

Mort et vie du langage

Trois nouvelles voix américaines

Liz Diamond

Number 58, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27337ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Diamond, L. (1991). Mort et vie du langage : trois nouvelles voix américaines. *Jeu*, (58), 35–43.

mort et vie du langage : trois nouvelles voix américaines

S'il fallait définir les tendances actuelles du théâtre américain selon les spectacles présentés sur les scènes régionales et les scènes *off Broadway* les plus importantes, où le choix des pièces se fait surtout en fonction d'un nombre décroissant d'abonnés, on pourrait dire que le naturalisme, cette fade relique de la fin du XIX^e siècle, règne en maître absolu.

Heureusement, il existe dans ce pays une autre communauté artistique bien moins subventionnée mais infiniment plus digne de tout commentaire sérieux, une communauté qui a produit et continue à produire l'écriture la plus stimulante et la plus audacieuse.

Connue sous le nom de *downtown theatre*, cette communauté comprend des artistes dont les œuvres sont généralement, pour ne pas dire exclusivement, présentées dans des espaces réservés à la performance, des galeries et des théâtres situés au sud de la 14^e rue et dans des lieux «marginiaux» du même genre à travers les États-Unis.

Jeffrey M. Jones, Mac Wellman et Suzan-Lori Parks sont de ces artistes convaincus que le théâtre américain doit être aussi complexe, contradictoire et étrange que l'est la vie contemporaine. Ils conjuguent à cette hérésie une notion du langage scénique modelée sur la façon énergique et imaginative avec laquelle est tordu, massacré, mutilé le langage de la rue, celui qu'on entend aux nouvelles et que vomissent nos «dirigeants». Les pièces de Jones, Wellman et Parks sont des monstruosité d'une intense beauté verbale, des affronts à chaque règle de «bonne» écriture dramatique. Ces dramaturges prennent leur rôle au sérieux, ils JOUENT avec les mots, les structures dramatiques et le sens, en particulier Wellman, ils bafouent l'idée même qu'un mot ou une phrase puisse signifier quelque chose avec certitude dans un monde aussi hétérogène, aussi décentré que le nôtre. Et dans l'Amérique d'aujourd'hui où chaque jour le fossé entre le mot et le sens s'élargit de façon toujours plus surréaliste — cette Amérique où la mort de paisibles civils irakiens constitue des DOMMAGES COLLATÉRAUX — il n'y a pas de nécessité plus impérieuse que celle de réexaminer les relations fort troublantes qu'entretient le langage avec le sens.

jeffrey m. jones

Cette bizarre et féconde impuissance du langage de l'Amérique capitaliste moderne est le sujet préféré de Jeffrey M. Jones, poète et dramaturge œuvrant à New York depuis quinze ans comme auteur et metteur en scène. Jones qualifie sa plus récente œuvre de collage : une accumulation de fragments, de débris du langage quotidien, de ceux de la publicité, de l'Église et de l'État qui sont rassemblés en séries de «scènes». Les résultats d'un tel procédé sont si désorientants, dérangement et résistants que les spectateurs, comme ceux qui ont eu le privilège de voir sa dernière pièce *Crazy Plays* à un festival de théâtre expérimental (présentée cette fois-ci par un Manhattan Theatre Club soudainement aventureux), y réagissent souvent par la colère.

Je ne suis pas sûre que cette réaction ne soit pas précisément celle qu'a voulue Jones, non pas qu'il préfère voir les gens sortir pendant ses performances, comme s'il s'amusait à jouer les enfants terribles, mais bien plutôt parce que son œuvre a pour thème la rage, une rage impuissante qui est la force agissante (pour insister sur le paradoxe) de l'Amérique d'aujourd'hui.

Dans sa version la plus récente, *Crazy Plays* est un assemblage de six pièces — soixante et onze pages en tout —, à travers lesquelles circulent des personnages qui apparaissent et disparaissent au hasard, refaisant surface sous différents traits. Je dois toutefois préciser qu'il pourrait y avoir jusqu'à quarante-cinq *Crazy Plays* que Jones (ou le hasard) peuvent insérer ou non dans le spectacle.

Dans la version actuelle de *Crazy Plays*, un père aliéné, un fils perdu, une mère zombie, une docteure démente armée d'une seringue, un vendeur fondamentaliste, une couple de cow-boys et une paire de danseurs à claquettes sortis tout droit du music-hall vont et viennent devant nous. Le père se remet à peine d'une crise cardiaque et, lorsqu'il n'est pas en train de battre son fils ou d'insulter sa femme, il va consulter la docteure au sujet de son impuissance et de sa peur d'être atteint d'une terrifiante maladie sans nom.

GARY — Doc I think I got that thing!
ZIV — You ever been deep sea fishing?
GARY — Help me, Doc... I got that thing!
ZIV — What thing?
GARY — That thing, you know —
That thing that's going around
ZIV — Oh God...
You poor, poor man...
GARY — Please help me, Doc, I'm scared,
I'm really scared.
ZIV — You poor poor thing...
GARY — Don't wanna die, Doc —
please don't let me die.
ZIV — You poor poor man, you poor poor thing.

Elle ne l'aide pas, évidemment. Pas plus que ne l'aident sa femme ou son fils. Sa femme ne fait que s'asseoir sur le divan et répéter :

G'night hon.
Y'all come back...

Le monde entier est indifférent à sa souffrance, comme à celle de n'importe qui d'autre. Les danseurs reviennent, par intervalles, grimaçant et traînant le pas au rythme d'une petite chansonnette démentielle :

Say Bill?
Yeah, Bob?
Forget it.

Say Bill?
Yeah, Bob?
Forget it.



Et l'escroc fondamentaliste ne connaîtrait rien de la souffrance même si — comme le dit Wellman — elle lui sautait dessus et lui mordait le cul.

Ladies and gentlemen,
I know something —
Something about each and every one of you —
Something you may not even know about yourselves.
And it's good news, it's such exciting news...
Because what I know can change your life
right now and start
you climbing up the stairway to success...

« *Crazy Plays* [de Jeffrey M. Jones] est un assemblage de six pièces [...] à travers lesquelles circulent des personnages qui apparaissent et disparaissent au hasard, refaisant surface sous différents traits. » « La plupart des Américains ne veulent pas voir leur société aussi décentrée, compliquée et désordonnée que la présentent les collages de Jones. » Photos : J. Jones.

Dans l'univers de Jones, il n'y a pas de véritable communion, de reconnaissance. Certains personnages — le père dans *Crazy Plays* — se doutent bien que quelque chose va mal, mais ils ne semblent pas savoir comment demander ou donner de l'aide. Le père est seul, un exilé dans son propre royaume, contraint à des rêves de fusillades dans le Far West (les seules solutions qu'il connaît sont violentes) et à quelques excuses boiteuses.

People say I'm a bad man.
That ain't right.
I ain't no bad man.
Ain't no worse than you.
Think about it.
I ain't no worse than you.

Est-ce le portrait d'un patriarcat déchu à l'agonie? Un solo improvisé sur la dégradation de tous les rapports sociaux en Occident? Une satire du Grand-Drame-Familial-Américain? Une comédie de mauvaises mœurs? Un éloge au langage difforme? Oui. Interpréter à sa (ses) manière(s) les œuvres très elliptiques, allusives et élusives de Jones est un des principaux plaisirs auxquels elles nous convient et que l'auteur nous incite fortement à explorer :

Comme c'est le cas pour le surréalisme, auquel le collage est associé autant par la technique que par le but visé, les signifiés sont illimités et s'obtiennent par déduction, selon chaque individu. Les relations définies par l'analyse traditionnelle s'effondrent, laissant des amas de fragments aux sens multiples — et même contradictoires.

Mais Jones y va peut-être un peu trop prudemment lorsqu'il dit que toutes les lectures se valent. Sa critique de la culture américaine est bien trop percutante (et, de toute évidence, trop dérangeante pour plusieurs spectateurs) pour passer inaperçue. Et cette critique étant livrée sous la forme qu'il lui a donnée — la plupart des Américains ne veulent pas voir leur société aussi décentrée, compliquée et désordonnée que la présentent les collages de Jones — son projet politique réussit à nous toucher là où échouent des formes narratives plus traditionnelles. Il nous décentre; il nous arrache de nos sièges et nous laisse tomber en plein centre du gâchis que nous avons nous-mêmes créé.



mac wellman

Pour Mac Wellman, ce gâchis est à la source d'une critique extrêmement riche, spectaculaire, étourdissante, déclamatoire de la politique, de l'économie, de l'esthétique américaines — tout ça à la fois — et du théâtre lui-même. C'est peut-être, en ce moment, le dramaturge américain dont l'œuvre parle avec le plus de passion et d'éloquence de la crise morale et politique dans laquelle nous semblons coincés à jamais. C'est une œuvre très politique. Mais, comme le dit le dramaturge Eric Overmeyer, «les pièces de Wellman ne sont pas frustes, didactiques, polémiques, unidirectionnelles, propagandistes, rudimentaires, simplistes, actuelles, idéologiques, ce que «drame politique» signifie pour la majorité des gens : Cerne ton Sujet, Énonce ton Point de Vue, Ébauche des Semblants de Vilains, Détruis-les, Prêche aux Convertis et Retourne Chez Toi Béat de Satisfaction.»

En fait, les pièces de Wellman sont d'abord et avant tout un hommage à la pure théâtralité des mots, à la joyeuse et perverse anarchie de la parole. Wellman est un poète (il a commencé à écrire de la poésie il y a vingt-cinq ans, avant d'aborder l'écriture dramatique lors d'un séjour aux Pays-Bas, où on lui a proposé d'écrire des pièces radiophoniques) et ses pièces résonnent de toutes les couches de sons et de sens qu'on attribue habituellement à la poésie.

Terminal Hip, qui demeure pour moi l'œuvre la plus ahurissante de Wellman, est une avalanche de mots qui se bousculent pendant une heure, un flot continu de dictons, de formules toutes faites, de slogans publicitaires et d'incantations, tout le baratin de la suprême Autorité Mâle. Cet être humain en apparence sain, habillé de la façon la plus classique, semble vouloir nous convaincre d'acheter, de vendre, d'apprendre ou de croire quelque chose, mais *quoi?* Ça n'est jamais vraiment clair. Il commence ainsi :

Strange the why all bent up and dented.
Blue the who to tragic eight-ball.
Eight-ball trumpet ear wax and so forth.
Pure chew loud thump and release pin.
Gravity gotta nail him to sure.

Jouée par Steve Mellor et mise en scène par Wellman au Performance Space 122 l'année dernière, la pièce *Terminal Hip* était une prise d'assaut comique du public, un discours sans objet, un sermon sans morale, un boniment publicitaire sans produit. Tour à tour détendu et hystérique, Mellor luttait pour ranimer cette arme épuisée de l'autorité masculine (occidentale) : le discours rationnel. Mais le gouffre entre l'ardent désir qu'avait Mellor de nous convaincre — de quoi? — et son impuissance à y arriver s'élargissait de plus en plus.



«La pièce *Terminal Hip* était une prise d'assaut comique du public, un discours sans objet, un sermon sans morale, un boniment publicitaire sans produit. Tour à tour détendu et hystérique, [Steve] Mellor luttait pour ranimer cette arme épuisée de l'autorité masculine (occidentale) : le discours rationnel.» Photo : Kyle Chepulis.

Who's on first cares not how it
got to be this way,
it is this way and he who
boats it brooks no chew,
hops no campfire and croaks.
Pulverized rubble wrecks the
season's clatter as a
panda-ghost sinks to the center of the world
and sits there and sings.

Le décalage entre sens et langage est une fosse dangereuse dans laquelle le personnage de *Terminal Hip*, en partie politicien, en partie prêcheur et en partie escroc, finit par tomber. Mais, comme il ne le sait pas, cela ne lui fait rien. L'ignorance est peut-être le seul bonheur encore possible aux États-Unis d'Amérique.

Dans la plus récente pièce de Wellman, *Sincerety Forever*, l'ignorance fait certainement le bonheur de ces bien braves garçons et filles de Hillsbottom. Sous la surface des choses se cache un perfide univers de libido réprimée, de sombres désirs et une incessante envie de s'envoler, mais tout ça est neutralisé par une sorte d'entropie euphorique béate. À la première de la pièce au Baca Downtown l'automne dernier, la carcasse calcinée d'une grosse voiture américaine prise dans un marécage servait de lieu de rencontre aux personnages en robes du Ku Klux Klan qui venaient y contempler les étoiles et philosopher sur la vie :

JUDY — Molly, do you know why God created the world
the way he did? so complicated, I mean.

MOLLY — Nope.

À Hillsbottom, personne ne sait rien sur rien et tout le monde s'en fout. Parce que, comme le dit Judy :

The most important thing is not what you know,
but whether you're sincere or not.
That's what I think.

Mais il se passe quelque chose de drôle à Hillsbottom. Deux créatures étrangères, les *Mystic Furballs*, sillonnent la région et causent bien des ennuis. Ils peuvent, avec leur fourrure, bloquer les tuyaux d'échappement et interrompre l'activité cérébrale. Ainsi, les mots sincères, vides, empreints de crainte envers Dieu et d'amour pour Jésus des gens de Hillsbottom sont-ils transformés en tirades blasphématoires du plus mauvais goût :

JUDY — These fucking losers don't have a clue!
Fucking smartass bigots and liars and
cheapskates and schemers and connivers and
empty-headed purveyors of the empty hoax of
the American dream; I mean, it makes me sick
with laughter, all their fake ideals and cant
and bullshit and stupid rigamarole and mindless,
conventional, functional-fixedness, conformity
and lack of spunk.

Vient à leur rescousse une Jesus H. Christ furieuse, trébuchant une lourde valise. C'est une jeune Noire et c'est elle qui sauvera Hillsbottom du démoniaque «esprit de négation» des *Furballs* — mais pas parce que les habitants de Hillsbottom le méritent.

JESUS — This world was not one of my Father's happier creations, I can tell you. I have this from the horse's mouth. He's John Q. Fedup on the subject of planet earth. He has constructed other, fairer, more interesting worlds than this, whole other universes than this...

Les *Furballs* sont envoyés paître ailleurs. Jesus H. Christ a puni les malfaiteurs, ces arrogants et paresseux *Furballs*, qui s'amuse à critiquer sans avoir de solution à proposer. Elle s'en prend alors aux Croyants et, à travers ses mots, on entend l'appel de Wellman — à la générosité, à l'honnêteté, à la responsabilité :

I got nothing to say to you, America. America, I have nothing to say. I prefer the language of Furballs, although they are a wicked, awful bunch, and spirits of negation, and the mere sight of 'em like to make my skin crawl. I prefer their language because you so much despise it... No, all I wanted, pure and simple, was to create a context for something powerfully human, great, and beautiful; it being the state of nature to leave off with telling who to do what... The door opens on your side, I always say — I can't open it!

Mais Wellman ne laissera pas sa satire se terminer sur une note aussi tendre. C'est dans un silence vertueux que les gens de Hillsbottom regardent Jesus H. Christ soulever sa valise et s'en aller. Jusqu'à ce qu'on entende quelqu'un dire : «Who was that nigger?» C'est la fin de la pièce. Et voilà pour le pouvoir du Mot dans l'Amérique de Wellman.

suzan-lori parks

Contrastant très vivement avec les œuvres de Jones et Wellman qui décrivent avec éclat la dissolution du langage aux États-Unis, les pièces de Suzan-Lori Parks proclament la puissance et la nécessité des mots, de la parole, d'inscrire, de combattre, de témoigner. On pourrait supposer que cette auteure de vingt-six ans, dont la pièce *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* a remporté trois *Obie Awards* en 1990 et que Mel Gussow du *New York Times* a qualifiée de «révélation de l'année¹», a de bonnes raisons de croire au pouvoir de la parole, mais je pense que sa conviction ne vient pas tant du succès précoce remarquable, et bien mérité, qu'elle a connu comme de sa profonde compréhension de ce que signifie : être sans voix, sans parole.

Imperceptible Mutabilities In The Third Kingdom est un «tétraptyque» de quatre pièces, distinctes sur le plan narratif mais liées par leur thématique. Décrite par Parks comme étant «l'histoire américaine africaine dans l'ombre de l'image photographique», l'ombre projetée par l'image que se font les Blancs de l'Amérique africaine, *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* décrit la lutte que mènent les Africains-Américains pour se voir et se raconter tels qu'ils sont et non pas selon les modèles stéréotypés d'une société raciste.

Dans la première partie, intitulée *Snails*, un naturaliste blanc a installé un appareil d'écoute dans l'appartement de trois femmes noires afin de pouvoir les étudier dans leur propre environnement (ou «mundus primitivus» comme il l'appelle). L'appareil est en fait une coquerelle géante munie d'une caméra et d'un micro. Le naturaliste veut savoir comment ces gens se comportent lorsqu'ils croient échapper au regard des Blancs. Mais, même à l'intérieur de leur appartement, les trois

1. «Most promising playwright of the year.» N.d.t.

femmes peuvent sentir ce regard. Leur coquille n'offre aucune protection. Elles savent qu'elles ont un «problème d'infestation», et Mona, qui a perdu son emploi parce que sa façon de parler anglais n'est pas acceptable, sait à quel point ce problème d'infestation peut être grave :

Wonder what I'd talk like if no-one was listening?
Wonder what I'd look like if no-one was watching?

Malheureusement, l'exterminateur que Chona fait venir pour nettoyer la place n'est nul autre que le naturaliste. Il pointe son pulvérisateur sur les femmes et les vaporise à grand jet, les couvrant ainsi de sa poudre blanche, mortelle.

C'est avant tout grâce au mutisme des trois femmes que l'entreprise du naturaliste réussit. Mona, qui est déjà au bord du suicide parce que son parler dialectal ne correspond pas à la langue correcte exigée au travail, s'offre tout de go au pulvérisateur. Chona, moins certaine, tente d'acheter le naturaliste avec de la nourriture et des flatteries :

Right this way Dr. Lutsky, Esq. Right this way Dr. Lutsky extraordinaire Sir!

Mais elle y passera, de toute façon. Le voleur du coin, un Noir qui «n'a pas de nom parce qu'il n'a pas de parole», sera lui aussi vaporisé sans qu'il émette un seul son. Seule Verona, qui regarde *Wild Kingdom* à la télé et saute de rage au moment où son héros, Marlin Perkins, commence à «abattre des bêtes sauvages», échappera au pulvérisateur. Sa colère, dirigée vers l'écran, donc tout à fait à côté de la cible, réussit néanmoins à faire fuir le naturaliste terrifié par la force avec laquelle s'exprime cette colère de femme noire. Il s'enfuit de l'appartement comme les explorateurs blancs se sont enfuis de la jungle et, tout comme ses historiques confrères, ne laisse derrière lui que désolation.

Dans *Open House*, la deuxième partie d'*Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, Aretha Saxon, une vieille femme noire en train de mourir dans son lit d'hôpital, est entraînée dans un fantastique tourbillon de souvenirs et d'hallucinations dans lesquelles elle se fait photographier par son maître blanc, Charles, avec les deux jeunes enfants dont elle a la charge, Anglor et Blanca, le Jour de l'Affranchissement; elle se fait caresser et photographier par Charles pendant qu'elle allaite ses enfants; elle est littéralement arrachée de son lit et dépouillée de ses vêtements pour «laisser la place» à deux yuppies (peut-être noirs) qui veulent convertir sa chambre d'hôpital en condo. Le passé et le présent d'Aretha se confondent avec toute l'histoire des Africaines-

«Dans la plus récente pièce de [Mac] Wellman, *Sincerity Forever*, l'ignorance fait certainement le bonheur de ces bien braves garçons et filles de Hillsbottom.»
Photo : Terry DeRoy Gruber.



Américaines passées des effets de l'esclavage à ceux d'une rénovation urbaine acharnée, une histoire torturée et en grande partie non racontée, non inscrite.

«Être inscrite» est le seul espoir qu'Aretha puisse avoir d'échapper à l'effacement historique; mais pour s'assurer une place dans «le Livre» (un recueil, peut-être la Bible, qui semble conserver l'Histoire mais dont Charles est propriétaire), elle devra se faire enlever toutes les dents. Aretha a peur : elle doit renoncer au seul pouvoir qu'il lui reste, le pouvoir de la parole, pour qu'on se souvienne d'elle dans le Livre.

How'm I gonna greer'em?
Was gonna greet 'em with a smile.
Smile's just for show
Just goes tuh show.

Mais elle accepte et, comme par gratitude pour son sacrifice, l'auteure lui accorde une dernière scène qui pourrait bien être une vision du futur. Dans une apothéose finale triomphante, Aretha se lève, arrache le livre des mains de Charles, le force à se mettre à genoux et prend sa photo.

Don't matter none.
Don't matter none at all.
You say it's uh cry
I say it's uh smile
These photographics is for my scrapbook.
Scraps uh graphy for my book.
Smile or no smile Mmm gonna remember you
Mm gonna remember you
grinnin.

La troisième partie, *Third Kingdom*, un poème à cinq voix récité dans le noir, selon la mise en scène que j'en ai faite au Baca Downtown, est un chant de désir beau et obsédant — désir de la terre natale, désir de jeter un pont sur le gouffre créé entre l'Afrique et l'Amérique par les navires des marchands d'esclaves.

I was standin' with my toes stuckted in the dirt. Nothin' in front of me but water. And I was wavin'. Wavin. Wavin' at my uther me who I could barely see. Over thuh water on thuh uther cliff I could see my uther me but my uther me could not see me. And I was wavin wavin wavin sayin gaw gaw eeeeeee — un.

Third Kingdom est le poème d'un peuple toujours à mi-chemin, qui n'est ni ici ni là-bas, un peuple qui a pour patries une culture tombée dans l'oubli ou une tombe.

My uther me then waved back at me and I was happy. But my uther me whudn't me no more and my uther me whudn't wavin at me. My uther me was wavin at a black black speck in thuh middle of thuh sea where years uhgoh from uh boat I had been — UUH!

Jettisoned.



Dans *Greeks*, la dernière partie d'*Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, la lutte — pour trouver un lieu à soi, pour se donner une identité indépendante et l'affirmer — prend des allures tragiques, voire épiques, avec l'histoire du Sergent Smith luttant pour gagner sa «distinction» afin de pouvoir retourner avec fierté chez lui. Dans une suite de monologues, entrecoupés de scènes où on voit sa famille qui l'attend, le sergent Smith se fait photographe derrière le bureau qui, croit-il, sera bientôt le sien.

Go head — put in thuh colored film Mmsplurgin. Splurging. Uh Huh. Wants em to see my shoes as black. Shirt as khaki. Stripes is green. No mop n broom bucket today! I'll sit first. No. Stand. I kin feel it. In here. Mmm gettin my Distinction today. Thuh events of my destiny ssgonna fall intuh place.

La femme de Smith, une épouse affectueuse qui l'attend à la maison, consigne toutes ses lettres dans un grand livre et contribue à «l'Effort», décrit leurs retrouvailles pendant ses permissions :

Got off that bus at thuh coast. Sky was shinin. Real blue. Didn't see it. All I seen was him. Mr. Smith. Your daddy. He took up my whole eye. «Mrs. Smith!» he yelled, loud enough for everyone tuh hear, «you aint travelled a mile nor sweated a drop».

La langue de *Greeks* est d'une beauté qui fait mal; cette langue déroule son histoire d'espoir et de trahison au rythme suave des motifs, refrains et variations qui font progresser le texte tout en donnant l'impression qu'il se replie sur lui-même :

De Suzan-Lori Parks, mis en scène par Liz Diamond, *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* «décrit la lutte que mènent les Africains-Américains pour se voir et se raconter tels qu'ils sont et non pas selon les modèles stéréotypés d'une société raciste». Photos : Kyle Chepulis.

Was he just as proud?
He was just as proud.
Was he just as proud?
He was.
Uh huh.

M. Smith gagne enfin sa «distinction». Mais au prix de ses jambes. Et quand, finalement, il revient à la maison, sa femme est aveugle et ses enfants ne le reconnaissent pas.



Les structures formelles du jazz, le mode appel-réponse de la tradition orale noire et les expérimentations poétiques de Gertrude Stein participent tous à l'écriture hautement complexe d'*Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*. De la farce tragique qu'est *Snails* à la tragédie de *Greeks*, Parks a fait appel, pour composer sa pièce, à un vaste réseau de mythes et de métaphores. Mais, à la source de ces tragédies, on retrouve un élément humain, un trait spécifique de l'Histoire toujours à l'œuvre : le racisme. L'habileté de Parks à repérer le tragique dans les façons banales et même absurdes de réagir au racisme (Mme Smith sauve à la fois sa dignité et celle de son oppresseur dans la manière dont elle raconte avoir été contrainte à s'asseoir à l'arrière de l'autobus : «Rode in thuh — rear. More even ride in thuh rear») est stupéfiante. C'est pourquoi l'écriture de Parks, bien que formellement très sophistiquée et exigeante, est si sensible, si profondément touchante.

liz diamond

traduit de l'anglais par **louise ladouceur**