

La mémoire du spoken word

Rinaldo Walcott and Philippe Néméh-Nombré

Number 330, Spring 2021

Le ventre des Amériques. Multiplicités rayonnantes de la Caraïbe

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95385ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Walcott, R. & Néméh-Nombré, P. (2021). La mémoire du spoken word. *Liberté*, (330), 28–32.

La mémoire du *spoken word*

Héritages de l'esclavage, pensées et praxis de liberté, colonialité et décolonialité, diasporas noires, esthétiques et poétiques, ontologie euromoderne, cultures caribéennes, sexualités et théorie queer, critique et littérature, présences et absences noires au Canada; il en manque, il en manque beaucoup, mais la courte liste témoigne déjà de la portée. Si elle est à peu près absente des espaces francophones, la réflexion séditieuse et fine, sensible et dure de Rinaldo Walcott contribue de façon incontournable à la pensée noire des vingt dernières années – à la pensée noire canadienne, à la pensée culturelle caribéenne, mais aussi, intimités afrodiaporiques obligent, à la pensée noire plurielle. Walcott est lecteur, héritier, interlocuteur de Dionne Brand, de Frantz Fanon, de Marlon Riggs, de Sylvia Wynter, de Kamau Brathwaite, de Christina Sharpe, de M. NourbeSe Philip, de Soul II Soul, de Katherine McKittrick, de Maestro Fresh Wes. Depuis Black Like Who? : Writing Black Canada, son premier livre publié en 1997, et à la veille de la parution d'un autre intitulé The Long Emancipation, prévue pour avril 2021, on ne compte plus les interventions décisives de Walcott, qui défient les frontières disciplinaires et s'inscrivent dans l'espace précis de ce que l'on pourrait appeler une poétique radicale noire.

L'essai de Rinaldo Walcott traduit ici a été écrit à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Bob Marley, en 2011; à partir des promesses de l'héritage de Marley, à partir des promesses qui semblaient alors s'épeler dans les secousses de la crise financière mondiale et du Printemps arabe, à partir des promesses qui peuvent encore nous apprendre beaucoup de choses... L'année 2021 marque le quarantième anniversaire de la mort de Bob Marley; elle sera aussi une année de secousses renouvelées. La traduction est un geste politique; celle-ci l'est d'autant plus.

Par Rinaldo Walcott (traduction de Philippe Néméh-Nombré)

Le mois de mai 2011 marque le trentième anniversaire de la mort de Bob Marley. Marley, superstar jamaïcaine du reggae d'envergure internationale, incarne les désirs de libération afrodiaporiques et africains d'après les années 1960. Sa musique et ses gestes ont contribué à unir l'Afrique et sa diaspora; Marley chantait la chute de Babylone, un chant à la fois anti-impérialiste et critique de la déception postcoloniale. La musique de Marley, en un mot, en appelait à une nouvelle révolution mondiale, à une reconfiguration du monde, dans laquelle l'Afrique et les populations afrodiaporiques joueraient un rôle central. On pourrait même avancer que la musique de Marley, particulièrement à travers des chansons comme *Redemption Song* et *War*, envisage la libération de l'Afrique et des populations afrodiaporiques comme l'épicentre d'une libération mondiale. Cette musique lançait un appel radical à la révolution. Après la mort de Marley, la déception postcoloniale est devenue encore plus évidente dans les dynamiques géopolitiques des régions du monde intimement visées par sa musique.

Pourtant, au printemps 2011, alors même qu'on commémore la vie et l'héritage de Marley, la révolution est à nouveau dans l'air, presque partout. Du Moyen-Orient à l'Afrique du Nord, de la Grèce à la Grande-Bretagne, en passant par l'État du Wisconsin aux États-Unis, des vibrations révolutionnaires se font sentir. Alors que le capitalisme nous plonge à nouveau dans une crise profonde, révolte et révolution s'esquissent à l'horizon. Dans *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon, analysant la condition et les relations économiques coloniales au moment où s'articulent un mouvement, un État et une condition anticoloniale, pose un diagnostic prophétique :

Il se trouve que peu de pays réalisent les conditions exigées par les trusts et monopoles. Aussi, les capitaux, privés de débouchés sûrs, restent-ils bloqués en Europe et s'immobilisent. Ils s'immobilisent d'autant plus que les capitalistes se refusent à investir sur leur propre territoire. La rentabilité dans ce cas est en effet dérisoire et le contrôle fiscal désespère les plus audacieux. La situation est à long terme catastrophique. Les capitaux ne circulent plus ou voient leur circulation considérablement diminuée. [...] Malgré les sommes énormes englouties dans les dépenses militaires, le capitalisme international est aux abois.

Les mots de Fanon résonnent dans les crises qu'affrontent présentement la Grèce, l'Espagne ou n'importe quelle ville européenne. Les principales caractéristiques des soulèvements actuels au Moyen-Orient et en Amérique du Nord correspondent aussi au diagnostic posé par Fanon relative-

ment à la circulation et à l'immobilisation du capital (post) colonial, ainsi qu'à la façon dont ce capital produit du désespoir. Fanon approfondit ensuite sa critique de l'hégémonie du capital colonial en examinant le rôle que les colonisé-es et les ex-colonisé-es peuvent jouer dans la libération mondiale. Il propose, toujours dans les *Damnés de la terre*, l'articulation d'un possible « nouvel humanisme » :

En agitant le tiers monde comme une marée qui menacerait d'engloutir toute l'Europe, on n'arrivera pas à diviser les forces progressistes qui entendent conduire l'humanité vers le bonheur. Le tiers monde n'entend pas organiser une immense croisade de la faim contre toute l'Europe. Ce qu'il attend de ceux qui l'ont maintenu en esclavage pendant des siècles, c'est qu'ils l'aident à réhabiliter l'homme, à faire triompher l'homme partout, une fois pour toutes. [...] Ce travail colossal [qui] consiste à réintroduire l'homme dans le monde, l'homme total, se fera avec l'aide décisive des masses européennes qui, il faut qu'elles le reconnaissent, se sont souvent ralliées sur les problèmes coloniaux aux positions de nos maîtres communs. Pour cela, il faudrait d'abord que les masses européennes décident de se réveiller, secouent leurs cerveaux et cessent de jouer au jeu irresponsable de la Belle au bois dormant.

Ou alors, comme le dit autrement Bob Marley dans sa chanson *War* :

*Until the philosophy which hold one race superior
And another
Inferior
Is finally
And permanently
Discredited
And abandoned –
Everywhere is war –
Me say war.*

*That until there are no longer
First-class and second-class citizens of any nation
Until the colour of a man's skin
Is of no more significance than the colour of his eyes –
Me say war.*

*That until the basic human rights
Are equally guaranteed to all,
Without regard to race –
Dis a war.*

*That until that day
The dream of lasting peace,
World citizenship
Rule of international morality
Will remain in but a fleeting illusion to be pursued,
But never attained –
Now everywhere is war – war.*

Tant Fanon que Marley en appellent à un réarrangement radical du monde. Ils articulent la révolte, la révolution ; ils souhaitent une transformation de l'humanité à l'échelle du monde. Les deux Antillais proposent une vision que

seul le terme « révolution » ou, mieux, « révolution continue », peut appréhender – bien que, dans un monde post-marxiste, post-bolchévique, ce mot est à la fois détesté et utilisé à tort et à travers.

Dans la culture contemporaine, le mot « révolution » est souvent employé pour désigner des changements culturels importants qui surviennent à l'extérieur du domaine politique. Par exemple, on parle volontiers de révolution chaque fois que l'industrie des nouvelles technologies met en vente un produit de consommation. En revanche, à notre époque, la révolution – en tant que véritable processus de transformation politique – est fréquemment minimisée, surtout lorsque cette transformation est de nature anticapitaliste et/ou décoloniale. Cette distinction entre les différents usages du terme « révolution » est d'une importance cruciale aux fins de ce texte, puisque j'entends démontrer que les artistes afrodiasporiques, à travers leur engagement dans diverses causes politiques, sociales et culturelles, alimentent des possibilités de révolte et de révolution. Leurs mots et leur art défient les lectures normatives du monde actuel. Ces artistes donnent corps à l'idée que la révolution prend racine à même les capacités humaines ; dans la possibilité, comme le formule Sylvia Wynter, de réinventer les genres humains. Les artistes dont je parlerai ici travaillent au carrefour de l'économie, de la politique, de la culture, des questions de racialisation et de sexualité ; ils défient le discours hégémonique contemporain, lequel voudrait nous faire croire que la révolte n'est pas possible. Plus encore, ces artistes mettent de l'avant des formes de relation qui nous forcent à imaginer ce que la fin de l'apathie, de l'absence de révolte, pourrait représenter pour l'humanité. En un mot, ces artistes nous invitent à ne considérer rien de moins que la révolution.

Dans son ouvrage *Keywords*, Raymond Williams, définissant la révolution, rappelle qu'avant l'apparition du mot *revolution* dans la langue anglaise, les seuls termes pouvant désigner une transformation d'ordre révolutionnaire étaient *treason* (trahison) et *rebellion* (rébellion). Le terme *treason* renvoyait spécifiquement à la trahison de l'autorité instituée, de la loi, tandis que la « rébellion » était principalement comprise comme un soulèvement armé, comme une volonté de renouvellement s'exprimant par la violence. Williams souligne que, dans la langue anglaise, la « révolution » est passée d'une notion de circularité, une notion qui convie un mouvement de rotation, à une conception du soulèvement comme changement violent. La définition qu'il avance s'inscrit dans le sillage de la définition de la « révolte » fournie par Julia Kristeva, pour qui la révolte – qui entretient des liens étroits avec la révolution – mobilise d'abord la notion de mouvement et ensuite les notions d'espace et de temps. Dans *Sens et non-sens de la révolte*, Kristeva souligne « une urgence de développer la culture-révolte à partir de notre héritage esthétique et d'inventer de nouvelles variantes ». Je propose d'inscrire la musique rebelle et Bob Marley, ainsi que la *spoken word* afrodiasporique, au sein de cet héritage de « culture-révolte ». De plus, Kristeva, faisant dialoguer la psychanalyse avec le monde social, tente de montrer en quoi la révolte est cruciale à la survie de notre culture. Elle écrit : « Quand [les] exclus n'ont pas de culture-révolte, quand ils doivent se contenter d'idéologies rétrogrades, de *shows* et de divertissements qui sont bien loin de satisfaire la demande

de plaisir, ils deviennent des casseurs. » J’y reviendrai, car il est important de savoir distinguer la révolution de l’émeute.

Le langage de la révolution est au cœur du *spoken word* et de la *dub poetry* depuis leurs débuts. Que l’on pense au travail des artistes de la première heure comme Mutabaruka, Linton Kwesi Johnson, Benjamin Zephaniah, Lillian Allen ou Mikey Smith, les notions de révolte et de révolution constituent la pierre angulaire de l’esthétique et des désirs politiques qui s’expriment à travers la *dub poetry*. Ces notions se reflètent aussi dans sa forme. Les instigateurs de la *dub poetry* ont créé un alliage entre la musique, la poésie et le commentaire politique cinglant, afin d’engendrer une forme d’art populaire révolté, tant dans son style que dans sa substance. La révolte advient d’abord dans l’usage du langage ; dans le refus du cadre délimité par la page, dans l’insistance sur l’oralité et dans l’économie des mots, afin de troubler la norme, de mettre en lumière un régime textuel, expressif, qui profite à la minorité plutôt qu’à la majorité. Cette forme d’art, qui prend appui sur le reggae, musique rebelle, tente ainsi d’imaginer un avenir différent. Si, dans un premier temps, le *spoken word* et la *dub poetry* se sont consacrés à la critique mordante de la déception postcoloniale, ses incarnations contemporaines étendent leurs filets poétiques pour articuler autre chose que cette déception, tant à l’intérieur du cadre national que mondial – bien que ces critiques demeurent centrales. La poétique contemporaine du *spoken word* et de la *dub poetry* aborde aussi le terrorisme mondial, le nationalisme raciste, les questions de genre et de sexualité, afin de formuler, plus largement, une critique de l’État hétéropatriarcal et des dynamiques politiques contemporaines. On formule en somme une critique impitoyable du capitalisme mondialisé ainsi qu’un appel à une révolution dans l’organisation des relations humaines.

Le *spoken word*, en tant que possibilité politique performative, s’inscrit dans ce que Kamau Brathwaite appelle, dans *Middle Passages: A Lecture*, la « littérature de la catastrophe ». Cette littérature de la catastrophe, telle que Brathwaite la conçoit, prend racine dès la reconfiguration du monde induite par la chute de l’Empire romain. Elle atteint son sommet avec l’esclavage transatlantique, l’esclavage de plantation dans les Amériques, le vol des terres et le (quasi-)génocide des populations autochtones, ainsi qu’avec l’invention d’une forme capitaliste qui, encore aujourd’hui, régit l’ensemble du vivant. La littérature de la catastrophe commence en somme lorsque l’Europe impose une manière unique de voir le monde et d’y vivre, comme si c’était la seule façon possible d’être humain. Les conséquences en ont été catastrophiques, si bien que les artistes de *spoken word* parlent non seulement des effets persistants de cette catastrophe mondiale, mais ils s’expriment *dans le sillage, à travers* les dégâts et les affects provoqués par cette catastrophe. Voilà précisément la source des appels au soulèvement lancés par le *spoken word*. Poursuivant son analyse dite « maréelectrique » (*tidelectical*), c’est-à-dire une réinterprétation du mouvement dialectique à partir du rythme et des sonorités de la marée qui monte et qui descend, Brathwaite soutient que la littérature de la catastrophe devrait produire une « carnavalisation » de l’Occident ; une carnavalisation bakhtinienne, inspirée par les esclaves, et avançant vers la révolution, la révolution pure et simple. La question de l’attribution de la liberté et de la non-liberté est

centrale dans la cartographie de la catastrophe proposée par Brathwaite.

Au lendemain de la Shoah et du totalitarisme, moments intenses de production catastrophique de la non-liberté, Hannah Arendt se tourne vers la notion de révolution pour penser un cadre dans lequel le potentiel humain pourrait s’épanouir. Préoccupée par la question de la liberté, elle écrit, dans *De la révolution* :

Dès lors, il est crucial, pour comprendre les révolutions des temps modernes, que l’idée de révolution et l’expérience d’un nouveau commencement puissent coïncider. Et puisque la conception actuelle du monde libre veut que la liberté – et non pas la justice ou la grandeur – soit le critère majeur permettant de juger les constitutions des corps politiques, c’est non seulement notre compréhension de la révolution mais aussi notre conception de la liberté, manifestement révolutionnaire dans son origine, qui déterminent dans quelle mesure nous sommes prêts à accepter ou à rejeter cette coïncidence [traduction de Marrie Berrane].

L’importance de la liberté dans la révolution ne doit pas être sous-estimée. Si l’on réduit la révolution à ses dimensions économiques et sociales, par exemple, on évacue un élément crucial pour expliquer pourquoi certaines personnes se sacrifient pour la révolution. La liberté est le fait d’une intervention humaine et elle demande à être protégée. Elle est, comme l’écrit Arendt, « le fruit des efforts humains et le signe qualitatif d’un monde fait de main d’homme ». Par conséquent, la façon dont on articule la notion de liberté, le désir de liberté, est déterminante pour le déploiement de la révolte et de la révolution.

Avant de poursuivre ma réflexion sur la révolution – et je suis optimiste quant à la possibilité d’une révolte et d’une révolution mondiale, même si la route pourrait être longue et tortueuse –, je veux me pencher sur certains exemples qui illustrent comment les performances de *spoken word* défendent un idéal de la liberté en tant que forme d’existence souhaitable et comme acte de résistance à l’ordre normatif. Dans *Feminist or Womanist*, l’artiste de *spoken word* Staceyann Chin n’oppose pas le féminisme euro-américain et le « womanisme » afro-américain comme des pratiques politiques et idéologiques contradictoires. Elle suggère au contraire que la multiplicité des points de vue des femmes permet une lecture du monde beaucoup plus claire. Dans sa quête poétique de liberté, Chin touche à tout, du nationalisme au genre, à l’ethnicité, à la sexualité ; même les subtilités des dynamiques politiques des campus universitaires sont passées au crible, puis redéfinies, comme s’il s’agissait d’un mode de vie. Son travail dévoile la matrice qui restreint les possibilités de liberté, et plaide pour son démantèlement. Le langage du poème incarne un désir de liberté. Si ces désirs étaient libérés, mis en œuvre, ils nous mèneraient sans doute au seuil d’une révolution – c’est-à-dire une réorganisation du genre humain tel que nous le connaissons et en faisons l’expérience.

Prenons un autre exemple : la réécriture, par l’artiste de *spoken word* Boonaa Mohammed, de l’hymne national canadien pour le monde d’après le 11 septembre 2001. Dans son *Ô Canada*, Boonaa ne se contente pas de raconter l’histoire

du Canada comme territoire de conquête coloniale; il pose également cette histoire comme fondement des pratiques de détention, de surveillance et de profilage observées après le 11 septembre 2001. Par accumulation, l'inventaire que dresse Boonaa suscite une nouvelle idée de la liberté; une idée de la liberté qui répudie toutes les atteintes à la dignité humaine perpétrées en son nom, et au nom de la démocra-

Les instigateurs de la dub poetry ont créé un alliage entre la musique, la poésie et le commentaire politique cinglant, afin d'engendrer une forme d'art populaire révolté, tant dans son style que dans sa substance.

tie, en ce début de XXI^e siècle. L'intervention de Boonaa, autrement dit, n'est pas seulement un appel à la mémoire, elle met en action un désir de transformation bien actuel. En me penchant sur des stratégies performatives semblables dans les années 1990, j'ai soutenu, dans mon livre *Black Like Who?*, que ces performances démontrent le double visage de la nation, dévoilant le régime imaginaire qui produit l'appartenance nationale. Si le multiculturalisme était destiné à intégrer à l'imaginaire national des groupes qui auparavant en étaient exclus, les critiques dont il est aujourd'hui la cible (formulées notamment par nulle autre que la chancelière allemande, Angela Merkel, ou par le premier ministre britannique, David Cameron, qui proclamaient récemment l'échec du multiculturalisme) ne révèlent pas seulement l'échec de cette prétention inclusive. Elles dévoilent aussi l'incapacité du multiculturalisme à raconter correctement une histoire qui a provoqué des collisions catastrophiques. C'est aussi dire que le multiculturalisme ne peut décrire ni le monde dans lequel nous vivons, ni la trajectoire qui nous y a menés. Ainsi, Boonaa Mohammed, si on veut, imagine et incarne l'alter ego du multiculturalisme.

Lorsqu'elle écrit à propos d'une poésie plus formelle, la chercheuse Maria Caridad Casas est parfaitement consciente des tensions entre l'écriture et le *spoken word*. Dans son travail, la dimension tant sémantique que symbolique du langage est analysée. Casas tente de penser le politique et le social à partir de leurs (re)présentations dans une forme poétique qui chérit la révolte, que celle-ci s'incarne sur le papier ou à travers les sonorités, les chansons. Ainsi, s'inspirant de la sémiotique, Casas envisage la poésie caribéenne-canadienne comme une forme multimodale. Elle recense, dans la poésie féministe afro-canadienne et, plus particulièrement, caribéenne-canadienne, des techniques langagières qui font

un va-et-vient entre l'écriture et l'oralité. Le *spoken word*, en ce sens, est profondément influencé par la créolisation qui émerge des rencontres catastrophiques provoquées depuis Christophe Colomb. Le *spoken word* et la *dub poetry* contemporains apparaissent comme une production de la « sous-classe » créole mondiale, dont la symbolique est riche. La dimension sociale et politique du *spoken word* et de la *dub poetry* deviennent de potentielles sources révolutionnaires. Ce que nous pourrions nommer, suivant Casas, une lutte avec le langage révèle en fait des luttes plus vastes qui structurent nos existences passées et présentes. Par ailleurs, dans *Multimodality in Canadian Black Feminist Writing*, Casas, tentant de synthétiser le travail des poètes qu'elle étudie, soulève un élément qui, me semble-t-il, peut s'étendre au *spoken word*:

Bien qu'elle soit écrite, leur poésie est orale; et si elle est orale, alors elle est aussi incarnée, elle participe aussi aux discours sur la race, sur le genre, sur la sexualité et sur une multitude d'autres systèmes d'organisation sociale et d'identité individuelle [traduction libre].

J'en reviens maintenant au moment révolutionnaire présent et à la place qu'y occupent les performances de *spoken word*. Le *spoken word* et la *dub poetry* sont des formes artistiques instantanées, immédiates, parfois même improvisées. Comme les révolutions, le *spoken word* émerge des affects populaires, bien qu'à la différence des révolutions, la singularité de l'artiste, de son travail, demeure un moteur central. D'ailleurs, on souligne rarement à quel point l'usage de la technologie, dans la célébration des promesses révolutionnaires à l'ère des plateformes comme Facebook et Twitter, rappelle l'oralité. Or cette évocation de l'oralité permet d'inscrire ces célébrations dans une longue trajectoire révolutionnaire, et d'y voir plus que des soulèvements spontanés. De plus, dans ces élans révolutionnaires, la quête de liberté s'incarne malgré l'absence de leader ou de programme politique clair, au-delà du langage de la liberté en tant que tel. C'est pour cette raison que je range le *spoken word* parmi les formes appartenant au lexique social révolutionnaire. Autrement dit, je propose que les artistes *spoken word*, en insistant sur la possibilité d'une révolution, maintiennent dans le *zeitgeist* un profond désir d'envisager autrement le futur de l'humanité. Dans la conclusion de *De la révolution*, Arendt se tourne elle aussi vers les poètes et montre que le nouvel esprit révolutionnaire n'a pas pu trouver d'institutions capables de soutenir les espoirs de ces créateurs:

Rien ne pouvait compenser cet échec ou l'empêcher de devenir irréversible, si ce n'est la mémoire et le souvenir. Comme le trésor de la mémoire que préservent les poètes et sur lequel ils veillent, dont la fonction est de trouver et d'inventer les mots qui nous font vivre, il peut être sage de se tourner en conclusion vers deux d'entre eux [...] afin de trouver chez eux une expression assez proche du contenu véritable de notre trésor perdu [traduction de Marie Berrane].

Dans son album *Recessionary Revolutionaries*, Chet Singh démontre à la fois l'instantanéité du *spoken word* et de la *dub poetry* et la façon dont les poètes arrivent à nommer tant

l'échec du présent que le potentiel de libération futur. Ainsi, la chanson éponyme de l'album adopte la posture de la « révolution » néolibérale, qui formate la vie et empêche toute révolution réelle.

Ce que j'ai appelé ailleurs la « culture néolibérale », dont les outils structurent désormais la vie humaine – surveillance, contrôle de la qualité, logique managériale, etc. –, est au cœur

Dans son Ô Canada, Boonaa ne se contente pas de raconter l'histoire du Canada comme territoire de conquête coloniale; il pose également cette histoire comme fondement des pratiques de détention, de surveillance et de profilage observées après le 11 septembre 2001.

de ce que propose Singh dans son poème. En fait, son album entier s'intéresse aux structures néolibérales tant *micro* que *macro* qui empêchent, proscrivent, toutes les façons d'être susceptibles de transformer radicalement le monde. Au lendemain de la crise financière de 2008, les mots de Singh rappellent que, partout où les gens résistent, ils sont arrêtés. « La culture a été arrêtée », chante-t-il. Singh en appelle à une révolte populaire pour libérer la culture et écrire une nouvelle histoire de notre époque. Ce qui est particulièrement important dans le *spoken word* et la *dub poetry*, c'est leur universalisme pensé à partir de la base; à partir d'une perspective qui invite ceux qui ont été faits *homo economicus* à demander, à exiger, d'autres façons de vivre. Les neuf chansons de l'album *Recessionary Revolutionaries* articulent ces désirs, en naviguant entre la pensée politique radicale, l'écologie, la récession mondiale et les appels à combattre l'ordre néolibéral.

En conclusion, si je me suis délibérément intéressé à la forme plutôt qu'à l'identité des artistes pour défendre mon propos sur la liberté, c'est précisément parce que la liberté n'est pas identitaire. L'influence de Bob Marley dépasse encore largement son image, malgré les tentatives de tout réduire à cela. Trente ans après sa mort, sa musique résonne encore partout sur la planète, parce qu'elle continue à exprimer un potentiel de liberté. Revenons une dernière fois à Fanon et aux *Damnés de la terre* :

L'homme colonisé qui écrit pour son peuple, quand il utilise le passé, doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir. Mais pour assurer l'espoir, pour lui

donner densité, il faut participer à l'action, s'engager corps et âme dans le combat national.

Je me permettrai de corriger Fanon seulement pour suggérer qu'à l'heure actuelle, le combat n'est pas seulement national, il est mondial. Les crises permanentes du capitalisme sont gérées grâce à des méthodes d'exclusion, de circulation et de différenciation violentes, qui ont mené à la création d'un nouveau « passage du milieu » entre l'Afrique et l'Europe. Et à présent, il s'agira de colliger les preuves, qui se comptent en corps et en vies, de la réorganisation catastrophique des déplacements humains, perpétuée depuis Christophe Colomb. La révolution travaille à renverser cet ordre, et elle est en voie d'y parvenir.

Pour réinventer le genre humain, ou les genres humains, comme Fanon et Wynter le proposent, et créer un monde dans lequel la liberté devient possible, il faut que nous nous emparions, encore et encore, de la « mémoire raciale » des Lumières et de la modernité. Il faut en faire quelque chose qui n'appartient pas seulement aux personnes non blanches, mais qui se trouve au fondement d'un ensemble de pratiques et d'idées qui organisent toute la vie humaine. L'expression « mémoire raciale », reprise dans le titre de ce texte, a pour intention d'évoquer ce que Hannah Arendt appelle la responsabilité universelle. Dans *Penser l'événement*, Arendt écrit : « Nous devons prendre sur nous la responsabilité de tous les crimes commis par les hommes et les peuples doivent assumer la responsabilité des forfaits commis par d'autres peuples » [traduction d'Éric Adda]. Arendt peut sembler offrir ici un modèle unique, inflexible, mais je pense qu'il y a plus dans sa proposition. C'est d'une lecture éthique qu'il est question. Une lecture proposant que les mathématiques de la condition humaine exigent l'écriture d'une nouvelle équation radicale, et seule la révolution, cette fois-ci mondiale, peut dégager l'espace et le temps pour inventer de nouvelles formes de libertés. Les artistes de *spoken word* et les poètes *dub* nous incitent à écouter les signes avant-coureurs de la révolte. ●

Rinaldo Walcott est professeur au Département d'éducation à la justice sociale et au Women and Gender Studies Institute de l'Université de Toronto. Il est notamment l'auteur de *Black Like Who? : Writing Black Canada*, de *Queer Returns : Essays on Multiculturalism, Diaspora, and Black Studies* et de *The Long Emancipation : Moving Toward Black Freedom*, qui sera publié aux Presses de l'Université Duke en avril 2021.

Philippe Néméh-Nombré est doctorant en sociologie et membre du comité de rédaction de *Liberté*.