

<sup>220</sup> Mafika Gwala, *Jol'iinkomo*, Johannesburg, Ad; Donker, 1977, p 37 -38.

<sup>221</sup> Voir aussi le poème 17 de James Matthews dans *Cry Rage !*: « flowers just don't grow anymore / in the ghetto / empty houses empty of people / wind keening in the streets / for those who have departed / flower-

passage du present perfect (« has changed », « has stopped », « has wrinkled », « has died ») au présent est significatif : l'espace de l'écriture où se joue la lutte est bien celui de l'immédiateté du présent, de l'écriture de l'histoire en actes, du mouvement de la parole.

C'est ainsi que s'esquissent l'espace et le temps de la prise de parole qui est bien prise de pouvoir malgré la dureté et le pessimisme du constat : ce lieu de la parole demeure en mouvement, indéfini, composite, issu de multiples stratégies ; mais c'est ce qui le rend insaisissable et ce qui permet aux voix poétiques de voyager, d'être portées et rapportées, d'engager leurs auditeurs comme des interlocuteurs à même d'agir à leur tour. Ces tactiques sont bien issues de la résistance à la dépossession et à la privation de parole, et deviennent des actes fondateurs de lutte :

Une manière d'utiliser des systèmes imposés constitue la résistance à la loi historique d'un état de fait et à ses légitimations dogmatiques. Une pratique de l'ordre établi par d'autres en redistribue l'espace ; elle y crée au moins du jeu, pour des manœuvres entre forces inégales et pour des repères utopiques. [...] Mille façons de jouer / déjouer le jeu de l'autre, c'est-à-dire l'espace institué par d'autres, caractérisent l'activité, subtile, tenace, résistante, de groupes qui, faute d'avoir un propre, doivent se débrouiller dans un réseau de forces et de représentations établies. Il faut « faire avec ». Dans ces stratagèmes de combattants, il y a un art des coups, un plaisir à tourner les règles d'un espace contraignant. Dextérité tactique et jubilatoire d'une technicité. [...] Une maestria qui a ses connaisseurs et son esthétique s'exerce dans le labyrinthe des pouvoirs, recrée sans cesse de l'opacité et de l'ambiguïté – coins d'ombres et de ruses – dans l'univers de la transparence technocratique, s'y perd et s'y trouve sans avoir à prendre en charge la gestion d'une totalité. Même le champ du malheur est refaçoné par cette combinaison du manipuler et du jouir.<sup>222</sup>

La mise en œuvre des tactiques de lutte n'est ni une adhésion politique, ni une pose esthétique, encore moins une tentative de les concilier sous la bannière de la littérature engagée ; elle est plutôt l'invention d'un rapport à l'autre, la construction d'un sujet de parole, qui s'élaborent aussi dans le jeu poétique et, en réponse à la violence imposée qui conditionne partiellement la tonalité des textes, dans le plaisir du jeu que permet l'appropriation du langage. Cette appropriation est aussi celle qui permet de se jouer des représentations de l'autre :

---

children the weeds left behind [...] / flower-children stand around like scarecrows / voices reed-rustle as they moan [...] / flowers just don't grow anymore / in the ghetto".

<sup>222</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 35-36.



The 'W' ?  
I hate it, I said.  
All it means is  
'M' for man... inverted<sup>223</sup>

écrit Mafika Gwala dans « When it's all double-you ». Dans les replis de la langue et du langage se compose et se recompose l'identité du sujet qui, quand il accède de manière effective à la parole, prend en charge une responsabilité collective ; et le dialogue qui s'établit avec l'auditoire repose sur une connivence qui garantit le partage d'un espace commun.

La conscience aiguë que l'inadéquation du langage au monde est d'abord le résultat d'une stratégie d'oppression et de domination est donc au cœur de la nécessité renouvelée de l'engagement. Les marges mouvantes de l'espace de parole sont à la fois l'extrême contrainte imposée par le contrôle d'état et l'appropriation d'une arme puissante parce que fugitive.

La résistance ouverte n'est envisageable qu'en conscience pleine des mécanismes de la domination silencieuse<sup>224</sup>,

écrit Patrick Chamoiseau. La poésie de la Black Consciousness est donc traversée par l'impérieuse nécessité de dévoiler le monde *tel que le dit* le langage ; il ne s'agit pas seulement ici de dire le réel, entreprise qui se heurte par ailleurs au caractère indicible du monde, mais bien de s'interroger sur le fonctionnement du langage lui-même, parce qu'il est au cœur des stratégies qui désengagent le sujet de lui-même et du monde. L'engagement poétique vient alors lutter contre le caractère destructeur d'un langage qui dénie au sujet sa propre capacité à s'inscrire dans le monde par la parole. Ainsi le langage comme mensonge, travestissement, négation est un élément clé dans l'œuvre de James Matthews ; c'est la fabrication des images quand les mots veulent imposer une réalité :

Picturesque  
that is what they call it  
the tourists with cameras unslung  
walking through the winding streets  
[...]  
A guitar player on a corner  
fingers bird-wing flutter on the strings  
accompanied the frenzied trill of  
slum sparrows in bedraggled feather

<sup>223</sup> Mafika Gwala, *Jol'iikomo*, op. cit., p. 12.

<sup>224</sup> Patrick Chamoiseau, « Ecrire en Pays Dominé », *La Nouvelle Revue Française* n°516, janvier 1996, p. 60.

eyes nervously darting for a crumb.  
 The wind carrying the keening of the have-nots  
 all part of the score of a symphony of sorrow  
 as the tourists trip through  
 cameras a'click and gaily crying  
 Picturesque<sup>225</sup>

La terminologie fabriquée pour et par les visiteurs semble se heurter vainement au réel, dans une situation schizophrénique et inquiétante où les choses et les sons contredisent de manière violente et répétée le mot imposé ; portrait sonore d'un mensonge organisé, ce poème va jusqu'à mettre en évidence la contamination du monde par un langage manipulé en fabriquant l'espèce des « slum sparrows » comme l'ornement naturel d'un monde si pittoresque. Une tactique similaire est à l'œuvre dans le poème qui s'ouvre sur « valley of plenty is *what it is called* » et s'achève par «and my fair land a'dying of the stench / of valleys of plenty »<sup>226</sup>, tableau désespéré des réserves où règne la famine et délibérément ignorées par une population blanche qui persiste à les considérer comme les territoires libres des tribus noires. C'est aussi la mise en évidence du mensonge (« white man with your promises / that turn into betrayals of my hopes », « your words counterfeit as a false dawn / are honeyed lies leaving a bitter taste »<sup>227</sup>), et la manipulation du discours religieux qui justifie l'apartheid et exonère des crimes commis en son nom («the holy book twisted to prove love an abomination»<sup>228</sup>, «Christians / *that is what they term themselves*», «Christians / what welcome would they give God's son / confronted with the classification board / and identification card stating race», «Christians / who deport priests for performing God's work / will not hesitate to proclaim an order / declaring the son of God an agitator»<sup>229</sup>). Mais James Matthews met surtout en évidence la charge destructrice de cette manipulation du langage en ce qu'elle frappe l'identité du sujet ; c'est d'abord l'identité assignée, jusque dans l'engagement et dans la mort, qui pose question dans un texte dédié à l'imam Abdullah Haron, mort torturé en détention :

They placed him in a prison cell  
 this man who had a dream  
 [...]  
 Was he  
 Patriot or terrorist?

<sup>225</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, Johannesburg, Spro-Cas Publications, 1972, p. 20.

<sup>226</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, op. cit., p. 7. Nous soulignons.

<sup>227</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, op. cit., p. 62.

<sup>228</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, op. cit., p. 39.

<sup>229</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, op. cit., p. 57. Nous soulignons.

[...]  
 In a prison cell they placed him  
 His guilt his plea for justice  
 That would not be a tyranny for most  
 For his dream, he died  
 What was he,  
 Patriot or terrorist?<sup>230</sup>

La question de l'engagement poétique pour une collectivité est donc bien aussi celle de l'identité du sujet ; les textes de la Black Consciousness, par la mise en évidence des mécanismes d'oppression qui sont à l'œuvre dans le langage, engagent les poètes comme leur auditoire dans une expérience totale qui a véritablement trait à l'établissement d'un rapport dialogique comme pratique d'appartenance commune à l'espèce humaine :

Sick to death I am of living  
 In a land where being alive  
 I am conscripted to the legion  
 Of the living dead  
 Consigned to a restricted area  
 There to die and rot  
*In a nameless grave*<sup>231</sup>

Ainsi l'expérience de la non-reconnaissance du nom s'apparente bien à la mort du sujet, une mort identitaire et psychique, une perte omniprésente dans les poésies de la Black Consciousness qui posent une équivalence entre le silence et la mort ; et l'expérimentation poétique, qui se confronte à « l'annulation rhétorique<sup>232</sup> » mise en place par les structures d'apartheid, élabore alors un rapport performatif au langage et à son auditoire intimement lié à l'impossibilité de résoudre la tension entre monde et langage.

Au-delà de la mise en évidence du mensonge, en effet, il s'agit bien ici d'une destruction de l'autonomie du sujet qui confine à une fabrication institutionnalisée de la folie puisque ce que l'on dit et ce que l'on entend n'est pas ce que vit le sujet de parole, confronté à une contradiction radicale qui lui fait littéralement perdre ses mots, son nom. Or cette perte, conséquence ultime de la condition d'opprimé, est aussi le résultat d'une stratégie délibérée, comme le soulignent les termes « conscripted » et « consigned » employés par James Matthews. Le langage et la prise de parole sont au cœur des rapports entre dominants et

<sup>230</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, p. 30.

<sup>231</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, p. 53. Nous soulignons.

<sup>232</sup> Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 59.

dominés, colonisateurs et colonisés, au sens où le langage est un élément clé des modalités de contrôle et de surveillance qui dessinent des espaces de parole réservés et organisés tout comme sont organisés géographiquement les espaces assignés aux populations. Analysant l'importance du visible et de l'invisible chez Fanon, David Theo Goldberg décrit l'invisibilité forcée comme inhérente à la condition des colonisés :

Colonialism renders invisible the lines of power and control both within the colony and especially – through the spatial and administrative technologies of distancing – between absent colonizing power and their colonized counterparts. This sadistic invisibility makes possible the partial hiding from view of the source of characteristic control, domination, degradation, and oppression that is the mark of colonial oppression. [...] Colonialism undertakes to effect a strategic invisibility on the part of the colonized: to maintain invisibility socially and politically so as to minimize the costs of economic reproduction and labor enforcement.<sup>233</sup>

L'organisation de l'invisibilité s'apparente ici à la négation d'un lieu en propre et donc à un silence organisé et imposé, liés notamment à l'ambivalence du langage comme outil :

To inform is to give form to the empirical, to make invisible the hidden, and audible the silent or silenced, just as it makes invisible the seen and inaudible the spoken. [...] Language (like radio or tv) is a technology of governmentality, a means of domesticating the influence of colonial occupier / master. The occupier's language orders the anarchy, the lack of form, supposedly afoot in the pre-occupied country.<sup>234</sup>

Ce sont donc bien les mécanismes et les techniques propres à l'oppression qui construisent l'invisible et l'inaudible ; mais la conscience de ces techniques et de ces stratégies est aussi la clé de l'élaboration des tactiques de résistance et de lutte. Elles demandent alors une inventivité et une créativité qui échappent aux formes de contrôle mises en place :

Caught between supervision and the Super Vision made possible by camouflaged invisibility, the colonized strike back.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> David Theo Goldberg, « In/Visibility and Super/Vision : Fanon on Race, Veils, and Discourses of Resistance », in Lewis R. Gordon, T. Deanan Sharpley-Whiting and Renée T. White, *Fanon, A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 182, 184. Nous soulignons.

<sup>234</sup> David Theo Goldberg, « In/Visibility and Super/Vision : Fanon on Race, Veils, and Discourses of Resistance », op. cit., p.191-192.

<sup>235</sup> David Theo Goldberg, « In/Visibility and Super/Vision : Fanon on Race, Veils, and Discourses of Resistance », op. cit., p. 183.

Ainsi, plus que la révélation du mensonge et de la déconstruction des discours, la poésie de la Black Consciousness contre-attaque non seulement par le dévoilement inlassable de ce qui est caché tout en exploitant la multiplicité des voix et des espaces propres à ceux qui ne possèdent pas d'espace considéré comme légitime, mais aussi par une créativité formelle et langagière qui force son propre passage et dépasse les frontières des espaces de parole reconnus ; c'est « une marginalité massive devenue majorité silencieuse »<sup>236</sup> qui met en œuvre

les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la « surveillance ».<sup>237</sup>

Cette créativité est surtout significative d'un rapport à la poésie comme discours singulier qui participe à la construction d'un récit collectif garant de l'identité et de l'intégrité du sujet de parole. La diversité des voix et le système d'échos qui se construit entre les textes fait alors résonner des textes qui tentent de tisser une histoire commune ; cette histoire ne peut se construire que dans son rapport aux textes imposés, mais la poésie y introduit le doute, la discordance, que permet précisément la relation dialogique de texte à texte et du poète à l'auditoire dont la connivence s'élabore dans l'écoute. Cette modalité du récit est ainsi à l'œuvre dans le questionnement incessant du texte officiel absurde rapportant comment des militants ou prisonniers politiques sont morts « accidentellement » en détention, texte dont James Matthews s'empare à plusieurs reprises :

I know death.  
Death is your fate  
and it will come in the shape  
of a slip on a stair or flight through air<sup>238</sup>

a slip on a stair  
a flight through the air  
those are the ways  
they say we take  
now, they found you a hanging  
a hanging in your cell  
another who went that way  
that's what they say<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. xliii.

<sup>237</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. xl.

<sup>238</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, op. cit., p. 36.

<sup>239</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, op. cit., p. 49.

Comme une ritournelle effrayante, le poème sonne et se répète, se propage, reste en mémoire, et se joint à d'autres textes:

where Timol 'dived' thru the window  
at Fisher Street  
where Mdluli 'made a somersault stunt'  
at Sanlam Building  
where Biko 'knocked his head against walls'  
at the Kei Road copshop  
where Mapetla 'thought hanging was fun'  
At Caledon Square  
where the Imam Haroon 'slipped off a bar  
of soap'<sup>240</sup>

C'est ici la litanie des noms qui vient contrer l'absurdité des citations et ainsi lutter contre la négation du réel, comme si la résonance des noms de victimes et de lieux garantissait la réappropriation d'une histoire que dénie le texte officiel. La stratégie de lutte dans le langage comme lieu premier atteint alors une forme particulièrement aboutie dans le poème de Chris Van Wyk « In detention » :

He fell from the ninth floor  
He hanged himself  
He slipped on a piece of soap while washing  
He hanged himself  
He slipped on a piece of soap while washing  
He fell from the ninth floor  
He hanged himself while washing  
He slipped from the ninth floor  
He hung from the ninth floor  
He slipped on the ninth floor while washing  
He fell from a piece of soap while slipping  
He hung from the ninth floor  
He washed from the ninth floor while slipping  
He hung from a piece of soap while washing<sup>241</sup>

C'est ici la structure même du poème qui produit le vertige lié à la juxtaposition des discours, et qui fabrique, de manière instantanée, une terrifiante folie directement liée au langage qui ne peut plus faire sens : le sujet est atteint dans son intégrité parce que la perte du sens a dénaturé l'échange propre au fonctionnement du langage. Pourtant, le poème est aussi un acte total

---

<sup>240</sup> Mafika Gwala, « Afrika at a piece », *No More Lullabies*, Johannesburg: Ravan Press, 1982, p. 46.

<sup>241</sup> Chris van Wyk, *It is Time to Go Home*, Johannesburg, Ad. Donker, 1979, p. 45.

d'émancipation par l'appropriation et la mise en forme de l'indicible et de l'incommunicable. C'est le processus poétique qui met au jour la diversité des textes, leurs concordances et leurs discordances. Ces quatre poèmes mettent alors en lumière l'importance du récit, de la construction d'une histoire : cette modalité du récit suppose une connivence avec l'auditoire, qui vient valider ou invalider le texte et donc interagir ; ce récit est aussi polyphonique, non seulement dans son élaboration première mais également dans la réponse qu'il requiert de son auditoire. La poésie de la Black Consciousness, par son principe dialogique, est la garantie que celui qui écoute se constitue comme sujet de parole, et ce préalable dialogique substitue à la dénaturation du sens un autre ordre des choses possible, qui tisse un nouveau rapport au temps et à l'histoire collective :

Un homme compte autant qu'un autre ; l'ordre des êtres parlants est exclusif de toute exclusion. [...] Le sujet politique qui se voue à la vérification de cette proposition porte la marque de l'illimité. Il est sans nombre parce qu'il est le pur déni de l'exclusion. [...] Le mode de parole et de liaison qui convient à ce mode nouveau de subjectivation politique est la correspondance, la pure adresse à tout autre sans appartenance ni sujétion qui établit la communauté du présent et de l'absent.<sup>242</sup>

### ***3.2 Silence(s), échos, parole et discordances : ambigüités de la prise de parole***

Dans un silence imposé, la prise de parole est à la fois une libération et une mise en danger ; privation de parole, symptôme de représentations imposées, déni du sujet parlant et agissant, incapacité à parler, volonté de ne pas parler : le silence qui enveloppe l'Afrique du Sud de l'apartheid est omniprésent dans la poésie de la Black Consciousness, comme un sous-texte qui offre à la fois un espace, un lieu de rupture, un lieu pour l'engagement, une chambre d'écho. Le silence est pourtant éminemment ambigu : il est aussi bien le déni violent de la parole de l'autre que le refuge de celui qui ne veut pas parler, aussi bien la privation du droit de vote que l'espace où se forme la contestation, la manifestation de l'incommunicable comme le non-engagement dans le langage. Il est aussi la toile de fond de la poésie de la Black Consciousness, une omniprésence thématique et structurelle qui est au cœur du choix de l'engagement en poésie. Jacques Alvarez-Péreyre, dans le chapitre des *Guetteurs de l'Aube*

---

<sup>242</sup> Jacques Rancière, *Les Noms de l'Histoire*, op. cit, p. 185.

qu'il consacre à Arthur Nortje, fait du silence le résultat d'une politique de l'état d'apartheid, et l'un des éléments les plus destructeurs de la société sud-africaine :

Le caractère essentiel d'une période se distingue mieux au premier coup d'œil quand l'imagination humaine a pu en exprimer la griffe par des symboles. Rien ne rend mieux compte de la violence exercée par divers pays sur leurs propres citoyens que ces signes : barbelés, garrot, asile psychiatrique. Ajoutons pour l'Afrique du Sud : le bâillon. Pour Nortje, le péché mortel dont s'est rendue coupable l'Afrique du Sud blanche est bien d'avoir voulu couper net les moyens naturels et spontanés qu'ont les êtres humains de communiquer entre eux. A cet égard, nul n'a mieux que lui rendu compte du désert affectif et culturel au centre duquel se trouve jeté l'individu violenté dans son caractère même d'être social parce que forcé au silence et à la séparation.<sup>243</sup>

Jacques Alvarez-Péreyre inscrit bien le silence d'emblée dans un contexte de violence, et de violence d'Etat ; il fait aussi de cette contrainte physique et psychique une spécificité sud-africaine, au-delà des points communs manifestes qu'elle présente avec tous les systèmes d'oppression. Ce silence est en effet stratégiquement capital ; tout comme l'espace géographique et physique est organisé et quadrillé pour assurer une efficacité et une rentabilité maximales de la séparation entre Blancs et Noirs, le silence est significatif de l'organisation des espaces de parole où l'individu peut ou ne peut pas entendre, être entendu, se faire entendre. Car le silence dans l'Afrique du Sud de l'apartheid apparaît comme un point d'équilibre pour les structures d'oppression : rompre le silence, c'est mettre en péril l'édifice de justification d'une politique injustifiable ; mais c'est aussi se mettre en danger comme sujet social, politique et psychique. Le silence est d'abord la réalité produite par un appareil d'Etat qui déploie techniques de surveillance et d'intimidation pour contrôler et limiter la lutte des opposants à l'apartheid :

The state, especially in repressive societies, uses the symbolic and linguistic control wielded by controlling the media to replicate the dominant hegemony – one of *false consciousness*.<sup>244</sup>

Le silence s'obtient donc d'abord par le contrôle des textes, par les différentes modalités que prend la censure et, au-delà, par la production des structures mentales qui garantissent l'acquiescement silencieux des opprimés à leur propre oppression. Cette fausse conscience, qui naît au cœur du langage et le touche profondément et durablement en ce qu'il est porteur

---

<sup>243</sup> Jacques Alvarez-péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 317.

<sup>244</sup> Renée T. White, "Revolutionary Theory" in Lewis R; Gordon, T. Deanan Sharpley-Whiting and Renée T. White, *Fanon, A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 108. Nous soulignons.



essentiel de l'identité du sujet, est précisément ce que le texte poétique dévoile et rend audible. L'engagement en poésie se heurte alors au discours de ceux qui n'entendent pas ou qui ne veulent pas entendre :

went to a suburban party  
[...]  
someone foregrounded :  
well, I was a sharpwitted writer  
far better on essays than on poems  
with all round-up potential  
for the novel  
[...]  
'oh, you're just like  
the rest of them, communists  
turning yourself into such  
a letdown  
let me drive you home'

I said sure let's do that  
'cos my mind was already  
in the ghetto<sup>245</sup>

Dans ce poème de Mafika Gwala, intitulé « Lobotomies of a party – May 1978 », l'inclusion des propos de lecteurs qui n'entendent pas rend manifeste le déni d'un texte autre qui vient mettre en danger celui qui veut bien entendre ; l'attribution de l'identité assignée par l'opresseur (« you're just like the rest of them / communists »), qui s'apparente à une citation, fonctionne comme la confirmation de l'inutilité et de l'inanité des poèmes. Engagement et écriture sont ici directement confrontés aux conditions de réception des textes, réception qui impose un silence fabriqué par l'opresseur. Dans son poème « High and Low », Oswald Mtshali déclare ainsi :

Glorious is this world,  
The world that sustains man  
Like a maggot in a carcass.

Mighty is the sea  
De-salted by the carapace in the eye of a fish.

Hallowed is the star,  
Effulgent in the firmament,  
A pearl in the stomach of a mussel sky.

---

<sup>245</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, op. cit., p. 67-68.

Majestic soars the eagle, golden winged above the low life.

Black is the hole of the poet,  
A mole burrowing from no entrance to no exit.<sup>246</sup>

L'ironie amère du texte de Mtshali tient aussi à la systématisation de l'imagerie convenue des splendeurs du monde naturel où l'homme n'occupe que la piètre place d'un parasite (« a maggot in a carcass »). Le rôle subalterne du poète est d'autant plus manifeste qu'il n'apparaît que dans une chute vertigineuse, qui se soumet au même lourd martèlement de l'inversion sujet / adjectif des premières strophes. Créatures méprisables, l'homme et le poète ne trouvent ici ni issue ni écoute.

Impasse, invisibilité, voire inutilité : le travail poétique et l'engagement propres aux poètes de la Black Consciousness se heurtent à des conditions de production dont la dureté s'accroît au fur et à mesure que le système d'apartheid devient de plus en plus manifestement construit sur un régime d'oppression. La vision désespérée de l'engagement en poésie tient ici précisément à ce que la lutte se situe au cœur du langage : il s'agit de résister à un régime politique qui est aussi un régime de parole, une machinerie qui veut écrire sa propre histoire en même temps qu'elle lui donne corps par la violence imposée aux dominés. Travail souterrain, la poésie naît d'abord de l'impossibilité de se taire et du refus de laisser l'opresseur s'autoproclamer porte-parole : c'est bien là le plus grand danger du silence, de la substitution d'une voix par une autre, de la délégitimation d'une parole par une autre qui sait se faire entendre parce qu'elle use d'autres moyens que ceux de la parole. C'est la question que pose James Matthews dans un des poèmes de *Cry Rage* !:

Can the white man speak for me ?

can he feel my pain when his laws  
tear wife and child from my side  
and I am forced to work a thousand miles away?

does he know my anguish  
as I walk his streets at night  
my hand fearfully clasping my pass?  
[...]  
will he soothe my despair  
as I am driven insane

---

<sup>246</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, London, Oxford University Press, 1972, p. 27.

by scraps of paper permitting me to live?

Can the white man speak for me?<sup>247</sup>

Traversé de références directes à la condition des travailleurs noirs éloignés de leurs familles et au port obligatoire du passeport intérieur à partir de 1952, ce texte est surtout celui de la dépossession ultime : « *his laws* », « *his streets* » témoignent de la situation schizophrénique – il faut entendre « insane » aussi au sens propre - d'un individu étranger à son propre espace, illégitime en son propre territoire, et qui refuse de se soumettre à l'aliénation que constitue l'appropriation de sa parole par un autre. L'engagement que constitue cette parole de refus et de combat naît donc aussi de l'impossibilité du silence, et de la nécessité manifeste, au-delà de la production d'un espace en propre, d'une polyphonie d'expressions qui puissent garantir un champ d'écoute. Ceci est d'autant plus essentiel que le silence sud-africain est aussi bien le silence intérieur que le silence du reste du monde qui assiste, muet ou presque, à l'oppression quotidienne des Noirs d'Afrique du Sud ; comme le souligne Graham Pechey commentant l'œuvre littéraire et critique de Njabulo Ndebele,

Apartheid has thrived on the spiritual genocide of enforced forgetting. [...] Two successive waves of South Africa's black writers and fighters had, thanks to censorship, written and fought as if nobody had preceded them in the struggle.<sup>248</sup>

Cette intolérable prospérité du système d'apartheid, qui est aussi bien une métaphore de sa longévité et de son caractère implacable que la réelle réussite économique, jusque dans les années 1980, d'un pays qui s'est nourri de l'exploitation d'une partie de son humanité, a bien été construite sur l'ignorance volontaire et le silence complice. Cette ignorance délibérée qui achète le confort moral est ainsi mise en scène par James Matthews :

they speak so sorrowfully about the  
children dying of hunger in Biafra  
but sleep unconcerned about the rib-thin  
children of Dimbaza  
they spend their rands to ease the plight  
of the suffering in Bangladesh  
but not the thought of a cent to send  
to relieve the agony of Ilinge  
[...]

---

<sup>247</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage!*, op. cit., p. 9.

<sup>248</sup> Graham Pechey, Introduction à Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture : Rediscovery of the Ordinary*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 3.

black people are driven to death by white law  
yet, they will say that they never knew<sup>249</sup>

« L'oubli forcé », le « génocide spirituel » imposés par ceux que Pierre Vidal-Naquet a, ailleurs, appelé « les assassins de la mémoire », sont aussi destructeurs pour la société tout entière que pour le sujet de parole et de mémoire. A l'image du poète décrit par Mtshali, le travail sur et dans le langage permet alors de s'extraire d'une impasse ontologique qui relève de la survie. Vivre sous l'apartheid est une situation extrême qui plonge le sujet dans un déni de lui-même en tant qu'homme s'il choisit de ne pas savoir, et qui le déchire s'il prend en charge le monde tel qu'il est. L'apartheid prive le sujet d'histoire et de la possibilité d'une action éthique, manipule les consciences, occulte la faculté de décision.<sup>250</sup> C'est aussi de cette manière que le formule Folke Fridell dans un article consacré à la littérature prolétarienne :

Il a toujours existé des sceptiques. [...] Pour celui qui doute de tout, il n'y a guère que deux solutions : le silence ou le suicide. Rien ne peut obliger les hommes à s'écarter de la voie qu'ils ont choisi eux-mêmes – sur les bords marécageux de la vie existe toujours cette petite marge de liberté individuelle, malgré les efforts très louables de la dictature pour tout rationaliser.

On peut forcer les hommes presque à tout sauf à vivre, car la mort n'est pas du domaine de la loi. Nous devons admettre le doute silencieux. Il ne gêne personne, avec sa protestation muette contre le vide de la vie. [...] Mais l'écrivain ne se tait pas, lui. Il est évident qu'il attend quelque chose ; d'où la parole, l'œuvre. Cela peut paraître maladroit et schématique, mais quelle autre réponse est possible ?<sup>251</sup>

La contradiction des termes « protestation muette » est bien ce qui déchire le sujet au moment du choix de l'engagement. Mais l'écriture est bien envisagée ici comme une réponse : le travail sur le langage, qui lutte à la fois contre le silence et la mort, est d'abord une entrée en dialogie, plus qu'une réponse à l'état du monde. Dans la situation extrême qui est celle de l'apartheid, les poètes de la Black Consciousness mettent constamment à distance leur propre figure : la conscience du silence auquel ils se confrontent donne naissance à des voix qui se penchent aussi sur leur propre texte.

To label my utterings poetry  
and myself a poet

---

<sup>249</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, op. cit., p. 6.

<sup>250</sup> Fred Poché cite ainsi Paul Ricœur : « Ricœur emploie trois termes pour exprimer la constitution éthique de la personne : 'souhait d'une vie accomplie – avec et pour les autres – dans des institutions justes'. » Fred Poché, *L'homme et son langage*, Lyon, Chronique Sociale, 1993, p.77.

<sup>251</sup> Folke Fridell, «Nouveaux objectifs pour la littérature ouvrière», in *Stig Dagerman, La Littérature et la Conscience*, Marginales n°6, Forcalquier, Agone, 2007, p. 27.

would be as self-deluding  
 as the planners of parallel development.  
 I record the anguish of the persecuted  
 whose words are whimpers of woe  
 wrung from them by bestial laws.  
 They stand one chained band  
 silently asking one of the other  
 will it never be the fire next time?<sup>252</sup>

Gémissements, animalité : le monde sonore de James Matthews est celui d'une humanité réduite à une animalité au service des maîtres, une population enchaînée dont nul n'attend qu'elle prenne la parole. Malgré la conscience du moment de rupture, le silence emprisonne le sujet dans un corps privé d'action :

Sometimes the mouth's a locked cell.  
 In solitary confinement, it has nothing to say.  
 Its teeth are the enamel gaolers  
 Letting nothing in, nothing out.  
 The tongue grows long and lean.  
 Then the silent mouth cell grows hungry.  
 It waters. It would like to suck out  
 The juice of a word,  
 It would like to bite into the flesh  
 Of vowels and syllables  
 And fling their gnawed bones around.  
 But the mouth's got nothing to say  
 For itself now;  
 It's deafdumb. It has no alphabet.  
 The tongue is long and lean.  
 It can only sit out the days of waiting  
 Behind clenched gaoler teeth.<sup>253</sup>

Le présent simple, majoritairement employé dans les textes de la Black Consciousness, porte aussi la pesanteur du silence, le caractère effroyablement statique d'un monde que le Verbe ne parvient pas à mouvoir.

C'est pourtant dans ce présent et dans cette présence au langage que se joue l'intervention poétique : l'engagement est de l'ordre de l'immédiat, et l'écriture fait basculer le poète dans l'action. Les poètes sont d'ailleurs pleinement conscients de la difficulté d'une entreprise de dévoilement qui, pour une part, ne leur fait rencontrer que le silence, mais leur

<sup>252</sup> James Matthews et Gladys Thomas, *Cry Rage!*, op. cit., p. 70.

<sup>253</sup> Eva Bezwoda, "Sometimes the mouth's a locked cell...", 1973, in Denis Hirson, *The Lava of This Land*, Evanston, TriQuarterly Books / Northern University Press, 1997, p. 71.

fait aussi prendre des risques et les expose. La poésie résonne donc aussi comme l'impossibilité de se taire, comme un pragmatique partage des risques : entre silence et parole, pour faire entendre le passage du non-engagement à l'engagement, les textes de la Black Consciousness ne dissimulent pas les ambiguïtés inhérentes à la prise de parole. Lieu de dangers, symptôme de courage ou de lâcheté, confrontation avec les langues et le langage, l'espace de parole est un lieu à gagner mais aussi un lieu où le sujet peut se perdre.

They stood there  
on the steps of the cathedral  
a valiant band of youth  
who had no need of standing there  
and I safe on the other side

I stood watching  
their banners screamed our protest  
making our cause their own  
their voices clear of fear  
and I did not utter a word

They were lashed  
their fair faces stained crimson  
man nor maid was spared  
as authority showed its might  
and I watched and wept my shame<sup>254</sup>

La position de celui qui ne parle pas est elle aussi intenable et injustifiable ; la scène que le narrateur raconte ici est d'une violence réelle qu'il tient à distance, mais cette absence d'engagement *la* rend et *le* rend intolérable à lui-même (« and I did not utter a word », « and I watched and wept my shame »). Au cœur de cette position intenable se trouve bien ce que Pascale Casanova, en reprenant les termes de Kafka, nomme une « impossibilité de langage » :

La situation des écrivains juifs allemands de Prague, que Kafka décrit dans sa célèbre lettre à Max Brod de juin 1921, est un extraordinaire raccourci pour évoquer la situation de tous les écrivains dominés, acculés, du fait même de leur domination culturelle et linguistique, à écrire et à parler la langue de ceux qui les ont soumis [...]. Ces écrivains « vivaient, explique Kafka à Max Brod, entre trois impossibilités (que je nomme par hasard des impossibilités de langage, c'est le plus simple, mais on pourrait les appeler tout autrement) : l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, à quoi on pourrait presque ajouter une quatrième impossibilité, l'impossibilité d'écrire [...]. C'était donc une littérature

---

<sup>254</sup> James Matthews, "Student Protest", *Cry Rage!*, op. cit., p. 34.

impossible de tous côtés ». De la même façon Kateb Yacine aurait pu écrire : les écrivains arabes sont déchirés entre trois impossibilités (*que je nomme impossibilités de langage mais qui sont aussi des impossibilités politiques*) : impossible de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en français, impossibilité d'écrire en arabe, impossibilité d'écrire autrement... [...] Autant dire qu'ils sont dans la position de tous les intellectuels dominés ou colonisés qui cherchent, à travers la langue, *une issue à l'aporie constitutive dans laquelle ils sont pris*. C'est pourquoi Kafka emploiera dans la même lettre – et ce presque dans les mêmes termes que Jean Amrouche à propos des écrivains algériens de la première génération – le thème explicite du vol de la langue et de l'illégitimité.<sup>255</sup>

Cette aporie du silence ou de la parole peut donc se formuler dans le langage et dans le choix de l'engagement poétique : l'articulation du monde et du langage, aussi périlleuse qu'elle soit, est le lieu où le sujet exerce sa liberté de parole et joue du silence comme d'une caisse de résonance à sa propre parole qui ne prend sens qu'en étant entendue.

L'engagement comme refus du silence est donc aussi ce qui sauve le sujet d'une mort éthique et psychique, même si l'autre versant de la prise de parole est aussi une profonde mise en danger de celui qui parle. Car le silence imposé est aussi celui des conditions d'expression drastiques pour les opposants : la surveillance et le contrôle de leur vie quotidienne est la plupart du temps intenable humainement, et il est frappant de constater à quel point les arrestations répétées et les structures de surveillance destinées à réduire les opposants au silence produisent un effet de présent constant, de répétition inlassable, qui veut priver le sujet de sa capacité à agir en se saisissant de sa propre temporalité. La parole et l'écriture sont aussi au cœur des procédures d'accusation et d'interrogatoire policier, mots volés à ceux qui parlent et à ceux qui écoutent comme autant de preuves de mise en danger de l'Etat. Le silence pourrait alors être aussi un refuge, l'acte de celui qui ne veut pas trahir les siens : comment, dès lors, conserver ou restaurer la valeur de l'acte de parole ? C'est la force terrifiante d'un régime d'oppression que de dénaturer le sens du langage au point de faire choisir le silence comme ultime lieu de liberté. Puisque se taire est impossible, la poésie de la Black Consciousness joue avec le silence imposé en le plaçant au cœur du langage pour opérer un retournement tactique ; c'est par exemple Mafika Gwala, qui propose une chanson mélancolique et ironique :

my house is bugged  
since I was mc at a student's funeral

---

<sup>255</sup> Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Editions du Seuil, 1999, p. 370. Nous soulignons.

another june 16 victim  
[...]  
my house is bugged  
since I preached a sermon condemning  
mass removals and job reservation  
[...]  
oh, my house is bugged<sup>256</sup>

Entrecroisé de références directes aux grands événements de contestation politique (le massacre de Soweto le 16 juin 1976), le poème détourne à la fois la tonalité d'une chanson de blues ou de jazz pour incarner le quotidien des opposants, mais aussi la notion même de surveillance, absurdement connue de tous et révélée ici comme un trait évident de l'identité de celui qui s'engage. James Matthews, quant à lui, s'attaque de manière frontale et violente au maillage du système d'oppression et de surveillance, comme pour préparer le langage à une fonction véritablement performative :

they strive to silence our voices  
with intimidatory threat of house-arrest  
and imprisonment under the 180-day Act  
but the walls of Jericho will fall

they cannot make of us mute men  
cover eyes to their misdeeds  
[...]  
terrifying like thunder will be  
the trumpet roar of our rage  
that will rent prison cages asunder  
as the walls of Jericho fall<sup>257</sup>

La terminologie légale, associée à l'imagerie biblique dans un vers qui clôt chacune des quatre strophes dans le poème complet, produisant un effet incantatoire où le présent simple et le modal *will* ne laisse guère de place au doute quand à la fin de la lutte, font du poème un lieu de combat à la fois extrêmement présent et intemporel ; ce paradoxe est porté par la voix poétique qui prend le pouvoir d'affirmer le refus du silence, en le retournant contre ceux qui l'imposent. Ce retournement témoigne à la fois d'un monde inquiétant où la parole et le silence fonctionnent de manière inséparable et ambiguë, et où l'engagement relève d'un travail d'équilibriste dans le langage. C'est aussi l'expérience dont témoigne Donald Woods dans ses échanges avec Steve Biko, dans un chapitre intitulé « Living in a Police State » :

---

<sup>256</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, op. cit, p. 39.

<sup>257</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage!*, op; cit., p. 13.



Because our phones, both his and ours, were bugged, we evolved a sort of code to arrange where we would meet. The Xhosa language figured prominently in this code talk. Security Police on monitoring duty might have understood routine Xhosa, but they never stood a chance of decoding our slurred variety of it. In their frustration, they invariably gave both Steve and ourselves a silent, heavy-breathing phone-call immediately after one of our conversations. One night we received three or four, and Steve no less than six.<sup>258</sup>

De la mise au point d'un code avec lequel jouent les protagonistes dans une certaine jubilation, à la production d'un silence comme réponse et comme texte, le récit de Woods se place comme un écho à des poèmes qui incorporent le silence comme composante dynamique de leur propre production. Si le silence produit ici par l'opresseur se retourne contre lui, ce récit fait cependant prendre conscience de l'inquiétant paradoxe qui consiste à mettre en place un protocole d'appel et d'écoute qui ne mène précisément ni à parler ni à entendre. Les structures du contrôle de la parole sont le symptôme et la trace du danger qu'elles représentent pour l'autorité qu'elle conteste ; c'est dans ce labyrinthe que la voix élabore des stratégies qui, malgré le risque qu'elles comportent, sont seules aptes à garantir la survie du sujet de parole.

L'engagement en poésie joue donc avec le silence comme sous-texte, entre l'impossibilité de se taire et la nécessité vitale de parler, entre l'indicible et le travail de formalisation par un langage choisi de ce qui est tu. La poésie de la Black Consciousness semble ainsi traversée de cris silencieux : l'Afrique du Sud de l'apartheid est écrasée par un silence qui hurle, et la poésie prend forme d'abord dans le choix de l'écoute, comme si les cris que cache le silence basculaient dans la parole par la pratique poétique :

these eyes floating on the river  
these faces  
these creaking gaits  
this not quiet silence  
these muted screams suffocating in the depths of the river<sup>259</sup>

écrit Wally Serote dans *No Baby Must Weep*: ce sont des éléments d'ordre corporel qui rendent visible et audible l'horreur de l'oppression et de la privation de parole, face au caractère insaisissable du jeu entre le silence et la voix. Nous assistons aussi à l'émergence d'une collectivité par l'anaphore du déictique *this / these* : frappée par la même douleur, elle se construit pourtant, précisément dans la lutte que mène le poète avec le langage. L'emploi

---

<sup>258</sup> Donald Woods, *Biko*, London, Penguin Books, 1978, p. 85.

<sup>259</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, Johannesburg, Ad. Donker, 1975, p. 50.

d'oxymores (« not quiet silence », « muted screams ») révèle en effet les failles où le langage peut encore lutter, introduire la discordance et le doute, agir. La poésie de la Black Consciousness se construit donc dans une dynamique périlleuse entre le silence et la voix, le choix de la prise de parole et l'excès de réel qu'elle est amenée à porter. Ecrire sous l'apartheid, c'est en effet constater que les mots, par ailleurs manipulés, sont inaptes à rendre compte d'une réalité qui ne peut coïncider avec sa représentation.<sup>260</sup> Les textes poétiques, en produisant leur propre espace de parole, peuvent donc faire coexister le silence et la voix et donner sens à leur rapport ; ce rapport est violent, non seulement dans la confrontation totale qu'il produit avec le réel, mais aussi par la mise en danger totale du sujet de parole, celui qui parle et écrit comme celui qui écoute.

my nightmare is peopled  
with the dead of soweto  
[...]  
the wails of schoolchildren silenced  
as they are taught a new lesson  
implemented by the riot squad  
bullets rendering flesh apart  
[...]  
appalled by terror's holocaust  
trembling limbs awaken me  
to the newspaper on the floor  
screaming its reports are reality<sup>261</sup>

L'environnement sonore de James Matthews se construit ici sur le fracas des armes qui fait taire ceux qui osent parler, et attribue aux balles des fusils la fonction de la transmission, symptôme d'un monde malade où la parole a fondamentalement perdu son sens premier parce qu'il ne faut pas l'entendre pour que ce monde perdure ; et c'est l'objet inanimé portant l'écriture qui hurle la réalité (« « the newspaper on the floor / screaming its reports are reality »). Le silence est d'abord celui de ceux que l'on fait taire ; et si le poème de James Matthews renvoie dans un premier temps à un événement réel, il laisse aussi entendre que seul le travail poétique peut produire un retour du sens. Les textes de la Black Consciousness, portés par une polyphonie de voix poétiques, s'inscrivent aussi dans un silence qui n'est pas qu'une toile de fond mais un élément dynamique du rapport à la voix et de l'élaboration du

<sup>260</sup> Antjie Krog raconte une confrontation directe entre des survivants du génocide rwandais et des écrivains: “‘Don’t call it a tragedy, it’s a genocide !’ There’s irritation in the voice of the woman who saw three of her children hacked to death. ‘Don’t use safe phrases like “the child was decapitated”! What happened to that head? What happened to that torso? That artery?’” *A Change of Tongue*, Johannesburg, Random House, 2003, p. 144.

<sup>261</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, op. cit., p. 15.

texte collectif. Il y a bien dans la privation de parole une aliénation du sujet au sens propre, et, par là, un anéantissement ; or le travail poétique de la Black Consciousness, en faisant résonner les voix, en construisant un système de réponse, en faisant de ce système dialogique le principe et la condition de son existence, peut restaurer le sujet à lui-même dès lors qu'il est inclus dans cet échange. Il est frappant de remarquer que Donald Woods souligne la *pratique* du silence comme marque d'une conscience et d'une confiance chez ceux qui ont négocié et construit leur propre rapport dynamique à la parole et au silence :

There was undeniably among the Black Consciousness people a full sense of self-worth - a poise and a confidence that few blacks in South Africa exhibited in their relationships with whites. They walked, talked, and slouched in chairs "like us". Conversation wasn't stilted or self-conscious. Long silences didn't bother them if they had nothing to say for the moment. They "walked tall" in all things, without deference or apology. To most people in most countries this would be an extraordinary thing to regard as extraordinary, but our South African society is a highly abnormal one. No observer of it should underestimate the Black Consciousness achievement in producing self-confident attitudes in blacks in an environment which, from cradle to grave, is designed either to denigrate black worth or to channel incipient manifestations of it into stereotyped tribal responses for the political convenience of white racists.<sup>262</sup>

Le choix de la parole ou du silence, la production d'un système de réponse autonome qui échappe au déterminisme d'un système autoritaire, sont bien les pratiques d'un sujet de parole libre qui réinscrit dans le langage l'écriture de son propre récit. Dans un environnement saturé par la violence sonore, le silence est aussi le lieu où se déploie des voix qui restaurent un sens possible à la pratique langagière envisagée comme conscience à soi-même et conscience de l'autre d'une manière inséparable. Dans ce silence se met en marche une parole vive qui est performative par sa force d'autodéfinition plus que par son action directe sur le réel : la parole ouvre un lieu et un temps où le sujet peut s'inscrire et inventer son propre récit ; elle est aussi mouvement, exploration de cet espace, identité multiple par l'articulation. Elle s'incarne dans des textes où le sujet de parole s'engage dans l'écriture de l'histoire et de l'action :

Again I say  
I am music people  
the cadence of what  
we are moved by and moved to  
informs my eye  
which does not want to risk

---

<sup>262</sup> Donald Woods, *Biko*, op. cit, p. 67.

even a blink  
for fear I might miss

some essential gesture  
of the life we must live  
in all its robustness  
and sing as hours here  
or any where we choose  
breaking through all the silences  
in the crevices of our turbulent memory.

soundman  
that I have always aspired to be  
my ear sees the tentacles  
of our fragile voice  
breaking through the walls of our exiles  
as I remount the curve of evil times  
to unearth my anchored memory<sup>263</sup>

Keorapetse Kgotsitsile invente ici une identité dynamique qui se construit au fur et à mesure que la voix s'élève; fusion des sens et du récit, réception et production d'un texte, le poème est un acte de parole qui met en place une communauté de l'action. C'est dans le silence de l'exil, quel qu'il soit (« breaking through the walls of our exiles »), dans les silences de ceux à qui l'on refuse une histoire (« breaking through all the silences / in the crevices of our turbulent memory ») que se déploie la voix poétique, qui vient ici résonner comme une présence totale au monde et aux autres : « Again I say / I am music people ». En s'attribuant le pouvoir d'être une force en mouvement (« the cadence of what / we are moved by and moved to »), la voix en performance devient performative parce qu'elle habite le silence et le mue en texte, en geste, imposant le paradoxe de la voix comme présence et absence, comme incarnation insaisissable d'une collectivité agissante qui naît à elle-même. Ce sujet collectif crée son espace en luttant contre la négation de son récit, contre l'absence et la négativité ; l'espace sonore que construit Kgotsitsile est mouvant et fragmenté, mais c'est aussi sa force propre que d'occuper des espaces indéfinis pour mieux jouer avec les textes, avec la parole et le silence, une force de contestation qui refuse de manière radicale l'absence d'histoire en propre et le vide ontologique que représente la privation d'histoire ; c'est ainsi que, pour Homi Bhabha citant Toni Morrison, le silence n'est pas un vide mais bien le lieu où vit la parole dans son absence même :

---

<sup>263</sup> Keorapetse Kgotsitsile, « Renaissance », 1995, *If I Could Sing*, Roggeabaai, Kwela / Snailpress, 2002, p. 101.

The act of « rememoration » (her concept of the recreation of popular memory) turns the present of narrative enunciation into the haunting memorial of what has been excluded, excised, evicted, and for that very reason becomes the *unheimlich* space for the negotiation of identity and history. “*A void may be empty but it is not a vacuum*”. Toni Morrison writes: certain absences are so stressed [that] they arrest us with their intentionality and purpose, like neighbourhoods that are defined by the population held away from them. Where... is the shadow of the presence from which the text has fled? Where does it heighten, where does it dislocate?<sup>264</sup>

Les textes de la Black Consciousness semblent bien élaborer une vision de la conscience comme refus de l'absence à soi-même : le mouvement mis en forme par Kgositsile utilise le silence comme signifiant, par les absences même qu'il délimite et enveloppe. Le silence prend sens dans le contraste qu'il pose avec un excès de mots, des mots insuffisants ou inadéquats, et constitue un espace pour l'attente et l'élan d'une réponse, à l'image de la poésie orale et de la musique que les silences viennent rythmer et dont ils modifient le sens. « Soundman / that I have always aspired to be » : le faiseur de son est un faiseur de sens, et l'engagement se situe dans les interstices et intersections de la parole et du silence lorsqu'il prend en charge le mouvement total du langage comme relation au sujet de parole, à l'identité et à l'histoire (« my ear sees the tentacles / of our fragile voice / breaking through the walls of our exiles / as I remount the curve of evil times / to unearth my anchored memory »). Cette production d'un espace en propre mais avec l'autre est aussi ce que souligne Mladen Dolar au cours de son analyse de l'éthique de la voix :

So again we find the ambiguous ontology – or, rather, topology – of the status of the voice as « between the two », placed precisely at the curious intersection. The voice can be located at the juncture of the subject and the Other, just as it was before, in a different register, *placed at the intersection of body and language, circumscribing a lack in both*. [...] The voice is the element which ties the subject and the Other together, without belonging to either, just as it formed the tie between body and language without being part of them.<sup>265</sup>

Contrainte ultime, le silence est aussi le lieu où la parole et la voix deviennent véritablement performatives, pour que le texte poétique soit bien le lieu de l'action - « some essential gesture ».

<sup>264</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 2004, p. 284. Nous soulignons.

<sup>265</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 102. Nous soulignons.

### 3.3 *Dire, c'est faire : l'écriture de l'oralité est une modalité de l'action*

Si l'engagement des poètes de la Black Consciousness est total, c'est aussi parce que leur rapport au langage et à l'espace qu'il dessine joue avec les codes de la performance pour produire à l'intérieur du texte poétique son homologie avec l'action. En ce sens, la dédicace que Chris Van Wyk place au début de son recueil de poèmes *It is Time to Go Home* résonne avec d'autant plus de force qu'elle joue avec la capacité du langage à être entendu aussi bien littéralement que métaphoriquement : « For all those people who are dying for change... And, for all those who aren't ». La substitution ironique d'une interprétation par une autre force à prendre conscience que la première lecture, d'emblée métaphorique, est somme toute confortable et rassurante ; et elle reconstruit, en deux phrases, toute la violence que le monde fait porter au langage, dans un retournement qui met les mots au service du poète et trace le lieu de l'engagement. Elle force à y lire ce que l'on ne veut pas entendre, et rappelle que la collision entre le monde et le langage est aussi le lieu du réel, où le sens littéral d'une expression anodine – « dying for change » - relève d'abord de l'expérience. La poésie de la Black Consciousness vient alors, dans un retournement épistémologique, rappeler que le langage qu'elle invente n'est pas une lecture du monde mais l'irruption du sujet sur la scène d'un monde qui lui est imposé et sur lequel il entend agir. Ces quelques mots ouvrent sur une vision performative de la langue qui recompose le texte poétique et laisse entendre que le prisme du langage n'est pas toujours où on l'attend : le travail de conscientisation de la Black Consciousness désigne le langage comme lieu premier de l'action parce que la voix qui le porte est le lien du sujet à lui-même et à l'autre ; le texte poétique travaille alors au dévoilement des textes par d'autres textes, dans un système dialogique mis en place par une poésie qui confère à l'écriture les propriétés de la voix. Si le silence et la voix fonctionnent comme deux forces inséparables à même de produire un texte, c'est aussi parce que leur rencontre produit une temporalité autre, un lieu de basculement que l'instantanéité de la voix fait surgir et que l'écriture relance, dynamise, met en mouvement.

C'est précisément ce que met à jour la dernière partie de la nouvelle « Fools » de Njabulo Ndebele, lorsque le narrateur s'approprie soudain le choix de la parole ou du silence :

« And you », [the Boer] sneered, « why are you not running ? »

I fixed my eyes on him, stared at him, challenging him to a contest of wills. He cracked his whip; I knew then that his whip was all there was to him. He had cracked it to help him look back at me. And then he appealed to his voice. "Answer me,

blinking eyes!” he shouted. I merely stared back at him. “What are you doing here? Why don’t you run into those trees where you belong? Or are you deaf? Should I do you the favour of opening your ears for you?” [...] It was not until he actually started lashing at me repeatedly, that I knew I would not give him the kind of victory he wanted. I felt sure that no amount of violence against me would give him any self-respect. He was of the same substance as his whip. [...] I struggled hard to absorb the seering pain, trying to subject my body to the total control of my mind. I wanted to scream. It was as if my skin was peeling off and boiling water was being thrown over the exposed, lacerated inner flesh. But my silence was my salvation; *the silence of years of trying to say something without much understanding; the silence of desperate action. This would be the first silence that would carry meaning.* [...] My mind had shut out all the pain. And [...] I felt, in the depths of me, the beginning of *the kind of laughter that seemed to explain everything.* And when the sound of laughter came out, it filled my ears, shutting out the pain even further. It seemed to fill out the sky like a pounding drum. And that is when the Boer started weeping. [...] And he walked away to his car, a man without a shadow. The sun couldn’t see him. *And the sound of his car seemed so irrelevant.* There he went : a member of a people whose sole gift to the world has been the perfection of hate.<sup>266</sup>

La conscience et l’engagement sont ici à l’articulation de la dynamique entre le silence et la voix : au moment où le narrateur s’inscrit, pour la première fois, dans une action délibérée et choisie et dans une confrontation totale avec celui qui détient le pouvoir et la force, le rapport de force s’installe en fait dans un déplacement du son et du sens, dans l’expérience et la pratique par le sujet de sa propre liberté, matérialisée ici par le choix du silence comme discours. « To provide space for the voice », écrit Mladen Dolar en commentant le lien entre désir et langage :

Silence does not entail just stillness, peace, an absence of sounds – in its proper sense it is the other of speech, not just of sound, it is inscribed inside the register of speech where it delineates a certain stance, an attitude – even more, *an act.*<sup>267</sup>

Lieu de l’action et de résonance, le silence est l’espace qui permet aussi bien la construction du sujet de parole que celui d’une altérité ; point de départ, action première, il est aussi la marque de l’ironie ultime qui consiste à s’emparer de sa dynamique alors même qu’il est d’abord pensé comme lacune, incapacité, inaptitude. En ce sens, la poésie de la Black Consciousness élabore bien une pratique qui construit sa propre logique dans le contrepied des mécanismes d’oppression, qui trouve son autonomie dans l’affirmation de la liberté du sujet de parole comme acteur. Chez Ndebele, la force qui surgit de l’ironie est capitale dans le dévoilement et l’instauration du sens : elle est la distance qui lutte contre la réduction de

<sup>266</sup> Njabulo Ndebele, *Fools and other stories*, London, Readers International, 1993, p. 275. Nous soulignons.

<sup>267</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, op. cit., p. 153. Nous soulignons.

l'humanité des protagonistes à l'animalité, la réflexivité d'un langage qui n'est pas que celui du corps. C'est aussi ce moment que décrit Wally Serote au cours de *No Baby Must Weep*, où la voix avance en explorant les modalités de la perception et de l'action comme relation dynamique où se construit un point de rupture qui fait basculer dans l'action :

things who have forgotten how to kiss  
[...]  
bloody things  
with bloodied shoes  
scarecrows  
[...]  
these things which can't even read a poem  
or listen to a song  
[...]  
I am fucking tired  
shitlessly tired of talking, writing hoping people can hear  
a song  
from a child whose heart was broken  
but nobody listens<sup>268</sup>

La réification des êtres humains se joue ici précisément lorsque la capacité d'entendre a disparu ; c'est la perte de l'interlocution qui déshumanise le sujet et fait éprouver les limites de son propre espace à celui qui prend la parole. La syntaxe de Serote, au-delà de la violence sémantique, produit le poids du doute et le désespoir de l'absence (« shitlessly tired of talking, writing hoping people can hear »). Mais le passage de « bloody things » à « bloodied shoes » marque un seuil, franchi ici par le marqueur – *ed*, trace ténue d'appropriation du réel qui fait passer du qualificatif à la construction d'une temporalité, aussi désespérée soit-elle. C'est surtout la trace de l'événement, qui est d'abord un événement de langage : c'est la voix du poète qui construit un rapport actif au monde en s'appropriant le lieu et le temps de l'événement, de la cassure. Mais Wally Serote joue aussi avec les codes de l'épopée qu'il recycle dans *No Baby Must Weep* pour faire résonner toutes les modulations d'une voix qui voyage et dont les errances mêmes vont produire du sens ; c'est d'abord un avertissement :

I heard something tear something break something smash<sup>269</sup>,

---

<sup>268</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 25-26.

<sup>269</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 44.



puis l'installation d'un moment et d'un temps autres qui, après que la voix poétique a pu s'approprier sa propre temporalité, construit un temps suspendu où l'action prend place de manière totale :

my laughter will rumble on the distant horizon  
like my drums which have always wept  
when the river was dark  
[...]  
and the breeze had ceased to blow  
when the bird's whistle was mute  
and the river was dark  
and the river was cold  
and my voice hung in the air  
like a ripe fruit which glittered over rocks<sup>270</sup>

En jouant avec l'épopée, Wally Serote dépasse la notion de poésie comme récit d'un itinéraire initiatique et emblématique pour y substituer le récit de l'émergence du langage. Les techniques de répétition, les effets de circularité propres à la poésie orale en situation de performance et qui fonctionnent comme des points de repère et de mémorisation sont alors détournés pour faire du langage lui-même un mode d'action. La poésie de la Black Consciousness porte alors les propriétés de la poésie orale dans sa dimension collective et participative en même temps que le déploiement d'une autre temporalité que permet la page écrite.

Mais la dimension performative de la poésie de la Black Consciousness tient précisément au caractère fusionnel de l'oralité et de l'écriture comme appropriation totale d'un rapport au langage qui dépasse leur apparente opposition : ce n'est pas dans l'imitation ou la reproduction de l'oralité que la poésie de la Black Consciousness propose une démarche singulière, mais bien par l'incorporation et l'imbrication des traits et enjeux politiques et pratiques propres à la poésie orale et à la performance, à l'écriture d'un texte nouveau qui, selon les termes de Denis Hirson, impose ses conditions de réception en imposant son propre rapport à l'oralité et au temps :

It must also work on the page if it's going to stand up to the battering of time: the test is *to craft the words which will carry the music*. I'm thinking, for example, of a poem like Wally Serote's "Alexandra" *which I was incapable of hearing in the 1970s*. But hearing him reading this poem since then, I find it has a particular music, a particular

---

<sup>270</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, p. 55.

thickedged, broadlined desperate moving music tracing an axis between life and death under circumstances of extreme difficulty which, I have to say, *I have trained myself to hear*.<sup>271</sup>

En proposant une anthologie écrite de la poésie sud-africaine, Denis Hirson entend bien présenter au lecteur un ensemble de textes qu'il considère comme déterminants pour l'Afrique du Sud en ce qu'ils ont participé collectivement à l'écriture d'un texte à la fois commun et multiforme ; les paroles qu'il rassemble ont la dimension performative de la naissance d'un pays à lui-même, d'une voix qui a pu ne pas être entendue, et qui a construit son auditoire en même temps que l'auditoire constituait sa légitimité.

In terms of written poetry, this diversity has never been more apparent than over the past fifteen years or so, as the country has slowly, with great and violent difficulty, woken to a new dispensation. Poets have considerably widened the frontiers of their work, writing poems that go off like firecrackers as different kinds of languages are compounded together and ignited ; poems in which social dream and disillusionment together feed uneasy tight-knuckled metaphors ; poems that twine tales of South Africa's poverty-struck wasteland into lean lines down the page; poems that risk their skin in descriptions of intense intimacy; poems in which memory of the past cools the molten violence of the present; poems that no longer find themselves living on an island at the end of a continent; poems whose raw music throbs at the edge of change.<sup>272</sup>

En plaçant des textes de la Black Consciousness au cœur d'une anthologie organisée chronologiquement, Denis Hirson rappelle que l'histoire de l'engagement poétique de la Black Consciousness est bien inséparable d'une dimension profondément politique et sociale et du rapport que le texte social de l'Afrique du Sud entretient avec ceux qui prennent la parole. Cet engagement, quelle que soit sa forme, est aussi la trace d'une confiance en la parole et de l'élaboration d'une stratégie d'auto-légitimation par la parole. C'est cette force qui est proprement performative, en ce qu'elle construit et impose, au-delà de la complexité et des ambiguïtés de l'élaboration d'un texte, ses codes, ses jeux, sa réception, ses modalités d'action, dépassant ainsi toute tentative d'appropriation ou de contrôle. C'est bien ce que décrit Jeremy Cronin, qui souligne toute l'ironie des pièces à charge au procès pour trahison de seize membres du United Democratic Front à Pietermaritzburg en 1984-1985, issues de la surveillance par la police des multiples circonstances de production d'un texte de contestation de l'état d'apartheid :

---

<sup>271</sup> Interview by Robert Berold, *New Coin*. Nous soulignons.

<sup>272</sup> Denis Hirson, *The Lava of This Land*, Evanston, TriQuarterly Books / Northern University Press, 1997, p. xvii.

The bulk of the indictment consisted in long quotations from the proceedings of political rallies. The speeches were taped, one presumes, by police informers and then transcribed : there are extensive quotations from speeches made and quotations and translations of songs sung and slogans chanted. There is also evidence on the wording of banners, T-shirts, buttons, pamphlets, and flyers. Among this mass of forensic detail, as part of the allegedly treasonable material, there are a few poems, also taped and lovingly transcribed from the same events.

Besides the obvious question (just who and what *is* treasonable in apartheid South Africa?), there is another irony in this indictment. The state prosecutor has understood more about current black poetry in South Africa than many an academic commentator. The prosecutor has, unwittingly, anthologized the poetry more accurately than is commonly the case in academic appraisal, for this is a poetry that can only be understood and analysed in its relationship to a range of traditional and contemporary oral and verbal practices: songs, chants, slogans, funeral orations, political speeches, sermons, and graffiti.<sup>273</sup>

Les pièces à conviction sont ici incarnées par des textes aux formes et supports variés, autant de traces de leur présence multiforme dans ce qui relève de l'expérience vécue : objets en mouvement, collectivement appropriés, dont l'efficacité tient à la circulation, il a fallu pour s'en saisir les enregistrer et les transcrire, pour aboutir à ce que Cronin présente ironiquement comme la meilleure anthologie de la poésie noire à cette date, précisément parce qu'elle a mobilisé des ressources qui ne peuvent être mises en place par la critique ou la communauté universitaire. Ce processus d'écoute et d'enregistrement témoigne aussi du rôle déterminant des conditions de réception du texte poétique envisagées d'abord comme performance au sens large, non pas seulement dans sa dimension orale traditionnelle, mais comme pratique, relation du sujet à la collectivité, au temps – de la parole, de la représentation, de l'écriture –, comme action fragmentée mais dont la mobilité même fait sens. Surtout, les termes « forensic detail » employés par Cronin, qui exploite avec dérision le champ lexical de l'affaire criminelle, rappellent non seulement que le procès dissèque et analyse des pièces à conviction forcément à charge, mais aussi que ces éléments sont ceux d'un corps qui a construit son propre lien et sa propre équivalence entre dire et faire, un corps social et politique dont la voix est action. C'est d'ailleurs ce qui hante le poème de Chris van Wyk « About Graffiti », en écho aux mots de Jeremy Cronin :

Graffiti is the writing on the wall  
the writing on the wall as at Western  
*Heroes die young*

---

<sup>273</sup> Jeremy Cronin, "Even under the Rine of Terror...": Insurgent South African Poetry, *Research in African Literatures*, vol. 9, n°1, 1988, p. 523-524.

In Noordgesig you'll see graffiti  
*Why Lord can't we live together?*  
 Smeared on a wall in Eldorado Park  
*Love is?*  
 [...]

Graffiti is painted on a wall  
 in District Six  
*Welcome to Fairyland*  
 Graffiti can move too  
 Graffiti worms out of noses  
 of slum kids  
 [...]

Graffiti screams from a sonorous woman  
 as the hymens of her sanity rupture  
 suddenly  
 in a night  
 Graffiti calls Soweto Sovieto  
 Graffiti is a scar on a face  
 The mine dump is graffiti  
 A cockroach is graffiti  
 Candle grease is graffiti  
 A rabid dog is graffiti  
 Adrenalin and blood in the township,  
 that's graffiti  
 Soon graffiti will break loose  
 into an ugly plethora  
 drift into Jo'burg  
 soil share certificates  
 deface billboards  
 dishonour cheques  
 drown managers, clerks, executives

Soon graffiti will wade into Jo'burg  
 unhampered by the tourniquet of influx control<sup>274</sup>

La forme du poème de Chris van Wyk recourt pleinement aux ressources de l'oralité : nomination, répétition, circularité, citation, transformation progressive, scansion, montée en puissance thématique et rythmique. Ces techniques sont manifestes visuellement sur la page écrite, et imposent une lecture dynamique, martelée, qui force le lecteur hors d'une position de spectateur. La transformation du texte est double : c'est la métamorphose du texte écrit sur les murs en force sonore (« graffiti screams », « graffiti shouts from the lips of a township »), le renversement de la syntaxe qui fait passer de la citation (« graffiti is... ») à l'action (« Adrenalin and blood in the township, / that's graffiti / Soon graffiti will break loose ») dans

---

<sup>274</sup> Chris van Wyk, *It is Time to Go Home*, Johannesburg, Ad. Donker, 1979, p.13-15.

une répétition incantatoire qui fait de l'acte poétique un acte politique par sa force d'incarnation et de transformation.

La force de la poésie de la Black Consciousness est donc d'avoir proposé un langage à l'intersection du corps et de la voix, du corps social et de l'expression démocratique, de la voix singulière et de la voix collective, de l'expression intime et du corps politique. L'être parlant devient sujet politique à travers une pratique performative de la parole, qu'il en soit émetteur ou récepteur, car il est d'abord acteur, participant. En intégrant les traits de la poésie orale, qu'il s'agisse d'une performance réelle, effective, ou d'une voix qui résonne sur la page écrite, la Black Consciousness construit sa propre scène politique en élaborant un réseau d'appels qui contribuent à préconstruire l'espace d'une réponse, tout comme la poésie orale repose sur la participation de son auditoire :

ah  
i call the preacherman  
the medicineman and woman  
the bones  
the indunaman and the baas  
i call the traindriver and taxi driver  
who have seen life speed on their wheels to death  
i call the chief  
i call the traditionalman and woman  
i call witchcraft and the boere  
i go to the kgotla<sup>275</sup>  
i go to the marketwoman and the carver of art  
to the singer  
let us return to life  
though it is made so cheap in our dwellings  
because we hire us to kill us  
we must I say, return  
[...]  
we must return  
to the song of the sugarcane cutter  
to the gumboot dance of the mineworker  
to the song of the street digger and migrant labourer  
[...]  
we cannot and shall not return later  
later will be too late  
we must return now<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Au Botswana, la kgotla est une sorte d'agora au centre de village, qui tient lieu de forum, de conseil de communauté et de cour de justice. C'est un lieu où l'on s'exprime librement, et où les discussions entamées doivent aboutir à un consensus.

<sup>276</sup> Wally Serote, *Come and Hope with Me*, Claremont, David Phillip, 1994, p. 8.

Wally Serote met ici en place des techniques classiques de la poésie orale: appel, énumération, répétition, reconstruction d'un monde commun et familier par touches et références à un environnement connu. C'est là, précisément, que peut se produire le moment propre à l'écriture de l'oralité : la temporalité propre du texte est mise en place à la fois par l'extrême présent de la parole (« ah / i call ») et l'importance et la diversité des modalités (« we must », « we cannot and shall not », « later will be too late »). La poésie de la Black Consciousness met alors à distance les codes de l'épopée après se les être appropriés parce qu'il lui était impératif de construire des figures héroïques et de célébrer leurs noms, luttant ainsi pour leur inscription dans une histoire choisie ; mais c'est aussi une écriture qui se refuse à figer son propre récit, pressentant la nécessité d'une action dans et par le texte.

Le temps de la poésie est bien celui de l'appropriation du texte quel qu'il soit par le sujet de parole, qui construit en même temps l'espace propre de son interlocuteur : la dimension performative de la parole poétique réside aussi dans son incorporation des textes autres ; dire, c'est faire, parce que cette parole est aussi la trace d'un processus d'appropriation inédit par lequel le sujet de parole échappe à une temporalité imposée pour construire son propre temps et son propre espace. Libération première, la prise de parole impose sa propre temporalité ; et c'est ici l'écriture de l'oralité qui rend la voix pleinement performative, par des stratégies non-linéaires, achronologiques, et par l'appel explicite à la participation qui redessine les frontières de la poésie comme pratique. Le texte poétique n'est alors pas seulement le lieu des possibles : il est l'acte premier, non pas acte fondateur et définitif mais mise en mouvement, dynamique collective, action politique envisagée comme le passage du texte à l'action. Antjie Krog en fournit un témoignage d'autant plus frappant que le moment qu'elle décrit semble se produire à son corps défendant, dans un mouvement d'inclusion à la fois inattendu, et évident dans le cadre et les codes de la performance poétique. En 1987, Antjie Krog est invitée à participer à un rassemblement appelant à la libération de Mandela, et s'interroge sur le contenu de son propre texte puis sur les circonstances dans lesquelles il sera lu – un temps et un espace de parole inconnus qui d'abord lui échappent, tout comme se dérobe la possible réception de son texte :

Firstly, hundreds of policemen are peering over the concrete fence – their heads like a string of beads. Secondly, the sheets of paper on which my poem is neatly typed out will flutter so much in the wind that I will be unable to read. [...] “You poets of the page,” Ghangha rebukes me amiably, and in the blink of an eye has the two sheets

taped neatly, one below the other, to a piece of tomato case with a few Band-Aids from the first-aid kit.

When I see that there is no microphone, just a megaphone, I break out in alternating bouts of sweat and giggling. What on earth have I let myself in for! After hours in the sun and dust, my turn comes. The crowd has already been driven to the edge of hysteria. I take the megaphone with a kind of disbelief, hold the tomato case in my shaking left hand and stammer the first line. Ghangha comes and stands next to me, he shouts the first line loudly and gestures to me to repeat it. I get the idea. I yell the first line in the megaphone. My voice sounds as if it comes from another planet. There is loud cheering. Ghangha yells out the first line again and I repeat it and the cheering doubles. By the third line, the crowd joins me rhythmically in Afrikaans: '*Die vuus sê Mandéla! Mandéla sê Máokeng!*' [*'This fist says Mandela! Mandela says Maokeng!*<sup>277</sup>'] From there the poem takes on a life of its own. Mandela is among us. People are jumping: *Thaa! Tha-thaa!* Shouting: '*Die vuus sê Mandéla!*' The other poets take over, a mixture of Afrikaans and Sesotho. People are toying furiously, and now it turns into an angry, thumping dance where everyone aims imaginary AK-47s at the faces of the policemen, who, not to be outdone, brandish their own weapons over the fence.

But as if he has been doing it for years, the Chief Poet takes control. Subtly, he starts changing the rhythm of the slogans. He interjects more and more phrases in English, his tone gradually shifting from anger to lament. He draws the great crowd into a complete silence, during which a woman's voice cues in '*Nkosi Sikelel' iAfrika*'.<sup>278</sup>

Le texte d'Antjie Krog, en rendant compte d'un moment de performance codifié et structuré par une succession d'appels et de réponses, témoigne d'abord de la dynamique propre aux rassemblements des opposants à l'apartheid, où le texte dit joue un rôle essentiel. Le moment décrit ici n'est pas unique : les années 1980 sont marquées par la répétition de ces rassemblements syndicaux, politiques, ou organisés à l'occasion de funérailles, qui rassemblent des milliers de personnes et sont aussi, souvent, l'occasion d'une répression violente par les forces de l'ordre. Mais ce schéma même est dépassé par le texte de Krog, qui en révèle les ressorts propres à la voix comme force et modalité de l'action. C'est d'abord le passage du texte écrit à la voix qui résonne, ironiquement souligné par le poète Ghangha (« you poets of the page »), qui prend précisément en charge ce passage, cette mise en œuvre par l'oralisation d'un texte déjà caractérisé par son oralité. Ce moment est aussi celui d'un changement de langue, annoncé par le titre du livre d'Antjie Krog, *A Change of Tongue* : afrikaans, anglais et sesotho se mêlent et s'accordent au rythme et aux enjeux de cette participation collective à l'élaboration d'un texte qui, préparé par l'auteure, ne prend sens et corps qu'au cours de cette performance qui le fait résonner de manière inattendue pour

<sup>277</sup> Le meeting auquel assiste Antjie Krog se déroule à Maokeng, un township de Kroonstad, marqué par affrontements entre les partisans de l'ANC et la police.

<sup>278</sup> Antjie Krog, *A Change of Tongue*, Johannesburg, Random House, 2003, p. 166-167.

l'auteure. C'est bien là que se situe la singularité de cette expérience : elle témoigne du moment où la voix du sujet lui échappe, parce que son auditoire se l'approprie totalement, la fait sienne, un objet dynamique qui lui devient étranger (« My voice sounds as if it comes from another planet », « From there the poem takes on a life of its own. »). L'auteure, devenue actrice de son propre texte, est ici confrontée à sa propre voix comme force inconnue, dépossédée de sa voix qui, devenue performative, quitte le locuteur pour être incorporée par d'autres. C'est bien un moment d'émergence du sujet, sujet parlant comme écoutant, dans une relation dynamique qui les fait naître l'un à l'autre. Une vision performative du langage est au cœur de ce moment qui aboutit à l'écriture d'une impossibilité de langage : « Mandela is among us ». La scène décrite confirme cette efficience, puisque la voix produit immédiatement une *représentation* guerrière (« People are toyi-toying furiously, and now it turns into an angry, thumping dance where everyone aims imaginary AK-47s at the faces of the policemen ») immédiatement confirmée et matérialisée par la réponse policière (« the policemen, who, not to be outdone, brandish their own weapons over the fence » - où il est d'ailleurs frappant de constater l'emploi de « own » quand les armes citées auparavant ne sont qu'imaginaires). Des armes imaginaires aux armes réelles, la voix poétique puis la voix collective comme résonance et action prennent en charge la conscience d'une parole qui se fait performative en posant l'équivalence entre dire et faire, une redéfinition de l'engagement dans le langage comme engagement total dans l'action.

Cet engagement total est voué à la lutte, tout comme le langage ainsi envisagé porte une force créatrice inséparable du sujet parlant. Mais s'approprier le langage comme Verbe et force performative, dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, est d'abord un défi politique, le refus d'un langage ambivalent dont la force est déterminée par l'espace, légitime ou non, du locuteur. Jacques Rancière le rappelle :

La maladie de la politique, c'est d'abord la maladie des mots. Il y a des mots en trop, des mots qui ne désignent rien sinon précisément des cibles contre lesquelles ils arment le bras des tueurs.<sup>279</sup>

Le moment décrit par Antjie Krog, qui *fait récit* lorsqu'il est incorporé à l'œuvre *A Change of Tongue* et donne lieu à un autre moment et processus d'écriture, consiste bien en une scène politique: tribune, collectivité, communauté de la lutte, identification et engagement pour une

---

<sup>279</sup> Jacques Rancière, *Les Noms de l'Histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 43.



cause. C'est aussi une scène au sens propre, en tant qu'espace de parole, lieu structuré par des codes dont l'usage et le détournement à la fois permettent l'émergence et la réception de la parole et en font la force de contestation. S'intéressant aux notions d'espace et de lieu, Michel de Certeau s'appuie sur l'analyse du *fās* latin par Georges Dumézil pour conclure :

Tel est précisément le rôle premier du récit. Il ouvre un *théâtre* de légitimité à des *actions* effectives. Il crée un champ qui autorise des pratiques sociales risquées et contingentes.<sup>280</sup>

Les voix de la Black Consciousness n'acquièrent leur force performative que par le processus de construction et de reconnaissance de cette scène où se produit l'avènement du politique. Elles sont aussi l'affirmation d'un engagement poétique qui met profondément en cause le langage, ses ambivalences, et le non-engagement comme complicité tacite avec un régime politique et un régime de discours qui « arment le bras des tueurs » :

there are the poets who parade  
as pimps  
whose words are decorations for  
their whoring  
[...]  
they sell themselves in drawingrooms of  
the lords  
art for art's sake is what  
they parade  
[...]  
a line so finely polished to reflect  
their falseness  
metaphors and meters part of the deceit  
they weave  
[...]  
the cause of freedom not the road  
they walk  
poets turned pimp have not the knowing of an  
honest word<sup>281</sup>

A l'opposé d'une poésie qui se définit dans sa relation participative à son auditoire, et qui se veut performative parce qu'elle fait entrer sur la scène politique, James Matthews dessine un champ poétique autre, clos, autosuffisant, dont le fonctionnement circulaire et répétitif n'est que mime, reflet et non action, qui n'a que lui-même pour but et qui produit des textes autotéliques. Cette vision que James Matthews assimile à une prostitution du langage et des

---

<sup>280</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 183.

<sup>281</sup> James Matthews, *Exiles Within*, Johannesburg, Writers Forum, 1986, p. 49.

hommes trouve son contrepied dans des textes qui imposent une équivalence entre les mots et les actes pour une poésie incandescente qui semble matérialiser le titre de l'anthologie de Dennis Hirson, *The Lava of this Land* :

Added to the conflagration  
nestled in the soul of soweto  
*words like petrol bomb spewed*  
turned into burning brands passed on  
have burst into volcanic fury  
consuming all in its path<sup>282</sup>

La fonction performative du poème tient alors aussi à un langage qui trace son propre chemin et son propre espace, donne corps à une parole, affirme hors de toute limite :

poems have  
become pistols  
balladeers now  
use songs  
to create  
political statements  
blood-splashed  
words / pain-flowers  
sprouting from  
ravaged flesh  
no time  
for dreams<sup>283</sup>

La pratique poétique fait bien du sujet de parole un acteur de la scène politique ; en écrivant aussi « our words / the only weapons that we have »<sup>284</sup>, James Matthews fait certes le constat de l'inégalité des forces en présence dans le conflit qui met face à face le système d'apartheid et ses opposants, mais il met également en lumière le processus de conscientisation propre à la prise de parole. L'équivalence entre les mots et les armes ne naît pas d'une pseudo-instrumentalisation du langage, mais de l'élaboration d'une parole comme champ d'action qui se fonde d'abord dans son illégitimité, clé d'accès à la contestation des discours par leur déconstruction, et à la production d'un discours autre. La poésie de la Black Consciousness agit donc dans un champ qui lui est propre et, en ce sens, s'est faite performative par la création même d'un espace de parole qui est dénié à ceux qu'elle représente. La fusion qu'elle opère entre la prise de parole et le groupe au nom duquel elle parle vient garantir la force et

---

<sup>282</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, Athlone, Blac Publishing House, 1981, p. 14. Nous soulignons.

<sup>283</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, op. cit., p. 53.

<sup>284</sup> James Matthews, *Cry Rage !*, op; cit., p. 66.

l'efficacité des énoncés et discours qu'elle produit. C'est donc bien en exploitant ses propres limites – institutionnelles, symboliques, pratiques – qu'elle les retourne pour les mettre au service de la communauté qu'elle représente et définit en s'écrivant. Dans son analyse du travail d'Austin sur le performatif, Pierre Bourdieu réintègre les conditions sociologiques de l'efficacité de l'énoncé performatif et souligne :

Cette prétention à agir sur le monde social par les mots, c'est-à-dire magiquement, est plus ou moins folle ou raisonnable selon qu'elle est plus ou moins fondée dans l'objectivité du monde social. [...] La recherche du principe proprement linguistique de la « force illocutionnaire » du discours cède ainsi la place à la recherche proprement sociologique des conditions dans lesquelles un agent singulier peut se trouver investi, et avec lui sa parole, d'une telle force. Le principe véritable de la magie des énoncés performatifs réside dans le mystère du ministère, c'est-à-dire la délégation au terme de laquelle un agent singulier, roi, prêtre, porte-parole, est mandaté pour parler et agir au nom du groupe, ainsi constitué en lui et par lui.<sup>285</sup>

Le caractère magique de ces « actes d'institution et de destitution »<sup>286</sup> prend donc place d'abord dans un contexte social où se construit la légitimité d'une parole ; en ce sens, la poésie de la Black Consciousness montre que les limitations des pouvoirs de la parole en tant qu'elle est d'abord dépendante de l'identité sociale du sujet parlant permettent aussi la construction, en retour, d'une identité collective pour laquelle cette parole est véritablement efficace. Exercice de partage de la parole, tentative de démocratie par le Verbe, la poésie de la Black Consciousness est performative en ce qu'elle s'auto-investit, s'intronise, s'auto-légitime : elle échappe alors aux censures, de quelque nature qu'elles soient et, « magiquement », de manière « plus ou moins folle ou raisonnable », se fait action en jouant des mots qui travaillent à l'intersection du monde et de ses représentations, à l'image des rituels de révolte décrits ici par Jeremy Cronin :

*Whether the toyi-toyi is a song, a chant, a march, a war cry, or a poem is a scholastic point. Functionally, like much of the emergent culture and all of the poetry I have described, it serves to mobilize and unite large groups of people. It transforms them into a collective that is capable of facing down a viciously oppressive and well-equipped police and army. In acting together, under the shadow of the apartheid guns, the mobilized people are forcing open space to hold proscribed meetings, to elect and mandate their own leadership, to discuss basic matters, to resolve crime in their streets, to bury their dead, to raise illegal banners, to unban their banned organizations, to discover their strength, and even to make their own poetry. In short, through it all, liberated zones are being opened up in industrial ghettos and rural locations, where the*

---

<sup>285</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 72-73.

<sup>286</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, op ; cit., p. 100.

people are beginning – tenuously it is true – to govern themselves in the land of their birth.<sup>287</sup>

---

<sup>287</sup> Jeremy Cronin, « Even under the rine of terror... »: *Insurgent South African Poetry*, op; cit., p. 531. Nous soulignons.

## **TROISIEME PARTIE**

**Troisième partie : du texte à l'action : la voix en  
insurrection permanente.**

# **CHAPITRE UN**

**Le droit au récit**

## 1.1 Voix singulières et sens social

La dimension combattante de la poésie de la Black Consciousness tient d'abord à la place centrale qu'elle attribue au langage dans la construction d'une identité politique. En travaillant au cœur du langage, à la fois outil et enjeu, les poètes de la Black Consciousness construisent l'identité sociale et politique d'un sujet parlant qui élabore alors son propre récit et sa propre temporalité. Le système colonial, en effet, et le régime spécifique que constitue l'apartheid, contrôlent et limitent l'action, confisquent le récit et préemptent l'écriture de l'histoire. Or l'exercice politique est intimement lié à l'élaboration instantanée de l'histoire, inséparable de la projection que nécessite l'action : régime totalitaire par son contrôle de la population noire sud-africaine, le système d'apartheid a instauré un état d'urgence qui n'est pas seulement celui des décrets et des interventions policières. Cet état d'urgence s'impose et se superpose à la production littéraire des années d'apartheid en ce qu'il conditionne le lien du sujet d'écriture à sa propre histoire : contrôle du présent, négation de l'idée même d'une histoire collective et de la possibilité d'un récit commun, passé tronqué, avenir suspendu et langage détourné constituent autant de frontières à l'intérieur desquelles l'homme révolté s'efforce de participer au récit qui le constitue. Ce sujet est bien

L'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable. [...] oracle confondu avec la rumeur de l'histoire. [...] Plus qu'il n'y est représenté, l'homme ordinaire donne en représentation le texte lui-même, dans et par le texte.<sup>288</sup>

La poésie de la Black Consciousness, en redéfinissant l'espace de la prise de parole, construit donc les structures d'un récit qui se réapproprie l'action entendue comme participation de chacun dans son rapport à cet espace et à ce temps. Homi Bhabha analysant l'œuvre de Fanon souligne combien l'entreprise coloniale procède d'abord par l'aliénation du sujet :

The black presence runs the representative narrative of Western presenthood : its past tethered to treacherous stereotypes of primitivism and degeneracy will not produce a history of civil progress, a space for the *Socius* ; its present, dismembered and dislocated, will not contain the image of identity that is questioned in the dialectic of mind / body and resolved in the epistemology of appearance and reality. The white man's eyes break up the black man's body and in that act of epistemic violence its own frame of reference is transgressed, its field of vision disturbed.<sup>289</sup>

<sup>288</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p 11-14.

<sup>289</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 60.

Cette violence est ainsi fondamentalement liée à l'élaboration par le récit colonial d'une temporalité qui lui est propre : ce récit, qui ne peut être que fragmentaire par l'ensemble des négations sur lequel il repose, ne veut en somme accorder ni espace ni temps au colonisé. L'entreprise de fragmentation ainsi menée vient imposer un présent permanent qui ne peut offrir un espace à l'action ; surdéterminé par les clichés et l'autojustification, c'est aussi un récit fermé qui ne permet pas l'écriture de l'histoire et ne peut prendre en compte l'espace social dans sa participation à l'élaboration d'un temps autre. L'oppression de l'état d'apartheid s'est durcie à partir des années 1960, en particulier avec la répression des manifestations de Sharpeville, où les tirs de la police sur la foule font 69 morts le 21 mars 1960. Cet événement est une cassure pour l'Afrique du Sud, qui touche à long terme aussi bien les conditions de l'engagement que la possibilité d'un récit sud-africain : en faisant de l'état d'urgence qui est instauré en 1960 une situation permanente par la violence de la répression, le système d'apartheid modifie aussi profondément les modalités de l'engagement dans la lutte et dans l'action. La violence épistémologique touche alors le rapport du sujet au temps et à l'histoire en tant qu'il est acteur de la construction d'un récit par l'exercice pratique de sa liberté. La prise de parole est donc la confrontation à la fois avec l'écriture d'un texte en propre et avec les récits autres, antérieurs, parallèles, contemporains ou en cours d'élaboration. Elle doit aussi affronter des modes de représentation qui, en dépit de leur apparence univoque, ont durablement porté atteinte à la perception de l'autre, dans le dangereux jeu de miroir que produit un discours sur son locuteur. Cette ambiguïté fondamentale, destructrice en ce qu'elle participe à la négation de l'humanité de l'autre, est aussi un des lieux d'où peut s'élever une voix qui, parce qu'elle est discordante, révèle précisément la violence du processus dont elle est issue.

La revendication d'un droit au récit se fait donc dans le silence et la violente absence d'une parole en même temps que dans la mise en place dynamique d'un processus dialogique qui construit un rapport spécifique au temps de l'écriture et au temps de l'action. Ce processus et cette temporalité sont ainsi décrits par Homi Bhaba :

[The distinctive force of Fanon's vision] comes from the tradition of the oppressed, the language of revolutionary awareness that, as Walter Benjamin suggests, « the state of emergency in which we live is not the exception but the rule. We must attain to a concept of history that is in keeping with this insight ». And the state of emergency is also always a state of *emergence*. The struggle against colonial oppression not only



changes the direction of Western history, but challenges its historicist idea of time as a progressive, ordered whole. The analysis of colonial depersonalisation not only alienates the Enlightenment idea of « Man », but challenges the transparency of social reality, as a pre-given image of human knowledge.<sup>290</sup>

L'inventivité et la liberté syntaxiques et lexicales de la poésie de la Black Consciousness, dans ce cadre, ne sont pas seulement les traces d'une émancipation historique ou historicisée des normes du discours colonial ; elles sont surtout l'ancrage dans un temps propre, une temporalité qui s'élabore au fur et à mesure qu'elle s'écrit, une écriture qui se fait action au sens où elle procède à une auto-analyse, un commentaire de ses propres représentations, sur un terrain expérimental qu'elle construit. Libération des structures et représentations du système d'apartheid, certes, la poésie de la Black Consciousness ne prend pourtant pleinement sens qu'en s'en libérant au point de dépasser cette singulière condition historique pour construire une pratique poétique insurrectionnelle comme proposition de force d'analyse permanente. Au cœur de cette proposition, la voix et le processus dialogique garantissent aussi l'entrée de la poésie dans le champ social, et la prise en compte de la parole de l'autre comme participant à l'élaboration du récit commun. C'est bien là le paradoxe de l'état d'urgence à la fois comme contrainte institutionnelle et policière et comme moment politique et social où émergent les structures d'une organisation sociale autre. La poésie de la Black Consciousness, dont l'existence même est caractérisée par l'urgence du temps de l'apartheid, renverse la contrainte pour en faire une stratégie et une proposition : il s'agit d'instaurer un état d'urgence permanent, une vigilance constante, une pratique de construction et de réactivité et, partant, de prise en compte du champ social comme la garantie de l'écoute des voix qui composent ce champ. Ce champ social émerge alors à l'intersection de l'écriture, de l'histoire et de l'action ; chaque voix singulière porte un récit en acte, comme autant de coups portés à un récit officiel tronqué et univoque.

Ce rapport spécifique au temps est aussi celui qui est construit par l'engagement individuel, un engagement politique et un engagement dans l'écriture qui prennent en compte le risque et l'incertitude propres à la lutte politique sous un état d'urgence, mais aussi l'inscription dans un type d'action qui fonde un temps collectif. L'engagement, en effet, aussi ancré qu'il soit dans un mouvement politique et dans la lutte pour un monde autre, est d'abord un pari, un moment de jeu où le locuteur s'engage de manière totale pour s'approprier un temps et un espace dans lesquels pourra s'inscrire un récit précisément par le jeu. C'est en ce

---

<sup>290</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. 59.

sens que Keorapetse Kgositse opère une fusion des temps et des personnes, dans un texte qui veut poser l'émergence de la voix poétique :

deep in your cheeks  
your specific laughter owns  
all things south of the ghosts  
we once were. straight ahead

the memory beckons from the future  
you and I a tribe of colours  
this song that dance  
godlike rhythms to birth  
footsteps of memory  
the very soul aspires to. songs

of origins songs of constant beginnings  
what is this thing called  
love<sup>291</sup>

A la manière d'un *praise poem*, dont l'objet serait aussi bien le « you » du poème que le texte lui-même, le texte de Kgositse pose des touches à la fois sonores et visuelles qui décomposent et recomposent un espace et un temps où les éléments de stabilité se révèlent peu à peu être celui / celle qui parle, celui / celle qui écoute, et la voix qui devient voix poétique. La chanson singulière devient chants collectifs et chants d'origine, en même temps que l'extrême singularité qui porte le texte (« your specific laughter ») devient une pluralité qui fonde une appartenance commune (« owns / all things south of the ghosts / we once were »). L'opposition immédiate entre le présent simple (« your specific laughter owns ») et le prétérit d'un temps révolu (« the ghosts / we once were ») manifeste la rupture en même temps qu'elle permet la définition d'un temps en propre (« constant beginnings »). La juxtaposition des indications spatio-temporelles qui défient précisément l'espace et le temps (« south of the ghosts », « straight ahead / the memory beckons from the future »), renforcée par l'emploi des déictiques *this* et *that* dans le même vers (« this song that dance »), propose des délimitations nouvelles, dessine le jeu d'une voix créatrice qui s'arroge le pouvoir de repousser les limites de la parole. Elle se manifeste enfin dans l'ajout d'un espace aux quatrième et septième vers, ironie graphique qui construit et signale l'interstice, l'espace où la voix s'insinue, d'où elle s'échappe pour se constituer en propre. Le poème procède alors par directions et délimitations, par création d'espaces autant que par leur mise au jour et leur

---

<sup>291</sup> Keorapetse Kgositse, « Origins », 1970, *If I Could Sing*, Roggebaai, Kwela / Snailpress, 2002, p. 9.

exploration immédiate par le langage. Les poètes de la Black Consciousness, en ce sens, poursuivent une démarche d'une liberté totale au sens où des pratiques poétiques nouvelles s'ébauchent constamment dans les multiples contraintes extérieures dont le texte poétique vient se jouer. Ce jeu est alors celui qui s'opère aussi bien sur les codes et références traditionnels de la poésie sud-africaine, suffisamment présents pour l'établissement d'une connivence, que sur la pratique poétique, désormais envisagée comme participation libre et entière à un récit déterminant qui est à la fois capture instantanée et appropriation par et dans le langage de ce qui va construire les temps à venir.

Cette liberté immédiate, en effet, ne se satisfait pas de travailler un présent qui à la fois écrase et se dérobe ; la pratique poétique est aussi une pratique sociale en ce qu'elle circule entre les strates d'une histoire défigurée qu'elle donne à entendre de manière inédite par la place centrale qu'elle donne à la dialogie. C'est la diversité des voix qu'elle fait entendre qui dessine un espace et un temps, qui s'installent dans un présent périlleux où seuls le travail et le jeu sur le langage garantissent la production de structures d'appropriation. Tactique née sous une contrainte extrême, elle est aussi ce qui va fonder l'écriture d'un autre récit, en pariant sur sa propre capacité de jeu malgré sa fragilité et ses incertitudes :

J'appelle *tactique* l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. [...] Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse. [...] La tactique, tour de passe-passe, [...], s'introduit par surprise dans un ordre. L'art de « faire des coups » est un sens de l'occasion. Par des procédés que Freud précise à propos du mot d'esprit, il combine des éléments audacieusement rapprochés pour insinuer l'éclair d'autre chose dans le langage d'un lieu et pour frapper le destinataire. Zébrures, éclats, fêlures et trouvailles dans le quadrillage d'un système [...] Il s'agit, disait Corax, de « rendre la plus forte la position la plus faible ». Dans son resserrement paradoxal, ce mot découpe le rapport de forces qui est au principe d'une créativité intellectuelle aussi tenace que subtile, inlassable, mobilisée en attente de toutes les occasions, disséminée sur les terrains de l'ordre dominant, étrangère aux règles que se donne et qu'impose la rationalité fondée sur le droit acquis d'un propre. [...] *Les tactiques sont des procédures qui valent par la pertinence qu'elles donnent au temps. [...] Des paris sur le lieu ou sur le temps* distinguent les manières d'agir.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 61-63. Nous soulignons.

Si l'analyse de Michel de Certeau repose sur la distinction qu'il établit entre tactique et stratégie envisagées comme deux options historiques<sup>293</sup>, qui peuvent donc témoigner de moments différents et successifs d'un récit commun, il est essentiel d'y souligner sa perspective du rapport des pratiques au temps. Ce temps n'est ni linéaire ni historicisé ; il est, comme l'espace avec lequel il fusionne, un lieu où des pratiques naissent et circulent, et ce sont tout autant ces pratiques qui le déterminent, dans leur rapport à la construction de multiples contre-pouvoirs qui se manifestent, en pleine lumière et à la dérobée, dans un exercice constant d'insurrection qui parie sur la ruse et la force que donne l'installation dans un langage choisi. La poésie de la Black Consciousness est née comme résistance et lutte contre la déshumanisation d'un système politique qui repose sur la falsification : texte tronqué et univoque, le récit que produit l'apartheid refuse la dialogique, s'oppose à toute prise en compte de la voix de l'autre, et entend d'abord préserver son propre espace. L'expérience temporelle fondatrice est alors celle de l'enfermement, de la répétition, que ce chant de James Matthews installe comme pour préparer la scène où l'action peut et va advenir :

shifting sands suffocating my soul  
manenberg, oh manenberg

seated at the window of my  
concrete slum in the wasteland  
staring at a sand-track street  
unlit and deserted of people

listening to the wind moaning  
the woes and pain of those  
exiled from where they stayed

manenberg, oh manenberg  
shifting sands suffocating my soul

[...]

despair driving them beyond reason  
reason replaced by fearsome rage  
rage roaring from their throat

---

<sup>293</sup> Pour Fanon, « Tant que dure l'inquiétude du colonialisme, la cause nationale progresse et devient la cause de chacun. [...] Dans cette période, le spontané est roi. L'initiative est localisée. [...] Dans les vallées et dans les forêts, dans la jungle et dans les villages, partout, on rencontre une autorité nationale. Chacun par son action fait exister la nation et s'engage à la faire localement triompher. Nous avons affaire à une stratégie de l'immédiateté totalitaire et radicale. [...] La tactique et la stratégie se confondent. L'art politique se transforme tout simplement en art militaire. Le militant politique, c'est le combattant. Faire la guerre et faire de la politique, c'est une seule et même chose. » Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, p. 128 (première publication 1961).

burn! burn ! burn !

with eyes of vengeful beasts  
they stare at the ashes  
their desperation has brought

manenberg, oh manenberg  
shifting sands suffocating my soul<sup>294</sup>

Tout au long du poème, le martèlement des vers « shifting sands suffocationg my soul / manenberg, oh manenberg », régulièrement inversés de telle manière que le vers « shifting sands suffocating my soul » ouvre et ferme le texte, ponctue un chant tragique où la répétition et son effet de circularité semblent figer locuteur et participant dans un tableau d'où il est impossible de s'échapper. Le chant est pourtant marqué par une gradation de la logique de combat, matérialisée en particulier par l'enchaînement et la répétition des mots « despair » - « rage » - « reason » et qui culmine dans le vers « rage roaring from their throat », écho direct à l'injonction portée par le titre du recueil, *Cry Rage !*. La structure et le rythme, comme de nombreux chants écrits de la poésie de la Black Consciousness, font aussi écho au gospel, aux chants de libération, dans une polyphonie et un jeu de références qui dépassent largement le contexte sud-africain. La répétition du nom « manenberg », tribut à un township du Cap, est aussi la trace d'un *praise poem* que James Matthews construit contre le temps : le recyclage des codes de la *praise poetry* vient ici servir une autre temporalité, une dynamique contre l'oubli et la négation, mais aussi l'installation du temps et du lieu de l'action. La singularité de l'expérience et de la voix acquiert alors une dimension profondément sociale en ce qu'elle est aussi une proposition collective, un récit polyphonique qui choisit et construit un temps qui se déploie dans le texte et en garantit l'autonomie.

Le caractère insurrectionnel de la poésie de la Black Consciousness tient donc paradoxalement à la fois à son immédiateté et à sa réactivité, et à sa détermination à entendre et faire entendre, rendre audible les discours et les textes, en attribuant aussi à la parole poétique une dimension atemporelle qui fait de l'extrême singularité de son expérience une entreprise fondamentalement collective et sociale. C'est ainsi que le poème épique de Wally Serote, *No Baby Must Weep*, est d'abord ancré dans l'immobilité et les déterminismes du temps et du lieu :

---

<sup>294</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage!*, Johannesburg, Spro-cas Publications, 1972, p. 24.

that boy  
a majestic sight on a throne of stone holding a stick  
crowned like that by the heavy heat of the karoo  
while this silence sings in sinister whistles  
that boy  
caught by time, place<sup>295</sup>

Ce n'est qu'au terme de l'itinéraire matérialisé par le texte poétique que le poète peut déclarer :

I can say  
I  
I have gone beyond the flood now  
I left the word on the flood  
it echoes  
in the depth the width  
[...]  
I can say  
one day the word will break

I can say  
one day the laughter will break<sup>296</sup>

Les codes du récit épiques ont été ici mis en place pour permettre précisément de produire une temporalité nouvelle qui tient d'abord au langage : le jeu sur les temps grammaticaux, sur les pronoms personnels, mais aussi les sons et les rythmes, produit à la fois un effet de circularité et de rupture, pour un récit qui porte sa propre construction en même temps qu'il se confronte aux dangers de la prise de parole et de l'écriture. En ce sens, ce récit se fait aussi espace, avec toute la singularité d'une poésie de la voix sur la page écrite. L'immobilité pesante des premiers vers est renforcée par les allitérations du vers 4, en même temps que la répétition du déictique « *that boy* » fait du poète comme du lecteur un spectateur statique, lui aussi emprisonné en un lieu et un temps non choisis, et dominés par le silence. C'est le passage de « *that boy* » à « *I* » qui porte un renversement de la temporalité, renforcé par l'emploi de la modalité (« *I can say / one day the laughter will break* »), appropriation par le locuteur du langage et de la parole, processus qui se joue dans la syntaxe d'une poésie où l'insurrection se joue *dans* le langage avant d'être thématique et lexicale. Cette strophe scandée, caractéristique d'une situation de performance notamment par la répétition du pronom « *I* » associé à des verbes qui peuvent être entendus comme performatifs *parce que* la voix poétique construit son

---

<sup>295</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, Johannesburg, Ad. Donker, 1975, p. 15.

<sup>296</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 60-61.

propre lieu de performance, dessine un espace d'écoute et d'échange où une temporalité en apparence marquée par la répétition est placée au service d'une dynamique de combat. La poésie de Wally Serote procède ainsi comme par accumulation d'une énergie verbale qui est une appropriation des pouvoirs du temps et non un enfermement dans une histoire et un récit subis. Cette prise de pouvoir par le texte tient d'abord aux multiples traces déposées par le poète : la circularité du poème fonctionne comme un palimpseste actif et réactif, un système d'échos, explicite chez Serote (« I left the word on the flood / it echoes / in the depth the width »), qui viennent déclencher un mouvement qui construit à son tour son propre système. Wally Serote élabore ainsi un dialogue entre ses propres textes, et poursuit le déploiement de cette temporalité dans *Come and Hope With Me*, publié dix-neuf années plus tard, dans un contexte politique bouleversé :

in that day and in that life  
we lived in dreams and also in desire  
we hoped and believed  
even when the day crushed and popped our time  
turning the sky crimson and the night cast upon us  
dark and cold shadows  
and the sky, stern, hovered above us  
we lived in dreams and hopes

strong  
we sang  
we chanted  
we jumped and danced  
and we were aware of the steep and slope of the road<sup>297</sup>

Les premiers vers (« in *that* day and in *that* life »), l'emploi des déictiques et du prétérit sont un écho à l'extrait de *No Baby Must Weep* cité plus haut : la libération première est celle hors d'un temps et d'un lieu fixes, déterminés et déterminants, où le mouvement des corps et des voix garantit la conscience et la survie dans l'insurrection. Dans ce texte qui poursuit le travail de Serote sur le mode de l'épopée, le récit qui s'ébauche est bien le récit d'une lutte commune, que la poésie de la Black Consciousness écrit, réécrit, donne à entendre, célèbre, rature, reconstruit dans une démarche à la fois instantanée et réflexive. *Come and Hope With Me*, au moment charnière qu'est la fin du régime d'apartheid, n'envisage pourtant pas ce récit comme achevé ou comme exclusivement historique ; c'est d'abord un chant extrêmement présent où, après avoir posé les conditions de la révolte, Serote peut écrire :

---

<sup>297</sup> Wally Serote, *Come and Hope With Me*, Claremont, David Phillip, 1994, p. 1.

so  
 in the day  
 and in the night  
 against the steep and slope of the road  
 we arrive here  
 when the white people did not expect us  
 we arrive now  
 [...]

ah  
 now that you know why some of us are not here  
 and you know  
 that their tale hangs in the air at finger tip  
 waiting to be told that it sails in the air  
 and is threaded in the curling cloud  
 and that it glitters in the raindrop  
 and that on the soil their souls lie silent and patient  
 full of hope that  
 a dream of people is not a bubble and will not burst<sup>298</sup>

L'emploi du présent, l'urgence des injonctions, la construction d'un ici et maintenant que la voix matérialise, mais aussi l'inscription d'une temporalité en suspens où l'histoire prend place, sont les marques d'un texte qui pose une analogie entre le récit et l'action. C'est bien la poésie qui s'insurge et refuse que l'événement soit figé et statique, un refus qui relève de l'engagement total porté par l'impact et la secousse que représente d'abord l'événement de parole.

Cette relation du poème au temps est ainsi envisagée, dans un tout autre contexte, par Yves Bonnefoy :

Le vers [...], c'est du temps. [...] Il est une parole qui, du fait de la prosodie, de cette avancée irrésistible, passe à chaque instant d'un passé à un à venir, c'est-à-dire se risque dans la durée. [...] Les inscriptions sur les monuments ne sont pas en vers, et non plus le texte des lois.<sup>299</sup>

La poésie de la Black Consciousness, en inventant et en produisant un espace et une temporalité dans un environnement contraint, établit ainsi une relation à la fois dialectique et dynamique entre texte, action et histoire. L'« avancée irrésistible » soulignée par Yves Bonnefoy nous projette aussi dans une relation dialectique au temps : la parole qui fuit est

<sup>298</sup> Wally Serote, *Come and Hope With Me*, op. cit., p. 2-3.

<sup>299</sup> Yves Bonnefoy, *Théâtre et poésie, Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 40.



pourtant fixée par l'écrit, et la dimension performative de la parole permet à la voix poétique non seulement de s'inscrire dans le passé, le présent et l'avenir mais aussi, par sa capacité à la répétition ou plutôt à la reprise, aux allers et retours, de briser la linéarité du temps. C'est sur et par la ligne écrite que s'opère cette réflexion sur le temps, par une revendication radicale de la voix comme agent et manifestation du sujet. Le désir et l'imagination posés par Serote dans son texte (« we lived in dreams and also in desires / we hoped and believed »), envisagés comme moteurs premiers de l'action, sont les déclencheurs du texte et de l'action comme couple dynamique qui ne peut être rompu ; la poésie ici est action, l'action est un texte, mais c'est surtout leur relation qui produit la secousse propre à l'engagement que caractérise la prise de parole poétique. Les vers scandés par Serote, « we arrive here », « we arrive now », « so / here we are then », nous font entrer dans le performatif jusqu'à une coïncidence totale entre le texte et l'action, qui fonde la dimension sociale du texte ; ainsi pour Paul Ricœur,

Une action offre la structure d'un acte locutionnaire. [...] Comme l'acte de langage, l'événement d'action développe une dialectique semblable entre son statut temporel, en tant qu'événement apparaissant et disparaissant, et son statut logique, en tant qu'ayant telle et telle signification identifiable, tel et tel « contenu de sens ». [...] De la même manière qu'un texte se détache de son auteur, une action se détache de son agent et développe ses propres conséquences. Cette autonomisation de l'action humaine constitue la dimension *sociale* de l'action. [...] Le temps social n'est pas seulement quelque chose qui fuit ; il est aussi le lieu d'effets durables, de configurations persistantes. Une action laisse une « trace », elle met sa « marque », quand elle contribue à l'émergence de telles configurations, qui deviennent les *documents* de l'action humaine.<sup>300</sup>

C'est donc dans une démarche dynamique et consciente que la poésie de la Black Consciousness élabore un texte proprement social entendu comme participation à l'action collective. La vigilance de la voix poétique qui s'inscrit dans un état d'urgence permanent fait fonctionner dialectiquement singularité et expérience commune, urgence et permanence, de la même manière que la voix est tout à la fois fugitive et durable. Le paradoxe de la voix poétique sur la page écrite porte une temporalité propre qui déploie un monde au-delà du texte : les tactiques de la poésie de la Black Consciousness, par leur jeu sur les contraintes, failles, déséquilibres, contradictions, sont aussi une injonction au lecteur-auditeur sans lequel le texte ne s'élaborera pas totalement, un appel à des interprétations *pratiques* du texte envisagé comme pari sur le temps, comme engagement dans l'histoire, comme action sociale

---

<sup>300</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 214-217.

dont le rapport au temps porte une dimension ontologique capitale pour l'écriture d'un récit commun.

## **1.2 Un récit commun ?**

Si la construction d'un récit commun est au cœur de la poésie de la Black Consciousness, c'est aussi que le système d'apartheid produit d'abord une société fragmentée, non seulement dans la matérialisation constante de la séparation entre Noirs et Blancs et dans l'exercice de justification de la politique dite de développement séparé, mais aussi dans la fracture du sujet confronté à une représentation manipulée de son propre monde, un récit collectif factice qui assure la survie d'une société violente, un langage dénaturé et instrumentalisé, une injonction permanente à ne pas reconnaître l'autre comme sujet et qui, par ricochet, met en question le sujet en tant que tel. La méconnaissance et la non-reconnaissance de l'autre induisent alors une fragmentation du sujet confronté à la négation de la possibilité d'une histoire en propre. Cette conscience est violente et dangereuse, et met en péril l'identité et l'existence du sujet comme acteur de son propre récit ; elle est aussi la manifestation de l'impossibilité immédiate de l'écriture d'un récit commun. Antjie Krog, dans *A Change of Tongue*, fait le récit d'un voyage aux chutes Victoria au printemps 1989, au cours duquel un groupe d'écrivains afrikaners est invité à rencontrer des écrivains sud-africains en exil. La force du témoignage tient d'abord au caractère poignant de la rencontre avec les exilés et à la confrontation avec la pure douleur de ceux qui ne peuvent vivre dans leur propre pays. Cette rencontre culmine dans un moment au caractère utopique qui semble faire naître l'ébauche d'un récit commun prenant en charge la douleur et les contradictions pour tisser ensemble une histoire sud-africaine nouvelle :

Over the days, the formal discussions on a variety of subjects kept spilling over into literature. The mobile voices of storytellers, the lamenting voices of poets seethed with languages and songs. As the nights passed, we splayed our country open like a carpet at our feet. We splashed a multicoloured covering. Our trampled country suddenly lay among us, tongued by the warp and woof of what our hearts were about. In front of our very ears the fabric of our country was being spoken into something totally new – an unmetallic story, a multicoloured song, sweet and sultry and tolerably clear.<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> Antjie Krog, *A Change of Tongue*, Johannesburg, Random House, 1998, p. 168.

Le contexte politique explique certes la rencontre, dans un lieu autre mais en Afrique, d'individus et de mondes qui n'auraient pu se rencontrer en Afrique du Sud, qui n'est donc plus territoire commun, ou qui n'est commun que par son absence. Pourtant, le texte met aussi en évidence qu'il a précisément fallu à l'auteur ce déplacement géographique pour permettre la rencontre, pour cette prise de conscience, et pour l'écriture fugitive d'un récit commun. Le lexique employé ici renvoie d'une part à la célébration, quelque peu naïve, de la diversité sud-africaine (l'adjectif « multicoloured » employé deux fois en quatre lignes), d'autre part à la parole vive, à la voix qui circule et propose une œuvre collective. L'écriture d'Antjie Krog associe alors la voix à un travail de tissage (« carpet », « covering », « fabric ») où les propriétés immatérielles de la voix (« mobile voices », « lamenting voices », « tongued », « spoken into », « song ») viennent rendre tangible la composition du texte. La littérature semble alors être le nécessaire réceptacle et medium de la situation absurde et insoluble des exilés (« the formal discussions [...] kept spilling into literature »), l'unique mode de résolution des tensions qu'impose l'engagement à l'écrivain. Le passage est pourtant aussi tempéré par les mots « *tolerantly clear* », et marqué par la prescience que la composition d'un texte commun sera ardue. De fait, Antjie Krog poursuit son récit par un moment de fracture, l'instant d'une confrontation qui met en pièces toute certitude et toute stabilité, son identité et son appartenance, fondatrices en termes identitaires, à une communauté ; et au-delà de la cassure produite par cette violente prise de conscience, son récit souligne de manière frappante que la destruction la plus violente est bien celle de sa légitimité à raconter des histoires ou à être dépositaire d'une histoire collective :

I get up very early to go down to the waterfall, whose sound has been such a constant presence in everything we've said and listened to these past few days. [...] At the rails, a man is standing looking out into the mist. [...] I haven't seen him at the conference. [...] Then he says, as if talking to himself:  
 I do not have a voice like you, waterfall,  
 You speak and speak and speak never-endingly,  
 I sound like a fool when I try to explain in ink  
 All that you are: the damp skin of your face,  
 How noble and beautiful it is.  
 [...]  
 From under my umbrella, I gaze at him. He doesn't look right or left, but continues in a low voice with which I gather is a poem. [...] I go closer, staring intently at him. "It is a poem from my country", he says. "B. W. Vilakazi." Then he walks away.  
 And I realize that he thinks I am not from South Africa. Something bursts in me. Inexplicably. And I cry. My whole inside gives way, flows out like foundation rubble, leaving me raw, empty, bereft, and yet so heavy I cannot seem to lift my head. After

what feels like hours, I make my way back, dragging the corpse of white skin and Afrikaner tongue behind me.<sup>302</sup>

En somme, l'expérience de mort identitaire vécue ici est d'abord liée à l'impossibilité de délimiter un territoire textuel qui ne soit source ni de douleur ni de fracture. Le lexique renvoyant à l'idée de destruction physique est aussi celui qui s'applique à un édifice (« flows out like foundation rubble »), et l'absence de place dans un récit touche alors au corps (« my whole inside gives way », « so heavy I cannot seem to lift my head ») dont l'identité est d'autant plus prégnante qu'elle est ici mise en cause (« dragging the corpse of white skin and Afrikaner tongue behind me »). Le texte de Vilakazi lu par un locuteur noir implique pour Antjie Krog qu'elle ne peut pas être africaine, dans un rappel douloureux de son identité raciale au moment clé de la transition où l'auteur tente de s'inscrire dans un nouveau récit national. « I make my way back », écrit Antjie Krog : revenir sur ses pas, c'est d'abord un retour à l'écriture ; réécouter, relire et réécrire sont au cœur du travail de Krog, dont les textes dialoguent tout en incluant la voix des autres dans leur propre lecture des textes. Seul le retour au texte garantit donc, face à l'impossible reconnaissance d'une histoire commune, la survie du sujet comme partie prenante de l'espace et du temps où s'élaborera le tissage d'un récit.

La fusion entre l'intime et le collectif, liée à la relation entre le sujet et l'écriture d'un récit dans lequel il puisse se reconnaître, tient ici aussi à la voix : à la fois corporelle et immatérielle, elle est aussi bien ce qui déclenche la cassure et la prise de conscience, que le mouvement qui produit un texte nouveau. C'est enfin, paradoxalement, la confrontation directe et violente du sujet avec ce que les textes peuvent ou ne peuvent pas entendre qui requiert précisément son engagement. Au cœur de ce moment de fracture se produit la confrontation totale avec la voix de l'autre : le poème de Vilakazi, que s'est approprié un sujet récitant, a acquis une autonomie qui déclenche l'insupportable conscience de la réalité de l'engagement. Au moment où l'Afrique du Sud parle d'une autre voix et par d'autres voix, la narratrice expérimente la privation de son propre texte, privation qui est d'abord identitaire et touche bien à ce qui la constitue comme sujet et qui, pour elle, passe par l'appartenance à une terre ou un territoire auquel l'accès lui est refusé, comme si elle expérimentait, à son tour, un exil intérieur. C'est un système dialogique à plusieurs niveaux qui fonctionne ici comme révélateur et comme processus de construction, même s'il implique aussi la destruction d'une représentation linéaire du récit commun : la trace écrite de l'événement raconté par Antjie

---

<sup>302</sup> Antjie Krog, *A Change of Tongue*, op. cit., p. 168-169.

Krog surgit de la confrontation avec le texte de Vilakazi uniquement dans la mesure où il est porté par la voix d'un autre locuteur. L'événement de parole qui fait advenir le texte, où les identités individuelles s'effacent parce qu'inconnues (« a man », « I haven't seen him at the conference ») ou ambiguës (l'indétermination du statut de Krog à la fois auteur, narratrice et personnage), c'est la rencontre avec le texte dit, la parole vive et l'engagement dans l'écoute et la réponse. La possibilité ou non d'entrer en relation avec un autre sujet de parole, comme ce qu'exige le système de *call and response* de la poésie traditionnelle, détermine un engagement dans l'action qui met en cause la représentation d'un récit commun envisagé comme somme d'histoires singulières et histoire linéaire. La signification du discours poétique dépasse alors largement le sens du texte pour devenir action au sens d'acte de langage, à la mesure du développement que propose Paul Ricœur de l'analyse d'Austin et de Searle :

L'acte locutionnaire s'extériorise dans la phrase. La phrase peut en effet être identifiée et réidentifiée comme étant la même. [...] Mais l'acte illocutionnaire peut aussi être extériorisé à la faveur des paradigmes grammaticaux (mode indicatif, impératif, subjonctif, et toutes les autres procédures exprimant la « force » illocutionnaire) qui permettent son identification et sa réidentification. [...] Il nous faut concéder sans aucun doute que l'acte perlocutionnaire est l'aspect le moins aisé à inscrire du discours et qu'il caractérise de préférence le langage parlé. Mais l'action perlocutionnaire est précisément ce qui est le moins discours dans le discours. C'est le discours en tant que stimulus. Il opère, non à la faveur de la reconnaissance de mon intention par mon interlocuteur, mais, si l'on peut dire, par son énergie, en vertu de son influence directe sur les émotions et les dispositions affectives. Ainsi, l'acte propositionnel, la force illocutionnaire et l'action perlocutionnaire sont susceptibles, dans un ordre décroissant, d'extériorisations intentionnelles qui rendent possible l'inscription dans l'écriture.<sup>303</sup>

Ce que Paul Ricœur qualifie alors d'« élévation du dire au dit »<sup>304</sup> se joue dans l'inscription du discours et dans l'espace mouvant qui naît non seulement de l'interaction entre oralité et écriture, mais du passage de l'une à l'autre. L'expérimentation, qui se veut à la fois insurrectionnelle et durable, des poètes de la Black Consciousness, consiste précisément à placer l'engagement au cœur de cet échange et de cette tension, et à proposer un mode de résolution qui tient à l'exploitation poétique de cet espace indéterminé dans le jeu duquel se construit un monde :

<sup>303</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 208-209.

<sup>304</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 209.

Le discours est ce qui réfère au monde, à *un* monde. Dans le discours oral, cela signifie que ce à quoi le dialogue réfère à titre ultime est la *situation* commune aux interlocuteurs. [...] Dans le discours oral, dirons-nous, la référence est *ostensive*. Que lui arrive-t-il dans le discours écrit ? Dirions-nous que le texte n'a plus de référence ? Ce serait confondre référence et monstration, monde et situation. Le discours ne peut manquer de se rapporter à quelque chose. Ce disant, je me sépare de toute idéologie du texte absolu. [...] Loin de dire que le texte est sans monde, je soutiendrai sans paradoxe que seul l'homme a un monde et non pas seulement une situation. De la même manière que le texte libère sa signification de la tutelle de l'intention mentale, il libère sa référence des limites de la référence ostensive. *Pour nous, le monde est l'ensemble des références ouvertes par les textes.*<sup>305</sup>

L'autonomie et la liberté de l'action commencent bien par le texte qui, parce qu'il déploie un monde, fait précisément dépasser au sujet sa situation singulière ; l'entreprise des poètes de la Black Consciousness est ainsi de s'extraire d'une situation pour construire un monde, avec la pleine conscience que c'est aussi ce qui garantit l'existence et l'intégrité du sujet et ce qui le caractérise en tant qu'homme. C'est à la lumière de cette analyse qu'il faut entendre le poème de Wopko Jensma, « Spanner in the what ? works » :

i was born 26 july 1939 in ventersdorp  
i found myself in a situation

i was born 26 july 1939 in sophiatown  
i found myself in a situation

i was born 26 july 1939 in district six  
i found myself in a situation

i was born 26 july 1939 in welkom  
i found myself in a situation

date today is 5 april 1975 i live  
at 23 mountain drive derdepoort  
phone number: 821-646, post box 26285  
i still find myself in a situation

[...]

i hope to live to the age of sixty  
i hope to leave some evidence  
that i inhabited this world  
that i sensed my situation  
that i created something

---

<sup>305</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 210-211. Nous soulignons la dernière phrase.

out of my situation  
 out of my life  
 that i lived  
 as human  
 alive  
 i<sup>306</sup>

L'ironie et la polysémie mises en œuvre dans le poème de Wopko Jensma sont des tactiques qui contournent, détournent et jouent avec le texte comme pratique, avec la mise en scène du poème sur la page écrite et, surtout, avec les résonances que porte le texte comme action qui vient lutter contre les contraintes mêmes qu'il représente. *Praise poem* détourné, auto-célébration ironique à la manière d'une notice nécrologique puisqu'il s'achève, en écho aux premières lignes, par quatre strophes de deux vers (« i died 26 july 1999 on the costa do sol / i found myself in a situation », le lieu faisant ensuite place à « in the grasslands », « in the kgalagadi », « in an argument »), le poème de Jensma déconstruit par l'écriture tous les facteurs d'emprisonnement dans ce qui constitue une ou sa situation, mot martelé de manière obsessionnelle et qui rythme tout le poème. Le poème fonctionne sur la polysémie du terme, entendu aussi bien comme conditions de vie de la personne que comme la situation spécifique des africains confrontés à la ségrégation raciale. La répétition lancinante semble ironiquement effacer le sens premier de la phrase « I found myself in a situation », faisant une norme de l'état d'exception. Lutter contre cette déshumanisation, cet état qui limite et emprisonne, aboutit à une strophe dont la graphie sur la page écrite, sous forme de vers qui décroissent régulièrement, aboutit à la pure expression de l'humanité du sujet : « i ». Le dépassement de cette situation visant à construire un monde est manifeste dans cette strophe : « to leave some evidence / that i inhabited this world / that i sensed my situation / that i created something / out of my situation ». Il s'agit ici à la fois de créer à *partir* d'un donné non choisi (« create out of ») mais aussi de s'évader, de produire un texte *hors de, au-delà de* ce qu'impose l'ensemble des traits et contraintes qui constituent la situation du poète. Tout le poème de Jensma porte en fait sur le relais de la parole par l'écriture et le traitement des textes qu'autorise le poème, puisqu'il inclut dans son autoportrait les vers suivants :

i prefer a private to a public life  
 (i feel *allowed to say*)  
 i suffer from schizophrenia  
 (*they tell me*)  
 i'll die, I suppose, of lung cancer

<sup>306</sup> Wopko Jensma, "Spanner in the what? – Works", 1975, in Denis Hirson, *The Lava of this Land*, Evanston, TriQuarterly Books / Northern University Press, 1997, p. 61-62.

(if I read the ads correctly)<sup>307</sup>

La démarche de Wopko Jensma est d'autant plus troublante qu'il incarne de manière littérale la fracture du sujet, sujet sans récit autre que celui qui lui est imposé : sa schizophrénie, c'est-à-dire ce qui constitue l'extrême singularité d'un être coupé en deux, est ici un récit fait par d'autres (« they tell me »). L'expérience d'Antjie Krog est celle d'un récit qui parle d'une autre voix ; celle de Jensma est celle du passage des textes qui induisent sa situation singulière vers le déploiement d'un monde choisi, par le traitement que son propre langage impose au texte des autres. C'est le poème qui permet une appropriation immédiate du récit des autres et de la construction d'un récit à la fois singulier et commun ; c'est enfin pour s'extraire de ces multiples *situations* que la poésie de la Black Consciousness œuvre à la construction d'un récit commun acceptable et audible, auquel participe l'expérimentation poétique. La pratique d'une écriture dialogique, qui prenne en compte les paroles, les mots et les traces de multiples singularités, peut s'inscrire dans un espace et un temps propres à élaborer un récit qui est aussi une nécessité et une revendication. En l'absence de ce récit pour un pays décrit par Antjie Krog comme brisé, piétiné (« Our trampled country suddenly lay among us »), l'individu se heurte constamment à la privation d'histoire qui menace la collectivité. Cette expérience est ainsi décrite par Michèle Audin, analysant le processus proprement textuel, de l'écriture de la biographie du mathématicien Jacques Feldbau à un ouvrage sur son père, qui l'amène à examiner les traces de la vie de son père disparu, assassiné à Alger par l'armée française en 1957 :

Peut-être *ce travail-là* était-il surtout pour moi un premier pas vers *ce texte-ci*. Une façon de *raccrocher l'histoire singulière de la disparition de mon père* (car sa profession et ses origines l'ont rendu singulier parmi la cohorte des disparus de la bataille d'Alger) *et notre deuil singulier à une histoire collective*. Autour des millions de douleurs individuelles qui ont suivi la disparition de millions de personnes dans les camps nazis, parmi lesquelles des hommes et des femmes aussi différents que Cyrla Szulewicz (la mère de Georges Perec), Margot et Lucien Vidal-Naquet (les parents de Pierre), Dora Bruder ou Jacques Feldbau, il y a un deuil collectif, une mémoire historique, qui nous ont fait défaut, dont je ressens toujours le manque.<sup>308</sup>

Le travail du texte sur lui-même et par lui-même, l'exploration des traces, la nomination, fonctionnent comme la tentative de production d'un espace jusque là absent. L'extrême

<sup>307</sup> Wopko Jensma, in Denis Hirson, *The Lava of this Land*, op. cit., p. 61-62. Nous soulignons.

<sup>308</sup> Michèle Audin, *Une vie brève*, Paris, L'Arbalète, Gallimard, 2013, p. 170-171. Nous soulignons.



singularité de l'expérience s'accompagne de la conscience aigüe qu'elle participe aussi d'une expérience collective : c'est bien ce lien que les structures et institutions de contrôle et d'oppression s'acharnent à nier. Le processus d'écriture d'un récit commun est violent, douloureux, et ses participants sont de fait écrasés par leur situation singulière :

How many deaths and specific  
how or when ago was it  
the rememberer said, where  
to go is what to do?

Still we talk somuch!  
[...]  
So now having spoken our time or referent,  
a people's soul gangrened to impotence,  
all the obscene black&whitetogether kosher  
shit of mystified apes... where then is  
the authentic song? The determined  
upagainstthewallmothafucka act?

So say you say you float above  
this menace, having violently tasted  
white shit past the depths of any  
word you know. Say you float above  
the dollar-green eye of the hustler whose  
purpose is cloaked in dashikis and glib  
statements about revolution

Say you float

untouchably above this menace, does  
your purpose, if there be one, propose  
to be less impotent than this poem?<sup>309</sup>

Pourtant, la capacité du poème à se faire violence, à se retourner contre lui-même aussi bien par la violence qu'il impose au langage que par la réflexion qu'il mène sur le processus d'écriture comme action, s'obstine à maintenir une vigilance et une dimension insurrectionnelle qui se veulent hors situation et qui sont un appel à la participation à un monde autre, dont les délimitations, toujours mouvantes, apparaissent dans le texte. Le poème de Kgositsile, par sa radicalité, balaie toute stabilité du monde et du langage pour revendiquer un passage à l'action : « *So now having spoken our time or referent,/ [...] where then is / the*

---

<sup>309</sup> Keorapetse Kgositsile, « Notes from no sanctuary », 1975, *If I Could Sing*, Roggebaai, Kwela / Snailpress, 2002, p. 53.

*authentic song* ? The determined / upagainstthewallmothafucka *act* ? » La poésie de la Black Consciousness revendique donc à la fois un droit au récit né du contrôle et de la privation de la parole, mais aussi la liberté d'une pratique textuelle qui assure la reconnaissance des histoires singulières en tant que parties prenantes de l'histoire collective, garantissant ainsi l'existence du sujet comme acteur de l'histoire. Se risquer dans la durée, selon les termes d'Yves Bonnefoy : telle est la dimension d'une poésie qui, dans son rapport à l'histoire, s'engage à construire les conditions pratiques non seulement d'émergence mais aussi d'insurrection du sujet. Il ne s'agit pas pour elle de faire récit au sens où elle livrerait une *version* de l'histoire, mais de construire par l'écriture poétique un système inédit qui propose au sujet de passer du texte à l'action :

Ce qu'il nous faut comprendre n'est pas quelque chose de caché derrière le texte, mais quelque chose d'exposé en face de lui. Ce qui se donne à comprendre n'est pas la situation initiale de discours, mais ce qui vise un monde possible. [...] Ce que nous venons de dire [...] nous invite plutôt à concevoir le sens du texte comme une injonction partant du texte.<sup>310</sup>

Pari sur l'espace et le temps, acte de parole radical, engagement qui libère le sujet de sa situation contrainte, la poésie de la Black Consciousness place la parole au cœur d'une expérience humaniste au sens où elle construit une confiance renouvelée dans le texte comme action. L'état d'urgence qui voit l'émergence de la poésie de la Black Consciousness permet à la polyphonie des voix de demeurer paroles vives, construction d'une temporalité en propre, exploitation dialectique du caractère éphémère de la voix sur la page écrite :

L'image poétique est quelque chose que le poème, en tant qu'une certaine œuvre de discours, déploie dans certaines circonstances et selon certaines procédures. Cette procédure est celle du *retentissement*. [...] Mais, comprendre cette procédure, c'est d'abord admettre que *le retentissement procède, non des choses vues, mais des choses dites*.<sup>311</sup>

---

<sup>310</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 233.

<sup>311</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 242. Nous soulignons.

### 1.3 *L'ébauche d'un texte commun : pour un cosmopolitisme vernaculaire*

La poésie de la Black Consciousness articule un rapport au temps produit à la fois par la confrontation avec une histoire tronquée, la non-reconnaissance d'une légitimité à agir, l'installation forcée dans un présent écrasant, la non-inclusion dans l'histoire collective des récits et des textes qui structurent la population colonisée et, sous l'apartheid, assignée à des places industrielles et rentables. La privation d'histoire est d'abord la privation de texte, non seulement par l'institutionnalisation de leur absence de valeur ou par la déformation délibérée de leur interprétation – visant à ravalier leurs auteurs au rang de sauvages analphabètes, impies et menaçants – mais aussi par la construction en miroir et l'intériorisation de l'incapacité du colonisé à être partie prenante de sa propre histoire. L'une des ruptures majeures de la poésie de la Black Consciousness est là, et tient précisément à sa théorisation poétique de l'action : elle ne s'interroge plus sur sa capacité à agir, elle agit, compose et recompose, détourne, entre en dialogique, détruit et reconstruit. La notion même de « capacité à » est balayée, par un état d'urgence qui vient garantir une insurrection permanente de la voix comme medium clé d'une force qui est entrée dans l'action parce qu'elle retourne à son profit toutes les caractéristiques d'un texte contraint à l'extrême par le champ dans lequel il est produit. La dimension expérimentale de la poésie, son caractère fugace et fragmentaire, la diversité des voix qui la composent, la censure policière comme la censure du champ, les dangers que sa pratique comporte, l'audience incertaine, sont des éléments qui sont systématiquement et sciemment exploités comme autant de tactiques de combat. Elles sont d'abord, selon les mots de Michel de Certeau, « un art du faible<sup>312</sup> », qui se développe sous des contraintes spécifiques ici exposées au travers du commentaire du « langage tenu par des paysans du Pernambuco (Brésil) sur leur situation en 1974 et sur les hauts faits de Frei Damião, héros charismatique de la région » :

En ce qui concernait le rapport effectif des forces, le discours de lucidité rusait donc avec les mots truqués et aussi avec l'interdiction de dire, pour déceler partout une injustice – non pas seulement celle des pouvoirs établis mais, plus profondément, celle de l'histoire : il reconnaissait dans cette injustice un ordre des choses, dont rien n'autorisait à espérer le changement. C'est toujours comme ça, on l'observait tous les jours. Mais aucune légitimité n'était accordée à cet état de fait. Au contraire, pour être une réalité sans cesse répétée, ce rapport de forces n'en devenait pas plus acceptable. Le *fait* n'était pas recevable comme une *loi*, même s'il n'en restait pas moins un fait. Prise dans une dépendance, contrainte d'obéir aux faits, cette conviction opposait pourtant une fin de non-recevoir au *statut* de l'ordre qui s'impose comme naturel et

---

<sup>312</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 61.

une protestation *éthique* à sa fatalité. [...] Une inacceptabilité de l'ordre pourtant établi se disait, à juste titre, sous la forme du miracle. Là, dans un langage nécessairement étranger à l'analyse des rapports socio-économiques, pouvait être *soutenu* l'espoir que le vaincu de l'histoire – corps sur lequel s'écrivent continuellement les victoires des riches ou de leurs alliés – puisse [...] se relever grâce aux coups portés par le ciel contre ses adversaires. Sans retirer quoi que ce soit à ce qui se voit quotidiennement, les récits de miracles y répondent « à côté », de biais, par un discours différent qu'on ne peut que *croire* – tout comme une réaction éthique doit croire que la vie ne se réduit pas à ce qu'on en voit.<sup>313</sup>

Les tactiques de la poésie de la Black Consciousness s'organisent de manière manifestement différente, notamment en affrontant directement et systématiquement les structures d'oppression, par le traitement de la syntaxe et du lexique qui les caractérisent et les perpétuent. Toutefois, la description d'un contexte similaire - état de fait, ordre établi, domination socio-économique – met en lumière le rôle central des modalités de la prise de parole dans la lutte contre un ordre injuste. Ce commentaire rappelle aussi les rapports étroits entre acte de parole, écriture de l'histoire et pratiques de résistance, de lutte et de dissidence. Il souligne également la difficulté de l'itinéraire qui mène une population non seulement à la prise de conscience de l'injustice d'un état de fait imposé par un fort mais aussi à la réversibilité de l'état de faible et à l'engagement dans une lutte qui va dépasser le récit miraculeux. Enfin, il prend en compte le caractère magique de la parole, la ritualisation de l'acte de parole comme modalité de la lutte. Il conclut surtout par le caractère éthique de ce combat, quelles que soient les pratiques qui le matérialisent : là est bien le sens ultime de l'engagement dans et par la parole. Michel de Certeau peut ainsi conclure plus loin :

Un essentiel se joue dans cette historicité quotidienne, indissociable de l'existence des sujets qui sont les acteurs et les auteurs d'opérations conjoncturelles.<sup>314</sup>

De l'historicité du quotidien à l'écriture de l'histoire se joue donc bien un passage clé, un mouvement qui inscrit le sujet dans une participation à l'histoire collective au-delà de son histoire singulière mais en l'incluant dans ce récit commun. La poésie de la Black Consciousness, par sa propre définition du temps et de l'espace de l'écriture, peut arracher le sujet à sa situation dite conjoncturelle par Michel de Certeau. Cette dialectique du temps et de l'espace, qui détermine le sujet autant que le sujet s'en libère, produit un jeu inédit que la prise de parole vient matérialiser : elle est, par la voix poétique fugace mais durable par ses

---

<sup>313</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 33-34.

<sup>314</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 39.

résonances, une prise de pouvoir et l'affirmation d'un droit au récit. C'est aussi ce qui est mis en avant par Homi Bhabha dans sa préface à *The Location of Culture* :

In the unsatisfied voice of Adrienne Rich – *I am... I am... I am...* - and in the insistent questioning of Prakash Jadhav – *Who am I? What am I?* – we hear a right to narrate, a desire for 'a collective, ethical, right to difference in equality'. No name is yours until you speak it; somebody returns your call and suddenly, the circuit of signs, gestures, gesticulations is established and you enter the territory of the right to narrate. You are part of a dialogue that may not, at first, be heard or heralded – you may be ignored – but your personhood cannot be denied.<sup>315</sup>

C'est bien un espace, un territoire qui sont dessinés par la voix et relèvent d'un acte de parole qui tient à la revendication du sujet de faire entendre sa voix et son nom. Cet acte de parole vaut parce qu'il sera entendu ; mais il pose, par son existence même et l'acte qu'il constitue, le premier mot d'un récit commun parce qu'il définit l'humanité du sujet parlant. La dimension participative des textes de la Black Consciousness est ici centrale : la revendication éthique de la pratique poétique telle que la construit la Black Consciousness tient aussi au rapport à l'auditoire, un public dont la présence, l'unité et la confiance en la parole ne vont pas de soi. En ce sens, la définition d'un espace de parole et la proposition d'un récit sont des marges de liberté qui incluent cet auditoire comme participant non seulement à l'écriture du texte mais aussi à l'action.

Cette démarche est constitutive de l'itinéraire de Oswald Mtshali, et manifeste dans l'organisation des textes qui composent *Sounds of a Cowhide Drum*. Ainsi les trois textes qui closent ce recueil semblent bien donner corps à un passage, un itinéraire qui mène de la conscience écrasante de la situation du poète à une auto-détermination par le texte :

Standing on the sands of these years  
strolling on this desolate shore  
where the night unfolds her eiderdown of darkness on my shivering body,  
I look back at my past  
staring over my shoulder like a one-eyed gargoyle.

My future is a tottering wall  
lashed by the force of a human hurricane.

My hair jumps on end  
as seagulls veer and swoop above my head

---

<sup>315</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. xxv. Homi Bhabha cite ici Etienne Balibar, *Masses, Classes, Ideas*, traduction James Swenson, New York and London : Routledge, 1994, p. 56.

tearing my thought with jeering screams,  
and billows brawl amongst themselves  
as they race to pickle my voice in a bottle.

Their noise deafens me,  
I shudder,  
I quiver in terror,  
I clutch my puny poetic fists  
and punch wildly at the immense powers.

They laugh with hundredfold scorn.  
I scream :  
No sound comes out from a mouth  
wide as the gates of hell.<sup>316</sup>

L'emphase de la métaphore marine est rapidement tempérée par l'ironie du regard du poète sur lui-même dans la quatrième strophe ; la mise en scène de la figure du poète sur un rivage désolé, en invitant le lecteur à une autre lecture, ne fait que renforcer l'aspect dérisoire de l'entreprise poétique, marqué par la conscience du ridicule dans les vers « I clutch my puny poetic fists / and punch wildly at the immense powers ». Si le poète prend ici la parole, c'est à la fois pour se confronter au temps et dire l'impuissance à parler ; passé défiguré, avenir effrayant, présent entièrement enveloppé par la peur qui domine, comme l'indique aussi l'emploi du présent simple tout au long du poème. Il est aussi une lutte pied à pied avec l'emprisonnement du silence et les limites de la voix, qui risque à tout instant d'être pétrifiée (« as they race to pickle my voice in a bottle ») ou qui déjà ne peut plus se faire entendre (« I scream / No sound comes out »). Vision hallucinée et cauchemardesque, ce poème s'engage plus clairement quant aux raisons de la menace ontologique qui pèse sur le sujet dans sa cinquième strophe : « Where am I / What am I ? / Am I just a minute beetle hiding under a clod of sand / ready to be squashed by a white beachstroller's foot ? » Ces mots, qui sont un écho frappant des vers cités par Homi Bhabha, sont d'abord un questionnement identitaire qui touche fondamentalement à la place du sujet parlant dans une collectivité que le texte cherche à construire en luttant contre l'isolement du poète, ici représenté comme une impasse. Les dernières strophes font culminer l'impuissance dans une rencontre avec les morts, comme une répétition dépourvue de sens et d'issues :

I grope nearer to snatch the water pitcher  
a policeman snaps his handcuffs on my wrists

---

<sup>316</sup> Oswald Mtshali, « Dirge for my passing years », , *Sounds of a Cowhide Drum*, London, Oxford University Press, 1972, p. 65.

and drags me into my hell  
where I am left to chew spiders and scorpions  
with a dry swollen tongue.<sup>317</sup>

Le caractère statique du texte, les quatre questions sans réponses de la quatrième strophe et la terreur ultime que représente l'impossibilité de parler font du poème un objet clos qui peine à s'inscrire dans un récit, sinon précisément par le processus d'écriture et la mise en scène de la voix qui laisse penser que le texte peut être constitutif d'un itinéraire de la révolte pour trouver son propre espace. De fait, le poème qui suit, écrit majoritairement à la première personne du pluriel, est un récit épique et amer, qui bruit de voix, de musiques et de sons, voyage dans l'espace et le temps, fourmille de figures et de personnages, pour conter l'itinéraire des hommes quittant leurs villages pour travailler comme mineurs, sans aucune illusion sur le sort qui les attend :

We travelled a long journey  
through the wattle forests of Vryheid  
crossed the low-levelled Blood River  
whose water flowed languidly  
as of dispirited for the  
shattered glory of my ancestors  
[...]  
The time was 8 p.m.

I picked up my suitcase,  
sagging under the weight of a heavy overcoat  
I shambled to the 'non-European Males' waiting room.  
[...]  
*Amagoduka*<sup>318</sup> sat on bare floor  
their faces sucking the warmth  
of the coal fire crackling in the corner.<sup>319</sup>

C'est avec une technique cinématographique que Oswald Mtshali déroule un récit de plus de vingt strophes, où le déplacement des hommes à travers l'Afrique du Sud est organisé par des scènes de vie, émaillé d'annotations amères et ironiques, ponctué de dialogues, de musique et d'histoires : « one of them picked up a guitar [...] 'You play down ! Phansi ! Play D' he whispered », « Another joined in with a concertina », « The two began to sing, / their voices crying for the mountains », et le tissage du poème, les effets de reprises et d'inclusion de la

---

<sup>317</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p. 66.

<sup>318</sup> Amagoduka: travailleurs migrants des mines.

<sup>319</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p. 67.

parole des autres, produisent un itinéraire visuel et sonore qui pourrait être le récit d'un peuple dans sa dimension sociale et éthique :

They crossed rivers and streams  
gouged dry by the sun rays,  
where lowing cattle genuflected  
for a blade of grass and a drop of water  
on riverbeds littered with carcasses and bones.

They spoke of hollow-cheeked maidens  
heaving drums of brackish water  
from a far away fountain.

They told of big-bellied babies  
sucking festering fingers  
instead of their mothers shrivelled breasts.

[...]

The whole group joined in unison:  
curious eye peered through frosted windows  
'*Ekhaya bafowethu!* – Home brothers!'

We come from across the Tugela river,  
we are going to EGoli! EGoli! EGoli!<sup>320</sup>  
where they'll turn us into moles  
to eat the gold dust  
and spit out blood.<sup>321</sup>

Le caractère emblématique des éléments choisis par Mtshali, le contraste entre une facture relativement classique et le détournement systématique de l'imagerie rurale, l'ironie (« lowing cattle genuflected ») et le caractère parodique d'un poème qui sonne comme une épopée des opprimés en toute conscience d'un injuste état de fait, ainsi que les multiples références communes, inscrivent alors le sujet de parole dans un ensemble qui s'approprie un droit au récit, une histoire en propre, l'ébauche d'une situation d'interlocution inévitable.

Il semble alors que le questionnement identitaire, par la rencontre avec d'autres sujets de parole qui donne lieu à un autre texte, permette d'accéder à un mode d'auto-détermination que représente le dernier poème, qui donne son nom au recueil tout entier : le poème « *Sounds of a Cowhide Drum* », qui clôt le volume de Mtshali, se pose comme engagement par et dans la parole en étant à la fois l'aboutissement d'un itinéraire et un appel à la lutte. Les deux poèmes précédents ont incarné le déchirement et l'impuissance du sujet, puis la définition par

---

<sup>320</sup> EGoli: Johannesburg

<sup>321</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p. 68-69.



l'appartenance à un récit commun ; ici, le poète prépare un combat, fait résonner une parole qui se passe désormais de tout questionnement et exploite la voix comme puissance d'affirmation :

Boom ! Boom ! Boom !  
I hear it far in the northern skies –  
a rumble and a roar as of thunder.

[...]  
Boom! Boom ! Boom !  
As it rolls nearer  
and nearer to the southern sky  
it holds my heart,  
my hopes soaring high into the eagle's throne.

[...]  
Let me tell you of your precious heritage,  
of your glorious past trampled by the conqueror,  
destroyed by the zeal of a missionary.

I lay bare facts for scrutiny  
by your searching mind,  
all declarations and dogmas.

[...]  
Boom! Boom! Boom !  
That is the sound of a cowhide drum –  
the Voice of Mother Africa.<sup>322</sup>

L'itinéraire de Mtshali, tel qu'il le donne à entendre par l'organisation de ses poèmes, tient à l'exploration des modalités de la prise de parole et de la pratique poétique. Instrument de libération, l'engagement en poésie de la Black Consciousness réclame une éthique du sujet en tant qu'éthique sociale, et pose dans ses textes l'affirmation d'une histoire qui n'est pas celle des victimes mais celle d'acteurs singuliers. « *That is the sound of a cowhide drum - / the Voice of Mother Africa* » : derrière le rappel d'un héritage commun résonnent aussi l'immédiateté de l'engagement, la présence d'une voix composite qui avance, une parole performative qui transmet à l'écriture d'un récit commun toutes les propriétés des histoires singulières. Ike Muila décrit ainsi son propre passage à l'écriture :

---

<sup>322</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p. 71.

Long before understanding written poetry, I was used to poetry being chanted. It was like a way of life in our family. My mother used to say, maybe at times when she was happy, my son, can you sing the praise names of the Muila family? And then I'd start chanting my praise names... then maybe somebody would sing something, maybe someone takes a izgubo or a drum and starts playing, and then they'll be chanting. When I started coming to understanding what is praise poetry and how it's written and how it becomes formalised, it was then that I realised that, hey, people come from rich cultural backgrounds. It doesn't matter whether you're Mosotho or Muvenda because there is that thing in a family unit that one has got. [...] When you go back to your roots and feel the real stuff, it's then that the real artist in you develops. *The artist which is not from a certain convention. It might be something like an avant-garde which doesn't have a head or tail, it doesn't matter. It allows you to progress instead of retrogressing.*<sup>323</sup>

Du chant familial comme rituel à la fois collectif et intime à l'engagement en poésie en tant qu'acte libre dégagé des contingences d'une situation individuelle, la pratique poétique apparaît bien comme une dynamique, un processus qui participe à l'élaboration d'une histoire commune en créant ses espaces et ses marges pour s'opposer à la violence d'une histoire écrite par d'autres. La poésie de la Black Consciousness, par sa dimension délibérément performative, est structurellement une force de contestation ; et c'est sa dimension de processus qui garantit une participation contestataire et constructive à l'écriture de l'histoire. « It might be something like an avant-garde which doesn't have a head or tail, it doesn't matter » : l'opposition à la notion de convention, en rappelant la notion d'avant-garde pour s'en défaire également, permet à Ike Muila de se situer délibérément dans un espace mouvant qui lui permet de définir sa propre narrativité. « Forever vigilant », écrit Mtshali<sup>324</sup> ; « unsatisfied voice », « insistent questioning », dit Homi Bhabha citant les poètes Adrienne Rich et Prakash Jadhav<sup>325</sup> : là est la dimension insurrectionnelle de la voix poétique, née d'une fracture, d'une négation, d'un manque, et d'autant plus forte qu'elle s'est construite contre l'état statique d'une situation opprimante. C'est aussi, tout comme elle manifeste l'existence du sujet, une force qui garantit l'existence d'une communauté dont l'histoire nationale ne rend pas compte et, partant, une force de proposition qui réclame l'interprétation et la participation de ses interlocuteurs. Cette insurrection des textes apparaît comme une nécessité : le récit téléologique de la colonie, puis le discours d'autojustification de l'apartheid ont laissé la place au grand récit volontariste de la « nation arc-en-ciel », dont il est apparu rapidement qu'elle n'était pour l'essentiel qu'une fiction. Homi Bhabha souligne

<sup>323</sup> *New Coin* 35, 1999, p. 38. Nous soulignons.

<sup>324</sup> Oswald Mtshali, *Sounds of a Cowhide Drum*, op. cit., p. 71.

<sup>325</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. xxv.

comment les tactiques de contestation donnent naissance à de nouvelles structures épistémologiques comme définition d'une société :

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.<sup>326</sup>

L'engagement en poésie *est* participation à l'histoire: les poètes de la Black Consciousness, au cœur de la violence du présent, donnent voix et corps à un langage performatif qui *éprouve* le récit commun en tant que pratique constante et libre.

Be gentle on my mind  
please do be gentle,  
soft;  
do not crowd my mind  
with studied images of my past;  
let me feel it first:  
do not display my carved rituals  
at the British Museum,  
for little do they say;  
let me feel them first.

It is the fairy tale in me,  
the story book  
that is the pure tale of my being.  
Do go gentle on my mind,  
softly please,  
soft.<sup>327</sup>

L'injonction de Ndebele produit ici un moment en suspens qui porte à la fois toute la violence de l'histoire et le projet d'une construction autre. Au-delà de la réappropriation du passé et de la reconnaissance identitaire, Ndebele réclame le droit d'habiter sa propre histoire. La fusion du récit et du sujet s'opère par le passage des traces à l'écriture en propre : « it is the fairy tale in me / the story book / that is the pure tale of my being ». En opérant un va-et-vient entre l'intime par l'utilisation du pronom personnel *I* et l'histoire collective dans sa représentation et son exploitation par d'autres (« do not display my carved rituals / at the British Museum »), Ndebele fait correspondre totalement l'expérience du sujet de parole et le

<sup>326</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p.2.

<sup>327</sup> Njabulo S. Ndebele, « Be gentle », 1971, in Denis Hirson, , *The Lava of this Land*, op. cit., p. 74.

récit commun. Cette conscience totale et extrême est celle du passé manipulé, du présent douloureux et d'un avenir extrêmement fragile : l'injonction du poète porte aussi sur le pari que représente l'écriture de l'histoire à venir. « The pure tale of my being » rappelle que si l'absence ou la négation d'histoire portent en elles la mort du sujet, c'est aussi la vie ou la mort d'une société qui sont suspendues à son rapport à l'acte de parole et à l'écriture – en somme, à sa pratique du langage. L'engagement de la poésie de la Black Consciousness, qui lutte contre la dictature du présent, est aussi un pari sur le temps, une durée que le texte performatif délimite et construit, avec pour condition l'avènement du sujet comme participant au corps social :

La narrativité, métaphore d'un performatif, trouve précisément appui dans ce qu'il cache : les morts dont elle parle deviennent le vocabulaire d'une tâche à entreprendre. Ambivalence de l'historiographie : elle est la condition d'un faire et la dénégarion d'une absence [...] Elle oscille entre « faire l'histoire » et « raconter des histoires », sans être réductible ni à l'un ni à l'autre. [...] Dans la mise en scène littéraire, elle symbolise le désir que constitue la relation à l'autre. [...] Il n'est pas surprenant qu'il se joue ici quelque chose d'autre que le sort ou les possibilités d'une « science objective ». Dans la mesure où notre rapport au langage est toujours un rapport à la mort, le discours historique est la représentation privilégiée d'une « science du sujet » et du sujet « pris dans une division constituante » - mais avec une mise en scène des relations qu'un *corps* social entretient avec son *langage*.<sup>328</sup>

---

<sup>328</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 142. L'auteur cite Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 857.

# **CHAPITRE DEUX**

**Du capitalisme de l'imprimé à la parole vive**

## 2.1 *La parole au peuple, la parole du peuple*

La demande d'un récit commun, voire d'un récit national, parcourt la littérature sud-africaine de l'apartheid jusqu'à la « nouvelle » Afrique du Sud ; mais cette demande est l'objet de représentations diverses ou divergentes, d'attentes et de reconnaissances incompatibles, de tentatives d'apaisement comme de violents questionnements, de remises en cause profondes et d'immobilisme, de lucidité et d'aveuglement, de mémoire et d'oubli. En travaillant sur la relation de la poésie à l'histoire, et en plaçant le langage au cœur de cette construction, la Black Consciousness se trouve aussi confrontée à la question de l'interlocution : qui parle, et pour quelle réception ? La question de la légitimité de l'écrivain se pose en Afrique du Sud à plusieurs niveaux : légitimité de l'écrivain noir dans un champ littéraire majoritairement blanc, légitimité de l'écrivain à parler des autres ou pour les autres, légitimité de celui qui possède l'écriture à représenter une population pour qui l'accès à l'écrit reste problématique. Certes, l'exploitation, par la reprise et le détournement, des schémas poétiques traditionnels, apportent et relancent une dimension participative qui demeure un des éléments essentiels de la poésie de la Black Consciousness. Mais elle ne suffit pas à rendre compte de la confrontation des poètes avec la question ambiguë de la prise de parole et du public, du rôle de l'écrivain engagé, de sa représentativité d'un peuple qui reste à définir. La poésie que la Black Consciousness élabore se construit donc comme une polyphonie qui parle au nom d'un peuple qu'elle contribue à construire, dans une démarche volontariste d'autodéfinition d'une poésie populaire et, partant, d'une communauté unifiée dans sa diversité, rassemblée par un projet commun pour faire naître une *polity*. Homi Bhabha comme Njabulo Ndebele le souligne : penser en termes de projet, de processus, est une nécessité critique, d'autant plus que l'écriture de la poésie de la Black Consciousness s'inscrit précisément dans une dynamique fondée sur la pratique poétique comme inclusion de tous dans un projet commun en cours d'élaboration, mouvement qui offre aussi une garantie de stabilité pour un récit national viable.

Si la demande d'un récit national est extrêmement présente à la fin des années d'apartheid et lors de la période de transition, les poètes de la Black Consciousness, eux, prennent en charge cette nécessité commune en des temps incertains, mais avec la conscience que seule la définition de ce projet peut maintenir la force de la lutte pendant un temps encore indéterminé. C'est aussi, déjà, l'assurance ou du moins l'espoir que la chute du système

d'apartheid ne libérera pas un esprit de vengeance qui aboutirait à une guerre civile et à un bain de sang. Le caractère humaniste de la Black Consciousness, l'importance qu'elle accorde à la reconnaissance du sujet et à la construction de l'autre par opposition au déni institutionnalisé mis en place par l'apartheid comme idéologie et comme système politique, sont des facteurs qui permettent alors d'envisager une issue pacifique à une lutte qui s'annonce violente, et la réaction des autorités – à Sharpeville, à Soweto, pour les plus emblématiques des violences d'état – ne laisse guère de doute quant à l'engagement dans la lutte armée décidé par l'ANC après des années de résistance pacifique. L'immédiateté de la lutte et les contradictions idéologiques dont elle est chargée rendent alors la construction d'un projet commun particulièrement complexe à articuler, et la poésie de la Black Consciousness est portée par des voix qui manifestent toute la dimension de cet engagement dans un processus dont les poètes veulent l'issue certaine et dont la violence présente et à venir n'est pas ignorée.

L'espace et la temporalité spécifiques construits par les poètes de la Black Consciousness, en l'absence d'une écriture de l'histoire qui ne soit pas seulement une glorification et une vision téléologique de l'entreprise coloniale, sont aussi le résultat de tactiques qui visent à entendre et faire entendre une pluralité de voix : le poète sud-africain dont les œuvres écrites sont publiées, malgré les difficultés de la censure, demeure un individu singulier non seulement par son engagement en poésie mais aussi et en premier lieu par le fait objectif qu'il ou elle est alphabétisé et suffisamment éduqué pour écrire et, si marginal ou confidentiel soit-il, pour entrer dans le champ littéraire sud-africain par le biais d'un magazine ou d'une maison d'édition. Parler au nom de tous est à la fois un désir de représentation et de représentativité, et une nécessité dans le cadre d'un combat qui, les textes de la Black Consciousness en témoignent, ne sera victorieux qu'à condition d'être unifié. Mais la situation de l'accès à l'écrit en Afrique du Sud rend l'entreprise non seulement complexe mais ambiguë : le poète fait-il entendre ceux au nom desquels il parle ? Et surtout, est-il entendu par ceux au nom desquels il prétend parler ? Enfin, au nom de quoi peut-il prétendre porter leur voix ? C'est la question soulevée par Gayatri Spivak, qui souligne le risque propre aux littératures et à la critique dites post-coloniales de reproduire des structures impérialistes et, partant, de maintenir les anciens colonisés dans des positions subalternes. En mettant en doute la possibilité pour les dominés de se saisir eux-mêmes d'une parole appropriée par des intellectuels post-coloniaux qui prétendent parler en leur nom, Spivak s'interroge aussi sur l'émergence et le lieu de la parole dans la mesure où l'appropriation du

texte post-colonial par l'Occident n'est qu'un avatar d'une violence épistémologique par laquelle l'autre n'est jamais constitué comme sujet :

Let us now move to consider the margins (one can just as well say the silent, silenced center) of the circuit marked out by this epistemic violence, men and women among the illiterate peasantry, the tribals, the lowest strata of the urban subproletariat. According to Foucault and Deleuze (in the First World, under the standardization and regimentation of socialized capital, though they do not seem to recognize this) the oppressed, if given the chance (*the problem of representation cannot be bypassed here*<sup>329</sup>), and on the way to solidarity through alliance politics (a Marxist thematic is at work here), *can speak and know their conditions*. We must now confront the following question: on the other side of the international division of labor from socialized capital, inside *and* outside of the circuit of the epistemic violence of imperialist law and education supplementing an earlier economic text, *can the subaltern speak?*<sup>330</sup>

Les questions de représentation et de représentativité sont bien au cœur de l'analyse d'une parole censée incarner la voix des marges, des opprimés, des dominés : Gayatri Spivak souligne ainsi l'aporie rencontrée aussi bien par l'écrivain que par le critique dans l'analyse des conditions de production de son propre texte, et de la perpétuation d'un discours des élites qui enferme les dominés une nouvelle fois dans la parole des autres. S'interroger sur la possibilité pour les opprimés de parler, c'est s'interroger à la fois sur les conditions de production d'une parole en propre, mais aussi se demander dans quelles conditions et pour quelles raisons écrivains et historiens articulent un discours *pour* les sans-voix. Jacques Rancière le souligne aussi dans un chapitre intitulé « L'historien, la littérature et le genre biographique »:

Il est possible de [...] traiter la rencontre de la vie avec l'écriture non pas comme simple effet de l'institution d'écriture mais comme expérience du rapport entre les « deux vies » autour duquel se définissaient les concordances – donc les possibles discordances – entre les hiérarchies poétiques et les hiérarchies sociales : la vie naturelle vouée à sa seule reproduction et la vie historique, marquée par l'écriture et dont l'écriture garde la trace. L'historien biographe, ordinairement, considère le problème comme résolu : l'histoire fait parler les muets, du même mouvement par lequel elle renvoie les événements à la « vie » qu'ils expriment. *Pour les « muets » eux-mêmes, la chose est moins simple. Car justement, ils ne sont pas muets.* Leur histoire est en fait un conflit entre deux vies qui est aussi un conflit entre deux manières de parler : la manière qui convient à la vie productive et reproductive, et la manière qu'expérimentent les enfants du peuple quand ils rencontrent les mots, les

---

<sup>329</sup> Nous soulignons.

<sup>330</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" in Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1998, p. 78.



phrases et les histoires venues d'ailleurs, du texte sacré, de la tribune oratoire ou du poème.<sup>331</sup>

La problématique se pose donc en termes d'énonciation, de production et de réception du texte, dans des contextes de domination où le peuple se trouve représenté par un poète à qui il revient de se confronter totalement au silence :

a pain  
crushing me into a humility which has been foreign to  
this world  
[...]  
mama, it's late, please it's late  
and my father like my grandfather  
is silent<sup>332</sup>

écrit Wally Serote, dans un travail d'énonciation qui vient déconstruire son propre rapport au temps, dans une expérience du choc entre l'expérience et l'écriture qui procède de la conscience aiguë d'appartenir à une catégorie subalterne :

I stand lost in a wilderness of curses  
[...]  
I walk up here  
ravaged by conflicts like wood torn by ants  
I stand here  
weary  
my memory leaps into my life, hungry flames  
and my past crushes into everything that is in my bosom  
  
I have no time  
my time was drowned in pools of tears and blood<sup>333</sup>

En se situant dans une généalogie silencieuse, Serote vient explicitement briser le sort (comme peuvent aussi être entendus les mots « a wilderness of curses ») qui maintient un peuple dans un statut de dominés et d'exploités. C'est aussi la généalogie d'un peuple que Serote dessine, par son exploration de l'espace et de l'expérience communs. Le lien au temps, à la mémoire et à l'histoire est par conséquent ce qui résonne comme la tentative de constitution et d'articulation d'un peuple par la pure expression d'une condition commune. Le texte vaut alors non seulement par sa représentation, mais aussi et surtout par sa force

---

<sup>331</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 203. Nous soulignons.

<sup>332</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, Johannesburg, Ad. Donker, 1975, p. 33.

<sup>333</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 49-50.

d'énonciation comme processus qui implique une situation d'interlocution. C'est aussi ce que souligne Gayatri Spivak :

When we come to the question of the consciousness of the subaltern, the notion of what the work cannot say becomes important. In the semioses of the social text, elaborations of insurgency stand in the place of 'the utterance'. The sender – 'the peasant' – is marked only as a pointer to an irretrievable consciousness. As for the receiver, we must ask who is 'the real receiver' of an 'insurgency'? The historian, transforming 'insurgency' into 'text for knowledge', is only one 'receiver' of any collectively intended social act. With no possibility of nostalgia for that lost origin, the historian must suspend (as far as possible) the clamor of his or her own consciousness (or consciousness-effect, as operated by disciplinary training), so that the elaboration of the insurgency, packaged with an insurgent-consciousness, does not freeze into an 'object of investigation', or, worse yet, a model for imitation.<sup>334</sup>

La problématique de la conscience des dominés et, partant, de l'énonciation des moyens d'insurrection, réclame aussi que le critique suspende partiellement et temporairement des outils d'analyse pré-construits qui tendraient à substituer un discours à un autre sans *entendre* les voix mobilisées dans un processus d'émergence. La poésie de la Black Consciousness, qui revendique l'autonomie de création de ses outils non seulement de production mais aussi d'évaluation, aboutit donc à un mode de libération spécifique en imposant sa singularité dans un projet global et humaniste de prise de parole par le peuple, quelle que soit la difficulté à le définir. Dans son rapport à l'écriture de l'histoire, à l'inscription du sujet dans un récit commun, dans son élaboration d'une temporalité propre, la poésie de la Black Consciousness s'engage dans un pari sur la voix pour garantir, au cœur d'une éthique sociale, aussi bien l'écoute que l'articulation de la parole du peuple.

Minorité alphabétisée parmi une majorité qui n'a pas accès à l'écriture et qui est reléguée aux marges de la société par la classe dominante blanche, les poètes sont de fait confrontés à un recoupement des notions de race et de classe, qui pose la question de la situation d'interlocution dans laquelle ils se placent. Ce double aspect est explicite chez James Matthews :

words wither  
in the wasteland of my  
mind  
they try to strangle my thoughts

---

<sup>334</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", op. cit., p 82.

through ruthless legislation  
 each letter a nail securing my  
 grave  
 [...]

the smell of death the air i  
 breathe  
 poisonous it fumes  
 to kill the reality i know  
 but i shall not be defeated  
 allow them to desecrate my being  
 we, the wretched of the earth  
 will wreak vengeance on the  
 despoilers of our soil<sup>335</sup>

En rappelant sa propre expérience de l'emprisonnement, James Matthews n'utilise le pronom personnel « I » que pour s'inscrire dans une collectivité et passe dès lors au pronom « we », créant ainsi une logique par laquelle le sujet fait nécessairement partie d'une lutte qui ne prend sens que collectivement. Sa démarche présuppose alors non seulement qu'il fasse écho à une expérience similaire chez ceux qui l'écoutent, mais aussi qu'il s'inscrive comme participant au même titre que ceux auxquels il s'adresse. Certes, la réalité proprement sud-africaine de son expérience est claire dans le volume *Exiles Within* comme dans le reste de son œuvre, mais le vers « we, the wretched of the earth » situe clairement sa démarche sur un plan social qui dépasse largement le cadre sud-africain pour rassembler dans sa lutte tous les opprimés quels qu'ils soient. Les deux derniers vers renvoient toutefois à la dimension coloniale et sud-africaine du combat, par le glissement qui s'effectue de « the earth » à « our soil », emblématique de la conscience que la terre sud-africaine est possédée par une minorité qui se l'est appropriée par la force. L'itinéraire de ce vers, de « l'Internationale » au titre du livre de Fanon, et inclus dans le poème de James Matthews, se veut ici emblématique d'un combat global contre toutes les formes d'oppression, la lutte contre l'apartheid en étant une incarnation temporaire ; le volume *Exiles Within* est d'ailleurs semé de références à des figures de combat (Ho Chi Min, Lorca, Neruda, p. 49, Martin Luther King, p. 55, Steve Biko, p. 49 et p. 62 ), tout comme nombre des poèmes de Keorapetse Kgositile. La résonance de ce vers garantit aussi à James Matthews une écoute par les références qu'il induit, elle qui est d'abord sociale, rassemblant tous les opprimés sous une même bannière. C'est aussi le sens de l'avant-propos que Sandile Dikeni écrit à son recueil de poèmes *Guava Juice* :

---

<sup>335</sup> James Matthews, *Exiles Within*, Johannesburg, Writers Forum, 1986, p. 51.

Here are some few gulps, *for my nation and the thirsty of the world*. Especially those who know the anger of the drought that has raged the passage of time in a world where the rainfall has flooded the reservoirs of a selected few.

Here is a small calabash. In it are some drops of a nectar brewed over an intense fire. Be warned that the first drops will carry that fire, but those who were with me at the fireside, those who added the logs with me will understand the fury of the mixture and gulp along. [...]

And pass it on to the children. Because this is a child brew. They will know.<sup>336</sup>

L'inscription du poète dans une collectivité aurait donc ici pour effet de contribuer à l'écriture d'une poésie populaire, issue du peuple et pour le peuple, le processus constant d'autodéfinition et d'autodétermination propre à la Black Consciousness venant alors garantir à la fois la légitimité et l'efficacité de la voix poétique, aussi bien comme écoute que comme force de répercussion. James Matthews inscrit alors son travail dans une démarche collective ; si sa voix porte des revendications, c'est aussi qu'elle est elle-même portée par un chœur qui martèle son engagement :

We shall no longer intellectualise our  
plight  
We shall no longer confuse ourselves with  
dialogue  
We shall no longer show our concern with  
death  
We shall no longer be witness to  
crucifixion  
[...]  
We shall now be us  
Beware !<sup>337</sup>

En une parodie des dix commandements, James Matthews veut ici proposer des résolutions alternatives qui seront celles du peuple au nom duquel il parle. Si la Bible, et le discours religieux d'une manière générale, sont à la fois des structures de références et la cible constante de mise en cause violentes et de détournement, c'est parce que les poètes veulent représenter une parole qui choisit ses propres termes, écrit son propre livre, choisit son histoire, dans une opposition méthodique au livre déjà écrit qu'est la Bible. Outre le fait qu'une partie de l'Eglise porte une responsabilité dans la justification de l'apartheid, c'est aussi la relation à l'histoire et au texte qui est déterminante s'agissant de l'emploi de la sémantique religieuse et la déconstruction de ses structures, dans la mesure où la parole

---

<sup>336</sup> Sandile Dikeni, *Guava Juice*, Bellville, Mayibuye Centre for History & Culture in South Africa, 1992, p. 13.

<sup>337</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, Athlone, Blac Publishing House, 1981, p. 19.

d'autorité qu'est le discours religieux devient, dans un renversement épistémologique, illégitime, parce que c'est d'abord une parole qui n'entend pas et ne pose pas les conditions d'une interlocution :

Le texte sacré est une voix, il enseigne, il est l'advenue d'un « *vouloir-dire* » du Dieu qui attend du lecteur (en fait, l'auditeur) un « *vouloir-entendre* » dont dépend l'accès à la vérité. Or [...] la « modernité » se forme en découvrant peu à peu que cette Parole ne s'entend plus, qu'elle s'est altérée dans les corruptions du texte et dans les avatars de l'histoire. On ne peut plus l'entendre. La « vérité » ne dépend plus de l'attention d'un destinataire s'assimilant au grand message identificatoire. Elle sera le résultat d'un travail – historique, critique, économique. Elle relève d'un *vouloir-faire*. La voix aujourd'hui altérée ou éteinte, c'est d'abord cette grande Parole cosmologique, dont on s'aperçoit qu'elle ne vient plus : elle ne traverse pas la distance des âges. Il y a disparition des lieux fondés par une parole, perte des identités qu'on croyait recevoir d'une parole. Travail du deuil. Désormais, l'identité dépend d'une production, d'une marche interminable (ou du détachement et de la coupure) que cette perte rend nécessaire. L'être se mesure au faire. [...] C'est parce qu'il perd sa place que l'individu naît comme *sujet*. Le lieu que lui fixait jadis une langue cosmologique, entendue comme « vocation » et placement dans un ordre du monde, devient un « rien », une sorte de vide, qui accule le sujet à maîtriser un espace, à se poser lui-même en producteur d'écriture.<sup>338</sup>

C'est bien en l'absence d'une « Parole cosmologique » qui assignait des identités et un ordre que le sujet devient acteur de l'élaboration de son identité sociale. Ni vérité révélée ni texte prescriptif, le récit commun se voudrait écrit par tous et pour tous, par l'exploration de l'espace libéré par la disparition d'un texte d'autant plus insatisfaisant qu'il est à la fois objet et instrument de manipulation. En plaçant le langage au cœur de ce travail, la poésie comme pratique est alors une instance vigilante, une force qui définit ses propres termes, ceux qui sont acceptables pour toute situation d'interlocution, et questionne et déconstruit les stratégies de domination :

Dialogue  
the bribe offered by the oppressor  
glitters like fool's gold  
dazzling the eyes of the oppressed  
as they sit around the council table  
listening to empty discourse promising empty promises  
beguiled by meaningless talk  
they do not realise ointment-smeared words  
will not heal their open wounds<sup>339</sup>

<sup>338</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 202-204.

<sup>339</sup> James Matthews and Gladys Thomas, *Cry Rage !*, Johannesburg, Spro-cas Publications, 1972, p.3.

Le premier vers, constitué du seul mot « dialogue », ne l'inscrit dans sa singularité que pour en démonter les mécanismes et c'est une lecture à rebours qui permet de faire résonner le mot avec toute la charge négative qui lui est associée. Matthews présente un état du monde extrêmement clair, en opposant « the oppressor » à « the oppressed ». Ce trait binaire, qui apparaît comme une nécessité dans le cadre d'un processus de conscientisation, trouve son achèvement dans la substitution d'un discours à un autre : le poète, porte-parole et interprète, est ici à même de mener une analyse du discours dominant pour proposer un discours alternatif ; James Matthews s'attaque alors au détournement constant du langage par l'opresseur qui, par le biais de manipulations sémantiques, pervertit le sens du mot dialogue. Le terme est précisément au cœur des stratégies de la Black Consciousness lorsqu'il est entendu comme mise en relation, participation à l'élaboration des discours, prise en compte du sujet par l'écoute et la prise de parole. Or le « dialogue » du poème de James Matthews n'est que l'exemple d'une manipulation du langage qui maintient des positions de dominants et de dominés, les subalternes n'étant inclus dans un espace qui n'est pas le leur que pour se voir signifier la permanence de frontières décidées par d'autres. En rappelant que le dialogue implique l'égalité entre les sujets de parole, James Matthews veut redéfinir les lieux du pouvoir, et esquisse les contours d'une collectivité autonome pour qui le poème est aussi un moyen de déconstruction des discours d'oppression masqués ; et c'est bien cet exercice constant qui garantit l'existence de ce peuple en construction. Ainsi, dans un article consacré à Stig Dagerman et son engagement pour une littérature prolétarienne, Philippe Geneste souligne :

Dagerman ne nous invite pas à entrer dans un univers fantastique, il nous invite à construire par l'imaginaire, par une imagination qui n'est pas en conflit avec la raison, un univers de discordances hors toute quiétude. [...] La lucidité entraîne avec elle, pour être elle-même, le courage de dire ce qui est. Dire ce qui est semble devoir exiger, pour certains, trop de poids, trop de lourdes pierres susceptibles de se verser sur vous-mêmes, de vous renverser. *Dire, d'accord, mais sans se perdre et puis, à quoi bon dire, puisque le rapport de force social n'est pas de notre côté ?* Toutes les lâchetés commencent par là, par la censure de ses propres opinions, par l'interdiction maquillée en nécessité stratégique de poursuite de vie meilleure. Le pouvoir séduit et tutoie chacun et chacune grâce à ce silence consenti : la parole volontairement étouffée venant mourir dans le silence guttural de l'inarticulé politique est une marque de la soumission. Or Dagerman prône la révolte, le fracas des opinions luttant pour être entendues. [...] Ne jamais taire ses opinions, car les taire dans l'immédiat, c'est les enterrer pour longtemps.<sup>340</sup>

---

<sup>340</sup> Philippe Geneste, « Au-delà des miroirs », in *Stig Dagerman, la littérature et la conscience*, Marginales, Forcalquier, Agone, n°6, printemps 2007, p. 14-15.

Il apparaît alors nécessaire de s'interroger sur l'aspect potentiellement prescriptif du discours alternatif. Si la dichotomie oppresseurs / opprimés ne peut être mise en doute dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, il n'en reste pas moins que la position du poète apparaît périlleuse, tant il serait ambigu de remplacer un discours par un autre au nom d'une communauté en voie de constitution et aux contours encore flous. La poésie de la Black Consciousness travaille certes à révéler ce que l'on peut faire dire au langage, mais il lui faut également élaborer des stratégies d'inclusion de la voix du peuple qu'elle tente de définir et d'unifier. Or le caractère instantané de la poésie de la Black Consciousness, systématiquement associé à une inscription dans une temporalité qui lui est propre et qui lui permet de faire de son caractère fugitif une force renouvelée de critique, garantit aussi une efficience du texte qui articule sans relâche une pensée insurrectionnelle. Reconnaisant sa propre singularité en tant que poète, Matthews s'inscrit dans la collectivité pour laquelle il parle, et veut par un discours radical et un appel constant au combat rassembler sous la bannière d'une lutte qui ne peut être que d'une violence à la mesure de la souffrance subie. Son utilisation quasi-constante du pronom personnel « we », généralement opposé à « they », martèle le partage de l'expérience et l'appartenance commune à un corps opprimé. Le projet poétique de la Black Consciousness doit en somme créer un espace de parole qui garantisse la participation de tous au texte commun, dans une entreprise dangereuse si l'on considère l'isolement du poète qui se distingue, en détenant le pouvoir de la parole, de la communauté supposée muette à laquelle il est censé appartenir et au nom de laquelle il parle. Or la dimension profondément sociale du mouvement de la Black Consciousness, et son engagement humaniste, sont aussi des éléments qui, s'ils ne suffisent pas à permettre de la qualifier de poésie populaire, l'inscrivent néanmoins dans un profond mouvement de redéfinition des structures épistémologiques du champ littéraire et social sud-africain.

Poets won't have to write of hate  
 Neither will there be tree and flower poems;  
 No, poets will add or delete  
 whatever is of a people's wish  
 in concert with the people's will<sup>341</sup>.

déclare Mafika Gwala dans *No More Lullabies*. En dépit de la rhétorique marxiste qui affleure dans certains poèmes, et si le martèlement des mots « the people » ne suffit certes pas à

---

<sup>341</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, Johannesburg, Ravan Press, 1982, p. 16.

l'avènement d'un peuple, il n'en reste pas moins que la dimension sociale de la poésie de la Black Consciousness ne peut être négligée ni sous-estimée, par l'engagement qu'elle formule de considérer tout locuteur comme un interlocuteur à part entière, dans un partage du langage et de la parole.

Point de jour où les assassins des peuples, mercenaires ou légaux, n'ancrent leur haine de l'autre dans *le refus de la polyphonie des voix du monde*. Pour eux, tout n'est que marchandise et âmes à convertir. Quelles voix peuvent couvrir leur opéra macabre ? Celles organisées des peuples spoliés, des peuples vendus, des peuples blessés, assassinés. Des prolétaires, donc.<sup>342</sup>

Participer à un récit commun pour que ce récit adviene en passant du texte à l'action, tels sont bien le projet et l'appel que Wally Serote entend lancer :

no man can defeat another man  
we can sing together  
make each other together  
we can eat together  
make the world together

no man can defeat another man<sup>343</sup>

Parce que le système d'apartheid repose sur une violence à la fois raciale et sociale, il est impératif pour la Black Consciousness d'inscrire son discours dans un projet radical de transformation sociale qui passe par une polyphonie représentative d'un peuple qui naît à lui-même, tout comme la poésie qui l'incarne élabore au fur et à mesure ses lieux, son temps, ses cadres et son langage. Dimension expérimentale, certes, pari périlleux sans doute, la poésie de la Black Consciousness est néanmoins pleine reconnaissance de la voix de l'autre, seule assurance de l'expression d'une volonté commune.

## **2.2 La voix comme résistance : une conception alternative de l'histoire**

Il s'agit donc pour la poésie de la Black Consciousness de participer et de faire participer son public à l'écriture d'un récit tissé par la parole et la mémoire du peuple. Ce

---

<sup>342</sup> Philippe Geneste, « Au-delà des miroirs », in Stig Dagerman, *La littérature et la conscience*, Marginales, op. cit., p. 16. Nous soulignons.

<sup>343</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 38.



travail se déploie sur trois plans : assurer la prise de conscience que, selon les termes de Homi Bhabha, les opprimés possèdent un droit au récit autre que le récit existant, qu'il faut comprendre et déconstruire ; les faire participer à cette écriture dans la mesure où « the right to narrate » ne consiste pas seulement en l'accès à la lecture de l'histoire mais bien en une participation active à la production d'un texte nouveau. Enfin, l'expérience de l'oppression requiert également une vigilance constante à l'égard d'un récit qui, à son tour, pourrait prétendre détenir la vérité et l'imposer au même titre que le texte dominant. Dans la mesure où l'expérimentation menée par la poésie de la Black Consciousness se déroule dans un présent extrêmement contraint, qui exerce sur tous ses acteurs une pression tant objective que symbolique, les poètes sont de fait dans la nécessité d'être partie prenante d'un processus narratif dans un temps qui procède de leur propre initiative et d'une volonté qu'ils veulent collective. L'écriture de l'histoire, à laquelle ils participent en l'absence de récit commun, naît de la volonté d'unifier un peuple et de construire avec lui et pour lui la conscience d'une construction de l'avenir. Edward Said analyse ainsi le rapport des écrivains à cette appropriation du récit :

Trois grands thèmes font surface dans la résistance culturelle décolonisante. Le premier consiste à poser le droit de voir l'ensemble de l'histoire de la communauté de façon cohérente, intégrée. De rendre à elle-même la nation captive. (C'est l'entreprise que Benedict Anderson associe, en Europe, au « capitalisme de l'imprimé »). [...] Le concept de langue nationale est crucial, mais, sans la pratique d'une culture nationale – du slogan au pamphlet et au journal, du conte populaire et héroïque à l'épopée, au roman et au théâtre –, la langue est inerte. La culture nationale organise et soutient la mémoire collective. [...] Deuxième idée : la résistance, loin d'être une simple réaction à l'impérialisme, est une conception alternative de l'histoire humaine. [...] Writing back, répondre aux cultures métropolitaines, faire craquer les récits européens de l'Orient et de l'Afrique. [...] Troisièmement, on constate un mouvement remarquable pour se dégager du nationalisme séparatiste et s'orienter vers une vision plus intégrante de la communauté et de la libération humaines.<sup>344</sup>

La littérature de résistance et de combat s'incarne donc dans une proposition alternative à l'écriture de l'histoire en élaborant ses modalités, son langage, en s'engageant aussi dans la définition du peuple pour lequel et auquel elle parle, avec la préoccupation de créer une vision qui rassemble plutôt que de faire prospérer un repli identitaire. La poésie de la Black Consciousness procède par déconstruction systématique du texte officiel et, par ses propriétés de juxtaposition, de chocs sémantiques et d'inventivité langagière, non seulement résiste au récit imposé, mais constitue une histoire en propre, en écho à ce que Chinua Achebe appelle

---

<sup>344</sup> Edward Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard / Le Monde Diplomatique, 2000, p. 308-309.

« the right of a people to take back their own narrative »<sup>345</sup>. Mais Achebe s'interroge aussi sur la formalisation et l'énonciation de cette histoire alternative, en prenant en compte toutes les implications d'un proverbe qui semble au premier abord proposer une modalité possible de la construction d'un autre récit dans une problématique de lutte anticoloniale :

Thinking about an appropriate metaphor to celebrate the beginning of the reclamation of the African story, I was initially drawn to a proverb about lions that had come my way in the fairly recent past. [...] It went like this: Until the lions produce their own historian, the story of the hunt will glorify only the hunter. [...] There was something about it that did not fully agree with my deepest intent. In the end, I realized what the problem was: the lion himself. The lion projects too strong an aura of strength to be entirely satisfactory to me as a messenger of truth. I discovered that I did not really want to see the scores of narratives between me and my detractor settled by recourse to power, *other than the innate power of stories themselves*.<sup>346</sup>

Outre la difficulté de produire un récit qui ait la force de rassembler autour de lui une communauté souvent divisée par la politique de l'opresseur, l'écrivain engagé qui s'approprie la parole est donc confronté au risque d'imposer une histoire qui serait elle aussi illégitime ; encore une fois, les contraintes de l'environnement politique, social et culturel se manifestent d'autant plus que le poète doit s'en libérer pour ne pas mimer à son tour la violence épistémologique du récit écrit par le colonisateur. Le refus de toute manipulation dessine les contours d'un espace où la parole peut se déployer, mais l'écrivain expérimente dangereusement les frontières à l'intérieur desquelles l'écriture affronte le paradoxe de devoir créer son autonomie et son autosuffisance (« the innate power of stories themselves ») pour mieux identifier et déconstruire les structures qui ont enfermé l'imaginaire d'un peuple dans une histoire mensongère. La poésie permet alors la mise au jour de ces structures, et leur inclusion dans le texte poétique fait entendre deux voix, les opprimés semblant procéder par citation du texte de l'opresseur, dès lors devenu ironique objet d'analyse :

Here we rest  
facing the sea  
as children of Blackness  
[...]  
To find our Blackness  
which has been mysticated  
by drear distortions  
in dull books  
bound in the essence of breaking

<sup>345</sup> Chinua Achebe, *Home and Exile*, Edinburgh, Cannongate, 2003, p. 44.

<sup>346</sup> Chinua Achebe, *Home and Exile*, p. 73-74.

our proud ancestry.  
We count the virtues wherein:  
Blackness cuts no tongues  
Blackness spills no foreign blood<sup>347</sup>

Mafika Gwala ouvre ici un temps nouveau: “here we rest / facing the sea”, un présent où l’écriture offre un espace d’autodéfinition par l’exploration et la récusation des discours dominants. En personnifiant le concept de « Blackness », qui est ici acteur de sa propre histoire puisqu’il est le sujet grammatical des deux derniers vers où l’on aurait pu attendre « black people », Mafika Gwala construit une identité globale qui s’inscrit dans l’histoire commune à venir. Il faut toutefois souligner que le concept de « Blackness » est un donné, pas une construction ni une revendication: ce qui doit être compris pour être combattu, c’est la mise en cause par les textes de l’opresseur de la valeur humaine de cette identité, c’est une histoire falsifiée qui n’autorise ni passé ni avenir. C’est ainsi que Keorapetse Kgositsile redit que le peuple noir se construit et construit son histoire de manière autonome :

When you see me in misery  
It is not tears I lack

Fire... out of my navel my song  
Fire, come bind us. Fire, we aspire  
To your elegance. Fire, come burn  
These evil maniacs and their vile creations  
Fire, it is your impartial evil  
And your simple warmth  
We aspire to

We do not aspire to blackness  
That is locked in my navel  
We do not aspire to compassion  
That we have never lacked  
We aspire to sons and daughters  
Of postwhite fearlessness and outrage  
We aspire to the story  
Indelible on my brother’s eye<sup>348</sup>

Le néologisme « postwhite » sonne comme une nouvelle occurrence d’un temps défini par une multitude d’ « après » qui seraient enfin postérieurs à la surdétermination de l’opposition Noirs / Blancs ; Kgositsile construit un monde qui semble être une totalité organique et

---

<sup>347</sup> Mafika Gwala, *Jol’iinkomo*, Johannesburg, Ad. Donker, 1977, p. 51.

<sup>348</sup> Keorapetse Kgositsile, “For Montshiwa and Phetoe”, 1995, *If I Could Sing*, Roggebaai, Kwela / Snailpress, 2002, p. 90.

vivante, orientée vers une histoire (« we aspire to a story ») construite ensemble comme par un jeu d'échange et de miroirs (« indelible on my brother's eye »). La présence du feu, qui revient dans une troisième strophe, comme élément à la fois fugitif et puissant, insaisissable et qui traverse le temps, donne lieu à un appel (« fire, come bind us ») qui préfigure un changement d'état, un passage, un basculement dans un autre moment, fébrile et incontrôlable. Le présent est alors le déclenchement d'un processus, le résultat d'une attente, une dynamique de l'immédiat qui exploite de manière totale la fracture temporelle induite par la prise de conscience :

We are the Blackmasked ones  
 We are the warrior profiles  
 We are the Black passions  
 long made to wait on tradebooks  
 and white ghost stories  
 [...]  
 We are the rhythm of the jungle  
 long banked up by the ages  
 across the sands  
 of the Nile the Congo the Zambezi  
 We bring the tom-tom drums  
 [...]  
 We move on!<sup>349</sup>

A la fois interprétation et recyclage ironique de clichés coloniaux, le poème de Mafika Gwala donne surtout le signal de la lutte : elle porte l'identité d'un peuple, elle est issue d'une histoire, elle est sonore et en mouvement. La poésie de la Black Consciousness travaille ainsi sur sa propre généalogie et tisse son passé, exploitant le présent non plus comme le caractère insupportable de l'expérience vécue de l'apartheid, mais comme le lieu où un réseau de voix institue une relation pour dire le passé et s'approprier l'avenir.

Spilling the vicarious dreariness  
 of colonialist history  
 into the oceans.  
 Black living has digged  
 the past  
 [...]  
 has revamped the style  
 of the jive.  
 But who ever lied  
 and said, in Africa...

---

<sup>349</sup> Mafika Gwala, *Jol'iinkomo*, op. cit., p. 27.

even the ivory tusks were savage?  
 [...]
 That all Africa's children  
 shall oneday come to know today's Africa  
 as the black giant  
 that always had been  
 even yesterday<sup>350</sup>

La force des textes de Gwala, au-delà de sa capacité à représenter de manière immédiate l'inanité des clichés reproduit par le discours du colonisateur, tient à la fois à la distance de l'ironie, à la construction d'une échelle des temps singulière, à la reconstruction, aussi, d'une confiance dans le langage, pour conclure : « Yet all the lies fall apart / like gossamer against the wind ». La poésie de la Black Consciousness met donc au jour des questions essentielles pour l'avenir d'une nation sud-africaine à venir, s'intéressant à la question du mensonge sous un angle historique et éthique bien plus que sous un angle moral : il ne s'agit pas de définir et d'opposer le bien et le mal, ce qui n'aboutirait qu'à un code prescriptif et figé, mais de s'inscrire dans une construction commune qui touche au sujet en tant qu'il appartient à une collectivité, dans une analogie fonctionnelle entre le sujet et le corps social. Les poètes de la Black Consciousness s'efforcent d'élaborer une éthique du texte que Njabulo Ndebele poursuit alors que la fin du système d'apartheid se dessine :

A manipulative culture must be confronted squarely through a consistent exposure of its emptiness, as well as through a radical substitution of that emptiness with reconstructive content. As far as the latter is concerned in particular, the oppressed will need to say: "we have thoughts we want to validate through the written word so that we can too participate in the historical contest of texts for authority. In practical terms, our writings will be filled with answers to the following questions, among many others: what is the real function of all these buildings? [...] The design of these cities, what needs are they attended to meet? What is the real purpose of all these laws? [...] Why are we not in all the things that really matter? Why is the 'Great Trek' not the 'Calamitous Invasion'? There are thousands of texts to be written. The oppressor, who has deliberately left millions of people outside all serious human activity, will definitely have to learn to live with the fact that there are going to be drastic revisions to his own texts."<sup>351</sup>

Confronter les textes, choisir son propre langage, travailler dans une temporalité choisie et non imposée par la vision ordonnée et inévitable de l'histoire de l'opresseur, questionner systématiquement les textes fondateurs et l'organisation sociale, produire, par la nomination,

<sup>350</sup> Mafika Gwala, « Since yesterday », *Jol'iinkomo*, p. 36.

<sup>351</sup> Njabulo Ndebele, *South African Literature and Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 137-138.

la secousse qui déclenche un processus d'écriture inédit : tels sont les stratégies et les enjeux de la poésie de la Black Consciousness, qui s'attaque à la sémantique de l'opresseur pour constituer son propre récit. L'appel de Ndebele semble alors faire écho au texte de James Matthews :

I shall find freedom again  
three hundred years it took  
on my first trek  
and three hundred years  
will not be long  
I shall shelter on the moon  
but find you, I shall  
freedom, we shall never  
be kept apart<sup>352</sup>

L'importance capitale du « Great Trek » pour la communauté afrikaner, et pour l'histoire de l'Afrique du Sud, est ici battue en brèche par le vers « on *my* first trek » : brisant le mythe de la singularité de cette histoire, du caractère exceptionnel et fondateur qu'a représenté cet itinéraire pour le colonisateur, le poète se l'approprie totalement et rassemble en quelques vers trois cents ans d'oppression pour affirmer sa certitude d'une libération à venir. Ce faisant le poète rompt clairement avec la vision de l'histoire de l'opresseur : ni son temps ni son récit ne sont les mêmes ; ils ne diffèrent non pas tant dans leurs versions de l'histoire que dans la production par l'écriture d'un lieu qui garantit l'avènement d'un sujet acteur et auteur de son propre récit.

C'est dans leur rapport au présent que les poètes de la Black Consciousness déploient toute la singularité d'un rapport alternatif à l'histoire. Ce travail est aussi rendu nécessaire par la domination d'un récit imposé qui, en figeant l'histoire, a voulu fixer et borner les limites de l'action : par son propre récit des origines, l'opresseur a préparé et défini son propre présent, organisé un contenu pour l'avenir, par une temporalité qui est d'abord un système d'autojustification. L'emploi massif du présent comme temps grammatical dans la poésie de la Black Consciousness est d'abord la marque des conditions qui en surdéterminent la production : arsenal des lois du système d'apartheid, difficultés objectives d'une vie marquée par l'inégalité, négation du passé, difficulté à se projeter dans un avenir autre, incertitude du présent même, inquiétude permanente face à la répression, sont des éléments qui, à des fins de

---

<sup>352</sup> James Matthews, *Exiles Within*, Johannesburg, Writers Forum, 1986, p. 50.

contrôle, ancrent le sujet dans un temps qui n'est pas autrement défini que par son urgence. Mais c'est précisément en retournant cet état d'urgence à leur profit que les poètes peuvent élaborer une poésie insurrectionnelle, qui s'inscrit dans le présent comme marque d'une dynamique qui frappe sans relâche les structures d'oppression, modifiant par là le rapport à un temps linéaire et organisé. Homi Bhabha rend ainsi compte de cette temporalité nouvelle, complexe, qui explore les limites du temps en négociant des zones de passages plutôt qu'en y déterminant des catégories fixes et figées :

The borderline work of culture demands an encounter with « newness » that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. [...] The “past-present” becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living.<sup>353</sup>

L'indétermination de ce temps où l'action prend place implique aussi que l'engagement exploite l'incertitude comme outil de création et de détermination, dans une dynamique fondamentalement liée à l'acte de parole et à l'énonciation. La vision performative de la langue est ici déterminante : elle implique aussi que le texte écrit porte les marques de l'instantanéité de l'oralité comme des propriétés actives qui portent, relancent le texte, faisant du présent le lieu de l'action, et non pas seulement de sa projection. Homi Bhabha précise plus loin :

The enunciative process introduces a split in the performative present of cultural identification ; a split between the traditional culturalist demand for a model, a tradition, a community, a stable system of reference, and *the necessary negation of the certitude* in the articulation of new cultural demands, meanings, strategies in the political present, as a practice of domination, or resistance. The struggle is often between the historicist teleological or mythical time and narrative of traditionalism – of the right or the left – and the shifting, strategically displaced time of the articulation of a historical politics of negotiation. The time of liberation is, as Fanon powerfully evokes, a time of cultural uncertainty, and, most crucially, of signifiatory or representational undecidability.<sup>354</sup>

La poésie de la Black Consciousness utilise donc le moment de l'énonciation comme prenant place dans un moment à la fois suspendu et en mouvement, dans une exploitation du paradoxe comme fracture temporelle dont le langage peut rendre compte :

---

<sup>353</sup> Homi Bhabha, *The location of culture*, op. cit., p. 10.

<sup>354</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. 51. Nous soulignons.

the sea touches to the end of the world  
the sea struggles  
the sea splashes and washes the earth,<sup>355</sup>

déclare Wally Serote dans *No Baby Must Weep*: c'est ici un mouvement répétitif, un cycle, qui porte l'idée du combat indépendamment de tout repère, exploitant le moment de l'énonciation comme action qui détermine sa propre temporalité :

when history repeats itself  
as do the sea waves  
flowing and climbing and ebbing  
they ride and roll  
with time and the seasons  
in them we  
men and women create with and mould nature  
to let live  
[...]  
so  
in the night  
and in the day  
against the steep and slope of history  
here we are again  
we hold on to the memory and the old story  
that life must be lived  
history when it repeats itself  
must bend and fold and knot  
as we shape it for life<sup>356</sup>

Les années qui séparent les deux ouvrages de Serote montrent aussi l'exploitation obstinée d'un présent incertain où s'inscrit pourtant l'action. L'importance des idées de formalisation et d'articulation chez Serote est aussi la trace d'une reconnaissance totale de l'acte de parole comme exploration du temps et négociation d'un espace, qui n'ont pas vocation à être déterminés mais, au contraire, tiennent leur force de leur caractère mouvant. « The time is now ! » s'écrit James Matthews dans *No Time For Dreams* (p. 22), entendu à la fois comme injonction et appel à l'action immédiate, mais aussi comme appropriation totale par le langage de toute temporalité, tactique également à l'œuvre dans *Exiles Within* :

they offer us evolution  
pie in the sky  
things will get better

---

<sup>355</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 52.

<sup>356</sup> Wally Serote, *Come and Hope With me*, Claremont, David Phillip, 1994, p. 26-27.



yes, it will get better  
by and by

take your time they said  
you're not ready yet  
for the good things  
that will come  
by and by  
[...]

the air is filled  
filled with the sweet  
smell of revolution  
I breathe it everytime  
We do not need their  
Stupid evolution  
I am filled with revolution  
revolution is now <sup>357</sup>

Le vers “I breathe it everytime”, où le mot “everytime” n’est syntaxiquement suivi d’aucune proposition, suggère une coïncidence entre l’instant et la durée qui est la marque d’une appropriation du présent comme fusion entre espace d’expérience et empreinte historique. C’est aussi ce que pratique Mafika Gwala dans son poème « Afrika at a piece » :

As our heroes die  
As our heroes are born  
Our history is being written  
With the black moments given  
looking the storm in the eye  
Our hope is not gone  
[...]  
Our history is being written  
with indelible blood stains  
with sweeping black souls  
[...]  
Our history will be written  
at the factory gate  
at the unemployment offices  
in the scorched queues of dying mouths  
[...]  
Our blackman history  
is not written in classrooms  
[...]  
Our history will be the distorted figures  
and bitter slogans

---

<sup>357</sup> James Matthews, *Exiles Within*, op. cit., p. 52.

decorating our ghetto walls  
 [...]
 We sing our present  
 [...]
 We shall sit down and sing<sup>358</sup>

Présent simple, présent en –ING, , modalité en will et shall : la diversité des formes verbales est aussi ce qui autorise une navigation temporelle qui brise la narrativité linéaire de l’histoire, qui s’ébauche ici à la fois en coïncidence avec les événements mais aussi avec l’événement de parole, tout en étant une préfiguration de l’avenir bien plus que la fixation du passé.

Lorsque Nelson Mandela, le jour de sa libération de prison, reprend dans son discours à la mairie du Cap les mêmes phrases, mot pour mot, que celles qu’il a prononcées à l’issue du procès qui le condamnait à la prison à vie<sup>359</sup>, c’est un usage semblable de l’acte de parole qui est à l’œuvre : choix libre d’une temporalité, engagement total, mais aussi ironie à l’égard de l’Histoire qui l’accueille ce jour-là, et, enfin, force de l’écho et incarnation de la performativité du texte. La force de la poésie est bien de produire le temps de l’action, en tant qu’elle est fondamentalement liée à l’engagement dans et par la prise de parole. En mettant l’*initiative* au cœur de son analyse phénoménologique du présent<sup>360</sup>, Paul Ricœur donne toute sa place à l’acte de langage et peut ainsi conclure :

Qui dit initiative dit responsabilité. Initiative et responsabilité sont médiatisées par le langage et plus précisément par certains actes de langage, les énonciations (*speech-acts*). Ce n’est pas là un détour artificiel, mais une médiation légitime : d’une part, l’agir humain est intimement lié par des règles, des normes, des appréciations et en général par un ordre symbolique qui place l’action dans la région du sens. Il faut donc considérer l’initiative sous l’angle de l’action *sensée*, ce qui passe par le langage. D’autre part, le langage, considéré au plan de l’énonciation, est une sorte d’action : nous faisons quelque chose en parlant : ce qu’on appelle acte illocutionnaire. Tous les actes de langage, considérés du point de vue de leur force illocutionnaire, engagent leur locuteur, par une clause tacite de sincérité en vertu de laquelle je signifie effectivement ce que je dis. [...]

<sup>358</sup> Mafika Gwala, *No More Lullabies*, Johannesburg, Ravan Press, 1982, p. 44.

<sup>359</sup> “I have fought against white domination, and I have fought against black domination. I have cherished the idea of a democratic and free society in which all persons live together in harmony and with equal opportunities. It is an ideal which I hope to live for and to achieve. But if needs be, it is an ideal for which I am prepared to die.” L’intégralité du discours du Cap est disponible sur <http://www.nytimes.com/1990/02/12/world/south-africa-s-new-era-transcript-mandela-s-speech-cape-town-city-hall-africa-it>.

<sup>360</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l’action*, op. cit., p. 290-300.

La promesse, dirai-je, est l'éthique de l'initiative.[...]

Telles sont les quatre phases traversées par l'analyse de l'initiative : premièrement, je *peux* (potentialité, puissance, pouvoir) ; deuxièmement, je *fais* (mon être, c'est mon acte) ; troisièmement, j'*interviens* (j'inscris mon acte dans le cours du monde : le présent et l'instant coïncident) ; quatrièmement, je tiens ma promesse (je continue de faire, je persévère, je *dure*).<sup>361</sup>

En définissant ainsi une éthique de l'initiative, dont les répercussions seront également collectives, Paul Ricœur met aussi au jour les ressorts de l'engagement par le langage qui, dans une analogie avec le texte poétique, nous permettent d'y voir l'émergence d'une pratique qui produit l'histoire et annonce l'avènement du faire, la production libre d'un mouvement :

until  
black magic hands  
rise  
in  
the  
darkness<sup>362</sup>

### 2.3 *L'histoire passera par la parole*

En situant leur combat sur le plan du langage et d'une éthique du texte dans son rapport à l'action et à l'histoire, les poètes de la Black Consciousness questionnent également la pratique de l'interlocution comme garantie d'une énonciation efficiente. En effet, la réécriture de l'histoire, le travail d'interprétation et d'articulation ne suffisent à garantir ni l'unité d'un peuple ni sa participation à un récit nouveau. Ainsi que le souligne avec ironie et désenchantement Hito Steyert,

Nous devons non seulement demander avec Spivak : « Can the subaltern speak ? » La question devrait aussi être : « But if he or she has been talking on for centuries – why didn't anybody listen ? »<sup>363</sup>

La question de la parole *et* de l'écoute traverse donc le temps et l'espace et se rappelle avec insistance : si l'appropriation de la parole comme pouvoir est déterminante, elle ne prend sens

---

<sup>361</sup> Paul Ricœur *Du texte à l'action*, op. cit., p. 299-301.

<sup>362</sup> Mafika Gwala, *Jol'iinkomo*, op. cit., p. 11.

<sup>363</sup> source: [http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/steyerl01\\_fr.htm](http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/steyerl01_fr.htm), lepeuplequimanque.org.

qu'avec la participation d'un public dans une démarche inclusive. Pour celui qui parle, la naissance de la parole est douloureuse : le sujet de parole, qui s'appuie aussi sur les sonorités du monde qu'il veut donner à voir et à entendre doit forger les outils qui créent une collectivité en accord avec elle, dans une démarche de négociation qui procède du partage de la parole et de la recherche d'un langage commun. Wally Serote construit ainsi un itinéraire qui s'assimile à un rituel avec la parole dans la mise en forme et en mots de la naissance de la voix poétique :

I have pleaded with the trees  
and the sky  
and the moon, the stars, the shadows  
I have pleaded with the voice of this time  
past and coming  
but I shift and I shift on this chair  
the wound can't be born  
[...]  
the train took me out on a long nightmare  
this  
a monotonous lullaby rattling at the bottom of my body  
keeping me awake  
rattling deep inside  
piercing<sup>364</sup>

Le texte de Serote fait état de la difficile négociation de l'usage du langage à la fois du poète avec lui-même mais aussi avec le monde qu'il entend représenter, dans une tentative de dialogue avec les voix et les sons du monde. « I have pleaded with the voice of this time / past and coming » : ce n'est pas ici la situation dans le temps qui importe, mais la demande poétique de produire un discours qui fasse entendre d'autres voix. La prétention du poète, quel qu'il soit, à incarner les voix du monde, réclame alors une vigilance extrême, une écoute totale : « this / a monotonous lullaby rattling [...] / keeping me awake ». Mais la fusion du corps, des sons et des voix, précédée par l'incertitude temporelle, rappelle que l'existence, comme l'identité du poète, dépend des voix qu'il sait entendre et qui le constituent. La demande du poète est double : il est celui qui demande à être entendu, parce qu'il lui faut entendre et porter la voix des autres, qu'il a le pouvoir de faire circuler. La privation de parole propre à un état d'oppression est d'abord la privation d'écoute et, partant, d'existence :

---

<sup>364</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 13-14.

within the loneliness of my skin  
*a cry for recognition* is strangled  
 the mirrors I scan for solace  
 show the emptiness of a blind man's eyes  
 gropingly my hands reach out  
 to touch the warm flesh  
 of passing people  
 a phantom in their midst I am  
*not seen; not heard; nor felt*  
 leaving me a castaway  
 within the loneliness of my skin<sup>365</sup>

Dépourvu de voix, de texte et donc d'existence, le sujet est aussi ici un naufragé de l'histoire : l'histoire déjà écrite ne l'inclut que comme un trop-plein de sens, comme l'analyse Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, ou comme un manque, une déficience, jamais comme une voix autonome. Ici encore, le poète s'inscrit dans une collectivité par la force de l'articulation d'un témoignage qui participe à l'écriture d'un récit en l'absence de reconnaissance du sujet et de son histoire. Mladen Dolar souligne ainsi l'interaction décisive entre parole et écoute, qui entretiennent une relation dynamique qui est aussi une ambivalence et un rapport de force :

Where does the voice come from? Where do we hear it? How do we tell the external voice from the voice in the head? This is the first ontological decision, the first epistemological break, the source of all subsequent ontology and epistemology. [...] The voice as authority is one part of the story. On the other hand it is also true that the sender of the voice, the bearer of vocal emission, is someone who exposes himself, and thus becomes exposed to the effects of power which not only lie in the privilege of emitting the voice, but pertain to the listener. The subject is exposed to the power of the other by giving his or her own voice, so that the power, domination, can take not only the form of the commanding voice, but that of the ear. [...] The voice cuts both ways: as an authority over the Other and as an exposure to the Other, an appeal, a plea, an attempt to bend the Other.<sup>366</sup>

C'est parce que la voix fait autorité qu'elle participe à l'élaboration du sujet ; mais elle ne peut le faire sans la participation de l'autre. Si James Matthews trace le portrait d'un sujet absent à lui-même, c'est bien parce qu'il n'est éprouvé par personne : son monde l'enferme sur lui-même, empêche le dialogue, l'exclut de tout rapport à l'autre. La première voix est une voix entendue, avant que le sujet de parole se définisse comme tel et puisse à son tour la produire. Si la voix poétique peut écrire l'histoire du sujet comme un récit commun, c'est

<sup>365</sup> James Matthews, *Cry Rage !*, Johannesburg, Spro-cas Publications, 1972, p. 43.

<sup>366</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 80.

parce qu'elle se place d'abord à l'écoute de la voix de l'autre, dans un dialogue qui est à la fois une manifestation de pouvoir et une nécessité. L'analyse de Mladen Dolar, en soulignant que la voix est aussi autorité et que son émission procède d'un privilège, rappelle que la situation d'écoute s'articule sur un double rapport de force, qui peut équilibrer la relation de pouvoir dans la mesure où le locuteur a besoin de l'écoute de l'autre. Elle souligne toutefois qu'elle peut être l'instrument qui remplace un discours par un autre ; dans ce cadre, la poésie apparaît comme le lieu fragile d'un échange de pouvoir qui requiert à la fois un engagement et une prise de responsabilité tant de la part du locuteur que de son interlocuteur.

La question de la mémoire est essentielle : durant le processus de résistance et de lutte contre l'apartheid, il est manifeste pour les poètes de la Black Consciousness que le caractère indicible de l'expérience de l'oppression soulèvera une question mémorielle, à la fois dans le souvenir et le rappel de l'expérience, mais aussi dans l'élaboration de structures qui en tiennent compte sans être totalement déterminées par elle. Dans un état où la manipulation du langage fait office de politique, il n'y aura pas d'histoire sans parole qui engage. Dire, c'est élaborer un rapport au temps, c'est aussi se souvenir ; la spécificité de la poésie de la Black Consciousness est précisément d'exploiter le rapport immédiat au présent qu'elle construit par une écriture de l'oralité, pour explorer le temps de manière totale et intégrer la mémoire à un projet dynamique.

The air, I hear  
froze to the sound  
searching. And my memory  
present and future tickles  
the womb like the pulse  
of this naked air  
in the eye of a tear  
drop. The dead cannot  
remember even the memory  
of death's laughter. But memory  
defiant like the sound of pain  
rides the wave at dawn  
in the marrow of the desert  
palm: stands looking still  
and the bitter shape  
of yesterdays weaves  
timeless tomorrows  
in the leaves  
of laughter larger than  
singular birth...<sup>367</sup>

---

<sup>367</sup> Keorapetse Kgositile, "The air I hear", 1971, *If I Could Sing*, Roggebaai, Kwela / Snailpress, 2002, p. 21.

C'est d'abord la syntaxe, associée à l'emploi du présent simple hormis pour le verbe "froze" du second vers, qui produit ici un sens de l'immédiat quand le lexique renvoie à l'exploration du souvenir et à son impact sur l'avenir, défini comme « timeless tomorrows », sorte d'oxymore qui défait immédiatement la situation proprement temporelle que le mot « tomorrow » induit habituellement. Le titre du poème, « The air I hear », est intégré au texte dont il constitue le premier vers, cette fois avec une virgule qui fait passer le sens d'un rapport corporel et vital (« the air I hear », comme « the air I breathe ») à une situation d'écoute et de discours (« the air, I hear/ froze »). Le texte tire alors parti de tous les paradoxes du temps dans son rapport à la parole : « the air froze », « my memory present and future », « memory rides / stands looking still ». Il n'est pas une résolution de ces contradictions, mais il tisse un rapport organique entre temps, mémoire et parole, qui se fait plus violent dans le poème « Shotgun », où l'on retrouve le rapport instantané et dynamique du souvenir au présent :

Five deaths ago my  
name was born  
inside the thigh  
of a breath.

300 years in the grip  
of blood-drenched sweat I  
walk the flesh of the future  
like the heir's nimble  
grin at diamond dust. And my  
son playing in the nimble  
leaves of the mimosa soil-bound

Over 300 years... but every night  
the red-lipped sun kisses the sea  
the leaf mates even  
with factory-filthied air  
and love loves love  
bathed in a drop of the sun  
kissing the singing muscle  
of the mine labourer's son

over 300 years of deballed grins...<sup>368</sup>

Quatre strophes extrêmement denses aussi bien en en références proprement sud-africaines ( « 300 years in the grip / of blood-drenched sweat », « diamond dust », « mine labourer » ) qu'en

<sup>368</sup> Keorapetse Kgositse, "Shotgun", 1971, *If I Could Sing*, p. 22.

fragments intimes du présent (« and my / son playing in the nimble / leaves of the mimosa soil-bound ») rassemblent trois cents ans d'une histoire violente que le travail de la mémoire par la voix poétique peut mettre en scène, organiser parce que son caractère oral (présence du sujet de parole, passage immédiat d'une temporalité à l'autre, circulation de la pensée, syntaxe par accumulation) tisse un rapport d'écoute immédiat au monde déployé devant le public.

Lorsque la Commission Vérité et Réconciliation s'efforce de dire l'étendue des crimes commis sous l'apartheid en laissant libre cours à la parole des victimes et bourreaux, c'est bien la question de l'interaction entre parole – si elle est consentie – et écoute qui est au cœur de l'histoire. Insuffisante, certes, elle est toutefois un objet d'analyse crucial ; l'éditeur du livre *Country of my Skull* d'Antjie Krog, qui couvre l'événement en tant que journaliste, conclut sa préface par ces mots :

Many voices of this country were long silent, unheard, often unheeded before they spoke, in their own tongues, at the microphones of South Africa's Commission. The voices of ordinary people have entered the public discourse and shaped the passage of history. They speak here to all who care to listen. <sup>369</sup>

Antjie Krog, à l'approche de la fin du volume, rapporte par ailleurs une conversation au cours de laquelle elle déclare : « The struggle taught me to listen ». <sup>370</sup> Rédigés avant l'achèvement des audiences de la Commission, les mots de l'éditeur résonnent singulièrement : certes, ils témoignent de l'ouverture d'un espace de parole, que chacun peut occuper non seulement dans sa langue mais aussi dans son langage (« in their own tongues »), et soulignent le lien fondamental de ce travail à l'écriture de l'histoire (« shaped the passage of history »). Mais on ne peut ignorer que la dernière phrase peut aussi être entendue comme une réserve, une limite par l'utilisation de la relative « all *who care to listen* », et que les premières phrases laissent surtout entendre un déficit d'écoute plutôt qu'un déficit de parole, comme si le terme « silent » était corrigé par « unheard, unheeded » (« why didn't anybody listen ? » demandait Hito Seyert, en écho à la question de Spivak : « Can the subaltern speak ? » ). Au cœur du régime d'apartheid, la poésie de la Black Consciousness, en pleine conscience de cette absence signifiante, de cette défaillance ou incapacité à entendre le peuple qui parle, s'efforçait d'élaborer des textes pour un travail sur le monde et la mémoire qui n'est pas de

---

<sup>369</sup> Antjie Krog, *Country of my Skull*, Johannesburg, Random House, 1998, p. x.

<sup>370</sup> Antjie Krog, *Country of my Skull*, op. cit., p. 437.



I want to look at what happened  
That done,  
As silent as the roots of plants pierce the soil  
I look at what happened,  
Whether above the houses there is always either smoke or dust,  
As there are always flies above a dead dog.  
I want to look at what happened.  
That done,  
As silent as plants show colour: green,  
I look at what happened,  
When houses make me ask: do people live here?  
As there is something wrong when I ask – is that man alive?  
[...]  
I look at what happened  
When knives creep in and out of people  
As day and night into time.  
I want to look at what happened,  
That done,  
As silent as plants bloom and the eye tells you:  
something has happened.  
I look at what happened  
When jails are becoming necessary homes for people  
Like death comes out of disease,  
I want to look at what happened.<sup>372</sup>

<sup>371</sup> Homi Bhabha, *The location of culture*, p. 51, cité plus haut.

280

« fictions critiques » comme forme contemporaine d'engagement littéraire, Dominique Viart écrit :

Renonçant à l'orientation chronologique de la saga ou du roman historique, la fiction critique *inverse le rapport au temps*<sup>373</sup>. Elle assume sa position historique et épistémologique dans le corps même de l'œuvre. Nous assistons à l'apparition d'un modèle narratif nouveau, *archéologique*, qui déenfouit des vérités inconnues, oubliées ou dissimulées. [...]

C'est en fait tout le champ des sciences humaines qui est interpellé dans ces œuvres. [...] Néanmoins, les fictions littéraires ne se substituent pas aux sciences humaines avec lesquelles elles dialoguent. [...] *Ecriture du scrupule, elles configurent la littérature en dialogue, et affichent constamment leur souci éthique.*<sup>374</sup>

Cette « écriture du scrupule », dialogue à la fois en tant qu'intertextualité et interdisciplinarité, se définit d'abord par un souci éthique, qui est aussi au cœur de l'élaboration d'un récit commun par les poètes de la Black Consciousness. Ce souci constant, dans un présent qui laisse pourtant peu d'espace à la projection vers un temps autre, est le signe d'une insurrection dans le langage qui autorise justement la construction de structures durables légitimées par le caractère insupportable d'un état d'urgence devenu permanent, un état d'exception devenu la règle. Dans son introduction, intitulée « Par quoi demain déjà se donne à naître », à *La Prise de Parole*, ouvrage que Michel de Certeau consacre à l'analyse des événements de mai 1968 en France, Luce Giard déclare :

Où passait la ligne de séparation entre les « assujettis » et leurs institutions, entre les croyances qu'on leur supposait et leurs convictions réelles ? Certeau ne le savait pas plus que d'autres, mais sur ces derniers il avait l'avantage de se reconnaître dans une situation de non-savoir et d'en chercher la clarification. [...] Le travail de « faire l'histoire » [...] concerne autant le présent que le passé. Parce qu'il rend intelligibles au présent les événements du passé avec leurs conditions de possibilité, ce travail consiste tout autant à rendre possible au présent l'engendrement de l'avenir dans la transformation du corps social. Il s'agit donc, en réalité, d'un travail d'élucidation qui est à la fois historique et politique, qui ne peut être l'un sans l'autre, car il lui faut associer l'agir, le dire et le comprendre. Comme l'a remarqué un historien lié à Michel de Certeau, et lecteur perspicace de son œuvre : « Politique est le projet de celui qui veut surprendre l'invention de la société. »<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> Nous soulignons.

<sup>374</sup> Dominique Viart, « 'Fictions critiques' : la littérature contemporaine et la question du politique », in *Formes de l'engagement littéraire*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 200.

<sup>375</sup> Michel de Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Editions du Seuil, 1994, p. 21-22.

C'est aussi en tant que processus que la poésie de la Black Consciousness poursuit un travail d'élucidation *par la parole* ; faite de voix en mouvement, qui intègrent la voix de l'autre, mettent au jour les différentes strates du langage et des textes, et se placent à l'écoute de ce que dit le monde, telle est la poésie qui avance, circule, lit les traces et construit un engagement qui est aussi caractérisé par le refus de ne pas voir, de ne pas entendre :

You are what you do  
beyond any saying of it

For the eye and the ear leaning and groaning  
under the weighted centuries of rape and ruin  
For the eye and the ear pried open by hunger  
by the back peeled raw by the flame and the whip  
of bible and rifle contact under any sky  
For the eye and the ear wishing and wanting  
to rid the slave years of their menace  
I lean on the groaning years like the wind  
searching their crevices for the life  
we came to live<sup>376</sup>

Martèlement du passé, généalogie de l'oppression, histoire violente et subie, rendue sensible par la répétition des mots « for the eye and the ear » : Kgositsile se fait le narrateur d'une histoire commune mais non reconnue, pour rappeler la réalité d'une expérience dont il faut fouiller les interstices pour y saisir la vie. Mais le poème bascule dans une modalité d'exploration radicalement différente et, par touches, par une série de négociations, par la pratique du doute et du scrupule, par le partage du savoir, construit un dialogue fondateur avec son public dans un langage qui s'interroge sur lui-même :

Not that I have been to any mountaintop  
where the sun wipes her nose before she shows  
or hides her face. But this I know :  
People are not mountains. They will meet  
where and if they meet where the bloodstains are  
the beginning of birth or burial. Not that the bones  
that rattle under the sea  
could not be your very own. Not that  
what is eroded or trampled  
underfoot and lost  
could not become strange or alien  
but that the juice that flows  
oozes from the fruit or the sore

---

<sup>376</sup> Keorapetse Kgositsile, "Places and bloodstains", 1995, *If I Could Sing*, p. 90.

Not that language could ever be life  
 but that the hurt that tears laughter  
 from the eye and gives fire  
 to the word is more often a sign  
 of expectations betrayed than of hatred  
 Not that bloodstains are always a sign of death  
 Ask any mother who has known  
 sadness or joy [...]  
 I take my brother's voice and repeat:  
 it's never too soon to learn the signs<sup>377</sup>

L'anaphore des mots "not that" semble décrire l'itinéraire de la parole ; elle est un scrupule du texte sur lui-même, du langage sur le monde, un engagement pour un appel à la parole comme pratique du doute et du questionnement, une lecture des signes et une écoute des voix pour que le texte demeure mouvement et non dogme, pour qu'un texte alternatif au texte de l'opresseur ne s'impose pas violemment, à son tour, à l'opprimé. Cette pratique, qui est une écoute et une lecture avant de devenir écriture, est aussi ce que Paul Ricœur défend dans sa pratique de l'interprétation par analogie avec « la critique de la religion à la façon de Marx, de Nietzsche et de Freud »:

Cette critique de la religion s'est, bien entendu, constituée tout à fait en dehors de l'herméneutique, comme critique des idéologies, comme critique des arrière-mondes, comme critique des illusions. Mais, pour une compréhension herméneutique centrée sur le texte, cette critique peut à la fois rester la reconnaissance de l'adversaire du *dehors*, qu'on ne tente pas de récupérer et de baptiser de force, et devenir instrument d'une critique *interne*, qui appartient en propre au travail de distanciation que toute compréhension de soi devant le texte requiert. [...] Une herméneutique du soupçon fait aujourd'hui partie intégrante de toute appropriation du sens. Avec elle se poursuit la « dé-construction » des préjugés qui empêchent de laisser-être le monde du texte.<sup>378</sup>

Dans un écho frappant à l'affirmation de Ricœur, Michael Chapman, dont le travail sur la littérature de la Black Consciousness est fondateur, défend une pratique similaire qu'il envisage comme indispensable à la transition poétique et politique en Afrique du Sud :

The dangers of amnesia are manifest in a society seeking to emerge from the tyranny of its past. As Marcuse puts it, to forget is also to forgive what should not be forgiven if freedom and justice are to prevail. In any South African story, then, detail should not be erased; neither, however, should detail be permitted to overwhelm the possibilities of reconstitution, or forsake the desire for trajectory. [...] A tension – both problematic and necessary- characterises my conception of identity formation and, by extension, the writing of literary history after both apartheid and the Cold War. There is, at the one pole, a need for a hermeneutics of suspicion: a rereading of

<sup>377</sup> Keorapetse Kgotsitsile, "Places and Bloodstains", 1995, *If I Could Sing*, op. cit., p. 92.

<sup>378</sup> Paul Ricœur *Du texte à l'action*, op. cit., p. 147.

authorities, a questioning of positions, reputations, traditions, influences, as texts are set in contexts of controversy in which terms such as major/minor/functional/aesthetic, the West/Africa are held up for discursive investigation. At the other pole there is a need in societies of sharp inequalities for a humanism of reconstruction, in which damaged identities are reassembled, silenced voices given speech, and causes rooted close to home in the priorities of the local scene examining itself as it examines its relations to any international counterpart.<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Michael Chapman, « The Politics of Identity : South Africa, Storytelling, and Literary History », 2006, [www.michaelchapman.co.za](http://www.michaelchapman.co.za).

## CHAPITRE TROIS

« Il n’y a de sujet que résonnant »<sup>380</sup>

---

<sup>380</sup> Jean-Luc Nancy, *A l’écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 58.

### 3.1 *Revendiquer une écoute de textes à l'écoute du monde*

En constituant un espace en propre par son travail sur le langage, la poésie de la Black Consciousness s'efforce de construire un monde pour un peuple qu'elle veut associer à l'écriture d'un récit commun. Le monde que ces textes révèlent n'est pas imaginaire : ancré dans l'histoire sud-africaine telle qu'elle est réécrite par la Black Consciousness, il se veut l'objet et l'enjeu d'un combat qui se livre par l'écriture en tant qu'elle s'investit dans une politique de la littérature. Cet engagement, déterminé par le contexte politique d'oppression qu'est le système d'apartheid, questionne aussi la construction et l'affirmation du sujet dans son rapport à la collectivité, au corps social, et à l'histoire. Les poètes de la Black Consciousness, par un engagement fondamentalement humaniste qui n'est pas seulement une réponse à la déshumanisation systématisée propre à l'apartheid, mais aussi un engagement global, mettent donc en place des structures qu'ils veulent durables, exploitant les paradoxes de l'illégitimité, de la fracture, des marges, des contraintes extrêmes du contexte, pour proposer une autre textualité, d'autres modalités d'énonciation et d'interlocution, qui confèrent une place centrale et fondatrice à l'acte de parole. C'est donc en s'appuyant sur un réseau de textes portés par des voix que les poètes élaborent ce monde : l'écriture de l'oralité, à la fois source d'inspiration, ancrage culturel, tissu de références, devient la garantie d'une écoute totale. Ce dialogue, puisque c'est dans l'échange entre sujets de parole et entre textes que se noue cette nouvelle relation active au monde, est lui-même une réponse à la violence épistémologique qui caractérise l'Afrique du Sud comme texte.

S'il est vrai qu'un seul mot peut déjouer les ruses des bêtes de proie tapies dans le noir et détruire la peur qui nous étreint, alors, je me le demande, ce mot que nous étouffons derrière nos dents, qu'attendons-nous pour le crier ?

[...] Hâtons-nous de tout dire. Nous ne sommes qu'un masque de fibres et d'eau campée. Quand il nous arrive de marcher, notre cœur donne l'allure et la semblance d'un vieux chien fatigué. Et nous boitions bouffonnement.

Ah quel déguisement !

et quelle perte de mémoire !<sup>381</sup> [...]

Mentir, toutes dents dehors, durant tant de siècles. Triste le sommeil. Et ancienne la fable. Lointain hennissement des chevaux drogués. Le salut reviendra avec une rumeur d'abeilles musiciennes, pour que nous puissions ramer loin des mares de l'enlissement, pendant que durera la force de l'onde qui nous entraîne vers l'inconnu.

---

<sup>381</sup> Frankétienne, *Ultravocal*, Paris, Hoëbeke, 2004, p. 300-301.

[...] Le voile du silence se déchire. La trame de la voix que l'on entend pourrait être celle de n'importe qui parmi nous. Voix venue des profondeurs du temps. Voix projetée vers l'infiniment futur. [...] Un grain de poussière au bout du doigt. Un seul mot à mes lèvres. *Et je recrée l'univers.*<sup>382</sup>

Les lieux où le langage fraie avec la douleur et la folie, avec l'héritage de l'esclavage et un présent qui étouffe l'humain, sont aussi l'espace et le temps où des voix créatrices s'élèvent ; elles portent alors d'autres chants, d'autres textes, d'autres poèmes, qui circulent et tracent un monde. En ce sens le texte est à la fois une prise de possession, une liberté, ce qui lutte et ce qui sauve le sujet. Le texte est l'inscription du sujet dans une histoire, une articulation décisive qui crée les conditions de sa propre écoute par une circulation du sens entre voix, entre textes, entre poètes et publics, entre acteurs en somme. Le texte engagé *est* alors expérience et non pas seulement représentation de l'expérience ; et, par l'expérimentation sur un langage devenu instable, il construit son propre discours qui assure une transmission poétique et narrative en dépit de la fragmentation originaire. L'intertextualité, inséparable de la diversité des écritures, des langues et langages, apparaît alors à la fois comme une nécessité et une stratégie ; c'est, pour Denis Hirson, l'une des caractéristiques de la poésie de Wopko Jensma :

Poets are often loners who cross borders between communities. I would take Jensma as an emblematic figure; I would associate his madness with the fact that he crossed into forbidden compartments, he took on the madness of South Africa. There's a sort of conglomerate effect of language in his poetry, coming from his heterogeneous experience.<sup>383</sup>

Face à la fragmentation d'une société compartimentée par la violence institutionnelle, et qui impose au sujet l'expérience de la fracture, le dialogue entre les textes propose une structure nouvelle qui s'appuie sur une mise en commun des récits, des sons et du sens. La poésie devient le lieu d'un dialogue qui ne peut prendre place que dans cette exploration des échos, des résonances et des chocs. Interrogé sur les motivations qui l'ont amené à concevoir une anthologie de nouvelles, puis de poésie sud-africaines, Denis Hirson établit aussi ce rapport entre sa propre expérience et le texte :

In 1990, Mandela's release had a powerful, unforeseeable effect on me. I remember sitting in front of the television from the moment when he was released, in the afternoon of 11 February, until late into the night, just watching the moment of

---

<sup>382</sup> Frankétienne, *Ultravocal*, op. cit., p. 306.

<sup>383</sup> Interview de Robert Berold, *New Coin*.



release, flicking through the channels to see that moment again. Just *watching it over and over* and crying uncontrollably, not fully understanding what was happening to me. Later, trying to assess that moment, I saw how there was a connection between it and the release of my father from prison; allowing myself some 20 years later to *actually experience* the full release of emotion which *I couldn't express* in 1973. [...] *I found that the only response I could have to Mandela's release was in term of text, because in many ways South Africa had become a text, or rather a series of texts for me.*<sup>384</sup>

Denis Hirson établit d'emblée un rapport d'échos entre expériences et textes, et ces échos sont actifs, fonctionnels : c'est par la prise de conscience de ces correspondances que l'écriture devient possible, ou que la mise en relation des textes devient évidente. Le moment décrit par Denis Hirson est celui d'un présent délibérément répété (« flicking through the channels to see that moment again ») visant à une expérience totale qui est aussi de l'ordre du déjà vécu mais non appréhendé et surtout non écrit (« allowing myself to actually experience the full release of emotion which I couldn't express »). Le passage à l'écriture et aux textes, lui, est de l'ordre de l'action et s'inscrit dans une temporalité anhistorique qui est de l'ordre de l'expérience. Le moment historique dont il est témoin ne prend alors pleinement sens que dans la rencontre et la production d'un dialogue avec d'autres textes sud-africains (« South Africa had become a series of texts for me »). Le rapport de la poésie à l'écriture de l'histoire implique que ces textes sont constitutifs du sujet – dans ce qu'il considère comme son identité, dans l'articulation de son expérience – tout comme ils le sont du corps social : une diversité de voix singulières, portant chacune une histoire, s'entrecroisant pour constituer un autre texte.

Cette mise en abyme du texte est l'une des stratégies de la poésie de la Black Consciousness, tout d'abord comme élaboration d'un fond commun à la lumière duquel s'exerce un processus de relecture et de réécriture. Ce processus est aussi la mise en scène de la parole comme principe dynamique, relation, mise au jour de logiques et d'interconnexions sociales, appui ; il ne s'agit pas de la progression linéaire d'un récit, mais de l'établissement d'un réseau de voix qui explorent le texte de l'Afrique du Sud et qui, par juxtaposition, citation, inclusion, discussion en mouvement du langage même, requièrent et construisent une écoute qui est aussi ce qui les constitue.

There are no sixes and nines be one  
with the children of Nonti. Truth is truth

---

<sup>384</sup> Interview par Robert Berold, *New Coin*. Nous soulignons. Le père de Denis Hirson, militant anti-apartheid, a été emprisonné de 1964 à 1973.

and lies are lies amongst the children of Nonti.  
 [...]
   
Nothing is more vital than standing up
   
For the Truths that Nonti lived for.
   
Then there shall be Freedom in that stand
   
by the children of Nonti.
   
*Truthful tales shall be told*<sup>385</sup>

Se plaçant dans une perspective de transmission du récit, créant un effet de circularité et de circulation du récit par la répétition de « the children of Nonti », questionnant le mensonge et réitérant l'engagement dans la lutte, c'est finalement par une ironie de l'énonciation que le poète conclut son texte : le quasi-oxymore de « *truthful tales shall be told* » réaffirme la liberté du sujet de parole dans sa propre définition et sa propre représentation du monde. S'il s'agit de raconter des histoires et des contes, c'est pour accéder à une vérité du récit que le réel ne dit pas. Le poète à l'écoute du monde avant d'en transmettre un écho s'inscrit dans un processus de transmission inséparable de la déclaration de liberté qu'incarne le poème ; le texte produit alors son propre système d'échos, relancés par son public dans une invitation explicite à la circulation du langage.

I can't tell the world anything it doesn't know. I can pick up my bongo drum and  
 summon the world around a calabash. So that it may speak to itself.  
 My throat is getting dry...  
 Such is the business of talking to your elders. I am a beginner in these things. Please  
 understand.  
 Share with me these few drops, as we wait for the sun to rise.<sup>386</sup>

Se mettre à l'écoute, c'est s'installer dans un rituel avec le langage, sa musique, et le monde, dans un effet de réverbération qui touche aussi au sens : « so that it may speak to itself ». Travailler dans la langue, c'est aussi faire sonner le texte, faire circuler une conscience de l'écho et de ce que le monde sait déjà sur lui-même. Ce travail requiert une obstination pour persister, une lutte inlassable pour dire et se dire, un engagement total de ceux dont la parole n'est pas entendue mais qui résonnera pour se faire entendre en mettant au jour une archéologie des textes qui est participation active à l'histoire :

---

<sup>385</sup> Mafika Gwala, *Jol'iinkomo*, Johannesburg, Ad. Donker, 1977, p. 48.

<sup>386</sup> Sandile Dikeni, *Guava Juice*, Bellville, Mayibuye Centre for History & Culture in South Africa, University of the Western Cape, 1992, p. 13-14.

Les pauvres [...] sont ceux qui « s'acharnent » à écrire, à parler des autres et à se raconter. L'acharnement est le défaut courant de ceux qui font ce qu'ils n'ont pas lieu de faire,<sup>387</sup>

souligne ironiquement Jacques Rancière, semblant ainsi court-circuiter le questionnement de la légitimité d'une parole dans le champ littéraire ou social et surtout dans leur intersection dans le champ politique.

Se constituant en sujets de parole et d'histoire, les poètes de la Black Consciousness procèdent aussi par appels : appel au lecteur mais plus encore, appel à un auditoire, appel à une participation collective, appel aussi aux sources de la parole et du récit. La voix comme technique et comme thématique d'appropriation s'acharne, de fait, dans un contexte qui tout entier limite la possibilité de se faire entendre, à constituer un monde par des textes dont les interactions frappent et se propagent pour faire jaillir un sens nouveau, comme le renouvellement constant d'un chant des origines dont les poètes assurent un retentissement actif. Ainsi un texte des années 1870, traduit par Stephen Watson dans le cadre de son œuvre sur les poèmes des /Xam Bushmen fait entendre le récit de l'appel à la pluie :

While we were sleeping, /Kaunu would sit.  
He struck his bow-string, cloud coming out.  
He plucked out a rhythm that summoned the cloud,  
and we woke in the cloud, the sun shut out.

We would hear a far twanging, coming from cloud.  
We would wake to find we were sleeping in cloud.  
And a rain would begin, lasting into the sunset;  
the rain would pour down through two sunsets.

While we were sleeping, /Kaunu sat there, awake.  
He made the rain fall by striking his bow-string.  
And we woke in the clouds, a sound in the clouds,  
cloud pouring out of the sound of a bow-string.<sup>388</sup>

Récit d'un rite d'appel à la pluie par une invocation musicale magique, ce poème frappe par sa structure, ses images et le caractère dynamique du son et du rythme. La présence des éléments – l'eau, l'air, voire le feu incarné par le soleil – donne toute la dimension d'un monde où le locuteur s'inscrit et sur lequel on peut agir par la magie d'un rythme ; du moins,

---

<sup>387</sup> Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 41.

<sup>388</sup> Stephen Watson, "Rainmaking with a bowstring", *Strong of the Broken String, Poems from a Lost Oral Tradition*, New York, Sheep Meadow Press, 1991, p. 34.

un individu peut agir, parce qu'il possède la connaissance d'un rythme donné et détient donc le pouvoir de convoquer la pluie (« he struck his bow-string », « he plucked out a rhythm that summoned the cloud »). Le système complexe de répétitions et de reprises du poème est propre à une poésie orale faite pour être mémorisée et transmise ; il produit un effet de récurrence qui tient aussi à l'accumulation d'éléments qui sont l'objet de légers déplacements : « /Kaunu would sit » / « /Kaunu sat there », « he struck his bow-ring » / « by striking his bow-ring », « and we woke in the cloud, the sun shut out » / « and we woke in the clouds, the sound in the clouds ». Le rythme est au cœur de la magie, aussi bien dans l'exécution du rituel que dans la production du poème lui-même. Les strophes 1 et 3, au contenu proche mais non identique, encadrent celle où l'événement se produit, et cette structure close faite pour être répétée, tant comme magie que comme récit, s'achève sur un vers qui concentre tous les éléments clés du récit. Le poème est d'abord le récit du lien entre le monde du locuteur et la nature, un lien modifié et réactivé par la magie d'une musique, et esquisse la place de l'homme dans ce monde. Comme pour le reste du recueil, nous ignorons, malgré l'introduction de Stephen Watson, le détail des transformations qu'il a apportées au texte d'origine, lui-même déjà transcription faite à partir du collectage de formes orales. Mais il faut aussi entendre ce poème dans le contexte du titre et du sous-titre que Stephen Watson a donnés à son œuvre : *Song of the Broken string, Poems from a lost oral tradition*. Prendre connaissance de ce texte, c'est déjà savoir que l'instrument, la corde et le rythme qui sont au cœur du poème cité plus haut sont brisés, que le monde qu'il dit a disparu, que ses acteurs ont été décimés. Stephen Watson cite à la fin de son introduction un article publié par Dorothea Bleek en 1929 :

Fifty years ago every adult Bushman knew all his people's lore. *A tale begun by a person could be finished by someone from another place at a later date*. In 1910 I visited the Northern part of the Cape Colony and found the children, nephews and nieces of some of the former informants [such as //Kabbo and Dialkwain] among the few Bushmen still living there. Not one of them knew a single story. On my reading some of the old texts a couple of old men recognized a few customs and said, « I once heard my people tell that ». But the folklore was dead, *killed by a life of service among strangers and the breaking up of families*.<sup>389</sup>

En se défendant d'une quelconque entreprise politique (« a tale of unhappiness for which the white people are hardly to blame », « I do not pretend to any political role for myself »), Stephen Watson fournit en fait les clés d'un récit (qu'il désigne significativement par le mot

---

<sup>389</sup> Stephen Watson, *Song of the Broken String*, op. cit., p. xxvi. Nous soulignons.

“tale”) de colonisation et de massacres, de forces inégales, d’un bouleversement social – de la fin d’un monde pour une population. Une quarantaine d’années plus tard, les poètes de la Black Consciousness décident d’interpréter littéralement les mots de Dorothea Bleek : « A tale begun by a person could be finished by someone from another place at a later date ». Le temps n’est plus le même, les lieux ont changé, mais les derniers mots renvoient à la même réalité : « a life of service among strangers and the breaking up of families ». Les poètes s’emparent alors d’histoires qui ont malgré tout survécu, non pour les achever, mais pour les relancer, les poursuivre, les faire résonner dans l’Afrique du Sud de l’apartheid que préfigurait le récit désormais originel des Bushmen. En 1976, année des émeutes de Soweto, Sipho Sepamla écrit :

there is a swaying / of lanky tufts of grass  
 there is a meandering / of leafy protea trees  
 there is an ageing / of variegated pelindaba rocks  
 and there is a thought / of dead spirits  
 once clashing by day / only to retreat at sunset  
 leaving these parts wild at night  
 yet serene under the moon

There is a spirit moving where we are  
 we turn faces to avoid it / hardly being successful  
 for we are part of the being of things

There are clouds gathering above our heads  
 we say it will not rain / hardly being correct  
 for the earth needs to be swept at times

it rains... pula ! ... it rains... pula!<sup>390</sup>

L’attention à la nature compose un paysage caractérisé par la beauté et la douceur ; y est associée la présence fantomatique mais nullement inquiétante des esprits des ancêtres, comme pour le tableau complet d’un état des choses qui s’entend comme la structure stable d’une organisation à la fois cosmologique et ontologique (« for we are part of the being of things »). Un trouble s’installe toutefois, produit d’abord par des touches à peine dérangeantes (« and there is a thought / of dead spirits », « clashing », « yet », « to avoid it »), mais qui trouve une issue dans la dernière strophe, où la pluie semble d’abord apparaître comme une menace (« there are clouds gathering above our heads) mais est en fait une urgence, un besoin, dont la réalisation est finalement célébrée comme le succès d’un geste magique : « for the earth needs

<sup>390</sup> Sipho Sepamla, « Adrianspoort », in *The Blues is You in Me*, 1976, cité par Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l’aube*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 390.

to be swept at times / it rains... pula ! ») La métaphore naturelle résonne alors comme le lieu où doit prendre place l'engagement, une nécessité qu'il devient impossible d'ignorer : « there is a spirit moving where we are / we turn faces to avoid it / hardly being successful / for we are part of the being of things ». Le mot "spirit" est à la fois un tribut à l'esprit des ancêtres comme présence reconnue et célébrée, mais aussi un esprit de révolte qui couve et, à l'image de la pluie, se déchaînera dans un lieu et en un temps choisi. L'avant-dernier vers, dont la structure est calquée sur l'avant-dernier vers de la strophe précédente, est un appel à peine masqué à l'action, au bouleversement de l'état de fait : « for the earth needs to be swept at times ». On peut y lire un écho aux derniers vers du poème de Wally Serote, « For Don M. – banned » (1974) : « it is a dry white season / but seasons come to pass ». Le terme *pula*, pluie et / ou bienfait en Setswana, n'est pas seulement un ancrage culturel ; il est connu de tous, mais il fait aussi partie du rituel que le poète instaure en premier lieu avec le langage comme force d'appel et d'écho. La pluie apparaît alors, comme dans le rituel raconté par les /Xam Bushmen, comme signe d'une dynamique de changement activée par la magie du verbe et la décision du sujet. Elle traverse les époques et les histoires, elle témoigne d'un recyclage des contes et rituels connus de tous ; elle est enfin l'élément sonore dont le poète joue pour signaler l'urgence de l'inéluctable changement, le rappel du sens de l'engagement par le sens de ses propres rythmes et sonorités. C'est de cette manière qu'en joue Chris Van Wyk dans son poème « Me and the rain », dont le titre, par l'association directe entre le sujet et la pluie, signale déjà un passage à une autre forme d'engagement :

Tonight it rains.  
 After a thunderous fanfare it comes down.  
 Hitting hard against the rooftops.  
 Thundering at the window panes.  
 [...]  
 Pula ! Pula ! Pula !

Like a catharsis it rains.  
 Emptying the bellies of the sky.  
 The September night flows with fright.  
 I can barely hear myself talk.  
 I listen instead.  
 The rain gushes into yards, streets, dongas,  
 like menses,  
 spilling forth the stalled emotions of the dry season.  
 I listen to the rain.  
 Pula ! Pula ! Pula !

It rains throughout the night

and people sleep.  
 But I don't. I hear a rooftop  
 unclasp itself from a flat and  
 swing down onto the ground.  
 And the radio says it's an act of God.  
 And the insurance company says it's  
 a natural catastrophe.  
 And the council say it's not their fault.  
 And the tenants say it's a sin.  
 Still it rains.  
 Pula ! Pula ! Pula !<sup>391</sup>

Tableau entièrement sonore, marqué par un nombre de ruptures et d'arrêts inhabituels, le poème de Chris van Wyk semble être un instant volé au temps, où l'événement de parole veut coïncider totalement avec l'événement raconté. La parole s'inscrit sur l'arrière-plan du fracas de la pluie qui semble emporter tout un monde avec elle, dans un moment qui réclame l'écoute du poète avant toute mise en forme, toute articulation. Le thème, comme l'exclamation qui ponctue les trois strophes, renvoie à une exaltation produite par le caractère magique de la pluie comme mouvement, comme flot qui ne peut être arrêté, qui vient briser un temps statique et persiste (« Still it rains »). L'obstination à répéter « Pula ! Pula ! Pula ! » poursuit le système d'échos amorcé par d'autres textes, pour la circulation d'un récit qui se construit dans une participation de tous à une célébration par le langage. Le passage de « I can barely hear myself talk » à « I listen instead » crée un espace inédit où prend place l'écoute dans le lieu inidentifiable où résonne la voix du sujet pour lui-même et qui, ici, prend sens par la résonance des sons du monde. C'est alors au langage et à la prise de parole que Chris van Wyk consacre la dernière strophe, en un détournement moqueur du texte produit sur l'événement : en incluant et juxtaposant divers locuteurs (« and the radio says... and the insurance company says... and the council say...and the tenants say... »), le poète force à constater qu'un même événement peut être à la fois qualifié de « act of God » et de « sin » en fonction de la voix qui se fait entendre.

Dans l'Afrique du Sud de l'apartheid où s'inscrivent les textes de van Wyk, les mots sont manipulables et manipulés au gré des rapports de force ; paradoxalement, c'est le caractère magique de la parole et de ses fonctions d'invocation qui vient démythifier les langages d'autorité, pour leur substituer le jeu, l'exploration, l'écoute, la lecture des signes, et la construction de forces communes qui tiennent à l'ensemble des textes en tant qu'ils sont

---

<sup>391</sup> Christopher van Wyk, *It's Time to Go Home*, Johannesburg, Ad. Donker, 1979, p. 41.

constitutifs du sujet et du corps social. L'appel à la pluie, élément sonore, insaisissable et incontrôlable, poursuit son chemin dans les textes des poètes de la Black Consciousness, comme la certitude que la force du langage seule persiste à lutter.

For seventy-seven years  
rainclouds have been gathering  
around my heart

Come Thunder!

Come even on a clear day  
come pierce the swollen womb  
of these clouds. Let the rain  
rage and rave  
Come Thunder

Come Hailstorm

If home is in the furnace of the womb of my eye  
if home is where heart and head always are  
I am the man on his way home  
if peace is exile  
if peace is moving north and north  
we do not want peace<sup>392</sup>

Echo des textes qui précèdent, le poème de Kgositsile en appelle à la pluie, à l'orage comme déclenchement, de fracture délibérée, de flot qui accompagne celui des mots. Portés par le caractère magique de la parole qui circule d'un poème à l'autre, héritiers d'une histoire commune, les poètes s'appellent, s'écoutent et se répondent, de texte à texte mais aussi dans les textes mêmes, qui incarnent à la fois le corps du sujet et le corps social comme lieu de résonance et, partant, d'un retentissement qui ne s'éteindra pas. Ce sont en effet les voix qui demeurent quelle que soit l'hostilité du monde où elles résonnent :

slow fast and fading footsteps and shadows moving  
vanishing  
into sounds that simmer, mirage in the dark  
into voices  
maybe lingering screams banging from this pitch pit  
dark with  
hope<sup>393</sup>

---

<sup>392</sup> Keorapetse Kgositsile, « What time is it ? ANC's 77<sup>th</sup> anniversary », 1995, *If I Could Sing*, p. 76.

<sup>393</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, p. 18.



Etre à l'écoute, c'est enfin chercher les voix et garantir leur résonance à travers l'espace et à travers le temps. Là résiderait alors l'engagement du poète, dans son pouvoir d'incorporation et de transmission de la voix de l'autre entendu comme sujet d'une parole et participant d'une même humanité. Traversée de contradictions et marquée par une dimension d'incommunicabilité, la voix poétique persiste pourtant, et l'analyse de la notion de timbre, à l'intersection du corps et de la voix, par Jean-Luc Nancy fait singulièrement écho à l'appel au combat lancé par Sandile Dikeni :

Le timbre peut être figuré comme la résonance d'une peau tendue (éventuellement arrosée d'alcool, comme font certains chamans), et comme l'expansion de cette résonance dans la colonne creuse d'un tambour. L'espace du corps à l'écoute n'est-il pas, à son tour, une telle colonne creuse sur laquelle une peau est tendue, mais aussi de laquelle l'ouverture d'une bouche peut reprendre et relancer la résonance ? *Frappe du dehors, clameur du dedans, ce corps sonore, sonorisé, se met à l'écoute simultanée d'un « soi » et d'un « monde » qui sont l'un à l'autre en résonance.* [...] Dès lors cette peau tendue sur sa propre caverne sonore, ce ventre qui s'écoute et s'égare en lui-même en écoutant le monde et en s'y égarant dans tous les sens, cela n'est pas une « figure » pour le timbre rythmé, mais c'est son allure même, c'est mon corps battu par son sens de corps, ce qu'on nommait jadis son âme.<sup>394</sup>

### 3.2 *Les voix du corps : traces et inscription du sujet dans la voix poétique*

L'engagement consisterait alors à se faire la caisse de résonance de la voix des autres. La poésie de la Black Consciousness présente donc un double mouvement, non contradictoire, d'intégration des voix dans une dimension corporelle, organique, et de propagation des voix comme éléments dématérialisés, désincarnés, non localisables, et pourtant actifs. Cette ambiguïté d'une fonction qui est à la jonction du corps et du langage, qui est à la fois un lien et une séparation, une présence et une absence, est exploitée par les poètes de la Black Consciousness comme une force incontrôlable qui voyage, se dissimule, joue de sa dimension à la fois corporelle et immatérielle. Mladen Dolar souligne que la dimension contradictoire de la voix est aussi ce qui la caractérise comme lien :

The voice as the object, the paradoxical creature that we are after, is also a break. Of course it has an inherent link to presence, to what there is, to the point of endorsing the very notion of presence, yet at the same time, [...] it presents a break, it is not simply to be counted among existing things, its topology dislocates it in relation to presence.

<sup>394</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 81-82. Nous soulignons.

And – most important in this context – *it is precisely the voice that holds bodies and languages together*. It is like their missing link, what they have in common. The language is attached to the body through the voice [...].<sup>395</sup>

La terminologie de Mladen Dolar est étroitement associée à la question de l'espace et du temps ("presence", « break », "topology", « dislocates »), et souligne que la voix, qui résiste à une définition statique, est un point d'intersection de multiples contradictions dont elle déploie précisément les relations et les ruptures. La poésie de la Black Consciousness, dans sa représentation d'un univers sonore, est extrêmement marquée par la présence du corps et des sens, un corps d'où la voix semble émerger pour produire un sens qui le relie à un monde dont il est un participant. De même que la voix est ce qui relie le corps au langage, elle est l'attache entre le sujet et le monde, entre l'expérience et son articulation. Elle est aussi, portant en ce sens la marque du travail de Frantz Fanon, le refus de la détermination par un corps qui serait une surdétermination identitaire par la couleur de la peau. L'engagement poétique est alors la mise au jour des voix et des corps résonnants, la recherche de leur traces, et c'est la voix qui, paradoxalement, prend en charge la restitution à la fois matérielle, par leur inscription dans l'écriture, et immatérielle, par son caractère insaisissable, de leur sonorité et de leur sens. Entendre pleinement la poésie, c'est entrer dans ce double mouvement d'exploration des traces et de la résonance et, dans la mesure où les poètes de la Black Consciousness n'envisagent pas de dire sans être d'abord à l'écoute, d'adopter en tant que lecteur ou public une posture similaire pour entrer dans un système commun de circulation de la parole. C'est aussi admettre et reconnaître que l'espace et le temps ne seront finalement définis que par le texte qui peut appréhender le lien singulier du corps au langage. Patrick Quillier plaide ainsi « pour une poétique de la vibration » :

Quelle poétique pour modéliser, sans prétention à l'universalité mais aussi sans tomber dans le piège dogmatique de toute modélisation, une démarche comparatiste de type acroamatique, c'est-à-dire faisant la part belle à une écoute des textes tout en les considérant eux-mêmes comme à l'écoute ?

[...] Etre attentif à la vibration (et, en l'occurrence, à ces vibrations qui se font dans les œuvres et entre les œuvres), c'est effectuer une opération acousmatique.

Il est au fond de ce mécanisme un dispositif dont il faut tenir compte : [...] il s'agit de l'écoute du corps comme caisse de résonance, sorte de fond acousmatique indispensable au déploiement de l'œuvre poétique. De même qu'on a parlé de passage entre voix et langue, il faut parler ici d'un point de passage entre métaphysique et matérialité. Ce point est un point d'ambiguïté et de tension. [...]

---

<sup>395</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, op. cit., p. 60.

Temps qui scintille et temps inchoatif, sous les espèces de la vibration en tant que mouvement sans mouvement, se rejoignent en ce que tous les deux relèvent de ce que Paul Ricœur appelle « logique de la transition », ce en quoi ils sortent peut-être du « caractère aporétique du temps lui-même pour la pensée occidentale. »<sup>396</sup>

La voix, qui marque et traverse les poèmes de la Black Consciousness comme thématique et comme tactique, semble donc aussi bien concentrer les paradoxes et les contradictions de l'engagement pour une poétique politique qu'offrir des modalités de négociation visant à définir un espace et un temps et à garantir la prise en compte et la résonance des voix du monde pour lequel elle s'engage. En définissant ses propres cadres, ses propres outils de production et d'appréhension, ce n'est pas seulement pour elle-même qu'elle redéfinit des structures poétiques et épistémologiques ; elle porte une remise en cause profonde des rapports entre oralité et écriture, entre matériel et immatériel, entre poète et public, en même temps qu'elle fait s'entrecroiser des champs théoriques et pratiques qui pourraient alors garantir un partage réel de la parole.

Poésies de l'oralité, les textes de la Black Consciousness sont marqués par une omniprésence du corps, métonymie du sujet et métaphore de l'oppression. La poésie de James Matthews met constamment en scène des corps brisés, blessés, suppliciés, par l'utilisation d'une sémantique de l'esclavage et de la torture :

decrees fall upon  
my flesh like  
nails shuttering coffins  
legislation the whip  
slashing my thoughts  
to chain me  
to constitutions forged  
in their chambers  
my body is  
behind bars but  
my mind rebels  
and walks freely<sup>397</sup>

Ici les conditions d'oppression matérielle et mentale, représentées par le champ sémantique des coups et de la torture, forcent le sujet à opérer une disjonction entre son corps et son

---

<sup>396</sup> Patrick Quillier, « Pour une poétique de la vibration : acousmates, souffle, mélismes dans *Trois leçons de ténèbres* de José Angel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebotier », *Revue de Littérature Comparée*, mars 2003, p. 491, 494, 497-498.1.

<sup>397</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, op. cit., p. 3.

esprit, fracture qui ouvre précisément le passage à une voix seule à même de lui donner forme. Le sang, les larmes, la chair mutilée, thématiques constantes chez James Matthews et Keorapetse Kgotsitsile bien que dans des formes extrêmement différentes, font entrer l'expérience de l'oppression dans le domaine de l'indicible et de l'incommunicable ; mais c'est précisément dans la persistance du langage que se joue un passage, une transition qui fait franchir le seuil limite de l'expérience vécue pour en retourner la violence :

draw a picture  
of a man  
testing his weight  
against air  
making an abstract pattern  
on the ground  
let that picture settle  
on the canvas  
of the mind  
let broken bones  
and pus be mixed  
the colour of sunset  
as screams riotously  
register the effect  
of a picture drawn<sup>398</sup>

La structure circulaire du poème enferme le lecteur dans la représentation insupportable d'un corps fracassé qui s'impose à nos sens parce que le poète nous demande ironiquement la distance d'une œuvre d'art fictive, rendant la scène plus violente encore que ne le serait une description factuelle. Pourtant le poème incarne lui aussi une modalité de représentation, et doit voyager dans les interstices du langage pour aboutir à un texte qui ne soit ni portrait, ni constat, un point qui soit à la fois d'équilibre et de rupture. Ce sont le langage et la voix qui peuvent prendre en charge ce double mouvement, tels qu'ils fusionnent dans le poème qui donne son titre au recueil :

poems have  
become pistols  
balladeers now  
use songs  
to create  
political statements  
blood-splashed  
words/pain-flowers

---

<sup>398</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, op. cit., p. 48.

sprouting from  
ravaged flesh  
no time  
for dreams

crackling bones  
interrogation sounds  
echoing from  
confined cells  
pain's symphony  
tolls from  
hollowed skulls  
defiant life  
ripped from  
wracked bodies  
no time  
for dreams<sup>399</sup>

A la fois symbolique et réelle, la violence imposée aux corps imprègne le livre d'Antjie Krog, *Country of my Skull*, récit des audiences de la Commission Vérité et Réconciliation où c'est précisément la voix des témoins qui tente de négocier un passage entre la réalité brute et le langage ; parmi les récits crus d'assassinats et de tortures, une femme déclare à propos de son fils : « Rest well, my child. *I've translated you from the dead* »<sup>400</sup>. Ces récits rendent palpable la dimension insupportable de la douleur ou de l'élimination physique, mais celle-ci ne trouve d'issue que dans le langage, aussi insatisfaisant soit-il. La poésie est imprégnée des traces de ces récits individuels qui appartiennent à la mémoire collective, et la prise de parole est aussi une lutte pour que le corps social dans son ensemble sache ce que chaque corps subit dans l'extrême solitude de l'oppression. Instrument totalement singulier, la voix porte alors une dimension collective qui est la raison d'être du texte poétique et tisse le réseau d'une multitude d'insurrections qui prennent sens en résonnant les unes avec les autres. C'est aussi la parole qui soigne les corps, parce qu'elle construit une communauté que James Matthews étend ici au-delà des frontières sud-africaines, en hommage à Ernesto Cardenal :

Ernesto, your words are  
healing leaves  
we place upon our wounds  
to ease  
the rivers of pain in which

---

<sup>399</sup> *No Time For Dreams*, p. 53.

<sup>400</sup> *Country of my skull*, p. 42.

we drown  
the lines you write become  
the lifeline  
of understanding that there  
are brothers  
with healing leaves to help  
us fight<sup>401</sup>

C'est donc la coïncidence entre la métaphore et la réalité qui fait de la poésie de la Black Consciousness une expérimentation et une expérience totales ; le texte ne fait pas que refléter ou représenter des traces, mais porte des voix qui émanent des corps blessés. Si le langage est lieu de tension, instrument d'oppression et de libération dans le retournement tactique qu'opère ceux qui luttent, le corps lui-même est un lieu de combat parce qu'il est le lieu d'où peut monter une voix. Patrick Chamoiseau établit ce lien entre la langue et les corps :

La langue est bien sûr au cœur des contacts. Par elle, je tâtonne vers toi, mon âme y présente le visage, et c'est aussi ce qui nous rapproche, tu me parles comme je te parle, nous avons établi le lien dans des sonorités mutuellement barbares et familières. La langue est le nombril de nos jonctions, et la guérite la plus fragile de nos citadelles identitaires. L'acte ancien des dominations s'érigeait sur le silence, pièce voix, pièce paroles : *dans chaque bouche mutilée la castration des langues. Et les lèvres, souvent, n'étaient que cicatrices ouvertes.*<sup>402</sup>

C'est en tant que contact que la voix est ambivalente, et c'est en tant qu'elle est certitude d'humanité que la voix est précisément l'objet insaisissable de pression et de torture. Elle est aussi, associée à la faculté du souvenir, ce qui permettra au sujet de constituer un récit qui s'inscrira dans une histoire collective. La reconnaissance de soi et de l'autre passe par la voix, qui est dès lors lieu de conflit. Dans un travail sur des récits de prisonniers, J.U. Jacobs décrit le processus par lequel un prisonnier torturé retourne cette expérience en passant par la parole pour se reconstituer comme sujet :

The certainty of having experienced pain, of having been reduced to a state in which, as Elaine Scarry argues in *The Body of Pain*, language itself has been destroyed to the pre-language of cries and groans, is recorded in a work that also documents "the passage of pain back into speech". [...] The first-person narrator recounts the deconstruction of his own world and language by a whole range of physical and

---

<sup>401</sup> James Matthews, *No Time For Dreams*, p. 52.

<sup>402</sup> Patrick Chamoiseau, « Ecrire en Pays Dominé », *La Nouvelle Revue Française* n°516, janvier 1996, p. 61. Nous soulignons.

psychological stressors [...], and the interrogator's devices for destroying the language of the victim become the victim's strategies for self-creation.<sup>403</sup>

Le lien est ici fait entre un sujet, un monde, un langage, une voix, un récit : c'est la contestation du récit voulu par l'autre qui fait de la voix à la fois la cible de l'opresseur et l'élément qui demeure hors de son contrôle.

Ainsi la voix est le mouvement qui écrit l'histoire, non seulement parce qu'elle agit mais aussi parce qu'elle est l'instance du récit. Elle peut alors s'opposer à l'histoire des dominant, au prix peut-être de la violence faite au corps du sujet de parole qui résiste.

Il y a de l'histoire – une expérience et une matière de l'histoire – parce qu'il y a de la parole en excès, des mots qui incisent la vie, des guerres de l'écriture. Et il y a une science historique parce qu'il y a de l'écrit qui apaise ces guerres et cicatrise ces blessures en revenant sur les traces de ce qui déjà fut écrit. Il y a une histoire des mentalités parce qu'il y a l'hérésie et sa sanction : des corps marqués et suppliciés pour avoir brisé d'une transversale extravagante la ligne de vie de l'écriture, l'articulation consacrée de l'ordre de la parole à l'ordre des corps.<sup>404</sup>

La prétention d'une parole à écrire un autre texte est donc sanctionnée sur les corps comme lieu de la voix ; à l'image du poème de James Matthews (« decrees fall upon my flesh », « legislation / the whip »), les corps des opprimés portent la marque de leur révolte parce qu'ils s'opposent à une écriture dont ils sont exclus. Dans un système d'oppression organisé par la répartition et la circulation des flux d'une population que l'on n'écoute pas, le contrôle des corps divise l'humanité.

Il n'y a pas de droit qui ne s'écrive sur des corps. Il a prise sur le corps. [...] La loi s'écrit sur les corps. Elle se grave sur les parchemins faits avec la peau de ses sujets. Elle les articule en corpus juridique. Elle en fait son livre. Ces écritures effectuent deux opérations complémentaires : par elle, les êtres vivants sont « mis en texte », mués en signifiants des règles (c'est une intextuation) et, d'autre part, la raison ou le *Logos* d'une société « se fait chair » (c'est une incarnation). [...] Tout pouvoir, y compris celui du droit, se trace d'abord sur le dos de ses sujets. Le savoir en fait autant. [...] On pourrait donc supposer que les parchemins et les papiers sont mis à la place de notre peau et que, substitués à elle pendant les périodes heureuses, ils forment autour d'elle un glacis protecteur. *Mais dans les temps de crise, le papier ne suffit plus à la loi et c'est sur le corps qu'elle se trace de nouveau.* La souffrance d'être écrit par la loi du groupe se double étrangement d'une jouissance, celle d'être reconnu (mais

---

<sup>403</sup> Kirsten Holst Petersen and Anna Rutherford, ed., *On Shifting Sands: New Art and Literature from South Africa*, Portsmouth, New Hampshire, Heinemann, 1992, p. 124-125.

<sup>404</sup> Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire*, op ; cit., p. 177.

par on ne sait quoi), de devenir un mot *identifiable et lisible dans une langue sociale*, d'être changé en fragment d'un texte anonyme, d'être inscrit dans une symbolique sans propriétaire et sans auteur. Chaque imprimé répète cette ambivalente expérience du corps écrit par la loi de l'autre. Selon les cas, il en est la métaphore lointaine et usée qui ne joue plus sur l'écriture incarnée, ou bien *il en est la mémoire vive lorsque la lecture touche sur le corps les cicatrices du texte inconnu qui s'y trouve depuis longtemps imprimé*.<sup>405</sup>

L'ambivalence du rapport de la voix au corps réclame un déchiffrement des traces qui prennent en compte l'histoire du sujet en tant qu'elle le marque dans sa chair. Lieu d'écriture, le corps se refuse toutefois à n'être que le réceptacle de la loi écrite par d'autres. Faire entendre sa voix, jonction de la chair et du langage, c'est se réapproprier le pouvoir de dire le monde perçu et expérimenté, lui redonner un sens et un écho. Chris van Wyk en livre une vision saisissante, à la croisée du langage et de la perception :

Sharks, I dreamt  
had attacked the Island  
and were trying to eat away  
the men there.

They had chewed gashes  
into their bodies  
and gaping wounds  
where their mouths were.

Now they were trying to  
nibble away their hearts  
dehydrate the succulence from  
their souls  
and suck the marrow of perception  
from their minds.

I woke up in a sea of sweat  
and realised it was true.<sup>406</sup>

Jouant sur le décalage ordinaire entre cauchemar et réalité, qui viennent ici coïncider, Chris van Wyk dit l'horreur en touchant à la perception ; elle ne renvoie pas seulement à l'horreur des mutilations dont il fait le récit, mais aussi à une analogie entre corps mutilé et corps social, entre le corps du sujet et le monde perçu. Un autre de ses poèmes répond à l'indicible, disant explicitement la création d'un lien organique entre perception, écriture et engagement :

---

<sup>405</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 206-207. Nous soulignons.

<sup>406</sup> Chris van Wyk, "Nightmare", *It is Time to Go Home*, Johannesburg, Ad. Donker, 1979, p. 33.



Take the pamphlet  
Read the bold black words  
Know that it comes from a bitter pen  
Taste the cheap white paper  
Wince as the bitterness attacks your glands

Now drape it over flames  
Until it burns beyond all forensic recognition  
Yes remember those voices which have to shout  
And reason  
Out of earshot of the unreasonable<sup>407</sup>

Ce que disent les corps sur lesquels le monde s'écrit, c'est que la réalité du monde dans lequel ils s'inscrivent dépasse l'horizon de la perception et du communicable. La voix serait alors une ultime, irréductible et constante liberté d'insurrection, à condition d'entrer en polyphonie, en relation, et de produire un sens qui reconnaisse pleinement au sujet la libre disposition de son corps comme lieu de sa propre écriture. Elle est l'assurance d'une égalité de sujets de parole et d'écriture, la production d'un espace et d'un temps à la fois organique et ontologique pour qu'en naisse une histoire en propre ; et le corps contrôlé, brisé, persiste par sa voix.

Le colonisé découvre que sa vie, sa respiration, les battements de son cœur sont les mêmes que ceux du colon. Il découvre qu'une peau de colon ne vaut pas plus qu'une peau d'indigène. C'est dire que cette découverte introduit une secousse essentielle dans le monde. Toute l'assurance nouvelle et révolutionnaire du colonisé en découle. Si, en effet, ma vie a le même poids que celle du colon, son regard ne me foudroie plus, ne m'immobilise plus, sa voix ne me pétrifie plus. Je ne me trouble plus en sa présence. Pratiquement, je l'emmerde. [...] <sup>408</sup>  
L'indigène est un être parqué, l'apartheid n'est qu'une modalité de la compartimentation du monde colonial. La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. Je rêve que je saute, que je nage, que je cours, que je grimpe. Je rêve que j'éclate de rire, que je franchis le fleuve d'une enjambée, que je suis poursuivi par des meutes de voitures qui ne me rattrapent jamais. Pendant la colonisation, le colonisé n'arrête pas de se libérer entre neuf heures du soir et six heures du matin. <sup>409</sup>

Le rythme, la vibration et la voix, à l'intersection du corps et du langage, rappellent précisément au sujet de parole que c'est le langage qui met en mouvement le texte qu'il choisit. Les poètes de la Black Consciousness, dans une écriture portée par la voix et par les

---

<sup>407</sup> Chris van Wyk, *It's time to go home*, op. cit., p. 38.

<sup>408</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, p. 48.

<sup>409</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, op. cit., p. 53.

corps, créent un espace physique qui confirme la voix comme origine et dynamique, comme résistance et comme arme, comme jeu et comme engagement. Tel une réponse au texte de Fanon, le poème de Sandile Dikeni impulse un rythme, « une secousse essentielle », la révolte d'un corps et d'une voix qui écrivent l'action :

shake shake my comrade  
shake that invention of the working class  
shake that unifying medicine before it's too late  
shake before the time come to pass  
shake that guava juice

[...]

dance dance my hero  
dance around the fire of resistance  
dance at the success of your throw  
dance because the dogs are still at a distance  
dance for that guava juice

make make my young lion  
make another guava juice  
make another one as strong as iron  
make many more until they beg for a truce  
make those many guava juices<sup>410</sup>

### 3.3 *Parler, c'est être absolument pour l'autre*

Les rapports dialogiques mis en place par la poésie de la Black Consciousness – en tant qu'intertextualité, dialogue entre les œuvres, mais aussi en tant que relation du poète au public et appel à l'action – posent la question de la situation d'interlocution faisant en sorte que la poésie soit véritablement entendue. Elle est donc fondamentalement questionnement sur le sujet et son identité en tant que tel, un sujet qu'elle construit précisément dans sa relation au monde et à l'autre. L'empreinte de la voix est donc déterminante dans une problématique qui ne peut se passer du principe de résonance et de circulation de la parole.

Qu'est-ce donc qu'être à l'écoute, comme on dit « être au monde » ? Qu'est-ce qu'exister selon l'écoute, pour elle et par elle, qu'est-ce qui s'y met en jeu de l'expérience et de la vérité ? Qu'est-ce qui s'y joue, qu'est-ce qui y résonne, quel est le ton de l'écoute ou son timbre ? L'écoute serait-elle elle-même sonore ?<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> Sandile Dikeni, « Guava Juice », *Guava Juice*, op. cit., p. 22.

<sup>411</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, op. cit., p. 17.

L'analogie de la première question posée ici par Jean-Luc Nancy transforme en fait la phrase en une seule et même question : ce qu'il s'agit d'examiner, c'est le sens de l'être-au-monde en tant qu'il est caractérisé par l'écoute et ne peut être sans l'écoute. Dans cette perspective, l'engagement des poètes de la Black Consciousness est d'abord de faire du langage du texte le lieu de présence au monde du sujet en garantissant un dialogue constant qui est l'impulsion toujours renouvelée permettant de passer du texte à l'action. Cette démarche implique aussi de chercher les voix, les traces ; de transformer les traces en textes pour qu'ils déclenchent une relance, un écho.

the moment that comes must be brand new  
like a baby  
so our broken tongues  
and long-soiled lips  
can grope for new words because old ones have broken this  
earth to pieces<sup>412</sup>

Wally Serote dit ici combien l'entreprise de redéfinition et de construction lancée par les poètes de la Black Consciousness est considérable : elle nécessite un long processus de conscientisation et de déconstruction, parce que les structures du système d'apartheid touchent profondément au sujet, à sa représentation, à son monde, à son langage. L'intériorisation de l'infériorité a d'abord pour effet la destruction du sujet libre ; s'appropriier des mots nouveaux pour reconstruire un monde détruit est, pour les poètes de la Black Consciousness, un travail qui ne peut être que collectif. Cette vision de l'engagement laisse pourtant, dans cet exercice et cette expérience singulière de la liberté que sont la prise de parole et l'écriture, l'espace et le temps nécessaires à des pratiques poétiques multiples qui s'efforcent ensemble d'éviter tout discours dogmatique, précisément parce que l'écoute requise pour une poésie humaniste ne pourrait légitimer un discours sans interlocuteurs.

Ceci n'implique pas nécessairement que la littérature et les écrivains doivent être soumis à des impératifs. Il ne doit pas s'agir d'attirer des clients dans les grands magasins du salut.

*L'engagement social, c'est le droit à l'analyse sans préjugé ; le droit absolu de rechercher l'être humain.*<sup>413</sup>

---

<sup>412</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op . cit., p. 20.

<sup>413</sup> Folke Fridell, « Nouveaux objectifs pour la littérature ouvrière », 1948, in *Stig Dagerman, la littérature et la conscience*, Marginales, numéro 6, printemps 2007, Agone, p. 34.

Rechercher l'être humain, le mettre en voix, lui donner un espace en propre qui aura été construit avec lui : le projet de la Black Consciousness, qui est d'abord humaniste, prend surtout la forme d'une pratique parce qu'un tel travail ne peut être qu'un mouvement, à l'écoute d'un monde qui change en flux et reflux, en avancées et en chutes, en état d'urgence et en insurrection permanents. Cette recherche est donc celle des traces, parce que la voix peut relayer, offrir une chambre d'écho aux anonymes dont la légitimité se construit dans la reconnaissance du sujet de parole. Ces traces, ce sont les graffitis de Chris van Wyk, le cri de James Matthews ; les échos de Serote, les lignes et les tracés de son paysage mental ; les chansons d'Owale Mtshali ; les dialogues de Mafika Gwala, la mémoire de Kgosisile. Ce sont aussi les messages de Jeremy Cronin, transmis d'une prison à une famille, les poèmes et lettres d'amour ; ce sont les slogans, les chants de combat et les manifestations ; c'est enfin la lecture des silhouettes, des visages et des corps, un texte sud-africain qui s'est écrit de manière multiple, braconnière, dans un langage commun qui se joue des normes pour impulser son propre rythme. Ces traces demandent une écoute totale et le déchiffrement d'une somme de douleurs, mais elles sont la clé de la lutte contre l'oubli et pour une reconstruction ; en ce sens, elles sont vouées à requérir une vigilance constante.

It is a humanism for which we have paid heavily, as prisoners on Robben Island and other islands on the mainland, as exiles, as occupants of other cells six-feet deep screaming their own eternal silences. [...] We have lost sight of the myth that could stabilise our spiritual and mental life and save it from the religion of the desperate, the poor, the helpless, the downtrodden that the missionaries left us hanging on. [...] Those who are in charge of our education have made sure that we should never know our heroes, political, literary or educational, so they stuffed us with the history of heroes who conquered us, whose ideas we are supposed to honour. [...] As readers, we want to be challenged, to be elevated beyond the present pain. This is what a myth can do for our writing – give it an extra, cultural context. Because myth implies resonances, the long unbroken song.<sup>414</sup>

En touchant directement à la question du texte, les mots de Mphahlele concentrent les enjeux de la poésie de la Black Consciousness : sa première définition est celle d'un humanisme, pour lequel ceux qui luttèrent ont payé de leur vie, dans leur chair, dans leur esprit. La perspective de Mphahlele est fondamentalement liée à la question du temps, de l'histoire et du récit et, partant, de la circulation de la parole. En appelant à l'élaboration d'un

---

<sup>414</sup> Es'kia Mphahlele, « Landmarks of literary history in South Africa : a Black perspective, » in *Perspectives on South African English Literature*, sous la direction de Michael Chapman, Colin Gardner et Es'kia Mphahlele, 1980, p. 57. Publié en 1980 dans Es'kia Mphahlele and Tim Couzens, *The Voice of the Black Writer in Africa*.

mythe structurant, Mphahlele renvoie plutôt à sa force de propagation qu'à un contenu déterminé : les structures à venir seraient justement un dépassement d'un contexte surdéterminant, un chant ininterrompu.

freedom – uhuru – freedom  
a call echoes the void  
the call is not new  
it jolts my brain  
taking me back a hundred  
years or more

uhuru – freedom – uhuru  
placing me in my first enslavement  
white ghosts placing fetters  
on black flesh  
corrupting their God's truth  
trodding peace petals underfoot  
[...]  
uhuru – freedom – uhuru  
the call was hushed  
but not forgotten in our agony  
our saplings took up the call  
they would not bow their backs  
their defiance paid in blood

freedom – uhuru – freedom  
the sound fills my ears  
the song of sweet-tongued birds  
my voice will be heard  
uhuru – freedom – uhuru  
at last<sup>415</sup>

La vigilance et l'esprit insurrectionnel mis en place et défendus par la poésie de la Black Consciousness ne s'arrêtent pas avec la fin du régime d'apartheid ; ils sont encore une demande, une nécessité, un appel dont l'écho continue de se propager dans un mode qui a certes changé, mais où la place de l'humain n'est pas aussi claire que l'issue du combat le laissait espérer. Ivan Vladislavic, en 1994, veut ainsi poursuivre le travail de lecture des traces, non seulement comme une élucidation du passé mais aussi comme un élan :

We are likely to be writing about apartheid for decades to come. It may well be that the best books about the apartheid years have yet to be written. We should not be afraid to write them. Frisking out into the sunshine may be fine for some writers;

---

<sup>415</sup> James Matthews, *No Time for Dreams*, op. cit., p. 29.

others might prefer to loiter in the cells, trying to decipher the scribbles on the walls.<sup>416</sup>

Poursuivant l'œuvre de la Black Consciousness en un temps de transition où l'engagement, la résistance et la lutte n'apparaissent plus comme légitimes, Lesego Rampolokeng, dont la poésie s'acharne violemment à déconstruire les discours post-apartheid, refuse que ces traces soient figées dans un passé instrumentalisé :

tracks of blood  
become death's mud  
on prison bars  
& memory scars  
heavy as the smoke where we choke  
while the world grins behind the scenes  
taking it all for a joke  
they murder & maim  
& take no blame  
for serpents in brains  
vipers in veins  
all burn  
in their own hell  
& all have a story  
to untell<sup>417</sup>

Le titre du recueil, *Talking Rain*, fait aussi écho au fracas de la pluie comme élément de changement radical ; les textes de Rampolokeng s'attaquent sans relâche à la question des rapports entre langage, histoire et participation politique, dans une écriture caractérisée par l'inventivité langagière, au lexique violent et impitoyable dans son appel à l'action et à la responsabilité. En somme, les poètes de la Black Consciousness voient la poursuite d'un travail qui se justifie dans un monde où le langage demeure dévoyé, et où l'humain ne trouve toujours pas sa place. L'aporie du néologisme « to untell » est significative : le poids du récit demeure considérable, et l'ère post-apartheid qui s'ouvre met en doute la nécessité de la poursuite de l'engagement comme celle de se confronter au passé. S'acharner à déchiffrer les traces est le travail de ceux qui s'obstinent à postuler l'égalité des sujets de parole pour produire un texte social à l'écoute de ceux auxquels manque la voix, mais qui produisent pourtant leur propre texte, lisible par ceux qui le cherchent et sont animés de la volonté et de la responsabilité éthique de le déchiffrer :

---

<sup>416</sup> Discours à Welkom, Orange Free State, Septembre 1994 ; disponible sur [www.the-write-stuff.com](http://www.the-write-stuff.com).

<sup>417</sup> Lesego Rampolokeng, *Talking Rain*, Johannesburg, COSAW, 1993, p. 4.

Ce qui s'oppose à l'ordre de la vraisemblance, de ses actions attendues et de ses expressions codées, c'est un ordre de la vérité écrite sur les choses mêmes. La parole muette d'une façade ou d'un égout parle mieux que tout discours, parce qu'elle ne veut rien dire, parce qu'elle ne peut pas mentir, parce qu'elle est la pure inscription sur les choses de leur propre histoire. La vérité se dit sur le mode du hiéroglyphe matériel. Elle est écrite dans l'insignifiant du détail. *L'écrivain en collecte les signes en scrutant les façades lépreuses et les habits élimés, ou en descendant dans l'égout qui charrie tout ce que la civilisation rejette, tout ce qu'elle cache et que le fleuve souterrain avoue pour elle. Il explicite ces signes et dessine ainsi l'anatomie d'une société ou d'un âge caché derrière l'éclat des grandes actions et des paroles sonores.*<sup>418</sup>

Une poétique politique envisagée comme pratique sociale ne peut donc se situer que dans l'écart, la marge, les failles. Là est la vigilance de la poésie de la Black Consciousness : elle tient à l'exploration renouvelée des lieux et des moments dont le sens est à construire en rapport avec d'autres manifestations, d'autres signes, d'autres temps. Cette multiplicité des strates et des traces est aussi la marque de l'instabilité imposée au sujet par un régime oppressif ; mais elle devient alors la clé de la mobilité d'un texte nouveau qui peut donc prendre en compte et relayer une parole qui s'écoute ailleurs que dans des espaces consacrés.

Le poète lui aussi est donc à l'intersection de lui-même comme sujet de parole et d'écoute, et des autres considérés dans cette même relation d'égalité. L'écoute et la résonance du texte garantissent alors une prise en compte totale du sujet de parole, retournement complet, dans le contexte de l'apartheid, des mécanismes de négation de l'humanité du sujet. Reconnaissance de l'égalité dans le multiple, affirmation de la légitimité de la voix, le texte postule l'égalité de sujets de parole par le travail dans le langage, notamment dans sa dimension orale et sonore. L'écriture de l'oralité est bien au cœur de ce retournement épistémologique : en redonnant pleinement sens à la voix, elle refuse une hiérarchisation des hommes qui serait fondée sur une hiérarchisation sociale passant par le langage.

L'écoute [...], c'est l'écho du texte dans lequel le texte se fait et s'écrit, s'ouvre à son propre sens comme à la pluralité des sens possibles. Ce n'est pas, et en tout cas pas seulement, ce qu'on peut appeler de manière superficielle la musicalité d'un texte : c'est plus profondément la musique en lui ou l'archi-musique de cette résonance où il *s'écoute*, en s'écoutant *se trouve* et en se trouvant *s'écarte* encore de soi pour résonner plus loin, s'écoutant plus avant qu'il ne s'entend, devenant ainsi proprement son « sujet » qui n'est ni le même ni non plus l'autre que le sujet individuel qui écrit le texte.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 180. Nous soulignons.

<sup>419</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 68.

La dimension de définition et d'exploration conjointes et dynamiques par le texte est donc au cœur de la reconnaissance du sujet, pour lui-même, pour l'autre et par l'autre. La stratégie des poètes de la Black Consciousness, orientée par la nécessité du partage de la parole, est aussi que le poème échappe à son auteur, soit pris en charge et diffusé, qu'il circule, revienne, dans un double mouvement qui commence par l'écoute du public par le poète, puis de l'écoute du texte par son auteur en tant que le public se l'est approprié. Cette dynamique confère une place centrale à l'autodéfinition du sujet comme texte lui-même, comme composé des mouvements et rapports entre les strates de sa propre histoire dans laquelle une voix peut circuler et faire le lien avec l'histoire collective. Cette autodéfinition fait problème dans la mesure où le système d'apartheid impose une définition par la négativité, instrument de destruction et de négation du sujet, lieu ambivalent de douleur et de recherche inlassable.

mama I am man who moves slowly slowly embracing a pain  
that bleeds,  
drips on my chest,  
that brim-filled pain pulsating through my eyes  
blurring my love<sup>420</sup>

L'autodéfinition du sujet, dans des mots qui forcent à une confrontation avec les lettres mêmes, par leur caractère proche de l'anagramme avec le sujet « I » au centre (« mama I am man »), ainsi que par leur répétition qui pourtant différencie le sujet de l'autre, se fait par la douleur et la confusion. Le lien du sujet de parole au monde dans lequel il se situe est à la fois inconditionnel et intolérable ; en explorant les marges d'un paysage réel et de son paysage mental, le narrateur de *No Baby Must Weep* construit une identité par ébauches et contournements, confrontations, rencontres, refus et affirmations. L'identité du sujet elle aussi est mobile et plastique, tout comme la voix qui la porte et incorpore ce que les contacts avec le langage des autres peuvent façonner en lui. Si la poésie ne peut se passer de l'écoute du monde et de ses voix, alors le sujet ne peut se construire sans l'écoute et la voix de l'autre, par une réflexivité qui est aussi une relance, une résonance :

Resonance is the locus of the voice – voice is not a primary given which would then be squeezed into the mould of the signifier, it is the product of the signifier itself, its own other, its own echo, the resonance of its intervention. If voice implies reflexivity, insofar as its resonance returns from the Other, then it is a reflexivity without a self – not a bad name for the subject. For it is not the same subject which sends his or her message and gets the voice bounced back – rather, the subject is what emerges in this loop, the result of this course.<sup>421</sup>

<sup>420</sup> Wally Serote, *No Baby Must Weep*, op. cit., p. 33.

<sup>421</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, op. cit., p. 161.



Cette rencontre avec l'autre engage le silence et la voix, une dynamique de contact et d'incorporation, un questionnement sur le texte comme relation, à l'opposé du texte de l'oppression. Au travers du texte ce sont bien deux conceptions du sujet et deux mondes qui s'affrontent ; la pratique poétique, parce qu'elle est engagement total dans le langage, crée un système d'appel et d'échos qui demeure nécessairement dynamique et mouvant, et laisse le sujet articuler sa propre définition. Parce qu'elle propose une nouvelle temporalité, liée à l'oralité qu'elle intègre à son écriture, la poésie de la Black Consciousness met en place des structures d'appropriation de soi qui seules permettent d'établir et de comprendre le rapport du sujet au monde :

Le rythme n'est pas autre chose que le temps du temps, l'ébranlement du temps lui-même dans la frappe d'un présent qui le présente en le disjoignant de lui-même, en le dégageant de sa simple *stance* pour la faire *scansion* et *cadence*. Ainsi, le rythme disjoint la succession de la linéarité de la séquence ou de la durée : il plie le temps pour le donner au temps lui-même, et c'est de cette façon qu'il plie et déplie un « soi ».<sup>422</sup>

La poésie de la Black Consciousness produit ainsi des textes qui sont action et appellent à l'action ; ce glissement du dire au faire, tout en travaillant constamment dans l'ordre du dire envisagé comme action, contribue donc à la construction d'un sujet qui est sujet de parole et d'action. Analysant le lien entre « imaginaire social » et « les conditions de possibilité de l'expérience historique », Paul Ricœur décrit

le principe transcendantal selon lequel l'autre est un autre moi semblable à moi, un moi *comme* moi. L'analogie procède ici par transfert direct de la signification « je ». *Comme* moi, mes contemporains, mes prédécesseurs et mes successeurs *peuvent* dire « je ». C'est de cette manière que je suis historiquement relié à tous les autres.<sup>423</sup>

L'engagement, c'est donc parler, écrire pour que chacun, parmi tous les autres, puisse comme moi dire « je ». En plus de cette dimension fondamentalement éthique du texte, il s'agit de plus de faire et d'écrire l'histoire en faisant coïncider le temps de l'expérience et le temps du dire. C'est ce que permet l'écriture de l'oralité, qui permet justement une réconciliation du sujet confronté à la disjonction forcée imposée par le système d'apartheid. Une éthique de la

---

<sup>422</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, op. cit., p. 37.

<sup>423</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 252.

parole, qui est d'abord le refus d'un monde coupé en deux, déconstruit alors l'opposition entre oralité et écriture et l'échelle de valeurs qui l'accompagne.

Se référer à l'écriture et à l'oralité ne postule pas deux termes opposés dont la contrariété pourrait être surmontée par un tiers, ou dont la hiérarchisation pourrait être retournée. Il n'est pas question de revenir à l'une de ces « oppositions métaphysiques » (écriture vs oralité, langue vs parole, etc.) dont Jacques Derrida disait justement qu'« elles ont pour ultime référence (...) la présence d'une valeur ou d'un sens qui serait antérieure à la différence ». Dans la pensée qui les pose, ces antinomies postulent le principe d'une origine unique (une archéologie fondatrice) ou d'une conciliation finale (un concept téléologique), et donc un discours soutenu par cette unité référentielle. Au contraire [...], je suppose que le pluriel est originaire ; que la différence est constitutive de ses termes ; et que le langage est voué à cacher indéfiniment par une symbolique le travail structurant de la division.<sup>424</sup>

L'exploitation plurielle de la parole avant tout apparaît donc constitutive aussi bien du sujet que du corps social auquel il appartient. L'oralité caractéristique de la poésie de la Black Consciousness construit sur la page écrite un rapport à la voix collective qui garantit une écoute inscrite dans le texte écrit. Condition d'existence, cette oralité est aussi une stratégie qui reçoit pleinement la pluralité d'un monde, en opposition radicale au système d'apartheid qui rassemble les caractéristiques énoncées par Michel de Certeau (« archéologie fondatrice », « concept téléologique »). Le refus de poser une dichotomie oralité / écriture, pour exploiter plutôt le mouvement des voix, entre en résonance avec les propos de Mazisi Kunene, rapportés par Antjie Krog :

[...] some remarks on the African narrative made by the Zulu poet, Mazisi Kunene, in an unpublished interview with Colleen Scott, an American academic: 'When the first white men came... the elders went to those men and said: tell us about your world. There isn't one world, there are many worlds... in the African system there is diversity. The ideal is diversity, not symmetry.'<sup>425</sup>

Homi Bhabha, dans son exploration des espaces de la culture et du texte social, fait état d'une approche similaire, qu'il met également en relation avec la dimension éthique et politique des productions culturelles :

The vernacular cosmopolitan takes the view that the commitment to a « right to difference in equality » as a process of constituting emergent groups and affiliations

---

<sup>424</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 197.

<sup>425</sup> Antjie Krog, *Country of my Skull*, Johannesburg, Random House, 1998, p. 332.

has less to do with the affirmation or authentication of origins and « identities », and more to do with political practices and ethical choices.<sup>426</sup>

En mettant l'écoute au principe de la définition de soi, Jean-Luc Nancy développe une idée analogue et qui rappelle le contexte d'indicible et d'incommunicable auquel les poètes de la Black Consciousness sont confrontés :

Je dirais volontiers que le timbre est communication de l'incommunicable : à la condition de bien entendre que l'incommunicable n'est rien d'autre, de manière parfaitement logique, que la communication même, *cela par quoi un sujet se fait écho – de soi, de l'autre, c'est tout un – c'est tout un au pluriel.*<sup>427</sup>

Vivre sous l'apartheid, système-monde binaire s'il en est, est une expérience extrême, où se produit la confrontation avec un oppresseur qui a voulu être maître du temps, y imprimer son rythme, écrire une histoire prédéterminée, s'assurer que nulle faille ne permettra au dominé d'y exercer la liberté de construire son propre discours, empêchant l'achèvement et le fonctionnement de ce que Mladen Dolar appelle la boucle de la rencontre avec l'autre par la voix. Le contrôle des individus, la privation de dialogue sont les mécanismes à l'œuvre dans la privation d'histoire et l'absence d'avenir par la préemption de toute réflexivité. La poésie de la Black Consciousness fait alors le pari de construire le sujet dans la diversité des récits et des voix, en garantissant, par la réflexivité propre aux techniques de l'oralité, une reconnaissance de l'humanité du sujet parlant confronté à une déshumanisation systématique de son propre texte :

I live in a glasshouse, the one I ran into 17 years ago. It's roomy but borrowed...  
I could if I choose renew my lease indefinitely in this glasshouse, quite forget write off my past take my chances on new territory. I shall not. Because I'm a helpless captive of place and to come to terms with the tyranny of place is to have something to live for to save me from stagnation, anonymity. It's not fame you want it's having your shadow noticed it's the comfort that you can show control over your life that you can function...<sup>428</sup>

Dans ce bouleversant poème en prose, Mphahlele ne raconte pas seulement son exil réel au Nigeria, mais surtout l'exil hors de soi-même, l'impossibilité du sujet d'occuper un temps et un territoire. Etre requiert une présence de l'autre, une interlocution, un échange, une prise en

---

<sup>426</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. xvii.

<sup>427</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, op. cit. p. 78. Nous soulignons.

<sup>428</sup> Cité par Jacques Alvarez-Péreyre, *Les guetteurs de l'aube*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 169.

compte de soi comme sujet : « it's having your shadow noticed ». La rencontre avec celui qui fait exister le sujet advient par l'événement de parole, quelle que soit sa forme, et la poésie inscrit la boucle de l'interlocution pour faire persister l'échange. Le titre du poème de Jeremy Cronin est précisément l'amorce de cette boucle :

*Motho ke motho ka batho babang*  
*(A person is a person because of other people)*

By holding my mirror out of the window I see  
 Clear to the end of the passage.  
 There's a person down there.  
 A prisoner polishing a doorhandle.  
 In the mirror I see him see  
 My face in the mirror,  
 I see the fingertips of his free hand  
 Bunch together, as if to make  
 An object the size of a badge  
 Which travels up to his forehead  
 The place of an imaginary cap.

(This means: *A warder.*)

Two fingers are extended in a vee  
 And wiggle like two antennae;

(He's being watched.)

A finger of his free hand makes a watch-hand's arc  
 On the wrist of his polishing arm without  
 Disrupting the slow-slow rhythm of his work.

(*Later. Maybe, later we can speak.*)

*Hey ! wat maak jy daar ?*

- a voice from around the corner.

*No. Just polishing baas.*

He turns his back to me, now watch  
 His free hand, the talkative one,  
 Slips quietly behind

- *Strength brother*, it says

In my mirror,  
 A black fist.<sup>429</sup>

Poème de la rencontre et du déchiffrement dans un langage commun, ce texte de Jeremy Cronin incarne à la fois la réalité de l'emprisonnement, la menace et la peur, mais aussi la tactique, la fraternité, l'échange et la force de la reconnaissance de soi par l'autre. « *There's a person down there* » : le jeu poétique nous fait passer ici du constat factuel à la conscience de l'autre. Le miroir, inattendu instrument de communication, est aussi la réflexivité de

<sup>429</sup> Jeremy Cronin, "Motho ke motho ka batho babang (A person is a person because of other people)", 1983, in Denis Hirson, *The Lava of this Land*, Evanston, TriQuarterly Books / Northern University Press, 1997, p. 167.

l'échange dialogique que les poètes de la Black Consciousness ont voulu construire. Parler, c'est être absolument pour l'autre : passer du texte à l'action, c'est œuvrer à la persistance d'un humanisme dans une poésie politique envisagée comme pratique, pour une reconnaissance du sujet dont Sandile Dikeni peut conclure :

Don't be afraid. It is only me.<sup>430</sup>

---

<sup>430</sup> Sandile Dikeni, *Guava Juice*, op. cit., p. 14.

## **CONCLUSION**

La poésie de la Black Consciousness est née d'un état d'urgence devenu permanent, d'un combat qui s'est inscrit à la fois dans l'immédiat et dans un processus qui voulait fonder et établir de nouvelles structures appelées à être durable. A l'heure des indépendances, l'Afrique du Sud s'est repliée sur elle-même et a durci jusqu'à l'indicible les conditions d'existence de la population noire. Dans un pays structuré et encadré par de multiples textes de loi qui organisent et réglementent les vies de ces non-citoyens que sont les Noirs, l'explosion d'une poésie qui s'affranchit des normes littéraires considérée comme canoniques a bouleversé les représentations poétiques et politiques. Adossée au mouvement politique, social et philosophique de la Black Consciousness mené par Steve Biko, marquée par les textes de Frantz Fanon, le mouvement des droits civiques américains et le Black Power, elle s'inscrit dans l'histoire des décolonisations et des émancipations, mettant d'abord en œuvre des stratégies pour une décolonisation mentale et psychique des colonisés. En même temps que le théâtre, l'écriture de nouvelles et de romans, dans une entreprise littéraire qui a surtout privilégié des formes brèves, la poésie a d'abord accompagné la Black Consciousness en tant que mouvement, tout en gardant et en exploitant la liberté de se pratiquer dans des formes et selon des sensibilités et des singularités extrêmement variées. Le durcissement de la répression à la fin des années 1970 et au cours des années 1980 a marqué l'arrêt du mouvement de la Black Consciousness en tant que tel ; mais la poésie a poursuivi un processus de questionnement, d'appropriation et de construction qui caractérise encore un pan de la poésie de l'après-apartheid. En ce sens, la poésie de la Black Consciousness a déclenché une dynamique dont les principes demeurent au cœur du travail des poètes engagés : dépassant largement le cadre et les conditions spécifiques de sa production, elle a elle-même créé des formes, des structures et un langage qui se sont durablement installés dans le champ littéraire sud-africain en tant que modalités de représentation et force de questionnement.

La poésie de la Black Consciousness témoigne en effet du passage de la protestation à la lutte ouverte. En ce sens, elle accompagne les mutations profondes qui marquent l'engagement dans la lutte contre l'apartheid et, en réaction, les changements politiques importants qui caractérisent la période : répression policière intensifiée, emprisonnement ou assassinat d'opposants, promulgation d'état d'urgence. Elle porte donc l'histoire d'un peuple que l'apartheid réunit dans la discrimination mais divise pour ne pas se trouver face à un front uni, et d'une nation qui n'est ni définie ni constituée. Elle est l'écriture d'un présent écrasant mais dit la nécessité d'élaborer un avenir commun ; elle recrée un passé nié et manipulé, mais

s'attache à ne pas le mythifier dans la mesure où il ne saurait être un refuge. Les conditions de production de la poésie de la Black Consciousness sont d'abord un lieu de contradictions, d'ambiguïtés et de contraintes. L'apartheid, en effet, marque toutes les composantes du corps social sud-africain, polarise les identités, et surdétermine les individus. Parce qu'il touche à l'éducation, à l'emploi, à l'organisation de l'espace, aux rapports entre individus, à la liberté d'expression, à la langue, le système d'apartheid est une réalité qui conditionne entièrement un peuple coupé en deux par la loi, et impose des choix qui engagent totalement les individus. Toute position relève de l'intenable : le silence est un silence forcé, mais aussi une adhésion ou une complicité ; la prise de parole est une nécessité, mais elle est aussi un risque ; et tout individu, dans le contexte spécifique de l'apartheid, occupe une position d'engagement ou de non-engagement. La poésie de la Black Consciousness s'est donc construite comme réaction aux structures d'oppression, avec la conscience qu'il lui fallait s'y opposer par la déconstruction des discours dominants et l'élaboration de discours alternatifs. Elle s'est donc également trouvée confrontée à la difficulté d'échapper à un monde structuré sur un mode binaire, et d'être une force de proposition qui ne remplacerait pas un discours par un autre, qui n'imposerait pas sa propre vision, n'userait pas de l'argument d'autorité. En somme, le travail manifeste de déconstruction devait atteindre une forme d'autosuffisance, parlant pour lui-même, contournant l'écueil du dogmatisme et de l'idéologie justificatrice, et lançant une dynamique de questionnement systématique des représentations qui avait vocation à s'inscrire dans les structures de l'Afrique du Sud à venir.

C'est donc en travaillant au cœur de la langue que les poètes de la Black Consciousness ont pu produire un discours et des tactiques qui prennent en compte les mouvements à l'œuvre dans la composition et la recomposition du texte sud-africain. En s'emparant de la langue anglaise, langue coloniale chargée des représentations et des normes des dominants, les poètes effectuent un premier acte d'indépendance et d'appropriation. La langue envisagée comme outil devient aussi un produit : elle est un medium composite, hybride ; elle porte les traces de plusieurs langues et de multiples locuteurs dans leurs interactions ; relais des structures d'oppression qui imposent une vision du monde par et dans la langue, elle devient l'arme qui se retourne contre l'opresseur une fois que les opprimés se la sont appropriée. Pourtant ce processus n'est pas simplement mécanique ; ainsi les poètes de la Black Consciousness ont dès l'origine mis en évidence, par leur pratique poétique, que s'approprier une langue consiste d'abord à produire un langage. En effet, le système d'apartheid repose sur une manipulation qui se manifeste dans le langage, en travestissant et



pervertissant le sens des mots qui se superposent au réel dans un processus de confirmation de la légitimation de la ségrégation et de l'oppression. Une contradiction majeure se fait jour entre ce discours d'autojustification et l'expérience de la réalité : l'Afrique du Sud de l'apartheid se caractérise en fait par un récit impossible, un dialogue inexistant, une parole confisquée.

A cela les poètes de la Black Consciousness ont opposé une pratique de la parole qui repose partiellement sur un passé qui, s'il est dévalorisé ou nié par le discours dominant, représente un héritage commun et stable. Puisant dans la littérature orale, où se croisent des techniques et références communes, les poètes de la Black Consciousness ont d'abord effectué un travail de recyclage, manifeste dans l'importance de l'oralité qui caractérise leur poésie écrite. En ce sens leur travail a été véritablement novateur : les techniques de l'oralité ont été mises au service d'un langage poétique qui place la prise de parole au centre de la connaissance de soi, de l'autre et du monde. Exerçant un regard systématiquement critique qui passe aussi par une créativité langagière permettant la juxtaposition immédiate d'idées et de représentations, les poètes de la Black Consciousness ont mis en évidence les rapports dynamiques entre passé et présent, créant ainsi un espace de parole en propre. Il ne s'agit pas pour autant d'une célébration de la langue : si la poésie peut résonner comme un rituel avec les mots, si elle semble parfois posséder les propriétés d'un acte magique, c'est parce qu'elle exploite toutes les ressources de la langue et des rythmes, et surtout parce qu'elle parie sur la participation d'un public pour lequel elle construit un espace d'écoute en même temps qu'un espace de parole. En plaçant la question de la parole au cœur de ses problématiques, la poésie de la Black Consciousness est d'abord reconnaissance totale de l'autre comme sujet, tout comme elle est engagement total du poète. Par la diversité de ses formes, par son refus de tout dogmatisme, par la dimension centrale du sujet et l'élaboration d'un humanisme panafricain, par son travail sur l'élaboration d'une temporalité nouvelle, elle résiste à toute dichotomie entre littérature transitive et intransitive, entre poésie engagée et poésie pure, entre oralité et écriture. C'est justement en travaillant de manière dialectique, en exploitant de manière dynamique les nombreuses contradictions auxquelles elle a été confrontée, que la poésie de la Black Consciousness a acquis une autonomie.

Ce n'est pas seulement pour elle-même qu'elle a conquis cette liberté, issue d'un questionnement constant des structures qui la contraignaient : la poésie de la Black Consciousness, qui est l'écho de la confrontation des poètes avec le monde, a voulu prendre la

parole au nom d'un peuple tout en le construisant. Tribut à tous ceux qui sont dépourvus de parole, non pas seulement parce qu'ils ne parleraient pas mais surtout parce qu'ils ne sont pas entendus, elle se fraie un chemin entre la voix du prophète et la représentation d'une réalité crue, entre le mythe et l'instantanéité du présent, entre l'appel au combat et la construction d'un récit acceptable et audible. Elle a dû pour cela expérimenter dans son propre texte les modalités de construction d'un auditoire : en articulant l'expérience commune, en créant un langage issu d'une connivence avec son public, en pratiquant une intertextualité qui est à la fois un jeu, une ruse, et l'écriture d'un texte structurant par le système d'échos qu'il met en place, la poésie de la Black Consciousness a donné corps à un peuple en lui donnant la parole. En s'appuyant sur la dimension performative de la voix, enfin, elle n'a pas seulement construit la possibilité de l'action : elle s'est faite action, transformant des sujets de parole en acteurs.

En ce sens, la poésie de la Black Consciousness réclame un examen de la notion d'engagement. En tant que langage et pratique, elle ne s'est pas seulement mise au service d'une cause ; son travail sur le langage a mis en place des structures plus durables et plus profondes que l'illustration temporaire d'un combat politique. Elle n'est ni le symptôme ni le symbole devenus anachroniques d'un temps aujourd'hui révolu ; ainsi, au cours de la période de transition politique, puis de ladite « nouvelle Afrique du Sud », un espace similaire est occupé par des poètes qui continuent de s'investir dans l'exploration et le questionnement des nouvelles structures épistémologiques de l'Afrique du Sud. Les groupes de performance et les publications menés par de nouvelles voix demeurent des forces critiques, s'inspirant parfois explicitement de la Black Consciousness, ou créant leurs propres espaces d'expression, de jeu et de participation. Ainsi, surdéterminée par ses conditions de production, la poésie de la Black Consciousness a en fait construit un texte qui s'est autonomisé en ouvrant des espaces de liberté et en refusant radicalement les normes et demandes, quelle que soit l'autorité dont elles émanent. Il resterait donc à établir si cet engagement ne peut être que marginal, fragmentaire, et continuer d'être considéré comme non-légitime. Face aux mécanismes de l'apartheid, ce statut était une force ; dans l'Afrique du Sud contemporaine, les voix discordantes, certes libérées de la censure et de la répression, suscitent colère et débats, ou rencontrent le silence. En 1994, le militant anti-apartheid Albie Sachs avait appelé les écrivains à déposer les armes culturelles pour écrire désormais délivrés de la nécessité d'écrire sur l'apartheid. C'était choisir d'ignorer l'impact de la lutte de la Black Consciousness, dont

on pouvait effectivement imaginer que ses successeurs ne relâcheraient pas la vigilance éveillée par de longues années de lutte contre le détournement institutionnalisé des mots.

Le rôle fondateur de la poésie de la Black Consciousness a donc été de produire une œuvre littéraire riche, diverse, qui joue des langues, des mots et de la syntaxe, qui s'engage totalement et fait entendre l'autre, qui fait résonner des voix et peut faire sens du silence, qui est fugitive par ses stratégies et appelée à durer par ses enjeux, qui devient légitime par sa force d'opposition et par l'action de son propre public, qui a créé ses propres outils de production et de critique. En ce sens, elle a ouvert un considérable espace de liberté, autorisé l'appropriation des langues, inscrit dans la pratique la conviction que de nouveaux langages sont à inventer. Elle a redéfini l'engagement comme inscription totale du sujet dans l'action, en envisageant l'écriture comme une modalité de l'action. Jeu d'échos, d'appels, de résonances, elle a placé la voix au centre d'une redéfinition de l'humain en la considérant comme manifestation première d'une humanité qui ne prend sens que dans une pratique dialogique. L'apartheid a été un moment de confrontation indicible avec l'expérience du réel, et la poésie de la Black Consciousness la dépasse en même temps qu'elle l'écrit, dans le refus total de n'être déterminée que par cette histoire-là :

Je me découvre un jour dans le monde et je me reconnais un seul droit : celui d'exiger de l'autre un comportement humain.

Un seul devoir. Celui de ne pas renier ma liberté au travers de mes choix [...]

Ma vie ne doit pas être consacrée à faire le bilan des valeurs nègres.

Il n'y a pas de monde blanc, il n'y a pas d'éthique blanche, pas davantage d'intelligence blanche.

Il y a de part et d'autre du monde des hommes qui cherchent.

Je ne suis pas prisonnier de l'Histoire. Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée.

Je dois me rappeler à tout instant que le véritable *saut* consiste à introduire l'invention dans l'existence.

Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement.

Je suis solidaire de l'Etre dans la mesure où je le dépasse. [...]

Moi, l'homme de couleur, je ne veux qu'une chose :

Que jamais l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais la domination de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme, où qu'il se trouve [...]

Supériorité ? Infériorité ?

Pourquoi tout simplement ne pas essayer de toucher l'autre, de sentir l'autre, de me révéler l'autre ?

Ma liberté ne m'est-elle donc pas donnée pour édifier le monde du *Toi* ?

A la fin de cet ouvrage, nous aimerions que l'on sente comme nous la dimension ouverte de toute conscience.

Mon ultime prière :

O mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge !<sup>431</sup>

En écho à l'œuvre de Fanon, le projet de la poésie de la Black Consciousness était considérable. La volonté de mettre en place des structures où s'inscrit le sujet pleinement et de manière non négociable, le système dialogique qui, posé comme principe et comme préalable, construit un rapport au monde qui garantit l'égalité par l'écoute et la prise de parole, l'analogie dynamique entre le corps du sujet et le corps social comme principe d'action collective sans anéantissement des singularités, la construction d'un récit commun sans revanche identitaire, ont constitué les espaces de passage du texte à l'action. L'héritage de la poésie de la Black Consciousness est fragile, parce qu'elle met en cause, en tant que processus poétique et politique, les pratiques du langage et les rapports de forces qu'elles incarnent. Lire la poésie de la Black Consciousness exige de prendre en compte son inscription dans le contexte historique, politique, culturel et social de l'Afrique du Sud de l'apartheid. Mais elle réclame aussi d'être considérée dans une dimension autre, qui tient essentiellement à une éthique du texte et une éthique sociale. Nous avons voulu nous appuyer sur des outils critiques qui ont en commun d'associer engagement, pratique et éthique en considérant la prise de parole comme acte de liberté et échange. La lecture de la poésie de la Black Consciousness ne saurait être limitée à l'achèvement qu'a constitué la chute du système d'apartheid contre lequel ses voix ont se sont levées. Elle échappe à ce que Fanon appelle « la densité de l'Histoire » en instaurant un état de vigilance qui relaie des revendications ayant trait à l'ordre social. Elle est aussi résonance, relance, et son écho continue d'interroger, et de lutter, par la création poétique, pour un monde dialogique.

Une *organisation* différente est nécessaire. Elle permettra de récuser l'antinomie qui placerait la vérité dans l'une ou l'autre des positions dont Charlot, dans *La Ruée vers l'or*, nous offrait l'image : localiser « l'ordre » (ou le « désordre ») *ici* ou *là*, c'est d'avance rendre légitime la thèse inverse, qui n'en sera pas moins superficielle ; c'est nier un déplacement général déjà lisible dans les institutions qui veulent le cacher, ou dans les « manifestations » qui ne peuvent l'exprimer ; c'est opter pour une idéologie ou pour une légende, alors que nous avons besoin d'un langage. Dans la pratique aussi bien que dans la théorie, *le différent n'est jamais le contraire*. [ ... ]

Aucune autre réponse n'existe que le risque pris au nom d'une certitude. Mais il ya justement dans ce risque un irréductible qui a déjà remué le langage, une affirmation qui, dans son insuffisance, dit, ou prétend bien dire, le nécessaire : ce ne serait désormais plus vivre que vivre en aliénant sa parole, comme ce ne serait plus exister que renoncer à la tentation de créer.<sup>432</sup>

<sup>431</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, p. 186.

<sup>432</sup> Michel de Certeau, *La prise de parole*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 77, 57.



# **BIBLIOGRAPHIE**

## CORPUS PRIMAIRE

**DIKENI, Sandile.** *Guava Juice*. Bellville : Mayibuye Centre for History & Culture in South Africa, University of the Western Cape, 1992.

**GWALA, Mafika.** *Jol'iinkomo*. Johannesburg: Ad. Donker, 1977.

----- *No More Lullabies*. Johannesburg: Ravan Press, 1982.

**HIRSON, Denis**, ed. *The Lava of this Land: South African Poetry 1960-1996*. Evanston: TriQuarterly Books / Northern University Press, 1997.

**KGOSITSILE, Keorapetse.** *If I Could Sing, Selected poems*. Roggebaai: Kwela / Snailpress, 2002.

**MATTHEWS, James and THOMAS Gladys.** *Cry Rage!* Johannesburg : Spro-cas Publications, 1972.

**MATTHEWS, James**, ed. *Black Voices Shout ! An Anthology of Poetry*. Athlone: Blac Publishing House, 1974.

----- *No Time for Dreams*. Athlone: BLAC Publishing House, 1981.

----- "Poems", in *Exiles Within: An Anthology of Poetry – Seven South African Poets*. Johannesburg: Writers Forum, 1986.

**MTSHALI, Oswald.** *Sounds of a Cowhide Drum*. London: Oxford University Press, 1972.

**RAMPOLOKENG, Lesego.** *Talking Rain*. Johannesburg : COSAW, 1993.

**SEROTE, Wally.** *No Baby Must Weep*. Johannesburg: Ad. Donker, 1975.

----- *A Tough Tale*. London: Kliptown Books, 1987.

----- *Come and Hope With Me*. Claremont: David Phillip, 1994.

---- *Yakhal'Inkomo*. Johannesburg: Renoster Books, 1972.

**VAN WYK, Christopher.** *Itis Time to Go Home*. Johannesburg : Ad. Donker, 1979.

**WATSON, Steven.** *Song of a Broken String, Poems from a lost oral tradition.* New York: Sheep Meadow Press, 1991.

## **AUTRES ŒUVRES ET ANTHOLOGIES**

**KUNENE, Mazisi.** *Emperor Shaka the Great: A Zulu Epic.* London: Heinemann, 1979.

**MADINGOANE, Ingoapele.** *Africa my Beginning.* Johannesburg: Ravan, 1979.

**MAPANJE, Jack and WHITE Landeg.** *Oral Poetry from Africa: An Anthology.* Harlow: Longman, 1983.

**MTSHALI, Oswald.** *Fireflames.* Pietermaritzburg: Shuter and Shooter, 1981.

**RAMPOLOKENG, Lesego.** *Horns for Hondo.* Johannesburg : COSAW, 1990.

**SEPAMLA, Sipho.** *The Blues is You in Me.* Johannesburg: Ad. Donker, 1976.

**SEROTE, Wally.** *Behold Mama, Flowers.* Johannesburg: Ad. Donker, 1978.

----- *To Every Birth its Blood.* Johannesburg: Ad. Donker, 1981.

----- *Freedom Lament and Song.* Cape Town: David Philip / Mayibuye Books, 1997.

----- *History is the Home Address.* Roggebaai: Kwela Books, 2004.

**ROYSTON, Robert,** ed. *To Whom It May Concern : An Anthology of Black South African Poetry.* Johannesburg: Ad. Donker, 1973.

**SCHWARTZMAN, Adam,** ed. *Ten South African poets.* Manchester : Carcanet, 1999.



**VAILLANT, Florence**, ed. *Poètes noirs de l'Afrique du Sud*. Paris : Présence Africaine, 1975.

## **CORPUS CRITIQUE**

**ALVAREZ-PEREYRE, Jacques**. *Les guetteurs de l'aube, poésie et apartheid*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1979.

**BEROLD, Robert**, ed. *South African Poets on Poetry: Interviews from New Coin 1999-2001*. Scottsville : University of Natal Press, 2003.

**BROWN, Duncan**. *Orality, Textuality and History : Issues in South African Oral Poetry and Performance*. Ph.D. thesis. Durban : University of Natal, 1995.

**CHAPMAN, Michael**. *A Century of South African Poetry*. Johannesburg: Ad. Donker, 1981.

----- *South African English Poetry: A Modern Perspective*. Johannesburg: Ad. Donker, 1984.

----- *The Paperbook of South African English Poetry*. Johannesburg: Ad. Donker, 1986.

-----, ed. *Soweto Poetry*. Johannesburg: McGraw-Hill, 1982.

----- *Southern African Literatures*. London: Longman, 1996.

----- "The Politics of Identity: South Africa, Storytelling, and Literary History". 2006.

Disponible sur <http://www.michaelchapman.co.za>

----- "The Critic in a State of Emergency: Towards a Theory of Reconstruction". 1990.

Disponible sur <http://www.michaelchapman.co.za>.

**CHAPMAN, Michael, GARDNER Colin and MPHAHLELE Es'kia**. *Perspectives on South African English Literature*. Johannesburg: Ad. Donker, 1992.

**CRONIN, Jeremy**. "'Even Under the Rine of Terror...': Insurgent South African Poetry". *Research in African Literatures*, vol. 19, n°1, 1998.

**GORDIMER, Nadine.** *The Black Interpreters : Notes on African Writing.* Johannesburg: Spro-Cas / Ravan, 1973.

----“The Essential Gesture: Writers and responsibility”. Speech delivered at the University of Michigan, October 12, 1984. Disponible sur [www.tannerlectures.utah.edu](http://www.tannerlectures.utah.edu).

**KELLAS, Anne.** « The State of Writing in South Africa”. 1994. Disponible sur [www.the-write-stuff.com.au/archives/vol-1/articles/zawriting](http://www.the-write-stuff.com.au/archives/vol-1/articles/zawriting).

**LANGA, Mlanda.** « The Quiet Thunder : Report on the Amsterdam Cultural Conference ». 1987. Disponible sur [www.anc.org.za/ancdocs/history/solidarity/conferences/casa](http://www.anc.org.za/ancdocs/history/solidarity/conferences/casa).

**MPHAHLELE, Es'kia.** *The Unbroken Song. Selected Writings of Es'kia Mphahlele.* Johannesburg: Ravan, 1981.

----- *The African Image.* London: Faber and Faber, 1962.

**MUTLOATSE, Mthobi,** ed. *Forced Landing.* Johannesburg : Ravan Press, 1980.

**NAWA, Lebogang Lance.** “Towards a National Patriotic Culture”. 2004. Disponible sur [www.anc.org.za/ancdocs/pubs/umrabulo](http://www.anc.org.za/ancdocs/pubs/umrabulo).

**NDEBELE, Njabulo S.** *South African Literature and Culture, Rediscovery of the Ordinary.* Manchester: Manchester University Press, 1994.

-----*Fools and Other Stories.* London: Readers International, 1993. Première édition: Johannesburg: Ravan Press, 1983.

**OLIPHANT, Andries Walter and VLADISLAVIC, Ivan,** eds. *Ten Years of Staffrider, 1978-1988.* Johannesburg: Ravan Press, 1988.

**RAMPOLOKENG, Lesego.** Interview publiée dans *New Coin* 29, February 1993.

----- and MBONENI MUILA Ike. “Oral Poetry”. Interview publiée dans *New Coin* 35, January 1999.

**WATSON, Steven.** “Shock of the Old: What’s Become of ‘Black Poetry?’” in *Upstream*, volume 5, number 2, 1985.

## CORPUS THÉORIQUE

**ACHEBE, Chinua.** *Home and Exile*. Edinburgh : Cannongate, 2003. Première publication : New York, Random House, 2001.

**AUSTIN, J.L.** *Quand dire, c'est faire*. Paris : Editions du Seuil, 1970. Titre original : *How to do things with words*. Oxford University Press, 1962.

**BENGOCHEA, Manuel, CHAUME Delphine, RIFFARD Claire et SPIROPOULOU Katerina** (sous la direction de). *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*. Paris : L'Harmattan, 2007.

**BAKHTINE, Mikhaïl.** *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Editions du Seuil, 1970.

**BARBIER, Marie-Claude et TEULIÉ Gilles** (sous la direction de). *L'Afrique du Sud : de nouvelles identités ?* Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010.

**BHABHA, Homi K.** *The Location of Culture*. New York : Routledge, 2004. Première publication: 1994.

**BAUDORRE, Philippe, RABATE Dominique et VIART Dominique.** *Littérature et sociologie*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

**BIKO, Steve.** *Black Consciousness in South Africa*. New York: Random House, 1978.

----- "Black Consciousness and the Quest for a True Humanity" (1973), in NDABA, Sisa, *One Day in June: Poetry and Prose from Troubled Times*. Johannesburg: Ad. Donker, 1986.

---- "The Definition of Black Consciousness" (1978), in STUBBS Aelred, ed, *Steve Biko: I Write What I Like – A Selection of his Writings*. Johannesburg: Ravan, 1996.

**BONNEFOY, Yves.** *La vérité de parole*. Paris : Mercure de France, 1988.

----- *Shakespeare et Yeats. Théâtre et poésie*. Paris : Mercure de France, 1998.

**BOURDIEU, Pierre.** *Ce que parler veut dire.* Paris : Fayard, 1982.

----- *Les règles de l'art.* Paris : Editions du Seuil, 1998. Première publication : 1992.

**BRETON, André.** *Manifestes du surréalisme.* Paris : Gallimard, 1924.

**CASANOVA, Pascale.** *La république mondiale des lettres.* Paris : Editions du Seuil, 1999.

**CHAMOISEAU, Patrick.** *L'empreinte à Crusoé.* Paris : Gallimard, 2012.

----- « Ecrire en pays dominé. » *La Nouvelle Revue Française.* Numéro 516, Janvier 1996.

**CHINWEIZU et al.** *Towards the Decolonization of African literature.* Nigeria: Fourth Dimension, 1980.

**DARBON, Dominique** (sous la direction de). *L'après-Mandela. Enjeux sud-africains et régionaux.* Paris / Talence : Editions Karthala et MSHA, 1999.

**DE CERTEAU, Michel.** *L'écriture de l'histoire.* Paris : Gallimard, 1975.

----- *La prise de parole.* Paris : Editions du Seuil, 1994.

----- *L'invention du quotidien.* Paris : Gallimard, 1990.

**DELEUZE, Gilles.** *Différence et répétition.* Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

**DENIS, Benoît.** *Littérature et engagement.* Paris : Editions du Seuil, 2000.

**DOLAR, Mladen.** *A Voice and Nothing More.* Cambridge: MIT Press, 2006.

**DOUAIRE, Anne** (sous la direction de). *Oralités subversives.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1994.

**GLISSANT, Edouard.** *Traité du tout-monde.* Paris : Gallimard, 1997

----- *Le discours antillais.* Paris : Gallimard, 1997.

**FANON, Frantz.** *Peau noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952.

-----*Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002. Première publication : Editions François Maspero, 1961.

**FREY, Daniel.** *L'interprétation et la lecture chez Ricœur et Gadamer*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008.

**GORDON, Lewis R.** *Fanon and the Crisis of the European Man*. New York: Routledge, 1995.

**GORDON, Lewis R., SHARPLEY-WHITING T. Denean and WHITE Renée T.** *Fanon: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1994.

**HAMPATÉ BÂ, Amadou et BADAIRE Jean-Gilles.** *La parole, mémoire vivante de l'Afrique*. Saint Clément de Rivière : Editions Fata Morgana, 2008.

**HOLST PETERSEN, Kirsten and RUTHERFORD Anna,** eds. *On Shifting Sands: New Art and Literature from South Africa*. Portsmouth, New Hampshire: Heinemann, 1992.

**KAEMPFER, Jean, FLOREY Sonya et MEIZOZ Jérôme** (sous la direction de). *Formes de l'engagement littéraire (XVe- XXIe siècles)*. Lausanne : Antipodes, 2006.

**LAPORTE, Yann.** *Gille Deleuze, l'épreuve du temps*. Paris : L'Harmattan, 2005.

**MARGINALES.** *La littérature à la place des yeux : Jean Giono et Harry Martinson. Ecrivains du peuple, écrivains contre la guerre*. Numéro 5, printemps 2006. Forcalquier : 2006.

**MARGINALES.** *Stig Dagerman, la littérature et la conscience*. Numéro 6, printemps 2007. Forcalquier : 2007.

**MOUCHARD, Claude.** *Qui si je criais... ? Œuvres-témoignages dans les tourments du vingtième siècle.* Paris : Editions Laurence Teper, 2007.

**NANCY, Jean-Luc.** *A l'écoute.* Paris : Galilée, 2002.

----- *Résistance de la poésie.* Paris : William Blake & Co, 2004.

----- *Politique et au-delà.* Paris : Galilée, 2011.

**ONG, Walter.** *Orality and Literacy. The Technologizing of the World.* New York: Routledge, 1982.

**PALLO, Jordan.** « Speech at Inauguration of K.W. Kgosisile as Poet Laureate ». 2006. Disponible sur [www.dac.gov.za/speeches/minister/Speech8Dec06](http://www.dac.gov.za/speeches/minister/Speech8Dec06).

**PITHOUSE, Richard.** « The spectre of Frantz Fanon ». 2000. Disponible sur [www.pipeline.com](http://www.pipeline.com).

**POCHÉ, Fred.** *L'homme et son langage.* Lyon : Chronique sociale, 1993

**QUILLIER, Patrick.** “Pour une poétique de la vibration: accousmates, souffles, mélismes dans *Trois leçons de ténèbres* de José Angel Valente et *Le Chant très obscure de la langue* de Jacques Rebotier ». *Revue de Littérature Comparée*, avril 2003. Disponible sur [www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-4-page-491.htm](http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-4-page-491.htm)

**RANCIÈRE, Jacques.** *Les noms de l'histoire,* Paris : Editions du Seuil, 1992.

----- *Politique de la littérature.* Paris : Galilée, 2007.

**RICOEUR, Paul.** *Du texte à l'action.* Paris : Editions du Seuil, 1986.

----- *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris : Editions du Seuil, 2000.

**SAID, Edward W.** *Culture et impérialisme.* Paris : Fayard / Le Monde Diplomatique, 2000.

----- *Culture et résistance.* Paris : Fayard, 2004. Première publication : 2003.

**SARTRE, Jean-Paul.** *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard, 1948.

**SCHEUB, Harold.** *The Tongue is Fire : South African Storytellers and Apartheid.* Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

**SEROTE, Wally.** *On the Horizon.* Fordsburg: COSAW, 1990.

----- "Politics of Culture: Southern Africa". MEDU Art Ensemble newsletter. 5 (2) 1983.

**SOYINKA, Wole.** *Myth, Literature and the African World.* Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

**SPIVAK, Gayatri Chakravorty.** "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture.* Eds Cary NELSON and Lawrence GROSSBERG. Urbana: University of Illinois Press, 1998.

**STEINER, George.** *Langage et silence.* Paris : Les Belles Lettres, 2010. Première publication : 1967.

**STUTTNER, Raymond.** « The UDF Period and its Meaning for Contemporary South Africa ». *Journal of South African Studies*, Volume 30, Number 3, September 2004.

**WOODS, Donald.** *Biko.* London: Penguin Books, 1987. Première publication : 1978.

**ZBINDEN, Karine.** « Du dialogisme à l'intertextualité : une relecture de la réception de Bakhtine en France (1967-1980) ». 2003. Disponible sur <http://w3.slavica-occitania.univ-tlse2.fr>.

## AUTRES RÉFÉRENCES

**ALLEG, Henri.** *La question*. Paris : Editions de Minuit, 1961.

**ADAMS, Anthony and DURHAM Ken,** eds. *Writing from South Africa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

**ANTELME, Robert.** *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, 1957.

**AUDIN, Michèle.** *Une vie brève*. Paris : L'Arbalète- Gallimard, 2013.

**ANYIDOH, Kofi, PORTER Peter and ZIMUNYA Musaemura.** *The Fate of Vultures : New Poetry of Africa*. Oxford: Heinemann, 1989.

**CÉSAIRE, Aimé.** *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 1955.

----- *La tragédie du roi Christophe*. Paris : Présence Africaine, 1963.

----- *Les armes miraculeuses*. Paris : Gallimard, 1970.

----- *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1971.

----- *Nègre je suis, nègre je resterai*. Paris : Albin Michel, 2005.

**COUZENS, Tim and PATEL, Essop.** *The Return of the Amasi Bird: Black South African Poetry: 1891-1981*. Johannesburg : Ravan, 1982.

**DEPESTRE, René.** *Ainsi parle le fleuve noir*. Grigny : Paroles d'aube, 1998.

----- *Encore une mer à traverser*. Paris: la Table Ronde, 2005.

**DE SHAZER, Mary.** *A Poetics of Resistance : Women Writing in El Salvador, South Africa and the United States*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1994.

**DU BOIS, W. E. B.** *The Souls of Black Folk*. New York: Dover, 1994. Première publication: 1903.

**FRANKETIENNE.** *Ultravocal*. Paris : Editions Hoëbeke, 2004.



**GENETTE, Gérard.** *Figures II*. Paris : Editions du Seuil, 1969.

**GLISSANT, Edouard.** *Pays rêvé, pays réel*. Paris : Gallimard, 1994.

**HATZFELD, Jean.** *Dans le nu de la vie*. Paris : Editions du Seuil, 2000.

----- *Une saison de machettes*. Paris : Editions du Seuil, 2003.

----- *La stratégie des antilopes*. Paris: Editions du Seuil, 2007.

**HIRSON, Denis.** *The House Next Door to Africa*. Claremont : David Philip, 1986.

----- *We Walk Straight, So You Better Get Out the Way*. Johannesburg : Jacana, 2005.

**HOFMEYR, Isabel.** *We spend our Years as a Tale is Told: Oral Historical Narrative in a South African Chieftdom*. Portsmouth: Heinemann, 1994.

**JEFIYO, Biodun,** ed. *Conversations with Wole Soyinka*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

**JONES, Eldred Durosimi,** ed. *Orature in African Literature Today*. London: James Currey, 1992.

**KNAPE, Gunila** (sous la direction de). *Ernest Cole, Photographer*. Göttingen: Steidl, 2010.

**KROG, Antjie.** *Country of my Skull*. Johannesburg: Random House, 1998.

----*A Change of Tongue*. Johannesburg: Random House, 2003.

**LHAMON JR., W. T.** *Peaux blanches, masques noirs*. Paris : Kargo & L'éclat, 2004.

**LE COUR GRANDMAISON, Olivier.** *Coloniser, exterminer. Sur la guerre et l'état colonial*. Paris : Fayard, 2005.

**MABANCKOU, Alain.** *Lettre à Jimmy*. Paris: Fayard, 2007.

**MANDELA, Nelson.** *A Long Walk to Freedom*. Londres : Little, Brown and Company, 1994.

**MEMNI, Albert.** *Portrait du colonisé.* Paris : Gallimard, 1985. Première publication : Editions Corr  a, 1957.

**MOFOLO, Thomas.** *Chaka.* London : Oxford University Press, 1931.

**NGARA, Emmanuel.** *New Writing from Southern Africa.* London: James Currey, 1996.

**PONS, Sophie.** *Apartheid, l'aveu et le pardon.* Paris : Bayard, 2000.

**SALA-MOLINS, LOUIS.** *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan.* Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

**SEMPRUN, Jorge.** *L'écriture ou la vie.* Paris : Gallimard, 1994.

**SITAS, Ari.** *Black Mamba Rising: South African Worker Poets in Struggle.* Durban: Worker Resistance and Culture Publications, 1986.

**VERGES, Françoise.** *L'homme prédateur.* Paris : Albin Michel, 2011.

**VIDAL-NAQUET, Pierre.** *Les assassins de la mémoire.* Paris : La Découverte, 1987.

----- *La torture dans la république.* Paris : Les Editions de Minuit, 2000.

**VLADISLAVIC, Ivan.** *La vue éclatée.* Carouge-Genève: Editions Zoe, 2007.

----- *Clés pour Johannesburg. Portrait de ma ville.* Carouge-Genève: Editions Zoe, 2009.

.