

De l'autre bord, un autre pays

L'Afrique vue par les écrivains afro-américains

EN 1954, sur proposition de son ami George Padmore, le père du panafricanisme devenu conseiller politique de Kwame Nkrumah (alors Premier ministre), Richard Wright s'embarqua pour la Côte-de-l'Or. A l'époque, celle-ci semblait offrir le fascinant exemple d'une nation naissante faisant l'apprentissage et de la démocratie et de l'industrialisation, tournant le dos à un passé imprégné de féodalisme et de religiosité.

On peut d'ores et déjà se poser une question. Américain, écrivain, transfuge du marxisme, Richard Wright était-il équipé pour effectuer ce séjour d'étude ? Sans doute, ses opinions politiques le disposaient-elles à s'intéresser à l'évolution d'un nationaliste comme Kwame Nkrumah. A part cela, un de ses biographes, Michel Fabre, nous apprend qu'avant d'entreprendre ce voyage, Wright lut l'historien Eric Williams, l'ethnologue anglais Rattray, Eva Meyerovitz et A.K. Busia, ce qui semble la démarche d'un voyageur consciencieux, se documentant sur le pays où il va aborder. Or, à l'évidence, Richard Wright ne se considérait pas comme un voyageur, même consciencieux. Car il était noir et ce voyage d'un Noir dans une Afrique dont il ignorait pourtant tout, devenait aussitôt celui d'un témoin privilégié enquêtant sur la terre de ses origines. Origines, le mot est lâché.

Que nous apprend *Puissance noire*, l'ouvrage qui fut le fruit de ce voyage ? A sa sortie en Amérique, il fut accueilli par un grand nombre de comptes rendus de presse, la plupart largement négatifs. Laissons de côté tous ceux qui accusèrent Wright d'avoir été injuste vis-à-vis du colonialisme britannique, d'avoir dénoncé sans pitié l'avidité mercantile qui est à sa base et, dans ces attaques, de n'avoir même pas épargné la sacro-sainte œuvre missionnaire. Laissons de côté ceux qui lui reprochèrent d'avoir renvoyé

dos à dos marxistes et capitalistes en mettant Kwame Nkrumah en garde contre tous : « N'aie pas d'illusion sur les Occidentaux. » Retenons entre toutes la critique de David E. Apter, parue le 10 octobre 1954 dans le *Chicago Sunday Tribune*, il écrit : « Wright ne cherchait pas à découvrir la vie en Côte-de-l'Or ni ses problèmes : il se cherchait lui-même ». Puis il conclut : « *Puissance noire* illustre un grand talent artistique et un profond sens moral. Nous ne mettons en doute ni sa sincérité ni son émotion, mais nous pensons que le peuple d'Afrique mérite une compréhension plus nuancée ».

On ne saurait mieux dire. *Puissance noire* peut être considéré comme une autobiographie de Wright aussi révélatrice que *Black boy*, un douloureux voyage dans les profondeurs de son inconscient. L'œuvre nous révèle impitoyablement son horreur devant les cérémonies religieuses et les rites de l'Afrique, son involontaire mépris pour ses institutions traditionnelles, son dégoût devant la saleté et la misère qui étaient à l'époque le lot de la majorité du peuple. Analysant après une visite à A.K. Busia le drame que vit l'Africain instruit, n'est-ce pas sa propre tragédie qu'il exprime ? « Plus il apprend, écrit-il, plus l'Afrique s'efface de son esprit, plus elle lui semble honteuse et bizarre ».

Quant à la lecture à Kwame Nkrumah par laquelle il termine son ouvrage, elle n'est pas simplement pompeuse : « Mon voyage est fini. Mon labeur dans votre vigne est terminé ». Elle est d'une parfaite arrogance. Peut-être avait-il raison de prêcher pour la militarisation de l'Afrique. Pourtant quand il écrit : « Je suis un Américain et mon pays fut autrefois lui aussi une colonie de l'Angleterre », on s'aperçoit bien qu'en dépit de lui-même sans doute, Richard Wright a absorbé un orgueil nationaliste dont son appartenance raciale aurait pu le protéger. Sans le vouloir, et peut-être sans le savoir clairement, Wright est aussi le fils de Ralph Waldo Emerson, le chanfre puritain des valeurs de l'individualisme et de l'effort. Gardons-nous pourtant de blâmer le grand écrivain. Dans sa complexité, sa générosité, ses limitations et ses incohérences, Wright est le miroir de la conscience noire américaine dans ses rapports avec l'Afrique.

L'Afrique oubliée, puis retrouvée

Dans *Blues people, negro music in White America*, Imamu Baraka (LeRoi Jones) écrit : « La bourgeoisie noire, dès sa naissance (peut-être dix secondes après que les premiers Africains aient été débarqués du négrier) s'est formée autour de l'idée cen-

Zora Neale Hurston se situe au cœur de ce débat. Elle avait une conception très précise du rôle de la littérature, en particulier de la littérature des Noirs. Celle-ci devait illustrer la créativité et le dynamisme inhérents au monde noir en dépit du problème racial : « Nous parlons du problème racial, écrivait-elle, nous en parlons beaucoup, mais nous vivons, nous rions et nous bataillons comme tout le monde ». Aussi eut-elle peut-être tendance à minimiser, dans son recueil de contes de Floride, *Mules and men*, l'expression des tensions et des conflits d'une société paysanne du Sud des États-Unis. Des voix aussi autorisées que celle du poète Sterling Brown le lui reprochèrent, affirmant au contraire que tout ouvrage écrit par un noir devait restituer, voire amplifier l'amertume de la condition noire aux États-Unis. De même, son roman *Their eyes were watching God*, dont Alice Walker dit qu'« il n'est pas de livre plus important à ses yeux », fut critiqué par les maîtres à penser de l'époque, en particulier Alain Locke, pour n'être pas fidèle à la réalité. Quelle réalité ?

Réalité objective de la vie des Noirs ? Réalité toute subjective et intérieure ? Réalité pour qui ? Réalité pour quoi ? Toutes ces questions et bien d'autres n'allaient pas tarder à être renvoyées par mille échos.

Quelle est la terre promise ?

La *Harlem Renaissance* permit l'éclosion d'un remarquable groupe d'écrivains, en majorité des poètes. De nos jours, plus qu'à Langston Hughes et ses poèmes sur rythmes de jazz, c'est à Jean Toomer, l'auteur de *Cane*, que l'on décerne le prix d'excellence. En effet, il s'agit d'une œuvre complexe, à la fois contestataire et poétique, hardie dans sa forme, souvent déconcertante car elle ne postule de façon évidente ni unité d'écriture, ni unité thématique. C'est une série de sketches, de vignettes, d'histoires qui ne composent un tableau d'ensemble à la fois psychologique et physique qu'une fois le livre refermé. Mais, de l'avis même de son auteur, *Cane* était un chant du cygne et il est doublement symbolique que par la suite, Jean Toomer ait répudié son appartenance au monde noir. Cette évolution préfigurait, dans sa forme extrême, celle d'une majorité des écrivains noirs américains. Ceux-ci ne tardèrent pas à réaliser que la réhabilitation de l'héritage africain ne saurait suffire à nourrir l'œuvre littéraire et se mirent à parcourir l'espace illimité de leur propre moi. Sans jamais tourner le dos au problème racial et à la dure réalité des rapports Blancs/Noirs, les écrivains noirs américains découvrirent que l'Afrique n'était plus qu'une référence d'origine, fonction-

nant comme un mythe. Cependant, et paradoxalement, dans le temps même où l'Afrique, l'héritage africain cessaient d'être des objets de désir nommément revendiqués, ils ne cessaient pas d'une certaine manière d'investir le champ littéraire. Ainsi, dans la préface de *Manchild in the Promised Land*, Claude Brown écrit :

« Je veux parler de la première génération urbaine de Nègres du Nord. Je veux parler de l'expérience d'une génération déplacée, d'un peuple déplacé dans une société extrêmement confuse et complexe. C'est l'histoire de leur quête, de leurs rêves, de leurs chagrins, de leurs brèves et futiles rébellions et de leur interminable bataille pour établir leur propre place dans la plus grande métropole d'Amérique et dans l'Amérique elle-même ».

Et on peut considérer l'histoire de cette génération avec la culture qui en naîtra, comme un avatar de la culture rurale du Sud, elle-même un avatar de la culture de l'esclavage, elle-même un avatar de la culture de l'Afrique. Cette quête, ces rêves, ces chagrins, ces batailles et ces rébellions sont bien ceux d'une Afrique qui refuse ou essaie (cela revient au même) de se perdre dans une Amérique « vague et sans contours définis » comme le dit Imamu Baraka.

Si Richard Wright fut considéré comme le grand romancier des années 40, « le premier noir à écrire un best-seller » en Amérique, il fut éclipsé par James Baldwin et Ralph Ellison. Arrêtons-nous un instant à James Baldwin, car il critiqua violemment et l'esthétique et la conception de la littérature de Wright, avant d'être à son tour violemment pris à partie par Eldridge Cleaver dans *Soul on ice*, tout cela fournissant bien la preuve qu'il symbolisa parfaitement lui aussi un moment de la conscience de « ce peuple déplacé » dont parle Claude Brown : conviction que l'héritage africain avait disparu et qu'il fallait s'appropriier celui du Blanc ; aveuglement quant à la présence travestie d'une certaine africanité.

L'œuvre de James Baldwin est généralement perçue comme une exaltation de l'individualité, de l'expérience individuelle, qui nourrit le destin général d'un peuple. D'autre part, Baldwin semble mettre l'accent sur l'impossibilité pour cette individualité de s'épanouir au double plan racial et sexuel. Baldwin plus qu'un autre, même dans les moments où son militantisme semblait particulièrement virulent, ne cessait de croire en une force de rédemption qui balayerait même la communauté blanche : l'amour. C'est dans l'amour que Blancs et Noirs, homosexuels et hétérosexuels se rencontreraient afin de mettre fin au « cauchemar racial » que vit l'Amérique. Cette théorie est particulièrement évi-

dente dans *Another country* où le dessin compliqué et morbide des amours de Rufus, Leona, Ida, Eric... est supposé donner l'image d'une société qui naîtra de l'amertume du présent. Pourtant, l'amour c'est d'abord la réconciliation avec soi-même dans une découverte parfois douloureuse de son identité. Et *Go tell it on the mountain* est bien le récit d'une série de quêtes, non pas tant de Dieu que de soi-même, dans l'acceptation de ses ombres redoutables et de ses rares lumières. Les personnages des « justes », le père, sa première épouse, Deborah, ne sont que des faux semblants, coupables de ne pas savoir s'accepter, pécheurs que seul sauve l'amour. Les « pécheurs » sont, au contraire, en pleine lumière et certains d'être un jour « des saints ». Et l'Afrique, dira-t-on ? Elle est précisément l'écharde qui tient la plaie ouverte. Ce peuple déplacé qui cherche à dialoguer avec Dieu, avec l'Autre, à affirmer sa créativité... dialogue en fait avec son origine, avec sa part d'africanité, et œuvre à la transmuier en une force dont il puisse être fier. Les critiques ont souligné la langue de Baldwin comme une création aussi « noire » que le jazz. Interrogé à ce sujet, l'écrivain admettait un certain nombre d'influences : « La Bible du roi Jacques 1^{er}, la rhétorique des *storefront-churches* (églises-boutiques, authentiques créations du peuple déplacé) et cet arrière-ton à la fois ironique et violent qui est à la base de la parole nègre ». L'écriture de Baldwin serait dans la tradition directe des récits du Sud, des chants, des prédications des pasteurs vrais ou faux.

Cependant l'Afrique elle-même changeait. Aux images traditionnelles et tragiques, vaisseau négrier, esclave, supplices... venaient s'ajouter celles de martyrs comme Lumumba, de leaders comme Kwame Nkrumah et d'intellectuels de toutes sortes. Elles insufflaient une dynamique nouvelle à la pensée négro-africaine, bouleversant par exemple le discours théologique et politique. Dans *The fire next time*, Baldwin conte sa rencontre avec les Black Muslims d'Elijah Muhammad et, de ce récit, nous ne

temps des récits autobiographiques, des témoignages, des conversions retentissantes suivant toutes le même schéma : de l'africanité douloureuse, honteuse, engendrant la haine de soi et les errances en tous genres, à l'assomption de l'africanité, c'est-à-dire à la réconciliation de l'être. Autobiographie de Malcolm X, d'Eldridge Cleaver, des Frères de Soledad... comme si la réalité servait mieux la fiction. Dès lors, la voie est ouverte à la satire de soi qui, si elle n'était pas absente de la production noire-américaine (on se souvient de certaines pages de *Invisible man* de Ralph Ellison...) va culminer avec Ishmael Reed et quelques autres.

Sweet arpeggio of tears (« Doux arpège de pleurs », Mari Evans)

On nous reprochera certainement de faire un sort particulier à la littérature des femmes. Nous ne suivons là que la tendance générale. Dans la préface à la biographie de Zora Neale Hurston par Robert E. Hemenway, Alice Walker écrit que jusqu'à une certaine époque : « Elles apparaissaient comme des noms, des notes verbales ajoutées à la liste des écrivains mâles qui les avaient précédées ». Un des plus beaux livres de la littérature noire-américaine, *Brown girl, brown stones* de Paule Marshall, paru en 1959 n'obtint jamais la renommée de *Go tell it on the mountain* de James Baldwin, publié à peu près à la même époque. Il fallut, répétons-le, toute la passion d'Alice Walker pour ramener au jour les écrits de Zora Neale Hurston, totalement oubliée parmi les écrivains de la *Harlem Renaissance*. Or, un des phénomènes les plus spectaculaires des dernières années est l'apparition, on pourrait même dire la suprématie des femmes dans la littérature noire-américaine. La place et le rôle des femmes dans l'Amérique noire a toujours été objet de controverse et l'image de la Noire américaine est obscurcie de contradictions et d'incohérences, Tantôt elle est perçue comme un objet sexuel. Tantôt, comme le moteur de la résistance à l'acculturation. Certains comme Angela Davis voient même dans ses fonctions domestiques la manifestation de ses dons essentiels et de sa force libératoire : « C'est précisément en accomplissant ces corvées domestiques qui sont depuis longtemps l'expression de l'infériorité féminine dans la société que la femme noire enchaînée a progressé vers une certaine autonomie réservée à son usage et à celui des hommes. Alors qu'elle était particulièrement opprimée en tant que femme, elle devint le centre de la communauté esclave. Elle jouait donc un rôle essentiel dans la survie du groupe ». Quel que soit le point de vue adopté, la créativité de la femme noire-américaine n'a jamais été niée, ni la puissance de son imaginaire.

On considère généralement que si les écrivains noirs américains s'attachent dans leurs ouvrages à illustrer la confrontation du monde noir et du monde blanc, à dénoncer le racisme et ses effets sur la psyché noire, les femmes s'intéressent surtout à la communauté noire, perçue comme un vase clos, hors du champ du monde blanc. Il y a à cela peut-être une raison essentielle. Les femmes sont sensibles à l'irréalité de l'image que les hommes noirs et blancs ont donnée d'elles (mère admirable ou putain, il n'y a pas d'autre alternative) et la refusent. Il conviendrait de relire *Go tell it on the mountain* de Baldwin pour faire un véritable inventaire des représentations masculines de la femme.

Bien différente est l'image que les femmes écrivains (Alice Walker, Paule Marshall, Toni Cade Bambara, Toni Morrison, Rosa Guy, Louise Merriwether, Gloria Naylor..) donnent de la Noire américaine et c'est de cela que nous nous entretiendrons ici. Car le rôle qu'elles entendent jouer en assemblant les mots, la relation qu'elles veulent entretenir avec le public, bref leur conception de la littérature sont, on en conviendra, une manière d'aborder leur africanité.

Le critique Addison Gayle s'en prit vivement au second roman de Toni Morrison, *Sula*, prétextant que Morrison reprenait à son compte les stéréotypes appartenant à une certaine négritude qui sentait à plein nez sa *Harlem Renaissance*.

« L'art noir, écrit-il, doit créer des images, des symboles et des métaphores d'un apport positif pour la communauté noire, doit divorcer d'avec la tentative sociologique d'expliquer la communauté noire en termes de pathologie ».

Le reproche ne nous paraît pas justifié. La fonction que s'assigne Toni Morrison est claire : elle consiste à édifier un mythe, c'est-à-dire à intégrer les aspects positifs et les aspects négatifs de la culture noire, à créer une allégorie de l'histoire noire en Amérique qui en restitue toutes les ambiguïtés. Comme toute communauté, la communauté noire américaine a des aspects pathologiques inhérents à son fonctionnement. La critique d'Addison Gayle renvoie donc à une vision didactique de la littérature dont Morrison n'a cure. Elle prend le risque délibéré de mettre en évidence les aspects négatifs de la culture noire au lieu de les taire et de valoriser le produit fini. N'est-ce pas le signe éclatant de sa liberté créatrice, capable à présent d'évaluer et d'interpréter son patrimoine culturel ? Ceux qui en sont à traquer l'Afrique dans l'œuvre de Toni Morrison comme on suit une piste semée de cailloux blancs risquent d'en être pour leurs frais. Dans *Song of Solomon*, par exemple, c'est le sens de la quête de Macon-Milkman

retrouvant le lieu d'origine de sa famille, le lieu d'où ses

enterré sous un grand arbre de la forêt. Tashi avait le cœur brisé ».

Les clichés et les stéréotypes ne manquent pas : « Les Africains ont des dents comme celle des chevaux, bien formées, droites et solides ».

D'autre part, Celie, la sœur restée en Amérique connaît des malheurs que ne désavouerait pas l'héroïne d'un roman édifiant anti-esclavagiste. Viol, coups, frustrations de toutes sortes. Cette galerie de femmes, victimes, putains, à la fois résistantes et passives, n'apporte pas grand chose de nouveau à la panoplie de l'héroïne noire américaine. Mais peut-être est-ce la force de la romancière de s'approprier un matériel presque éculé pour en faire œuvre novatrice. Car *The colour purple* est également une réflexion sur les rapports de la mère Afrique et des diaspora :

« Les Africains ne nous voient pas, ils nous ignorent... Nous les aimons et nous tentons de notre mieux de leur montrer cet amour. Mais ils nous rejettent. Ils ne veulent pas entendre parler de nos souffrances passées. Ou alors, ils disent des bêtises comme : « pourquoi ne parlez-vous pas notre langue ? ».

Un constat de la distance qui s'est installée entre elles. Et un effort pathétique pour la combler. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut interpréter le retour de Tashi en Amérique et l'elliptisme des dernières pages :

« — Qu'est-ce que les gens aiment le mieux comme nourriture en Afrique ? on lui demande.
— Le barbecue, elle dit en rougissant ».

La maternelle langue

Si l'on admet, comme le dit si bien Jacques-Stéphen Alexis, que « l'Afrique ne laisse pas tranquille le nègre de quelque pays qu'il soit, de quelque côté qu'il aille ou vienne », même si ce harcèlement est souvent pareil à un jeu de cache-cache, il est un lieu privilégié où sa présence s'inscrit en clair : celui du langage.

Dans leur quête d'identité, les écrivains noirs américains n'ont jamais minimisé la dimension linguistique de l'acculturation. Aussi ont-ils commencé à réhabiliter la parole de l'esclave, parole parlée, parole chantée, parole mimée. Déjà W.E.B. DuBois s'efforçait d'analyser cette production culturelle en mettant l'accent sur la valeur thérapeutique des mots. Avec une grande pertinence, il démontrait que les mots et leur utilisation consti-

tuaient des techniques de survie. Les poètes de la *Harlem Renaissance* allèrent plus loin. Avec les mots du vocabulaire américain, ils s'efforcèrent de restituer le rythme même de l'oralité noire. On connaît le poème de Langston Hughes *Trumpet player : 52d Street* :

« Le Nègre
la trompette aux lèvres
a de noires demi-lunes
sous ses yeux las
où le souvenir encore brûlant
des négriers
se rallume au claquement du fouet
dans ses jambes... »

C'est dire que cette génération s'efforça de réhabiliter, puis de restaurer une communication spécifique, héritée du temps de l'esclavage.

« L'oralité noire put croître et se développer à la fois comme une force de communication, une force de soutien spirituel, une extension créative de notre africanité et un des seuls moyens ouverts et libres d'interférences ».

Ainsi parlait Don Lee, qui prit ensuite le nom de Haki Madhubuti, recommandant aux poètes des années soixante de ne jamais perdre de vue ces effets et de les susciter dans leurs propres écrits. On croyait la chose entendue et le modèle adopté une fois pour toutes quand, en 1981, Toni Cade Bambara, auteur de *The salt-eaters*, déclara :

« Il existe des aspects de notre conscience pour lesquels il n'y a pas de vocabulaire, de structure dans la langue anglaise qui nous permettraient de rendre notre expérience. J'essaie de faire éclater les mots et d'aller jusqu'à l'os, de traiter des symboles comme s'il s'agissait d'atomes »

*« I am sassafras/my fingers behold you
i call upon you with my song you teach
in my sleep/i am not a besieger of yr
fortress/i am a crusader/for you are
all my past/i offer my body to
make manifest yr will in this dungeon... »*

Il est évident que cette revendication d'une langue maternelle différente du parler anglais « dépouillé, selon Toni Cade Bambara, des structures et du vocabulaire qui permettent de communiquer avec toutes les formes d'intelligence », comporte une large part d'ambiguïté, car elle est un exercice intellectuel solitaire, divorcé par sa nature même de liens profonds avec la communauté qui l'inspire en principe. Mais cette ambiguïté n'est-elle pas à la mesure de la distance qui sépare l'Afrique de ses enfants d'Amérique ?

La création du nouveau monde

Qu'on nous permette en guise de conclusion d'exprimer une opinion toute personnelle. Chercher l'image ou la présence de l'Afrique dans la littérature noire américaine nous paraît une entreprise sans grande urgence. Certes il est toujours possible d'appeler à la rescousse tel ou tel écrivain africain et de faire des parallèles entre son œuvre et celles des Américains noirs. On peut parler de rythme, de métaphores similaires, ayant des codes de communication. On peut même souligner que les écrivains africains, ayant intériorisé bien plus qu'ils ne veulent en convenir les modèles culturels et linguistiques du monde occidental, se trouvent dans une position proche de celle des frères d'Amérique et devront résoudre des problèmes semblables. Une fois ces évidences posées, qu'aura-t-on éclairé ?

Traquer l'Afrique dans la production littéraire des Noirs américains revient, dans une certaine mesure, à mettre en doute leur capacité créative à parler d'eux et du monde d'une manière qui échappe aux diktats. Si l'écrivain noir américain parle de l'Afrique, c'est d'une propriété individuelle qu'il nous entretient, dont sa sensibilité définit les contours. S'il n'en parle pas en clair, elle n'en est pas moins présente quelque part dans la profondeur de son moi, diffuse et secrète dans son sang. Que l'Afrique et sa réalité jouent un rôle politique au niveau des Noirs américains qui

américaine ne gagne pas grand'chose à être analysée avec les outils du sociologue ou du politologue. Il est beaucoup plus enrichissant en fin de compte d'aborder les œuvres que nous avons trop rapidement parcourues comme la parole dynamique et précieuse d'une certaine américanité.

Car, dans leur immense majorité, les Noirs américains, de même que les Antillais, ne se considèrent plus comme des *Africains en exil*, c'est-à-dire des êtres *en manque* d'Afrique. Ils croient au contraire que leur origine ajoute à la richesse de leur créativité dans les terres où ils se sont enracinés.

BIBLIOGRAPHIE

- Jacques-Stephen ALEXIS, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard, 1982.
- James BALDWIN, *Another country*, New York, Dial Press, 1960.
- James BALDWIN, *Go tell it on the mountain*, New York, Dell Book, 1952.
- James BALDWIN, *The fire next time*, New York, Delta Book, 1963. *La prochaine fois le feu*, (traduit par Michel Sciamia), Paris, Gallimard, 1963.
- Toni Cade BAMBARA, *The salt-eaters*, Londres, Women Press Fiction, 1980.
- Claude BROWN, *Manchild in the Promised Land*, Londres, MacMillan, 1965. *Harlem ou la terre promise* (traduit par France-Marie Watkins), Paris, Stock, 1965.
- Eldridge CLEAVER, *Soul on ice*, New York, Dell Book, 1965. *Un noir à l'ombre* (traduit par Jean-Michel Jasienko), Paris, Le Seuil, 1969.
- Angela DAVIS, *Women, race and class*, New York, Vintage Books, 1983. *Femmes, race et classe* (traduit par Dominique Taffin), Paris, Des Femmes, 1983.
- Mari EVANS, *I am a black woman*, New York, William Morrow, 1970.
- Michel FABRE, *The unfinished quest of Richard Wright*, New York, William Morrow, 1973.
- Michel FABRE, Ellen WRIGHT, *A Richard Wright reader*, New York, Harper and Row, 1979.
- Dexter FISHER ed., *The third woman : minority women writers of the USA*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.
- Robert HEMENWAY, *Zora Neale Hurston, A literary biography*, Urbana, University of Illinois Press, 1977.
- Nathan Irvin HUGGINS, *Harlem Renaissance*, Londres, Oxford University Press, 1971.

Zora Neale HURSTON, *Mules and men*, New York, Harper and Row, 1970.

Zora Neale HURSTON, *Their eyes were watching God*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.

Don L. LEE, « Toward a definition of black poetry in the sixties (After LeRoi Jones) », in : Addison GAYLE Jr. ed., *The black aesthetic*, Garden City (N.Y.), Doubleday & C°, 1972.

LeRoi JONES, *Blues people, Negro music in White America*, New York, William Morrow, 1963. *Le peuple du blues, La musique noire dans l'Amérique blanche* (traduit par Jacqueline Bernard), Paris, Gallimard, 1968.

Malcolm X, Alex HAILEY, *Autobiography*, New York, Grove Press, 1964. *L'autobiographie de Malcolm X* (traduit par Anne Guérin), Paris, Grasset, 1966.

Paule MARSHALL, *Brown girl, brown stones*, Londres, Virago Modern Classics, 1982. *Fille noire, pierre sombre* (traduit par Jean-Pierre Carasso), Paris, Balland, 1983.

Toni MORRISON, *Sula*, New York, Bantam, 1975.

Toni Morrison, *Sula*, New York, Bantam, 1975.