

## Études littéraires africaines

# *Native Guard*, de Natasha Trethewey : écrire un pan oublié de l'histoire noire-américaine

Thomas Vuong



Numéro 50, 2020

Formes fixes et identités noires

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076033ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076033ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vuong, T. (2020). *Native Guard*, de Natasha Trethewey : écrire un pan oublié de l'histoire noire-américaine. *Études littéraires africaines*, (50), 93–108.  
<https://doi.org/10.7202/1076033ar>

Résumé de l'article

Dans *Native Guard*, Natasha Trethewey (née en 1966) dépeint la Guerre de Sécession depuis le point de vue d'esclaves affranchis et enrôlés dans l'armée de l'Union, de manière à interroger la nature de cette liberté nouvelle, qui n'efface aucunement les préjudices anciens et reflète les rapports de domination tels qu'ils existent encore aux États-Unis. Elle emploie pour ce faire une version assouplie de la couronne de sonnets, ce qui lui permet de constituer une trame narrative rassemblant des fragments subjectifs, tout en s'appropriant un héritage mixte, à la fois spécifiquement noir et résolument nord-américain.

**NATIVE GUARD, DE NATASHA TRETHEWEY :  
ÉCRIRE UN PAN OUBLIÉ DE L'HISTOIRE NOIRE-AMÉRICAIN**

**Résumé**

Dans *Native Guard*, Natasha Trethewey (née en 1966) dépeint la Guerre de Sécession depuis le point de vue d'esclaves affranchis et enrôlés dans l'armée de l'Union, de manière à interroger la nature de cette liberté nouvelle, qui n'efface aucunement les préjugés anciens et reflète les rapports de domination tels qu'ils existent encore aux États-Unis. Elle emploie pour ce faire une version assouplie de la couronne de sonnets, ce qui lui permet de constituer une trame narrative rassemblant des fragments subjectifs, tout en s'appropriant un héritage mixte, à la fois spécifiquement noir et résolument nord-américain.

Mots-clés : sonnet – couronne de sonnets – Guerre de Sécession – esclavagisme – Trethewey – Noirs-Américains – Afro-Américains.

**Abstract**

*In Native Guard, Natasha Trethewey (born 1966) depicts the American Civil War from the point of view of emancipated slaves fighting for the Union. She thus questions this new freedom, which does not cancel old prejudice and perpetuates a domination inherited from slavery and still ongoing nowadays in the United States. The Black poet uses a flexible sonnet crown, a form which provides a narrative progression constituted of subjective fragments while claiming the European form of the sonnet in order to explore a shared past, both specifically Black and resolutely American.*

*Keywords : sonnet – crown of sonnets – Civil War – slavery – Trethewey – Black Americans – African Americans.*

## Une poétesse de la mémoire

Comme bien souvent lorsqu'on souhaite se pencher sur les États-Unis contemporains, qui sont agités par la résurgence des extrêmes-droites et où la contestation contre le caractère raciste des violences policières prend la forme du mouvement « *Black Lives Matter* », il faut reprendre l'histoire à partir de la Guerre de Sécession.

Après la prise de la Nouvelle-Orléans par l'Union, un régiment est créé en septembre 1862 par les commandants de l'Armée du Golfe : le *First Louisiana Native Guard*, l'un des tout premiers régiments noirs de l'armée états-unienne, composé d'esclaves évadés ou libérés par la victoire unioniste, mais également de noirs<sup>1</sup> ou de créoles<sup>2</sup> libres, qui, sous la Confédération, étaient membres de la milice locale. Deux autres régiments sont instaurés dans la foulée, constitués quant à eux principalement d'esclaves fraîchement affranchis.

Il a existé bien d'autres régiments noirs dans l'armée de l'Union, mais c'est à ceux-ci qu'en 2006, la poétesse Natasha Trethewey consacre *Native Guard*, une suite de sonnets, ou, lorsqu'ils ne sont pas rimés, de quasi-sonnets, appelés *fourteeners*<sup>3</sup>. Ce choix d'une forme assouplie est peut-être significatif (nous y reviendrons), mais il ne faut en tout cas pas se précipiter pour le considérer comme transgressif ou expérimental : nous savons qu'une forme poétique ne peut se réduire à ce critère des rimes ni, généralement, à aucune contrainte unique, ainsi que Don Paterson l'a bien résumé<sup>4</sup>.

Cette variante moderne, souple, semble en fait lié à l'héritage mixte de la poétesse : Trethewey naît en Louisiane, dans la région de la Nouvelle-Orléans, en 1966 ; elle y naît illégalement, puisque son père est blanc et sa mère, noire, ce que les lois contre le mélange des races ou « *anti-miscegenation laws* » de nombreux États du Sud interdisent jusqu'au jugement émis par la Cour Suprême en 1967 au terme du procès « *Loving*

---

<sup>1</sup> Pour éviter l'essentialisation, nous préférons employer des minuscules pour « noirs » et « blancs », termes qui résultent moins d'une catégorisation objective que de la subjectivité de considérations racisantes, en particulier aux États-Unis où a existé la « *one drop rule* » : quelles que soient la couleur de la peau perçue et la variété des origines des huit arrière-grands-parents d'un individu, un seul ancêtre noir – une seule goutte de sang – suffisait à le considérer comme noir.

<sup>2</sup> Créoles de la Louisiane (descendants des natifs de la Louisiane française puis espagnole, qu'ils soient blancs, noirs ou des Premières Nations, ou métissés).

<sup>3</sup> Le terme désigne un sonnet, en particulier non rimé, comportant souvent des assonances et des allitérations finales, sans que celles-ci obéissent pour autant à un schéma régulier (du type sicilien, italien, français ou élisabéthain) – cf. FULLER (John), *The Sonnet*. Londres : Methuen, coll. Critical idiom, n°26, 1972, 58 p. ; p. 1-3 et 14-15.

<sup>4</sup> PATERSON (Don), ed., *101 Sonnets* [1999]. London : Faber & Faber, 2012, xvii-127 p. ; p. xi-xii.

VS Florida ». Le sujet même de cette suite poétique conforte en effet l'hypothèse d'une forme rappelant des origines mixtes et conflictuelles : la campagne menée par les soldats de la *Louisiana Native Guard* a lieu dans la région d'origine de Trethewey (d'où elle déménagera ensuite vers Atlanta, après le divorce de ses parents). En 2010, elle a consacré à cette région un recueil de poèmes mêlés d'essais, de lettres et de photographies : *Beyond Katrina : a Meditation on the Mississippi Gulf Coast*<sup>5</sup>, dans lequel elle évoque le sort de son frère, emprisonné, et explore les inégalités sociales et raciales du Sud des États-Unis.

*Native Guard*, paru quatre ans auparavant, relie ces préoccupations aujourd'hui brûlantes à « l'Histoire avec sa grande hache »<sup>6</sup> ; Trethewey y adopte une échelle volontairement restreinte, puisque la suite poétique se concentre sur le parcours d'un soldat au fil du conflit, raconté par lui-même dans des lettres qui prennent la forme de sonnets, plutôt que d'évoquer telle ou telle bataille et les enjeux stratégiques de la Guerre de Sécession, même si ces dimensions du conflit ne sont pas ignorées du narrateur fictif.

Nous verrons que, ce faisant, la poétesse cherche, d'une part, à envisager l'envers d'un mythe héroïque, celui d'un combat mené par l'Union afin de libérer les esclaves noirs de la Confédération, et, d'autre part, à explorer le motif poétique de la libération par l'écriture ; celle-ci permet en effet, en ce temps de guerre, de renverser au moins temporairement les rapports de domination et de composer une contre-Histoire. Le double choix de la forme poétique du *fourteener*, souvent considéré comme une forme emblématique de la culture blanche européenne<sup>7</sup>, et d'un procédé de reprise de vers qui rappelle la couronne de sonnets – le premier vers d'un poème reprenant le dernier du précédent – participe de cette méditation sur l'Histoire, et sur sa prégnance dans notre monde actuel.

### Explorer l'envers du mythe héroïque unioniste

La dimension historique la plus évidente de *Native Guard* est dans la déconstruction de l'image convenue d'un Nord unioniste bienveillant envers les esclaves du Sud confédéré. Le deuxième sonnet met ainsi en parallèle l'esclavagisme du Sud et l'exploitation militaire du Nord que subissent pareillement les esclaves de la part de leur maître (« *master* ») et les soldats de la part du sergent (« *sergeant* ») de l'armée unioniste :

---

<sup>5</sup> TRETHEWEY (Natasha), *Beyond Katrina : a Meditation on the Mississippi Gulf Coast*. Athens : University of Georgia Press, 2010, 127 p.

<sup>6</sup> PEREC (Georges), *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, n°293, 1975, 224 p. ; p. 17.

<sup>7</sup> Voir l'introduction de ce dossier : « Formes fixes et identités noires ».

*December 1862*

*For the slave, having a master sharpens  
the bend into work, the way the sergeant  
moves us now to perfect battalion drill,  
dress parade. Still, we're called supply units –  
not infantry – and so we dig trenches,  
haul burdens for the army no less heavy  
than before. I heard the colonel call it  
nigger work [...] <sup>8</sup>.*

Le dédain avec lequel la hiérarchie unioniste traite les bataillons noirs passe par leur dénomination officielle de « *supply unit* », c'est-à-dire de « supplétifs » et culmine avec la formule raciste du colonel nordiste ; ici, les mots révèlent la nature réelle des rapports entre l'armée de l'Union, blanche, et les noirs qu'elle est supposée libérer.

Lorsque ceux-ci montent enfin au front, la manière dont ils sont perçus se révèle cruellement dans le début du septième sonnet qui mêle, à l'évocation des horreurs de la guerre en général, un fait historique peu connu <sup>9</sup> : une canonnière de l'Union tire sur les troupes du régiment alors que celles-ci se retirent victorieuses de Pascagoula, tragédie anecdotique à l'échelle de la guerre – quatre ou cinq morts selon les sources –, mais emblématique du statut subalterne des troupes noires au sein des forces armées nordistes. Dissimulées sous l'euphémisme d'« incident », ces morts révèlent la dangerosité des institutions blanches armées à l'égard des États-Uniens noirs (dont il n'est pas outrancier de dire qu'elle est toujours d'actualité) ; en même temps, elles rendent floue la limite entre profane et sacré, comme entre vie et trépas, en comparant les bras écartés d'un des soldats mitraillés au supplice de la crucifixion, et, de même, en comparant la fumée des canons à l'envol des âmes.

*April 1863*

*When men die, we eat their share of hardtack  
trying not to recall their hollow sockets,  
the worm-stitch of their cheeks. Today we buried  
the last of our dead from Pascagoula,  
and those who died retreating to our ship –  
white sailors in blue firing upon us*

<sup>8</sup> « Décembre 1862 / Pour l'esclave, avoir un maître fait / qu'on se courbe davantage au labeur, comme le sergent / nous exerce maintenant à devenir parfait bataillon, / à défiler pour la revue. Pourtant, on nous appelle supplétifs – / et non infanterie – et nous creusons donc des tranchées, / portons pour l'armée des fardeaux non moins lourds / qu'autrefois. J'ai entendu le colonel appeler ça / *travail de nègres*. [...] » – TRETHEWEY (Natasha), *Native Guard : Poems*. Boston : Mariner Books, 2006, 51 p. ; p. 25 (désormais abrégé en *NG*). Tous les sonnets cités sont tirés de cette édition et traduits par l'auteur de cet article.

<sup>9</sup> WEAVER (Clare P.), ed., « *Thank God My Regiment an African One* » : *the Civil War Diary of Colonel Nathan W. Daniels*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1998, XXIII-214 p. ; p. 80-81.

*as if we were the enemy. I'd thought  
the fighting over, then watched a man fall  
beside me, knees-first as in prayer, then  
another, his arms outstretched as if borne  
upon the cross. Smoke that rose from each gun  
seemed a soul departing. The Colonel said :  
an unfortunate incident ; said :  
their names shall deck the page of history* <sup>10</sup>.

On voit comment N. Trethewey brouille cependant les pistes, en faisant suivre cette brève ouverture vers un horizon spirituel d'un travestissement de la mémoire par les mots qu'elle place dans la bouche du colonel. Il s'agit toujours de la même figure d'autorité, probablement blanche comme tous les officiers, Dumas mis à part (nous y reviendrons). Outre que cette déclaration s'inscrit dans la minimisation scandaleuse des morts noires, elle paraît d'autant plus tristement ironique que le *First Louisiana Native Guard* n'a pas bénéficié d'une renommée particulière ; il a, au contraire, nécessité une réhabilitation, entamée il y a une quinzaine d'années <sup>11</sup> et toujours en cours.

Relevant dans un article consacré à Walt Whitman que même l'auteur démocratique et pan-humaniste de *Leaves of Grass*, qui pourtant évoque amplement les noirs américains dans son œuvre, passe très rapidement sur leur rôle actif durant la Guerre de Sécession, Trethewey souligne que cette invisibilisation constante rend nécessaire d'ériger de nouveaux monuments en leur honneur :

*This kind of erasure would continue to dominate Civil War memory, as monuments to only part of the story inscribed a narrative on the American landscape – particularly in the South. The lost war, then, is the narrative of black Americans whose stories were often subjugated, lost, or left out of public memory and the creation of public monuments* <sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> « Avril 1863 / Quand des soldats meurent, nous mangeons leur part de ration / en essayant de ne pas nous rappeler leurs orbites vides, / leurs joues cousues de vers. Aujourd'hui nous avons enterré / les derniers de nos morts de Pascagoula, / et ceux qui ont péri en faisant retraite vers notre navire – / des marins blancs vêtus de bleu ouvrant le feu sur nous / comme si nous étions l'ennemi. J'avais cru / le combat terminé, puis ai vu un homme tomber / près de moi, à genoux comme en prière, puis / un autre, les bras tendus comme s'il était porté / sur la croix. La fumée qui s'échappait de chaque fusil / paraissait l'envol d'une âme. Le colonel dit : / *un incident malheureux* ; dit : / *leurs noms orneront les pages de l'Histoire* » (NG, p. 28).

<sup>11</sup> Le mouvement a commencé avec : HARGROVE (Hondon B.), *Black Union Soldiers in the Civil War* [1988]. Jefferson (NC) ; London : McFarland, 2003, 270 p.

<sup>12</sup> « Ce genre d'effacement continuerait à dominer la mémoire de la Guerre de Sécession alors que des monuments à la seule mémoire d'une partie de l'histoire inscrivaient ce récit dans les paysages des États-Unis, en particulier dans le Sud. La guerre perdue, alors, est celle du récit des noirs américains dont les histoires ont souvent été inféodées, égarées ou omises de la mémoire publique et de la création de monuments publics » – TRETHEWEY (N.), « On Whitman, Civil War Memory, and My

Cette question des monuments en l'honneur du Sud confédéré, agitée depuis quelques années aux États-Unis (et dont on a vu de nombreux exemples dans l'actualité récente, comme celui de la statue du général Lee à Charlottesville), hante Trethewey qui, précisément, choisit le titre de *Monument* pour son anthologie personnelle parue en 2018<sup>13</sup>. Évidemment, *Native Guard* est un monument de mots<sup>14</sup>, caractérisé par le désir de dire toute la vérité, fût-elle inconfortable, et l'on sait, depuis W.E.B. Du Bois et sa « Propagande de l'Histoire »<sup>15</sup>, que l'historiographie états-unienne possède une longue et écrasante tradition d'oubli jugé nécessaire au confort mémoriel de la majorité blanche... celle-là même qui n'a pas souffert de l'esclavagisme et de la ségrégation. La guerre perdue par les Sudistes, « *lost war* » dont la formulation fait songer à ce que leur propagande nomme « *Lost Cause* » (on pense à *Autant en emporte le vent / Gone with the Wind*), devient ici la guerre mémorielle des États-Uniens noirs, guerre perdue jusqu'à ce que la poétesse rouvre les plaies, engage une nouvelle bataille, même si c'est au prix de souvenirs terribles.

Ainsi, le dernier des *fourteeners* de la séquence énumère les pires moments de la Campagne du Mississippi :

1865

*These are things which must be accounted for :  
slaughter under the white flag of surrender –  
black massacre at Fort Pillow ; our new name,  
the Corps d'Afrique – words that take the native  
from our claim ; mossbacks and freedmen – exiles  
in their own homeland ; the diseased, the maimed,  
every lost limb, and what remains : phantom  
ache, memory haunting an empty sleeve ;  
the hog-eaten at Gettysburg, unmarked  
in their graves ; all the dead letters, unanswered ;  
untold stories of those that time will render  
mute. Beneath battlefields, green again,  
the dead molder – a scaffolding of bone*

---

South », in : WILSON (Ivy G.), ed., *Whitman noir : Black America and the Good Gray Poet*. Iowa City : University of Iowa Press, Iowa Whitman series, 2014, XIX-210 p ; p. 163-171 ; p. 166 (nous traduisons).

<sup>13</sup> TRETHEWEY (N.), *Monument : Poems : New and Selected*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt, 2018, 208 p.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet : CROSS TURNER (Daniel), « Natasha Trethewey's Civil War », in : HUTCHISON (Coleman), ed., *A History of American Civil War Literature*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016, xxiii-357 p. ; p. 317-330.

<sup>15</sup> DU BOIS (William Edward Burghardt), *Black Reconstruction in America : an Essay Toward a History of the Part Which Black Folk Played in the Attempt to Reconstruct Democracy in America, 1860-1880*. New York : Harcourt, Brace and Howe, 1935, x-746 p. ; chapitre 17 : « The Propaganda of History ».

*we tread upon, forgetting. Truth be told*<sup>16</sup>.

On est loin ici du mythe héroïque d'un Nord bienveillant, offrant liberté et dignité aux esclaves.

Cette vérité rétablie, qui ouvre et clôture la suite de sonnets, est donc une vérité passant par les mots : « *Truth be told* », expression qui, couramment, signifie « À dire vrai », mais qu'il convient ici, en raison du contexte, d'entendre dans un sens plus littéral et plus solennel. Cette insistance sur le devoir de dire apparaît dès le début de ce sonnet final, qu'ouvre la nécessité de rendre compte ; le rappel des horreurs subies par les troupes noires du *First Louisiana Guard* va de pair avec la revendication d'une américanité, puisque, parmi les humiliations et abominations subies par les soldats, figure le changement de nom de leur régiment, qui devient en juin 1863 le « Corps d'Afrique »<sup>17</sup>. Ce nouveau nom, en français dans le texte, prive les soldats libérés du statut de natifs du continent américain, ainsi que le sonnet le relève explicitement<sup>18</sup> ; il y a plus, puisqu'il les désigne dans une autre langue que l'anglais qu'ils parlent, et dans lequel écrit Trethewey.

## Un retournement de l'écriture ?

Évoquer l'enrôlement d'anciens esclaves dans un bataillon de l'Union permet à Trethewey de développer le motif de la revanche prise par les anciens asservis sur ceux qui, dans le camp d'en face, cherchent à demeurer leurs maîtres. Néanmoins, plutôt que de se complaire dans l'évocation de batailles ou de massacres, la poétesse préfère se concentrer sur les tâches les moins glorieuses d'un temps de conflit (ainsi qu'elle le faisait

<sup>16</sup> « 1865 / Voici les choses dont il faut rendre compte : / massacre sous le drapeau blanc de la reddition – / massacre noir de Fort Pillow ; notre nouveau nom, / le Corps d'Afrique – des mots qui ôtent le *natif* / de notre revendication ; vieux-de-la-vieille et affranchis – exilés / dans leur propre patrie ; les malades, les mutilés, / chaque membre perdu, et ce qu'il en reste : douleur / fantôme, la mémoire qui hante une manche vide ; / ceux qu'à Gettysburg les porcs ont dévorés, sans nom / sur leurs tombes ; toutes les lettres restées mortes, sans réponse ; / les histoires tues de ceux-là que le temps laissera / muets. Sous les champs de bataille reverdis, / les morts pourrissent – échafaudage d'os / sur lequel nous marchons, oublieux. Que la vérité soit dite » (*NG*, p. 29).

<sup>17</sup> C'est le nom que prirent en effet, en juin 1863, les différents régiments composés de noirs américains, dont la *First Louisiana Guard*.

<sup>18</sup> Natasha Trethewey s'inscrit ici dans un débat qui remonte aux années 1980, relatif à l'utilisation des termes « afro-américains » (*Afro-Americans*), « Africains-Américains » (*African Americans*), ou « noirs américains » (*Black Americans*). La poétesse semble pencher vers le troisième, plutôt minoritaire aujourd'hui : thématissant son statut de native de Louisiane, elle revendique une identité pleinement états-unienne dans *Native Guard*, dont le titre lui-même souligne cette revendication.



pour les questions d'émancipation dans la vie quotidienne avec *Domestic Work* <sup>19</sup>) et dédie ainsi l'un de ses *fourteeners* à la garde de prisonniers de guerre, ce qui correspond bien à la réalité historique du *First Louisiana Native Guard*, qui a tout d'abord été affecté à un rôle logistique et qui ne connaît pas l'épreuve du feu avant la fin mai 1863.

*February 1863*

*We know it is our duty now to keep  
white men as prisoners – rebel soldiers,  
former masters. We're all bondsmen here, each  
to the other. Freedom has gotten them  
captivity. For us, a conscription  
we have chosen – jailors to those who still  
would have us slaves. Some neither read nor write,  
are laid too low and have few words to send  
but those I give. They are cautious, dreading  
the sight of us, wary of a negro  
coming to take down their letters. For some,  
X binds them to the page – a mute symbol  
like the cross on a grave. I suspect they fear  
I'll listen, put something else down in ink* <sup>20</sup>.

Au renversement de la domination physique s'ajoute une inversion du rapport de force littéraire, puisque la seconde moitié du *fourteener* se concentre sur les prisonniers blancs illettrés, dont le narrateur fictif écrit les lettres, suscitant une double méfiance chez eux : d'une part, celle de l'ancien maître envers le noir maintenant dominant, et d'autre part, celle de l'illettré envers qui sait écrire, nouvelle domination plus humiliante encore pour ces blancs analphabètes. En filigrane apparaît la nécessité, pour les noirs des États-Unis, de prendre en main l'énonciation de leur histoire, et à ce titre le soldat à qui Trethewey fait prendre la plume dans *Native Guard* « est dans ce rôle d'écriture de l'Histoire, de la réinscription dans la mémoire culturelle, qui constitue bien entendu un renversement des rôles » <sup>21</sup>. Le soldat-narrateur devient ainsi un double de la poétesse,

<sup>19</sup> TRETHEWEY (N.), *Domestic Work : poems*. Selected and introduced by Rita Dove. Saint-Paul (MN) : Graywolf Press, 2000, XII-58 p.

<sup>20</sup> « Février 1863 / Nous savons qu'à présent notre tâche est de garder / des hommes blancs prisonniers – des soldats rebelles, / d'anciens maîtres. Ici nous sommes tous asservis, les uns / aux autres. La liberté leur a apporté / la captivité. Pour nous, c'est une conscription / que nous avons choisie – geôliers de ceux qui encore / nous voudraient esclaves. Certains ne savent ni lire ni écrire, / sont jetés plus bas que terre, et n'ont que peu de mots à envoyer / en dehors de ceux que je donne. Ils sont circonspects, et redoutent / notre vue, se méfiant d'un nègre / qui viendrait coucher leurs lettres par écrit. Pour certains, / un X les assujettit à la page – symbole muet / comme la croix sur une tombe. Je les soupçonne d'avoir peur / que j'écoute, et mette autre chose sur le papier » (NG, p. 27).

<sup>21</sup> « [He] is in this role of writing history, of reinscribing cultural memory, which is of course a role reversal » – TRETHEWEY (N.), « The Soul Sings for Justice : Why I Write about the South », in : BURTON (Orville Vernon), PRINCE (Eldred E. Jr), eds,

dans l'action d'écrire l'Histoire oubliée ; la peur, chez les captifs blancs, de voir « autre chose » couché sur le papier, de se confronter à une autre version de l'Histoire, fait aujourd'hui songer au refus exprimé par les franges les plus réactionnaires des États-Unis de voir cesser l'invisibilisation des prétendues minorités en général, et des noirs en particulier, dans les représentations fictionnelles du pays (refus dont de récents exemples abondent, jusque dans les réactions à l'égard de films à grands succès comme *Wonder Woman* ou *Thor*, attaqués pour l'attribution de rôles à des acteurs non-blancs <sup>22</sup>).

Trethewey précise d'ailleurs ensuite que cette fonction de scribe cherchant à remettre en question les récits communément acceptés présente une dimension morale ; à cet égard, elle obéit à l'impératif premier de « rendre compte » de toute la vérité, fût-elle la moins acceptable :

*August 1864*

*Dumas was a fair master to us all.  
He taught me to read and write : I was a man-  
servant, if not a man. [...]  
Now I tend Ship Island graves, mounds like dunes  
that shift and disappear. I record names,  
send home simple notes, not much more than how  
and when – an official duty. I'm told  
it's best to spare most detail, but I know  
there are things which must be accounted for* <sup>23</sup>.

Le Dumas dont il est question ici est Francis Ernest Dumas, propriétaire terrien d'ascendance créole et africaine, lui-même ancien maître d'esclaves et sans doute <sup>24</sup> empêché de les affranchir – l'État de Louisiane l'interdisait – avant de devenir capitaine de l'une des compagnies du *First Louisiana Native Guard*. En choisissant ce personnage historique comme maître et tuteur de l'esclave-narrateur fictif de son cycle, Trethewey peut à la fois montrer l'ambiguïté d'un système où des noirs en oppriment parfois d'autres, et laisser la transmission (de l'alphabétisation, ici) opérer

---

*Becoming Southern Writers : Essays in Honor of Charles Joyner*. Columbia : The University of South Carolina Press, 2016, 276 p. ; p. 233-239 ; p. 238.

<sup>22</sup> Cf. CHILD (Ben), « White supremacists urge *Thor* boycott over casting of black actor as Norse god », *The Guardian* : <https://www.theguardian.com/film/2010/dec/17/white-supremacists-boycott-thor> (mis en ligne le 17-12-2010 ; c. le 12-06-2019).

<sup>23</sup> « Août 1864 / Dumas était pour nous tous un maître juste. / Il m'a enseigné à lire et écrire : j'étais un homme / de service, à défaut d'être un homme. [...] / À présent je m'occupe de tombes sur Ship Island, des buttes qui, comme des dunes, / se décalent et disparaissent. J'enregistre des noms, / envoie en leurs foyers de simples notes, guère plus que comment / et quand – une tâche officielle. On me dit / qu'il vaut mieux passer sous silence la plupart des détails, mais je sais / qu'il y a des choses dont il faut rendre compte » (NG, p. 29).

<sup>24</sup> C'est ce que propose Trethewey dans un entretien avec Pearl Amelia McHaney – HALL (Joan Wylie), ed., *Conversations with Natasha Trethewey*. Jackson : University Press of Mississippi, 2013, xxx-216 p. ; p. 53.

au sein de la communauté noire. Elle évite ainsi de recourir au stéréotype – encore entrevu dans le film à succès de Steve McQueen *Twelve Years a Slave* – du Sauveur blanc (« *White Savior* »), ce cliché bien-pensant du blanc aidant les noirs à progresser sur le chemin de l’émancipation<sup>25</sup>. Inventer cette figure d’esclave permet enfin à la poétesse d’opposer un récit poétique assumé par un noir au récit historique constitué par le blanc Nathan W. Daniels, colonel du bataillon et auteur d’un journal et de photographies qui constituent une source historique primaire<sup>26</sup>.

Cette nécessité de rendre les soldats noirs acteurs dans l’Histoire autant que dans l’écriture de cette dernière est importante chez Trethewey. Dans sa réflexion à propos de Whitman et des symboles du souvenir de la guerre, elle insiste sur le fait qu’encore aujourd’hui, le tourisme mémoriel du golfe du Mississippi ignore tout du rôle de gardien de prison qu’a joué le *First Louisiana Native Guard* pour les soldats confédérés de *Ship Island*. Selon elle, cet oubli, ou cette omission délibérée, participe d’une volonté de réduire les noirs à un rôle, au mieux de victimes, au pire de spectateurs passifs du conflit fondateur des États-Unis modernes : « Cette omission permet de perpétuer le récit voulant que les noirs aient été les récepteurs passifs d’une liberté que leur auraient conférée leurs “frères” blancs qui ont combattu et sont morts durant la Guerre de Sécession »<sup>27</sup>.

Il ne s’agit pas donc seulement de dire la vérité, mais bel et bien d’une opération de retournement, autant à l’égard des rapports de force que des idées reçues et des narrations les plus répandues, qui perpétuent la domination blanche. À ce titre, on peut s’étonner que le souci d’intervenir au sein du monde noir-américain s’accommode d’une forme poétique souvent perçue comme blanche – on pense ici à Langston Hughes<sup>28</sup> –, mais il est nécessaire de souligner que le sonnet, au même titre que des formes classiques tel le pentamètre iambique rimé, appartient à l’histoire de la poésie noire-américaine depuis Paul Laurence Dunbar et Henrietta Cordelia Ray, et qu’il a été utilisé ensuite par de nombreux auteurs de la

<sup>25</sup> En France, la mise en avant souvent exclusive de Victor Schœlcher dans l’abolition définitive de l’esclavage participe de ces récits orientés par le cliché du sauveur blanc. La destruction par des manifestants, en mai 2020, de deux statues à son effigie à Fort-de-France et dans la bourgade de Schœlcher témoigne de ce que la question de l’écriture de l’histoire coloniale et esclavagiste française connaît des remises en cause comparables à celles qui se déroulent aux États-Unis et dont Natasha Trethewey parle explicitement.

<sup>26</sup> WEAVER (C.P.), ed., « *Thank God My Regiment an African One* »..., *op. cit.*

<sup>27</sup> « *This omission serves to further the narrative that blacks were passive recipients of the freedom bestowed upon them by white “brothers” who fought and died in the Civil War* » – TRETHEWEY (N.), « On Whitman, Civil War Memory, and My South », *art. cit.*, p. 167.

<sup>28</sup> Voir : HUGHES (Langston), « The Negro Artist and the Racial Mountain », *The Nation*, n°122, June 23, 1926, p. 692-694 ; voir aussi : ID., *Shakespeare in Harlem*. New York : Knopf, 1942, 124 p., et notamment « Seven Moments of Love : an Un-Sonnet Sequence in Blues ».

Renaissance de Harlem, de Countee Cullen à Claude McKay, en passant par Zora Neale Hurston, puis Gwendolyn Brooks et Robert Hayden, et plus récemment par Yusef Komunyaaka, Marilyn Nelson ou Rita Dove <sup>29</sup>.

D'autre part, le choix même du sonnet ainsi que le traitement spécifique que lui réserve Trethewey sont sans doute significatifs de cette volonté de s'approprier à son tour cette forme poétique, dont l'histoire aux États-Unis est partagée entre noirs et blancs, non sans mal ainsi qu'il en va de toutes leurs relations.

### **Le respect relatif des contraintes**

La manière dont Trethewey joue sur la forme du poème pour se distancier du classicisme hérité de l'Europe et de la culture blanche se révèle tout d'abord dans le vers, où elle semble chercher un équilibre entre flexibilité et rigidité. Les poèmes de *Native Guard* sont composés dans un pentamètre iambique non rimé, le plus souvent régulier, mais où les enjambements cherchent à éviter l'adéquation entre structure syntaxique et structure métrique. Sauf, bien entendu, à la fin des phrases ou des *fourteeners*, comme dans les deux exemples suivants :

*November 1862*

[...] *I thought to carry with me  
want of freedom though I had been freed,  
remembrance not constant recollection.*  
[...]

*January 1863*

[...] *– night sky red with the promise of fortune,  
dawn coming pink as new flesh : healing, unfettered* <sup>30</sup>.

Dans cette façon de bien finir à la fois le vers et la phrase en les faisant coïncider, on peut discerner l'héritage des morales shakespeariennes autant qu'une volonté de clore cette histoire douloureuse que la poétesse n'a rouverte que pour la compléter, au sens anglais du terme, c'est-à-dire pour y ajouter un élément et pour la mener à son terme.

---

<sup>29</sup> Un panorama très intéressant, quoique forcément partiel et parfois un peu sommaire s'agissant de la forme du sonnet, est proposé par : FRANCINI (Antonella), « Sonnet vs Sonnet : the Fourteen lines in African American Poetry », *Rivista di Studi Americani*, n°14 (*Special Issue : Poetry and History*), 2003, p. 37-66.

<sup>30</sup> « Novembre 1862 / [...] J'ai pensé porter avec moi / le manque de liberté malgré ma libération, / la mémoire et non le souvenir constant » ; « Janvier 1863 / [...] / – ciel nocturne rouge des promesses de succès, / aube arrivant rose comme une chair neuve, en voie de guérison, hors des fers » (*NG*, p. 25-26).

En revanche, les enjambements et rejets peuvent prendre une valeur dissociative, et il est tentant d'y voir un parallèle avec la dissociation culturelle et identitaire du scripteur fictif noir-américain :

*[...] I heard the colonel call it  
nigger work. [...]* (II)

*[...] I'd thought  
the fighting over, then watched a man fall  
beside me, knees-first as in prayer, then  
another, his arms outstretched as if borne  
upon the cross. [...]* (VII)

*[...] how General Banks was heard to say I have  
no dead there, and left them, unclaimed.* (VIII)

*[...] I was a man-  
servant, if not a man [...]* (IX) <sup>31</sup>.

Trethewey s'appuie donc fortement sur l'enjambement et sur le rejet, en les combinant avec l'absence de rimes, pour imposer au poème une forme de fluidité à la fois métrique et syntaxique. Celle-ci peut, nous semble-t-il, être mise en rapport avec la flexibilité des rôles de domination que permet la Guerre de Sécession ; ainsi, dans l'un des cas les plus saisissants, le retournement est appliqué aux soldats confédérés blancs, que les soldats noirs tiennent captifs, alors même que se succèdent immédiatement un contre-rejet et un rejet :

*[...] We're all bondsmen here, each  
to the other. Freedom has gotten them  
captivity [...]* <sup>32</sup>.

Quant à la forme fixe emblématique qu'est le sonnet, là aussi Trethewey opte pour un équilibre entre souplesse et contrainte en composant une sorte de couronne <sup>33</sup> de *fourteeners*.

Du côté de la souplesse, la forme du poème se trouve ainsi réduite à sa définition numérique, et non à son schéma rimique. En outre, l'absence de rimes va de pair avec l'absence de *volta*, le traditionnel tournant théma-

<sup>31</sup> « [...] J'ai entendu le colonel appeler ça / *travail de nègres*. [...] » (NG, p. 25) ; « [...] J'avais cru / le combat terminé, puis j'ai vu un homme tomber / près de moi, tombant agenouillé comme en prière, puis / un autre, les bras tendus comme s'il était porté / sur la croix. [...] » (NG, p. 28) ; « [...] comme on entendit le Général Banks dire *Je n'ai / pas de morts ici*, et il abandonna leurs dépouilles, non réclamées » (NG, p. 28) ; « [...] J'étais un homme / de service, à défaut d'être un homme. [...] » (NG, p. 29).

<sup>32</sup> « [...] Ici nous sommes tous asservis, les uns / aux autres. La liberté leur a valu / la captivité. [...] » (NG, p. 27).

<sup>33</sup> La couronne de sonnets est une forme ancienne (elle date du XVII<sup>e</sup> siècle), composée de 15 sonnets dont le dernier, appelé « sonnet maître », est constitué du premier vers des quatorze sonnets précédents. En outre, le dernier vers de chaque sonnet est repris et au début du sonnet suivant, et le premier vers du premier est repris dans le dernier du quatorzième.

tique ou syntaxique entre huitain et sizain. Si l'on ne s'encombre pas ici du souci de respecter les contraintes structurelles du sonnet classique ou romantique, c'est au service de la densité du poème, de son caractère de miniature, ici historique, que renforcent les enjambements déjà évoqués.

Dans une interview de 2007 pour la *NPR (National Public Radio)*, à la question de savoir s'il s'agit de sonnets, Trethewey répond d'ailleurs « Mh-hh »<sup>34</sup>, ce qui est affirmatif, mais non-verbal, comme si la question n'avait pour elle que peu d'importance.

Le choix de recourir à des assonances éparses semble en tout cas tout à fait délibéré chez cette poétesse qui, dans son premier recueil, *Domestic Work*, avait plutôt choisi de consacrer aux travaux ménagers des femmes noires du Sud des sonnets classiquement rimés<sup>35</sup>. On pourrait proposer que, la poétesse étant passée d'un sujet qui évoque la contrainte à un autre qui évoque la libération, la règle formelle s'en trouverait assouplie en parallèle. Mais l'hypothèse de cette adéquation simple entre règle formelle et domination subie, d'une part, flexibilité et délivrance, d'autre part, paraît peu probante, et d'abord parce que *Domestic Work* contenait également un *fourteener* entièrement non-rimé, intitulé « Housekeeping » ; ensuite parce que, d'une manière générale, Trethewey ne cessera pas, ensuite, de recourir aux formes régulières de la poésie en anglais, ce qui invalide *a priori* toute interprétation simpliste en rapport avec tel ou telle thématique particulière.

Si N. Trethewey prend des libertés avec le sonnet, elle en prend aussi avec la couronne de sonnets, puisque le recueil ne comporte pas de sonnet maître, d'une part, et qu'il ne compte que dix sonnets au lieu de quatorze, d'autre part.

Du côté de la contrainte, elle respecte en revanche d'autres règles, nous l'avons vu ci-dessus, et, notamment, elle pose un geste fort, et relativement rare, dans le sens de l'obéissance à la contrainte formelle, en respectant la règle qui consiste à reprendre le vers final d'un sonnet comme premier vers du poème suivant. Elle explique en effet, en 2016<sup>36</sup>, avoir eu recours, dans *Native Guard*, aux *leitmotives* graphiques (les teintes noir et blanc, l'écriture à l'encre sur papier...) ou aux formes à retour, procédés motivés par la volonté de répéter ce qui, ayant été oublié ou effacé, a besoin d'être dit à nouveau. Cette dimension de reprise, néanmoins, ne suppose pas une temporalité cyclique, mais elle permet au contraire ce que Trethewey

---

<sup>34</sup> « Poet Laureate : "Poetry's always a kind of faith". [Transcription d'un entretien avec N. Trethewey réalisé par Dave Davies] » : <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=154566358> (mis en ligne le 08-06-2012 ; c. le 01-06-2020).

<sup>35</sup> Voir les sonnets : « Signs, Oakvale, Mississippi, 1941 » ou « Family Portrait », in : TRETHEWEY (N.), *Domestic Work*, *op. cit.*

<sup>36</sup> TRETHEWEY (N.), « The Soul Sings for Justice... », *art. cit.*, p. 237.

appelle une poétique de la « réinscription » historique : la vérité à énoncer au sujet des faits n'est pas négociable : « *Truth be told* ».

Dans la même perspective, on notera que cette poésie est très narrative : très différente en cela des formes à retour, la suite poétique semble, du point de vue des faits racontés, relativement linéaire. Elle convoque ainsi la figure du soldat lettré depuis le souvenir réaffirmé de son passé d'esclave, au premier sonnet, jusqu'au regard rétrospectif, dans le dernier sonnet, sur les années de guerre écoulées, et leurs horreurs enterrées sous la victoire de l'Union.

Toutefois, le fait de conclure cette suite poétique par les mots qui l'ouvrent (« *Truth be told* ») relève bien d'une forme de retour et semble procéder d'une sorte de circularité. Il faut cependant bien voir qu'il n'y a pas là de répétition stricte : le premier « *Truth be told* » diffère en effet nettement du dernier, celui-ci appelant solennellement à dire la vérité qui a été révélée par les différents poèmes, tandis que celui-là ressemblait davantage à un souhait de sincérité programmatique. Le retour de cet élément n'implique donc pas la répétition, mais davantage l'approfondissement.

On peut proposer quatre hypothèses pour expliquer ce choix qui peut paraître contradictoire d'une forme à la fois linéaire et circulaire, mais aussi à la fois flexible et rigide :

- un relatif affaïssement de la contrainte : Cross Turner la considère comme une « corona »<sup>37</sup>, mais il se réfère à une définition très large du genre, car les reprises d'un vers au suivant sont souvent approximatives, et les rimes ne sont pas présentes au sein de chaque sonnet. En cela, cette « corona » états-unienne serait à la couronne classique ce que le *fourteener* est au sonnet : le résultat d'une évolution moins exigeante, expliquant sans doute sa survie dans un contexte moderne moins porté au respect des règles ;
- une réappropriation symbolique de la contrainte ; dans cette hypothèse, l'absence de « sonnet-maître » deviendrait alors très cohérente pour une suite poétique concernant un esclave affranchi ;
- une adaptation à une autre culture, la forme initialement liée à son usage européen blanc évoluant vers une forme adaptée à l'usage des Américains noirs du Sud. Et ceux-ci retrouvant leur liberté au moyen de l'hybride ou de l'inachevé, l'aspect incomplet de la suite serait une manière de donner à voir l'ampleur de la tâche qui reste à accomplir ;
- au contraire, on peut considérer que Trethewey applique à la couronne un processus de miniaturisation, c'est-à-dire une manière d'en prendre le contrôle, équivalente à la miniaturisation en vignettes de l'Histoire que permet le *fourteener*.

---

<sup>37</sup> CROSS TURNER (D.), « Natasha Trethewey's Civil War », *art. cit.*, p. 321.

Que ces hypothèses ne soient pas exclusives met en lumière la ductilité et l'ambiguïté de la forme-sonnet et des valeurs topiques qui lui sont associées : miniature historique, réflexion métatextuelle sur la contrainte, lieu d'empêchement ou d'expression de la liberté poétique, progression dynamique de la parole... C'est sans doute l'une des marques du talent de Trethewey, poétesse au propos limpide, mais dont l'écriture laisse une part de libre interprétation.

\*\*\*

*Native Guard* vise des objectifs différents, qui sont tous en jeu dans l'usage du sonnet. Il s'agit évidemment pour Trethewey de se réapproprier l'Histoire du Sud des États-Unis, d'un point de vue personnel, dans un recueil qui cherche les traces les plus véritables du passé (ainsi, le poème intitulé « Evidence » décrit le corps de sa mère, battue puis tuée par son second mari) et qui revendique une identité du Sud. Elle cite d'ailleurs régulièrement William Faulkner, dont elle assume l'héritage et détourne des citations dans *Native Guard* ; elle aime à rappeler que, selon l'auteur de *Absalom, Absalom !*<sup>38</sup>, le passé n'est jamais mort, ni même passé<sup>39</sup>. Or, la forme du sonnet, qui appartient à la poésie états-unienne, y compris noire, relève de ce passé.

Il s'agit également de compléter l'Histoire nord-américaine, en remettant à l'avant-plan les récits ignorés par le roman national, la séquentialité du sonnet permettant la construction d'un contre-récit, et sa brièveté, une réflexion épigrammatique sur les minorités et dominés. Ce projet se retrouve dans d'autres de ses recueils, comme *Domestic Work* où la poétesse scrute la dimension domestique de la vie américaine en lui accordant la même valeur qu'à l'Histoire politique ou militaire.

Enfin, le travail qui est ici accompli sur la forme poétique se confond avec un projet social : reconnaître des identités multiples, comme le proposent Amin Maalouf (*Les Identités meurtrières*<sup>40</sup>) ou Amartya Sen (*Identity and Violence*<sup>41</sup>), rend mieux à même de vivre en paix avec soi-même, à l'échelle d'une personne autant que celle d'une nation. Natasha Trethewey écrit avoir toujours été davantage préoccupée par les gens que par les mots, et met ceux-ci au service de ceux-là :

*Social justice depends on social awareness, not blindness, an awareness rooted in both historical knowledge and a contemporary reckoning with the past and its ongoing influence on the present. I write to tell a fuller*

---

<sup>38</sup> FAULKNER (William), *Absalom, Absalom !* New York : Random House, 1936, 384 p. Traduction : *Absalom, Absalom !* Trad. de l'américain par René Raimbault avec la collaboration de Charles Vorce. Paris : Gallimard, 1953, 335 p.

<sup>39</sup> « *The past is never dead. It's not even past* » – FAULKNER (W.), *Requiem for a Nun* [1951]. New York : Vintage, 1994, 227 p. ; p. 73.

<sup>40</sup> MAALOUF (Amin), *Les Identités meurtrières*. Paris : B. Grasset, 1998, 210 p.

<sup>41</sup> AMARTYA (Sen), *Identity and Violence : the Illusion of Destiny*. New York : W.W. Norton and Company, coll. Issues of our time, 2006, XX-215 p.



*version of American history, to recover the stories and voices of people whose lives have been marginalized, forgotten, erased, overlooked* <sup>42</sup>.

La forme du sonnet, d'abord associée à la culture savante et à l'Europe blanche, est employée ici pour ennoblir, constituer des monuments de mots à la mémoire des noirs américains, dont l'histoire est considérée du point de vue de leur oppression. Mais cette forme met aussi l'œuvre en relation avec celles de poètes de sa génération – Y. Komunyakaa, M. Nelson, R. Dove – au sein d'un dialogue formel spécifiquement noir-américain, dont Antonella Francini suggère qu'il constitue un retour aux sources siciliennes et toscanes du sonnet <sup>43</sup>.

Le recours de Trethewey à la couronne de sonnets, organisation la plus rigoureuse possible qui se retrouve ici sous une forme assouplie, constitue tout à la fois un remède à cette invisibilisation et un ennoblissement de l'histoire noire-américaine, mais aussi une prise en compte des débats qui ont eu lieu depuis la Renaissance de Harlem entre les poètes marqués par cette histoire. Il n'est pas étonnant que ce soit la *Poet Laureate* de l'ère Obama qui prescrive ce remède, dont on peut penser que les États-Unis de l'ère Trump ont besoin. En France, on peut se demander où sont, en dehors des Antilles où le travail de Césaire est fondateur, les Natasha Trethewey, et pourquoi la forme régulière ne connaît pas une vogue comparable à celle qu'on peut observer aux États-Unis.

Thomas VUONG <sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> « La justice sociale dépend de la conscience sociale, et non de l'aveuglement, d'une conscience enracinée à la fois dans la connaissance historique et dans une reconnaissance contemporaine du passé et de son influence persistante sur le présent. J'écris afin de partager une version plus complète de l'histoire américaine, de retrouver les histoires et les voix des gens dont les vies ont été marginalisées, oubliées, effacées, négligées » – TRETHEWEY (N.), « The Soul Sings for Justice... », *art. cit.*, p. 238.

<sup>43</sup> FRANCINI (Antonella), « Sonnet vs Sonnet... », *art. cit.*, p. 59-60.

<sup>44</sup> Postdoctorant – Université Sorbonne-Paris Nord – Pléiade (UR 7338).