

Hommage à Joy Harjo

Discours de Margaux Valensi

Chère Joy Harjo,

C'est avec une grande joie et avec beaucoup d'humilité que je prononce ces quelques mots ce soir, pour vous rendre honneur, et pour vous dire combien notre université est fière de vous recevoir aujourd'hui et de vous décerner ce Doctorat *honoris causa*.

À rebours de l'usage académique, je prendrai pour point de départ de ce discours une anecdote. Il y a quelques jours, je déposais des flyers dans un festival littéraire, précisément au stand de Mollat, une grande librairie bordelaise, pour annoncer votre venue prochaine à l'université. J'y ai rencontré une lectrice, qui attendait à la caisse de ce stand les bras chargés de livres de poésie. Voyant que l'un de ces livres était du poète palestinien Mahmoud Darwich, j'ai engagé la conversation, et lui ai proposé une invitation. Peut-être est-elle ici ce soir, je l'espère. Lors de cette conversation, celle-ci m'a dit que la poésie l'avait sauvée à certains moments de sa vie et que la rencontre avec un poète ou une poétesse et son œuvre pouvait être décisive dans un parcours personnel. J'ai choisi de prendre pour point de départ les mots de cette lectrice, car ils nous rappellent à toutes et à tous le rôle essentiel et très concret de la poésie dans nos vies et dans l'imaginaire collectif.

La poésie sauve, mais qui sauve-t-elle ? Et de qui ou de quoi nous sauve-t-elle ? Ces questions, vous les explorez, chère Joy Harjo, dans vos nombreuses œuvres poétiques et autobiographiques. Car il y est question avant tout de votre propre salut, ainsi que vous l'évoquez dans des ouvrages désormais célèbres tels que *Crazy brave* et *Poet warrior* : la poésie, et plus largement les arts, découverts à l'Institut des Arts amérindiens en 1967 vous ont manifestement permis de vous libérer en tant que femme et de vous émanciper en tant qu'artiste. Dans cette autobiographie qu'est *Crazy brave*, vous évoquez un épisode manifestement déterminant dans votre vie, le moment où le chant de votre mère – dont il faut rappeler qu'elle était chanteuse –, puis le vôtre, se sont vus étouffer par la violence d'un conjoint et d'un beau-père : vous revenez d'ailleurs sur cet épisode dans *Poet Warrior* lorsque

vous écrivez « un jour le monstre est rentré en avance et m’a trouvée en train de chanter dans ma chambre ; me voyant heureuse, il m’a interdit de chanter dans la maison, sa maison¹ ». Mais cette interdiction n’entraînera chez vous ni résignation ni désenchantement, elle vous conduira à vous tourner vers d’autres voies de l’imaginaire et de la création, celles du dessin et de la poésie.

Enfant déjà, vous vous demandiez si la poésie était « le genre de savoir qui libère² » et vous vous amusiez à mettre en voix les textes que vous lisiez le soir à votre mère, comme *Les Raisins de la colère* de Steinbeck. Aussi avez-vous vite pris conscience que la musique permettait de « communiquer avec le sacré [...] de porter et de soulever les mots³ ». Ces expériences vous mènent sur un sentier grâce auquel il s’agit de « devenir », comme le chaman de vos visions, « et le poème et la musique et la danseuse⁴ ». C’est en se retirant *dans* la poésie⁵ que la « fille-guerrière » (« *girl warrior* ») semble avoir fait face aux violences du monde et progressivement construit un nouvel *ethos*, celui d’une « poétesse-guerrière » que vous décrivez en ces termes :

Puis, comme il était dit dans les récits anciens,
Poétesse-Guerrière reçut un poème
Qui lui donna le pouvoir de courir plus vite que le monstre.
Le poème lui donna les mots pour appeler au secours.

*Then, as it was told in the old stories,
Poet Warrior was given a poem
that gave her power to run faster than the monster.
The poem gave her the words to call out
for assistance.*⁶

¹ *Poet warrior*, (2021), Joy Harjo, Paris, Globe, trad. fr. de H. Esquié, 2022 pour la traduction française, p. 82. Harjo, Joy. *Poet Warrior (PW)*. New York: W. W. Norton & Company, 2021, 69 : “Then one day the monster came home early to find me singing in my room and because I was happy, he forbade me to sing in the house, his house”.

² *Crazy brave*, (2012), Joy Harjo, Paris, Globe, trad. fr. N. Delanoë et J. Rostkowski, 2020 pour la traduction française, p. 90. Harjo, Joy. *Crazy Brave (CB)*. New York: W. W. Norton & Company, 2012, 72 : “the kind of knowledge that sets you free”

³ *Ibid.*, pp. 108-109 ; *CB*, 89 : “music is direct communication with the sacred. [...] words can be carried and lifted by music”.

⁴ *Ibid.*, p. 206 ; *CB*, 154 : “As he danced, he became the poem he was singing”.

⁵ *Poet warrior*, op. cit., p. 48 : « Je me suis retirée dans la poésie. » ; *PW*, 48.

⁶ *Ibid.*, p. 104 ; *PW*, 90.

Comme votre bien-aimée Emily Dickinson, il a longtemps été question de trouver dans le poème « un refuge dans le plus petit des lieux⁷ », mais il vous est vite apparu que la poésie pouvait nous sauver parce qu'elle réunissait – des sujets, des voix, des langues – si bien que dès votre arrivée à l'université de Santa Fe, lieu de la mise en commun des savoirs et lieu de l'apprentissage du collectif, vous avez pris conscience que ce salut gagnerait à aller au-delà de l'individu. En effet à l'université, vous apprenez le navajo, vous rencontrez des artistes tels que Simon Ortiz, fameux poète de la nation *acoma*, dont les terres se situent dans l'actuel Nouveau-Mexique, grâce auquel vous comprenez mieux les chants et la spiritualité de la nation Diné. Vous prenez conscience de la vitalité et de la créativité des jeunes artistes amérindiens en fréquentant le Kiva Club et vous lisez des auteurs et des autrices qui bouleversent radicalement votre chant : les poèmes du poète *muskoke* Alexander Posey, les textes de Leslie Marmon Silko, poétesse de la nation *laguna pueblo* – aussi appelée « peuple du lac » –, ou encore ceux des poétesses afro-américaines Audrey Lorde ou Gwendolyn Brooks, ne sont que quelques exemples parmi d'autres des lectures qui vont donner à votre chant une résonance collective nouvelle.

Car il s'agit de sauver de l'oubli la mémoire des langues, des voix, des chants, des imaginaires et de mener ensemble deux projets : lutter d'une part pour la reconnaissance de l'existence et de la légitimité des cultures autochtones états-uniennes et dénoncer d'autre part la violence historique subie par les peuples autochtones, en n'hésitant pas à parler de « génocide ». La première ambition, qui consiste à affirmer la souveraineté culturelle des peuples amérindiens, passe notamment par un travail éditorial collectif : cette nouvelle aventure littéraire vous a permis de doter les littératures autochtones américaines d'une visibilité nouvelle et de déconstruire la vision stéréotypée de l'Indien ou les rapports de domination entre les langues, largement véhiculés par les entreprises coloniales, et contre laquelle s'érige depuis les années 70 ce que le critique Kenneth Lincoln a nommé le mouvement « *Native American Renaissance* ». Cette expression, vous l'appréciez d'ailleurs peu, et vous rappelez combien elle est problématique dans sa manière de masquer la diversité culturelle des nombreuses nations autochtones nord-américaines. Avec l'écrivaine *spokane*, Gloria Bird, vous éditez en 1998 une anthologie rassemblant des productions d'autrices autochtones nord-américaines que vous intitulez *Reinventing the Enemy's Language – Réinventer le langage de l'ennemi* : ce projet fait écho à d'autres productions contemporaines, comme l'anthologie éditée par Simon Ortiz, *Speaking for the Generations, Parler au nom des générations*, et témoigne du regain d'énergie des littératures autochtones sur la scène littéraire nord-américaine dans les années 90. Comme

⁷ « Un refuge dans le plus petit des lieux », [“*A Refuge in the Smallest of Places*”], in *L'Aube américaine*, (2019), Joy Harjo, Paris, Globe, édition bilingue, trad. fr. H. Esquié, 2021 pour la traduction française, pp. 148-149.

l'a montré Cécile Brochard⁸, dès le titre, *Reinventing the Enemy's Language*, puis dans l'introduction, vous soulignez la complexité du geste poétique pour ces femmes en mettant en évidence l'emprise de la langue et du langage des colons, sa normativité littéraire et sa culture de l'écrit. Cette prise de parole d'écrivaines telles que la poétesse *cherokee* Betty Louise Bell, dont les ancêtres ont été essentiellement déportés en Oklahoma, ou de l'écrivaine de la nation *mi'kmaq* Rita Joe est emblématique du soin que vous accordez à la promotion de la parole des femmes dans un monde éditorial régi par des hommes blancs et contraint par des normes académiques et des notions – la théorie des genres littéraires, la notion d'auteur, celle de l'oralité ou encore celle de héros – qui structurent nos représentations littéraires et perturbent la réception des productions autochtones.

Cette mission éditoriale qui a été la vôtre à la fin des années 90 se prolonge et se développe à travers un projet plus récent, celui que vous avez intitulé « *Living Nations, Living Words* », et que vous avez conçu en 2020 sur le site internet de la Bibliothèque du Congrès des USA, pendant votre mandat de Poétesse lauréate des États-Unis : ce projet numérique propose en effet de donner à voir et surtout à entendre quarante-sept voix poétiques amérindiennes contemporaines et plurilingues. Il s'agit donc de créer une carte des États-Unis non pas géographique ou administrative, mais poétique et sonore – que chacun.e d'entre nous peut librement consulter⁹. Ce projet restaure l'audibilité et la visibilité des voix amérindiennes, presque cinquante ans après l'*American Indian Religious Freedom Act*, qui rappelons-le, a mis fin en 1978 à l'interdiction qui frappait les peuples autochtones de pratiquer et de transmettre des rituels traditionnels et spirituels et des pratiques culturelles. Ce magnifique projet cartographique est à la fois poétique et politique. Il met en lumière la vitalité des créations amérindiennes et redessine, discrètement mais sûrement, de nouvelles dynamiques poétiques : cette carte reconfigure par son existence même les notions de centres et de périphéries que nous, chercheuses et chercheurs, utilisons si souvent, et elle invite, grâce aux nouvelles perspectives qu'elle génère, à penser une Amérique alternative et plurilingue. Dans un poème intitulé « *A Map to the Next World* », « Carte pour le monde à venir », vous insistez sur la nécessité pour chacun d'entre nous d'élaborer « notre propre carte » (*"our own map"*) : avec le projet « *Living Nations, Living Words* », vous œuvrez à la sauvegarde de la diversité poétique des peuples autochtones, dans sa forme la plus vivante, celle de l'oral. Outre sa résistance à l'invisibilisation culturelle, le rhizome que cette carte fait apparaître à travers un vaste panel de poèmes plurilingues, portant tantôt sur les lieux tantôt sur l'exil, est symptomatique des déplacements subis par les peuples autochtones aux États-Unis. Ils en deviennent en quelques sortes visibles à l'œil nu par les lecteurs et les lectrices, et les

⁸ Cécile Brochard (coord.), (20 décembre 2024). *Reinventing the enemy's language* (ed. Gloria Bird & Joy Harjo, 1997). *Littératures autochtones (Amérique - Australie)* : <https://doi.org/10.58079/12zf4>

⁹ Le projet est consultable sur le site de la Bibliothèque du Congrès : <https://urls.fr/ELmFbk>

enseignants peuvent, à leur tour, transmettre ces chants d'exil aux enfants américains. La résistance loge ainsi chez vous non pas seulement dans le geste anthologique, mais dans le devenir d'un geste que vous vous proposez d'initier. La question de la mémoire, placée au cœur de ce projet et de votre poésie, constitue une modalité essentielle de votre engagement : il s'agit d'une part de sauver et de préserver des chants et d'autre part d'explorer des modalités poétiques de résistance et de transmission.

Comment faire face aux formes les plus modernes de la colonialité ? Comment écrire et transmettre une histoire violente trop longtemps passée sous silence ? « Comment écrire un poème en temps de guerre¹⁰ » ? Telles sont les questions que votre chant pose de manière toujours renouvelée. Dans le recueil *An American Sunrise*, *Une aube américaine*, publié en 2019, vous abordez explicitement ces questions en interrogeant, dès le seuil de l'ouvrage, la notion d'américanité et en insérant une autre carte, celle de la Piste des Larmes ou, pour reprendre la traduction de l'expression *cherokee* « la piste où ils ont pleuré » (*Nunna daul Isunyi*), piste sur laquelle les peuples amérindiens ont été déportés entre 1831 et 1838 aux États-Unis, entraînant le transfert de leurs terres à des colons américains, fraîchement débarqués sur vos terres, en application de l'*Indian Removal Act*. Vous revenez sur cet épisode dans un passage placé à l'ouverture du recueil :

Nous fûmes contraints d'abandonner maisons, presses d'imprimerie, magasins, troupeaux, écoles, pianos, terres cérémoniales, villes tribales, églises. Sous nos yeux, des immigrants entrèrent chez nous avec des fusils, des bibles, des provisions et des familles, prenant ce qui était à nous, tandis que nous étions encerclés par des soldats et déportés tel du bétail, sous la menace des armes.

*We were rounded up with what we could carry. We were forced to leave behind houses, printing presses, stores, cattle, schools, pianos, ceremonial grounds, tribal towns, churches. We witnessed immigrants walking into our homes with their guns, Bibles, household goods and families, taking what had been ours, as we were surrounded by soldiers and driven away like livestock at gunpoint.*¹¹

Dans la lignée d'autres poètes américains qui ont exploré la forme poétique pour écrire l'Histoire du point de vue des vaincus au 20^{ème} siècle, le chilien Pablo Neruda, le guatémaltèque

¹⁰ « Comment écrire un poème en temps de guerre ? » [“How to Write a Poem in a Time of War ?”], *op. cit.*, p. 117.

¹¹ « Le 28 mai 1830, le président Andrew Jackson... », [“How to Write a Poem in a Time of War ?”], *ibid.*, pp. 10-11.

Miguel Angel Asturias ou le québécois Gaston Miron, vous ne renoncez pas à dire la violence de la déshumanisation et de la déportation. Vous proposez une autre lecture de la colonisation du territoire américain qui s'inscrit *contre* l'histoire officielle et vous opposez à l'encerclement des victimes de ces ethnocides de nouveaux cercles de paroles pour braver le silence : il importe désormais de raconter l'histoire de votre arrière-grand-père Monahwee, contraint de quitter sa terre le 17 septembre 1836, il importe de faire entendre les mots d'une indienne de Bolivie qui, s'étonnant de la présence d'Amérindiens des États-Unis à un congrès des peuples indigènes, vous a dit qu'elle croyait que vous aviez tous été massacrés par John Wayne, il importe enfin de donner à entendre la dépossession qu'exprime cette « chanson de deuil mvskoke » :

Je n'ai plus de terre. Je suis chassée de mon pays, chassée au nord des eaux rouges,
partons tous, mourons tous ensemble et quelque part sur les berges nous serons là.

*I have no more land. I am driven away from home, driven up the red waters, let
us all go, let us all die together and somewhere upon the banks we will be there.*¹²

Contrairement à certains poètes que j'ai pu citer, vous refusez la grandiloquence de l'hymne et ne cessez de dire l'expérience de la spoliation et de l'exil sur le mode mineur en préférant « suivre la spirale ADN d'histoires¹³ ». La puissance de vos poèmes, en particulier ceux du recueil *An American Sunrise*, doit beaucoup, je crois, à la manière dont vous parvenez à tisser ensemble plusieurs récits et diverses voix pour écrire cette autre Histoire. Vous manifestez en effet la conscience aiguë de ne pas mener seule cette entreprise poétique : votre chant, s'il relaie la mémoire d'un peuple meurtri par la colonisation, résiste pour autant à toute assignation communautaire. Au contraire, vous parvenez grâce à travail ingénieux de la langue anglaise à tisser ensemble des voix « indomptables » d'artistes qui n'ont eux aussi, « rien à perdre car ils ont tout perdu/ ici, sur le bord de l'Amérique¹⁴ ». Ces voix, ce sont celles d'artistes que vous estimez comme votre ami peintre kiowa T.C. Cannon, comme les saxophonistes Jim Pepper et John Coltrane ou comme la chanteuse Billie Holiday. Ce sont également les voix d'auteurs et d'autrices dont vous êtes la fervente lectrice : je pense à celle de la poétesse et militante afro-américaine d'origine jamaïcaine June Jordan, aux mots de Langston Hughes ou encore à ceux de la poétesse féministe Adrienne Rich. Ce tissage des voix confère à votre chant une épaisseur historique et une visée collective inédites. À la fin du magnifique poème intitulé « *An american sunrise* », « Une aube américaine », vous soulignez d'ailleurs cette convergence des luttes en

¹² « Chanson de deuil mvskoke », [*Muskoke Mourning Song*], *ibid.*, pp. 128-129.

¹³ « Nous suivons la spirale ADN d'histoires de l'aube au crépuscule... », [*We Follow the DNA spiral of histories...*], *ibid.*, p. 217.

¹⁴ « Bourbon et blues », [*Bourbon and blues*], *ibid.*, pp. 156-157 : “[...] *nothing to lose, because we lost everything / here, at the edge of America.*”

exhibant votre solidarité poétique avec le poète afro-américain Langston Hughes, dont vous reprenez les vers pour affirmer, non sans espoir, la permanence d'un chant commun : « Quarante ans après et nous attendons encore/ justice. Nous sommes toujours l'Amérique./ Nous.¹⁵ »

En reprenant à votre compte les célèbres vers du poème intitulé « *I, too* », « Moi, aussi », écrit par le chef de file d'une autre Renaissance, celle de l'Amérique noire d'Harlem, vous affirmez très explicitement une solidarité, qui prend souvent les traits de la fraternité ou de la sororité, vous rappelez que le chant est capable de fédérer les sujets et vous vous proposez de chanter, à votre tour, l'Amérique.

Par conséquent, rappelons-nous dans l'actualité dramatique que nous traversons, que la poésie a des armes, qu'elle permet de résister et qu'il n'est pas vain de demander justice. Je dois dire toute ma joie et ma fierté de voir qu'en France, dans le cadre d'un concours de l'enseignement tel que l'Agrégation, qui vise, rappelons-le à recruter des enseignant.e.s, il est possible de proposer un programme intitulé « Poésie américaines : langues, peuples et mémoires » et de faire étudier vos textes. C'est un geste politique fort de la part de l'institution qui consiste notamment à initier les futur.e.s enseignant.e.s à la politique de la poésie, à les faire réfléchir à la manière dont on a construit l'Histoire littéraire et l'Histoire et à les sensibiliser aux enjeux poétiques et politiques du plurilinguisme.

Je vous remercie donc, chère Joy Harjo, de nous rappeler que le poème est à la fois un lieu de salut et un lieu de partage, et que la « la poésie n'aura pas chanté en vain¹⁶ ».

¹⁵ « Une aube américaine », [*An American Sunrise*], *ibid.*, pp. 272-273 : *"Forty years later and we still want justice. We are still America. We."*

¹⁶ Pablo Neruda, « *La poesía no habrá cantado en vano* », *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seis Barral, Biblioteca breve, 1978, p. 404 ; « La poésie n'aura pas chanté en vain », *Né pour naître*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1977, 1980 pour la traduction française de Claude Couffon, p. 478.