



Censure éditoriale et autocensure dans l'autobiographie de Zora Neale Hurston

Raynaud Claudine

[Pour citer cet article](#)

Raynaud Claudine, « Censure éditoriale et autocensure dans l'autobiographie de Zora Neale Hurston », *Cycnos*, vol. 9. (La censure aux États-Unis), 1992, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/526>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/526>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/526.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Censure éditoriale et autocensure dans l'autobiographie
de Zora Neale Hurston

Claudine Raynaud

Université François Rabelais - Tours

It is like going out in the morning, or in the springtime to pick flowers. You pick and you wander till suddenly you find that the light is gone and the flowers are withered in your hand. Then, you say that you must run back home. But you have wandered into a place and the gates are closed. There is no more sharp sunlight. Gray meadows are all about you where blooms only the asphodel. You look back through the immutable gates to where the sun still shines on the flowered fields with nostalgic longing, but God pointed man's toes in one direction. One is surprised by the passage of time and the distance travelled, but one may not go back. (MS, dossier 13, p. 66)

Ce passage aurait pu traduire l'état d'âme de Zora Neale Hurston en 1941, lorsqu'elle rédige son autobiographie, à un moment où, comme l'observe Robert Hemenway, sa carrière d'écrivain arrive à son terme (ZNH, p. 275)¹. Entremêlant l'inexorable fuite du temps et la métaphore centrale de *Dust Tracks on a Road*, celle de la vie comme voyage, il exprime les sentiments de Hurston sur cette période de sa vie, ce moment de son écriture. En 1941, elle a cinquante ans et est l'auteur de trois romans, *Jonah's Gourd Vine* (1934), *Their Eyes Were Watching God* (1937), *Moses, Man of the Mountain* (1939), et deux recueils de folklore, *Mules and Men* (1935) and *Tell My Horse* (1938)². Disparue en 1960, Hurston n'écrira qu'un seul autre roman, décevant et problématique, *Seraph on the Suwanee* (1948)³. Ce passage dit l'irréversibilité de l'exil dans un monde inhospitalier. Il parle de mort, de l'impossibilité de recouvrer le paradis de l'enfance ou les moments heureux de temps à jamais révolus. Il aurait dû figurer pages 70-71 dans le texte publié de l'autobiographie de Hurston mais les lecteurs de *Dust Tracks on a Road* le chercheront en vain car il a été supprimé du manuscrit. Ce

¹ Cet article est un extrait de la communication présentée au colloque du MLA à la Nouvelle Orléans en décembre 1988. Sur les conseils de Robert Hemenway, j'ai consulté le manuscrit à la Beinecke Library de Yale en 1985 grâce à une bourse de la Rackham Graduate School de l'Université de Michigan. J'ai ensuite complété mes recherches en janvier 1990. Une bourse Fulbright de la Commission Franco-Américaine à Paris m'a fourni l'aide financière nécessaire pour la rédaction finale en août et septembre 1990. Je remercie Lucy Ann Hurston, porte-parole des héritiers de Hurston, et la Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, de m'avoir donné la permission de citer le manuscrit. Je tiens à remercier tout particulièrement Patricia Willis, conservatrice de cette collection. Mes remerciements vont également à Robert Hemenway pour son soutien et sa générosité ainsi qu'à Henry Louis Gates, Jr. qui a lu mes travaux. L'écrivain et folkloriste Stetson Kennedy a été un correspondant généreux et un critique attentif. Une version plus longue de cet essai sera publiée dans l'anthologie de Sidonie Smith et de Julia Watson, *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography* (Minneapolis : The University of Minnesota Press, 1992). Cet article se trouve en appendice de mon étude sur l'écriture autobiographique des femmes écrivains noires américaines, *Rites of Coherence: Autobiographical Writings by Hurston, Brooks, Angelou and Lorde* (Ph.D. Dissertation, The University of Michigan, 1991).

² Hemenway donne le 7 Janvier 1891 comme date de naissance de Hurston, en accord avec Cheryl Wall qui a établi cette date. Hurston a souvent changé de date de naissance, mentionnant tour à tour 1888, 1899, 1900, 1901, 1903, et 1910 sur divers documents officiels. Hemenway ajoute : "Quand on prend 1891 comme référence pour établir une chronologie des événements de *Dust Tracks*, les dix années qui manquent suscitent une nouvelle lecture du texte. Qu'est-il arrivé pendant ces années passées sous silence ?" (*DT*, p. xi).

³ Dans son ouvrage, *Zora Neale Hurston: A Literary Biography* (Urbana : University of Illinois Press, 1977), Hemenway écrit qu'"elle abandonna presque entièrement le roman pour écrire des articles pour des revues blanches ; son journalisme reflétait ce qu'elle avait appris de ses lecteurs d'épreuves au cours de la rédaction de son autobiographie", p. 288. Hurston écrivait différemment selon qu'elle s'adressait à un public noir ou un public blanc. Quatre de ces articles sont reproduits dans l'anthologie d'Alice Walker, *I Love Myself: A Zora Neale Hurston Reader* (Old Westbury, NY : The Feminist Press, 1979) : 150-169. Il s'agit de : "The 'Pet' Negro System" (1943), "My Most Humiliating Jim Crow Experience" (1944), "Crazy For this Democracy" (1945) et "What White Publishers Won't Print" (1950).

passage, dans lequel Hurston décrivait la genèse de son imagination créatrice, ajoutait peut-être une note mélancolique discordante dans le registre des souvenirs d'enfance anodins et légers où elle déployait ses dons de conteuse. Ce qu'il exprimait, cependant, de manière métaphorique, c'est qu'elle avait atteint dans sa vie un moment où son talent de romancière se trouvait privé de son énergie vitale. Il constituait, par conséquent, par un mouvement de retour du texte sur lui-même, un commentaire sur son projet autobiographique.

Les lecteurs du texte publié ne soupçonnent pas qu'ils promènent leurs yeux sur un terrain miné, fait de coupures, de ratures, de biffures, de changements, parfois voulus par l'auteur, parfois imposés par les lecteurs d'épreuves. L'édition de 1984 établie par Robert Hemenway, qui comporte en appendice quatre chapitres inédits, aurait dû semer le doute quant à la fiabilité du texte imprimé, mais les critiques de Hurston n'en tiennent pas compte ou n'en font que peu de cas⁴. Or n'est-il pas crucial lorsqu'il s'agit d'autobiographie de comparer le texte publié à l'original ?⁵ Dans l'élaboration de cet insaisissable récit où Hurston se cache plus qu'elle ne se dévoile, les brouillons pourrait bien être le lieu où la construction de l'autoportrait se trouve moins impliquée dans des stratégies de feinte.

Chronologie du manuscrit et problèmes méthodologiques

Hurston écrit *Dust Tracks on a Road* de la fin du printemps 1941 à la mi-juillet de cette même année et passe plus d'un an à réviser son texte ; *Dust Tracks* sera publié fin novembre 1942. C'est à la Beinecke Library de l'Université de Yale qu'est conservé le manuscrit de l'autobiographie dans les dossiers 10 à 15 de la James Weldon Johnson Collection. Hurston a écrit de sa main sur la page de couverture un commentaire qui fait reposer la responsabilité des corrections les plus importantes sur l'éditeur, Bertram Lippincott : "Parts of this manuscript were not used in the final composition of the book for publisher's reasons"⁶. Certes, elle a bien fini par accepter ces changements mais la lecture du manuscrit rend difficilement envisageable une conception de Hurston qui ferait d'elle un écrivain seulement à l'écoute de son lectorat blanc. En ce qui la concerne, on est en droit de se demander quelle version du moi peut être mise en place dans un environnement qui ne percevait pas la femme noire comme sujet. De fait, le manuscrit de Hurston révèle comment un texte incisif nous est parvenu émoussé. Il nous révèle comment Hurston a dû se résoudre à manier de façon moins

⁴ Voir le chapitre 11 de *ZNH*, pp. 271-288. Comparant le manuscrit et le texte publié, Hemingway a souligné à quel point la suppression des opinions de Hurston sur la politique internationale dans ce qui constituera le dernier chapitre du livre, l'omission d'un chapitre entier qui se serait intitulé "Concert" et les nombreuses corrections stylistiques nous ont donné une autobiographie très différente de celle que Hurston avait l'intention d'écrire. Cependant, le manuscrit a été transformé bien plus radicalement que ne le laisse entendre l'édition de 1984. Les études critiques sur *Dust Tracks* auxquelles je fais référence sont : Joanne Braxton, *Black Women Writing Autobiography: A Tradition Within a Tradition* (Philadelphia : Temple University Press, 1989) : 144-159, Françoise Lionnet, "Autoethnography : The An-Archic Style of *Dust Tracks on a Road* " in *Autobiographical Voices : Race, Gender and Self-Portraiture* (Ithaca : Cornell University Press, 1989) : 91-97, Nellie McKay, "Race, Gender and Cultural Context in Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on the Road*" in *Life/Lines : Theorizing Women's Autobiography* (Ithaca : Cornell University Press, 1988) : 175-188 et "The Autobiographies of Zora Neale Hurston and Gwendolyn Brooks : Alternate Versions of the Black Female Self" in Joanne Braxton and Andrée McLaughlin eds. *Wild Women in the Whirlwind : Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance* (New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1990) : 264-281. Claudine Raynaud, "Autobiography as a 'Lying' Session : Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road* " in Joe Weixlmann and Houston A. Baker eds. *Studies in Black American Literature* Vol. III (Greenwood, FA : The Penkevill Publishing Cy, 1988) : 110-138.

⁵ Dans la postface de son anthologie Alice Walker cite un étudiant qui dit : "Il faut lire les chapitres que Zora n'a pas inclus dans son autobiographie", *I Love Myself*, p. 308.

⁶ Hurston a légué le manuscrit le 14 janvier 1942. Voici le texte intégral de la dédicace : "To the James Weldon Johnson Memorial Collection of Negro Arts and Letters at Yale University, through the efforts of Carl Van Vechten to enrich it" (Dossier 10, classeur I, page de garde du manuscrit).

alerte ce couteau à huître qu'elle avait tant affûté⁷. Le portrait de Hurston ainsi reconstruit présente des contradictions encore plus flagrantes, des contrastes plus saisissants, des histoires plus édifiantes, plus déconcertantes. L'autoportrait s'y dessine sous des traits encore plus affirmés. Si elle s'est résolue à "briquer un paragraphe avec un chiffon doux", image qui rappelle ses nombreux emplois de femme de ménage, les corrections apportées ont profondément modifié le texte⁸.

Le document conservé à la Beinecke consiste, d'une part, en une série de chapitres autographes et, d'autre part, en une série de tapuscrits qui correspondent aux chapitres de la version publiée, mis à part certaines coupures qui vont jusqu'à dix pages de tapuscrit. Par exemple, les pages 141-150 du manuscrit (dossier 13, classeur I) qui racontent l'horrible histoire de Johnnie auraient dû figurer page 140 du chapitre "Backstage and Railroad". Le lecteur apprend que le frère de Miss M--, dont Hurston fut l'habilleuse pendant dix-huit mois dans une compagnie Gilbert and Sullivan, avant son inscription à la Morgan Academy en septembre 1917, était un meurtrier. La première partie du document, les chapitres autographes contenus dans le dossier 10 comprennent un chapitre intitulé "The Inside Light --Being a Salute to Friendship" (numéro 1) ;⁹ le chapitre neuf "School Again" (numéro 2) ; le chapitre quatorze "Love" (numéro 3) ; un chapitre qui n'a pas été publié intitulé "Concert" (numéro 4) ; "My People! My People!" (numéro 5) ; et deux documents sans titre (numéros 6 et 7) qui furent ensuite tapés et constituent le chapitre "Seeing the World as It is" reproduit en appendice dans l'édition de Robert Hemenway. Ce chapitre aurait correspondu au chapitre quatorze du texte original. La dernière page du manuscrit montre que Hurston n'a fini le brouillon que le 5 juillet 1941. Les dossiers 11 à 15 contiennent une version dactylographiée du texte dans son entier¹⁰. Tout porterait à croire que seuls les chapitres autographes présenteraient des différences notables par rapport à la version finale car ils correspondent à un premier stade de l'écriture. Or, lorsqu'on compare le tapuscrit au texte imprimé, il présente également des changements considérables. Certains passages sont biffés. D'autres ont été omis, sans qu'ils aient été explicitement raturés sur la page. D'autres encore comportent dans la marge des commentaires ou sont corrigés de la main de Hurston.

Ce sont Bertram Lippincott et Mme Tay Honoff qui, en tant qu'éditeur et lecteurs d'épreuves, ont donné à *Dust Tracks* sa forme définitive¹¹. Il est cependant difficile d'établir clairement pour chaque intervention qui, de Bertram Lippincott ou de Tay Honoff, a lu les épreuves. De plus, les commentaires marginaux semblent parfois prouver que Hurston elle-même a proposé d'effectuer certains de ces changements. Mais ce qui demeure indéniable

⁷ Hurston proclame : "No, I do not weep at the world - I am too busy sharpening my oyster knife". "How It Feels to Be Colored Me" in *I Love Myself*, p 153.

⁸ Cité par Hemenway (*DT*, p. xxxiv).

⁹ Dans le texte publié, ce chapitre correspond au chapitre treize "Two Women in Particular" dans lequel Hurston parle de ses relations avec Fanny Hurst et Ethel Waters.

¹⁰ Hemenway établit les dates précises de la rédaction des chapitres du manuscrit dans son introduction à l'appendice de *Dust Tracks* (*DT*, pp. 287-89). Le chapitre douze intitulé "My People, My People!" a été rédigé à Port-au-Prince le 2 juillet 1937. Tout porte à croire que Hurston pensait le publier séparément. Il présente de grandes différences avec le chapitre autographe qui porte ce même titre. Le chapitre suivant "The Inside Light -- Being a Salute to Friendship" est une transcription du chapitre autographe conservé dans le dossier 10 (numéro 1). Il a été écrit juste avant que le livre ne parte chez l'éditeur le 20 juillet 1941. "Seeing the World as It is" est la reproduction d'un chapitre dactylographié qui correspond aux numéros 6 et 7 de la version autographe du dossier 10. Selon Hemenway, il est évident que ce dernier chapitre a été écrit avant le 7 décembre 1941 et n'aurait pas pu être publié après l'attaque de Pearl Harbor car il dénonce l'attitude des américains envers le Japon.

¹¹ Correspondance privée avec Robert Hemenway, lettre du 28 août 1989. Hemenway parle d'"editors", ce qui en français introduit une confusion quant à l'intervention de Bertram Lippincott qui est également éditeur ("publisher") de l'ouvrage.

c'est que *Dust Tracks* a été profondément modifié par l'intervention de ses "éditeurs"¹². Hurston commente même dans son texte la relation qu'elle entretenait avec Bertram Lippincott. Tout comme elle se plaisait à appeler sa protectrice, Mme Rufus Osgood Mason, "Marraine", Hurston surnomme Lippincott "Colonel" :

So you see why that editor is *Colonel* to me. When the Negroes in the South name a white man a colonel, it means CLASS. Something like a monarch, only bigger and better. And when the colored population in the South confer a title, the white people recognize it because the Negroes are never wrong. They may flatter an ordinary bossman by calling him "Cap'n" but when they say "Colonel," "General" and "Governor" they are recognizing something internal. It is there, and it is accepted because it can be seen. (DT, p. 212)

Bertram Lippincott est également mentionné dans la liste des amis du chapitre original sur l'amitié qui n'a pas été inclus dans la version finale et figure en appendice de l'édition d'Hemenway : "There are so many others, Colonel and Mrs. Bert Lippincott, ..." (DT, p. 313). Le manuscrit révèle, sans qu'aucun doute soit permis, que le Colonel n'est autre que Bertram Lippincott. Page 245 du manuscrit "Mr. Bertram Lippincott" est raturé et remplacé par "One of the editors". Son nom est également raturé page 247 du manuscrit et remplacé par "that editor" (Dossier 15).

Le chercheur qui compare le manuscrit et la version publiée doit identifier clairement les interventions éditoriales. Il doit également apprécier jusqu'à quel point Hurston devançait les souhaits de ses éditeurs. En fait, le texte autobiographique ainsi restitué est un texte fluide qui se met à dialoguer avec ses propres hypothèses. Certaines pages portent clairement la marque des lecteurs d'épreuves dans la marge. Il en est ainsi du chapitre "Seeing the World as It is" dans lequel les remarques de Hurston sur le Japon et ses déclarations anti-américaines à la veille de l'attaque sur Pearl Harbor sont décrites comme "ne relevant aucunement de l'autobiographie"¹³. Certains passages, qui furent exclus par crainte d'éventuels procès en diffamation, comportent la question "diffamation ?" dans la marge. C'est le cas de la page 192 (Dossier 11) dans laquelle Hurston raconte l'histoire de Logan, jeté en prison pour avoir battu sa femme au cours d'une querelle à propos d'une tête de cochon¹⁴. Les pages 138-140 du manuscrit portent deux fois ce même commentaire¹⁵. C'est seulement à partir du contenu de

¹² Dans le dialecte noir américain, "editing" signifie remettre en place, morigéner. Ainsi Tante Cally indique à sa façon à Zora, jeune femme de chambre inexpérimentée et rebelle, comment mettre son tablier. Hurston écrit : "I took the apron and put it on with quite a bit of *editing* by Sister Cally..." (DT, p. 119 ; c'est nous qui soulignons).

¹³ L'annotation dans la marge est la suivante : "suggest eliminating international opinions as irrelevant to autobiography". Elle figure sur la dernière page du manuscrit dans le dossier 11. Le manuscrit qui correspond à ce texte est conservé dans le dossier 10 (numéros 6 et 7).

¹⁴ Ce passage aurait figuré en haut de la page 162 de la version publiée. Après la première répartie de Logan dans le dialogue : "Git me a little bitty baby bear, Mr. Johns, 'bout three months old. Dats de kind of bear I wants to wrestle wid. Yassuh!", le passage raturé est le suivant : "The mental picture of a big, long-armed, awkward six-footer like Logan wrestling with a tiny cub was too much for the shop. Dignity of every sort went out of the window. The bear cycle took on. Everyday, important men, high in life, came in with suggestions on the wrestle. It kept up until Logan furnished them with another laugh by getting into jail over the weekend for beating his wife about a hog head. He thought she had given a pimp the "ears offen dat head" and found out after he was in jail that it had no ears when he bought it. Mr. Johns went down and persuaded the judge to let Logan go, and then Logan in a burst of good will offered to give the judge the hog-head -still uncooked. The judge chased Logan out of the court, and that hog-head became a classic around the shop". (MS, dossier 14, pp. 172-173). Le passage raturé raconte l'histoire d'un homme tourné en ridicule pour avoir battu sa femme qu'il soupçonnait injustement d'adultère. C'est cependant un noir qui se trouve être la cible de la plaisanterie alors que le jury est vraisemblablement blanc.

¹⁵ Ce passage, omis car il contenait des propos que l'on pouvait considérer comme diffamatoires, aurait dû figurer page 139 du texte publié avant le passage qui commence par : "When the run came to an end". C'est une description satirique du nouveau directeur de la compagnie Gilbert and Sullivan. Voici un extrait de ce passage : "Somehow, he struck everybody wrong from the start. The baritone who was always quick on the draw said he looked like he had been soaked in greasy dish-water and had not been wiped off. Even Miss M-- who seldom "cracked" -said he reminded her of the left-overs from the stock yards. His trousers sagged at the knees, so I

ces coupures que l'on peut émettre des hypothèses sur ce qui les a motivées. Travailler à rebours pour établir la genèse de l'écriture signifie explorer la relation dialogique entre le texte de Hurston et les requêtes de ses éditeurs. Cette relation de pouvoir, compliquée par les tensions raciales, par la différence sexuelle, sous-tendue par les relations de classe, est rendue encore plus complexe par l'identité duelle de Zora Neale Hurston. Car Hurston est à la fois, mais par toujours simultanément, fille d'Eatonville et écrivain-anthropologue. Cette dualité se traduit en une pluralité de voix qui sont à leur tour transformées par les attentes des lecteurs¹⁶. Ainsi, le manuscrit dévoile une Zora encore plus empêtrée dans ses compromis intégrationnistes que ne le laissait supposer le texte publié. Il clame à voix haute ce dont Hurston est faite : “[ce] mélange de toc et de clinquant, d’honnête métal et de sincérité qu’on ne peut démêler” (DT, p. 347)¹⁷.

Corrections grammaticales

En ce qui concerne les changements mineurs, la correction de fautes de grammaire, les modifications stylistiques vont toutes dans le sens d'une élimination de la présence du dialecte noir dans les passages où Zora en tant qu'écrivain autobiographe doit faire preuve de sa maîtrise d'un anglais correct. Femme du sud, Hurston est “fière d'avoir la carte de Dixie sur sa langue” (DT, p. 134). Mais le texte original révèle qu'il y a conflit entre l'accent du sud, le dialecte noir, d'un côté, et la correction orthographique de l'anglais du monde de l'édition, de l'autre. Le manuscrit traduit l'effort qu'a dû faire Hurston, sous la pression des lecteurs d'épreuves, pour s'éloigner de la langue parlée et épouser la forme acceptable de la langue écrite. Par exemple, le mot qui vient naturellement aux lèvres de Hurston est “wrassle” et non “wrestle”. J'en veux pour preuve le fait qu'Hemenway cite Hurston déclarant à Mme Mason dans une de ses lettres : “I shall wrassle me up a future or die trying” (ZNH, p. 160). Or, dans le texte publié “wrassle” devient “wrestle”. La transcription phonétique livre un singulier combat à la correction orthographique : “The very next day Mr. Johns came in and announced that they had a bear up at Keith's theater, and they needed somebody to wrestle with him” (DT, p. 161). Hurston doit également épeller le mot correctement quant il fait partie du dialogue entre Logan et M. Johns : “Git me a little bitty baby bear, Mr. Johns, 'bout three months old. Dats de kind of bear I wants to wrestle wid. Yassuh!” (DT, p. 162). L'oralité du mot, infléchi par l'accent, fait place à l'orthographe standard, non seulement dans le discours rapporté où l'auteur doit pouvoir contrôler les paroles d'autrui, mais également dans le dialogue qui reproduit l'accent de Logan¹⁸. Les fautes d'orthographe de Hurston, qui écrit “sumptious” au lieu de “sumptuous”, ses fautes de grammaire : “Mrs. Meyer, who was the moving spirit in founding the college and who is still a trustee, did noble (au lieu de “nobly”)

named him Old Bustle-Knees. His named was Smith, but he became knows [sic] on the quiet as 'B. K.'” (MS, dossier 13, p. 138).

¹⁶ Trinh T. Min-ha définit l'interaction complexe entre l'écriture, le sexe, et la race comme suit : “En tant que point de convergence de la conscience culturelle et du changement social, l'écriture tisse dans le langage les relations complexes d'un sujet pris entre les problèmes de sexe et de race et la pratique de la littérature comme le lieu même où l'aliénation sociale est mise en échec différemment selon la spécificité de chaque contexte”. *Woman, Native, Other : Writing Postcoloniality and Feminism* (Bloomington : Indiana University Press, 1989) : 6.

¹⁷ L'article “The ‘Pet’ Negro System” a été rédigé comme faisant partie de l'autobiographie (Dossier 10, numéro 5). Il est paru dans *American Mercury* 56 (May 1943) : 593-600 et a été condensé pour paraître dans *Negro Digest* 1 (June 1943) : 37-40. Voir *I Love Myself*, pp. 156-163. Comme pour ses romans, Hurston a utilisé et réutilisé des manuscrits antérieurs dans ses essais.

¹⁸ Le combat entre “wrassle” et “wrestle” illustre parfaitement la théorie de Bakhtine qui décrit le mot comme lieu du conflit social : “Chaque mot ... est le lieu de l'affrontement et du chassé-croisé d'accents sociaux qui sont orientés différemment. Un mot dans la bouche d'un individu particulier est le produit de l'interaction vivante de forces sociales”. Cité par Holquist, *Michael Bakhtin*, p. 220.

by me in getting me in” (*DT*, p. 171) sont autant de preuves d’une langue vidée de voix¹⁹. A la parole se substitue peu à peu la langue, l’anglais grammatical standard dans lequel les lecteurs blancs peuvent se reconnaître²⁰. Les “fautes” de Hurston mettent en avant son identité duelle, conflictuelle, car elle est à la fois ancienne étudiante de Barnard College et fille du Sud. L’ironie veut que ses personnages de romans puissent encore parler avec l’accent du Sud quand elle n’en a plus le droit.

Au delà de cet approvisionnement du dialecte noir, une attention soutenue aux moindres modifications du texte révèle de cocasses oppositions. Alors que Hurston avait parlé de son professeur qui “[was liquifying [sic]] the imortal [sic] grains of Coleridge”, on peut lire dans la version publiée : “he liquefied the immortal brains of Coleridge” (*DT*, p. 147). Il semble que Hurston ait eu l’intention d’utiliser une image du folklore noir américain, celle de la distillation des grains pour produire du gin ou de la liqueur de maïs. Le lecteur du texte publié doit, quant à lui, se contenter de l’image d’un professeur d’anglais réduisant le cerveau du poète romantique en bouillie à la grande joie de son élève noire²¹. L’instabilité du mot est également éclairée par d’autres exemples de glissements ou d’erreurs typographiques. “Bountiful” dans le manuscrit devient “beautiful” dans le texte final (*DT*, p. 150), “prowess” se change en “powers” (*DT*, p. 161). Dans les deux cas, c’est l’éclat de la langue qui se ternit.

Ainsi, le texte de Hurston est le lieu d’une rencontre, celle de deux genres de discours : d’une part, l’anglais standard, correct, grammatical ; d’autre part, les “paroles” du folklore, l’idiome noir, la voix noire “authentique”. L’interaction entre ces deux voix donne quelquefois lieu à des frictions. Elle mène aussi à la subversion de l’anglais correct par la voix du folklore rural noir. Revenir à l’écriture de Hurston sur la page pour recouvrer les “fautes” du premier jet signifie retracer à rebours son combat pour différencier ces deux genres de discours, un combat neutralisé dans le texte publié, où chaque “voix” reprend la place qui est la sienne. L’oralité du texte de Hurston, définie par Henry Louis Gates comme un troisième terme, le “speakerly”, au delà de l’opposition entre “une tradition orale noire privilégiée profondément lyrique, densément métaphorique, quasi-musicale” et “une tradition littéraire anglaise standard reconnue, mais pas encore complètement incorporée” se trouve mise en échec par le désir qu’a l’éditeur d’obtenir un texte lisible²². L’oralité peut se définir comme la

¹ Le processus en oeuvre dans ce cas semble opposé à celui des autobiographies écrites en collaboration avec un scripteur dans lesquelles le lecteur doit, selon Albert Stone, entendre une voix : “La plupart des autobiographies écrites en collaboration avec un scripteur simulent délibérément la performance orale du sujet. Le lecteur entend presque toujours une voix”. “Two Recreate One : The Act of Collaboration in Recent Black Autobiography, Ossie Guffy, Nate Shaw, Malcolm X”, in *Autobiographical Occasions and Original Acts : Versions of American Identity from Henry Adams to Nate Shaw* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1982) : 234.

²⁰ Voici d’autres exemples de ce procédé éditorial. Comparez “Their looks drag them one way and their brain another” (MS, dossier 10, numéro 5) à “Their looks and charm interfere with their brain-work” (*DT*, p. 152) ; “I couldn’t say for not knowing” (MS) à “I can’t be sure” (*DT*, p. 264).

²¹ Distillation et poésie vont de pair dans la poétique noire américaine, l’une étant la métaphore idéale de l’autre. Pour Gwendolyn Brooks, par exemple, “la poésie est la vie distillée”. Brian Lanker, *I Dream a World : Portraits of Black Women Who Changed America* (Stewart, Tabori and Chang : New York, 1989) : 43. Voici la citation intégrale : “Lorsqu’on écrit de la poésie, on s’intéresse à la condensation. Aussi essaie-t-on de mettre l’intégralité d’une impression ou d’une inspiration particulière sur la page. On distille.” La vision qu’a Brooks de la poésie est célébrée dans *A Life Distilled : Gwendolyn Brooks, Her Poetry and Fiction*, Maria K. Mootry and Gary Smith eds. (Urbana : University of Illinois Press, 1987). Audre Lorde définit également la poésie comme “une distillation révélatrice de l’expérience”. Voir *Sister Outsider*, p. 37. Ailleurs, Hurston utilise une métaphore culinaire pour décrire le folklore : “Folklore is the boiled down juice of human living”. The Library of Congress, Federal Writers’ Project, American Guide, Negro Writers Unit, page 1 du manuscrit.

²² Gates, *The Signifying Monkey*, p. 174. Le critique construit sa terminologie à partir de l’opposition établie par Barthes entre le lisible “readerly” et le scriptible “writerly”. Le scriptible est : “Ce qui peut être aujourd’hui écrit (ré-écrit)... En face du texte scriptible s’établit sa contrevalet, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu mais non écrit : le lisible. Nous appelons classique tout texte lisible”. *S/Z* (Paris : Seuil, 1970) : 10. Le lecteur du texte scriptible est un producteur actif tandis que celui du texte lisible est un consommateur. La définition que

représentation idéale de la voix des gens d'Eatonville, dans le combat qu'elle livre contre les restrictions du lisible : c'est à dire la voix de l'éditeur, des lecteurs d'épreuves, et le personnage de l'écrivain accompli qui justifie l'écriture de l'autobiographie.

Métamorphoses de la voix de l'érotisme

Une des voix les plus puissantes de Hurston, la voix de l'érotisme, a également disparu de la version finale du texte. Dans les années quarante, les règles de bienséance excluaient tout ce qui pouvait être explicitement sexuel, à plus forte raison sous la plume d'une femme. Par conséquent, lorsqu'il devient érotique, le folklore est assaini, dépouillé de ce que Hurston elle-même aurait pu appeler les "juicy bits". Bien que, pour la plupart, les coupures décrivent les attitudes sexistes véhiculées par le folklore, les implications politiques et raciales de ces ratures de la sexualité sont reconnues de manière ironique dans le texte original. Pour illustrer l'impérialisme en général et le refus, de la part des Etats Unis, d'admettre que l'intervention japonaise en Asie fait écho à l'impérialisme américain, Hurston cite le dialogue suivant entre une jeune mariée blanche et son époux :

We [Americans] are like the southern planter's bride when he kissed her the first time.

"Darling," she fretted, "do niggers hug and kiss like this?"

"Why, I reckon they do, honey, Fact is, I'm sure of it. Why do you ask?"

"You go right out and kill the last one of 'em tomorrow morning. Things like this is much too good for niggers" (*DT*, Appendice, pp. 340-41).

Le lecteur peut maintenant lire ce texte dans le chapitre intitulé "Seeing the World as It is" de l'édition de 1984. Or ce passage ne figurait pas dans l'édition originale. Il illustre tout le talent de Hurston. D'un seul coup, avec une audace folle, elle dénonce le racisme dans le Sud des Etats Unis et l'exploitation sexuelle des femmes noires par l'homme blanc ("Fact is, I'm sure of it"). Ce dialogue sert également de métaphore à l'impérialisme brutal qui s'illustrera dans la seconde guerre mondiale, et, partant, à n'importe quel type d'impérialisme. De plus, la suppression de ce passage illustre la censure de tout ce qui explicitement sexuel dans le texte. Il fallait que l'éditeur supprime les références sexuelles, dans le cas présent, en tant qu'elles inscrivent la métaphore de la scène politique. Ce geste de suppression fait étrangement écho à l'anéantissement de la race noire désiré par la jeune épousée blanche car cette fille du Sud voulait garder, pour elle et pour sa race, les plaisirs du baiser.

Dans les années quarante, la pratique de la censure impliquait que de tels passages ne pouvaient pas figurer dans les recueils de folklore. Les lecteurs blancs auraient peut-être trouvé inacceptable cet éloge du plaisir sexuel dans les relations hommes-femmes chez les noirs²³. De la même manière, dans *Dust Tracks*, les hommes noirs qui discutent sur le porche du magasin de Joe Clarke échangent des propos que la pruderie ne saurait tolérer²⁴. Après la remarque sexiste de l'un des hommes du porche - "To save my soul, I can't see what you

donne Gates lie le "speakerly" à la reproduction textuelle de la voix (effet d'oralité) dans la définition qu'il en donne : "une stratégie rhétorique qui vise à représenter une tradition littéraire orale, qui tend à reproduire les structures phonétiques, grammaticales et lexicales de la parole et à produire une 'illusion de récit oral'". (*The Signifying Monkey*, p. 180). Gates tire également son concept du trope du Livre qui Parle, "The Talking Book".

²³ Cette censure du texte reflète une censure plus globale qui s'étendait aux codes sociaux. Le folkloriste et écrivain de Floride Stetson Kennedy écrit : "Cette question de la sexualité des noirs n'était pas simplement un tabou qui portait sur le mot imprimé mais elle s'étendait à toute la société, de sorte que les noirs, contrairement aux blancs, ne devaient pas afficher de signes d'affection entre eux en présence des blancs (Ils ne pouvaient pas se tenir la main, s'enlacer, s'êtreindre, s'embrasser)". Correspondance privée, septembre 1990.

²⁴ Kennedy se souvient qu'un recueil intitulé *Lilies* a été renvoyé par les services postaux de Floride car il ne pouvait pas être posté, "unmailable material". Conversation privée, août 1990. Jusqu'à il n'y a pas très longtemps les chansons pornographiques recueillies dans le cadre du Federal Writers Project ne pouvaient pas être imprimées et étaient conservées dans la Bibliothèque du Congrès dans les Archives de la Collection du Folklore Américain dans des dossiers spéciaux classés sous le nom générique de "Delta".

fooled with her for. I'd just as soon pick up a old tin can out off the trash pile" (*DT*, p. 63) - le passage suivant a donc été supprimé :

The other one stroked his chin and said, "On de average, I'd say de same thing. But last night, I had de feeling dat anything hot and hollow would do. Just like Uncle Bud." One afternoon my oldest brother was on the store porch with the men. He was proudly stroking two or three hairs on his top lip. A married man in his late twenties was giving him some advice about growing a big, thick mustache [sic]. I went on inside. When I was coming out, I heard something about getting his finger wet from a woman and wiping it on his lip. Best mustache-grower [sic] God ever made. They all grew theirs that way. It was a good thing my brother let them know so he could be told the inside secret. I emerged from the door and the porch fell silent. Later on, I asked my brother what they were talking about, and he slapped me all over the place... (MS, dossier 11, 59A-59B)

Ce passage montre comment une jeune fille est exclue de l'information sexuelle à laquelle les "hommes" de sa famille ont accès. Par contre, la version publiée souligne le fait que l'enfant comprend les jeux de mots des adultes : "It did not take me long to know what was meant when a girl was spoken of as 'ruint' or 'bigged'" (*DT*, p. 62). Le porche du magasin est finalement décrit comme le lieu de la culture des hommes, celui de leur initiation. De ce lieu, la femme est interdite. La culture véhiculée par le folklore, telle que Hurston la rapporte et la raconte, décrit de manière ironique la création de la différence sexuelle à rebours : c'est Adam qui doit une partie de sa virilité à sa compagne car sa moustache est faite des poils du pubis d'Eve²⁵. Ce n'est que plus tard que Hurston, devenue anthropologue, découvre le secret masculin dont elle avait été exclue lorsqu'elle était enfant²⁶. Anthropologue et femme, elle franchit la frontière qui sépare le savoir sexuel des hommes de celui des femmes, ce savoir qui avait été interdit à la gamine d'Eatonville. Exprimer le non-dit de la sexualité dans le texte autobiographique équivaut à briser plusieurs tabous. Une voix de femme parle de sexualité, contrairement aux règles du discours du porche du magasin, dominé par les hommes. Zora Neale Hurston, anthropologue noire, dévoile les connaissances que contient le folklore dans son questionnement ironique et subversif des relations sexuelles par l'humour et le jeu d'esprit. Enfin, en tant qu'anthropologue, femme et noire, elle dit le secret de l'initiation des jeunes gens et des jeunes filles. Elle décrit l'adolescence dans sa communauté d'origine²⁷.

Plus loin dans le texte, elle chante Polk County, les hommes qui abattent les arbres, travaillent dans les mines, posent les voies des chemins de fer, font la cueillette des oranges, et son chant se termine par l'évocation des tavernes "jook houses" et de l'amour qui unit l'homme noir à la femme noire (*DT*, pp. 179-185). Ce passage regorge de chants de travail, mais certaines sections d'une chanson qui célèbre l'érotisme du corps féminin et servait de

²⁵ Ce passage continue ainsi : "He and my second brother, John, were in secret session upstairs in their room. I went on down and crept back to listen and heard John asking how old the woman had to be? It seemed that Bob was not sure. He had forgotten to ask. But it was evident that some great discovery had been made, and they were both most eager to grow big, manly moustaches. It was still mysterious to me. I was out of college and doing research in Anthropology before I heard all about it. Then I heard that a man's moustache was given by a woman anyway. It seems that Adam came to feel that his face needed more decoration than it had. Eve, obligingly, took a spot of hair from where she had no particular use for it---it didn't show anyway, and slapped it across Adam's mouth, and it grew there. So what Bob was being told, was regular knowledge that he was supposed to get when he approached manhood. Just as I learned at puberty that a girl is supposed to catch water-beetles and let one bite her on each breast if she wants a full bosom. There is another way, of course. You could let a boy---anywhere from sixteen to sixty do what boys call "steal a feel" on you, but of course that would not be nice. Almost as having a baby, and not being married" (MS, dossier 11, pp. 59A-59B).

²⁶ Ce renversement de rôle est intéressant. La plupart du temps, c'est grâce à ses connaissances sur le folklore que l'anthropologue pouvait être un bon chercheur. C'est parce qu'elle avait grandi à Eatonville que Hurston avait un accès privilégié au folklore.

²⁷ Un autre coupure page 18 de *Dust Track* fait clairement allusion à la légèreté de mœurs de son père, au sexe du père. Voir MS, dossier 11, p. 14.

contexte pour un développement sur l'amour entre hommes et femmes noirs ont été supprimées :

Evalina! Make your dress a little longer, hark!
 Oh Evalina! Make your dress a little longer, hark!
 I see your thighs--
 Lawd, Lawd, I see your thighs!...(MS, dossier 14, p. 193)²⁸

De la même manière, une fois restitué, le deuxième vers de la chanson qui suit le passage en prose sur les hommes de Polk County explicite le contenu sexuel du premier vers. Le texte dit : "I got up this morning, and I knowed I didn't want it,/ Yea! Polk County!" (DT, p. 181). Le vers omis clarifie la référence : "cause I slept last night with my hands all on it". (MS, dossier 14, p. 194). De toute évidence, la voix qui chante ces chants est une voix d'homme. A en croire Hurston, on ne pouvait pas chanter un des modèles du genre "Uncle Bud" en présence de femmes vertueuses²⁹. Ainsi, en citant ces vers, Hurston, folkloriste et femme, fait fi de la distinction entre femme vertueuse et femme des tavernes "jook woman" (c'est à dire femme de mauvaise vie), et donc l'abolit. Dans le monde des tavernes, la femme peut dire le sexuel et utiliser un langage osé. En fait Hurston rend plus complexe ce qui aurait pu être perçu simplement comme des chants sexistes. Elle parle de sexualité au sein de la communauté noire en dépit du puritanisme de son lectorat blanc.

Plus en avant dans le même chapitre, les coupures font référence à l'acte sexuel comme étant à la fois le contexte et le thème du chant d'adieu du travailleur noir. Le texte publié dit :

It is a sad parting song. Each verse ends up with :
 Quarter Boss! High Sheriff? lemme git gone from here!
 Cold , rainy day, some old cold, rainy day
 I'll be back, some old cold rainy day.
 Oh de rocks may be my pillows, Lawd!
 De sand may be my bed
 I'll be back some old cold rainy day. (DT, p. 183).

²⁸ En juin 1938 Hurston était directrice de l'Unité Noire du Projet de Floride (FWP), dirigée par Carita Dogget Corse. Cette chanson aurait été incluse dans "The Florida Negro", recueil d'histoires et de chansons sélectionnées par Hurston avant le Federal Writers' Project de Floride ainsi que des récits d'esclaves recueillis par le personnel du Federal Writers' Project de Floride. Il se trouve page trois du manuscrit conservé à la Bibliothèque du Congrès ; Oh Angeline, Oh Angeline/Oh Angeline that great great gal of mine/And when she walks, and when she walks/ And when she walks she rocks and reels behind/You feel her legs, you feel her legs/You feel her legs and you want to feel her thighs?/ You feel her thighs, you feel her thighs/You feel her thighs and then you fade away and die". Cette chanson est également citée par Hemenway (ZNH, p. 253).

²⁹ Dans les enregistrements de 1939 conservés aux Archives du Folklore Américain, Hurston chante le chant de travail intitulé "Mobile" qui est inclus dans l'autobiographie (DT, pp. 180-81). Elle chante aussi "Uncle Bud", une chanson des tavernes, "jook joints". Si l'on chantait cette chanson en présence d'une femme cela signifiait qu'elle était une femme des tavernes. Elle avoue l'avoir entendue. Voici un extrait de cette chanson : "Uncle Bud's a man, a man like this/He can't get a woman, he's gotta use his fist/Uncle Bud (five times)/ I'm going out of town, gonna hurry back/ Uncle Bud has got something I sure do like/Uncle Bud (five times)/Little Cat-Foot got a little bit of kitten/ Gotta work that tail that can't stop shitting...". Certaines strophes sont scatologiques et parlent explicitement des relations raciales ; d'autres n'y vont pas par quatre chemins pour décrire les prouesses sexuelles de l'Oncle Bud. Il semble que Hurston connaissait d'autres strophes de cette chanson mais a déclaré à la personne qui menait l'entretien, Herbert Halpert, qu'elle ne s'en souvenait plus. Les vers les moins scabreux de cette chanson sont reproduits page quatre du manuscrit du "Florida Negro" (Writers Project Administration, Federal Writers Project) : "Uncle Bud is a man, a man in full/His back is strong like a Jersey bull (refrain)/Uncle Bud's got cotton ain't got no squares/Uncle Bud's gal ain't got no hair." Stetson Kennedy m'a envoyé la version suivante du deuxième vers de cette chanson : "His nuts hang low like a Georgy bull" ; il écrit : "Personne n'envisageait à aucun moment d'inclure quoi que ce soit de risqué ou d'explicitement sexuel dans le Guide car il était impensable de faire cela dans une publication sponsorisée par le gouvernement fédéral. Cette règle s'appliquait non seulement à ce qui relevait du sexe, mais le style lui-même était dicté par le manuel de style du Guide et par les précédents établis par les travaux antérieurs effectués dans le cadre du projet". Correspondance privée, septembre 1990.

Les strophes finissaient en fait par le refrain : “It’s the last time shaking in the bed with you...” (MS, dossier 14, p. 196)³⁰. Déjà, dans un texte plus ancien de 1934, Hurston avait rendu très explicite le rapport entre l’acte d’amour et l’écriture de chansons pour les noirs américains :

Likewise love-making is a biological necessity the world over and an art among Negroes. So that a man or a woman who is proficient sees no reason why the fact should not be moot. He swaggers. She struts hippily about. *Songs are built on the power to charm beneath the bed-clothes.*³¹ (c’est nous qui soulignons)

Le texte autobiographique de Hurston n’a pas pu, quant à lui, mettre en oeuvre ce qu’elle proclamait, à savoir que, dans la communauté noire, les hommes et les femmes parlaient ouvertement de sexualité. Les suppressions sont autant de voiles qui recouvrent et occultent cette voix de femme qui dit le sexuel. Les allusions érotiques ont été supprimées parce qu’elles risquaient de choquer. Le langage qui n’a pas peur d’appeler un chat un chat a disparu. Le folklore a bel et bien été censuré. Une autre explication reste envisageable. Si l’on considère les stéréotypes qui s’appliquent aux noirs américains, ces suppressions ont été effectuées car l’inclusion de ces passages érotiques aurait contribué à une vision du noir américain dénoncée par Zora Neale Hurston dans “What White Publishers Won’t Print” :

Until [the fact that we have things in common] is thoroughly established in respect to Negroes in America, as well as of other minorities, it will remain impossible for the majority to conceive of a Negro experiencing a deep and abiding love and not just the passion of sex.³²

Hurston pouvait-elle courir le risque d’être constamment perçue comme la femme noire aux mœurs légères, au langage cru, des stéréotypes racistes et sexistes ? Ou bien plus simplement a-t-elle été victime de la censure de l’époque ?

L’exemple de la voix de l’érotisme, biffée ou raturée, n’en est qu’un parmi tant d’autres pour arriver à comprendre un texte traversé et donc produit par la censure éditoriale et l’autocensure. Bien des voix se sont tues ou se sont transformées dans ces passages du brouillon au tapuscrit, du tapuscrit au texte publié. Un premier répertoire de ces voix du silence, de ces voix émoussées, permet de les ranger dans plusieurs catégories. Tout d’abord, la voix de la femme noire qui dit les injustices raciales et les préjugés sexistes de l’Amérique de la ségrégation. Ainsi le lecteur apprend précisément pourquoi Hurston a perdu à deux reprises ses emplois de femme de chambre. A chaque fois, l’attitude sexiste du maître de maison en est la cause principale³³. Ensuite, la voix plus spécifiquement politique de Hurston qui, tantôt dresse une satire grossière du gouvernement de Roosevelt, tantôt dévoile les dessous racistes de la politique aux Bahamas. Cette voix rejoint donc la voix censurée du dernier chapitre “Seeing the World as It is” qui s’élève contre l’impérialisme américain et parle en faveur du Tiers Monde. Si le lecteur de *Dust Tracks* peut maintenant comprendre que l’article “The ‘Pet’ Negro System” faisait initialement partie du texte autobiographique, une autre voix, celle de Zora Neale Hurston, l’essayiste, la journaliste, a été tronquée.

Globalement ces coupures vont bien dans le sens d’un émoussement de la personnalité de Hurston telle que nous la livre le texte autobiographique. Ces voix sont toutes des voix de l’excès mais il serait erroné de penser que seules les voix de la rébellion ont été censurées, car certaines omissions correspondent à des remerciements sans fin qui transforment

³⁰ Voir Claudine Raynaud, “Rubbing a Paragraph with a Soft Cloth? : Muted Voices and Editorial Constraints in *Dust Tracks on a Road*, Part II, Sharpening her Oyster Knife”, communication faite au MMLA, Chicago, Novembre 1991, pour le texte intégral des coupures.

³¹ “Characteristics of Negro Expression”, in *The Sanctified Church*, p. 61.

³² “What White Publishers Won’t Print”, *I Love Myself*, p. 171.

³³ L’explication officielle dans la version publiée pour ses divers renvois est : “No matter how I resolved, I’d get tangled up with their reading matter, and lose my job. It was not, that I was lazy, I just was not interested in dusting and dishwashing”, (*DT*, p. 118). Voir le texte intégral de mon article “Rubbing a Paragraph with a Soft Cloth? : Muted Voices and Editorial Constraints in *Dust Tracks on a Road*”.

l'autobiographie en une immense reconnaissance de dette. Cependant, si dans ces passages biffés l'écrivain renforce ostensiblement les liens qui l'attachent à ses mécènes et autres figures salvatrices de la race blanche, le plus souvent, dans les épisodes passés sous silence, affleurent les tensions raciales de l'Amérique de la ségrégation, s'entend l'accent d'une femme noire.