



<http://revueties.org>

Revue TIES

1 | 2018

Valeur / Valeurs

Conflits de valeurs, revalorisation littéraire et épistémologique : retour sur la réhabilitation de Zora Neale Hurston

Carline Blanc

RÉSUMÉ. L'histoire de la réception des œuvres de Zora Neale Hurston, à la popularité fluctuante, révèle une évolution notable des critères d'évaluation de la littérature africaine-américaine au cours du vingtième siècle. Venue du sud rural, l'écrivaine et anthropologue côtoie, tout en restant une figure périphérique, les grands artistes de la Harlem Renaissance attelés à produire un nouveau canon. Le mouvement *New Negro*, qui fonde son appréciation littéraire sur des critères militants, place les textes de Hurston à la marge dès leur parution ; ce conflit de valeurs politiques s'accroît jusqu'après la mort de l'auteure. Une réorientation esthétique et sociale dans les années 1970 a ensuite favorisé une nouvelle lecture de Hurston permettant à son roman majeur *Their Eyes Were Watching God* de tenir aujourd'hui une place de choix dans le canon littéraire américain. Cette réhabilitation devient elle-même objet de narration, notamment grâce à Alice Walker qui établira un lien de filiation entre elle et l'artiste oubliée, participant ainsi à la mythification de la femme et à son retour en grâce posthume. Toutefois, certains aspects des travaux de Hurston restent sous-estimés. Chantre de l'interdisciplinarité avant l'heure, elle produit en effet des textes variés et souvent hybrides (on songe notamment à ses écrits ethnographiques), toujours à la lisière de la littérature : cet article propose d'examiner leur apport épistémologique.

ABSTRACT. *The history of the reception of Zora Neale Hurston's works and of their fluctuating popularity mirrors striking changes in the way African-American literature was assessed during the twentieth century. The writer and anthropologist from the rural South moved within the Harlem Renaissance circles, whose leading figures were developing a new canon. Yet she remained a peripheral figure. The New Negro movement, whose approach to literary criticism lay on a social activist agenda, marginalized her texts as soon as they were first published and the conflict of political values kept growing until after the death of the author. An aesthetic and social reorientation in the 1970's favored a new reading of Hurston, which allowed her major novel 'Their Eyes Were Watching God' to hold a prominent place in today's American literary canon. Her rehabilitation itself became a narrative, told in particular by Alice Walker, who establishes a bond of filiation between herself and the forgotten artist, both mythologizing Hurston and facilitating her return to posthumous grace. Some aspects of Hurston's work still remain underestimated. As an early supporter of interdisciplinarity, she wrote multifarious and often hybrid texts, mixing ethnography and literature in a very unique way, thus modifying both fields: the article contends that this epistemological contribution is one of the greatest assets of her work.*

MOTS-CLÉS : Alice Walker, canon littéraire, ethnographie, folklore, Harlem Renaissance, interdisciplinarité, littérature africaine-américaine, mouvement *New Negro*, réhabilitation, Zora Neale Hurston

KEYWORDS: *African American literature, Alice Walker, ethnography, folklore, Harlem Renaissance, interdisciplinarity, literary canon, New Negro movement, rehabilitation, Zora Neale Hurston*

Encore peu connue en France, Zora Neale Hurston fait aujourd'hui partie du panthéon littéraire outre-Atlantique où son roman majeur, *Their Eyes Were Watching God* (1937), est étudié dans les lycées comme dans les universités. La prestigieuse « Library of America » a ainsi édité deux ouvrages regroupant la majorité de ses œuvres. La fin de la vie de l'auteure aura pourtant été marquée par la pauvreté et un relatif anonymat : à sa mort en 1960, ses ouvrages ne sont plus publiés, aucune maison n'a accepté son dernier manuscrit et sa tombe n'est marquée d'aucune stèle. Comme le souligne Henry Louis Gates, Jr., la popularité posthume de Hurston fait suite à une longue période d'oubli :

Of the various signs that the study of literature in America has been transformed, none is more salient than the resurrection and canonization of Zora Neale Hurston. Twenty years ago, Hurston's work was largely out of print, her literary legacy alive only to a tiny, devoted band of readers who were often forced to photocopy her works if they were to be taught [...]. Last year at Yale alone, seventeen courses taught *Their Eyes Were Watching God* (Gates xi)

La « résurrection » de l'œuvre de Zora Neale Hurston est devenue un récit incontournable pour qui s'intéresse à cette figure inclassable – romancière, dramaturge et ethnographe – qui a cherché toute sa vie à faire vivre le folklore africain-américain à travers ses travaux. La fluctuation de sa notoriété suit les variations des critères politiques, esthétiques et épistémologiques qui président à l'évaluation de son œuvre et qui parfois s'enchevêtrent. Cette évolution est donc à chercher du côté de ceux qui lui attribuent sa valeur, et dont le positionnement par rapport à Hurston et à ses écrits devient outil de définition identitaire. Cependant, nous verrons que les textes se prêtent à ces fluctuations et tendent même à les provoquer par leur nature polymorphe et transdisciplinaire.

Bien qu'elle ait connu une certaine renommée de son vivant, Hurston se trouvait déjà dans une position de marginalité à plusieurs titres par rapport à la Harlem Renaissance. En raison de ses origines du Sud et de ses activités d'anthropologue, elle se retrouve excentrée sur le plan géographique et intellectuel. Ses recherches de terrain en Floride, en Louisiane, dans les Caraïbes et au Honduras l'éloignent pendant de très longues périodes des salons et des clubs de Harlem, alors centre névralgique de la production artistique et de la société intellectuelle noire, où elle s'illustrait pourtant par sa fantaisie et son talent d'oratrice (Hughes 239). Son biographe commente en ces termes la cérémonie d'initiation au vaudou à laquelle Hurston participe à la Nouvelle-Orléans et qu'elle décrit dans *Mules and Men* (c. 1935), son premier ouvrage sur le folklore africain-américain : « It is as far from a literary tea at Jessie Fauset's or a dinner at Charles S. Johnson's as one is likely to get » (Hemenway 121). La distance géographique se double ici d'une distance esthétique

et idéologique entre la mondanité associée à ces vedettes littéraires et la dureté de ce dont elle est témoin en tant qu'ethnologue.

Là où W.E.B. DuBois prône, afin de représenter la communauté africaine-américaine, une élite intellectuelle, Hurston fait parler les illettrés, redonne une voix à la sagesse populaire, aux traditions et aux coutumes que d'aucuns taxeraient d'obscurantisme. Dans *Mules and Men*, elle mène sa collecte ethnographique sur le vaudou de la Nouvelle-Orléans en s'immergeant pleinement dans le culte et, contrairement à Newbell Niles Puckett qui l'avait précédée sur ce terrain, ne discrédite jamais les croyances et les pratiques associées à ce culte. Le racisme de Puckett le conduit à duper les personnes qu'il étudie en se faisant passer pour un praticien du vaudou dans le but de démontrer l'absurdité de leur croyance et, de fait, la stupidité des croyants (Puckett 206-14). Hurston ne remet jamais en question la validité de ce qu'elle observe mais dépeint au contraire un système de rites et de pratiques puissant, et suggère que son efficacité peut être redoutable. Les études sur le vaudou et les traditions populaires avaient le vent en poupe dans les années 1920 et 1930, ce qui explique la facilité avec laquelle Hurston a alors obtenu les financements pour ses recherches ; toutefois, la façon dont elle semble défendre ce culte détonne par rapport aux autres ouvrages contemporains dans lesquels les auteurs s'assurent habituellement de marquer une distance critique. C'est ce que l'auteur de la critique de *Mules and Men* dans *The Journal of Negro History*, par exemple, prend bien soin de faire en concluant : « Certainly the writer, if she has not convinced all readers of the powers of Voodooism, has offered new evidence of the widespread ignorance and superstition » (McNeill 225). Les croyances populaires sont alors un sujet d'étude valable uniquement dans une dynamique normative de différenciation, de mise à l'écart de ces superstitions « rustres » pour mieux montrer, par contraste, la rationalité du chercheur ou de l'artiste.

La célébration des savoirs populaires que propose Hurston rend son œuvre profondément incompatible avec le mouvement *New Negro* porté par Alain Locke. Dans son essai « The New Negro » (1925), devenu manifeste du mouvement, celui-ci décrit en effet l'Amérique rurale comme « médiévale » (Locke 1925, 6) et cristallisant tout ce que le renouveau de la littérature noire se doit de rejeter. L'ambition originellement affichée pour le projet *New Negro* était de détruire les mythes racistes en proposant des représentations plus justes de sujets africains-américains par des membres de leur communauté, ce qui correspond bien à la démarche de Hurston. Mais l'orientation urbaine, masculine et marxiste de Locke disqualifie au contraire les travaux de cette dernière : le « nouveau Noir » est avant tout issu de la Grande Migration vers les métropoles du Nord qui a suivi la fin de la guerre de Sécession. Ce nouveau Noir est devenu un citoyen rationnel débarrassé de la crédulité des populations rurales du Sud qu'il a laissée derrière lui. Il n'est donc pas surprenant de constater que la critique de *Their Eyes Were Watching God* par Locke est sans appel :

When will the Negro novelist of maturity, who knows how to tell a story convincingly — which is Miss Hurston's cradle gift, come to grips with motive fiction and social document fiction? Progressive southern fiction has already banished the legend of these entertaining pseudo-primitives whom the reading public still loves to laugh with, weep over and envy. (Locke 18)

Ralph D. Story attribue les critiques des contemporains de Hurston au sexisme des auteurs hommes qui refusent de voir une femme envahir leur domaine réservé, tant financier que littéraire, et veulent maintenir leur mainmise sur la littérature dite « sérieuse » (Story 129). Locke définit en effet ce qu'il considère comme étant digne d'intérêt à l'intérieur d'un périmètre esthétique et politique restreint, et reproche à Hurston de ne pas s'inscrire dans ce cadre prescriptif. Il est rejoint par d'autres auteurs, en particulier Ralph Ellison ou Richard Wright. La querelle entre Wright et Hurston est l'une des plus emblématiques de l'époque et semble insoluble tant elle repose sur un profond conflit de valeurs. Quand Hurston accuse Wright de misérabilisme, ce dernier reproche à *Their Eyes Were Watching God* d'être politiquement et moralement répréhensible :

Miss Hurston voluntarily continues in her novel the tradition which was forced upon the Negro in the theater, that is, the minstrel technique that makes the "white folks" laugh. The sensory sweep of her novel carries no theme, no message, no thought. In the main, her novel is not addressed to the Negro, but to a white audience whose chauvinistic tastes she knows how to satisfy. She exploits that phase of Negro life which is " quaint," the phase which evokes a piteous smile on the lips of the "superior" race. (Wright 16)

Un glissement critique s'opère dans ce paragraphe mêlant politique et stylistique. Le jugement négatif de Wright est initialement fondé sur le fait que le roman ne correspond pas aux ambitions du mouvement *New Negro*. Or, puisque l'œuvre est évaluée à partir de ce critère, elle est entièrement dévalorisée. Wright lui reproche de ne pas s'adresser spécifiquement aux Noirs (on reconnaît là une des valeurs centrales portées par le mouvement *New Negro*) mais n'en reste pas là, et part de ce constat pour aboutir à un dénigrement global de l'œuvre sur un plan narratif et esthétique (« no theme, no message, no thought »). Comme le montre la très convaincante étude de Sarah Corse et Monica Griffin, les considérations stylistiques et littéraires furent très marginales pour les critiques contemporaines de *Their Eyes Were Watching God*, la moitié seulement y faisant référence. En revanche, l'attention des commentateurs s'est portée de façon presque systématique sur la capacité de Hurston à transcrire fidèlement ou non la langue vernaculaire des Africains-Américains de Floride. Le roman a été majoritairement jugé à l'aune de sa véracité, de son authenticité dans la description des relations raciales et de la situation des Africains-Américains, ainsi que de sa capacité à servir leur cause (Corse et Griffin 176-181). L'évaluation du roman s'est principalement fait sur un plan socio-politique et non esthétique.

La critique politique de son œuvre s'est révélée de plus en plus forte tout au long de la carrière de Hurston, en particulier après la Seconde Guerre mondiale. Son conservatisme et son individualisme la rendent peu populaire auprès des milieux militants africains-américains qui ne comprennent absolument pas son positionnement contre la déségrégation des écoles ou sa méfiance envers des notions telles que la conscience de race. Les dernières années de Hurston sont effectivement marquées par un anticommunisme ardent. Cette attitude doit pourtant être nuancée, en particulier lorsque Hurston dénonce le racisme et l'impérialisme américains en Asie (Hurston 1951) : elle montre alors un esprit internationaliste, reconnaissant certaines convergences dans les

luttres des peuples opprimés. Alice Walker propose d'analyser le point de vue de Hurston sur la notion de race et la question de la ségrégation : Eatonville, lieu central à la fois de son enfance et de la majorité de ses productions littéraires, est l'une des premières municipalités entièrement noires, ce qui modifie radicalement les enjeux de relations « interraciales » (Walker 85-86).

La correspondance et les écrits de Hurston révèlent des opinions politiques complexes qui ont été simplifiées à cause de leur impopularité, et qui ont causé du tort à son image, comme le révèle le commentaire de l'un de ses anciens voisins, le Docteur Benton : « I think black people here in Florida got mad at her because she was for some politicians they were against. She said this politician [Taff] *built* schools for blacks while the one they wanted [Pepper] just talked about it » (Walker 113). Il est aisé de voir comment les préférences politiques de Hurston ont pu être considérées comme incompatibles avec les mouvements africains-américains des années 1960 : la déségrégation était alors au centre de la lutte pour les droits civiques, et les mouvements plus radicaux étaient fortement orientés à gauche. Dans ce contexte hautement politisé, les prises de positions de l'auteure ont donné lieu à une dépréciation de son œuvre par la critique et à une relative méfiance de la part du lectorat.

Les critiques à l'encontre de Hurston et de ses écrits, de son vivant et dans la décennie qui a suivi sa mort, sont fondées sur des valeurs bien plus morales qu'esthétiques. Or, il semble que les enjeux aient évolué dans les années soixante-dix, où de nouveaux intérêts ont amené à une nouvelle évaluation de l'œuvre en fonction de critères différents. La réhabilitation de Hurston à cette période constitue en elle-même un ensemble de récits : Alice Walker notamment s'attribue l'impulsion initiale de cette réhabilitation dont elle devient le protagoniste. Le premier texte de ce corpus est l'essai « Looking for Zora » (1975), dans lequel Walker relate son voyage en Floride sur les traces de celle qu'elle considère comme sa mère littéraire. Elle apparaît comme une sorte d'exploratrice, voire d'archéologue, en se rendant à Eatonville où Hurston a grandi, mais où personne ne semble plus se souvenir de l'auteure ni de ses ouvrages qui ne sont d'ailleurs pas au programme des écoles du village.

Cette enquête de terrain rappelle nécessairement *Mules and Men* qui en a été à l'origine. Les deux textes sont ancrés dans le même lieu, et se présentent comme faisant partie d'un combat pour la préservation d'un art que l'auteure juge indispensable et qui doit être sauvé de l'oubli et du dénigrement : le folklore local pour Hurston, l'œuvre de cette dernière pour Walker. Dans les deux cas, l'attention est portée sur le processus de recherche plus que sur les résultats et ce, à travers la mise en scène d'un personnage de chercheuse, alter-ego de l'auteure : le lecteur suit Alice Walker dans « Looking for Zora » tout comme il suivait Zora dans *Mules and Men*. Walker revendique une filiation littéraire, fait croire à un lien de parenté réel en se présentant aux habitants de la région comme la nièce de Hurston, et va finalement jusqu'à jouer le rôle de Zora, orientant ainsi cette relation de plus en plus fortement vers l'identification. Dans la seconde partie de l'essai, Walker, animée par la même indignation quant à l'oubli qui entoure cette figure pourtant primordiale à ses yeux, entreprend de donner à Hurston la pierre tombale et l'épithaphe appropriées. Cette aventure au milieu des hautes herbes du cimetière abandonné où se cachent de dangereux serpents prend des accents épiques et tourne au ridicule lorsque

Walker, ne trouvant pas l'endroit exact où Hurston a été enterrée, décide de l'appeler à voix haute (Walker 105). Walker est ici à l'origine de deux objets rappelant Hurston à la mémoire collective : la stèle d'une part, et son essai d'autre part. Elle se présente ainsi comme celle qui l'a sauvée de l'oubli et comme l'instigatrice de la réhabilitation d'une artiste injustement ignorée.

Pourtant il existe déjà dans l'essai « Looking for Zora » une dissonance par rapport à ce récit de sauvetage individuel face à un oubli total : Charlotte Hunt, l'étudiante qui accompagne Walker et écrit un mémoire sur Hurston, apporte la preuve que cette dernière n'a pas entièrement disparu des milieux universitaires en tant que sujet de recherche. De plus, les œuvres de Hurston commencent déjà à être rééditées avant cet épisode, notamment *Their Eyes Were Watching God* par Fawcett Publications en 1965. Enfin, les nombreuses réactions lors du décès de Hurston en 1960, et le nombre important de personnes présentes à ses funérailles doivent nuancer l'idée selon laquelle elle aurait été, à la fin de sa vie, totalement abandonnée, notamment par le monde littéraire, et remettent en question l'hypothèse de Walker selon laquelle l'absence de pierre tombale serait un signe de délaissement ou d'indifférence. Cette réhabilitation dont les fondements et le récit sont biaisés, ressemble alors à une opération de valorisation mutuelle : en militant pour que Hurston soit reconnue comme une artiste incontournable et en y associant sa propre œuvre, Walker s'inscrit de fait dans une tradition littéraire, voire un canon.

Dans *In Search of Our Mothers' Gardens* (1983), Alice Walker établit ainsi une matrilinéarité littéraire, faisant de Zora Neale Hurston une source majeure de la littérature féminine africaine-américaine. Toni Morrison s'inscrit elle aussi, bien que de façon plus détournée, dans cette lignée d'auteurs lorsqu'elle analyse les liens qui unissent son œuvre à celle de Hurston :

Many people who are trying to show certain kinds of connections between myself and Zora Neale Hurston are always dismayed and disappointed in me because I hadn't read Zora Neale Hurston except for one little short story before I began to write. [. . .] And I say « no, no, you should be happy about that » because the fact that I had never read Zora Neale Hurston and wrote *The Bluest Eye* and *Sula* anyway means that the tradition really exists [. . .]. [It] means the world as perceived by black women at certain times does exist. (Morrison, in Denard 21)

Cependant, une lecture féministe de l'œuvre de Hurston se heurte à de nombreux points sensibles, obstacles majeurs pour qui voudrait en faire une héroïne du féminisme contemporain. Janie, dans *Their Eyes Were Watching God*, passe d'homme en homme et sa vie semble rythmée par les désirs masculins. Elle est battue à plusieurs reprises, y compris par Tea Cake, son amant libérateur, sans dénonciation radicale de la part de l'instance narrative. *Mules and Men* présente principalement des initiateurs masculins, que ce soit dans les récits populaires ou dans les récits de pratique vaudou rassemblés dans l'ouvrage. De la même façon, les interlocuteurs de Hurston dans *Tell My Horse* (1938) semblent devoir être des hommes pour pouvoir faire autorité, et la femme la plus marquante de l'ouvrage est un « zombie », c'est à dire une personne qui a été privée de parole et de libre-arbitre. Les figures féminines qui entravent le progrès ou la réussite d'un personnage

masculin apparaissent dans plusieurs textes, en particulier dans *Seraph on the Suwanee* (1948).

Ce roman, le dernier qu'Hurston a réussi à publier, fait très rarement l'objet d'une analyse autonome, voire d'un quelconque commentaire littéraire et n'est majoritairement cité qu'en tant qu'exception parce que ses personnages principaux sont blancs. Alice Walker, qui juge réactionnaires et timorés les écrits tardifs de Hurston, préfère d'ailleurs considérer *Seraph* comme une erreur de vieillesse : « [*Seraph on the Suwanee*] is not even about black people, which is no crime, but is about white people for whom it is impossible to care, which is » (Walker 90). Walker condamne l'ensemble du roman au motif qu'il ne présente pas de personnages suscitant la sympathie des lecteurs. L'existence de personnages faisant office de modèles auxquels le lecteur peut s'identifier positivement est fréquemment présentée comme désirable dans les écrits critiques sur les littératures dites « minoritaires », qui encouragent les représentations valorisantes de membres du groupe minorisé. Janie, sur qui Walker projette une volonté d'indépendance féminine dans son poème « I Love the Way Janie Crawford Left Her Husbands », est considérée comme un personnage positif car elle trouve sa voix et échappe (au moins partiellement) à une dynamique de soumission. Arvey, dans *Seraph on the Suwanee*, n'a au contraire rien de la splendeur de Janie : sa vie est aussi étriquée que ses pensées. Alors que *Their Eyes* est un roman de célébration, et est en cela jubilatoire, *Seraph* est relativement pessimiste. Janet St Clair soutient que le lecteur est en réalité amené à interpréter *Seraph* en prenant le contre-pied de la voix narrative : celle-ci ne peut être prise au premier degré tant ses commentaires sont systématiquement inadaptés aux événements du récit.

Throughout his professions of absolute dominions and demands for vulnerability and subservience, the narrative voice unflinchingly purports to side with Jim. The facts of the discourse, however, consistently undermine that support. The discrepancy is central to the novel's significance: it is absurd to think that such oppressive arrogance represents the opinions of Zora Neale Hurston, the woman who left two husbands and at least one lover because they threatened her freedom and individuality. (St Clair 201)

Par conséquent, *Seraph* devrait être envisagé comme un texte qui cache son jeu et amène à penser le contraire de ce qu'il dit. Cette proposition, toute pertinente qu'elle soit par son approche littéraire de ce roman souvent délaissé, est problématique notamment parce qu'elle implique encore une fois que le commentateur est à la recherche d'une adéquation, fût-elle partielle, entre son système de valeurs et celui d'un personnage ou d'un narrateur. Là encore se manifeste un flottement entre un sens moral et un sens esthétique du concept de « valeur » : la qualité littéraire d'un roman serait soumise à la noblesse des sentiments qui l'habitent, à l'éthique de ses personnages et à leur capacité à s'élever moralement et socialement. Hurston est une fine observatrice qui aime à envisager les êtres et groupes humains dans leur complexité. Ses textes présentent des communautés hétérogènes, des personnes au caractère composite et à la moralité en demi-teinte, comme Big Sweet qui se révèle tout à la fois grande oratrice, amie fidèle et redoutable experte dans le maniement des armes blanches dans *Mules and Men* et *Polk County* (1944). Dans cette perspective, il est possible de lire *Seraph* avant tout comme la chronique d'une oppression patriarcale et religieuse, dont Hurston nous permet

d'examiner les effets de l'intérieur à travers les pensées et les actions d'Arvey, personnage aussi médiocre que le système qui l'a à la fois créée et annihilée. Toutefois, Hurston reste considérée comme l'auteur de *Their Eyes* avant tout, et le reste de son œuvre est évalué à l'aune de ce roman. Tout n'est pas connu ou encore reconnu dans les travaux de Hurston : la réhabilitation de l'œuvre reste relative, la revalorisation n'est pas encore globale. L'oubli le plus marquant est celui de ses écrits pour le théâtre et de ses productions scéniques, qui ont pourtant occupé une place primordiale durant presque toute sa vie.

Jusqu'ici nous avons vu que son œuvre a été commentée, pour être soit dévaluée soit revalorisée, en fonction de sa continuité ou de sa rupture avec les valeurs politiques et morales de ses critiques. Or il est primordial, pour l'étude de cette chercheuse infatigable à la curiosité intellectuelle insatiable, d'envisager la question de la valeur de ses textes en fonction de ce qu'ils créent. La valeur scientifique d'un objet est déterminée en fonction de sa capacité à produire des connaissances nouvelles. À cet égard, la valeur de l'œuvre ethnographique de Hurston dépend entièrement de l'identité de ses lecteurs et de leur appartenance communautaire, qui déterminent leur niveau de connaissances préalable sur le sujet traité. Les membres des groupes ethnographiés pour *Mules and Men* ou *Tell My Horse* n'apprendraient que peu de choses à la lecture de ces ouvrages qui ne comportent que peu d'analyses des faits observés : dans ces écrits plus proches de notes ethnographiques romancées que de traités anthropologiques, Hurston décrit ce qu'elle voit et ce qu'elle fait sans jamais proposer, ou presque, d'explication ou de systématisation. Elle se refusait absolument à une démarche sociologique qui demanderait, selon elle, trop de théorisation. La fonction de ces textes est donc la transmission du savoir d'un groupe à un autre, et le rôle de Hurston est celui de médiateur. Ce rôle n'a de raison d'être que si les destinataires constituent un groupe bien séparé de ceux sur qui porte l'information et ne peuvent y accéder de première main : les lecteurs auraient besoin de Hurston pour connaître les mœurs et les traditions des habitants africains-américains de la Floride rurale, de la Nouvelle-Orléans ou des Antilles. Le texte en tant que source de connaissances prend alors d'autant plus de valeur que ses lecteurs ignorent tout de son sujet, construit au prisme de l'altérité.

Pourtant le lectorat blanc de *Mules and Men*, par exemple, à l'époque de sa parution, est loin d'être homogène : il comprend des personnalités comme Charlotte Osgood Mason, mécène qui demandait à Hurston de satisfaire son goût pour l'exotisme et le primitivisme, mais aussi des scientifiques comme Melville Herskovits ou Franz Boas qui ont consacré leur carrière à démontrer que la race est une construction sociale et à promouvoir la valeur culturelle de groupes infériorisés. De plus, il ne faut pas négliger le lectorat africain-américain qui ne partage pas nécessairement ce folklore, ou s'en est éloigné : Hurston évoque la Grande Migration vers les métropoles du Nord dans *Jonah's Gourd Vine* (1934) et fait allusion à ce déracinement dans *Mules and Men* en montrant comment l'accent de Barnard College fait de Zora une étrangère à Eatonville. Dans ce contexte, l'œuvre de Hurston peut être envisagée comme une opportunité pour certains lecteurs de renouer le contact avec le patrimoine culturel de leur jeunesse ou de leurs aïeux. C'est ainsi que l'utilise Walker lorsqu'elle partage les histoires de *Mules and Men* avec son

entourage, qu'elle décrit comme « des gens du Sud, qui oublient rapidement leur héritage culturel dans les banlieues et les ghettos de Boston et de New York »¹ :

[*Mules and Men*] gave them back all the stories they had forgotten or which they had grown ashamed (told to us years ago by our parents and grandparents—none of whom could *not* tell a story to make you weep, or laugh) and showed how marvelous, and, indeed, priceless, they are. (Walker 85 ; italiques dans l'original)

Hurston redonne à voir le folklore tant dénigré sous un nouveau jour : ce n'est plus ici la découverte mais la reconnaissance et la revalorisation qui provoquent l'enthousiasme des lecteurs. L'ensemble de son œuvre est parsemé d'allusions et de références peu accessibles à qui ne connaît pas bien la culture vernaculaire africaine-américaine, ce qui inverse la dynamique : plus le lecteur partage les connaissances des personnages ou des sujets décrits dans les ouvrages, plus le texte sera pour lui riche de sens. La production de sens est ici proportionnelle à la familiarité. Les textes ne s'adressent pas à un destinataire unique ou à un groupe homogène : ils produisent des effets différents en fonction des connaissances des lecteurs sans pour autant perdre de leur pertinence. Dans le cadre des ouvrages ethnographiques, c'est l'« authenticité » qui devient le critère d'évaluation primordial, soit parce qu'elle valide la qualité informative et documentaire d'un travail de qualité – l'ouvrage permet au lecteur d'acquérir une connaissance fiable sur un sujet donné –, soit parce qu'elle lui permet de reconnaître des objets déjà familiers, voire de se reconnaître, et potentiellement, de s'y identifier.

Mais il est difficile de situer exactement Hurston d'un point de vue générique ou épistémologique, et de séparer, catégoriquement, littérature et ethnographie dans son œuvre. Le folklore coule dans les veines de ses romans, et son travail anthropologique est tissé de fiction. La valeur scientifique de ses travaux peut être compromise par cet aspect fictionnel : rappelons que Hurston a été formée à l'anthropologie par Franz Boas, qui a fondé l'« American Folklore Society » dans la volonté d'une réorientation très scientifique de ce qui n'avait souvent été qu'un travail amateur. Boas est surnommé le « père de l'anthropologie moderne » du fait de sa volonté de rationaliser, de mettre en place une méthodologie scientifique, et de systématiser son champ disciplinaire. Sur ce point, l'élève Hurston ne peut satisfaire aux exigences du maître : ses méthodes ne sont pas rigoureuses, elle se présente parfois comme chercheuse, parfois comme contrebandière fuyant la justice et mentant régulièrement à ses interlocuteurs. Dans ses textes ethnographiques, les événements sont condensés, ré-agencés dans des scènes qui ne peuvent correspondre à la réalité de sa collecte. La valeur informative est donc relativisée, puisqu'il ne faut pas prendre ces textes pour argent comptant. Hurston le signale elle-même dans l'introduction de *Mules and Men* :

The Negro offers a feather bed resistance, that is, we let the probe enter, but it never comes out [. . .]. The theory behind our tactics: 'The white man is always trying to know into somebody else's business. All right, I'll set something outside the door of my mind for him to play with and handle. He can read my writing but he sho' can't read my mind. I'll put this play

¹ *Nous traduisons.*

toy in his hand, and he will seize it and go away. Then I'll say my say and sing my song.' (Hurston 1935, 2-3)

Par un jeu de pronoms, passant sans rupture de « the Negro » à « we » puis à « I », Hurston brouille les frontières entre observateurs et observés et présente son texte à la fois comme une révélation possible (puisqu'elle est membre participant du groupe), et comme une diversion, un simple jouet dont le lecteur devra se contenter. Conformément à son statut d'ethnographe, elle paraît d'abord décrire l'attitude du groupe observé, se rangeant ainsi avec son lectorat dans la catégorie de ceux qui regardent. Pourtant, en s'identifiant au groupe présenté, elle laisse entendre qu'elle utilise la stratégie d'évitement évoquée ci-dessus dans l'introduction de *Mules and Men*, et fournit ainsi une mise en garde pour qui voudrait réduire la culture africaine-américaine à un seul ouvrage, fût-il le sien.

Il est très délicat de démêler les éléments factuels et fictionnels, d'identifier les réorganisations, les raccourcis et les approximations dans les textes publiés, mais surtout, cette démarche n'est pas toujours pertinente. Hurston elle-même renonce totalement à l'explication rationnelle des événements qu'elle relate dans son étude du vaudou à la Nouvelle-Orléans. Elle ne propose pas un exposé du folklore africain-américain mais un extrait, un aperçu, une mise en scène de celui-ci. Sandra Dolby-Stahl montre que les techniques de structuration de Hurston ne découlent pas d'une volonté de classification scientifique, qu'elle connaît pourtant bien, mais de procédés littéraires visant à la vraisemblance, à la construction d'un monde cohérent et riche pour le lecteur. Hurston réussit à intégrer des éléments de commentaires anthropologiques, ou métafolkloriques, dans le discours de ses personnages-informateurs : l'un d'eux, par exemple, expose avec une admirable concision la différence entre les statuts de porteurs actifs et passifs du folklore en disant : « Ah don't know it well enough to say it. Ah jus' know it well enough to know it » (Hurston 1935, 95). Ces analyses habituellement attribuées à l'anthropologue sont bien présentes mais rendues aux personnes observées. Hurston redonne une voix à ses informateurs, y compris une voix critique qui infléchit et problématise le statut de spécialiste en diversifiant la source d'autorité. Stahl explique que le texte de Hurston n'est pas une transcription mais une production de folklore : les recherches ont moins pour dessein de délimiter un objet fini que d'établir les règles et les critères de ce qui constitue un folklore de qualité, ce qui permet ensuite à l'auteure d'élaborer un texte en adéquation avec ces critères (Stahl 50).

Cette analyse est tout à fait compatible avec la volonté que Hurston a affichée toute sa vie de transmettre un folklore vivant, se refusant à le considérer comme un ensemble d'objets et de textes à conserver dans des bibliothèques poussiéreuses. Elle défend au contraire une vision dynamique du folklore, perpétuellement en formation et en création (Kaplan 115 ; Hurston 1934, 27) : le folklore devient un art performatif dont la représentation scénique est un vecteur plus adéquat. En cela, les textes de Hurston ont rétrospectivement une valeur épistémologique considérable : ils préfigurent des réorientations méthodologiques et scientifiques majeures, notamment le « tournant performatif » en anthropologie, qui s'appuie sur une conception très similaire du folklore, et n'aura lieu que dans les années 1970 (voir en particulier l'ouvrage de Paredes et Bauman qui en constitue la première formalisation). La notion de réflexivité, qui nourrit profondément les recherches actuelles en sciences humaines, est fortement convoquée

dans ses travaux, particulièrement à travers le personnage de Zora, représentation de Hurston en tant qu'ethnologue, construite comme personnage d'une narration plus que comme image fidèle de l'auteure. Loin de vouloir artificiellement effacer toute trace de subjectivité, Hurston la met en avant, en joue, et montre au lecteur comment la chercheuse et le folklore s'influencent et se modifient mutuellement dans une relation dialogique. Zora organise des soirées, participe à des bals, connaît la peur et l'ivresse, la séduction et les menaces : ni sa corporalité ni son agentivité ne sont dissimulées, et jamais il n'est donné l'illusion de sa neutralité.

Si l'on envisage la valeur au sens de productivité, celle de l'œuvre de Hurston est appréciable car elle crée de nouvelles formes et des problématiques nouvelles. Selon Hazel Carby, le retour en grâce de Hurston dans le champ littéraire est lié à l'essor des études africaines-américaines et des « Women Studies », dans le cadre desquelles *Their Eyes Were Watching God* est fréquemment enseigné, ce qui a ainsi renforcé l'intérêt des éditeurs pour son œuvre (Carby 24). La place qu'occupent actuellement ses œuvres dans le milieu universitaire montre que Hurston est bien entrée dans le canon littéraire américain, alors que la critique contemporaine lui reprochait justement de ne pas se conformer aux canons des genres qu'elle abordait : *Jonah's Gourd Vine* ne ressemble pas suffisamment à un roman, *Tell My Horse* est « un curieux mélange de souvenirs, de carnet de voyage, de sensationnalisme et d'anthropologie »² (Courlander 6) qui se heurte à la condescendance des critiques. Selon Lewis Gordon (2014), une évaluation fondée sur la conformité aux cadres est le signe d'une « décadence disciplinaire ». Dire qu'un travail est mauvais parce qu'il est trop (ou pas assez) littéraire (ou scientifique) est un raccourci qui confond la qualité avec la conformité à une norme auto-référencée. Il s'agit d'une réflexion tautologique stérile qui freine la production de connaissances et d'expériences nouvelles. L'œuvre de Zora Neale Hurston, notamment lorsque l'on la considère dans sa globalité, est un outil qui permet au contraire de remettre en question les frontières entre les domaines du savoir. Sa polymorphie gêne, et l'empêche d'être totalement absorbée par un discours, fût-il sexiste ou féministe, raciste ou communautaire, scientifique ou poétique. Malgré l'orientation politique conservatrice de Hurston, son œuvre possède une réelle valeur subversive par sa capacité à réviser, infléchir, voire à invalider les normes établies.

Dans le rejet comme dans le retour en grâce, Hurston déclenche les passions d'évaluateurs qui adoptent par rapport à son œuvre une démarche qui amalgame fréquemment qualité esthétique et vertu politique et morale, subordonnant la première à la seconde. Le fait que son œuvre puisse déclencher des réactions et des interprétations si opposées signale que, derrière ses thèmes quotidiens et son langage vernaculaire, se cache une complexité idéologique et esthétique. La puissance des écrits de Hurston se manifeste dans leur résistance à tout processus de catégorisation, résistance qui porte en elle une critique de la norme, et fait apparaître la question de la valeur comme éminemment relationnelle et relative.

² Nous traduisons.

Bibliographic

- ABBOTT, Dorothy. « Recovering Zora Neale Hurston's Work ». *Frontiers: A Journal of Women Studies* 12.1 (1991): 174-181.
- CARBY, Hazel V. « The Politics of Fiction, Anthropology, and The Folk: Zora Neale Hurston ». *New Essays on Their Eyes Were Watching God*. Ed. Michael Awkward. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 71-93.
- COURLANDER, Harold. « 'Witchcraft in The Caribbean Island', review of *Tell My Horse* ». *Saturday Review*, Oct. 15, 1938, 6-7.
- CORSE, Sarah M. and Monica D. Griffin. « Cultural Valorization and African American Literary History: Reconstructing the Canon ». *Sociological Forum* 12.2 (June 1997): 173-203.
- DENARD, Carolyn C. (ed.). *Toni Morrison. Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- DOLBY-STAHN, Sandra. « Literary Objective: Hurston's Use of Personal Narrative in *Mules and Men* ». *Critical Essays on Zora Neale Hurston*. Ed. Gloria L. Cronin. New York: G.K. Hall, 1998. 43-52.
- GATES, Henry Louis Jr. and K. A. Appiah (eds.). *Zora Neale Hurston, Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad, 1993.
- GILLESPIE, Margaret. « "Not a Thing of the Past", Zora Neale Hurston and the Living Legacy of Folklore ». *Revue LISA/LISA e-journal* 2.4 (2004): 17-30.
- GORDON, Lewis R. « Disciplinary Decadence and the Decolonisation of Knowledge ». *Africa Development* 39.1 (2014): 81-92.
- HEMENWAY, Robert E. *Zora Neale Hurston. A Literary Biography*. London: Camden Press, 1980.
- HUGHES, Langston. *The Big Sea*. New York: Knopf, 1940.
- HURSTON, Zora Neale. *Jonab's Gourd Vine*. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1934.
- . *Mules and Men* (c. 1935). New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008.
- . *Their Eyes Were Watching God* (c. 1937). New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.
- . *Tell My Horse*. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1938.
- . *Polk County, a Comedy of Negro Life on a Sawmill Camp, With Authentic Negro Music, in Three Acts* (1944). Manuscript/Mixed Material. The Library of Congress, <https://lccn.loc.gov/45017419>.
- . *Seraph on the Suwanee* (c. 1948). *Hurston. Novels and Stories*. New York: The Library of America, 1995. 597-920.
- . « Dance Songs and Tales from the Bahamas ». *Journal of American Folklore* 43.169 (Jul.-Sep., 1930): 294-312.
- . « Hoodoo in America, Conjure Stories ». *Journal of American Folklore* 44 (1931): 404-405.
- . « Characteristics of Negro Expression » (c. 1934). *Negro*. Ed. Nancy Cunard. New York: Continuum, 2002.

- . Autograph Letter Signed to Jean Waterbury Eau Gallie (Sept. 13, 1951). *Zora Neale Hurston Papers*. Gainesville, University of Florida: George A. Smathers Libraries, Special and Area Studies Collections.
- . « Folklore and Music ». *Frontiers. A Journal of Women Studies* 12.1 (1991): 182-198.
- KAPLAN, Clara (ed.). *Zora Neale Hurston: A Life in Letters*. New York: Anchor Books, 2003.
- LOCKE, Alain LeRoy. « Review ». *Opportunity*, June 1, 1938. *Zora Neale Hurston, Critical Perspectives Past and Present*. Eds. Henry Louis Gates, Jr. and K.A. Appiah. New York: Amistad, 1993.
- . « The New Negro » (c. 1925). *The New Negro*. Ed. Alain LeRoy Locke. New York: Touchstone, 1997.
- MCNEILL, B. C. « Review of *Mules and Men* ». *Journal of Negro History* 21.2 (April 1936): 223-25.
- PAREDES, Américo et Richard Bauman (eds.). *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin: University of Texas Press, 1972.
- PUCKETT, Newbell Niles. *Folk Beliefs of the Southern Negro*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1926.
- REITH, Nicole E. *Walking the Waves of Sound, Aspects of Orality in the Writings of Zora Neale Hurston*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1997.
- ST. CLAIR, Janet. « The Courageous Undertow of Zora Neale Hurston's *Seraph on the Suwanee* ». *Critical Essays on Zora Neale Hurston*. Ed. Gloria L. Cronin. New York: G.K. Hall, 1998.
- SMATHERS, George. Typewritten Letter Signed to Zora Neale Hurston. His Position On Sen. Mccarthy Case and Enclosed Official Statement of his Position. Washington, October 25, 1954. *Zora Neale Hurston Papers*. Gainesville, University of Florida: George A. Smathers Libraries, Special and Area Studies Collections.
- STORY, Ralph D. « Gender and Ambition: Zora Neale Hurston in the Harlem Renaissance ». *Critical Essays on Zora Neale Hurston*. Ed. Gloria L. Cronin. New York: G.K. Hall, 1998, 128-138.
- WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens*. New York: Harcourt, 1983.
- WRIGHT, Richard. « Between Laughter and Tears ». *New Masses*, October 5, 1937. *Zora Neale Hurston, Critical Perspectives Past and Present*. Eds. Henry Louis Gates, Jr. and K.A. Appiah. New York: Amistad, 1993.
- . *Native Son*. New York: Harper, 1957.