Cahiers de littérature orale

93 | 2023
Oralités de bonheur, oralités de malheur

Oralité et performativité dans *Mules and Men* de Zora Neale Hurston

Orality and performativity in Zora Neale Hurston's Mules and Men

Kathie Birat

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/clo/12008
DOI : 10.4000/127uu
ISSN : 2266-1816

Éditeur
INALCO

Édition imprimée
Date de publication : 30 septembre 2023
Pagination : 23-44
ISBN : 978-2-85831-445-4
ISSN : 0396-891X

Référence électronique
Kathie Birat, « Oralité et performativité dans *Mules and Men* de Zora Neale Hurston », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 93 | 2023, mis en ligne le 19 juillet 2024, consulté le 11 novembre 2024. URL : http://journals.openedition.org/clo/12008 ; DOI : https://doi.org/10.4000/127uu

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Oralité et performativité dans *Mules and Men* de Zora Neale Hurston

Kathie Birat
Université de Lorraine, IDEA

Dans l'introduction au recueil de contes folkloriques africains-américains qu'elle publia en 1935, la romancière et anthropologue Zora Neale Hurston évoque la difficulté à collecter du folklore[1] auprès de gens qui, tout en acceptant de se faire interroger, opposent aux personnes extérieures à leur communauté « une résistance tout en douceur[2] ». Elle fait allusion à sa situation particulière, à la façon dont sa formation en anthropologie l'avait rendue en quelque sorte étrangère à sa propre communauté. Bien qu'elle ne fût pas la première femme noire à étudier l'anthropologie dans un cadre académique, elle figure parmi les précurseurs les plus connues d'une lignée d'anthropologues africaines-américaines identifiées par des chercheurs comme Irma McClaurin et Faye et Ira Harrison. Dans un essai consacré à Hurston, McClaurin constate, comme la plupart des anthropologues qui en parlent, que « [l]es contributions de Hurston à l'anthropologie ont été

1. J'utilise le mot « folklore » en étant consciente de la difficulté à définir le terme et à cerner le champ de son application. Dans une thèse consacrée à Zora Neale Hurston et Toni Morrison, Carline Blanc évoque une tension possible entre une définition anthropologique ou littéraire du folklore en tant qu'objet d'étude. Elle cite le travail de William John Thoms qui, au XIXe siècle, tenta de le définir comme « une liste inachevée d'objets identifiables » (Blanc, 2017, p. 18).

2. « *a feather-bed resistance* » (notre traduction), Hurston, 1978 [1935], p. 4. La traduction des textes de Hurston pose de nombreux problèmes. Dans cet article, je mets en note de bas de page les textes de Hurston en anglais, car la langue en elle-même est importante, et j'assumerai toutes les traductions du texte de l'anglais vers le français.

largement passées sous silence par la discipline[3] ». Elle fait remarquer, non sans ironie, que le rapport complexe entre l'expérience personnelle et « la lorgnette de l'anthropologie[4] », à laquelle Hurston fait allusion au début de *Mules and Men,* « marque le début de formes réflexives et dialogiques de l'ethnographie – formes qui deviendraient essentielles à ce qu'on appelle l'anthropologie interprétative[5] ».

Zora Neale Hurston, entre anthropologie et littérature

Le but de cet article n'est pas de revendiquer une place pour Zora Neale Hurston dans le domaine de l'anthropologie, une question qui appartient aux spécialistes, mais de considérer que sa présentation en partie fictionnalisée du vaudou, et en particulier de la malédiction, dans son recueil *Mules and Men* contribue à une compréhension de cette pratique en tant que manifestation de l'oralité. À l'époque de l'esclavage, le folklore participait des stratégies d'adaptation des esclaves à leur environnement ; il possédait une performativité liée aux subterfuges utilisés par les esclaves pour s'exprimer malgré les contraintes qui leur étaient imposées[6]. Les oralités de bonheur et de malheur – malédiction et

3. McClaurin, 2001, p. 66. Le statut problématique de Hurston en tant qu'anthropologue est évoqué par Dutton, 1993 ; Hemenway, 1976 ; Dorst, 1987 ; Hernandez, 1993 ; Mikell, 1982 ; Blanc, 2017. La thèse de Carline Blanc, consacrée à Hurston et à Toni Morrison, représente l'analyse la plus récente du rapport entre la dimension créative de l'activité de l'écrivain et son activité d'anthropologue. Blanc dépasse notamment le clivage souvent relevé entre ces deux aspects de sa production pour montrer comment Hurston « multiplie les moyens de réhabiliter les savoirs discrédités dans ses travaux variés [...] » (Blanc, 2017, p. 31).

4. « the spy-glass of Anthropology. », Hurston, 1978 [1935], p. 3.

5. McClaurin, 2001, p. 66. Dutton constate que la pratique de Hurston dans *Tell My Horse*, le livre qu'elle consacra à l'étude du vaudou en Haïti, ressemble à « l'approche littéraire » évoquée par James Clifford dans l'introduction de *Writing Culture : the Poetics and Politics of Ethnography* (Dutton, 1993, p. 145). Mikell considère que sa pratique de la méthode de l' « observation participante » anticipe la popularité de cette méthode à partir des années 1950 et le développement de la relation étique/émique (Mikell, 1982, p. 219).

6. Il est possible de lier les contes folkloriques à des « traditions verbales pratiquées sous l'esclavage » et qui permettaient aux esclaves de « prononcer à propos de leurs maîtres et surveillants des insultes, qui leur auraient coûté cher si elles avaient été prononcées de façon explicite » (Vettorato, 2008, p. 18-19). Cet aspect du conte africain-américain a été analysé par de nombreux critiques. Henry Louis Gates y fait allusion dans l'introduction à son recueil de contes : « Nous savons que les esclaves répondaient ("*talked back*"), si ce n'était qu'entre eux et qu'ils défiaient la loi du silence imposée sur eux par les maîtres » (Gates & Tatar, eds., 2018, p. lxxxvi-lxxxvii).

bénédiction – focalisent cette notion de performativité. Elles mettent à l'épreuve l'efficacité de la parole en la rendant dépendante de la croyance, comme les mots magiques décrits par Malinowski dans son étude de la langue agricole des îles Trobriand[7]. En parlant du rapport entre langage et magie, Malinowski définit le sens comme « la fonction des mots dans le contexte d'une situation ». C'est bien « l'effet des mots dans leur contexte rituel » qui l'intéresse et ce contexte n'existe que par la croyance[8]. Ce lien entre contexte et performativité, mis en évidence par Malinowski et développé par l'anthropologie linguistique, suggère que les formes d'oralité où la performativité joue un rôle important offrent un éclairage particulièrement intéressant sur le contexte dans lequel elles sont produites. À l'instar de Carline Blanc, qui, dans une thèse soutenue en 2017, étudie la fiction et les écrits ethnographiques de Zora Neale Hurston dans une perspective prenant en compte les deux dimensions de la performance « alliant la représentation (comme dans les "arts performatifs") et l'accomplissement d'action dans le réel (comme dans la "parole performative"[9]) », cet article met les notions de performance et de performativité au centre d'une exploration de la relation entre ethnographie et fiction dans l'œuvre de Hurston. L'aspect explicitement performatif de la malédiction servira de point d'ancrage pour une étude de la façon dont Hurston utilise les méthodes de la fiction pour présenter le folklore africain-américain et la pratique du vaudou en respectant la complexité de leur rapport avec le contexte dans lequel ils fonctionnent.

Le recueil *Mules and Men*, publié en 1935 et basé sur les enquêtes que Hurston avait menées sur le terrain, dans l'Alabama, en Louisiane et en Floride, entre 1927 et 1930, doit, d'après ses critiques, à la fois sa force et sa faiblesse au positionnement complexe de son auteure. Le livre, publié par Lippincott et

---

7. Hurston fait allusion à Malinowski dans une lettre adressée à Eslanda Robeson en 1934. Robeson, qui avait entrepris des études d'anthropologie à la London School of Economics, envisageait de s'installer en Afrique avec son mari. Hurston félicita Robeson pour son désir d'apprendre des langues africaines et regretta de ne pas pouvoir mener des enquêtes en Afrique faute de financement (Kaplan, 2002, emplacement 4256).

8. Malinowski, 2002 [1935], VI[ème] partie. Bourdieu étend la notion de rituel au-delà de la religion, rendant possible une analyse de l'efficacité de la parole « dans la construction des choses sociales » et attribuant à tout « agent social [...] ce pouvoir de nommer et de faire le monde en le nommant » (Bourdieu, 1982, p. 99). Sandra Bornand et Cécile Leguy soulignent le rôle de Malinowski comme précurseur de l'anthropologie linguistique par sa prise en compte du contexte de l'énonciation, bien que cette notion chez lui reste floue, englobant à la fois le contexte socioculturel et « les circonstances plus particulières, propres à une situation de communication donnée [...] » (Bornand & Leguy, 2013, chapitre 1).

9. Blanc, 2017, p. 21.

destiné au grand public, se présente comme le récit de l'auteure ; ses aventures dans le processus de collecte servent de lien entre les contes folkloriques présentés[10]. Soixante-dix contes sont inclus dans le recueil, chacun raconté par l'un des personnages rencontrés au cours de son périple. Le livre ne se présente pas comme un document scientifique ; il n'y a pas de notes de bas de page et le tout n'est pas encadré par une explication de la démarche de l'auteur dans des termes scientifiques[11]. Une dernière section du livre est consacrée à une description du vaudou telle qu'il était pratiqué à la Nouvelle-Orléans.

La méthode adoptée par Hurston pour présenter les contes et le vaudou dans *Mules and Men* donne un aperçu de la sensibilité de l'anthropologue à la dimension située du folklore ; par « situation » on désigne le contexte de « *storytelling* » créé par Hurston dans *Mules and Men*, mais également le contexte social et culturel qui donnait un sens au folklore dans la communauté. Cette approche, qui fait penser aux méthodes anthropologiques basées sur l'interlocution, produit une représentation vivante de la situation des contes. Les personnages s'interpellent, s'encouragent, se critiquent et se vantent tout en racontant des histoires dont l'inspiration semble venir autant de l'assistance que de leur propre mémoire[12].

C'est en raison de son intérêt pour le vaudou que Hurston aborda de façon explicite la question de la performativité en relation, en particulier, avec la malédiction[13]. Au moment de la publication de *Mules and Men*, elle avait déjà

---

10. Dans une lettre adressée à Franz Boas en 1934, dans laquelle elle lui demande d'écrire l'introduction du livre, elle précise que l'éditeur souhaiterait un livre « très lisible que le lecteur non-initié ("*average reader*") peut comprendre, mais qui en même temps pourrait servir de livre de référence » (Kaplan, 2001, emplacement 4371). Elle exprime l'espoir que le fait d'avoir inséré les conversations qui servent de lien entre les contes, qu'elle qualifie de matière non-scientifique ("*unscientific matter*"), ne l'empêchera pas d'accepter de rédiger une introduction.

11. Cette absence d'appareil scientifique a été commentée (voir par exemple Dorst, 1987, p. 306-307). Dutton parle de la même question par rapport à *Tell My Horse* (Dutton, 1987, p. 132).

12. La façon dont Hurston utilise son expérience pour encadrer les contes correspond à la dimension dialogique décrite par James Clifford dans *Writing Culture*. Clifford considère que la rencontre de l'ethnographe avec les représentants d'une autre culture l'oblige à « trouver différentes façons de présenter des réalités négociées » (Clifford, 2020 [1986], p. 15). Stephen Tyler va plus loin en affirmant que la relation « sujet/observateur » n'a plus de sens et qu'il y a plutôt « la production mutuelle, dialogique d'un discours, d'une forme de narration » (Tyler, 2020 [1986], p. 126).

13. Bien qu'il soit difficile de donner une définition complète d'une pratique qui prend des formes variées selon la période considérée et la situation géographique, celle fournie

publié un article dans *The Journal of American Folklore* dans lequel elle donnait une description détaillée des pratiques qu'elle avait observées à la Nouvelle-Orléans, mais également en Floride, dans l'Alabama et dans les Bahamas. Bien que la partie explicative de cet article soit relativement réduite, Hurston y fournit un arrière-plan à la fois historique et culturel qui relie le vaudou à la question de la préservation de la culture africaine à travers le vaudou haïtien qui arriva à la Nouvelle-Orléans avec la fuite d'un grand nombre d'Haïtiens au moment de la prise du pouvoir par Toussaint L'Ouverture[14]. La forme que prit l'implication de Hurston elle-même dans le processus d'initiation paraît déjà dans cet article : elle détaille ses rencontres avec les « *hoodoo doctors* » d'une façon qui révèle la difficulté à concilier sa position d'observatrice avec sa participation dans les pratiques qu'elle étudiait. Le fait que Hurston ait consacré un quart de son recueil à une description de la pratique du vaudou montre bien que, pour elle, le vaudou occupait une position clé dans la culture africaine-américaine qu'elle étudiait. Le vaudou lui donnait l'occasion non seulement de décrire un aspect de la culture qui liait les Africains-Américains à l'Afrique, mais aussi de mettre en scène des formes d'expression dont le pouvoir performatif représentait par métonymie la complexité des stratagèmes adoptés pour donner un certain pouvoir à une parole discréditée par le racisme et l'héritage de l'esclavage. En regardant de plus près le récit que fait Hurston de sa rencontre avec les prêtres et les pratiquants du vaudou dans *Mules and Men*, nous tenterons de montrer ce que cette section du livre nous apprend concernant la nature de la malédiction comme forme d'oralité. Nous verrons également à quel point elle démontre la pertinence de la méthode adoptée par l'auteure pour la décrire.

---

par Katrina Hazzard-Donald en saisit les éléments essentiels : « le hoodoo consiste en les traces réorganisées de ce qui devait être, quelle que soit la brièveté de son existence, une véritable religion syncrétisée avec des racines africaines pratiquée par les esclaves africains-américains » (Hazzard-Donald, 2013, p. 12). Dans toute discussion autour du vaudou, les questions de terminologie sont complexes. Dans l'article qu'elle publia dans *The Journal of American Folklore*, Hurston définit le vaudou (qu'elle écrivait « *veaudeau* ») comme « le terme européen pour les croyances et pratiques magiques venant d'Afrique, terme qui est inconnu par les Noirs américains ». Elle précise que ceux-ci donnaient le nom « *hoodoo* » à leurs propres pratiques, et que les deux mots avaient un rapport avec le mot « *juju* » venant de l'Afrique occidentale. Elle ajoute que le mot « conjure » était utilisé couramment par les Noirs américains pour désigner ces pratiques (Hurston, 1931, p. 22). Jeffrey E. Anderson considère le « *voodoo* » comme une religion et décrit le « *conjure* » comme une pratique qui ne repose pas sur une véritable théologie (Anderson, 2005, emplacement 54). Le terme « *root doctor* » est utilisé également pour désigner les pouvoirs de guérison que possédaient les « *conjurers* » (Chireau, 2003, p. 97).

14. Hurston, 1931, p. 317-320.

Mules and Men, entre performance et performativité

Dans sa présentation du vaudou et du « *conjure* », Zora Neale Hurston met en évidence la tension qui existe entre les notions de « performance » et de « performativité[15] ». Le « *conjure* », qui consiste à jeter ou à défaire des sorts, ou encore à guérir par des moyens surnaturels, repose sur la performativité, sur l'idée de *faire* des choses, d'agir sur le monde par des gestes et des paroles. Mais il possède également les caractéristiques d'une performance, si on tient compte de la mise en scène, qui joue un rôle important dans la pratique. Hurston prête attention à cet aspect du « *conjure* » ; dans la description de l'effet produit par Father Watson, appelé aussi « le coq crépu ("*Frizzly Rooster*") », elle insiste sur la mise en scène :

> Un soir, j'occupais une place au premier rang dans la salle où il parlait. Il y avait les fidèles habituels assis sur l'estrade ou en train de s'affairer à différentes tâches. Deux ou trois chansons et une prière constituaient les préliminaires[16].

Elle se présente comme spectatrice (« au premier rang ») et suggère l'émotion et l'activité qui accompagnent l'attente du personnage. L'arrivée de Father Watson est décrite avec la même attention à la dimension spectaculaire du personnage :

---

15. Ma démonstration s'appuie sur les notions de performance et de performativité telles qu'elles ont été développées dans des disciplines comme la linguistique, la philosophie, la sociologie et l'anthropologie. Si le travail du philosophe J. L. Austin visant à cerner les conditions nécessaires à la production d'énoncés performatifs exclut les contextes de performance (Austin, 1970 [1962], p. 55), celui des anthropologues qui s'intéressent à la notion de performance repose sur une distinction moins nette entre les usages « ordinaires » du langage décrit par Austin et les emplois esthétiques ou poétiques. Richard Bauman et Charles L. Briggs proposent de voir les cadres ludiques comme « des dispositifs dans lesquels la parole et la société peuvent être examinées et transformées » (Bauman & Briggs, 1990, p. 63). Ils affirment (en citant Keenan, 1973 & Briggs, 1990) que « la performance peut par sa nature même interroger l'efficacité de certaines formes de parole, créant ainsi la possibilité d'une négociation entre des énoncés et des forces illocutionnaires » (Bauman & Briggs, 1990, p. 65). Cette affirmation nous invite à considérer l'approche de Hurston, qui consiste à créer un cadre en partie fictionnel autour des contes, comme une performance, une mise en scène destinée à éclairer leur fonctionnement en tant qu'action social.

16. « *On a given night I had a front seat in his hall. There were the usual camp-followers sitting upon the platform and bustling around performing chores. Two or three songs and a prayer were the preliminary*. » Hurston, 1978 [1935], p. 221.

> Le Père Watson arriva enfin dans un habit de satin d'une pourpre royale avec une ceinture dorée. Il avait le physique pour porter ce genre de chose et en était sans doute conscient. Entre les prières et les chansons il parlait, expliquant ses pouvoirs. Il pouvait maudire qui il voulait – l'efficacité de la malédiction était assurée. Il pouvait lever la malédiction – quelle que soit l'identité de la personne qui avait jeté le sort ou de celle qui en était victime[17].

Mais si Hurston est sensible au rôle de la performance dans les scènes qu'elle a observées, elle comprend la facilité avec laquelle ce côté spectaculaire du vaudou peut masquer sa véritable nature, surtout dans l'œil d'une personne qui ne le voit que de l'extérieur. Au début de la section « *Hoodoo* », elle fait allusion aux « orgies vaudou ritualisées de Broadway et de la fiction populaire[18] » et précise que le vaudou ne peut pas être réduit à l'idée de « battre des tambours et danser[19] ». Elle était consciente du lien étroit entre performance et performativité, ayant compris que l'efficacité même du « *conjure* » contribuait à la peur qu'il incitait et au mystère qui l'entourait. Dans la présentation de sa rencontre avec le vaudou, elle donne un autre sens à la notion de « performance », plus proche de l'idée de « mise en forme » évoquée par Jeanne Favret-Saada à propos des crises de sorcellerie[20]. C'est ainsi qu'elle tente, par le récit de son interaction avec ses interlocuteurs, de démontrer ce qui, dans le contexte qu'elle étudie, prend forme dans la pratique de la malédiction. Par sa façon de narrativiser sa rencontre avec les personnes qui pratiquaient la malédiction ou qui y avaient recours, elle intègre son enquête scientifique dans un récit qui montre au lecteur la dimension orale du « *conjure* ».

Les notions de performance et de mise en scène donnent un aperçu de la manière dont Hurston cherchait à lier le contexte culturel et social représenté

---

17. « *At last Father Watson appeared in a satin garment of royal purple, belted by a gold cord. He had the figure for wearing that sort of thing and he probably knew it. Between prayers and songs he talked, setting forth his powers. He could curse anybody he wished–and make the curse stick. He could remove curses, no matter who had laid them on whom.* » *Ibid.*

18. « [...] *voodoo ritualistic orgies of Broadway and popular fiction* [...] » *Ibid*., p. 195.

19. « *drum beating and dancing* » *Ibid*.

20. Favret-Saada, 1977, p. 49. Bien que Favret-Saada ait mené son enquête dans le Bocage en Normandie, les mécanismes observés sont applicables à d'autres contextes. Dans le contexte américain, les pratiques de sorcellerie venues d'Europe influencèrent le vaudou africain-américain de façon différenciée selon les régions concernées (voir Anderson, chapitre 2 ; Chireau, p. 84-89).

par les pratiques vaudou et le contexte narratif créé par son propre récit. Dès la première partie de *Mules and Men,* dans laquelle elle présente des contes de tradition orale, elle les fait émerger d'une situation provoquée par elle-même et motivée par son désir de préserver ces récits pour les générations futures. Si dans l'introduction elle explique que « la lorgnette de l'anthropologie » lui offre la possibilité de se voir comme quelqu'un d'autre et de percevoir le folklore qu'elle connaît depuis toujours comme un habit devenu invisible à force d'être porté, dès son arrivée à Eatonville elle présente son enquête comme une tentative pour mettre en valeur une culture devenue invisible pour ceux qui la pratiquent. Quand B. Mosley lui demande si elle parle « "de ces vieux mensonges qu'on raconte quand on est assis sur la véranda à ne rien faire[21]" » et qu'une autre personne se demande quel intérêt ces histoires pourraient avoir pour les gens à l'extérieur de la communauté, elle leur explique que les contes ont « "beaucoup plus de valeur qu'on ne pourrait croire[22]" ». Son enquête devient en quelque sorte un récit dans lequel ses interlocuteurs découvrent l'intérêt narratif de leur propre vie. À travers cette approche, elle révèle comment la pratique du « *storytelling* » fonctionne dans la communauté, les histoires surgissant souvent par un échange, une taquinerie ou une rivalité entre deux personnes. Mais en plus, son approche lui fournit l'occasion de naturaliser ses propres explications en tant qu'anthropologue en les situant dans le cadre de ses échanges avec ses interlocuteurs. Par ce biais elle mêle de façon subtile explication scientifique et narration fictionnelle. Des aspects importants du contexte social et culturel sont ainsi intégrés dans le récit. Dès son arrivée à Eatonville, quelqu'un propose de traiter la session de « *storytelling* » comme d'autres formes de sociabilité dans la communauté en faisant cuire du pain d'épice pour tout le monde. La personne qui fait cette proposition la justifie en ajoutant, « "c'est comme ça qu'il faut faire[23]" ». L'importance du lien social dans le processus d'échange d'histoires est clairement mise en évidence. Le partage du pain d'épice figure à la fois comme événement dans le récit que fait Hurston de son aventure dans le sud et comme élément essentiel dans la présentation scientifique du folklore et de sa place dans la communauté.

La compréhension par Hurston des possibilités fictionnelles du vaudou et du « *conjure* » suggère l'intérêt d'une approche prenant en compte l'imbrication de la fiction et de l'enquête scientifique dans la « réalité négociée » évoquée

21. « "*Them big old lies we tell when we're jus' sittin' around here on the store porch doin' nothin'?*" » Hurston, 1978 [1935], p. 9.

22. « "*They are a lot more valuable than you might think*." » *Ibid*.

23. « "*Dat's de way to do*". » *Ibid*., p. 10.

par Clifford. David Brown explique que toute méthode qui cherche à rendre compte du fonctionnement du « *conjure* » doit éviter de se contenter de le « démystifier » comme une « idéologie » ou de le définir d'un point de vue purement « symbolique ». Une telle approche risquerait de ne pas rendre compte des attentes concernant son « efficacité empirique[24] ». On ne peut pas, d'après Brown, séparer la performance du vaudou – c'est-à-dire sa mise en pratique à la fois concrète et discursive – de sa performativité, le danger d'une telle dichotomie étant une tendance à voir « toute pratique comme spectacle[25] ». Dans cette optique, il estime que l'activité qui consiste à utiliser un sortilège (ce qu'il appelle « *charm-doing* ») est inséparable de l'interprétation du sortilège « comme code statique ou expression », ce qu'il appelle « *charm-done* »[26]. L'acte de « *conjure* », vu dans cette perspective, fait partie du contexte dans lequel il s'inscrit et des actes (y compris de parole) qui lui donnent forme. Sa performativité ne peut pas être totalement séparée de sa performance, si on considère le mot « performance » comme une mise en forme dans le sens suggéré par Favret-Saada. Cette imbrication de la performativité – du résultat – dans l'acte même qui consiste à lui donner forme, peut s'exprimer également en termes d'énonciation. L'énonciation de la malédiction (« *charm-doing* ») ne peut pas être totalement détachée de l'énoncé (« *charm-done* »). De la même façon, la position de l'énonciateur joue un rôle primordial dans le pouvoir performatif de ses paroles. Favret-Saada dit bien que dans les situations de sorcellerie, « ce qui importe alors, c'est moins de déchiffrer les énoncés – ou ce qui est dit – que de comprendre qui parle, à qui[27] ». Il est intéressant donc de saisir ce que Hurston révèle de la nature et du fonctionnement du vaudou à travers une performance littéraire. Une fictionnalisation partielle du contexte des actes de « *conjure* » et la prise en charge par une énonciatrice, devenue personnage dans son propre récit, mettent en évidence des aspects du vaudou qui sont indissociables des actes et des paroles par lesquels ils prennent forme.

Les enjeux de la position de Hurston en tant que source et objet de son propre récit deviennent évidents dès le début de la section intitulée « *Hoodoo* ». Si elle se place à l'intérieur de la communauté africaine-américaine en utilisant un « nous » inclusif (« D'après la façon dont nous le racontons[28]... »), elle adopte rapidement la position de quelqu'un venant de l'extérieur et qui cherche à se renseigner

24. Brown, 1990, p. 6.

25. *Ibid.*, p. 21. Brown cite ici Bourdieu, 1977, p. 1-2.

26. « *One is thus "condemned to see all practice as spectacle*". » *Ibid.*, 1990, p. 22.

27. Favret-Saada, 1977, p. 32.

28. « *The way we tell it* [...]. », Hurston, 1978 [1935], p. 193.

lorsqu'elle évoque sa conversation avec une certaine « Mrs. Rachel Silas of Sanford, Florida » à qui elle demande « où [elle peut] trouver un bon prêtre vaudou[29] ». Dès cette première rencontre, les enjeux de son positionnement par rapport au vaudou sont mis en relief. Son interlocutrice affirme ne pas croire au pouvoir du « *conjure* » en cherchant à faire dire à Hurston qu'elle n'y croit pas non plus : « "Moi je ne vois pas comment quelqu'un pourrait faire ce genre de chose, et toi, tu y crois[30] ?" ». Hurston dramatise ainsi le rôle de la parole dans la mise en place d'une grille de lecture des événements de la vie quotidienne par le biais d'une pratique perçue essentiellement par la façon dont on en parle. Elle fait émerger les aspects fondamentaux du « *conjure* » d'un échange dans lequel l'oralité joue un rôle primordial. Elle encourage ses interlocutrices à révéler leurs expériences personnelles en affirmant que « "les gens peuvent vous faire des choses. J'ai vu des choses arriver[31]" ». Elle incite ainsi Rachel à évoquer le danger que représente la pratique du « *conjure* » mais aussi la difficulté à vérifier des faits qui sont rapportés oralement : « "Sans blague ? Eh ben, peut-être bien qu'on *peut* vous faire du mal, car j'ai entendu des gens *biens* – des gens qui devraient savoir – dire que c'est un fait. De toute façon, je me dis que ça vaut la peine de faire attention[32]" ». Hurston renchérit en prétendant avoir vu une femme « pleine de scorpions », ce qui pousse Rachel à raconter l'histoire d'une autre femme qui vivait avec une tortue dans le ventre, en précisant, « "Je connaissais l'homme qui lui a fait ça[33]" ». Au cours de cette conversation, plusieurs pratiques liées au « *conjure* » sont évoquées. En plus de l'idée de jeter un sort, Mrs. Viney, une voisine, évoque le pouvoir d'une racine appelé « Big John the Conquerer », utilisée pour se protéger et affirme qu'elle répand « "des graines de moutarde devant [s]a porte chaque nuit avant de [s]e coucher[34]" ». Elle prétend également avoir enterré un objet près de son portail pour se protéger : « "J'ai enterré près de mon portail quelque chose pour l'empêcher d'entrer. Elle[35] est venue plusieurs fois, mais elle ne peut pas franchir

29. « *Where I could find a good hoodoo doctor*. » *Ibid*., p. 195.

30. « "*Ah don't see how nobody could do none of dat work, do you*?" » *Ibid.*, p. 196.

31. « "*People can do things to you. I done seen things happen*." » *Ibid*., p. 196.

32. « "*Sho nuff ? Well, well, well. Maybe things kin be done tuh harm yuh, cause Ah done heard good folks—folks dat ought to know—say dat it sho is a fact. Anyhow Ah figger it pays tuh be keerful*". » *Ibid.*

33. « "*Ah knowed de man dat done dat trick*". » *Ibid*.

34. « "*And I sprinkles mustard seed 'round my door every night before Ah goes tuh bed*." » *Ibid*., p. 197.

35. Il s'agit ici d'une autre femme, connue de Mrs. Viney, mais également de Rachel Silas, qui a la réputation de faire du mal. Hurston elle-même se perd dans cette conversation et

le seuil[36]." » Elle évoque l'idée de jeter du sel derrière une personne pour la chasser et finit par conseiller à Hurston de consulter une femme qui pratique le vaudou et « "qui ne fait que du bien[37]" ». Ici elle fait allusion, sans le dire explicitement, à la réputation des « *conjurers* » de faire du mal. Les pratiques et croyances évoquées ont des origines diverses – africaines, européennes, amérindiennes – qui sont difficiles à démêler, tant les contacts entre les esclaves ou anciens esclaves et d'autres populations étaient nombreux et complexes. Mais les enjeux pour les personnes deviennent clairs au cours de cette conversation ; il s'agit de pratiques transmises oralement (Rachel dit : « J'entends parler de ce genre de truc depuis que je suis assez grande pour savoir qui je suis[38][...]. »), qui servent à se protéger (Mrs. Viney confie : « Elle[39] m'a même jeté un sort une fois, mais elle ne peut rien faire[40]. ») mais qui peuvent s'avérer dangereuses pour les non-initiés : « Moi à ta place je ne toucherais pas à ces choses-là », conseille Mrs. Viney, « [c]e sont des choses qu'il faut savoir manipuler, sinon elles peuvent te tuer[41] ». Cette scène est une illustration de la dimension « situationnelle, immédiate » que Yvonne P. Chireau voit comme un aspect important de la notion du « mal » dans la culture africaine-américaine : « Intrinsèque à la notion de nuire à quelqu'un était l'idée que le mal n'était pas théorique, mais situationnel, immédiat, et se trouvait dans le domaine de l'action humaine et des relations.[42] »

L'expérience du « *conjure* » évoquée ici rejoint la rumeur, rendant difficile le travail de l'anthropologue qui cherche à démêler la pratique des histoires qui l'entourent. Ainsi Favret-Saada évoque au début de son livre l'intérêt que suscite ses études sur la sorcellerie : « Voilà qui paraît "excitant, dangereux, extraordinaire... Racontez-nous des histoires de sorciers", lui demande-t-on sans fin lorsqu'elle revient à la ville[43]. » Si Hurston occupe la place de l'énonciatrice

---

demande des explications quant à l'identité de la personne à laquelle ses interlocutrices font référence : « *'Who you talkin' 'bout,' I asked* ». *Ibid.*

36. « "*Ah got something buried at dat gate dat she can't cross. She done been dere several times, but she can't cross.*" » *Ibid.*

37. « "*She don't do nothin' but good*". » *Ibid.*

38. « "*Ah been hearin' bout dat mess ever since I been big enough tuh know mahself* [...]" » *Ibid.*, p. 196.

39. Il s'agit de nouveau de la personne qui a la réputation de faire du mal.

40. « "*She even throwed at me once, but she can't do nothin*." » *Ibid.*, p. 197.

41. « "[...] *Ah wouldn't mess with it if Ah wuz you. Dat's a thing dat's got to be handled just so, do it'll kill you.*" » *Ibid.*

42. Chireau, 2003, p. 75.

43. Favret-Saada, 1977, p. 16.

dans sa description de son expérience du vaudou à la Nouvelle-Orléans, elle cède cette place ponctuellement aux personnages qu'elle met en scène. Son interaction avec ses interlocuteurs fait émerger le vaudou du discours par lequel il prend forme en tant que pratique. Si on revient à la question posée par Favret-Saada – « qui parle, à qui » –, on peut dire que c'est la narratrice créée par Hurston pour la représenter dans la communauté qui parle et que ses interlocuteurs sont des personnes pour qui le vaudou représente un enjeu.

Cette stratégie de narrativisation permet à Hurston de révéler, même de profiter d'une tension entre sa position d'énonciatrice d'un discours scientifique sur le vaudou et son rôle de narratrice dans le récit de son enquête. En cherchant à faire raconter « les histoires de sorciers » évoquées par Favret-Saada, Hurston en tant que narratrice dévoile les aspects du vaudou qui dépendent d'expériences vécues à travers la relation à l'autre. Elle illustre ainsi l'affirmation de Favret-Saada, selon qui « on ne peut [...] étudier la sorcellerie sans être inclus dans les situations où elle se manifeste et dans le discours qui l'exprime[44] », paradoxe que celle-ci exprime en reprenant les paroles d'un de ses interlocuteurs : « *Ceux qui n'ont pas été pris, ils ne peuvent pas en parler*[45]. » C'est bien ce que dit Hurston elle-même en évoquant la difficulté à explorer une pratique à la fois omniprésente et secrète : « Les bouches ne révèlent leurs secrets que si les oreilles sont accueillantes et complices[46]. » Cette difficulté à observer les choses sans une implication personnelle se confirme par la réaction d'une de ses interlocutrices, qui lui demande si elle s'intéresse au vaudou parce que quelqu'un lui a jeté un sort à elle : « Quelqu'un t'a jeté une vieille chaussure à *toi*[47] ? ».

A travers la narration de son propre engagement auprès des prêtres vaudou à qui elle demande d'assurer son initiation, Hurston installe un jeu narratif subtil qui repose sur des glissements de focalisation et sur le recours au discours direct et indirect ; elle évite ainsi de créer une frontière artificielle entre sa parole d'anthropologue et celle de ses interlocuteurs. Elle met en scène les questions de pouvoir et d'autorité qui fondent le « *conjure* » en tant que pratique de la malédiction dans sa dimension performative. Le récit de la vie de Marie Laveau[48]

---

44. *Ibid.*, p. 43.

45. *Ibid.*, p. 35. C'est l'auteure qui souligne.

46. « *Mouths don't empty themselves unless the ears are sympathetic and knowing.* » Hurston, 1978 [1935], p. 195.

47. « "*Is somebody done throwed a old shoe at* you ?" » *Ibid*., p. 197.

48. Prêtresse vaudou célèbre. Turner fait allusion à la fille, née en 1827, de la prêtresse légendaire qui vécut à la Nouvelles Orléans entre 1801 et 1881 . C'est Hurston qui écrit le nom « Leveau ».

est pris en charge par Luke Turner, un prêtre vaudou, à la demande de Hurston (« Il parla de Marie Leveau parce que je lui ai demandé de le faire[49] »). Turner raconte que lorsque quelqu'un venait solliciter l'aide de Marie Leveau, celle-ci « "s'approchait de son grand autel et cherchait jusqu'à ce qu'elle parvînt à s'identifier à l'esprit, ensuite elle entrait dans la pièce pour écouter ceux qui venaient demander son aide[50]" ». C'est par une intimité avec l'esprit que la prêtresse prépare ses oreilles à une écoute réceptive, une idée à laquelle Hurston a préparé le lecteur par ses allusions au besoin d'une écoute sympathique pour comprendre les secrets du vaudou. Hurston elle-même devient un maillon dans cette chaîne de transmission en expliquant le lien entre le pouvoir représenté par la couronne qu'on lui met et la préparation à travers l'initiation. En affirmant que ce pouvoir doit être « mérité » (« *It must be earned* ») sans utiliser les signes d'un discours rapporté (attribuable à Turner), elle devient un relais dans la transmission de ce savoir secret qui repose sur le lien entre le prêtre et le néophyte[51]. En élargissant le récit de ses expériences pour évoquer d'autres initiations (« J'ai été couronnée dans d'autres endroits avec des fleurs, du papier décoratif, du tissu, de l'écorce de sycomore, des coquilles d'œuf[52] »), elle prend soin de préciser que ce n'est pas le support matériel qui compte, mais sa signification. De cette façon elle tisse un lien entre les situations interpersonnelles et les actes de « *conjuring* » qui leur donnent la forme d'un agir sans expliquer le sens des objets utilisés ou affirmer un lien de cause à effet.

Le récit que fait Hurston de ses rencontres avec les prêtres vaudou ne produit pas un discours argumenté sur la pratique qui permettrait au lecteur de comprendre les incohérences apparentes dans un phénomène enveloppé de mystère. Dans son désir de faire partager les émotions qui expliquent en partie le pouvoir du vaudou, Hurston révèle aussi les fissures et les contradictions dans une pratique qui peut effectivement par moments prendre l'allure d'une simple performance. Ainsi, dans sa description d'une cérémonie organisée par une prêtresse qui s'appelle Kitty Brown, elle adopte un point de vue qui semble partagé entre observation et participation : « Sur le coup de dix heures, la Mort monta sur son trône, qui était

---

49. « *He talked about Marie Leveau because I asked*. » *Ibid.*, p. 201.

50. « "*She go to her great Altar and seek until she become the same as the spirit, then she come out into the room where she listens to them that come to ask*." » *Ibid.*, p. 204.

51. Carline Blanc analyse en détail la « forte fluctuation dans la prise en charge » qui affecte la perception que peut avoir le lecteur du rapport de Hurston avec le vaudou (Blanc, 2017, p. 227–233).

52. « *I have been crowned in other places with flowers, with ornamental paper, with cloth, with sycamore bark, with egg-shells*. » Hurston, 1978 [1935], p. 207.

drapé de tissu noir, et mit sa couronne, la Mort étant représentée par une statue en bois grossièrement taillée, de la longueur d'un buste[53]. ». De même, dans sa description de Father Joe Watson, elle adopte un ton ironique en insistant sur son charisme personnel : « Il avait le physique de Paul Robeson mélangé avec le "*sex appeal*" et le je-ne-sais-quoi hypnotique de Rasputin[54]. » Mais, elle montre bien que la vraie source de son pouvoir est sa capacité à « lire » les événements de la vie quotidienne d'une manière qui restaure à ceux et celles qui demandent son aide une partie de leur agentivité : « Il pouvait "lire" n'importe qui simplement en le voyant. Il pouvait "lire" quelqu'un caché de sa vue dès l'instant où il mettait deux doigts à l'intérieur de sa porte. Il pouvait "lire" n'importe qui, quelle que soit sa distance de lui, à condition de savoir sa taille et sa couleur. Il ne demandait qu'à être mis à l'épreuve[55]. » Le lecteur peut comprendre ce pouvoir grâce aux pensées de l'épouse de Father Joe Watson, présentées sous la forme d'un discours indirect libre dans le texte de Hurston : « Son épouse Mary savait combien sa prise sur lui était fragile et prévoyait constamment de le quitter[56]. » Dans le dialogue entre Hurston et Mary, au cours duquel Mary supplie Hurston de dérober un morceau de corail cerveau[57] qui se trouve sur l'autel de son mari, le lecteur comprend que le pouvoir ne se trouve pas dans le morceau de corail, mais dans la relation entre mari et femme. Par son intimité avec Hurston, Mary tente de donner forme à une détresse qui trouve sa source non pas dans un pouvoir maléfique ou surnaturel, mais dans l'emprise des hommes sur les femmes. La mise en récit de l'échange entre Hurston et Mary offre une « lecture » du pouvoir de Father Watson qui, sans contredire l'efficacité du vaudou, lui fournit un point d'ancrage dans l'expérience vécue des gens.

Hurston donne l'impression de faire émerger des situations présentées une vision globale du vaudou. Mais cette méthode en apparence anecdotique repose sur une conscience des véritables enjeux de sa présentation. Sans faire appel

---

53. « *Promptly on the stoke of ten Death mounted his black draped throne and assumed his regal crown, Death being represented by a rudely carved wooden statue, bust length*. » *Ibid*., p. 247.

54. « *He had the physique of Paul Robeson with the sex appeal and what-ever-you-might-call-it of Rasputin*. » *Ibid*., p. 222. Paul Robeson était un chanteur célèbre des années 1930.

55. « *He could "read" anybody at sight. He could "read" anyone who remained out of his sight if they but stuck two fingers inside the door. He could "read" anyone, no matter how far away, if he were given their height and color. He begged to be challenged*. » *Ibid*., p. 221.

56. « *His wife Mary knew how slight her hold was and continually planned to leave him*. » *Ibid*., p. 222.

57. Le corail cerveau, appelé « *brain coral* » en anglais, se trouve dans les eaux autour des îles de la Caraïbe.

explicitement à la notion d'oralité, elle aborde le vaudou en évoquant une tradition qui remonte aux « temps anciens » et qui n'existe que par la transmission orale. En faisant allusion à la façon dont « nous » en parlons au début de la section « Hoodoo », elle se met dans la position du « *storyteller* » investi d'un pouvoir conféré par le groupe auquel elle appartient. Par métonymie, la bouche devient un attribut du pouvoir, une idée exprimée explicitement dans son évocation de Moïse : « Le serpent lui avait dit [à Moïse] les mots-action de Dieu » (« *God's making words* »). « Mais Dieu permit à Moïse de faire.[58] » Par cette évocation d'une tradition orale et du pouvoir de la parole à « faire », Hurston fait dépendre la compréhension du vaudou d'une intimité avec le groupe exprimée dans ce même passage par son évocation des « oreilles complices ». Elle accorde ainsi une certaine légitimité à la parole de ses interlocuteurs et fait de ses conversations avec eux le lieu d'expression d'une pratique enveloppée dans le secret. Sans le dire explicitement, elle accorde une légitimité aux racines africaines du vaudou, battant en brèche la vision populaire qu'elle avait évoquée en parlant des tambours.

Dans cette optique, la pratique du « *conjure* » trouve également sa légitimité dans les paroles et gestes qui perpétuent une tradition orale dont les liens précis avec l'Afrique restent puissants, même s'ils sont cachés par un passé trop complexe à démêler. La difficulté à retrouver les traces du passé peut expliquer les allusions aux pratiques faisant appel à la poussière des cimetières, ce qu'on appelle « *goofer dust* ». Dans l'une des rares allusions spécifiques à l'Afrique, Hurston parle d'un procédé consistant à apporter de la boisson et de la nourriture aux morts dans les cimetières, une coutume qui caractérise selon elle les gens venant de la région de l'Afrique de l'Ouest où l'on parle la langue ewe. Elle présente quelques pratiques liées à la relation aux morts et aux fantômes, évoquant parfois la source de ses informations – « d'après les témoignages », « Pop Drummond of Fernadina, Fla., dit... » – mais finit la liste par des recommandations qui ne sont pas cautionnées par une source : « Parle doucement aux fantômes[59]... » Elle gomme ainsi la distinction entre sa voix et celles de ceux qui lui ont parlé de ces phénomènes. Cette acceptation de la parole transmise représente pour Hurston une manière de faire entrer dans son discours une relation complexe au passé africain qui, faute de pouvoir être expliquée, se trouvait souvent déformée dans la perception du public[60].

---

58. « *The snake had told him God's making words. [...] But God let Moses make.* » Hurston, 1978 [1935], p. 194.

59. « *Speak gently to ghosts* [...]. » *Ibid.*, p. 236.

60. Katrina Hazzard-Donald évoque ce phénomène en parlant des pratiques ayant une relation directe avec l'Afrique. Elle explique qu'il était facile de ramasser les traces

Les jeux de glissement narratif par lesquels Hurston occupe différentes positions dans le tissu complexe du « *conjure* » mettent en relief la primauté des relations et des positions énonciatives évoquées par Favret-Saada. C'est en occupant simultanément les positions de narratrice et de personnage que Hurston fait parler une pratique essentiellement orale, dont les gestes, les paroles et les objets fétiches étaient cachés par le silence qui entourait tous les savoirs discrédités de peuples qui avaient été arrachés à leurs racines pendant la période de l'esclavage. Le vaudou est souvent interprété à travers les stratégies de résilience par lesquelles les esclaves résistaient à la brutalité de leurs maîtres. L'efficacité du « *conjuring* » est confirmée en partie par la peur que suscitait cette pratique chez la population blanche, qui craignait d'être la cible de sorts jetés par ses esclaves. L'approche de Hurston nuance cette perception du vaudou comme outil de résistance par une exploration plus fine de certaines distinctions qui ne paraissent qu'à travers une observation des pratiques en situation.

On peut souligner plusieurs aspects de la malédiction pratiquée dans le cadre du « *conjure* » qui deviennent plus clairs à travers la présentation narrativisée de Hurston. Son approche met en lumière la dimension essentiellement sociale de cette pratique, son ancrage dans la vie individuelle et collective. Yvonne Chireau fait remarquer que le « *conjure* » et les accusations portées contre des personnes soupçonnées de le pratiquer révélaient ce qu'elle appelle des « points sensibles dans le tissu des relations sociales[61] ». Elle suggère que le « *conjure* » remplissait un rôle de contrôle social dans « des communautés africaines-américaines où les ambitions personnelles se trouvaient en concurrence avec l'intérêt collectif[62] ». David Brown soutient cette même vision du « *conjure* » comme une dimension de la vie sociale en expliquant qu'à la différence de la religion chrétienne, avec laquelle il entretenait une relation de complémentarité, le vaudou « répondait à des besoins quotidiens que [le christianisme noir] ne pouvait, ou ne voulait pas, adresser[63] ». Les histoires racontées par Hurston mettent au centre du « *conjure* » des personnes qui souffrent dans des situations de conflit personnelle. Une femme qui vient consulter Turner veut la mort de son beau-frère, qui d'après elle raconte des mensonges à son sujet : « Oui, il aurait dû mourir il y a longtemps. Longtemps avant de m'espionner,

laissées par quelqu'un dans la poussière dans un environnement rural comme un village africain ou un village dans le sud des États-Unis sans routes pavées. Elle affirme que « le pouvoir de la trace ramassée était tel que beaucoup d'Africains-Américains craignaient profondément que quelqu'un puisse leur jeter un sort en utilisant les traces de leurs pas. » Hazzard-Donald, 2013, p. 153.

61. Chireau, 2003, p. 81.

62. *Ibid.,* p. 82.

63. Brown, 1990, p. 4.

de raconter des mensonges, des mensonges, des mensonges[64]. » Hurston rend perceptible la dimension dialogique du rôle du « *conjurer* », qui doit faire sortir le mal, lui permettre de s'exprimer, avant de le traiter, comme fait Turner dans cette anecdote : « "Je vois que vous souffrez." Il frissonna. "On sent votre souffrance dans la pièce. Je sens la douleur ; la Colère, la Malveillance[65]" .»

Un deuxième aspect important du « *conjure* » mis en évidence par Hurston concerne le rapport avec la religion et en particulier avec la notion du mal. La pratique du « *conjure* » met en évidence la complexité des rapports qu'entretenaient les Africains-Américains avec différentes formes de spiritualité, chrétiennes ou africaines. Comme le constate Yvonne Chireau, « depuis l'époque de l'esclavage jusqu'à aujourd'hui, les Africains-Américains naviguent entre le christianisme, le *conjure* et autres formes du surnaturel en se souciant peu de leur prétendue incompatibilité[66] ». D'après elle, « l'idée occidentale de distinguer le bien du mal comme des concepts "contraires et inversés" n'a pas de parallèle dans la tradition africaine[67] ». Dans son enquête auprès d'Africains-Américains en Caroline du Nord dans les années 1960, Norman E. Whitten Jr. constate également l'existence de deux cadres de référence dont les champs d'application n'étaient pas les mêmes. Le premier, inspiré du christianisme, considère « le Seigneur et ses serviteurs (les pasteurs) comme bons et le Diable et ses serviteurs (les *conjurers*) comme mauvais[68] ». Mais le deuxième concerne « le milieu immédiat des Noirs, où les problèmes de la vie souvent ne peuvent être résolus que par des moyens qui d'après les normes seraient considérés comme malveillants. Dans ce contexte on trouve une distinction entre le bien et le mal qui prend en compte l'intention[69] ». David Brown attire également l'attention sur la difficulté à cerner les notions de « bien » et de « mal » lorsqu'on ne dispose pas d'une certaine familiarité avec leur usage dans des contextes publics ou privés, le diable occupant parfois dans la tradition du folklore africain-américain la position d'un « *trickster* [70]», une position qui, d'un point de vue narratif, n'est pas forcément

64. « "*Yeah, he should be dead long time ago. Long before he spy upon me, before he tell lies, lies, lies.*" » Hurston, 1978 [1935], p. 212.

65. « "*I can see you got trouble." He shivered. "It is all in the room, I feel the pain of it; Anger, Malice.*" » *Ibid.*, p. 213.

66. Chireau, 2003, p. 12.

67. *Ibid.*, p. 74.

68. Whitten, 1962, p. 320.

69. *Ibid.*

70. Le mot « *trickster* » fait référence à un type de personnage qui, grâce aux tours qu'il joue, (« tour » se dit « *trick* » en anglais), révèle les contradictions de la nature humaine.

compatible avec la vision binaire qu'on associe avec le christianisme[71]. Dans le glossaire qui suit le texte de *Mules and Men*, Hurston précise que « le diable n'est pas l'épouvantail qu'il est dans le folklore européen. C'est un "*trickster*" puissant qui réussit souvent dans ses compétitions avec Dieu[72] ». Les anecdotes par lesquelles Hurston présente le vaudou mettent bien en évidence le côté pragmatique du « *conjure* » et la nécessité pour ceux qui le pratiquent d'ajuster leur action aux situations auxquelles sont confrontées les personnes qui leur font confiance, mais également une certaine réticence à satisfaire leurs clients en faisant du mal. Dans l'histoire citée ci-dessus de la femme qui désire la mort de son beau-frère, Turner dit bien, « "Je ne tue personne. Je le fais disparaître si vous voulez pour qu'il ne puisse jamais revenir[73]" ». Dans son récit, Hurston représente la force des émotions qui s'expriment dans les situations qu'elle décrit mais également la variété des réponses possibles. À propos de l'un des « *conjurers* », elle dit : « Dr. Duke, comme tous les maîtres du *conjure*, possède plus d'une méthode pour gérer chaque situation. Les gens sont différents et ce qui marche avec une personne n'aura aucun effet sur un autre[74]. »

En étudiant la présentation que fait Zora Neale Hurston du vaudou et de la malédiction qui en fait partie, dans *Mules and Men*, on peut les percevoir comme des pratiques qui prennent forme dans un contexte, ou qui donnent plutôt forme à ce contexte, en le rendant visible et dicible. À la différence de l'article « Hoodoo in America », qui présente une description détaillée des prières, des objets et des gestes qui caractérisent le vaudou, la présentation dans *Mules and Men* narrativise et dramatise la pratique en situation d'une façon qui fait ressortir les émotions

---

Dans la culture afro-américaine il est l'héritier du dieu Esu Elegbara de la culture Yoruba, le messager des dieux, un personnage que l'on rencontre aux croisements des chemins et qui, comme le fait remarquer Maria Tatar, « navigue entre le bien et le mal, la vérité et les mensonges, la révélation et le déguisement, les surfaces et les choses essentielles [...] ». (Maria Tatar, "Introduction : Recovering a Cultural Tradition" in Gates & Tatar, eds, 2018, p. liii-xcii, p. lxxvi). En, désignant le diable comme un *trickster*, Hurston fait allusion à ce statut ambigu du personnage.

71. Brown, 1990, p. 11.

72. « *The devil is not the terror that he is in European folk-lore. He is a powerful trickster who often competes successfully with God*. » Hurston, 1978 [1935], p. 254.

73. « *"[...] I kill nobody, I send him away if you want so he never come back*." » *Ibid.*, p. 213.

74. « *Dr. Duke, like all of the conjure masters, has more than one way of doing every job. People are different and what will win with one person has no effect on another*. » *Ibid.*, p. 231.

qu'elle suscite et les enjeux qu'elle représente pour ceux qui y ont recours. La performativité du vaudou devient l'un des enjeux d'un remaniement des faits présentés dans l'article à travers un récit en partie fictionnalisé qui constitue une performance littéraire.

Si les chercheurs qui ont, depuis l'époque de Hurston, étudié le vaudou, le considèrent comme étant en partie une réponse à l'atteinte portée par l'esclavage à la capacité des esclaves d'agir, la contribution du vaudou à ces stratégies de résilience est parfois difficile à distinguer d'autres phénomènes comme la religion et la spiritualité, dans lesquels il est imbriqué, ou la culture de l'oralité par laquelle il circulait et prenait forme dans la vie des gens. On peut considérer que Hurston, en racontant sa rencontre avec le vaudou, a créé un contexte en partie fictif qui permet une mise en scène de rituels, de paroles, de gestes et d'objets dont le sens et l'efficacité se mesuraient à l'aune des craintes et des aspirations des personnes impliquées. De cette façon elle a réduit la distance entre une panoplie de pratiques dont les variations à la fois temporelles et géographiques les rendaient difficilement lisibles pour des personnes non-initiées et un lectorat qui risquait de percevoir le vaudou à travers les préjugés qui l'entouraient.

Bibliographie

Anderson Jeffrey E., 2005, *Conjure in African American Society*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, s. p.

Austin John L., 1970 [1962], *Quand dire, c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 203 p.

Bauman Richard & Briggs Charles L., 1990, « Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life », in *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, p. 59-88, URL : https://www.jstor.org/stable/2155959 (consulté le 05/03/2021).

Blanc Carline, 2017, *Ecrire le folklore : subversions épistémiques chez Zora Neale Hurston et Toni Morrison*, Thèse de doctorat non publiée, Université Paris-Est, 454 p.

Bornand Sandra & Leguy Cécile, 2013, *Anthropologie des pratiques langagières*, Armand Colin (coll. U), Paris, 208 p.

Bourdieu Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 245 p.

Brown David H., 1990, « Conjure/Doctors: An Exploration of a Black Discourse in America, Antebellum to 1940 », in *Folklore Forum*, vol. 23, nº 1-2, p. 3-46, URL : https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/2091/23%281%2c2%29%203-46.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulté le 01/04/2022).

Chireau Yvonne P., 2003, *Black Magic: Religion and the African Conjuring Tradition*, University of California Press, Berkeley, 222 p.

Clifford James, 1986, « Introduction: Partial Truths », *in* Clifford James & Marcus George E., (dir.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, p. 1-26.

Dorst John, 1987, « Rereading *Mules and Men*: Toward the Death of the Ethnographer », in *Cultural Anthropology*, vol. 2, nº 3, p. 305-318, URL : http://www.jstor.org/stable/656429 (consulté le 03/05/2021).

Dutton Wendy, 1993, « The Problem of Invisibility: Voodoo and Zora Neale Hurston », in *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 13, nº 2, p. 131-152, URL : https://www.jstor.org/stable/3346733 (consulté le 04/05/2021).

Favret-Saada Jeanne, 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, Paris, 427 p.

Gates Henry Louis Jr. & Tatar Maria (dir.), 2018, *The Annotated African American Folktales*, Liveright, New York, 651 p.

Hazzard–Donald Katrina, 2013, *Mojo Workin': The Old African American Hoodoo System*, University of Illinois Press, Urbana, 342 p.

Hemenway Robert, 1976, « Folklore Field Notes from Zora Neale Hurston », in *The Black Scholar*, vol. 7, nº 7, p. 39-46, URL : https://www.jstor.org/stable/41066015 (consulté le 12/05/2021).

Hernandez Graciela, 1993, « Multiple Mediations in Zora Neale Hurston's *Mules and Men* », in *Critique of Anthropology*, vol. 13, nº 4, p. 351-362, URL : https://doi.org/10.1177/0308275X9301300404.

Hurston Zora Neale, 1931, « Hoodoo in America », in *The Journal of American Folklore*, vol. 44, nº 174, p. 317-417, URL : https://www.jstor.org/stable/535394 (consulté le 30/04/2021).

Hurston Zora Neale, 1978 [1935], *Mules and Men*, Indiana University Press, Bloomington, 291 p.

Hurston Zora Neale, 1990 [1938], *Tell My Horse*, Harper Collins, New York, 311 p.

Kaplan Carla (dir.), 2002, *Zora Neale Hurston: A Life in Letters*, Anchor Books, New York, s. p.

Malinowski Bronislaw, 2002 [1935], « *Coral Gardens and their Magic* », in *Malinowski Collected Works*, vol. VIII, part II, Routledge, London, s. p.

McClaurin Irma (dir.), 2001, *Black Feminist Anthropology*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 277 p.

Mikell Gwendolyn, 1982, « When Horses Talk: Reflections on Zora Neale Hurston's Haitian Anthology », in *Phylon*, vol. 43, nº 3, p. 218-230, URL : https//www.jstor.org/stable/274819 (consulté le 03/05/2021).

Tyler Stephen A., 1986, « Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document », *in* Clifford James & Marcus George E. (dir.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, p. 122-140.

Vettorato Cyril, 2008, *Un monde où l'on clashe : la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris, 245 p.

Whitten Norman E., 1962, « Contemporary Patterns of Malign Occultism among Negroes in North Carolina », in *The Journal of American Folklore*, vol. 75, nº 298, p. 311-325, URL : https://www.jstor.org/stable/538367 (consulté le 15/04/2022).

Résumé : Zora Neale Hurston, auteure africaine-américaine et figure importante de la Renaissance de Harlem, a reçu une formation d'anthropologue

dans les années 1930. Le recueil de contes *Mules and Men*, qu'elle publia en 1935, est le résultat de son travail de collecte de contes folkloriques dans le sud des États-Unis à la suggestion de Franz Boas, avec qui elle étudia à Columbia University. Une partie du livre est consacré au récit de son enquête sur la pratique du vaudou à la Nouvelle-Orléans. Un examen de cette enquête dans la perspective de l'anthropologie interprétative permet de comprendre comment Hurston mit en évidence le rôle du contexte dans la pratique du « *conjure* », ou la sorcellerie, en narrativisant sa rencontre avec ses interlocuteurs. Son approche dialogique de la malédiction éclaire l'importance de l'ancrage de cette pratique dans le tissu social et son rapport complexe avec le christianisme.

Mots-clés : Littérature africaine-américaine, Zora Neale Hurston, folklore africain-américain, vaudou, malédiction, oralité, anthropologie et littérature, performance

Orality and performativity in Zora Neale Hurston's Mules and Men

Abstract: Zora Neale Hurston, an African American writer who was actively involved in the Harlem Renaissance, had been trained in anthropology in the 1930s. The collection of folktales Mules and Men*, published in 1935, is the result of the research she carried out in the American South at the instigation of Franz Boas, one of her professors at Columbia University. The second part of the book entitled "Hoodoo" is devoted to a study of the practice of voodoo in New Orleans. An examination of this section in the light of interpretative anthropology makes it possible to understand how Hurston emphasized the role of the context in the practice of "conjure" by fictionalizing her encounter with the people she interviewed. Her dialogical approach to malediction underlines the way in which this practice is anchored in the web of social relations and highlights the complex relationship between Voodoo and Christianity.*

Keywords : African American literature, Zora Neale Hurston, African American folklore, voodoo, conjure, orality, anthropology and literature, performance

Notes sur l'autrice
Kathie Birat est professeur émérite en études anglophones à l'université de Lorraine. Elle s'intéresse à la littérature afro-américaine et afro-caribéeenne, en particulier dans l'optique de l'oralité. Elle est membre du comité de rédaction des *Cahiers de littérature orale* et du comité éditorial de *Commonwealth Essays and Studies*.