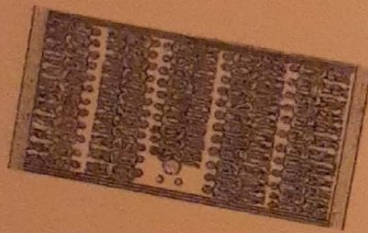
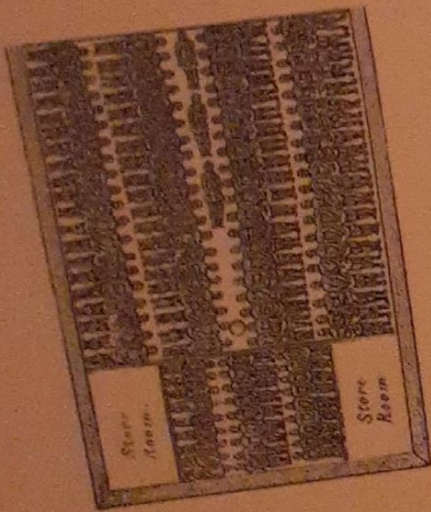


Paul Gilroy

L'Atlantique noir

Modernité et double conscience



Éditions Amsterdam

to the Department of Art and Art
ere he teaches

3.

**« Les bijoux
de la servitude »**

Musique noire et
politique d'authenticité

Ma nationalité, voilà la réalité.

Kool G. Rap

Depuis le milieu du XIX^e siècle, la musique d'un pays s'est changée en idéologie politique, mettant l'accent sur des caractéristiques nationales apparaissant comme représentatives de la nation et confirmant partout le principe national... Cependant, la musique, plus que tout autre médium artistique, exprime également les antinomies du principe national.

T. W. Adorno

Ô bardes noirs et inconnus du temps jadis
Comment vos lèvres ont-elles touché le feu sacré ?
Comment dans les ténèbres avez-vous donc appris
Le pouvoir la beauté du chant du ménestrel ?
Qui le premier leva les yeux depuis ses chaînes ?
Qui le premier durant les veillées silencieuses
Sentit monter la foi antique des prophètes
Et son âme obscurcie éclater en chansons ?
Quel cœur d'esclave a créé cette mélodie
Nommée « Steal Away to Jesus » ? Car sur cet air

Son esprit chaque nuit a flotté librement
 Bien qu'il sentît toujours ses chaînes sur ses mains,
 Qui a entendu le « Jordan Roll » ? Quel œil vers les
 Étoiles a vu le chariot « se balancer » ? Et qui
 D'un souffle a murmuré ce chant consolateur
 « *Nobody knows the trouble I see* » ?

James Weldon Johnson

La musique reste largement ignorée des débats que nous avons évoqués sur la modernité et sa possible éclipse. Cela peut sembler curieux quand on sait que la différenciation moderne du Vrai, du Bien et du Beau s'est directement traduite par la transformation de l'usage public de la culture et par l'importance publique accrue de tous les types de musique¹. J'ai suggéré que les systèmes rhizomorphiques de diffusion des critiques de la modernité élaborés par des générations d'intellectuels noirs s'enracinaient dans une proximité permanente avec l'indicible terreur de l'esclavage. J'ai soutenu que cette critique s'était aussi nourrie du sentiment profond de la complicité de la terreur raciale avec la raison. L'ambivalence vis-à-vis de la modernité, fruit de cette expérience, est à l'origine des forces les plus caractéristiques qui ont façonné la culture politique de l'Atlantique noir. Nous allons développer cette idée dans une direction légèrement différente, en explorant la manière dont cette proximité avec l'indicible terreur de l'esclavage a été soigneusement cultivée et préservée dans des formes sociales ritualisées. Ce chapitre opère un déplacement qui sera approfondi dans le chapitre suivant : à mon intérêt pour les réponses formulées par les Noirs à la modernité vient s'ajouter l'attention au développement de modernismes noirs.

Il est impossible de parler de ces modernismes sans aborder la question de la terreur raciale : c'est en effet la proximité imaginaire avec la terreur qui constitue leur expérience inaugurale. Sans doute convient-il d'affiner l'analyse en considérant la progression de la société

1. Andrew Bowie, *Aesthetic and Subjectivity*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 68.

esclavagiste à l'âge de l'impérialisme. Quelque indicibles qu'elles fussent, ces terreurs n'étaient pas inexprimables, et mon but est de montrer que certaines traces résiduelles de cette expression, nécessairement douloureuse, alimentent encore la mémoire historique inscrite et incorporée au cœur volatile de la création culturelle afro-atlantique. Penser l'objet premier de ce chapitre – les musiques noires – exige une réorientation vers le phatique et l'ineffable.

Je voudrais, à travers une étude de la musique et des relations sociales qui l'entourent, éclairer certains traits des formes culturelles noires, qui sont à la fois modernes et modernistes. Modernes, parce qu'elles sont marquées par leurs origines hybrides et créoles en Occident, qu'elles ont lutté pour échapper à leur statut de marchandise et à la place que celui-ci impliquait au sein de l'industrie culturelle, et parce qu'elles sont produites par des artistes dont la compréhension de leur propre situation par rapport à leur groupe racial et du rôle de l'art dans la médiation de la création individuelle et des dynamiques sociales repose sur une certaine idée de la pratique artistique : celle-ci est considérée comme une sphère d'activité autonome, séparée, bon gré, mal gré, du quotidien.

Ces formes culturelles expressives sont ainsi occidentales et modernes, mais elles ne sont pas que cela. Comme la critique philosophique examinée au précédent chapitre, leur force particulière vient de leur dualité, de leur position inconfortable à l'extérieur et à l'intérieur des conventions, des présupposés et des règles esthétiques qui caractérisent et périodisent la modernité. Ces formes musicales, et le dialogue interculturel auquel elles participent, sont une réfutation dynamique de l'idée hégélienne selon laquelle la pensée et la réflexion surpasseraient l'art, selon laquelle l'art s'opposerait à la philosophie parce qu'il ne serait que la plus basse, car purement sensuelle, des formes de réconciliation entre la nature et la réalité finie². La modernité obstinée de ces formes musicales noires nécessite d'altérer quelque peu la hiérarchie hégélienne des réalisations culturelles modernes. La musique pourrait

2. Voir Richard Wright, qui voyait dans le blues une pure sensualité de la souffrance.

par exemple revendiquer un statut plus élevé par sa capacité à exprimer une image directe de la volonté des esclaves.

L'antimodernité de ces formes, comme leur antériorité, se présente sous les dehors d'une prémodernité réinventée activement dans le présent en même temps que transmise, par vagues intermittentes depuis le passé. Elle ne cherche pas seulement à modifier le rapport de ces formes culturelles à une science et à une philosophie nouvellement autonomes, mais s'efforce aussi de rejeter les catégories sur lesquelles se fonde l'évaluation de ces domaines séparés, et ainsi de transformer la relation entre production et usage de l'art, monde du quotidien et projet d'émancipation raciale.

Le lieu commun de l'indicibilité de l'expérience de la terreur raciale, qui apparaît à plusieurs reprises dans le jugement porté au XIX^e siècle sur la musique des esclaves, a d'autres implications importantes. On peut s'en servir pour contester l'idée selon laquelle l'écriture et le langage sont l'expression suprême de la conscience humaine. La force et l'importance de la musique dans l'Atlantique noir se sont accrues en raison inverse de la faiblesse expressive du langage. N'oublions pas que les esclaves se voyaient interdire, souvent sous peine de mort, l'accès à l'alphabétisation, et que les possibilités d'expression culturelle qui leur étaient accordées, comme substitut aux autres formes d'autonomie individuelle que leur déniait la vie dans les plantations et les baraques, étaient extrêmement rares. C'est dans la longue lutte des maîtres et des maîtresses avec les esclaves, au moment où ont pris corps l'indétermination et la polyphonie de leur langage, que la musique est devenue vitale. Ce conflit résolument moderne est le produit de circonstances dans lesquelles le langage avait perdu une partie de sa puissance référentielle et de son rapport privilégié avec les concepts. Frederick Douglass, dans le portrait qu'il brosse du contremaître Gore, qui illustre la relation entre le rationalisme du système de l'esclavage et sa terrible barbarie, pose parfaitement le problème :

3. « Le seuil du classicisme et de la modernité [...] a été définitivement franchi lorsque les mots ont cessé de s'entrecroiser avec les représentations et de quadriller systématiquement la connaissance des choses », Michel Foucault, *L'Ordre des choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 315.

M. Gore était un homme grave et, quoique jeune, il ne se permettait aucune plaisanterie, aucun bon mot ; il souriait rarement. Ses paroles étaient en parfait accord avec son apparence et son apparence en parfait accord avec ses paroles. Les contremaitres se laissent parfois aller à un mot d'esprit, même avec les esclaves ; ce n'était pas le cas de M. Gore. Il ne parlait que pour commander et ne commandait que pour être obéi ; il était économe de ses mots et prolix avec son fouet, n'employant jamais les premiers lorsque le second suffisait [...]. Sa cruauté barbare n'avait d'égale que la froideur consommée avec laquelle il se livrait aux actes les plus sauvages et les plus excessifs sur les esclaves dont il avait la charge⁴.

Étudier la place de la musique dans l'Atlantique noir, c'est examiner à la fois l'idée que se faisaient d'eux-mêmes les musiciens qui l'ont conçue, l'usage symbolique qu'en ont fait d'autres artistes et écrivains noirs et les rapports sociaux ayant produit et reproduit cette culture expressive unique, où la musique joue un rôle central et même fondateur. Je suggérerai que les similitudes des formes culturelles noires d'après l'esclavage peuvent être abordées à travers plusieurs questions connexes, qui convergent vers l'analyse des musiques noires et des relations sociales qui les entourent. Les schémas d'usage du langage qui caractérisent les différentes populations de la diaspora africaine occidentale moderne peuvent nous y aider⁵. Le caractère oral des cultures au sein desquelles se sont développées les musiques de la diaspora présuppose un rapport particulier au corps. Glissant exprime cette idée avec une impatience justifiée : « Il n'y a rien de nouveau à affirmer que pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de communication tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette portée pratique que nous sommes d'abord sortis des plantations ; c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression politique de nos cultures⁶. »

La singulière cinésie des populations d'après l'esclavage est issue de ce violent contexte historique. Bien qu'on en parle plus souvent en

4. Frederick Douglass, *Narrative*, *op. cit.*, p. 46.

5. St. Clair Dare, *Black Folks Here and There*, Los Angeles, Afro-American Culture and Society Monograph Series, University of California, 1987, n° 7.

6. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 462 ; John Baugh, *Black Street Speech*, Austin, University of Texas Press, 1983.

essor in the Department of A...
in, where he...

144 L'Atlantique noir

relation avec le sport, l'athlétisme et la danse, elle peut contribuer de façon directe à comprendre les traditions de performance qui caractérisent encore aujourd'hui la production et la réception des musiques de la diaspora. Cette inclination pour la dynamique spécifique de la performance revêt une importance bien plus grande pour l'analyse des formes culturelles noires qu'on ne l'a pensé jusqu'ici. Sa force est évidente si on la compare aux approches de la culture noire qui privilégient le texte et le récit par rapport à la dramaturgie, à l'énonciation, au geste – aux constituants pré- et anti-discursifs de la méta-communication noire.

Chacun de ces aspects mérite, en lui-même, un examen approfondi. Tous sont façonnés par leur origine plurielle et composite, dans ce mélange de formes culturelles africaines et autres que l'on qualifie parfois de créolisation. Nous nous intéresserons toutefois moins, ici, aux attributs formels de ces cultures expressives syncrétiques qu'à la question de savoir quels jugements critiques, axiologiques et (anti-)esthétiques il est possible de porter sur elles, ainsi qu'à la place de l'ethnicité et de l'authenticité dans ces jugements. Quels problèmes analytiques se posent lorsqu'un style, un genre ou une performance musicale sont définis comme l'expression de l'essence absolue du groupe qui les produit ? Quelles contradictions apparaissent dans la transmission et l'adaptation de cette expression culturelle par d'autres populations diasporiques, et comment les surmonter ? Comment le déplacement hémisphérique et la dissémination mondiale de la musique noire se reflètent-ils dans les traditions locales d'écriture critique ? Et une fois que cette musique est perçue comme un phénomène mondial, quelle valeur accorde-t-on à ses origines, en particulier quand celles-ci entrent en opposition avec les mutations ultérieures survenues au cours de ses boucles contingentes et de ses trajectoires ? Lorsque la musique est considérée comme emblématique et constitutive de la différence raciale, et non simplement liée à elle, comment est-elle utilisée pour répondre à des questions plus générales sur

7. Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit*, New York, Vantage Press, 1983, et « Kongo Influences on African-American Artistic Culture », in J.E. Holloway (dir.), *Africanisms in American Culture*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

l'authenticité raciale et l'auto-identité du groupe ethnique ? Réfléchir à la musique – forme non représentationnelle et non conceptuelle – met en évidence certains aspects de la subjectivité incarnée que l'on ne peut réduire au cognitif et à l'éthique. Ces questions sont également utiles lorsqu'on cherche à dégager les éléments esthétiques distinctifs de la communication noire.

Les traditions inventées d'expression musicale qui sont l'objet de ce chapitre jouent également un rôle important dans l'étude des diasporas noires et de la modernité, car ce sont elles qui ont servi de fondation à la formation d'une caste distincte, souvent religieuse, d'intellectuels organiques⁸, dont l'expérience permet d'aborder la crise de la modernité et des valeurs modernes avec la plus grande clarté. Il s'agit souvent d'intellectuels au sens gramscien du mot, qui agissent sans le bénéfice d'un rapport privilégié à l'État moderne ni d'une position institutionnelle garantie dans l'industrie de la culture. Ils ont souvent assumé un rôle échappant aux catégories de législateur comme d'interprète, préférant se faire les gardiens provisoires d'une sensibilité culturelle contestée, qui servait également de ressource politique et philosophique. Le rythme irrépessible de tambours autrefois prohibés est encore audible dans leurs travaux. Ses syncopes caractéristiques animent toujours les désirs élémentaires – être libre et être soi-même – issus de cette conjonction unique du corps et de la musique qui est au cœur de cette contre-culture. La musique, ce cadeau accordé à contre-cœur aux esclaves pour compenser non seulement leur exil loin du legs ambigu de la raison pratique, mais aussi leur exclusion totale de la société politique moderne, a été si bien développée et élaborée qu'elle en est venue à fournir un mode de communication puissant, allant bien au-delà du pouvoir limité des mots, écrits ou parlés.

De façon paradoxale, si l'on considère que ces créations musicales sont nées au sein des relations sociales les plus modernes à la fin du XVIII^e siècle, les présupposés esthétiques ethnocentriques de la modernité les ont rattachées à une conception du primitif inhérente à la consolidation du racisme scientifique. C'est peut-être le terme

8. Bell Hooks et Cornel West, *Breaking Bread*, Boston, South End Press, 1991.

d'accoucheuse ou de sage-femme qui décrit le mieux les créateurs de cette *subculture* et de ce contre-pouvoir imprégnés de musique – selon l'analyse provocatrice de Julia Kristeva, qui évoque la « féminisation » des bases éthiques rendant possible l'action politique dissidente⁹. Ces créateurs se positionnent socialement au carrefour de l'atavisme naturel et de la rationalité culturelle. Je montrerai que si ces individus subversifs, consommateurs ou créateurs de musique, représentent un autre type d'intellectuel, cela est dû, en particulier, au fait que leur identité et leur pratique politique culturelle restent en dehors de la dialectique de la pitié et de la culpabilité, qui, notamment chez les peuples opprimés, a si souvent régi le rapport de l'élite instruite aux masses analphabètes. Il faut aussi se demander si le fait, pour la théorie culturelle noire, d'adopter ou même d'accepter cette relation tactique à l'irreprésentable, au prérational et au sublime ne revient pas à boire à une coupe empoisonnée. Ces questions ont pris une importance politique décisive depuis que ces formes expressives ont colonisé les interstices de l'industrie culturelle au nom, notamment, des peuples de l'Atlantique noir, mais aussi des pauvres, des exploités et des opprimés du monde entier.

Le débat actuel sur la modernité se focalise soit sur le rapport problématique entre politique et esthétique, soit sur la question de la science et de son lien avec les pratiques de domination¹⁰.

Il se situe rarement à l'interface entre la science et l'esthétique, qui est pourtant le point de départ indispensable de la culture noire contemporaine et peut être considérée comme la technologie numérique de sa diffusion et de sa reproduction sociales. Ces débats sur la modernité définissent généralement l'instance politique de la totalité sociale moderne à travers l'évocation vague de ce qu'a accompli la

9. Nous suivons Julia Kristeva dans l'idée que la condition de l'exilé, qui définit partiellement l'expérience de ces artistes, constitue également leur expérience de la dissidence. Julia Kristeva, « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Tel Quel*, Paris, Seuil, hiver 1977, n° 74.

10. Robert Proctor, *Value-Free Science? Purity and Power in Modern Knowledge*, Cambridge, Harvard University Press, 1991 ; Donna Haraway, « Manifeste cyborg », trad. fr. H. Dumas, C. Gould et N. Magnan, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007.

démocratie bourgeoise. La notion séparée d'esthétique, par rapport à laquelle est évalué ce domaine autonome du politique, se fonde sur l'idée et l'idéologie du texte et de la textualité comme mode et pratique de communication, ceux-ci devant servir de modèle à toutes les autres formes d'échange cognitif et d'interaction sociale. Sous la pression des critiques post-structuralistes de la métaphysique de la présence, les débats contemporains ont connu une évolution : après avoir fait du langage l'analogie fondamentale permettant de comprendre toute pratique signifiante, ils sont passés à une position selon laquelle la textualité (particulièrement lorsqu'elle est désarticulée par le concept de différence) s'étend et se fond avec la totalité. Une attention minutieuse aux structures de sentiment qui sous-tendent les cultures expressives noires est à même de montrer l'imcomplétude de cette critique, engluée dans l'invocation d'une textualité englobante. La textualité devient ici un moyen d'évacuer le problème de la « puissance d'agir » humaine, d'affirmer la mort (par fragmentation) du sujet et, d'un même mouvement, de faire de la critique littéraire la maîtresse ou le maître du domaine de la communication créative humaine.

Au risque de paraître quelque peu ésotérique, je voudrais suggérer que l'histoire et la pratique de la musique noire ouvrent d'autres possibilités et offrent d'autres modèles crédibles. Qu'elle pointe ou non vers d'autres processus culturels plus généraux, cette histoire négligée mérite d'être reconstruite. Toutefois, il me semble que la démocratie bourgeoise, sous le dehors urbain et policé où elle est apparue au moment de la genèse de la sphère publique, ne peut servir de type idéal pour l'ensemble des processus politiques modernes. Je voudrais par ailleurs aborder autrement la question du goût, de la beauté et du jugement artistique, afin que le débat ne soit pas limité par l'idée d'une textualité omniprésente. Privilégier l'histoire de la création musicale noire m'aidera dans ces deux tâches. Un tout autre registre de concepts analytiques sera ici également nécessaire. Cette exigence est d'autant plus forte qu'il nous faudra donner une signification aux performances musicales à travers lesquelles l'expérience de l'identité revêt une grande intensité et se voit parfois reproduite socialement au moyen de pratiques signifiantes négligées tels que l'imitation, le geste, la cinésie

ou le vêtement. L'antiphonie (composée d'un appel et d'une réponse) est le principal trait formel de ces traditions musicales. On estime aujourd'hui qu'elle construit un pont entre la musique et d'autres modes d'expression culturelle, et offre, tout comme l'improvisation, le montage et la dramaturgie, les clefs herméneutiques de l'ensemble de la pratique artistique noire. Toni Morrison en parle ici très éloquemment.

Les Noirs américains étaient soutenus, guéris et nourris par la traduction de leur expérience en art, et surtout en musique. C'était fonctionnel [...]. Je fais toujours le parallèle avec la musique parce que toutes les stratégies de l'art s'y retrouvent. Toute leur complexité, toute leur discipline. Tout le travail dont doit se nourrir l'improvisation pour que l'on ait l'impression de n'avoir rien fait. La musique vous donne faim d'encre plus de musique. Elle ne rassasie jamais tout à fait. Elle vous gifle et vous étirent, vous gifle et vous étirent à nouveau. La littérature devrait en faire autant. J'ai bien réfléchi à tout cela. Le pouvoir des mots n'est pas de la musique, mais en termes esthétiques, la musique est le miroir qui me donne la clarté dont j'ai besoin [...]. Les principales qualités que doit avoir l'art noir sont celles-ci : il doit être capable d'utiliser des objets trouvés, donner l'impression d'utiliser des objets trouvés, et paraître sans effort. Il doit avoir l'air détaché et facile. S'il vous fait transpirer, c'est que vous n'avez pas fait votre boulot. On ne doit voir ni les fils ni les coutures. J'ai toujours voulu trouver une manière d'écrire qui soit irrévocablement noire. Je n'ai pas les ressources d'un musicien, mais je pense que si c'est de la vraie littérature noire, ce n'est pas parce que moi je suis noire. Elle n'est même pas noire à cause du sujet. Ça doit être quelque chose d'intrinsèque, d'indigène, quelque chose dans la manière de mettre les phrases ensemble, dans la structure, la texture, le ton, si bien que chaque lecteur doit le voir tout de suite. J'utilise la comparaison avec la musique parce que partout dans le monde elle reste noire [...]. Je ne l'imité pas, mais elle me façonne. Parfois j'écoute du blues, parfois des *spirituals* ou du jazz, et je me les approprie. J'essaie de reconstruire cette texture dans mon écriture – un type de répétition – et sa profonde simplicité [...]. Ce qui est arrivé avec la musique aux États-Unis, la littérature le fera un jour, et quand elle l'aura fait tout sera dit¹¹.

11. Paul Gilroy, « Living Memory: An Interview with Toni Morrison », in *Small Acts*, Londres, Serpent's Tail, 1993.

Les dialogues intenses et souvent âpres qui constituent le moteur du mouvement artistique noir nous montrent que l'antiphonie, qui annonce et symbolise (sans les garantir) des relations sociales nouvelles, non structurées par la domination, incarne un élément communautaire et démocratique. Les limites entre le sujet et l'Autre s'estompent, et des formes particulières de plaisir surgissent des conversations et des rencontres qui s'établissent entre le sujet racial fragmenté, incomplet, inachevé, et les autres. L'antiphonie est la structure qui accueille ces rencontres fondamentales. Ralph Ellison compare la dynamique interne de la production de jazz aux arts visuels, mais on peut étendre sa réflexion au-delà du contexte particulier qui l'a vue naître :

Il y a une contradiction cruelle et implicite dans cette forme d'art. Car le jazz véritable est un art d'affirmation individuelle à l'intérieur du groupe et contre lui. Tout véritable moment de jazz [...] naît d'un combat dans lequel l'artiste défie tout le reste ; chaque solo, chaque improvisation représente (comme la toile d'un peintre) une définition de son identité : en tant qu'individu, en tant que membre de la collectivité, en tant que maillon dans la longue chaîne de la tradition. Ainsi, parce que le jazz prend vie en improvisant sur un matériau traditionnel, le jazzman doit perdre son identité au moment même où il la retrouve¹².

Cette citation nous rappelle qu'outre la musique et les musiciens eux-mêmes, il nous faut aussi prendre en compte le travail de ceux qui, au sein de la culture expressive de l'Atlantique noir, ont essayé d'utiliser la musique comme un marqueur esthétique, politique ou philosophique en vue d'élaborer ce que l'on peut appeler des théories sociales critiques. Il est nécessaire ici de considérer l'œuvre de tout un ensemble de figures exemplaires : anciens esclaves, prêcheurs, savants et écrivains autodidactes, ainsi qu'un petit nombre de membres de professions libérales et l'infime minorité de ceux qui réussirent à obtenir une position universitaire dans des systèmes scolaires ségrégationnistes ou qui profitèrent des opportunités qu'offraient le Liberia, Haïti ou d'autres États indépendants. Ce groupe forme plusieurs lignées transversales,

12. Ralph Ellison, *Shadow and Act*, New York, Random House, 1964, p. 234.

discontinues, qui, à partir de Phyllis Wheatley, s'étendent à travers tout l'Atlantique. Son trait le plus caractéristique est une tradition de pensée anti-hiérarchique qui culmine sans doute avec l'idée développée par C. L. R. James que les gens ordinaires n'ont pas besoin d'une avant-garde intellectuelle pour les aider à parler ou à dire ce qu'ils ont à dire¹³. Généralement, ce sont les musiciens qui, dans cette culture expressive, sont présentés comme des symboles vivants de la valeur de l'activité autonome¹⁴. Bien souvent, il ne s'agit plus ou moins que d'une question de style.

En dehors du travail élémentaire de reconstruction archéologique et de périodisation, l'étude des formes contemporaines de la culture expressive noire nécessite d'affronter un problème en particulier : celui du statut analytique à donner aux variations au sein de la communauté noire, et entre les différentes cultures noires, que révèlent leurs habitudes musicales. Les tensions qui ont entouré les efforts faits pour comparer ou évaluer les différentes formations culturelles noires peuvent se résumer à cette question : comment développer une pensée critique sur des produits artistiques et des codes esthétiques qui, en dépit d'un lieu d'origine identifiable, se sont transformés au fil du temps ou du fait de leur déplacement, de leur relocalisation ou de leur diffusion à travers les réseaux de communication et d'échange culturel ? Cette question pose un certain nombre de problèmes encore plus délicats, tels que l'unité et la différenciation du sujet noir créatif, la nature du particularisme noir et le rôle de l'expression culturelle dans sa formation et sa reproduction. Ces problèmes sont d'autant plus vifs que les penseurs noirs n'ont pas pu faire appel à l'autorité de la psychanalyse pour fonder les aspirations transculturelles de leurs théories. À quelques remarquables exceptions près, les analyses de la dynamique de la subordination et de la résistance noires ont été obstinément mono-culturelles, nationales et ethnocentriques. Il en est résulté un

13. C. L. R. James, *Notes on Dialectics*, Londres, Allison and Busby, 1980.

14. *Ibid.* ; « The Mighty Sparrow », in *The Future in the Present*, Londres, Allison and Busby, 1978 ; Kathy Ogren, « "Jass Isn't Just Me" : Jass Autobiographies as Performance Personas », in Reginald T. Buckner (dir.), *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz*, Detroit, Wayne University Press, 1991.

appauvrissement de l'histoire culturelle noire moderne, parce que les structures transnationales qui ont donné vie au monde de l'Atlantique noir se sont développées dans un système de communication mondial constitué en flux, où s'articulent aujourd'hui leurs multiples formes. Cette dislocation fondamentale de la culture noire est particulièrement importante pour l'histoire récente des musiques noires, qui, issues de l'esclavage racial ayant rendu possible la civilisation occidentale, dominent aujourd'hui les cultures populaires.

Face à la différenciation et à la prolifération manifestes des styles et des genres culturels noirs, une nouvelle orthodoxie théorique a commencé à se développer. Au nom de la rigueur analytique et de l'anti-essentialisme, elle affirme que, puisque le particularisme noir est socialement et historiquement construit, et que la pluralité est incontournable, il est vain de rechercher dans les cultures noires contemporaines une quelconque dynamique ou structure de sentiment unificatrice. Toute tentative pour localiser les pratiques, les thèmes ou les programmes politiques culturels susceptibles de relier les Noirs dispersés et divisés du Nouveau Monde et de l'Europe les uns aux autres, ou même à l'Afrique, est ainsi rejetée pour son essentialisme ou son idéalisme – voire les deux¹⁵.

Je m'efforcerai ici de réfuter cette orthodoxie et son rejet, à mon sens prématuré, du problème de la théorisation de l'identité noire. Il reste urgent de mesurer les similitudes et les différences entre les cultures noires. Nous le ferons en nous appuyant sur le concept de diaspora, qui sera discuté de façon plus approfondie au chapitre suivant. Je me contenterai d'affirmer ici que la diaspora¹⁶ est un concept incontournable pour saisir la dynamique éthique et politique de l'histoire encore inachevée des Noirs dans le monde moderne. Au-delà des dangers de l'idéalisme et du pastoralisme associés à ce concept, qui devraient maintenant être évidents, il nous offre un moyen heuristique d'explorer le rapport entre identité et non-identité au sein de la culture politique

15. Kobena Mercer, « Black Art and the Burden of Representation », *Third Text*, n° 10, printemps 1990, et « Looking for Trouble », *Transition*, n° 51, 1991.

16. Ce concept est examiné par Glissant dans *Le Discours antillais* et par St. Clair Drake dans *Black Folk Here and There*.

noire. On peut aussi l'utiliser pour projeter la richesse plurielle des cultures noires dans diverses parties du monde, en contrepoint à leurs sensibilités communes – que celles-ci soient des reliquats hérités de l'Afrique ou qu'elles soient nées de l'amertume singulière de l'esclavage racial dans le Nouveau Monde. Ce n'est pas là une chose facile. L'idée que les cultures du monde atlantique d'après l'esclavage seraient reliées à la fois les unes aux autres et aux cultures africaines dont elles sont en partie issues a longtemps fait l'objet d'une importante controverse, en rupture avec la froide réflexion universitaire. La situation est rendue encore plus complexe du fait que les fragiles correspondances psychologiques, émotionnelles et culturelles qui, en dépit de leurs évidentes différences, relient les populations diasporiques sont souvent abordées de façon hâtive et avec un mépris obstiné pour les protocoles admis dans le monde de la recherche. Un grand nombre de travaux étaient toutefois l'idée qu'il est possible d'identifier des affiliations culturelles, religieuses et linguistiques alors même que leur importance politique contemporaine reste débattue. On trouvera enfin d'importantes pistes de travail, encore sous-utilisées, du côté des penseurs politiques, des critiques de la culture et des philosophes qui, dans le cadre du projet féministe d'émancipation des femmes, ont élaboré des théories stimulantes sur le rapport entre identité et différence¹⁷.

UK Blak

La question de l'identité et de la non-identité des cultures noires a pris une importance historique et politique particulière en Grande-Bretagne. L'établissement des Noirs dans ce pays remonte à plusieurs siècles, et le rappel de cette continuité est devenu un élément essentiel des politiques qui s'efforcent de répondre au racisme britannique contemporain. Pour la plupart, les communautés noires contemporaines sont cependant d'origine relativement récente : elles datent

17. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, trad. fr. C. Krauss, Paris, La Découverte, 2005 ; Jane Flax, *Thinking Fragments*, Berkeley et Oxford, University of California Press, 1990 ; E. Spelman, *Inessential Woman*, Boston, Beacon Press, 1988 ; Sandra Harding, « The Instability of Analytical Categories in Feminist Theory », in S. Harding et J. O'Barr, *Sex and Scientific Inquiry*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

d'après la seconde guerre mondiale. Si quelque chose unit ces populations, c'est plus l'expérience de la migration que la mémoire de l'esclavage ou les vestiges de la société de plantation. Jusqu'à récemment, cette nouveauté même, et l'absence d'enracinement dans les cultures « indigènes » des villes britanniques, était à l'origine de la formation de *subcultures* raciales qui puisaient largement dans des « matériaux bruts » venus des Caraïbes et de l'Amérique noire. Cela valait même pour les *subcultures* qui contribuaient au difficile équilibre des rapports de classe antagonistes, au sein desquels les migrants noirs eux-mêmes se sont vus insérés, à la fois comme travailleurs immigrés racialement subordonnés et comme membres noirs de la classe ouvrière.

Les musiques de l'Atlantique noir étaient l'expression première d'un particularisme culturel dont cette population s'est emparée pour l'adapter à son nouvel environnement. Elle a utilisé les traditions musicales séparées mais convergentes du monde de l'Atlantique noir, sinon pour se recréer elle-même sous la forme d'un conglomérat de communautés noires, du moins pour mesurer le processus social de création de soi spontanée qui s'était sédimentée sous l'effet de l'exploitation économique, du racisme politique, des migrations et de l'exil. Cet héritage musical est progressivement devenu un facteur essentiel dans la transition des divers migrants vers une nouvelle manière de vivre la *blackness*. Il a contribué à la production d'une constellation de positions subjectives dont l'existence devait beaucoup aux Caraïbes, aux États-Unis et même à l'Afrique, tout en portant la marque indélébile du contexte britannique où elles étaient apparues et avaient mûri.

Il faut bien avoir conscience que ce processus ne s'est pas limité aux migrants d'ascendance afro-caraïbe. En réinventant leur propre ethnicité, certains immigrants asiatiques en Grande-Bretagne ont emprunté à la culture du *sound system* des Caraïbes, aux styles soul et hip hop de l'Amérique noire, et aux techniques du mix, du scratch et du sampling, pour créer un nouveau mode de production culturelle, et

l'identité correspondante¹⁸. Le succès des efforts d'Apache Indian¹⁹ et de Bally Saggoo²⁰ pour fusionner le langage et la musique du Pendlo avec la musique reggae et le style raggamuffin a suscité des débats d'une vigueur inhabituelle sur l'authenticité de ces formes culturelles hybrides. L'expérience des migrants caraïbes en Grande-Bretagne offre d'autres exemples d'échanges culturels complexes, et des façons dont une culture synthétique s'affirmant comme telle peut servir de base à de nouvelles identités politiques. En Guyane, en Jamaïque, à la Barbade, à la Grenade, à Trinidad, à Sainte-Lucie, les histoires politiques et culturelles, tout comme les forces économiques qui ont provoqué les migrations vers l'Europe, sont profondément différentes. Quand bien même elle serait possible, sinon souhaitable, leur synthèse dans une même culture noire britannique n'aurait jamais pu être garantie par les seuls effets du racisme. Ainsi, les significations externes entourant la *blackness*, en particulier celles tirées de l'Amérique noire, ont joué un rôle considérable dans l'élaboration d'une culture susceptible de rassembler ces différents groupes « nationaux » dans un schéma nouveau, qui ne soit pas ethniquement marqué comme l'était leur patrimoine culturel caraïbe. Le reggae, catégorie supposée stable et authentique, en offre ici un parfait exemple. À partir du moment où ses origines hybrides – le rhythm and blues – ont été occultées²¹, il cesse en Grande-Bretagne, de ne représenter que le style ethnique jamaïcain et trouva une nouvelle légitimité culturelle à la fois du fait d'un nouveau statut mondial et en tant qu'expression d'une culture que nous appelons « pan-caraïbe ».

18. Ces processus sont examinés dans le film de Chantya Gardner, *The British Boy*, British Film Institute, 1988.

19. Sur les Indiens Apache, voir John Masourl, « Wild Apache », *Fader*, 1^{er} février 1992, p. 11; Laura Carmelly, « Big Bhanga Theory », *Time Out*, 19-26 février 1992, p. 18; Vaughan Allen, « Bhangamuffin », *The Face*, n° 44, mai 1992, p. 104-107.

20. Par exemple Singh Malik, *Gold Star (I.K.)*, « Raggga Muffin Mix 1991 », remixé par Bally Saggoo Star Cassette SC 520.

21. Je pense à la façon dont les expériences de funk *strove* des Los Angeles ont mené la voie aux expérimentations modernes du reggae. Écoutez « Sappin' into Parkers », de War, puis « Got Lip Stand Up » des Masters, et vous verrez ce que je veux dire.

Le style, la rhétorique et l'autorité morale du mouvement des droits civiques et du Black Power ont connu un destin similaire. Eux aussi ont été détachés de leurs origines historiques et ethniques avant d'être exportés puis adaptés, avec égards, mais sans sentimentalisme, aux besoins et aux climats politiques locaux. Arrivés en Grande-Bretagne à travers un système de diffusion qui accordait une place centrale aux musiques ayant exprimé les luttes des Noirs en d'autres lieux, ils se sont vus réarticulés sur un mode proprement européen. Que l'appropriation de ces formes, de ces styles et de ces histoires de luttes ait été possible par-delà une si grande distance géographique et sociale, voilà une question qui serait d'un grand intérêt pour les historiens de la culture. Cette appropriation a été facilitée, il est vrai, par un fond commun d'expériences urbaines, par l'effet de formes comparables – mais pas identiques – de ségrégation raciale, ainsi que par la mémoire de l'esclavage, l'héritage des africanismes et un ensemble d'expériences religieuses définies par l'une et par l'autre. Coupée de ses conditions d'existence originelles, la diffusion de cette culture africaine-américaine a alimenté une nouvelle métaphysique de la *blackness*, élaborée et mise en œuvre, en Europe et ailleurs, au sein des espaces publics clandestins et alternatifs qui se sont constitués autour d'une culture expressive où dominait la musique.

Le discours nécessairement politique de la citoyenneté, de la justice raciale et de l'égalité est l'un des éléments qui ont largement contribué à ce transfert de structures de sentiment et de formes politiques et culturelles. L'analyse du rapport travail-loisir et des formes respectives de liberté auxquelles ces mondes opposés sont identifiés a fourni un deuxième principe de liaison. Un troisième trouve son origine dans un historicisme folklorisant, exprimant la fascination particulière pour l'histoire de ceux qui ont été exclus du grand récit officiel de la civilisation. Quant au quatrième et dernier élément de cette formation culturelle et philosophique vernaculaire, dispersée à travers l'ensemble des musiques de l'Atlantique noir, il réside dans la représentation de la sexualité et de l'identité de genre, et notamment dans la projection rituelle et publique du rapport conflictuel entre l'homme et la femme

noirs – projection qui a donné naissance à des formes d'identification assez fortes pour traverser les barrières de la couleur.

La représentation conflictuelle de la sexualité rivalise avec le discours de l'émancipation raciale pour former le noyau des cultures expressives noires. Des stratégies rhétoriques communes, développées à partir du même répertoire de procédures énonciatives, ont contribué à mettre ces discours en relation. Leur association a joué un rôle central, par exemple, dans la laïcisation massive qui a produit le soul à partir du rhythm and blues, et elle persiste encore aujourd'hui. On l'observe aisément dans la controverse sur la misogynie et le machisme du hip hop. La culture hip hop a récemment provoqué une lutte acharnée entre l'expression noire vernaculaire et la censure artistique. Certains commentateurs noirs se sont ainsi trouvés face à un dilemme qu'ils ont résolu en invoquant la rhétorique de l'« autochtonisme culturel » et en se drapant encore un peu plus dans le manteau rassurant de l'absolutisme ethnique. Les questions complexes soulevées par le procès pour obscénité intenté au groupe 2 Live Crew, groupe de rap basé en Floride et dirigé par Luther Campbell, un Noir américain d'ascendance jamaïcaine, doué d'un grand sens des affaires, en constituent l'illustration récente la plus significative. Si cet épisode est notable, ce n'est pas que les formes de misogynie qui ont attiré l'attention de la police et du procureur soient nouvelles²². Son importance vient du fait qu'il a suscité l'intervention publique de Henry Louis Gates, Jr., théoricien de la culture qui est l'universitaire noir le plus connu aux États-Unis²³. Gates ne s'est pas contenté d'affirmer le caractère artistique de cette forme de hip hop : il a soutenu que le matériau artistique du groupe était l'expression de traditions culturelles noires utilisant un code satyrique spécifique, où ce qui chez un homme exprime de la misogynie, relève chez un autre de la parodie. Rakim, le poète rap le plus talentueux des années 1980, a exprimé quant à lui un

22. Dennis Wepman *et al.*, *The Life: The Lore and Folk Poetry of the Black Hustler*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1976.

23. Henry Louis Gates, Jr., « Rap Music: Don't Knock It If You're Not onto Its Lies », *New York Herald Tribune*, 20 juin 1990.

point de vue bien différent sur l'authenticité de la production de 2 Live Crew :

Cela [l'histoire de 2 Live Crew] n'est pas mon problème. Certains pensent peut-être que c'est notre problème parce que le rap est une grande famille heureuse et unie. Mais comme on fait son lit on se couche. Je ne dis jamais rien que je ne sois pas prêt à défendre. J'ai vu une interview où ils lui [Luther Campbell] posaient une question et il s'est mis à balancer tout ce truc sur la culture noire. Du coup, on avait l'impression que tout le monde dans le rap était un peu abruti. Il disait : « Yo, c'est ma culture. » Ça n'est pas du tout de la culture²⁴.

Il est frappant de constater que les apologistes des rengaines misogynes de 2 Live Crew et d'autres groupes du même acabit se sont jusqu'ici peu intéressés au fait que la tradition vernaculaire qu'ils souhaitent à raison légitimer et protéger a elle-même développé une réflexion sur les obligations éthiques et les responsabilités politiques qui constituent le fardeau propre à l'artiste noir. Laissons un instant de côté la question de la misogynie ; s'associer à l'idée que la culture vernaculaire noire n'est *rien d'autre* qu'une parodie drolatique de subversion rabelaisienne affaiblit profondément la position de l'artiste, de l'observateur et de la communauté dans sa globalité. Plus significative encore est l'incapacité des universitaires ou des journalistes états-uniens à développer, en matière de musique populaire noire, une esthétique politique réflexive à même de distinguer 2 Live Crew et ses émules de groupes aussi authentiques, mais certainement plus convaincants et plus constructifs.

Cela ne veut pas dire que la pédagogie raciale d'artistes explicitement politiques comme KRS1, les Poor Righteous Teachers, Lakim Shabazz ou le X Clan doit être purement et simplement opposée au nihilisme calculé d'Ice Cube, de Tim Dog, des Ghetto Boys, d'Above the Law et de Compton's Most Wanted. Les styles et les perspectives politiques différents qu'exprime la musique sont liés à la fois à un discours stylisé mais violemment machiste et à des emprunts formels

24. Eric Berman, « A Few Words with Eric B. and Rakim », *Crossroads Magazine*, n° 1, déc. 1990, p. 10.

aux innovations linguistiques de divers modes de l'oralité africaine et jamaïcaine. Cette dette vis-à-vis des formes caribéennes, qui ne peut qu'affaiblir la définition du hip hop comme produit venu des États-Unis, est plus ouvertement admise dans l'afrocentrisme ludique des Jungle Brothers, de De La Soul et de A Tribe Called Quest, qui peut représenter une troisième voie alternative – tant du fait de sa représentation respectueuse et égalitaire des femmes que dans son rapport plus ambivalent aux États-Unis et à l'américanisme. Le travail stimulant et innovant de ce dernier groupe repose sur une conception assez excentrée de l'authenticité noire, qui oppose le local (le nationalisme noir) au global (l'internationalisme noir), et tempère l'américanisme par l'attrait de l'éthiopisme et du panafricanisme. Il est important de souligner que ces trois tendances du hip hop – la pédagogie, l'affirmation et le jeu – contribuent toutes à une constellation culturelle populaire dans laquelle ni la boussole politique d'un gauchisme fatigué, ni les outils de navigation clinquants d'un postmodernisme esthétique noir prématuré²⁶ ne se sont jusqu'ici avérés très utiles.

S'agissant du rapport entre la race et la classe, c'est un lieu commun de dire, après Stuart Hall, que la seconde constitue la modalité selon laquelle est vécue la première. L'épisode de 2 Live Crew et la place centrale de la sexualité dans les discours contemporains sur le particularisme racial nous renvoient à une formulation analogue qui pourrait s'avérer tout aussi commode : le genre est la modalité selon laquelle est vécue la race. Une masculinité amplifiée et exagérée est désormais au cœur d'une culture de compensation soucieuse de racheter la misère du faible et du subordonné. Cette masculinité et sa contrepartie féminine

25. Cornel West, « Black Culture and Postmodernism », in B. Kruger et P. Morris (dir.), *Re-Making History*, Seattle, Bay Press, 1989.

26. L'article de Trey Ellis, « The New Black Aesthetic (N.B.A.) », *Callaloo*, vol. XII, n° 1, hiver 1989, p. 233-247, illustre les dangers d'un postmodernisme « à-tout-va » pour la production culturelle noire. Je suis frappé par la façon dont les profondes questions sur le conflit de classe au sein des communautés noires ont été purement et simplement occultées. Outre son assemblage de formes qui sont non seulement différentes mais opposées les unes avec les autres, Ellis n'envisage pas que la N.B.A. pourrait être spécifiquement liée aux classes supérieures, qui ont combattu ce qui la rattacherait à la culture du noir pauvre.

relationnelle sont devenues le symbole de la différence produite par la race. Toutes deux sont vécues et naturalisées dans les schémas familiaux particuliers sur lesquels est censée reposer la reproduction de l'identité raciale. Ces identités de genre symbolisent les différences culturelles immuables censées trouver leur origine dans une différence ethnique absolue. Les remettre en question, douter qu'elles soient constitutives de la subjectivité raciale, c'est perdre son identité de genre et se placer hors du groupe de parenté raciale. Aussi est-il difficile de répondre à ces positions, et plus encore de les critiquer. Par ailleurs, l'expérience de la similitude raciale à travers cette définition particulière du genre et de la sexualité s'est avérée éminemment exportable. Les formes de connexion et d'identification qu'elle permet à travers le temps et l'espace ne peuvent être confinées au sein de l'État-nation, et sont en étroite correspondance avec une expérience vécue. Elles peuvent même faire naître de nouvelles conceptions de la nationalité dans l'interaction conflictuelle entre les femmes, qui reproduisent tranquillement la communauté nationale noire dans la sphère privée, et les hommes, qui aspirent à jouer pour elle, dans la sphère publique, le rôle de citoyens soldats.

Si ces liens ne semblent pas devoir se relâcher, la dépendance des Noirs de Grande-Bretagne vis-à-vis des cultures noires produites dans le Nouveau Monde a récemment commencé à changer. La popularité dont ont joui aux États-Unis notamment Jazzie B, Soul II Soul, Maxi Priest, Caron Wheeler, Monie Love et les Young Disciples confirme que les cultures noires britanniques ont cessé, au cours des années 1980, de se contenter d'imiter ou de reproduire des genres, des styles ou des formes empruntés, dérobés ou détournés – avec amour, respect ou insolence – à des Noirs d'autres pays. La géographie spatio-temporelle critique de la diaspora doit donc être redessinée de telle sorte que la dynamique de la dispersion et de l'autonomie locale apparaisse en même temps que les détours et les circuits imprévus de ces nouveaux départs et de ces nouvelles arrivées – ceux-ci libérant à leur tour de nouvelles possibilités politiques et culturelles²⁷.

27. Edward Said, « Travelling Stories », *The World, the Text and the Critic*, Londres, Faber, 1983.

Ces évolutions politiques et historiques s'inscrivent dans le champ de la culture. L'essor du fondamentalisme religieux dans certaines populations d'ascendance asiatique est un signe certain de leur importance. Un processus similaire est peut-être à l'œuvre au sein des populations d'ascendance caraïbe, où un repli comparable dans le purisme ethnique pris des traits générationnels prononcés. Ce désir de s'enraciner dans le particularisme racial n'est toutefois pas dominé par celui de revenir aux certitudes victoriennes et aux vertus de la vie culturelle caraïbe. Mais sous la pression de la récession économique et du racisme populiste, il a conduit nombre de migrants établis de longue date à retourner dans leur terre natale. Chez leurs descendants, le même désir de repli a pris une forme d'expression tout autre : celle d'un afrocentrisme englobant que l'on peut interpréter comme l'invention d'une nouvelle conception totalisante de la culture noire. Cette nouvelle ethnicité est d'autant plus forte qu'elle ne correspond à aucune communauté noire existante. Son utopisme radical, souvent basé sur un fondement ethnique emprunté à l'histoire des civilisations de la vallée du Nil, transcende le provincialisme des mémoires caraïbes pour lui préférer une africanité largement mythologisée, qui trouve elle-même son origine non pas en Afrique mais dans une multitude d'idéologies panafricaines récemment apparues dans l'Amérique noire. Les problèmes que connaît l'Afrique contemporaine sont ici généralement absents. Cette sensibilité complexe et parfois radicale a été récemment renforcée par des éléments plus politisés et pédagogiques venus du hip hop. Le « rap des étudiants » (« *college-boy rap* ») des groupes affichant la volonté d'éduquer en distrayant est l'un des pôles – l'autre étant incarné par des groupes qui défendent un nationalisme étroit. Cette évolution politique s'observe dans le fossé croissant qui s'est formé au sein du hip hop autour de deux questions essentielles : quel langage et quels symboles sont le mieux adaptés à l'autodésignation noire, et quelle doit être l'importance relative du combat contre le racisme et de l'élaboration de formes symboliques de l'identité noire ? Ces deux exigences ne sont ni synonymes ni coextensives, bien qu'elles puissent être rendues compatibles. Le plus important pour notre propos, c'est que, dans le discours afrocentriste émergeant, s'inspirent l'un et l'autre point de vue, l'idée d'une diaspora composite

de communautés à la fois similaires *et* différentes tend à disparaître derrière les invocations d'une terre mère africaine et la critique radicale des conditions locales et immédiates où l'interprétation de tel ou tel morceau de musique trouve son origine. Au-delà de ces considérations complexes, on comprendra mieux la culture hip hop si l'on y voit le dernier produit d'exportation de l'Amérique noire ayant rencontré les faveurs de la Grande-Bretagne noire. À partir de là, il est particulièrement intéressant de rappeler que ce succès s'est bâti sur des structures de circulation et d'échange interculturel transnationales établies il y a longtemps.

Les Jubilee Singers et la route transatlantique

Je voudrais poursuivre cette analyse en présentant d'autres exemples historiques concrets, où l'on peut voir que les traditions musicales de l'Atlantique noir ont acquis une valeur politique particulière, et où l'idée de culture raciale authentique a été soit contestée soit négligée de façon symptomatique. Ces exemples sont à la fois nationaux, en ce qu'ils ont eu un impact direct sur la vie en Grande-Bretagne, et diasporiques, en ce qu'ils nous disent quelque chose d'essentiel sur les limites de cette perspective nationale. Ce ne sont pas, bien sûr, les seuls exemples que j'aurais pu choisir. Ce choix s'est fait en quelque sorte au hasard, mais j'espère que le fait qu'ils couvrent une centaine d'années permettra de montrer l'existence des schémas fractals²⁸ d'affiliation culturelle et politique évoqués dans le premier chapitre. Chacun à leur façon, ces exemples reflètent la position particulière de la Grande-Bretagne dans le monde de l'Atlantique noir, au sommet d'une structure semi-triangulaire au sein de laquelle populations et marchandises étaient autrefois transportées de part et d'autre de l'océan.

Le premier de ces exemples renvoie aux visites que firent en Irlande, au Pays de Galles et en Écosse, au début des années 1870, les Jubilee Singers de l'université de Fisk²⁹, sous le patronage philanthropique du

²⁸ Je pense ici par analogie avec la géométrie fractale, qui permet qu'une ligne de longueur infinie soit enfermée dans un espace fini.

²⁹ Peter Linchaugh examine l'étymologie du mot « jubilee » et les discours politiques l'entourant dans « Jubilating », in *Midnight Notes*, automne 1990. Les critiques sur les