



HAL
open science

L'identité diasporique de Claude McKay : la découverte désenchantée du progrès

François Garcin

► **To cite this version:**

François Garcin. L'identité diasporique de Claude McKay : la découverte désenchantée du progrès. Sciences de l'Homme et Société. 2015. dumas-01170170

HAL Id: dumas-01170170

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01170170>

Submitted on 1 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'Identité diasporique de Claude McKay

La découverte désenchantée du progrès

**GARCIN
François**

Sous la direction de Mr Vincent Bucher

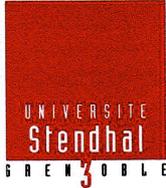
Laboratoire : Centre d'étude sur les modes de la représentation du monde
Anglophone (CEMRA)

UFR de Langues, littératures et civilisations étrangères
Département d'anglais

Mémoire de master 2 recherche – 30 crédits

Spécialité: Littérature Américaine

Année universitaire 2014-2015



Déclaration anti-plagiat
Document à **scanner** après signature
et à **intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : GARCIN PRENOM : François
DATE : 15 juin 2015 SIGNATURE : garcin



L'Identité diasporique de Claude McKay

La découverte désenchantée du progrès

**GARCIN
François**

Sous la direction de Mr Vincent Bucher

Laboratoire : Centre d'étude sur les modes de la représentation du monde
Anglophone (CEMRA)

UFR de Langues, littératures et civilisations étrangères
Département d'anglais

Mémoire de master 2 recherche – 30 crédits

Spécialité: Littérature Américaine

Année universitaire 2014-2015

Remerciements:

Je tiens à remercier Madame Bernadette Margiela, Monsieur Hugh Dauncey, et Monsieur Vincent Bucher pour leur présence tout au long de ma scolarité et de la réalisation de ce projet.

Sommaire

Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	8
Partie 1 - Un auteur exemplaire de la Harlem Renaissance.....	12
<u>I.I Donner une voix au New Negro.....</u>	<u>14</u>
I.I.I Une expérience personnelle du racisme.....	15
I.I.II Un auteur engagé.....	17
I.I.III Comment organiser sa révolte.....	19
<u>I.II Claude McKay et les racines africaines.....</u>	<u>21</u>
I.II.I Se regrouper pour exister.....	22
I.II.II Célébrer l'altérité de la culture noire.....	24
I.II.III L'image de Marcus Garvey.....	27
<u>I.III Construire une culture par l'art.....</u>	<u>28</u>
I.III.I L'art comme réalisation de l'homme noir qui s'affirme dans le monde.....	29
I.III.II L'Art comme commencement.....	31
I.III.III L'Art pour unifier.....	32

Partie 2 - Une identité problématique.....	34
<u>II.I Une recherche d’abord littéraire et personnelle.....</u>	<u>35</u>
II.I.I Un certain individualisme.....	36
II.I.II Une volonté d’innovation littéraire.....	39
II.I.III La figure de l’auteur dans ses œuvres.....	42
<u>II.II Des va-et-vient identitaires.....</u>	<u>44</u>
II.II.I La naissance d’un McKay marxiste.....	45
II.II.II L’avènement d’un McKay cosmopolite.....	48
II.II.III Le refuge dans le catholicisme.....	49
<u>II.III De nombreuses contradictions.....</u>	<u>51</u>
II.III.I La dualité dans le langage.....	52
II.III.II L’instabilité du lieu.....	54
II.III.III Une écriture à la fois passive et active.....	57
Partie 3 - Recréer une identité diasporique à travers la rencontre.....	60
<u>III.I Un foyer introuvable.....</u>	<u>62</u>
III.I.I L’idéalisations de la Jamaïque.....	62
III.I.II La nostalgie à travers le motif de la répétition.....	68
III.I.III La vie d’ <i>Outcast</i>	71

<u>III.II La récurrence du voyage</u>	74
III.II.I Des personnages en mouvement constant.....	75
III.II.II Le voyage comme synonyme de création.....	76
III.II.III L'ailleurs comme nouveau foyer.....	77
<u>III.III L'importance de la rencontre</u>	78
III.III.I L'influence de Walter Jekyll.....	78
III.III.II Construire son identité dans son rapport à l'Autre.....	80
III.III.III Vers une écriture autobiographique.....	81
Conclusion	82
Bibliographie	84

Introduction :

Intitulé « *L'Identité Diasporique de Claude McKay, La Découverte Désenchantée du progrès* » ce mémoire a pour but d'explorer l'œuvre et la vie de Claude McKay, auteur jamaïcain né en 1889 et décédé en 1948. Nous voulons étudier son image dans le mouvement de la Harlem Renaissance, avant de remettre en jeu cette représentation pour enfin proposer notre propre vision de son identité.

Né en Jamaïque où il publie ses premiers recueils de poèmes, Claude McKay part pour les États-Unis en 1912. Il rejoint rapidement le quartier de Harlem à New-York et s'imprègne donc des premiers signes de la Harlem Renaissance. Ce mouvement désigne le développement de l'art et les avancées sociales qui s'opèrent dans le quartier de Harlem dans les années 1920 et le début des années 1930. Ce mouvement entraîne une nouvelle représentation de l'homme noir. La race noire étant omniprésente à Harlem, elle est enfin capable d'exprimer sa condition et ses revendications à travers son art. La Harlem Renaissance a pour but d'élever le statut du New Negro.

Il est souvent considéré que la Renaissance commence réellement en 1925 avec la publication de l'anthologie *The New Negro* d'Alain Locke. Le New Negro représente une nouvelle vision de l'homme noir, fier et libéré. Si son image se construit en opposition à la ségrégation, Locke soutient qu'être l'homme noir ne devait pas se défendre d'être Américain, au contraire ces deux identités se complètent.

Claude McKay arrive donc aux États-Unis avant la réelle explosion artistique et culturelle à Harlem. Il est néanmoins vu comme un auteur archétypal de la Harlem Renaissance, comme un prédécesseur. C'est cette définition que nous voulons remettre en cause dans notre étude. McKay reste aujourd'hui célèbre pour son statut d'auteur modèle de la Harlem Renaissance. Si certains critiques veulent le présenter comme auteur jamaïcain et non pas américain, ces deux définitions nous paraissent insatisfaisantes. Leur point commun est de ne s'attacher qu'à une seule partie du corpus de Claude McKay. En effet sa carrière littéraire débute avec l'écriture de poèmes en Jamaïque, sur son île natale. En se focalisant sur ces ouvrages, McKay peut en effet être vu comme un auteur essentiellement jamaïcain, notamment à travers

son utilisation du dialecte jamaïcain. Après son arrivée aux États-Unis il découvre la ségrégation et sa découverte du progrès devient désenchantée. Il se radicalise donc et produit la littérature la plus engagée de son corpus. Ce sont sur ces ouvrages et articles que se concentrent les critiques qui le présentent comme un auteur de la Harlem Renaissance. En couvrant l'intégralité de sa vie et en prenant en compte l'intégralité de son corpus, nous voulons proposer une nouvelle définition de l'identité de Claude McKay, évolutive et surtout diasporique.

Notre première partie traite donc de la représentation de McKay comme auteur archétypal de la Harlem Renaissance. En donnant une voix au New Negro dans ses écrits, McKay tente d'élever la race noire et de permettre son émancipation. Il rejoint en cela plusieurs grands penseurs de l'époque comme par exemple Marcus Garvey, qu'il représente directement dans ses romans. Le mouvement Back-to-Africa de Garvey, qui considérait l'Afrique comme la Terre Promise où l'homme noir trouverait son salut, n'est pas supporté par McKay mais ce dernier célèbre néanmoins ses racines africaines dans son œuvre. Comme les auteurs de la Renaissance, et par exemple W.E.B. DuBois qui place la culture au sommet de sa philosophie, McKay voit l'art comme un moyen pour lui d'unifier la race noire pour mieux qu'elle s'affirme dans le monde. En se concentrant donc sur les écrits de McKay aux États-Unis il n'est pas insensé de le voir comme un membre à part entière de la Harlem Renaissance. En effet il s'indigne du racisme et supporte l'élévation du statut du New Negro, tout cela en résidant à Harlem.

En étudiant le reste de son corpus, nous trouvons néanmoins nécessaire de nuancer cette définition. Nous voyons l'identité de McKay comme complexe, évolutive, et donc problématique, même pour l'auteur lui-même. Notre deuxième partie déconstruit donc cette image simplifiée de McKay comme simple auteur de la Harlem Renaissance et met en avant les contradictions d'une littérature problématique. Son œuvre reflète sa recherche identitaire et sa volonté de comprendre son être profond. Comme certains autres auteurs de la Harlem Renaissance il fait ainsi preuve d'un certain individualisme dans ces textes et sa vie en général. Cela peut être vu comme un décalage avec un mouvement qui tend à promouvoir une race entière et devrait donc être empreint d'altruisme. L'écriture de McKay évolue à travers ses rencontres et ses voyages et c'est une problématique récurrente du topos McKayien : de quelle façon l'auteur présente-t-il une analyse métalittéraire de la place de l'auteur et de sa propre condition dans ses ouvrages ? Il ne prend pas seulement la plume pour défendre une

cause socio-politique mais également pour explorer ses capacités littéraires. Celles-ci évoluant nécessairement avec le temps et sa découverte de différents auteurs et livres, nous avons là un premier indice de l'identité changeante de McKay.

Au fur et à mesure de ses voyages et ses rencontres, McKay opère différents va-et-vient identitaires. Il se radicalise politiquement et se rapproche du parti communiste dès son séjour au Tuskegee Institute et plusieurs années plus tard va jusqu'à assister au congrès de l'Internationale Communiste en Russie. Athée durant la majeure partie de sa vie il se converti néanmoins au catholicisme dans les dernières années de sa vie, et consacre ses derniers poèmes à l'exploration de sa spiritualité chrétienne. La seule composante constante de son identité après son départ de son île natale reste son cosmopolitisme. Il poursuit en effet sa quête identitaire à travers de multiples voyages dans le monde entier, parcourant les États-Unis mais également l'Europe et l'Afrique. Son identité se révèle donc être parcellaire et surtout empreinte de tensions. Il est intéressant d'analyser la présence de ses tensions dans l'œuvre de McKay pour établir des parallèles entre ses écrits et sa quête personnelle.

Après avoir déconstruit la représentation de McKay comme auteur archétypal de la Harlem renaissance nous voulons reconstruire son identité. Notre troisième partie traite donc de sa reformation identitaire à travers son écriture diasporique. Après son départ de la Jamaïque, McKay commence à rechercher un nouveau foyer, une nouvelle terre d'accueil. Cette quête se traduit par de nombreux voyages et s'effectue surtout à travers une multitude de rencontres. McKay n'arrive en effet pas à recréer un sentiment d'appartenance dans son passé jamaïcain et se voit donc condamné à une vie en mouvement en marge de la société. Il évoque donc une certaine nostalgie dans son œuvre à travers son utilisation du motif de la répétition. Son seul moyen de recréer une identité satisfaisante se trouve donc dans la découverte de l'ailleurs. Il remet en jeu son être profond à travers ses voyages. Cela se fait toujours à travers les rencontres qu'il fait sur son chemin, de la découverte de son mentor Walter Jekyll en Jamaïque jusqu'à sa conversion au catholicisme peu de temps avant son décès. L'identité de McKay est donc en constante évolution puisqu'elle se crée dans la diaspora et le voyage. Pour analyser sa propre évolution l'auteur se tourne donc peu à peu vers une écriture autobiographique.

Notre étude vise donc à déconstruire le mythe McKayien, pour mieux reconstruire l'identité de l'auteur Jamaïcain. Ce mémoire traite de la vie personnelle de l'auteur, de sa représentation dans les ouvrages critiques son époque, mais également de son propre corpus. La mise en

parallèle et en perspective de tous ces éléments nous permet de créer, pièce par pièce, une identité parcellaire mais satisfaisante d'un auteur en recherche constante d'appartenance.

Partie I

-

Un auteur exemplaire de la Harlem Renaissance

Auteur décrié de son vivant, Claude McKay est aujourd'hui internationalement reconnu comme un auteur de la Harlem Renaissance. Son œuvre la plus connue reste son ode à la résistance, son poème « If We Must Die », écrit en 1919 et repris par Winston Churchill durant la Seconde Guerre mondiale. En effet, l'œuvre de l'auteur jamaïcain est avant tout vue comme s'inscrivant dans le courant de la Harlem Renaissance, période durant laquelle le New Negro revendique un nouveau statut à travers un engagement social, politique et artistique.

Lorsqu'il commence à écrire en 1912, McKay est vu comme un précurseur de ce mouvement qui émerge officiellement en 1925 avec le *New Negro* d'Alain Locke. Il faut néanmoins noter que les grandes théories de cette Renaissance se retrouvent dans les ouvrages de McKay, dans ses romans, ses poèmes, mais également ses autobiographies. Auteur radical, McKay lutte avec ferveur pour une meilleure reconnaissance de sa race, incluant avec lui toute l'Amérique noire sujette à la ségrégation au début du 20^{ème} siècle. Il s'engage personnellement dans son œuvre pour donner une image plus précise du racisme ambiant qu'il découvre en Jamaïque puis retrouve de façon encore plus violente aux États-Unis.

Nous voulons donc, dans cette partie, montrer comment McKay retranscrit son expérience du racisme dans son écriture pour catalyser le mouvement social qui se met en place, aux États-Unis, dans le quartier de Harlem. La clef de voûte de son argumentaire reste toujours l'Art. En effet, l'auteur emploie ce dernier de façon récurrente pour faire passer son message, unifier ses personnages et son discours, ou encore pour appeler à l'élévation de l'homme noir. Son œuvre doit donc être analysée à travers un prisme artistique pour comprendre comment il retranscrit, dans ses premiers recueils de poèmes, son expérience du racisme tout d'abord en Jamaïque, à Kingston, puis aux États-Unis. Il rencontre à New York Crystal et Max Eastman et se voit offrir une place dans l'équipe éditoriale du *Liberator*, journal engagé de l'époque. À la fin des années 1920 commence son cycle d'écrits en prose avec trois romans et plusieurs essais publiés. Dans ces œuvres McKay présente de façon systématique une image positive du continent africain et de sa culture, vue comme une alternative à une culture blanche oppressante. Ce procédé rappelle l'engagement idéologique de Marcus Garvey et de son mouvement *Back to Africa* qui encourageait la race noire à retourner sur la terre promise de ses ancêtres.

Tous ces éléments font de McKay un auteur profondément ancré socio-politiquement dans son époque. Son engagement personnel contre la discrimination raciale et ses liens avec les grands auteurs et penseurs de Harlem au début du 20^{ème} siècle font de son œuvre un modèle pour une étude de la Harlem Renaissance.

I-I Donner une voix au New Negro

En tant qu'auteur de la Harlem Renaissance les écrits de Claude McKay sont souvent analysés d'un point de vue racial. Dans ses poèmes l'auteur jamaïcain documente l'expérience de l'homme noir sur son île natale, puis en mettant en scène, dans ses romans, des personnages de couleur. Il décrit dans ses œuvres leur intégration dans une société au premier abord hostile. La dimension autobiographique de son œuvre renforce la portée de ses textes par exemple lorsqu'il découvre en Jamaïque le fossé entre la classe gouvernante anglaise et les locaux. Cette expérience est retranscrite dans un recueil de poèmes, *Constab Ballads*.

Au travers de ses écrits ce sont tous les habitants de la Paroisse de Clarendon, les marchands et les paysans qui peuvent s'exprimer. Grâce à son éducation, il a également à cœur d'élever la poésie jamaïcaine grâce à plusieurs poèmes écrits dans un style classique et plus académique. Cette volonté de faire évoluer son île se reflète dans son départ aux États-Unis pour apprendre de nouvelles théories agricoles avant de les implanter en Jamaïque. Il se sert donc de son éducation et de son statut pour faire évoluer son île. Cela rejoint la philosophie de la Harlem Renaissance qui s'attache à améliorer la condition de l'homme noir. Aux États-Unis McKay est rapidement confronté au racisme et décide de raconter cette expérience par le biais littéraire. Il vit dans le quartier de Harlem et fréquente les grands penseurs de l'époque ainsi que les cabarets. Il continue donc à retranscrire ses propres expériences d'homme noir. Cela s'applique aussi à son passé familial, qui le ramène en Afrique.

Le dernier chapitre de son autobiographie *A Long Way From Home* s'intitule « on belonging to a minority group », dans lequel McKay nous offre sa vision directe de la condition de l'homme de couleur. Nombre de ses poèmes tels que « To The White Fiends » ou encore « The Dominant White » remettent en question la place et le pouvoir de l'homme blanc. Dans *Home to Harlem* Jake appelle à l'union des hommes de couleur et à la fin de la discrimination au sein même de leur groupe, entre métisses et africains purs par exemple.

I.I.I Une expérience personnelle du racisme

Si Claude McKay est considéré comme une figure de proue de la Harlem Renaissance c'est pour son engagement dans la lutte contre la ségrégation. Cette lutte découle d'une expérience personnelle et donc directe du racisme. Très tôt dans sa vie McKay découvre la ségrégation : en Jamaïque il observe le confinement des familles locales aux échelons les plus bas de la société pendant que les familles anglaises, ou leurs héritiers à la peau plus claire, prétendent aux postes à haute responsabilité. La discrimination raciale était alors largement répandue en Jamaïque, comme l'explique Whitbeck : « [There was] as much cast feeling and cast practice between the light colored negroes and the full blacks as between the white and colored groups » (Whitbeck, 16.) McKay ne dénonce pas simplement la ségrégation de l'homme noir par une société blanche, mais également l'étendue de son influence qui pousse chacun à rejeter son semblable pour se sentir supérieur. Il reporte cet état de fait dans *Banana Bottom* lorsque Bitia Plant, native de l'île et descendante d'une famille africaine, recherche un emploi : « there had been established a tradition by which all the little white-collar jobs were considered the special plums of the light brown natives who came like a dam between the black masses and imperial authority » (McKay, 254.) On voit ici que l'institutionnalisation du racisme au sein même des classes noires est un outil de contrôle pour l'impérialisme occidental. Cela est la raison même pour laquelle McKay n'a pu se résoudre à garder son emploi de policier à Kingston ; cette position lui donnait un aperçu direct de l'injustice de la capitale, qu'il retranscrit dans son recueil *Constab Ballads*, notamment dans le poème « The Apple Woman's Complaint » lequel nous apprend qu'un « headman fe de town police / Mind neber know a little peace / 'Cep' when him an' him heartless ban' / Hab sufferin' nigger in em han' ». McKay quitte donc son emploi et peu de temps après se rend aux États-Unis. Ici encore il retrouve cette séparation entre les « light colored » qui font partie de la « shop-keeping and clerical class » et les « blacks » formant la « working class » (McKay, *A Long Way From Home*, 36.)

Son expérience du racisme aux États-Unis est particulièrement amère car elle brise son idéalisme. Le pays représentait pour lui un rêve matériel et idéologique : dans une vision typique de la fin du 19^{ème} siècle, McKay espérait y trouver les moyens de l'*uplift* de l'homme noir. Alors qu'il se confronte plutôt au racisme et à la pauvreté, sa vision de l'Amérique et du progrès devient désenchantée et il se tourne donc naturellement vers une écriture politique

engagée pour le dénoncer. Il arrive sur le sol américain en 1912 et déclare immédiatement s'être retrouvé confronté à une haine raciale manifeste et implacable qui le laisse sans voix (McKay, « A Negro Poet Writes », 1.) Il rédige donc plusieurs poèmes dans lesquels il personnifie la douleur que lui cause ce rejet. Dans son poème « America » il écrit « She feeds me bread of bitterness / And sinks into my throat her tiger's tooth / Stealing my breath of life » (en référence aux États-Unis.) Le groupe de poèmes qu'il écrit durant ses premières années loin de la Jamaïque restera unique dans son corpus par sa violence, comme il le dit lui-même « I have written nothing similar to them since and don't think I shall ever again » (Ibid.)

Durant les premières années de sa carrière littéraire, partout où il va McKay se heurte à la réalité ségrégationniste de l'époque. En Jamaïque, aux États-Unis, mais également en Angleterre. En 1919, il arrive à Londres pensant trouver un lieu où ses écrits seront reconnus à leur juste valeur et sa couleur de peau enfin acceptée. Néanmoins, il fait à nouveau face au racisme lorsque son recueil de poèmes *Spring in New Hampshire* est rejeté par la critique de façon implicitement raciste et condescendante. Il accuse entre autres, dans son autobiographie, son propre ami, Frank Harris, d'avoir été coupable de tels commentaires. Il se voit proposer une carrière de boxeur, apparemment plus en phase avec sa couleur de peau. McKay remarque que même les pugilistes noirs sont discriminés face aux blancs, et conclut que les carrières de combattant ou d'écrivain sont toutes deux difficile d'accès pour un homme de couleur. Il décide donc de combattre mais en prenant la plume, en gardant la même ardeur. Il soutient alors que le poète a une plus grande portée, un plus grand impact que le pugiliste (McKay, *A Long Way From Home*, 70.) Il conclut que la haine raciale est presque congénitale chez les Anglais (Ibid, xii) et devient obnubilé par son engagement racial. Il délaisse donc quelque peu ses aspirations littéraires formelles pour mener un combat de fond. Cela lui sera reproché par Benjamin Brawley dans une lettre à James Weldon Johnson qui l'accuse de trop s'attacher à la cause des *ghettos*, de l'homme noir et de leurs représentations et en cela de passer à côté du grand roman qu'il était destiné à écrire.

De sa vie personnelle découle donc son inscription dans le mouvement de la Harlem Renaissance. Témoin et victime du racisme en Jamaïque, aux États-Unis puis en Angleterre, il décide de prendre les armes et de se lancer dans une écriture politique radicale.

I.I.II Un auteur engagé

En réponse au racisme dont il est victime, McKay décide donc de devenir un auteur engagé et délaisse ses poèmes romantiques ou lyriques de ses débuts pour se tourner vers la littérature pour laquelle il reste célèbre aujourd'hui. Dès 1912 il écrit ses premiers poèmes critiquant le comportement de l'homme blanc en Jamaïque. Comme d'autres auteurs de son époque il utilise ses écrits comme un « media for attacking race prejudice in all of its ramifications. Negroes had no swords, so the poets took up pens for them. Foremost in this movement was Claude McKay, whose vituperation was the most extreme » (Smith, 271.) L'un des premiers poèmes de *Songs of Jamaica* s'intitule « Quashie to Buccra » [l'homme noir à l'homme blanc] et représente le monologue d'un homme noir travaillant la terre en Jamaïque pour le profit de l'homme blanc, qui ne lui donne aucun crédit. McKay se pose ici en *leader* d'un mouvement, en adressant l'opresseur avec le pronom « you » pendant qu'il désigne sa communauté avec un « we » qui englobe toutes les classes sociales travailleuses noires.

Il emmène son combat avec lui aux États-Unis où il continue à s'adresser directement à ses opposants ; *Pearson's Magazine* publie en 1918 « To the White Fiends », un poème construit en deux temps : tout d'abord McKay attaque et menace ouvertement l'homme blanc « Think you I could not arm me with a gun / And shoot down ten of you for every one / Of my black brothers murdered, burnt by you ? / Be not deceived, for every deed you do / I could match – out-match. » On note ici la violence du vocabulaire employé par l'auteur qui menace de mort les ségrégationnistes. McKay abandonne donc sa recherche lyrique pour s'engager idéologiquement. Le lecteur peut se demander si cela ne se fait pas au dépend de son art. Comme le dit Smith, « McKay took upon himself a tremendous task when he chose to be the leading spokesman of an oppressed race. The question always arises as to whether a poet loses any or all of his effectiveness when he takes upon his shoulders the problem of fighting » (Smith, 273). McKay arrive néanmoins à concilier les deux dans ses écrits, plus particulièrement dans ses romans *Banjo* et *Home to Harlem*. La construction sérielle de ces ouvrages permet à McKay de consacrer des chapitres entiers à son combat idéologique. Dans le passage intitulé « White Terror » du livre *Banjo*, des marins anglais et américains débarquent dans le Vieux Port et investissent les bars, restaurants et cabarets tout en interdisant l'entrée aux habitués noirs. Comme toujours dans ce livre cela se finit en rixe générale et Banjo déclare « Oh, Lawd, lawdy, don't let a cracker [white person] cross mah crossings in this Frenchman's town » (McKay, *Banjo*, 205). Dans le chapitre « The raid of the

Baltimore » de *Home to Harlem*, l'homme blanc est à nouveau présenté comme brisant l'élan et la fougue de la culture noire. Le Baltimore est un cabaret où se retrouvent les habitants de couleur de Harlem pour boire et danser. L'endroit est toujours présenté de façon positive, sans mention de violence. La police blanche infiltre néanmoins le lieu et, après une échauffourée avec les clients et plusieurs arrestations, condamne le cabaret. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente McKay s'inspire toujours de ses propres expériences comme matière de son écriture, nous pouvons donc établir que la tension raciale des années post-Première Guerre mondiale aux États-Unis, avec comme point culminant le Red Summer de 1919 inspire l'auteur dans sa représentation de la condition de l'homme noir.

Sa position d'homme de lettres radical lui donne également le pouvoir de donner une voix à ceux qui n'en ont pas. En décrivant la vie quotidienne de l'homme noir en Jamaïque, en Amérique et même dans le monde entier, McKay met en avant des figures traditionnellement ignorées par la littérature de l'époque. Cela s'inscrit dans le mouvement de la Renaissance qui tente d'élever le statut du New Negro. Ainsi, Abraham Chapman soutient dans une étude de la littérature afro-américaine qu'il voit des éléments de la Harlem Renaissance « in Claude McKay's poetry of 1917 » (Wintz, 1.) En effet McKay s'attache très tôt à l'idée de *l'uplift* : celui de l'homme noir mais également celui de la prostituée jamaïcaine abusée par un policier dans « A Midnight Woman to the Bobby » en lui lançant l'injonction « No Palm me up, you dutty brute, / You' jam mout' mash like ripe bread-fruit ; / You fas'n now, but wait lee ya, / I'll see you grunt under de law ». Ici la jeune prostituée riposte de façon véhémement en couvrant le policier d'insultes proférées dans son patois jamaïcain local. L'utilisation du dialecte est un élément clef de la résistance du subalterne face à l'opresseur, en effet cela lui permet de se révolter sur un terrain qu'il connaît et maîtrise, cela lui conférant un avantage.

Dans *Banjo* et *Home to Harlem* les travailleurs noirs sont confrontés de façon récurrente à la police locale, néanmoins cette dernière ne s'exprime jamais directement. Ses actions nous sont rapportées et décrites de façon extensive mais toujours à travers un personnage d'*outsider* noir, le plus souvent dans son dialecte personnel.

Claude McKay s'engage donc politiquement dans ses romans et ses poèmes, mais il ne lutte jamais plus ouvertement que lorsqu'il écrit ses essais ou articles. Son écrit le plus engagé reste peut être sa *review* de *He, the One Who Gets Slapped*, d'Andreyev. En 1922 McKay est dépêché par le *Liberator* pour écrire un article critique sur la pièce, jouée à New York. Bénéficiant d'excellents sièges réservés à la presse, McKay raconte dans son autobiographie l'état d'excitation dans lequel il était. Avant même le début de la pièce son enthousiasme

retombe néanmoins lorsqu'il se voit refuser son siège réservé et est conduit vers une rangée plus reculée du théâtre à cause de sa couleur de peau. Furieux, McKay écrira dans son article qu'il est une « poor, painful black face, intruding into the holy places of the whites » avant de conclure en déclarant « Damn it all ! Goodnight, plays and players. The prison is vast » (McKay « He Who Gets Slapped », 1.) On peut voir ici que McKay ne regrette pas seulement la discrimination dont il est victime mais avant tout qu'elle apparaisse dans un théâtre, lieu d'expression artistique. Encore une fois l'engagement de McKay reflète son expérience personnelle de la ségrégation.

Si notre auteur s'inscrit dans une idéologie d'élévation sociale il ne peut donc rester uniquement dans la dénonciation et la critique ; il doit aussi apporter des solutions à l'oppressé pour l'encourager à s'émanciper.

I.I.III Comment organiser sa révolte

Suite à ses écrits engagés, McKay décide donc de faire avancer la condition de sa race. Il le fait de façon explicite dans un chapitre de son autobiographie achevée en 1937 *A Long Way from Home*, intitulé « On belonging to a Minority Group ». Il est intéressant d'analyser ce message et d'étudier comment McKay l'avait déjà retranscrit dans ses précédents ouvrages. Sa plus grande théorie est celle de la « group segregation vs group aggregation » (McKay, *A Long Way from Home*, 350.) Il explique que la race noire est porteuse d'un immense potentiel, mais qu'elle ne peut l'exploiter par peur de la ségrégation. L'esprit de groupe est inhérent à *l'uplift* d'une communauté, mais la classe travailleuse noire refuse de s'organiser collectivement par crainte d'aller dans le sens de la ségrégation et donc de s'exclure elle-même de la société en se singularisant. Elle préfère plutôt gagner une place dans les institutions blanches déjà en place, ayant ainsi une impression d'égalité entre les races quand elle ne fait que nourrir le racisme institutionnalisé déjà en place. McKay appelle donc à la solidarité et à l'esprit de collectivité entre hommes noirs, ce qu'il appelle la « group aggregation ».

Cette idéologie transparaissait déjà dans ses écrits précédents, en effet la communauté était le facteur le plus important dans ses trois romans. Banjo et Jake unifient les récits et permettent aux différents personnages de se regrouper pour mieux exister. Bitá Plant doit elle retrouver sa place dans la communauté jamaïcaine qu'elle a quitté dans sa jeunesse, cette

quête étant le fil rouge de *Banana Bottom*. Le but de McKay est donc ici d'écrire pour rassembler, pour être le catalyseur d'un mouvement social qui s'inscrit dans le cadre de la Harlem Renaissance.

L'homme noir doit être dans la création plutôt que dans l'imitation, ce que McKay annonçait déjà dans *Banana Bottom* :

*As humanity is prone to be inspired by the imitative rather than the initiative qualities of life, there was a tendency in many who had been freed from the slavery toil and soil to efface the traces of their origin and past servitude from a sense of shame and to approximate, not to the rugged principles of the pioneers of the struggle, but rather to the antedated patterns of the vanquished class» (McKay, *Banana Bottom*, 42)*

McKay veut encourager le New Negro à embrasser et célébrer sa couleur comme sa différence. Il déclare que si l'homme noir est vu comme un clown, il doit alors perfectionner ce trait jusqu'à l'élever au rang d'art pour faire un pied de nez à l'homme blanc. (McKay, *A Long Way From Home*, 141.) Son message s'éloigne ici de ses premiers poèmes engagés dans lesquels il appelait à une résistance violente, mais comme nous l'avons évoqué il avait déclaré ne plus vouloir écrire de tels poèmes, car « haïr c'est être misérable » (Sherman, *Claude McKay ; Selected Poems*, vii.) Son message à la race noire est donc fondamentalement optimiste et tourné vers le futur, vers une élévation plutôt que vers une haine réciproque qui tirerait le New Negro vers le bas. Grand admirateur du poète Antar, il établit un parallèle entre son parcours et la voie à suivre pour l'homme de couleur. Si le poète a lutté pour son émancipation, il a ensuite aimé profondément, passionnément et chastement, et cet amour lui a permis de trouver l'inspiration pour s'élever au niveau des plus grands poètes arabes (McKay, *A Long Way From Home*, 91.)

Bitá Plant symbolise bien la philosophie de McKay lorsqu'elle affirme que c'est l'enfant noir devrait apprendre à embrasser sa couleur de peau.

*[it is a] murder of the spirit [...] to cultivate a black child to hanker after the physical characteristics of the white. Rather teach it to delight in its own created self upon the earth, in heaven—and in hell. (McKay, *Banana Bottom*, 268)*

Bitá préfère donc célébrer ces différences qui font d'elle un être unique.

I take pride in being coloured and different, just as an intelligent white person does in being white. I can't imagine anything more tragic than people torturing themselves to be different from their natural unchangeable selves. I think that all the white friends I ever made liked me precisely because I was myself. (Ibid, 169)

McKay encourage donc l'individu à célébrer son être profond et sa différence plutôt qu'à se conformer à un modèle préétabli qui ne lui correspond pas. Si cette philosophie est tournée vers le futur elle trouve donc son origine dans le passé individuel. S'adressant à toute la race noire opprimée, McKay fait plus précisément appel à un passé commun, à des racines africaines communes.

I-II Claude McKay et les racines africaines

La famille maternelle de l'auteur était d'origine éthiopienne. Vendus comme esclaves en Jamaïque ils menaçèrent de se donner la mort s'ils devaient être séparés. Cet instinct de survie par le groupe et cette solidarité se retrouvent dans les ouvrages de McKay. S'il s'éloigne parfois de la pensée panafricaine de Marcus Garvey il ne la rejette néanmoins que partiellement. Il met en avant l'Afrique comme une terre d'accueil lors de son séjour au Maroc. De nombreux personnages reprennent dans ses romans la pensée de Garvey. McKay soutient que l'homme noir ne doit pas chercher à se conformer à un idéal de réussite blanc, par exemple épouser une femme blanche. Il faut à l'inverse épouser sa condition de 'New Negro' qui a réussi. En prenant conscience de son identité politique aux Etats-Unis, McKay développe une réponse qui se rapproche du mouvement 'back to Africa' de Garvey.

Cela rejoint le choix de Bita dans *Banana Bottom* qui choisit d'épouser un homme de la classe ouvrière plutôt que d'accepter le mariage arrangé qui lui était imposé. Dans *Banjo*, Bugsy encourage ses amis à se révolter ensemble contre les hommes blancs en réponse à la discrimination dont ils sont d'après lui victimes.

Dans une de ses autobiographies, McKay soutient que les poètes noirs n'ont rien à envier aux auteurs classiques britanniques ou français puisque ces derniers n'ont pas la plume du poète romantique Antar, d'origine arabe.

I.II.I Se regrouper pour exister

Comme nous en avons discuté précédemment, McKay déplore le racisme au sein d'une même communauté ethnique. Il revendique donc sa condition d'homme de couleur avant celle d'immigré jamaïcain. Le passé commun de l'esclavage doit pour lui regrouper les hommes de couleur du monde entier dans une lutte solidaire. Lorsqu'il parle de sa « long-suffering race » il le fait dans le poème « Enslaved ». Quelques lignes plus loin il explique sa race « has no home on earth ». Le New Negro doit donc être uni avec ses pairs car l'instinct de groupe est tout ce qui leur reste et c'est à partir de lui qu'ils doivent construire leur futur. McKay ne peut donc se considérer seulement afro-caribéen ou afro-américain ou encore jamaïcain. Comme l'explique Clair Drake, « McKay does not emphasize his West Indianness but rather his blackness, his solidarity with Afro-Americans and Africans » (Drake, xi.)

Nous avons vu que la communauté est une clef de voûte des romans de McKay, mais dès ses premiers poèmes en 1912 on peut observer que la solidarité lui est essentielle. Il raconte ses mois passés dans la police dans le recueil *Constab Ballads*. Durant cette période, il travaille en duo avec un autre policier avec lequel il se lie rapidement d'amitié. Cette relation peut être pensée amoureuse mais l'homosexualité de McKay est un sujet largement débattu et si on peut affirmer que l'auteur avait des penchants homosexuels il est difficile de savoir à quelle période et surtout avec quels individus. Lorsque le duo doit se séparer car son ami reçoit une nouvelle affectation, le cœur de McKay est brisé et il l'extériorise dans son poème « Consolation » :

*Where'er I Roam, Whate'er the clime,
I'll never know a happier time ;
I seemed as happy as I could be,
When everything was torn from me.
De fateful day I 'member still,
De final breakin' o' my will,
Again de sayin' o' good-bye,
My poor heart's silent wailin' cry ;
My life, my soul, my all be'n gone,
And ever since I am alone*

Même si McKay était très critique de son travail de policier car il était témoin des abus commis par les forces de l'ordre et de l'existence du fossé social grandissant en Jamaïque, c'est le départ de son ami qui le pousse vraiment à quitter la police. On peut noter que McKay avait accordé une telle importance à cette relation car elle lui permettait de mieux supporter sa situation. Encore une fois, l'instinct de communauté est la réponse aux problèmes sociaux et personnels de l'auteur.

La solidarité et par extension la célébration de la race noire sont en effet indispensables dans le discours de l'auteur car elles sont également l'assurance de la protection et de la survie de la communauté. Dans son poème « White City » il explique qu'il ne pourrait survivre sans la passion qui l'anime en tant qu'homme noir : « My being would be a skeleton, a shell, / If this dark Passion that fills my every mood, / And makes my heaven in the white world's hell, / Did not forever feed me vital blood. »

Aux États-Unis McKay est confronté à une forte haine raciale. Lorsqu'il travaille en tant que serveur dans un wagon restaurant avec d'autres hommes de couleur il craint donc pour sa vie dans chaque ville :

*Our negro newspapers were morbid, full of details of clashes between colored and white, murderous shootings and hangings. Traveling from city to city and unable to gauge the attitude and temper of each one, we Negro railroad men were nervous. We were less light-hearted. We did not separate from one another gaily to spend ourselves in speakeasies and gambling joints. We stuck together, some of us armed, going from the railroad station to our quarters. We stayed in our quarters all through the dreary ominous nights, for we never knew what was going to happen. » (McKay, *A Long Way From Home*, 31.)*

Les personnages des romans de McKay ne parviennent à survivre dans un monde blanc que grâce à leur mise en commun des ressources. Ils partagent leurs repas comme leurs vies et parviennent ainsi à subvenir aux besoins de leur communauté alors que seuls ils auraient du mal à subvenir à leurs nécessités personnelles.

Cet instinct grégaire appelle au soi profond de l'homme noir et s'il peut être vu comme une réponse primaire elle n'en est pas moins positive. En effet si McKay a quitté la Jamaïque pour les États-Unis pour apprendre les techniques modernes d'agriculture il présente toujours les paysans jamaïcains de façon méliorative dans *Banana Bottom*. À la différence de plus importants producteurs, ils préfèrent mettre en commun leurs ressources et se voient

récompensés lorsqu'un ouragan vient détruire leurs ressources. La communauté agit ici comme une assurance pour répondre à tout problème. « Thus sometimes even trained instructors had to learn from the ignorant instinctive man. For the culture of his soil was like the culture of humanity, varying according to country and climate. Simple and complex. Obvious and subtle. Easy and difficult. Natural growth, artificial growth, abnormal growth. » (McKay, *Banana Bottom*, 275.)

La vie dans une communauté noire peut donc parfois apparaître primaire mais reste toujours positive. À travers ce message McKay introduit l'idée selon laquelle il existe une culture noire qu'il faut célébrer en réponse à l'omnipotence de la culture blanche.

I.II.II Célébrer l'altérité de la culture noire

L'œuvre et la vie de McKay symbolisent la recherche d'une alternative à la culture blanche. En prenant le contre-pied de ce qui est valorisé dans l'art blanc il cherche ainsi à célébrer l'altérité de la culture noire.

L'un des plus grands regrets de McKay est de n'avoir pu voyager jusqu'à son « ancestral homeland » (Drake, 15) au delà du Sahara. D'après lui, chaque descendant de ce continent possède un élément au plus profond de son être qui le lie à ses pairs. L'homme noir doit laisser s'exprimer son instinct, en effet, « in succumbing to the diachronic pressures of psychological determinism, Bitia finds herself savingly inserted into the Utopian world of the 'folk' romance. By surrendering to instinct, Bitia discovers the autonomy by which she can be true to herself and to her Afro-Jamaican community, perpetually » (Nicholls, 80.) La Jamaïque apparaît comme une terre de prédilection pour le descendant d'Afrique. En effet, « ex-slaves were culturally endowed with relatively simple aspirations that could easily be satisfied in a tropical environment and worked just enough to gratify immediate desires » (Holt, 146.) L'île apparaît ici comme un éden pour l'homme noir. McKay suivra cette philosophie tout au long de sa vie, vivant souvent dans la pauvreté et survivant au gré de petits boulots. En cela il ressemble à Banjo qui ne vit que de son art, la musique. Cette dernière est un élément clef de la culture post-africaine, principalement le Jazz :

The notes were naked acute alert. Like black youth burning naked in the bush. Love in the deep heart of the jungle.... The sharp spring of a leopard from a leafy limb, the snarl of a jackal, green lizards in amorous play, the flight of a plumed bird, and the sudden laughter of mischievous monkeys in their green home...." Here is an image of Africa that, while almost comic in its pastoral exaggeration, at least has nothing to do with the most obvious African American association with that continent the "tortures, banal shrieks and agonies" of slavery. And the open sesame to this Shangri-La? Music - a jazz pianist who has "wandered" into "a sensual dream of his own" (De Barros, 309)

La musique n'est donc pas simplement physique mais aussi un éveil à une spiritualité liée aux racines africaines. « Jazz was not only carnal and profane, then, but it was "good medicine," a kind of voodoo release for the repressed white culture, which had lost touch with its body, soul, earth and roots » (Ibid, 308.) Au delà du pouvoir de la musique, on note ici l'évocation d'une croyance *voodoo*. L'altérité religieuse de la culture noire est en effet un topos McKayien. À la croyance chrétienne s'oppose la croyance en l'Obeah, la pratique de la magie occulte, lors de cultes faisant appel à une figure divine se rattachant au Diable. Ce culte provient du Nigéria et fut amené dans les Caraïbes par des esclaves. L'Obeah est constamment mis en opposition avec la religion ou les croyances « blanches » lors de son évocation. McKay l'aborde dans ses romans mais également dans ses poèmes. Encore une fois, la pratique de l'Obeah défie la raison et fait appel aux sentiments.

Dans son poème « Invocation », McKay différencie clairement le « Ancestral Spirit » et le « white God ». Le premier est présenté comme toujours dans l'ombre du passé, veillant sur l'auteur même si celui-ci ne peut le discerner, aveuglé par les progrès du présent. Si elle est réelle, la différence entre les deux croyances reste donc ténue. C'est ce qu'explique Squire Gensir, intellectuel anglais, lorsque Bitá lui soutient que l'Obeah est un crime : « Oh, it's just our civilisation that makes it a crime. Obeah is only a form of primitive superstition. As christianity is a form of civilized superstition » (McKay, *Banana Bottom*, 124.) L'Obeah reste populaire dans les Caraïbes malgré l'implantation du christianisme, car il établit un lien entre l'homme et la nature qui a trait à l'homme noir. Au travers de rituels, sacrifices, célébrations, les sorciers de l'Obeah répondent à un besoin humain originel de rapprochement avec la terre. Priscilla Craig représente, dans *Banana Bottom*, la bonne croyante qui célèbre un Dieu chrétien et rejette la croyance populaire en l'Obeah. McKay cherchant toujours à mettre en avant une nouvelle culture noire aux dépens de la culture occidentale place Priscilla en plein événement surnaturel. Dans une pièce remplie de masques traditionnels africains elle perd peu

à peu la raison:

Priscilla Craig was able to reduce and reconcile the unfamiliar. But gazing again at the masks, they all seemed to be hideously grinning, and impelled to the wall by a magnetic power she attempted to touch one of them to test the reality of her eyes, when the mocking thing suddenly detached itself and began dancing around her. Others followed the first and Priscilla found herself surrounded by a grinning, dancing fury. (Ibid, 199)

McKay joue ainsi avec son personnage et donc avec la croyance chrétienne, mise à l'épreuve par le surnaturel africain. Le pouvoir de l'Obeah apparaît comme puissant, et peut donc toucher n'importe qui. Bitá, éduquée en Angleterre et un des personnages les plus raisonnables de l'œuvre, se trouve happée lors d'une manifestation rituelle durant laquelle une martyr se fait fouetter en public. Tout d'abord horrifiée, Bitá et tous les habitants perdent peu à peu la raison et se joignent à la danse infernale. Les pouvoirs obscurs ne sont donc pas forcément tournés en ridicule, leur influence est présentée comme bien réelle.

L'homme originaire d'Afrique est présenté comme étant toujours réceptif à cette croyance car il n'est jamais totalement assimilé par la culture blanche. Au début de l'œuvre, Bitá, à qui on promet un futur brillant, est violée par un villageois, Crazy Bow. Durant le reste de sa vie et du livre, les habitants du village reprennent en cœur la ballade : « You may wrap her up in silk, You may trim her up with gold, And the prince may come after to ask for your daughter, But Crazy Bow was first » (Ibid, 14.) Crazy Bow représente ici la culture originelle africaine que même des années d'éducation occidentale ne peuvent jamais totalement effacer.

Le personnage de Bitá reste en effet toujours lié à une certaine culture ancestrale et c'est grâce à cela qu'elle arrive à retrouver sa place dans son village natal :

Her body was warm and willing for that native group dancing. It came more natural to her than the waltzes and minuets, although she liked these too in a more artificial atmosphere. . . . And she danced forgetting herself, forgetting even Jubilee, dancing down the barrier between high breeding and common pleasures under her light stamping feet until she was one with the crowd (Ibid, 84)

L'œuvre de McKay reste donc toujours liée à l'imaginaire de l'Afrique comme terre de l'ailleurs, possible éden pour l'homme noir. En l'opposant à la culture blanche il rejoint un

autre célèbre penseur de l'époque, Marcus Garvey.

I.II.III L'image de Marcus Garvey

Marcus Garvey, jamaïcain comme McKay, est un célèbre militant de la cause noire. Inspirateur du panafricanisme, il préconise un retour aux racines de l'homme de couleur sur la terre africaine de ses ancêtres. McKay s'inspire de ses théories, allant même jusqu'à l'évoquer dans ses romans à travers ses personnages ou à créer ces derniers à l'image du leader rastafari. Dans *Banjo*, Buggy et Taloufa encouragent les travailleurs des *docks* à se rebeller contre la race dirigeante blanche qui les oppresse. Taloufa se présente comme un *supporter* de Garvey et soutient son projet de rachat de la Black Star Line pour ramener le peuple noir en Afrique. Lincoln Agrippa Daily et Jake, les deux personnages principaux de leur roman, n'hésitent jamais à fréquenter la société blanche si cela peut leur profiter ou s'ils en ont simplement l'envie. McKay insère néanmoins toujours dans leur communauté un personnage qui critiquera leurs choix, les accusant de délaisser la communauté qui doit se soutenir, à l'image de Garvey.

Dans *Banana Bottom* le Révérend Lambert incarne ainsi l'esprit religieux de l'idéologie de Garvey qui voit l'Afrique comme la Terre Promise où l'homme noir pourra se réconcilier avec sa foi.

To the Reverend Lambert [...] Squire Gensir was an unprogressive person, looking backwards, while the minister considered himself a progressive man, forward-looking. He believed in progress for Negroes and preached it according to the lights of his intellect and he could not see any indications of progress in Squire Gensir's work and his atheism nor that they could be beneficial to Negroes in any way (McKay, Banana Bottom, 301)

McKay lui même déclare que sa conscience de sa condition d'homme noir l'oblige à être « relentless » (McKay, *A Long Way From Home*, 245) et cette dernière le sépare donc forcément de la race blanche, sans qu'il envie pour autant leur position. Comme nous l'avons prouvé auparavant, il regrette que l'objectif de l'homme noir soit l'entrée dans une institution blanche. En liant sa destinée avec celle de la classe gouvernante blanche l'individu de couleur

ne peut, dans le meilleur des cas, que garantir son propre futur mais contribue à maintenir sa race dans une position d'infériorité.

McKay regrette par exemple que l'homme noir cherche, de façon récurrente, s'il le peut à épouser une femme blanche, un symbole social d'accomplissement. McKay soutient qu'il devrait plutôt s'unir à une femme de la classe travailleuse noire pour s'élever avec elle tout en améliorant l'image du New Negro.

Cette volonté de solidarité noire, tout en rejetant la culture blanche, est symbolisée par une citation de Kipling page 130 de *Banana Bottom* : « East is East, and West is West and never the twain shall meet ». Cette citation du poème *The Ballad of East and West* (Kipling, 1889) représente bien l'esprit de Garvey, repris ici par McKay.

Cet intertexte en est un parmi beaucoup d'autres ; en effet McKay croit profondément au pouvoir de l'art comme vecteur idéologique. Il utilise donc avec profusion des références intertextuelles ou artistiques dans ses œuvres. L'art est pour lui un moyen essentiel de communication et d'accomplissement pour le New Negro. Encore une fois, McKay se rapproche ici du mouvement de la Harlem Renaissance.

I-III Construire une culture par l'art

L'art est omniprésent dans la vie et les œuvres de McKay. Nous ne parlons pas seulement de la littérature mais aussi de l'opéra, de la danse ou encore de la peinture. L'art permet à l'auteur et à ses personnages de trouver leur place dans la société. L'art motive même certains des voyages de McKay, par exemple en Afrique. L'art est donc une finalité, un vecteur, mais également un commencement : grâce à lui, l'homme noir lettré revendique sa place dans le monde moderne. C'est grâce à la lecture des grands classiques de la littérature anglaise dans son village natal en Jamaïque que McKay développa son goût pour la littérature. Ce développement rejoint l'esprit de la Harlem Renaissance durant laquelle l'homme noir apprit à s'affirmer à travers l'art. Ce dernier nous permet également de mieux comprendre les traits de cette culture. Elle est tournée vers les autres et accessible au plus grand nombre.

I.III.I L'art comme réalisation de l'homme noir qui s'affirme dans le monde

Après avoir révélé le potentiel de l'homme de couleur et avoir encouragé son « agrégation sociale » (McKay, *A Long Way From Home*, 350) la Harlem Renaissance lui permet enfin de s'affirmer et de revendiquer sa place dans la société, toujours à travers l'art. En tant qu'auteur McKay embrasse sa condition d'homme noir et ce qu'elle implique. Pour lui la littérature et l'art se construisent par périodes, et si la Chrétienté ou la Renaissance ont eu leurs périodes, le prolétariat attend toujours la sienne. En excellant dans son art la Harlem Renaissance a le potentiel de lui offrir cette reconnaissance sociale et artistique. En effet le théâtre ou encore la poésie ont le pouvoir de transcender les barrières établies et peuvent donc permettre à l'homme noir d'évoluer. Selon DuBois la culture est au sommet de la hiérarchie des activités humaines. L'art est donc essentiel en cela qu'il permet de marier la découverte de soi avec la création de culture. Les personnages de McKay qui accèdent à la plus grande reconnaissance sociale le font au travers de leur art.

McKay est conscient du pouvoir de représentation de l'art. Il voit donc deux écoles s'affronter : celle préconisant un usage noble de l'art par le New Negro pour montrer au monde qu'il mérite d'accéder au privilège créatif - d'écriture par exemple -, et celle encourageant l'expression spontanée des sentiments de l'individu sans réflexion sur l'impact social qu'il peut avoir. McKay fait attention de toujours mettre en balance ces deux idéologies ; si l'on devine qu'il penche personnellement pour une expression libre et réaliste comme nous le verrons dans une seconde partie, il tient néanmoins à participer à l'*uplift* de la société noire. Cela est prouvé par le personnage de Goosey qui reproche à Banjo son choix d'instrument :

Banjo is bondage. It's the instrument of slavery. Banjo is Dixie. The Dixie of the land of cotton and massa and missus and black mammy. We colored folks have got to get away from all that in these enlightened progressive days. Let us play piano and violin, harp and flute. Let the white folks play the banjo if they want to keep on remembering all the Black Joes singing and the hell they made them live in (McKay, *Banjo*, 93)

L'homme noir doit chercher à sortir de son image d'être primaire inférieur à la culture blanche.

Dans son poème « The Tiger », McKay propose un renversement de l'œuvre homonyme de William Blake [orthographiée « Tyger »] (Keller, 449.) Quand le poète anglais se demande si le même Dieu qui a créé l'agneau est aussi à l'origine du tigre, McKay se demande comment un animal si cruel - personnifiant les États-Unis - peut inspirer de nouveaux systèmes socio-politiques. McKay utilise ici l'art de Blake et le parodie pour attaquer le pays qui assujettit l'homme noir.

Au début de sa carrière littéraire, McKay reçoit des conseils de William Stanley Braithwaite. McKay, qui respecte cet auteur noir, le juge néanmoins blanc dans son écriture. (McKay, *A Long Way from Home*, 28) Il refuse donc de suivre ses conseils, car il veut épouser sa condition d'écrivain de couleur. En effet, McKay voit le mouvement de la Harlem Renaissance comme l'opportunité pour l'homme noir de s'affirmer enfin à travers son art.

McKay was most importantly concerned with the relationship of art and politics and the creation of a Black cultural expression rooted in the Black experience. Thus, it was his understanding that a true Renaissance was one of talented persons of an ethnic or national group working individually or collectively in a common purpose and creating things that would be typical of their group (Helbing, 50.)

L'homme noir a pour McKay la possibilité de s'affirmer dans le monde à travers l'excellence de son art. En effet, les arts plastiques et la littérature ont des périodes, une période prolétaire voire noire est donc envisageable, car lorsque l'art ou la littérature sont excellents, ils transcendent ces barrières. (McKay, *A Long Way from Home*, 139-140.)

L'art est donc une fierté pour le New Negro de McKay, et la musique tout particulièrement reste l'outil de prédilection de l'expression par la communauté. Il décrit donc plusieurs bars et cabarets à Marseille comme à Harlem dans lesquels se produisent des musiciens et des danseurs noirs, pour une clientèle exclusivement noire. Cette discrimination positive montre le pouvoir de l'art dans le renversement de la ségrégation.

I.III.II L'art comme commencement

La carrière littéraire de Claude McKay commence réellement avec la publication de *Songs of Jamaica* en 1912. L'homme derrière ce premier succès se nomme Walter Jekyll, « intellectual and literary mentor » (McKay, *A Long Way From Home*, 13) de Claude McKay qu'il rencontre en 1907 et qui l'aide à publier son premier recueil de poèmes. Claude McKay était néanmoins déjà un expert des grands classiques de la littérature occidentale avant de rencontrer son mentor : en effet, dès son plus jeune âge il part vivre avec son frère Uriah Theodore McKay, alors instituteur. McKay accède donc à la bibliothèque de son frère (Wintz, 68) et grâce à cette influence son attrait pour l'écriture se renforce, son style se développe.

McKay est donc conscient que sa carrière lui a été inspirée par sa rencontre très jeune avec la grande littérature, et que l'art a donc été pour lui un élément déclencheur. Il encourage donc pendant le reste de sa vie, la recherche du potentiel artistique là où on ne l'attend pas. Squire Gensir dans *Banana Bottom*, alter ego de Walter Jekyll, explique qu'il est venu en Jamaïque pour révéler le côté artistique des habitants de l'île (McKay, *Banana Bottom*, 310.)

L'art symbolise également un commencement pour les personnages de l'auteur ; Bitia, de retour sur son île natale sous le regard circonspect des locaux, passe un « rite d'initiation » en cela qu'elle doit accompagner au piano une chorale d'enfants. Impressionnés par son talent, les habitants de Jubilee l'acceptent à nouveau immédiatement. Banjo est lui aussi accepté par les compagnons qu'il rencontre dans des bars grâce à son talent pour son instrument. Dans *Home to Harlem* Jake rencontre son ami Zeddy et Felice - une prostituée avec laquelle il décidera de s'enfuir à la fin de l'œuvre - au *Baltimore*, un cabaret de Harlem. Il rencontre ensuite son ami Congo Rose au *Congo*, un bar dansant. L'art et plus particulièrement la musique sont ici créateurs, ils créent les histoires et inspirent les personnages.

L'art inspire également les voyages. En effet, McKay décide de se rendre en Russie en partie pour suivre les traces des grands auteurs Russes et également pour voir un ballet à Moscou. Lors de son voyage en Afrique, il retranscrit ainsi la découverte du poète Antar plus que l'aspect géographique de son périple.

L'accomplissement artistique est donc symbole de commencement, d'élévation intellectuelle et sociale. Il est donc normal que McKay le traite comme une pierre angulaire de la Harlem Renaissance car il permet à l'homme noir de révéler son potentiel, avant de se regrouper.

I.III.III L'art pour unifier

Nous avons vu dans une partie précédente que McKay accordait une grande importance à l'unité de la communauté noire, à l'instinct de groupe comme solution pour sortir de la ségrégation. Il voit l'art comme le moyen ultime pour regrouper les individus et les inciter à lutter ensemble.

Lors de son arrivée à Londres, McKay rejoint l'*International Socialist*, un club aux penchants idéologiques communistes. Il remarque que tous les membres d'ethnies différentes se regroupent grâce aux soirées dansantes organisées. Au-delà de la connivence politique, le club maintient son unité grâce à la musique et la danse. McKay s'est peut être inspiré de cette observation en créant le personnage de Lincoln Agrippa Daily, qui forme un groupe de musique sur le Vieux Port, regroupant des hommes d'origine américaine, caribéenne ou encore africaine. Chacun dansant ou jouant d'un instrument différent, ils apprennent à vivre ensemble et leurs activités communes tournent toujours autour d'une activité artistique. Le même constat s'applique à Jake dans *Home to Harlem* et sa fréquentation des cabarets.

La musique ne rassemble pas seulement les communautés physiquement mais également spirituellement. En effet, lors de son séjour en Afrique McKay s'émerveille de la musique nord-africaine, car elle comporte des mots français ou espagnols mélangés à la musique des autochtones africains. Il en déduit donc qu'une grande musique verra le jour en Afrique du Nord car la combinaison de l'art local et des influences extérieures permet de créer une culture à part entière et, donc, de rassembler les peuples autour d'elle. Nous étudierons plus tard que cette mixité linguistique est un élément clef de l'œuvre de McKay.

The poet chose to contain his politically volatile subject matter within a verse form that signifies the aristocratic European literary tradition. It is my contention that the ideological contradiction manifest in the practice of joining tradition and dissent is functional, that

through this poetic compromise McKay was attempting to create a space in which to challenge white America's claim to cultural superiority. (Keller, 448)

McKay entend donc bien créer une culture unique en comblant le fossé entre classicisme occidental et engagement sociopolitique.

Pour rassembler, l'art doit nécessairement rester accessible au plus grand nombre. McKay veut donc éviter toute forme d'élitisme, qu'il critique dans ses ouvrages. À travers le personnage de Priscilla Craig qui clame que la lecture des grands classiques devrait être une nécessité morale pour tous les habitants de l'île, il tourne en ridicule les intellectuels dont la volonté est de créer un fossé au sein d'une même classe sociale.

McKay se sert toujours de l'art comme vecteur de rencontre, il prend par exemple part à l'une des premières *dinner-party* entre auteurs blancs et noirs, avant que celles-ci ne deviennent monnaie courante.

Partie II

-

Une identité problématique

Si McKay est aujourd'hui célébré comme un auteur archétypal de la Harlem Renaissance, nous voulons prouver que son identité reste problématique. En effet, sa vie personnelle comme son œuvre l'éloignent du canon de ce courant de pensée et reflètent une identité constamment remise en question. Si la lutte de McKay rejoint parfois celle des activistes de la Harlem Renaissance cela est dû à une coïncidence chronologique plus qu'à une volonté propre de l'auteur. Ce dernier se consacre à une recherche identitaire et donc personnelle durant l'intégralité de sa carrière voire de sa vie. Auteur noir né en Jamaïque puis exilé aux États-Unis avant de voyager en Europe et de revenir à Harlem sans le sou, McKay a vu son identité évoluer sans discontinuité tout au long de sa vie. Poète du terroir jamaïcain, il dénonce ensuite la ségrégation en Amérique avant de célébrer le continent africain ou encore la Russie. Délaissant ces idéaux, il finit sa vie en rejetant le Marxisme et en se consacrant à l'écriture catholique. Il ne faut pas voir McKay comme un homme changeant d'avis et de combat constamment, mais plutôt comme un auteur cherchant à regrouper les pièces de son identité fragmentaire. Son écriture est tournée vers la compréhension de son propre être plus que vers la lutte collective, et c'est en cela qu'il ne peut être considéré comme un auteur modèle de la Harlem Renaissance. Les multiples facettes de l'identité de McKay se retrouvent dans son écriture, dans ses personnages entre autres, et leurs représentations nous permettent de mieux comprendre les intentions de l'auteur.

II-I Une recherche d'abord littéraire et personnelle

La littérature de la Harlem Renaissance reste aujourd'hui connue pour être un mouvement artistique ayant eu pour but l'élévation collective de la classe travailleuse noire aux États-Unis. Si beaucoup d'artistes possédaient leurs propres théories ou idéologies et créaient donc de façon singulière, ils faisaient tout de même partie d'un mouvement unique et caractéristique aux années 1920-1930 à Harlem. McKay s'éloigne de cet engouement pour des raisons tout d'abord géographiques ; en effet ses multiples voyages et séjours en Europe le sépare géographiquement et donc intellectuellement du quartier de Harlem. Le message de son œuvre est également unique en cela qu'elle traite avant tout des problèmes d'une identité fragmentaire en constante évolution. À travers son écriture, McKay cherche tout d'abord à comprendre son être et sa situation d'écrivain diasporique jamaïcain. Il travaille donc spécifiquement sa technique littéraire pour créer une œuvre à son image, unique.

II.I.I Un certain individualisme

Si nous voulons expliquer pourquoi Claude McKay n'est pas un auteur exemplaire de la Harlem Renaissance et que son identité reste donc problématique, c'est en grande partie à cause de son individualisme. L'ascension du New Negro dans les années 1920 aux États-Unis se fait au travers d'un art et d'un mouvement socio-politique tournés vers l'action collective. La peinture, la musique ou encore la littérature doivent par conséquent s'adresser au plus grand nombre pour rassembler la population noire américaine et élever son statut social. La solidarité est un élément essentiel de la Harlem Renaissance.

Claude McKay fait quant à lui preuve d'un certain individualisme ; en effet l'accomplissement ultime est, pour lui, le salut individuel : « each soul must save itself » (McKay, « A Negro Poet Writes », 2). L'auteur jamaïcain croit en l'homme noir, en son pouvoir et son potentiel pour se transcender mais de façon individuelle. Il s'éloigne donc de penseurs tels que W.E.B DuBois ou Marcus Garvey qui souhaitent encourager l'union socio-culturelle de la race noire en réponse à la suprématie blanche. McKay croyant sincèrement en l'individualisme comme moyen d'élévation pour l'individu se déclare libre et honnête, même si cela fait de lui un « traître à sa race » pour certains (McKay, *A Long Way From Home*, 99.) Il refuse d'être un agitateur ou un organisateur pour le mouvement noir puisqu'il préfère poursuivre ses recherches littéraire et personnelle. Cela lui est reproché par les critiques qui auraient souhaité le voir plus investi dans le rôle d'auteur noir archétypal à Harlem dans les années 1920-1930. John Lovell déclare ainsi en 1938 que McKay n'a pas assez soutenu matériellement et spirituellement la classe sociale travailleuse noire :

The most important question is, Should the Negro be a radical? He says yes, and most of us will agree. The American Negro is automatically a radical if one limits conservative to the dominant area in American life. But we need more than the individualistic radicalism of Claude McKay. We need a definite program of solidarity with the kind of masses to which the Negro has traditionally belonged. We need more weapons to fight the subtle propaganda of classes, especially philanthropic classes of all descriptions who are sometimes represented by fine looking personalities (Lovell, 70.)

McKay s'attache dans ses écrits à suivre son instinct littéraire plus qu'à écrire pour soutenir une cause qui lui est extérieure. Ses intérêts personnels rejoignent néanmoins parfois ceux du New Negro, et c'est donc dans ces moments que la littérature de McKay est vue comme exemplaire du mouvement de la Harlem Renaissance. Cela reste néanmoins périodique et les œuvres de McKay reflètent dans leur immense majorité un message individuel voire individualiste. Dans ses œuvres *Harlem : Negro Metropolis* et *Home to Harlem* il présente le quartier New-Yorkais selon la vision personnelle qu'il en a. Dans le chapitre « Arrival », McKay décrit l'émotion que ressent Jake lors de son retour à Harlem :

Oh, to be in Harlem again after two years away. The deep-dyed color, the thickness, the closeness of it. The noises of Harlem. The sugared laughter. The honey-talk on its streets. And all night long, ragtime and 'blues' playing somewhere, ... singing somewhere, dancing somewhere! Oh, the contagious fever of Harlem. Burning everywhere in dark-eyed Harlem... Burning now in Jake's sweet blood... (McKay, Home to Harlem, 15.)

Cette description fait appel à tous les sens du lecteur ; la vue, l'ouïe ou encore le toucher. Vivre à Harlem est donc pour McKay une vraie expérience physique et sensuelle, qu'il doit représenter dans sa forme la plus pure et authentique : en décrivant, au jour le jour, les aventures d'un personnage en marge de la bonne société blanche et embrassant sa condition d'homme noir porté par son instinct. Ce personnage est donc créé à l'image même de l'auteur jamaïcain. Comme nous l'avons évoqué dans cette étude, cette position fut critiquée par des penseurs de la Harlem Renaissance tels que DuBois, qui préconise une représentation intellectuellement idéalisée de l'homme noir pour encourager son élévation. Son message socio-politique est donc critiqué par les membres les plus imminents de la Harlem Renaissance. Même sa représentation du quartier New Yorkais est remise en cause :

Perhaps this would have been a better interpretation of Harlem had the author utilized, qualitatively and quantitatively, some of the more searching analyses that have been made of the area, such as E. Franklin Frazier's erudite and objective analysis (I. De A. R., 97.)

La critique reproche donc à McKay la subjectivité de son écriture et ses représentations trop guidées par la passion.

McKay s'éloigne donc de tout courant littéraire de l'époque pour privilégier une recherche individuelle. Ses personnages suivent le même chemin. En effet malgré l'importance de la solidarité évoquée dans notre partie précédente, nous devons préciser que McKay dépeint des groupes de solitude plutôt que de vraies communautés. Dans ses trois romans, on ne peut dénombrer que deux réelles amitiés, les tandems Ray/Banjo et Ray/Jake. Banjo et Jake sont deux personnages principaux et Ray représente toujours l'image de McKay lui-même comme nous le verrons dans une prochaine partie, il est donc normal que ces personnages soient liés car McKay peut à travers Ray donner un meilleur aperçu de Banjo et Jake. En dehors de ces duos, les autres personnages ne se côtoient que par intérêt personnel ou se trahiront à un moment donné. Yoni Legge est ainsi présentée comme la meilleure amie de Bitá Plant sur l'île dans *Banana Bottom*, mais la trahira par jalousie en lui lançant un sort lors d'une cérémonie d'Obeah. Les personnages secondaires vivent eux aussi en groupe mais seulement car cela répond à un besoin matériel présent, que celui-ci soit économique ou physique. Les *dockers* de Marseille partagent ainsi leurs repas pour économiser le peu d'argent qu'ils ont et pour se protéger de la police blanche, comme Jake et ses amis à Harlem qui font face à une ségrégation constante. C'est d'ailleurs ce qui sépare McKay de la représentation que l'on pourrait se faire d'un auteur de la Harlem Renaissance, le premier se servant du mouvement à des fins personnelles avant tout. Cela se retrouve dans les relations personnelles de l'auteur, celui-ci n'ayant eu que très peu de 'vrais' amis, parmi lesquels Max Eastman, mais plutôt des relations très temporaires qui ont servi ses intérêts immédiats. Il se lie donc d'amitié avec Sylvia Pankhurst, éminente figure du parti communiste anglais, lors de son séjour en Angleterre mais cela est principalement motivé par son envie de voyager en Russie. Pankhurst et d'autres membres du parti aideront McKay à se rendre en Russie, mais après son retour aux États-Unis McKay se séparera du communisme et coupera les liens avec ses membres.

La lecture et l'écriture sont présentées dans l'œuvre de McKay comme des procédés de compréhension de l'être individuel et la carrière de l'auteur se focalise donc sur cela au-delà de son engagement social. Il critique donc ceux qui pensent pour les autres et essayent de répandre leurs doctrines. Si le roman *Banana Bottom* est centré sur le personnage de Bitá Plant et son retour en Jamaïque, nous pouvons néanmoins remarquer qu'à plusieurs reprises McKay « creates a silence about Bitá's inner experience of these events, however, he also explores the processes by which various constituencies in her community seek to define the experience for her » (Nicholls, 84.) McKay critique donc le mouvement de la Harlem Renaissance lorsque celui-ci tente de transformer la nature même de l'homme noir pour le

pousser à une élévation sociale stéréotypée et non pas tournée vers la figure individuelle du New Negro.

Si Claude McKay fait donc preuve d'un certain individualisme dans sa carrière littéraire et sa vie personnelle, il ne faut néanmoins pas oublier que cela ne le met pas toujours en opposition avec la Harlem Renaissance. D'une part, puisque comme nous l'avons vu les intérêts de l'auteur et du New Negro se croisent parfois mais également car le mouvement même de la Renaissance est relativement individualiste. En effet si le *Negro Art* avait pour fonction de regrouper une communauté, beaucoup d'artistes avaient leur propre vision de ce mouvement et travaillaient donc dans des directions opposées. De plus, McKay est l'un des premiers auteurs de la Renaissance et en est donc considéré comme un modèle archétypal, malgré le fait que son identité reste problématique.

II.I.II Une volonté d'innovation littéraire

Dans cette partie nous voulons nous concentrer sur les techniques littéraires employées par Claude McKay et leurs implications, en laissant de côté son utilisation du dialecte jamaïcain sur laquelle nous reviendrons dans une partie ultérieure. Il faut tout d'abord noter que si McKay était critiqué pour son message individualiste il était néanmoins reconnu par ses pairs pour son étude du multiculturalisme. S'il est le premier auteur à avoir intégré un dialecte jamaïcain à sa poésie, il est aussi l'un des premiers à étudier la place et le rôle des immigrants caribéens dans la Harlem Renaissance. L'auteur I. De A. R. déclare par exemple que, McKay dans *Home to Harlem*,

might have discussed any number of indices that make for Harlem's frustration and aggression, the two characteristics that make Harlem so vividly alive. But they are not to be found. In only one respect does McKay go beyond others in his analytical insights. He is the first author to show the role played in Harlem by the polyglot colored nationals from the West Indies, -English, French, and Spanish-speaking- in making Harlem what it is. (I. De A. R., 97.)

Si McKay est donc toujours critiqué pour son manque d'engagement dans sa représentation du quartier de Harlem, il est néanmoins reconnu que son statut d'auteur diasporique jamaïcain lui permet d'innover en analysant l'impact de l'immigration internationale dans un microcosme multiculturel.

McKay's familiarity with jazz and blues, and with international black folk culture, makes his use of the word "jazz" more instructive than it might be in the novels of other, less-schooled writers. The word, which he uses interchangeably to refer to music and dancing, eventually becomes for McKay the very symbol of personal freedom itself. In Home to Harlem, Jake says, "Let's go to the Sheba Palace and jazz around a little." McKay also writes, "The dark dancers picked up the refrain and jazzed and shouted with delirious joy... ." In Banjo, he says dancers "turn themselves jazzing loose in a back-home, brown-skin Harlem way" and "she jazzed right out into the center of the floor and shook herself in a low-down African shimmying way." Also: "Oh, he jazzes like a lizard with his girl." McKay, however, also uses "jazz" in a broader way, implying the esthetic of unpredictability and surprise associated with improvisation, and the jaggedness of the music's rhythm. In a sudden altercation at one of the Harlem "joints," he says, in a nice graphic image, "A table went jazzing into the drum," and in Banjo he refers to the "indiscriminate jazzing of all the Negroes of Marseilles" in a way that makes it clear he is referring to improvised behavior and living for the moment.

(De Barros, 313)

Nous voyons ici que tout en restant dans le thème de la musicalité McKay parvient à innover en créant plusieurs néologismes basés sur le mot « jazz ». Cette technique littéraire n'est toutefois pas simple poudre aux yeux et retranscrit parfaitement les mouvements des personnages de *Banjo*, en particulier de Lincoln Agrippa Daily, un « right-there, right-here baby, yestiday and today and tomorraw and forevah. All right-there right-here » (McKay, *Banjo*, 35.)

La même réflexion peut être portée sur le traitement de la chronologie dans les romans de McKay. Le choix de l'auteur de ne pas suivre un fil narratif clair et bien défini dans ses œuvres lui permet de présenter ses romans sous forme de succession de courts chapitres tenant presque de la nouvelle. Si la narration suit le parcours de Jake ou Banjo par exemple, la chronologie des différents évènements n'a que peu d'importance en dehors des situations d'ouvertures et de conclusions des romans. McKay joue donc régulièrement avec la

temporalité au sein même de ses œuvres en prose, utilisant par exemple des ellipses ou juxtaposant tout simplement deux actions séparées par plusieurs années. De façon à introduire le parcours de Bitá dans *Banana Bottom*, McKay commence son roman par un *flashback* racontant comment et pourquoi elle fut envoyée en Angleterre. Le prochain paragraphe se situe directement dans le présent narratif avec le retour de Bitá en Jamaïque plusieurs années plus tard. Ce nouveau paragraphe est seulement introduit par un saut de ligne et aucune autre donnée typographique ou indication temporelle ne permet au lecteur de comprendre à quel moment se situe l'action.

Il est donc intéressant de se pencher sur les lignes d'ouverture de chaque chapitre des romans de McKay pour voir comment l'auteur introduit l'action qui va s'y dérouler. Dans *Home to Harlem*, par exemple, les premiers mots des chapitres sept à dix sont les suivants :

« Zeddy was scarce in Harlem. And Strawberry Lips was also scarce. » (McKay, *Home to Harlem*, 75)

« The blazing lights of the Baltimore were put out and the entrance was padlocked. » (Ibid, 102)

« Coming home from work one afternoon, Jake remarked a taxicab just driving away from his house. » (Ibid, 112)

« Over the heart of the vast gray Pennsylvania country the huge black animal snorted and roared, with sounding rods and couplings, pulling a long chain of dull-brown boxes packed with people and things, trailing on the blue-cold air its white masses of breath. » (Ibid, 123)

Chaque début de chapitre n'est donc pas inscrit dans une temporalité générale au roman mais plutôt propre aux événements décrits dans le dit chapitre. Aucune aventure vécue par Jake et ses compagnons ne sera évoquée dans un chapitre ultérieur, hormis la seule quête récurrente du livre, la recherche de Felice.

Il pourrait être tentant de considérer ces différentes techniques comme propres au monde littéraire occidental qui a tant influencé Claude McKay, mais l'auteur montre qu'il sait également créer en utilisant son identité d'auteur afro-caribéen. En effet les courts chapitres de ses œuvres narratives sont souvent transformés en essais revendiquant sa vision du New Negro : « McKay does not present a continuous narrative in *The Negroes in America*, but offers a collection of chapters which are actually separate informal essays on the Afro-American scene, such as 'Labor Leaders and Negroes', 'Negroes in Art and Music' and 'Negroes in Literature'. » (Payne, 106.) Bien évidemment la capacité d'innovation littéraire

de McKay ne se limite pas au côté formel de son écriture mais réside plutôt dans sa capacité à créer une forme novatrice en phase avec son message également novateur car profondément personnel. Lamming dans *The Peasant Roots of the West Indian Novel* compare le roman anglais traitant de la *middle-class* britannique au roman caribéen en expliquant que ce dernier présente au lecteur « lumps of earth: unrefined, perhaps, but good, warm, fertile earth. » (Lamming, 26.) L'image d'une œuvre *unrefined* et donc unique est peut être ce qui décrit le mieux le corpus de McKay.

Sa vie personnelle reflète son œuvre littéraire, en effet il déclare dans son autobiographie qu'il lui était plus aisé de vivre avec une partenaire si un climat d'étrangeté s'installait entre eux. Cette ambiguïté permanente assurait la pérennité du couple. Ce même schéma est donc repris par McKay dans ses écrits où la forme novatrice assure une cohésion, à défaut de *plot*. L'image du couple de McKay célèbre donc l'étrangeté, vecteur de création de communautés plus que la ressemblance - on retrouve ici notre image des groupes de solitudes. Si l'œuvre de McKay est liée à sa vie personnelle, il est donc important de se demander avec qui s'identifie l'auteur dans ses livres. Il est impossible de répondre à cette question sans une analyse complète de l'image de l'auteur dans son œuvre. En effet si l'identité de McKay est fragmentaire et célèbre l'altérité de sa culture elle se retrouve dans plusieurs personnages différents sous plusieurs aspects.

II.I.III La figure de l'auteur des ses œuvres

Pour mieux comprendre l'identité de Claude McKay il est essentiel d'analyser comment il se représente dans ses propres œuvres. Comme nous venons de l'évoquer, l'auteur ne se représente jamais à travers un unique personnage. À l'inverse, son identité fragmentaire se reflète dans une multitude de caractéristiques de plusieurs personnages. En cela ces derniers ne représentent pas seulement des types comme l'intellectuel, le danseur, l'entremetteuse ou encore la brute, mais ils personnifient plutôt différents aspects de la personnalité de McKay.

Grâce à son pouvoir créatif, l'auteur peut se permettre de projeter une image idéalisée de lui-même. En effet, Bita Plant représente l'image rêvée d'un McKay capable de revenir en Jamaïque. Si l'auteur ne reviendra jamais - à son grand regret - sur son île natale après son départ pour les États-Unis, Bita revient elle en Jamaïque après avoir été éduquée en Angleterre. Pour Nicholls, *Banana Bottom* « enacts a speculative return home to Jamaica for

the self-exiled author » (Nicholls, 79.) Bitá est donc chez elle en Jamaïque, comme l'indique la première ligne de dialogue lors de son retour : « Welcome Home » (McKay, *Banana Bottom*, 11.) Le parallèle entre l'île et la notion de *home* est une image récurrente du topos McKayien comme nous le verrons dans une prochaine partie. Comme McKay, Bitá quitte très tôt son village natal pour rejoindre la ville (Jubilee pour elle et Kingston pour McKay) avant de partir très tôt parfaire son éducation à l'étranger. Elle séjourne en Angleterre puis en Allemagne, à nouveau à l'image de l'auteur. Cette éducation occidentale les sépare des locaux jamaïcains et ils deviennent donc « exiles from their native cultures. » (Nicholls, 87.) Néanmoins, comme nous l'avons mentionné auparavant, McKay ne se représente jamais à travers un seul personnage ; son passé de troubadour jamaïcain écrivant des ballades inspirées des événements de la vie quotidienne de l'île se retrouve chez les habitants de Banana Bottom qui composent et reprennent tout au long du livre des chansons inspirées des événements de la vie - commune - des citoyens, comme par exemple la liaison entre Bitá et Crazy Bow (McKay, *Banana Bottom*, 14.) McKay donne ici une image de lui-même profondément ancrée dans le terroir jamaïcain, une attitude peu surprenante pour un auteur déraciné et toujours nostalgique de son île. Si McKay se représente de façon idéalisée chez Bitá, jamaïcaine exilée qui retrouve son instinct tropical, il se dépeint de manière plus précise peut être dans le personnage de Squire Gensir. Créé à l'image de son tuteur Walter Jekyll, Gensir représente l'intellectuel anglais qui se fond dans la vie jamaïcaine. Quand celui-ci doit revenir en Angleterre après des années d'exil il décède très rapidement en raison du rude climat britannique et ne peut donc accomplir son rêve de retour et achever ses projets liés à sa vie en Jamaïque. L'île caribéenne l'a profondément transformé jusqu'à rendre son système immunitaire inadéquat à la vie dans son pays d'origine. McKay se pose ici en reflet parfait du Squire. En effet, marqué à vie par ses expériences aux États-Unis, en Europe et en Afrique, McKay ne peut jamais se résoudre à retourner sur son île car son être profond a été transformé à jamais. L'image de McKay dans *Banana Bottom* n'est donc pas toujours idéalisée puisqu'elle reflète également le questionnement diasporique de l'auteur sur la notion d'appartenance et d'adaptation. Bitá elle même questionne son retour en Jamaïque en se demandant si elle pourra un jour (re)trouver sa place dans la société de ses origines (McKay, *Banana Bottom*, 45 ; 55.)

L'identité idéale de McKay rejoint donc la conviction de D.H. Lawrence selon laquelle la passion sexuelle est compatible avec une quête spirituelle. Ne pouvant atteindre cet équilibre dans sa vie personnelle, l'auteur s'efforce de retranscrire cette utopie, pièce par pièce, dans ses œuvres. Grand admirateur de Lawrence, McKay s'inspire de son œuvre *Aaron's Rod*

quand il écrit *Banjo* cinq ans plus tard. « Aaron Sisson, like Banjo, decides to leave his roots for a free life as a flutist in Europe, and through his relationship with the intellectual Rawdon Lilly (who nurses the ill Sisson back to health), Lawrence reveals the two sides of his own character » (Hamalian, 584.) Le rôle de l'intellectuel est endossé par Ray pour McKay, le seul personnage fictif commun à plusieurs de ses œuvres. En effet il apparaît dans *Banjo* et *Home to Harlem*, à chaque fois en compagnon privilégié du personnage principal. Ray est un auteur qui suit les pas de McKay dans sa quête spirituelle. Il est présenté comme « introspective. » Comme McKay il poursuit une quête identitaire : « [He looks] for mythic self-expression in literature » (Cooper, 474.) Originaire de l'île d'Haïti il travaille tout d'abord dans les chemins de fer pour subvenir à ses besoins d'auteur au succès discutables. Reprenant l'image solitaire de McKay, il est souvent présenté en marge de la communauté, ne s'intégrant qu'à des fins matérielles, par exemple écrire des lettres pour ses amis moyennant finance (McKay, *Banjo*, 67) ou pour suivre Jake et Banjo. Ces deux derniers possèdent ce côté naturel, instinctif et animal, envié par McKay lui-même. Si, comme McKay, ils réunissent une communauté à travers leur art et leur sociabilité, ils parviennent à vivre au jour le jour en accord avec leur instinct. McKay écrit dans son autobiographie qu'il aurait aimé pouvoir se comporter dans sa vie comme ses deux personnages.

L'écriture de McKay est donc souvent tournée vers l'auto-analyse, que ce soit dans ses autobiographies ou ses poèmes basés sur ses expériences personnelles mais également dans ses romans. Il doit se représenter à travers une multitude de personnages de façon idéalisée ou réaliste car son identité propre est multiple, fragmentaire, et en constante évolution.

II-II Des va-et-vient identitaires

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de notre deuxième partie, l'identité de McKay se transforme au fur et à mesure de ses voyages. Il ne faut donc pas voir ses changements idéologiques comme de nouveaux chevaux de bataille pour l'auteur mais plutôt comme une composante partielle de son identité. Notre étude se veut chronothématique, retraçant le parcours d'un McKay tout d'abord marxiste puis cosmopolite et enfin catholique. L'auteur effectue des va-et-vient entre ces différentes identités et ne les incarne donc jamais complètement.

Nous sommes ici témoins d'un nouveau récit, loin du discours idéaliste d'un auteur luttant pour l'élévation socio-politique du New Negro mais à l'inverse celui d'un homme de lettres à la recherche de son identité profonde et victime de sa quête frustrée.

II.II.I La naissance d'un McKay marxiste

McKay arrive aux États-Unis en 1912 pour étudier l'agriculture au Tuskegee Institute, haut lieu de l'accomplissement du New Negro, avec des auteurs comme Booker T. Washington par exemple. Lorsque McKay prend conscience de la ségrégation omniprésente en Alabama il décide de partir pour l'Université d'État du Kansas la même année. C'est là qu'il découvre pour la première fois ce que représente et implique un engagement politique de gauche en rejoignant l'association socialiste de la faculté (Wintz, 69.) Il commence également à lire W.E.B. DuBois et adopte donc une position qui sera plus tard considérée comme archétypale du mouvement de la Harlem Renaissance.

Comme Langston Hughes, McKay est attiré par les sirènes du communisme comme solution potentielle aux problèmes raciaux et économiques rencontrés par l'Amérique noire (Ibid, 195.) Le Parti Communiste aux États-Unis fut l'un des premiers partis à regrouper les artistes dans un but politique. Il n'est donc pas surprenant qu'un auteur afro-caribéen fraîchement arrivé en Amérique et à la recherche de moyens artistiques pour lutter contre la ségrégation fut tenté par la vision communiste de l'élévation de la masse ouvrière par l'art. S'il n'a jamais voulu ouvertement déclarer son engagement communiste, McKay a publiquement soutenu la révolution bolchévique et a tout fait pour se rendre au Quatrième Congrès de l'Internationale Communiste en Russie où il rencontre des personnages tels que Radek ou Trotsky durant son séjour. Il consacre une grande partie de son autobiographie *A Long Way From Home* à ce séjour en Russie et le présente comme un événement crucial de sa vie.

L'engagement Marxiste de McKay s'exprime néanmoins avant ce voyage, en effet dès les années 1919-1920 l'auteur consacre plusieurs poèmes à la gloire de la Russie et à la critique du capitalisme. « To 'Holy' Russia » écrit en 1920 montre l'admiration de McKay pour le pays soviétique :

*Long struggling under the Imperial heel;
Some dared not see the white flame of your star;
Dimmed by the loathsome shadow of your Tsar.
But men who clung to sacred dreams could feel;*

*Some day you would put forth your arm of steel;
And drag the mannikins from near and far,
Before the mighty people's judgment bar,
To answer for the ruined commonwealth...*

*Down from their high, dishonoured place you hurled;
The cowed, incompetent, corrupted few;
The blood-bathed flag of a new life unfurled,*

*Revealed your soul alike to Slav and Jew:
The eyes of the too-long submissive world,
Lifted in golden hope, are turned to you!*

On voit ici que l'attachement de McKay au communisme est motivé par sa capacité potentielle à renverser la classe dirigeante et réveiller la classe ouvrière. Les poèmes de McKay ne sont pas seulement pro-communistes mais également anti-capitalistes. Dans « A Capitalist At Dinner », l'auteur présente une image pour le moins négative d'un capitaliste lors d'un repas :

*An ugly figure, heavy, overfed,
- Settles uneasily into a chair;
Nervously he mops his pimply pink bald head,
Frowns at the fawning waiter standing near.
The entire service tries its best to please;
This overpampered piece of broken-health,
Who sits there thoughtless, querulous, obese,
Wrapped in his sordid visions of vast wealth.*

*Great God! If creatures like this money-fool,
Who hold the service of mankind so cheap,
Over the people must forever rule,
Driving them at their will like helpless sheep-
Then let proud mothers cease from giving birth;
Let human beings perish from the earth.*

McKay présente ici une figure hideuse du capitalisme. On peut noter que le capitaliste est par essence blanc, et exploite donc les serveurs noir, à travers l'esclavage ou la ségrégation. Au delà de l'idéal politique l'engagement de McKay avec le communisme est en grande partie motivé par la question raciale. C'est cette image de la solidarité au sein des classes défavorisées et exploitées qu'il renvoie dans ses œuvres, avec les *dockers* du port de Marseille qui font face à la police blanche, les habitants noirs du quartier de Harlem qui sont menacés par des descentes de police violentes, ou encore les modestes agriculteurs jamaïcains qui s'unissent pour lutter contre les plus riches.

Si McKay s'investit autant dans le communisme pour rechercher un idéal de coexistence entre la classe blanche et la classe travailleuse noire aux États-Unis plus que pour le message politique du parti de gauche, il n'est pas surprenant de voir l'auteur se détacher petit à petit de ce mouvement, sa conviction communiste n'étant pas inébranlable. En 1943 McKay écrit même que les « Communists, blind leaders of the blind / Manipulating God and politics / Brazenly hold forth to deceive mankind / With potpourri of clever Marxian tricks » (Claborn, 620.) S'il accepte la propagande politique, il refuse que celle-ci soit faite à travers l'art, ce dernier devant rester pur. Il tient donc à rester un « free spirit » et s'éloigne du communisme (Wintz, 198 ; 200.)

Cette lassitude devient d'ailleurs générale dans les années 1930 avec le déclin du Marxisme aux États-Unis, et la difficulté pour la communauté artistique de réagir à l'après-communisme.

McKay délaisse donc son identité Marxiste pour endosser celle qui le suivra toute sa vie et reste aujourd'hui la composante essentielle de son œuvre : sa dimension transatlantique et plus généralement internationale.

II.II.II L'avènement d'un McKay cosmopolite

En 1977 McKay fut nommé à titre posthume poète national de la Jamaïque par le gouvernement. Il est néanmoins difficile, ou en tout cas réducteur, de classer McKay comme « auteur jamaïcain ». Il ne peut non plus être catégorisé comme auteur afro-américain ou encore auteur noir européen. Claude McKay ne peut simplement pas être placé dans une seule catégorie ou défini par un terme unique. Trop influencée par son environnement, l'écriture de McKay évolue avec son identité, ses rencontres et donc ses voyages. Il est donc un auteur international. Il vit en Europe de 1919 à 1934, période durant laquelle il écrit ses trois romans. Il admet que son identité reflète en partie le regard qui est posé sur lui à un instant précis, il n'est donc pas surprenant de voir son identité évoluer constamment.

Lors de tous ses séjours à l'étranger, il cherche toujours à rejoindre une communauté internationale : aux Etats-Unis, il rejette la vie dans l'Alabama puis celle de l'université pour rejoindre la ville cosmopolite de New York et travailler pour le *Liberator* de Max Eastman. En Angleterre, il rejoint à Londres deux clubs qu'il décrit dans son autobiographie : le premier club, dédié aux soldats de couleur, « was a host of colored soldiers in London, from the West Indies and Africa, with a few colored Americans, East Indians, and Egyptians among them [...] [He] went often and listened to the soldiers telling tales of their war experiences in France, Egypt, and Arabia. » (McKay, *A Long Way From Home*, 67.) Le second club est « The International Club. [...] Foreigners formed the majority of the membership. The Jewish element was the largest. The Polish Jews and the Russian Jews were always intellectually at odds. The German Jews were aloof. There were also Czechs, Italians, and Irish nationalists. » (Ibid, 68.) À Marseille, McKay décide de vivre sur les quais pour être proche des nouveaux arrivants sur le port et à Paris il emménage dans le quartier de Montparnasse, lieu privilégié des écrivains du monde entier résidant dans la capitale française. Tout au long de sa vie, McKay tente donc de rester en phase avec son identité cosmopolite. En effet, si son identité est fragmentaire, le fait de vivre au contact de plusieurs cultures différentes est le meilleur moyen de satisfaire ses besoins grégaires. Cela fait également écho à son envie constante de voyage et de départ comme nous le verrons dans une prochaine partie.

Si McKay reste profondément international c'est également car il n'arrive pas à se fixer et à s'identifier à un seul environnement. Sa Jamaïque natale paraît édénique et reste donc son

attache principale profonde mais il décide néanmoins de la quitter pour explorer le monde. Victime de la ségrégation aux États-Unis il décide de parcourir l'Europe et même l'Afrique à la recherche d'appartenance, mais sa quête frustrée s'achève lors de son retour à Harlem puis à Chicago où il décède quelques années plus tard. McKay donne donc l'image contrastée d'un auteur ouvert sur le monde et pourtant obnubilé par la question de son identité personnelle. Son comportement cosmopolite est donc une tentative de réponse toujours inachevée à la problématique de son être fragmentaire. Comme nous l'avons vu auparavant le seul moyen pour l'auteur de résoudre cette équation impossible est de se projeter à travers plusieurs personnages dans ses œuvres, Bita Plant par exemple.

Les autres personnages de McKay sont eux aussi créés à l'image de l'auteur mais sont également à la recherche de leur identité; ils se réunissent à Marseille ou dans les cabarets de Harlem et voyagent dans le monde entier tout en rêvant d'un environnement dans lequel ils seraient acceptés et n'auraient plus le besoin de partir.

Cette quête frustrée mène donc McKay à explorer la dernière facette de son identité : celle du catholicisme comme refuge spirituel.

II.II.III Le refuge dans le catholicisme

McKay s'est déclaré athée toute sa vie, principalement en réponse à l'éducation chrétienne stricte de son père en Jamaïque. Voulant rester libre de toute doctrine, il n'évoque que très peu la religion dans ses œuvres. Elle est même totalement absente de beaucoup de ses écrits. L'éducation chrétienne coloniale dans *Banana Bottom* est la seule trace de religion présente dans les trois romans de McKay. Nous avons vu qu'elle s'opposait à l'Obeah et est moquée de façon récurrente par l'auteur à travers le personnage de Priscilla Craig. Il est donc surprenant d'observer la conversion au catholicisme de McKay en 1944, quatre ans avant sa mort.

McKay découvre le catholicisme européen en 1928 lors d'un séjour en Espagne. Il envisage alors l'existence d'un « Catholic way of salvation [...] and a Catholic way of life » (Sherman, 10.) Il ne rejoint néanmoins l'Église que lors de son retour aux États-Unis dans les dernières années de sa vie. Il est donc difficile de ne pas voir la conversion de McKay comme un

concours de circonstances plutôt qu'une révélation spirituelle. Lorsque McKay revient à Harlem en 1934 après plusieurs années passées en Europe, il a renoncé à sa quête identitaire transatlantique et se trouve seul, sans le sou dans le quartier où son écriture engagée a vu le jour. Bénéficiant tout d'abord du soutien du Federal Writers Project, il trouve un emploi et parvient à survivre. Sa santé se dégrade néanmoins et il doit rapidement trouver de l'aide, financière et humaine. Il est alors recueilli par l'évêque Barnard Sheil qui l'emmène à Chicago et lui offre un poste de lecteur dans une structure d'éducation catholique. C'est sous son influence que McKay se converti, au grand désarroi de ses amis parmi lesquels Max Eastman, qui regrettent son renoncement à sa liberté spirituelle. McKay lui répond dans une lettre : « [I do not want to] go sour on humanity, even after living in this awful land of the U.S.A. I still like to think of people as I did as a boy in Jamaica. » McKay voit le catholicisme comme un moyen de contrer le communisme auquel il s'oppose désormais et le fascisme. N'ayant pu trouver de réponse à sa quête identitaire lors de son périple, il décide d'embrasser la voie de la Chrétienté. Cette soif de réponse est d'ailleurs le sujet de l'un de ses derniers poèmes, « Thirst » :

*My spirit wails for water, water now!
My tongue is aching dry, my throat is hot;
For water, fresh rain shaken from a bough,
Or dawn dews heavy in some leafy spot.
My hungry body's burning for a swim
In sunlit water where the air is cool,
As in Trout Valley where upon a limb
The golden finch sings sweetly to the pool.
Oh water, water, when the night is done,
When day steals gray-white through the window-pane,
All impotent of parts, of fevered brain;
Pure water from a forest fountain first,
To wash me, cleanse me, and to quench my thirst!*

On comprend ici que McKay voit dans la religion une forme de pureté réminiscente de son île natale et diamétralement opposée à la vicissitude des États-Unis. La volonté de McKay de se convertir répond donc plus à un besoin matériel et physique qu'à une conviction spirituelle.

Cela se confirme dans son poème « A Prayer » dans lequel il explique que c'est par agonie qu'il se tourne vers une puissance divine pour lui permettre d'avancer.

*'Mid the discordant noises of the day I hear thee calling;
I stumble as I fare along earth's way; keep me from falling.*

*Mine eyes are open but they cannot see for gloom of night;
I can no more than lift my heart to thee for inward light.*

*The wild and fiery passion of my youth consumes my soul;
In agony I turn to thee for truth and self-control.*

*For passion and all the pleasures it can give will die the death;
But this of me eternally must live, thy borrowed breath.*

*'Mid the discordant noises of the day I hear thee calling;
I stumble as I fare along Earth's way; keep me from falling.*

Le catholicisme de McKay reste donc une religion plutôt individualiste. Il se convertit pour des raisons personnelles et à l'inverse de son message racial ou communiste ne tente pas de répandre ses convictions. Cela est bien représenté par son discours lors de sa rencontre avec Bernard Shaw. Grand admirateur de l'auteur, McKay le rencontre en 1919, à Londres. Shaw partage avec McKay sa façon d'observer une cathédrale : toujours vers le haut, vers le plafond. L'auteur jamaïcain déclare dans son autobiographie n'avoir jamais oublié cette remarque de Shaw et l'avoir appliquée durant sa vie entière. Cette verticalité du regard représente en effet assez bien la vision que McKay a du monde, individuelle et centrée sur sa condition plutôt qu'horizontale et donc tournée vers les autres. McKay se complait donc dans le catholicisme de la même façon qu'il observe une cathédrale : De façon personnelle et non pas avec un regard dirigé vers ses contemporains. Cette association du catholicisme et de l'individualisme peut paraître contradictoire, mais si l'identité de McKay est problématique c'est en partie parce qu'elle repose sur de nombreuses contradictions.

II-III De nombreuses contradictions

Un homme aux multiples facettes ainsi qu'un intellectuel pétri de contradictions : de gauche, de droite, homosexuel, hétérosexuel, poète, romancier, homme politique, athée, catholique romain, africain américain, afro caribéen, moderniste, victorien tardif, etc. Ces diverses postulations ou ces postures opposées, il les a incarnées tour à tour, et parfois simultanément (Mangeon, 1442.)

C'est en ces termes qu'Anthony Mangeon décrit Claude McKay dans un essai écrit en 2009. Notre étude rejoint cette analyse en cela que si l'identité est fragmentaire comme évolutive et que l'auteur s'attache à explorer l'écriture de soi, ses œuvres ne peuvent qu'être porteuses de nombreuses contradictions. Dans un premier temps nous voulons aborder le thème de la cohabitation du patois jamaïcain et d'un anglais occidental littéraire dans les écrits de McKay, avant d'analyser l'instabilité de la représentation du lieu pour enfin débattre de l'écriture de l'auteur : est-elle passive ou active ?

II.III.I La dualité dans le langage

Claude McKay est surnommé « Jamaica's Bobbie Burns » (Wintz, 68.) Ce surnom fait référence à Robert Burns, poète populaire écossais de la fin du 18^{ème} siècle. Burns est célèbre pour avoir cherché tout au long de sa carrière à mélanger l'anglais littéraire et son dialecte écossais. Ce n'est pas un hasard si Claude McKay lui est comparé : en effet l'auteur jamaïcain commence sa carrière en se focalisant sur l'expression de son patois jamaïcain. Découvert par Walter Jekyll pour cette raison, il devient rapidement le premier poète à acquérir une certaine notoriété grâce au dialecte jamaïcain. L'un de ses premiers poèmes, « Cudjoe Fresh From de Lecture » comporte par exemple :

*Me look 'pon me black 'kin, an' so me head grow big,
Aldough me heaby han' dem hab fe plug an' dig
For ebery single man, no car' about dem rank,
Him bring us ebery one an' put' pon de same plank.*

*Say, parson do de same? Yes, in a diff'ren' way,
For parson tell us how de whole o' we are clay*

*An' lookin' close at t'ings, we hab to pray quite hard
Fe swaller wha' him say an' don't t'ink bad o' Gahd.*

Si la phonétique du dialecte permet assez facilement à tout anglophone de comprendre son message, l'écriture de McKay reste hautement singulière puisque novatrice pour l'époque : *Songs of Jamaica* est publié en 1912. Très tôt McKay se heurte néanmoins aux barrières pratiques du métier d'écrivain et Walter Jekyll le force, par exemple, à ajouter un glossaire à son premier recueil de poèmes.

Rapidement McKay va adopter un anglais académique dans ses poèmes. Il le fait assez maladroitement à ses débuts comme l'explique Tyrone Williams dans son analyse du poème « George William Gordon to the Oppressed Natives »

The final stanza of the poem offers a remarkable foreshadowing of what later became McKay's most famous poem, "If We Must Die": 'Gordon's heart here bleeds for you / He will lead to victory / We will conquer every foe, / Or together gladly die'. The poem also contains lines that prefigure the exhortation of McKay's great propagandistic poems: "Rise, O people of my kind!! Struggle, struggle to be free." Unfortunately, the poem is marred by intrusive approximations of Jamaican dialect in lines that are generally in Standard English poetic idiom: "O, you sons of Afric's soil" is followed by "Show dem dat you ha' some brains." It seems improbable that Gordon would have told Jamaicans that they should "Wake . . . / De gorilla in your blood! Though you may be coarse and rude." Nevertheless, the poet's enthusiasm, anger, and energy shine through.

Si la cohabitation des deux langages est parfois problématique au début de sa carrière, McKay s'en accommode rapidement pour parvenir dans ses poèmes et ses romans à un équilibre entre cohésion et cohérence linguistique. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, McKay confie à ses personnages différents accents et différents dialectes, du français au patois jamaïcain en passant par l'accent du sud des États-Unis. Les personnages principaux étant ceux dont la voix se fait entendre tout au long de l'œuvre, leur rôle linguistique est crucial. Là encore nous pouvons les séparer en deux catégories : Jake et Banjo s'expriment dans un anglais du sud des États-Unis, alors que Bitá et Ray s'expriment dans un

anglais académique. Cela s'explique par l'éducation de Bitá en Angleterre, et le métier d'auteur de Ray. McKay ne présente néanmoins jamais un dialecte comme un élément socialement négatif, en effet la bonne humeur de Banjo et Jake est en partie représentée par leurs expressions et leur permet de rassembler leurs communautés.

En effet McKay déclare dans l'introduction de *Harlem Shadows* qu'il trouve « more quiet delight in 'the golden moon of heaven' than in 'the terra-cotta disc of cloud-land'. » L'idéal de McKay est donc de parvenir à faire cohabiter de façon cohérente deux dialectes, deux éléments en apparence contradictoires. De façon plus générale cela est un topos de la littérature caribéenne comme l'explique Simon Gikandi : « An integrated discourse of self is surely the ultimate or possibly Utopian desire of Caribbean writing, but it can only be reached after the negotiation of a historically engendered split between the self and its world, between this self and the language it uses. » En s'éloignant des contraintes linguistiques et en embrassant son identité linguistique binaire et donc fragmentaire, McKay parvient enfin à trouver une réponse satisfaisante, bien que formelle, à la problématique de son identité.

Si l'évolution littéraire de McKay est liée à son départ de la Jamaïque puis à ses voyages, l'instabilité du discours de ses œuvres est à mettre en parallèle avec l'instabilité de la notion du lieu dans ses écrits.

II.III.II L'instabilité du lieu

S'il est indispensable de référencer tous les voyages de Claude McKay pour comprendre son internationalité il est également intéressant d'étudier ce qui motive ces trajets. Souvent la raison d'un voyage se trouve dans l'attrait de la destination : le voyageur se rend dans un nouveau lieu pour le découvrir. Dans le cas de Claude McKay cette envie de découverte est renforcée, si ce n'est dominée, par la nécessité du départ. McKay fuit autant qu'il voyage. Il quitte la Jamaïque pour découvrir les États-Unis, en apparence plus modernes, avant de se rendre en Europe pour fuir la ségrégation constante dont il est victime. Il ne retourne en Amérique que lorsque ses rêves d'appartenance se révèlent infructueux en Europe. Cela explique également pourquoi l'auteur n'est jamais retourné en Jamaïque malgré la récurrence d'une évocation méliorative de son île natale dans ses œuvres : il sait qu'il n'y a plus rien pour lui en Jamaïque et ne peut donc qu'être motivé par un nouveau départ, une nouvelle

destination pour éviter tout retour en arrière dans la quête toujours infructueuse de son foyer. La notion de lieu et d'environnement est donc instable dans la vie et l'œuvre de McKay. Parce que l'auteur comme ses personnages évoluent constamment, la représentation du lieu devient insatisfaisante et doit donc elle aussi évoluer, à travers le voyage.

Il est néanmoins tentant pour le lecteur d'adopter une vision binaire et antagoniste des lieux dans l'œuvre de Claude McKay : la ville est présentée de façon négative alors que la campagne représente un éden. Nous voulons néanmoins prouver que si cela est vrai lors de nombreuses occurrences il faut analyser le discours de McKay plus en profondeur pour comprendre que tout est question de nuances et de contrastes. Encore une fois l'instabilité de la représentation de son environnement reflète la fragmentation de son identité évolutive.

Le récit de *Banana Bottom* ne se déroule qu'en Jamaïque ; si l'Angleterre est évoquée ce n'est qu'à travers les expériences des différents personnages et jamais comme un environnement à décrire. À travers le regard de Bitia Plant, heureuse d'être enfin de retour sur son île natale, le lecteur voit une Jamaïque idyllique. McKay rend hommage aux paysans et plus généralement à la classe ouvrière d'un petit village tel que Banana Bottom. La capitale, Kingston, est elle décrite de façon plus péjorative, peuplée de gens de petite vertu par exemple. Au-delà de la Jamaïque c'est plutôt un idéal de communauté que McKay retranscrit ici. L'utopie socio-géographique McKayienne allie l'instinct grégaire des habitants d'un petit village avec le cosmopolitisme d'une ville internationale. La vie des paysans est, par exemple, célébrée mais nuancée par le danger qu'elle implique : « It is [...] dependent upon outside markets to whose tariff laws and other policies it must submit » (Whitbeck, 27.) La nature jamaïcaine dépeinte de façon antédiluvienne est également une menace pour les habitants de l'île :

One of the serious handicaps suffered by the island is the all-too-frequent occurrence of droughts that reduce or ruin the crops and dry the pastures. The other menace is the terrible West Indian hurricanes whose destructive visits are irregular, but average one in about seven years. Rarely does a hurricane devastate the whole island. In 1915, 1916 and 1917, hurricanes visited the island each year and reduced the banana crop to about 15% of its average yield. None has occurred since (to Feb. 1932), but the planters of Jamaica live under the threat of disaster every autumn (August to November), and all of the business of the island must take into account the possibility of one of these terrible storms. The three successive

hurricanes of 1915-17 brought the island to the verge of bankruptcy and entailed prolonged suffering upon tens of thousands of people. (Ibib, 19)

McKay est conscient de cela et ne présente donc pas seulement la campagne jamaïcaine comme paradisiaque mais décrit par exemple l'arrivée d'un ouragan qui détruit les cultures, affamant les fermiers et allant même jusqu'à tuer deux personnages, dont le père adoptif de Bitá.

Le personnage de Bitá a néanmoins le potentiel de réunir les visions rurale et cosmopolite de McKay grâce à son éducation occidentale et sa volonté de s'immerger dans la *folk life* de Banana Bottom. Elle « finds a place that is truly 'home' by finding a 'solution' [...] to the familiar West Indian dichotomy" of Western education and local roots. Gilkes sees Banana Bottom as an idealized 'home' a folk-centered community in which the black or colored West Indian can live in harmony with himself and others » (Nicholls, 81.)

Cette instabilité du lieu est donc un topos de la littérature caribéenne :

The novel of West Indian life, with 'its poverty and struggle, its simple dignity and qualified human happiness, against the backdrop of a tropical isle whose natural beauty cannot completely ease the hardship and pain.' The same theme that preoccupied Lawrence - the value of the vitalizing instinctive life of the peasant as an antidote to the ills of civilization - helped to affirm McKay's imaginative and brilliant vision. (Hamalian, 585.)

C'est donc la condition même de McKay en tant qu'auteur jamaïcain déraciné qui le pousse à représenter son environnement de manière toujours contrastée. Cela s'applique à la campagne comme nous l'avons vu mais également à la ville, qui est traitée d'une manière identique par l'auteur.

L'environnement urbain est toujours pour McKay synonyme de voyage et de cosmopolitisme. Ce n'est pas un hasard si les deux seules villes non-jamaïcaines que McKay représente dans ses romans sont le port de Marseille et la ville de New York. Les pôles urbains sont des opportunités pour la création de microcosmes cosmopolites. C'est dans les bars ou les cabarets que les voyageurs du monde entier peuvent se retrouver et ainsi créer ce sentiment de communauté et donc en partie satisfaire leur quête d'appartenance.

Si la campagne répond à un appel spirituel la ville elle permet à l'auteur et à ses personnages de répondre à leurs besoins matériels. Comme McKay qui a multiplié les petits boulots aux Etats Unis ses personnages saisissent les opportunités que leur donne la ville pour survivre ; ils volent, travaillent sur les ports, se font entretenir par des femmes et mendient pour pouvoir continuer à vivre leur vie de liberté au jour le jour. Si la ville est donc représentée comme un lieu avec un fort potentiel grégaire il faut tout de même préciser que les personnages comme l'auteur restent toujours en périphérie de celle-ci. Parce qu'ils sont étrangers, à cause de leur couleur de peau ou encore par leur incapacité à s'adapter à leur environnement ils doivent rester en marge de la civilisation. Ils coexistent avec les autres habitants mais ne peuvent jamais vraiment quitter leurs groupes de solitude. Ils sont victimes de discriminations et sont pourchassés par la police par exemple.

La ville comme la campagne sont donc des environnements représentés de façon contrastée et complexe par McKay. Elles ont toutes les deux le potentiel d'être un lieu d'accueil pour l'auteur et les personnages mais ne peuvent jamais atteindre cet idéal. L'environnement reste donc toujours instable et pousse McKay à vivre dans un état liminaire, dans un entre-deux social comme géographique. Cela représente à nouveau un aspect de son identité parcellaire.

II.III.III Une écriture à la fois passive et active

La dernière contradiction que nous voulons mettre en avant dans l'œuvre de Claude McKay est son écriture à la fois active et passive. Une écriture active se rapporte à une écriture ayant pour but la création littéraire, elle est donc avant tout personnelle. À l'inverse, une écriture passive a pour but de gérer une condition matérielle. L'auteur écrit alors pour vendre ses ouvrages.

Nous pouvons penser que l'écriture de la Harlem Renaissance devait être avant tout active. En effet, comme DuBois qui place la culture comme objectif ultime de l'homme noir, les auteurs de cette période pourraient n'avoir écrit que pour l'avancement de la cause Afro-Américaine, et non pas seulement pour des raisons pécuniaires. C'est en partie le combat littéraire mené par Marcus Garvey. Ce dernier s'oppose au 'Ghetto Realism', à ces auteurs qui décrivent la vie quotidienne parfois impure d'un homme noir à Harlem. Le problème mis en

avant par Garvey est que ces écrivains répondaient à un public et à des publieurs blancs. Ils avaient donc tendance à exposer, dans leurs livres, la pire facette du New Negro pour satisfaire cette audience critique. (Wintz, 150.) On retrouve ici la critique faite à Claude McKay par DuBois, qui lui reproche sa représentation de l'homme noir dans *Home to Harlem* : « White people think we are buffoons, thugs, and rotters anyways. Why should we waste so much time trying to prove it? That's what Claude McKay has done. » (Cooper, 245.) L'auteur jamaïcain était donc accusé de sacrifier l'avancement de sa race sur l'autel de l'argent. Cela peut se justifier en évoquant par exemple le départ de McKay pour les États-Unis en 1912. Comme nous l'avons évoqué précédemment, ce choix était en partie motivé par sa volonté de conquérir un public plus large. En Jamaïque, ses écrits étaient essentiellement destinés à un cercle local. Tout d'abord car il retranscrivait des événements de la vie quotidienne de l'île auxquels seuls des Jamaïcains pouvaient s'identifier, mais également à cause de son usage du patois. Si Walter Jekyll lui permit de conquérir un public lettré, amateur de littérature, il restait tout de même toujours limité par la taille et l'importance du pays. Les États-Unis apparaissaient donc comme une opportunité de se faire un nom dans le milieu littéraire et de multiplier ses ventes d'ouvrages.

En 1931, lorsqu'il réside encore au Maroc, McKay est contacté par Nancy Cunard. Celle-ci souhaite réunir un grand nombre d'écrits et d'œuvres d'auteurs noirs anglophones pour former une anthologie de leur art. McKay accepte d'écrire plusieurs articles et organise également un voyage en Jamaïque pour Cunard, chez la famille de l'auteur jamaïcain. Il écrit plusieurs semaines après à Cunard pour lui demander une rémunération pour le travail qu'il a effectué. Il reçoit néanmoins une lettre lui expliquant que l'anthologie à paraître vise à améliorer la condition de la race noire et qu'il était donc sous-entendu que les auteurs y participant ne recevraient aucune compensation financière. Ulcéré, McKay demande le renvoi immédiat de ses articles et interdit Cunard de les publier. L'anthologie verra tout de même le jour, sous le titre *Negro*, sans les articles de McKay (Wintz, 185.)

McKay ne correspondrait donc pas à la définition d'un auteur de la Harlem Renaissance ne se concentrant que sur l'écriture active. Il faut néanmoins préciser que cette définition de l'auteur afro-américain, écrivant gratuitement pour l'avancement de la cause noire, reste largement idéalisée. La Harlem Renaissance était aussi l'opportunité pour certains artistes de voir leur travail enfin reconnu et considéré. Cette nouvelle exposition leur permettait donc de se faire connaître du grand public et donc de naturellement récolter les fruits de leur travail. À

travers son écriture passive McKay ne s'oppose donc pas à la réalité de l'auteur de la Harlem Renaissance. En effet l'auteur jamaïcain a vécu sa vie dans une précarité presque constante. Seuls ses écrits, plusieurs petits boulots, et la générosité de ses amis lui permettaient de financer ses voyages. Il prend conscience de l'importance financière de son art lorsqu'il rencontre la Baronne Von Freytag-Loringhoven, célèbre figure de la Renaissance. Il la rencontre tout d'abord à Harlem, visiblement aisée et adorée de tous. Plusieurs années plus tard il la rencontre à nouveau, cette fois-ci en Allemagne, lors d'un de ses voyages. Il la reconnaît dans la rue essayant de vendre des journaux pour survivre. Loin de son aura rayonnante qu'elle avait à Harlem, elle apparaît pauvre et malheureuse. McKay prend donc conscience de l'éphémérité du succès, et quelques années plus tard ne peut aider Nancy Cunard sans compensation financière.

L'écriture passive de McKay se justifie donc facilement. Elle n'occulte pas néanmoins son écriture active. En effet, notre étude porte en grande partie sur la recherche identitaire de l'auteur à travers ses voyages, mais également ses écrits. Il n'est donc pas surprenant de voir une partie de son corpus se rapporter à une écriture active. Ses premiers poèmes se basent sur ses expériences personnelles, alors que ses derniers sont témoins du questionnement spirituel de l'auteur. Nous reviendrons plus tard sur l'évolution de l'auteur vers une écriture autobiographique. L'œuvre de McKay porte donc également le signe d'une littérature ayant pour seul but la création et la compréhension de soi. C'est en cela que l'écriture de McKay est tour à tour passive puis active.

Cela symbolise une œuvre en crise, une quête dans laquelle se joue l'identité même de l'auteur. Le parcours n'est pas motivé par le simple passage de l'innocence au monde et par la découverte du progrès, mais plutôt par cette recherche identitaire. C'est en cela que l'œuvre de McKay n'est pas dogmatique, mais représente une exploration des problèmes de l'identité.

Partie III

-

Recréer une identité diasporique à travers la rencontre

Nous avons montré dans notre deuxième partie pourquoi McKay ne pouvait être catégorisé comme un auteur classique de la Harlem Renaissance. Il faut donc maintenant reconstruire son identité pour arriver à une compréhension satisfaisante de son œuvre. La quête ultime de McKay est sa recherche de son foyer, sa *Home*. Ce terme englobe un lieu géographique, mais également spirituel. Il implique un sentiment d'appartenance chez l'auteur, et crée de nombreuses tensions dans son écriture : McKay se situe toujours dans un entre-deux entre oubli de soi et obsession de soi. S'il est toujours à la recherche de son foyer, il doit alors se tourner vers le futur. Grâce à la rencontre et plus généralement au regard de l'autre, McKay opère une remise en œuvre constante de son œuvre et de sa vie. La forme de ses écrits évolue au long de sa carrière, pendant que l'auteur voyage dans le monde entier sans jamais revenir dans un pays déjà visité - États-Unis mis à part - . Il se projette ainsi dans un ailleurs qui pourrait potentiellement renfermer son foyer et donc résoudre son problème identitaire. Il déclare donc dans son autobiographie que parcourir le monde est nécessaire, une action étant toujours préférable à une vie statique. Le voyage fait appel à son être profond, sa destinée est de voyager (McKay, *A Long Way From Home*, 177.) À travers la rencontre McKay espère reconstruire son identité diasporique.

À cette recherche identitaire dans l'ailleurs s'oppose donc l'obsession de soi et le ressassement. Tout au long de sa vie, l'écriture de McKay devient de plus en plus autobiographique. Il se penche donc sur son passé pour l'analyser avec un nouveau regard, grâce à ses voyages ou à ses nouvelles rencontres. En parallèle de sa fuite en avant vers un ailleurs salvateur, McKay utilise le motif de la répétition pour, entre autres, évoquer sa nostalgie d'une vie antédiluvienne dans une Jamaïque édénique. Il décrit par exemple le même événement à différentes périodes de sa vie. Certains de ses personnages sont communs à plusieurs de ses romans. Il est intéressant d'étudier ces motifs de la répétition pour analyser l'évolution de McKay, et donc comprendre la construction de son identité.

Dans une première sous-partie nous analyserons donc ce regard que McKay porte sur son passé tout au long de sa carrière. Parce qu'il écrit pour mieux comprendre son identité propre, McKay évoque toujours l'existence d'un foyer idéal qui a existé dans son passé. Son évocation à travers le motif de la répétition lui permet donc de s'en rapprocher.

Cet éden restant toujours inatteignable, nous verrons ensuite comment McKay entame une quête identitaire dans l'ailleurs, et donc dans le voyage. Les personnages de l'auteur sont, à son image, en mouvement constant dans ses œuvres. Cette recherche d'appartenance est

conditionnée par la rencontre. Tout au long de sa vie McKay s'inspire des différents personnages qu'il rencontre pour créer son identité pièce par pièce. Il passe les dernières années de sa vie à analyser cette quête, toujours inachevée, en se tournant vers une écriture autobiographique.

III-I Un Foyer introuvable

Malgré tous les voyages de McKay, une notion reste constante : celle de *Home*. Le foyer est en effet une image vers laquelle tendront toujours McKay et ses personnages. Le premier lieu auquel l'auteur s'identifie est sa Jamaïque natale. Tout au long de sa vie il idéalise l'île caribéenne dans son œuvre et, s'il n'y revient jamais physiquement, le lecteur comprend qu'elle représente une image parfaite et édénique pour l'auteur. McKay finit par intituler une de ses autobiographies *A Long Way From Home*. Le foyer est ici à nouveau son île natale, mais désigne le sentiment même d'appartenance plutôt que le lieu géographique lui-même.

Après son départ vers les États-Unis, et tout au long de sa carrière, McKay regarde en arrière et observe la Jamaïque avec nostalgie. Ce sentiment apparaît comme inhérent à la situation d'un *outcast*, ici un voyageur en dehors de la société, vivant en liminalité. Il s'inspire donc de ce passé pour interpréter son présent et construire son futur. Il décrit dans ses œuvres ses nouveaux environnements en les comparant avec ses points d'attaches passés.

III.I.I L'idéalisation de la Jamaïque

Son île natale est la première image que l'auteur garde de la notion de foyer et reste la plus forte. La Jamaïque est une terre d'accueil pour l'homme déraciné et à travers une omniprésence de la personnification McKay s'adresse directement à sa terre pour en vanter les traits. A travers les champs lexicaux de l'amour ou de la couleur, la poésie de McKay célèbre ses origines. L'attachement conditionne le regard et l'île reste donc idéalisée.

Dès ses premiers poèmes McKay s'attache à décrire la Jamaïque. Son premier recueil de poèmes, publié en 1912, s'intitule en effet *Songs of Jamaica*. Plusieurs poèmes présents dans

cet ouvrage expriment l'attachement de McKay à son île et plus particulièrement à la campagne montagnaise de la paroisse de Clarendon.

Il explique dans « My Native land, My Home » que la Jamaïque est son foyer :

*Dere is no land dat can compare
Wid you where'er I roam ;
In all de wul' none like you fair,
My native land, my home.*

*Jamaica is de nigger's place,
No mind whe' some declare ;
Although dem call we 'no-land race,'
I know we home is here.*

*You give me life an' nourishment,
No udder land I know ;
My lub I neber can repent,
For all to you I owe.*

*E'en ef you mek me beggar die,
I'll trust you all de same,
An' none de less on you rely,
Nor saddle you wid blame.*

*Though you may cas' me from your breas'
An' trample me to deat',
My heart will trus' you none de less,
My land I won't feget.*

*An' I hope none o' your sons would
Refuse deir strengt' to lend,
An' drain de last drop o' deir blood*

Their country to defend.

*You draw de t'ousan' from deir shore,
An' all 'long keep dem please' ;
De invalid come here fe cure,
You heal all deir disease.*

*Your fertile soil grow all o' t'ings
To full de naygur's wants,
'Tis seamed wid neber-failing springs
To give dew to de plants.*

*You hab all t'ings fe mek life bles',
But buccra 'poil de whole
Wid gove 'mint an' all de res',
Fe worry naygur soul.*

*Still all dem little chupidness
Caan' tek away me lub ;
De time when I'll tu'n 'gains' you is
When you can't give me grub.*

(McKay, Selected Poems, 5-6.)

On remarque ici que c'est bien la campagne jamaïcaine qui est spécifiquement mise en avant par McKay. Dans ses poèmes, comme dans son roman *Banana Bottom*, ce sont toujours les torrents, les rivières et les ressources agricoles qui sont mises en avant, plutôt que la capitale, Kingston. Il faut aussi noter que la Jamaïque est ici présentée comme une terre d'accueil. Pour les locaux qui sont injustement appelés 'no-land race', mais aussi pour nombre de voyageurs qui voient la Jamaïque comme une Terre Promise. L'homme blanc - *buccra* dans le texte - est déjà critiqué par McKay avant donc son arrivée aux États-Unis. Il est accusé de contrôler le gouvernement et de délaisser la classe ouvrière jamaïcaine. La Jamaïque est donc idéalisée par McKay, non pas pour son abondance de ressources, - il précise que son amour pour son île perdurera aussi longtemps qu'elle pourra lui fournir de

quoi survivre - mais plutôt car l'île représente un lieu d'accueil pour les visiteurs égarés et pour la race noire afro-caribéenne en général. Déjà McKay montre ici que sa notion de *Home* est dépendante de la notion de communauté que celle-ci peut créer.

Dans le poème « Sukee River », parut également en 1912 mais dans le recueil *Constab Ballads*, McKay glorifie à nouveau la campagne de la province de Clarendon :

*I shall love you ever,
Dearest Sukee River :
Dash against my broken heart,
Nevermore from you I'll part,
But will stay forever,
Crystal Sukee River.*

*Cool my fevered brow :
Ah ! 'tis better now,
As I serpent-like lance t'rough
Your broad pool o' deepest blue !
Dis once burnin' brow
Is more better now.*

*All about me dashin',
H'is 'in' up an' splashin',
Bubbles like de turtle-berries,
Jostlin' wid de yerry-yerries,
All about me dashin'
H'is 'in' up an' splashin'.*

*Oh ! dis blissful swim,
Like a fairy dream !
Jumpin' off de time-worn plank,
Pupperlicks from bank to bank,
Dis delightful swim
Is a fairy dream.*

*Kiss my naked breast
In its black skin drest :
Let your dainty silver bubbles
Ease it of its lifelong troubles,
Dis my naked breast
In its black skin drest.*

*Floatin', floatin' down
On my back alone,
Kiss me on my upturned face,
Clasp me in your fond embrace,
As I'm floatin' down
Happy, yet alone.*

*Wavelets laughin' hound me,
Ripples glad surround me :
Catchin' at dem light an' gay,
See dem scamper all away,
As dey playful hound me,
Or in love surround me.*

*T'rough de twistin' dance
Onward do I lance :
Onward under yonder cave
Comes wid me a paintin' wave,
Speedin' from de dance
Wid me as I lance.*

*'Neat' dis shadin' hedge
Growin' by your bridge,
I am thinin' o' you' love,
Love dat not'in' can remove,
'Neat' dis shadin' hedge*

Growin' by your bridge.

*Love more pure, I ken,
Dan de love o' men,
Knowin' not de fickle mind
Nor de hatred o' my kind ;
Purer far, I ken,
Dan de love o' men.*

*E'en when welcome deat'
Claims dis painful breat',
Of you I will ever think
Who first gave me crystal drink ;
E'en when welcome deat'
Claims dis painful breat'.*

*For a little while
I must leave your smile :
Raindrops fallin' from de sky
Force me now to say good-bye ;
Jes' lee bit o' while
I must leave your smile.*

*Foamin' Sukee River,
Dearer now dan ever,
I'll ne'er roam from you again
To a life o' so-so pain,
Crystal flowin' river,
Dearer now dan ever.
(Ibib, 20,22.)*

Ici encore, McKay présente la Jamaïque comme un lieu antédiluvien. Plus précisément, la *Sukee River* est décrite comme un havre de paix et de communion entre l'homme et la nature,

qui a trait au divin. On peut donc se demander pourquoi McKay explique déjà dans ce poème qu'il doit quitter son île. L'auteur se décrit lui-même comme un serpent et reflète donc une image du péché originel. Nous nous rappelons que McKay a décidé de quitter la Jamaïque pour rejoindre les États-Unis en partie sur les conseils de Walter Jekyll, pour développer son écriture et conquérir un nouveau public. Il serait donc ici Adam qui s'est laissé tenté par *Buccra* - l'homme blanc - et doit donc quitter son éden. Il est porteur de l'envie d'explorer le monde et la littérature occidentale. Cela est reflété par la forme classique de son poème, en sonnet (Schwarz, 116.)

Dans *Banana Bottom*, l'un des premiers réflexes de Bita lors de son retour en Jamaïque et de se baigner dans un petit lac naturel, *Martha's Basin* : « How delicious was the feeling of floating ! To feel that one can suspend oneself upon a yawning depth and drift, drifting in perfect confidence without the slightest intruding thought of danger » (McKay, *Banana Bottom*, 117.) Comme l'auteur Bita se laisse porter par le courant et se sent en sécurité dans un cadre édénique. Il faut néanmoins noter que si la nature jamaïcaine est antédiluvienne, c'est la présence de l'homme qui vient menacer la quiétude des lieux : McKay se représente en serpent et Bita doit interrompre sa baignade lorsqu'elle s'aperçoit que ses vêtements ont été volés. Toujours dans *Banana Bottom*, un homme d'Eglise est reconnu coupable d'un acte de bestialité et doit donc quitter le territoire pour s'exiler en Amérique du Sud. À travers un acte qui apparaît aussi affreux que ridicule, McKay insiste sur l'incapacité de l'homme à se contenter de son éden originel.

C'est donc bien l'image de la Jamaïque retranscrite par McKay : l'image pastorale d'un foyer idéalisé mais inatteignable pour l'auteur. S'il s'émerveille devant la beauté de la nature jamaïcaine, McKay comprend que sa volonté de découvrir le progrès en voyageant l'empêche de se satisfaire de sa condition, pourtant en apparence idéale.

III.I.II La nostalgie à travers le motif de la répétition

L'auteur quitte donc une Jamaïque idyllique pour voyager à travers le monde. Sa découverte désenchantée des États-Unis puis de l'Europe le pousse à être nostalgique de cet éden perdu à jamais - en effet McKay ne reviendra jamais sur son île natale. La nostalgie apparaît comme un sentiment inhérent à la condition du voyageur. L'écriture de ce sentiment est également un

échappatoire du présent : l'idéalisation d'un lieu est souvent synonyme de rejet d'un autre. McKay se définissant lui et ses personnages comme des *outcasts* il se présente comme déraciné et ne peut donc qu'être nostalgique d'un sentiment passé d'allégresse et d'appartenance. En découvrant la ségrégation aux États-Unis puis en étant à nouveau victime de racisme en Europe, McKay regrette sa jeunesse en Jamaïque. Le voyage est donc lié de près à la nostalgie.

En effet, lors de son retour en Jamaïque, Bitá Plant entend de nouveaux sons, découvre des odeurs, des couleurs auxquels elle n'avait jamais prêté attention jusqu'ici : « The noises of the market were sweeter in her ears than a symphony. Accents and rhythms, movements and colours, nuances that might have passed unnoticed if she had never gone away, were now revealed to her in all their striking detail. » (McKay, *Banana Bottom*, 41.) Le départ conditionne donc la relation au point d'attache.

Le voyage et la nostalgie étant des images récurrentes, McKay fait un usage extensif du motif de la répétition. Cela lui permet de ressasser ses souvenirs et ainsi de tenter de créer l'image d'un foyer idéal.

Dans son autobiographie *A Long Way From Home*, l'auteur pense à une femme belle et précieuse, « comme une primevère, » qu'il a rencontré à Harlem. Il ajoute que ces fleurs sont particulièrement belles et cela lui évoque immédiatement les fleurs qu'il a vues au Maroc et il se lance donc dans une description du pays d'Afrique.

But Miss Fauset is prim and dainty as a primrose, and her novels are quite as fastidious and precious. Primroses are pretty. I remember the primroses where I lived in Morocco, that lovely melancholy land of autumn and summer and mysterious veiled brown women. (McKay, A Long Way From Home, 112.)

Toute association d'idées est donc prétexte à l'évocation du motif répétitif de l'ailleurs. Ici aussi la nature permet à l'auteur de s'évader vers un idéal.

Lors de son séjour en Russie McKay écrit le poème « Moscow, » à la gloire de la capitale russe :

*Moscow for many loving her was dead...
And yet I saw a bright Byzantine fair,
Of jewelled buildings, pillars, domes and spires
Of hues prismatic dazzling to the sight ;*

*A glory painted on the Eastern air,
Of amorous sounding tones like passionate lyres ;
All colors laughing richly their delight
And reigning over all the color red.*

(Ibid, 158.)

On retrouve ici les mêmes procédés employés par l'auteur lors de ses descriptions de la Jamaïque. La ville est décrite par une abondance de couleurs, et fait appel à plusieurs sens de l'auteur, dont l'ouïe. La Russie apparaît dans les écrits de McKay comme un possible foyer car elle est réminiscente de son discours sur la Jamaïque.

Dans son poème « Jubba », McKay fait référence à une coutume jamaïcaine qu'il reprendra ensuite dans Banana Bottom. Lors d'un bal dansant, une pâtisserie est mise aux enchères et les hommes l'offrent à leur bien-aimée. Tout un chapitre de Banana Bottom est consacré à cet événement, durant lequel Bita se voit offrir un gâteau par Jubban. Déjà dans « Jubba » on pouvait lire :

*I'll go to no more dancing booth,
I'll play no more wid flirty Ruth,
I didn' mean a t'ing, Jubba,
I didn' know you'd bex fe da' ;
I only took two set o' dance
An' at de bidding tried me chance ;
I buy de big crown-bread fr you,
An' won't you tek it, Jubba ?- do.*

(McKay, *Selected Poems*, 8.)

Si Jubba est ici un personnage féminin il est difficile de ne pas établir une corrélation entre les deux œuvres, puisqu'elles décrivent le même évènement avec deux personnages aux noms très similaires.

Les similitudes entre les œuvres de McKay sont nombreuses, et même au delà de cela l'auteur construit souvent son discours sur une structure binaire en miroir.

III.I.III Une construction en miroir

Pour mieux représenter son impossibilité à trouver son foyer, McKay aime à présenter ses environnements sous forme de miroirs. Il établit ainsi des parallèles clairs entre ses différents voyages, pour signifier que sa quête d'appartenance reste toujours frustrée. En effet si deux lieux sont mis en comparaison, c'est pour prouver qu'aucun d'entre eux n'est pleinement satisfaisant.

Dans *Banjo* et *Home to Harlem* McKay met en parallèle la ville de Marseille et le quartier de Harlem. Les deux environnements sont présentés comme identiques : l'auteur s'attarde entre autres sur la profusion de cabarets et de prostitués dans les bas fonds des plus sombres quartiers. Jake et Banjo fréquentent tous deux de nombreux cabarets ou bars dans lesquels l'alcool et la musique sont les principales sources de divertissement. Ces lieux restent néanmoins dangereux car souvent sujets à l'invasion violente de la police. Grâce à leurs ports, les villes de Marseille et de New-York sont présentées comme cosmopolites : les hommes blancs se mêlent aux afro-américains, aux africains, ou encore aux afro-caribéens. C'est à travers ces communautés que les deux villes se rapprochent de la représentation McKayienne du concept de *Home*. Ces villes ne peuvent néanmoins satisfaire l'auteur car elles restent trop dangereuses à cause de la ségrégation toujours présente. Les personnages de Banjo et de Jake quittent donc tous deux leur foyer, pour se rendre respectivement aux États-Unis et à Chicago. La construction en miroir des deux villes permet à McKay de rationaliser son idéal de *Home* : le foyer doit pouvoir rassembler les communautés cosmopolites mais ne peut se trouver dans des villes victimes de ségrégation.

La vie citadine ne peut remplacer la campagne jamaïcaine chère à McKay. Dans son poème « *The Tropics In New-York*, » l'auteur oppose ses rêves de retour sur son île à son quotidien New-Yorkais :

Bananas ripe and green, and ginger-root
Cocoa in pods and alligator pears,
And tangerines and mangoes and grape fruit,
Fit for the highest prize at parish fairs,

*Set in the window, bringing memories
Of fruit-trees by low-singing rills,
And dewy dawns, and mystical blue skies
In benediction over nun-like hills.*

*My eyes drew dim, and I could no more gaze ;
A Wave of longing through my body swept ,
And, hungry for the old, familiar ways,
I turned aside and bowed my head and wept.
(McKay, Selected Poems, 30-31.)*

On comprend ici que la ville américaine ne peut pour McKay représenter sa vision du foyer. La Jamaïque apparaît à nouveau comme un paradis pastoral. Le même parallèle est à nouveau établi entre l'île natale de l'auteur et New-York dans le poème « When Dawn Comes to the City » :

*The tired cars go grumbling by,
The moaning, groaning car,
And the old milk-carts go rumbling by
Under the same dull stars.
Out of the tenements, colad as stone,
Dark figures start for work ;
I watch them sadly shuffle on,
'Tis dawn, dawn in New-York.*

*But I would be on the island of the sea,
In the heart of the island of the sea,
Where the cocks are crowing, crowing, crowing,
And the hens are cackling in the rose-apple tree,
Where the old draft-horse is neighing, neighing, neighing
Out on the brown dew-silvered lawn,
And the tethered cow is lowing, lowing, lowing,
And dear old Ned is braying, braying, braying,*

*And the shaggy Nannie goat is calling, calling, calling
From her little trampled corner of the long wide lea
That stretches to the waters of the hill-stream falling
Sheer upon the flat rocks joyously !
There, oh there ! on the island of the sea
There I would be at dawn.*

*The tired cars go grumbling by,
The crazy, lazy cars,
And the same milk-carts go rumbling by
Under the dying stars.
A lonely newsboy hurries by,
Humming a recent ditty ;
Red streaks strike through the gray of the sky,
The dawn comes to the city.*

*But I would be on the island of the sea,
In the heart of the island of the sea,
Where the cocks are crowing, crowing, crowing,
And the hens are cackling in the rose-apple tree,
Where the old draft-horse is neighing, neighing, neighing
Out on the brown dew-silvered lawn,
And the tethered cow is lowing, lowing, lowing,
And dear old Ned is braying, braying, braying,
And the shaggy Nannie goat is calling, calling, calling
From her little trampled corner of the long wide lea
That stretches to the waters of the hill-stream falling
Sheer upon the flat rocks joyously !
There, oh there ! on the island of the sea
There I would be at dawn.*

(Ibid, 44-45.)

On note ici une détérioration dans l'image que renvoie la ville de New-York : l'adjectif « dying » remplace « dull » pour qualifier les étoiles. Les deux strophes concernant New-

York sont donc presque identiques mais on note certaines différences entre-elles, marquant la lassitude de l'auteur. 'The old milk-carts' deviennent 'the same milk-carts.' À l'inverse, les deux strophes évoquant la Jamaïque restent elles identiques et mélioratives : l'île apparaît inaltérable. On voit donc que la vision qu'en à McKay est idéalisée car figée dans le temps, évoquant un souvenir d'enfance de l'auteur. En réalité l'auteur sait que la Jamaïque ne peut pas - plus - être son foyer tant recherché car il a déjà commencé à parcourir le monde. Le refuge idéal serait donc un lieu à son image : liminaire. McKay se veut cosmopolite mais rêve d'une nature florissante et intacte, pendant que la Jamaïque apparaît idyllique mais se trouve incapable d'étancher la soif de progrès de l'auteur. L'auteur recherche donc un entre-deux : cette quête ne peut que se trouver frustrée à chaque étape de son périple. Pour recréer une identité et une appartenance satisfaisantes il doit donc toujours être en mouvement et construire son idéal pièce par pièce au gré de ses voyages et de ses rencontres.

III-II La Récurrence du Voyage

À la recherche de son foyer idéal et de son identité, McKay se trouve obligé de voyager sans interruption. Nous avons montré dans une partie précédente comment il forme ses personnages à son image ; ces derniers sont donc eux aussi en mouvement constant, pour répondre à leurs besoins présents mais aussi leurs envies futures. Le voyage permet également à l'auteur de créer, il n'est donc pas qu'une simple échappatoire mais également l'occasion d'étudier sa condition d'auteur diasporique. Enfin, ne pouvant trouver son foyer, McKay se voit obligé de chercher sa *Home* dans un ailleurs hypothétique qui ne peut exister sans le voyage et la rencontre.

III.II.I Des personnages en mouvement constant

Comme McKay, les personnages principaux de ses trois romans sont également constamment sur le départ. S'ils sont souvent poussés au départ, cela se fait rarement contre leur volonté.

Nous avons déjà expliqué le cas de Bita Plant dans *Banana Bottom* : abusée dans sa jeunesse elle est envoyée en Europe avant de revenir en Jamaïque en tant que jeune adulte éduquée dans le monde occidental. Si elle reste le seul personnage des trois romans de McKay à ne pas quitter son environnement à la fin de l'œuvre, elle navigue néanmoins au sein même de l'île. Elle vit en Jamaïque entre la ville de Jubilee et le petit village de Banana Bottom. Passant continuellement de l'un à l'autre entre volonté personnelle et devoir social, elle éprouve de grandes difficultés à se fixer dans un lieu précis.

Cet état de fait est encore plus clair dans les deux autres romans de McKay. Dans *Banjo* tout d'abord, tous les personnages principaux sont des voyageurs. Souvent embauchés comme dockers, ils arrivent dans le port marseillais par bateau, en provenance du monde entier. Aucun personnage principal ou même secondaire de l'œuvre n'est originaire de la ville même de Marseille. Comme évoqué précédemment, McKay veut à travers sa représentation du port français présenter une ville cosmopolite. Nombre de personnages de l'œuvre disparaissent même au beau milieu du récit avant de réapparaître plusieurs chapitres plus tard, sans aucune explication. Leurs absences ne sont pas nécessairement justifiées par l'auteur. Lorsque le personnage principal décide donc de quitter la ville quelques semaines cela ne stoppe donc pas le récit. McKay ne donne aucune indications des agissements précis de Banjo durant cette période, le lecteur sait juste qu'il a suivi une femme puis est revenu grâce à un travail de mineur de charbon. Le récit reprend ensuite son cours et ce départ ne sera jamais plus évoqué.

Jake quant à lui ne quitte pas mystérieusement Harlem avant la fin du roman, néanmoins de nombreux personnages entrent et sortent du récit au gré de leurs aventures. Ils sont évoqués durant un chapitre puis ne réapparaissent plus durant le reste du récit. On peut ici citer Uncle Doc, qui apparaît dans le chapitre « Interlude » pour aider Jake après que celui-ci se soit fait attaqué, mais ne joue ensuite plus aucun rôle dans le récit.

Le point commun de ses trois romans est également en rapport avec le voyage. En effet, ils débutent et s'achèvent tous par un voyage. Le récit de *Banana Bottom* débute par le retour de Bitá d'Angleterre et s'achève par son emménagement avec Jubban. *Banjo* s'ouvre avec l'arrivée de Lincoln Agrippa Daily à Marseille et se ferme avec son départ vers les États-Unis, accompagné de Ray. Enfin, *Home to Harlem* commence par le retour de Jake à Harlem et finit sur son départ pour Chicago avec Felice.

Le lecteur peut donc conclure que, malgré les différentes aventures vécues par les personnages dans une multitude de lieux, aucun d'entre eux n'a réussi à se fixer dans un environnement satisfaisant. À l'image de McKay, ses personnages restent donc en mouvement constant car ils ne peuvent trouver leur *Home*.

III.II.II Le Voyage comme synonyme de création

Le voyage n'est néanmoins pas seulement synonyme d'échec. S'il revêt presque toujours un aspect positif, c'est en grande partie car il est synonyme de nouvelles opportunités, de création. En effet McKay écrira une grande partie de son œuvre lors de ses voyages, et sera toujours inspiré par son nouvel environnement pour écrire un poème ou un roman. Il publie ainsi les recueils de poèmes *Songs of Jamaica*, *Spring in New Hampshire*, et *Harlem Shadows* respectivement lors de ses séjours en Jamaïque, Angleterre et aux États-Unis. Il écrit également de nombreux essais et poèmes lors de son voyage en Russie, et écrit ses trois romans durant les années qu'il passe en Europe. La découverte d'un nouvel environnement l'aide donc à trouver l'inspiration pour écrire.

Cela est rendu évident par son attitude durant ses années passées à Harlem. En 1922 il décide de quitter le quartier de New-York et les États-Unis pour se rendre en Europe car il ne peut plus créer. Il regrette le trop fort développement de la communauté littéraire dans le quartier, qui le propulse donc comme un auteur en vogue de son époque et l'empêche de poursuivre sa vie de New Negro vivant au sein de la classe ouvrière. Après son séjour en Europe il décide de revenir à Harlem et même s'il connaît parfaitement le quartier il décide immédiatement de se perdre dans la ville, simplement par plaisir : « It was good to be lost in [...] Harlem again. It was an adventure to loiter down Fifth and Lenox avenues and promenade along Seventh Avenue. » (McKay, *A Long Way from Home*, 96.) L'inspiration

artistique jaillit donc toujours de la découverte et de l'inconnu, c'est en cela que le voyage est synonyme de création. Le départ n'appelle pas seulement à la découverte d'un lieu nouveau mais également à la réinvention du soi.

Le voyage permet donc à l'auteur et à ses personnages de se transformer de façon positive. Durant l'un de ses voyages, Banjo sillonne le sud de la France et revient à Marseille plusieurs semaines plus tard, bien plus riche qu'avant. Il aurait bénéficié de la fortune d'une femme s'étant éprise de sa compagnie. Dans *Banana Bottom*, Tack Tally quitte la Jamaïque pour trouver du travail au Panama, et revient lui aussi couvert de richesses. Là encore, le lecteur ne sait pas exactement ce qu'il s'est déroulé lors de ce voyage, mais le résultat reste le même. Bitá Plant revient elle de son grand voyage en Angleterre, transformée en une jeune fille bien éduquée, cultivée, et qui parvient finalement à se réintégrer à la vie locale jamaïcaine. S'il est essentiel dans la quête de l'identité le voyage n'en demeure pas moins un élément positif. Il permet aux personnages de débiter leurs histoires, de se cultiver ou encore de s'enrichir. Il permet à McKay de former son identité diasporique tout en écrivant nombre d'ouvrages. Il permet donc de porter un regard d'espoir vers le futur, vers l'ailleurs.

III.II.III L'ailleurs comme nouveau foyer

Nous avons vu que le voyage permettait la construction d'une identité diasporique et que c'est en lui que résidaient les espoirs de McKay d'achever sa quête d'appartenance. Le départ est en effet toujours un pas vers l'avant, vers le futur. Si l'auteur n'a pu trouver son foyer lors de ses années passées en Jamaïque, en Europe ou encore aux États-Unis, la *home* devient alors l'ailleurs, quelque chose à aller chercher, à aller voir, qui ne peut encore une fois exister sans le voyage et la rencontre.

“ The way home we seek is that condition of man's being at home in the world, which is called love, and which we term democracy.” (Ellison, 154.)

Cette définition du foyer par Ralph Ellison dans son discours *Brave Words for a Startling Occasion*, correspond à la quête de McKay. L'auteur jamaïcain ne cherche pas forcément un lieu géographique mais plutôt un sentiment d'appartenance. Son identité étant diasporique, il doit construire son foyer à travers ses voyages dans le monde entier. La Jamaïque, les États-

Unis ou encore l'Europe sont autant d'environnements que McKay apprécie mais qui ne peuvent lui suffire. Pas assez cosmopolites ou insuffisamment édéniques, ces lieux ne peuvent former qu'une partie de l'identité de McKay.

Lors de ses voyages l'auteur n'est pas en simple visite mais tente bien de trouver un foyer, sa *home*. À Montmartre, Berlin, Londres ou Marseille, McKay tente de vivre une vie ordinaire et ne décrit jamais les monuments ou lieux célèbres de ces environnements. Son sentiment d'appartenance se crée dans sa capacité à vivre une vie quotidienne d'artiste semblable à celle d'un habitant local de la classe moyenne. Ses amitiés sont créées dans ce sens et lui permettent de se rendre de ville en ville à la recherche d'un foyer.

III-III L'importance de la rencontre

Si le foyer de Claude McKay se trouve dans l'ailleurs et donc le voyage, il n'est atteignable qu'à travers la rencontre. Dès sa jeunesse la vie de l'auteur est conditionnée par sa famille et son mentor. Plus tard ses amis détermineront les voyages qu'il fera. C'est dans ce rapport à l'autre que McKay remet en jeu son identité et construit son être diasporique.

III.III.I L'influence de Walter Jekyll

La première influence de McKay reste également la plus importante : son premier mentor, Walter Jekyll. Gentleman anglais né en 1849, Jekyll part vivre dans la colonie caribéenne pour mieux s'imprégner de la vie quotidienne locale des insulaires. Passionné de littérature, il s'intéresse au jeune Claude McKay lorsqu'il découvre ses premiers poèmes et son potentiel à écrire dans son dialecte jamaïcain. Jekyll encourage McKay à explorer ce talent et à devenir le premier poète à s'exprimer dans son dialecte local. Il lui permet néanmoins également de découvrir les grands classiques de la littérature romantique occidentale et influence donc le style de McKay.

Cela se sent dans ses premiers poèmes écrits sous la tutelle de Jekyll. Certains se concentrent sur le patois jamaïcain avec des scénettes de la vie quotidienne de l'île, alors que

d'autres explorent un lyrisme romantique très occidental. Le résultat de cette éducation est encore une fois une partie de l'identité problématique de McKay, empreinte de tensions. Nous avons déjà cité le poème « Cudjoe Fresh From de Lecture » dans lequel McKay a recours au patois de sa paroisse. Il faut néanmoins bien remarquer la forme même du poème :

*Me look 'pon me black 'kin, an' so me head grow big,
Aldough me heaby han' dem hab fe plug an' dig
For ebery single man, no car' about dem rank,
Him bring us ebery one an' put' pon de same plank.*

*Say, parson do de same? Yes, in a diff'ren' way,
For parson tell us how de whole o' we are clay
An' lookin' close at t'ings, we hab to pray quite hard
Fe swaller wha' him say an' don't t'ink bad o' Gahd.*

On note ici les rimes utilisées par l'auteur et surtout les hexamètres dactyliques qu'il emploie. Principalement utilisés lors de la période Antique, ces vers se composent de six mesures. Cette forme poétique apporte donc un certain classicisme dans les vers de McKay, il innove donc en tant qu'auteur jamaïcain. On remarque que l'auteur se trouve donc encore une fois dans un entre-deux, un espace liminaire entre littérature occidentale et écrite du terroir.

Symbole de l'importance de Jekyll aux yeux de McKay, le personnage de Squire Gensir dans *Banana Bottom* est créé à l'image de l'anglais. Sa relation avec Bitu reste toujours légèrement ambiguë, à l'image de la relation entre Jekyll et McKay, souvent vue comme homosexuelle même si cela n'a jamais été prouvé. Jouissant d'une certaine célébrité sur l'île et reconnu pour ses connaissances littéraires, Jekyll permet aussi à McKay de conquérir son public. En publiant ses premiers recueils de poèmes et en écrivant leur préface, Jekyll associe son nom à celui de McKay pour mettre en valeur l'auteur jamaïcain. Il organise aussi plusieurs rencontres entre le jeune poète et les grandes figures littéraires de l'île.

III.III.II Construire son identité dans son rapport à l'autre

Tout au long de sa vie l'attitude de McKay reflète en grande partie les rencontres qu'il fait. Il construit donc son identité dans le regard de l'autre. Nous avons déjà évoqué les rencontres avec Walter Jekyll et Bernard Shaw, ainsi que l'inspiration de Lawrence dans la rédaction de *Banjo*. Il faut noter que les rencontres de McKay créent son identité, et non pas l'inverse. Il ne rencontre pas ses amis à travers ses occupations, mais s'inspire plutôt des leurs.

Lors de son départ pour les États-Unis, il rejoint le Tuskegee Institute en partie pour son admiration pour Booker T. Washington et W.E.B. DuBois. Il s'engage ensuite dans la lutte pour l'élévation de la race noire et découvre le communisme.

Cette radicalisation politique l'encourage en Angleterre à rejoindre un club communiste locale et lui permet de rencontrer Sylvia Penkhurst, sa principale activiste. Grâce à elle, McKay parvient à rejoindre la Russie et à assister au congrès de l'Internationale Communiste. Ces événements cruciaux dans le développement de McKay se sont donc créés dans le rapport à l'autre. Ces rencontres encouragent également le voyage et contribuent à renforcer l'identité diasporique de Claude McKay.

Si la recherche d'appartenance de McKay peut être vue comme une fuite en avant conditionnée par le voyage, il faut ici voir ses relations aux autres comme catalyseurs. L'autre motive le déplacement mais aussi le départ. McKay est ainsi en mouvement constant, rencontrant de nouvelles figures et s'en éloignant rapidement. Ce n'est pas un hasard si sa quête frustrée d'appartenance reflète son incapacité à entretenir une amitié stable. Les seuls amis que McKay durant de longues années sont Crystal et Max Eastman, qu'il rencontre à New-York lorsqu'il rejoint l'équipe éditorial du *Liberator*. Là encore cette relation était tout d'abord d'ordre professionnelle et répondait à un besoin matériel immédiat de McKay.

De la même façon, la fin de sa vie est marquée par sa rencontre avec le catholicisme. Encore une fois on parle plus ici d'une quête matérielle - McKay étant en manque d'argent durant cette période - que spirituelle.

III.III.III Vers une écriture autobiographique

La rencontre permet à finalement à McKay d'évoluer vers une nouvelle compréhension de son être personnel. Elle forge son identité mais l'encourage aussi à analyser son écriture pour mieux comprendre son identité. Il est essentiel de comprendre que l'écriture de McKay tend au fil de sa vie à se tourner vers l'autobiographie. Au delà de la publication de deux autobiographies, McKay se sert de ses poèmes ou de ses personnages de romans pour écrire sur sa propre existence. *Banana Bottom* est ainsi annoté par l'auteur comme étant le premier ouvrage dans lequel il évoque un personnage réel et non fictif, au travers de Squire Gensir et de l'image de Walter Jekyll. Dans ce même roman Bitá symbolise l'image que l'auteur a de lui même et s'interroge donc sur son éducation internationale et son appartenance ou non à la culture Jamaïcaine.

L'écriture permet à l'auteur de s'oublier puis de se redécouvrir dans son rapport à l'autre, et donc de juger son œuvre avec un nouveau point de vue. Cette écriture diasporique joue sur le retour et la fragmentation. L'écriture de ses autobiographies à la fin de sa vie montre que McKay remet encore en œuvre son identité, dans un schéma très diasporique. Les va-et-vient identitaires de McKay comme ses nombreux voyages permettent à l'œuvre McKayienne de se recomposer et c'est donc toute l'identité de l'auteur qui se remet en jeu.

Les premiers poèmes de McKay ont pour sujet sa vie quotidienne en Jamaïque, entre autres lors de son séjour à Kingston. Durant le reste de sa carrière l'île représente un paradis perdu et les écrits de McKay reflètent donc ce déracinement. L'évocation de la Jamaïque devient pastorale. C'est donc à travers cette écriture autobiographique que McKay explore son passé et son être profond. Son écriture doit être chargée de sens :

Je suis poète et j'ai toujours essayé, consciencieusement, de trouver les mots pour dire avec exactitude ce que je vois et ce que je sens. J'ai mis longtemps à écrire 'Banjo', confronté à de véritables difficultés, écrivant et réécrivant pour trouver les mots justes et rendre l'atmosphère et les personnages qui la peuplaient [...] Je préfère être grossier, faire fi de la grammaire, et atteindre ainsi la clarté et la pureté de l'expression, plutôt que de répandre la sève de mes pensées dans des mots qui ne sont que des enveloppes sans vie.

(McKay, dans Cooper, 253.)

Conclusion

Nous avons voulu étudier la figure de Claude McKay car nous trouvons sa représentation dans la majorité des ouvrages critiques ou concernant la Harlem Renaissance incomplète si ce n'est insatisfaisante. Il était important pour nous de prendre en compte la totalité de son corpus, de ses poèmes écrits dans sa jeunesse en Jamaïque à ses autobiographies en passant par ses romans écrits en Europe. S'il est justifiable de présenter McKay comme un auteur archétypal de la Harlem Renaissance, son identité ne peut être résumée à cela.

Nous nous sommes tout d'abord attachés à présenter sa représentation la plus célèbre, celle d'auteur noir radical et militant. Cette image correspond bien à l'auteur Jamaïcain, mais ne concerne qu'une partie de sa vie : son séjour aux États-Unis. En prenant en considération son passé en Jamaïque et ses nombreux voyages, nous faisons face à une identité plus complexe et en constante évolution. Le but de notre deuxième partie était donc de prouver pourquoi l'image de Claude McKay est problématique. Parce que l'auteur est constamment en quête de son foyer, son être profond évolue lors de chaque voyage et à travers chaque rencontre. Son écriture est donc remplie de tensions, dans le langage qu'il utilise mais également dans sa représentation du lieu. C'est dans ces nuances identitaires que se joue la représentation de McKay.

Après avoir déconstruit son image nous avons donc recréé l'identité de l'auteur. À travers son écriture diasporique il fait montre d'une profonde volonté d'appartenance. Il s'inspire de son environnement et surtout des personnages qu'il rencontre pour former pièce par pièce son identité. Il crée ses personnages à son image, chacun représentant une partie de son être plutôt qu'un type général.

Nous ne sous-entendons néanmoins pas que toutes les représentations de McKay dans la littérature critique de son époque ou contemporaine sont erronées. Nous soutenons que ces représentations ne se basent souvent que sur une partie bien précise du corpus de McKay, de façon à lui donner une image particulière en accord avec le discours critique. Étudier toute la vie de l'auteur et l'ensemble de son corpus nous oblige à prendre en considération les

nombreuses tensions de son œuvre et nous empêche de proposer une identité fixe et définitive de l'auteur. Nous voulons donc la qualifier de diasporique, en constante évolution et toujours remise en question.

Bibliographie

Sources Primaires

Claude McKay, *Banjo: A Story Without a Plot* (London: Serpent's Tail, 2008)

Claude McKay, *A Long Way From Home* (London/Sydney: Pluto Press, 1985)

Claude McKay, *Banana Bottom* (London : Serpent's Tail, 2005)

Claude McKay, *Home to Harlem* (Boston : Northeastern University Press, 1987)

Claude McKay, *My Green Hills of Jamaica* (Exeter : University of Exeter Press, 2015)

Cooper Wayne, *Claude McKay, Rebel Sojourner in the Harlem Renaissance, A Biography*. (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1987)

Dewey John and Eastman Max, *Selected Poems of Claude McKay* (New York : Bookman Associates 1953)

Gikandi Simon, *Writing in Limbo : Modernism and Caribbean Literature* (Cornell University Press, 1992)

Kay Jackie, Procter James, Robinson Gemma, *Out of Bounds, British Black and Asian Poets* (Newcastle : Bloodaxe, 2012)

Lanning George, *Critics of West Indian Literature*, (London : Macmillan, 1978)

Sherman Joan, *Claude McKay, Selected Poems* (New York: Dover Publicationsl, 1999)

Schwarz A.B. Christa, *Gay Voices of the Harlem Renaissance* (Indiana University Press, 2003)

Articles Critiques

A. R I. de, 'Harlem: Negro Metropolis by Claude McKay, Review', *Phylon* 2 (1941): 96-97

Baker Houston A., 'The Passion of Claude McKay: Selected Poetry and Prose, 1912-1948. by Wayne Cooper, Review', *American Literature* 46 (1974): 237-238

Barros Paul de, 'The Loud Music of Life: Representations of Jazz in the Novels of Claude McKay', *The Antioch Review* 57 (1999): 306-317

Baxter Miller R. de, 'Café de la Paix : Mapping the Harlem renaissance', *South Atlantic Review* 65 (2000) : 73-94

Besson Jean and Noël Sophie, 'L'héritage de l'esclavage: La mémoire du sol en Jamaïque occidentale', *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 3 (2004) 569-587

Callahan John F., "'A Long Way from Home": The Art and Protest of Claude McKay and James Baldwin Stealing the Fire: The Art and Protest of James Baldwin by Horace A. Porter; Claude McKay: A Black Poet's Struggle for Identity by Tyrone Tillery, Review' *Contemporary Literature* 34 (1993): 767-776

Chalk Bridget T., 'Sensible of Being Étrangers: Plots and Identity Papers in 'Banjo'', *Twentieth Century Literature* 26 (2009): 357-377

Claborn John, 'Claude McKay, Code Name Sasha: Queer Black Marxism and the Harlem Renaissance by Gary Edward Holcomb, Review' *Callaloo* 31 (2008) : 617-621

Clark Keith, 'Claude McKay: A Black Poet's Struggle for Identity. by Tyrone Tillery, Review' *American Literature* 65 (1993): 186-187

Conroy Mary, 'The vagabond Motif in the Writings of Claude McKay', *Negros American Literature Forum* 5 (1971): 15-23

Cooper Wayne, 'Claude McKay and the New Negro of the 1920's', *Phylon* 25 (1964): 297-306

Ellison Mary, 'Modernism and the Harlem Renaissance by Houston A. Baker; Claude McKay, Rebel Sojourner in the Harlem Renaissance: A Biography by Wayne F. Cooper; Figures in Black: Words, Signs and the Racial Self by Henry Louis Gates; Home to Harlem by Claude McKay, Review', *Journal of American Studies* 23 (1989) : 473-474

Grewell Greg, 'Complete Poems: Claude McKay by William J. Maxwell; Claude McKay, Review', *Rocky Mountain Review* 62 (2008): 89-91

Griffin Barbara, 'The Last Word', *MELUS* 21 (1996): 41-57

Griffin Barbara, 'The Road to Psychic Unity: The Politics of Gender in Claude McKay's "Banana Bottom"', *Callaloo* 22 (1999): 499-508

Hamalian Leo, 'D.H. Lawrence and Black Writers', *Journal of Modern Literature* 16 (1990): 579-596

Hansell William H., 'Some Themes in the Jamaican Poetry of Claude McKay', *Phylon* 40 (1979) : 123-139

Helbling Mark, 'Claude McKay: Art and Politics', *Negro American Literature* 7 (1973): 49-52

Heuman Gad, Trotman David V., 'Contesting Freedom: Control and Resistance in the Post-Emancipation Caribbean', *The American Historical Review*, 111 (2006) : 604-605

Holcomb Gary Edward, 'Claude McKay's "The Biter Bit": "Calalu" and Caribbean Colonialism', *Callaloo* 30 (2007) : 313-314

Jackson Blyden, 'The Essential McKay, Selected Poems of Claude McKay by Claude McKay, Review', *Phylon* 14 (1953) : 216-217

Keller James R., "'Chafing Savage, Down the Decent Street": The Politics of Compromise in Claude McKay's Protest Sonnets', *African American Review* 28 (1994): 447-456

Kincaid Jamaica, 'In History', *Callaloo*, 20 (1997): 1-7

Lovell John, 'The Art of Living Black, A Long Way From Home by Claude McKay, Review', *The Journal of Negro Education* 7 (1938) : 68-71

Mangeon Anthony, 'Claude McKay: The Literary Identity From Jamaica to Harlem and Beyond by Kotti Sree Ramesh, Review', *Annales Histoire, Sciences Sociales* 6 (2009): 1442-1444

McKay Nellie, 'Claude McKay, His Life and Works' *Callaloo* 34 (1988): 194-197

Muther Elizabeth, "'Great, Unappeasable Ghost": Claude McKay and the Theatre Guild Incident', *Modern Language Studies* 30 (2000) : 133-157

Nicholls David G., 'The Folk as Alternative Modernity: Claude McKay's "Banana Bottom" and the Romance of Nature', *Journal of Modern Literature* 23 (1999) : 79-94

Payne James Robert, 'The Negroes in America by Claude McKay; Alan L. McLeod; Robert J. Winter, Review', *World Literature Today* 55 (1981) : 106-107

Roberts Kimberley, 'The Clothes Make the Woman: The Symbolics of Prostitution in Nella Larsen's Quicksand and Claude McKay's Home to Harlem', *Tulsa Studies in Women's Literature* 16 (1997) : 107-130

Rottenberg Catherine, 'Writing from the Margins of the Margins: Michael Gold's Jews Without Money and Claude McKay's Home to Harlem', *MELUS*, 35 (2010) : 119-140

Seth Suman, 'Materialism, Slavery, and The History of Jamaica', *Isis* 105 (2014) : 764-772

Smith Robert A., 'Claude McKay: An Essay in Criticism', *Phylon* 9 (1948): 270-273

Whitbeck R. H., 'The Agricultural Geography of Jamaica', *Annals of the Association of American Geographers* 22 (1932): 13-27

Williams Tyrone, 'A Rediscovered Poet', *Literary Essentials: African American Literature* (2008)

Zéphir Flore, 'Caribbean Waves: Relocating Claude McKay and Paule Marshall by Heather Hathaway, Review', *Journal of American Ethnic History* 21 (2001): 138-140

L'Identité diasporique de Claude McKay

La découverte désenchantée du progrès

Résumé

Ce mémoire s'attache à étudier l'identité de l'auteur jamaïcain Claude McKay. Souvent vu comme un auteur archétypal de la Harlem Renaissance, ou comme poète national de la Jamaïque, il est souvent représenté de façon incomplète. En étudiant la totalité du corpus de McKay et l'ensemble de ses voyages, nous proposons de définir son identité comme diasporique. En constante évolution et toujours remise en question, cette identité crée de nombreuses tensions dans l'écriture de McKay. À travers ses voyages et de nombreuses rencontres McKay se lance dans une quête toujours frustrée d'appartenance et découvre le progrès de façon désenchantée.

Abstract

This master's dissertation tackles the issue of Jamaican author Claude McKay's identity. Oftentimes described as an archetypal author of the Harlem Renaissance or as Jamaica's national poet, his representations are often incomplete. Taking into account all of McKay's writings and his travels, we offer a definition of his identity as a diasporic one. Always evolving and reshaping itself, this identity create tension in McKay's productions. Through his travels and his meetings with fellow artists and thinkers, the author engages himself in an always-frustrated quest for belonging. Modern condition disenchant his discovery of progress.

Mots-Clefs :

Claude McKay, Harlem Renaissance, quête, identité, diaspora.