



AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ
École Doctorale 354
« Langues, Lettres et Arts »
CIELAM, Centre Interdisciplinaire d'Étude
des Littératures d'Aix-Marseille, EA 4235



UNIVERSITÉ DE DSCHANG
École Doctorale
Dschang School of Arts and Social Sciences
ERLIC, Équipe de Recherche
en Littérature Comparée

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de Docteur

Discipline : Lettres

Spécialité : Littérature générale et comparée

Prospère TIAYA TIOFACK

**L'écriture musicale dans les œuvres de
Toni Morrison et de Léonora Miano**

Soutenue le 19/10/2018 devant le jury :

François GUIYوبا : Professeur, Université de Yaoundé 1, Rapporteur

Yannick SÉITÉ : Maître de Conférence, Université Paris-Diderot, Rapporteur

Aude LOCATELLI : Professeure, Aix-Marseille Université, Directrice de thèse

Robert FOTSING MANGOUA : Professeur, Université de Dschang, co-directeur de thèse

Numéro national de thèse/suffixe local : 2018AIXM0245/016ED354

*À Joseph T. et Julienne F.
L'étoile et la boussole.*

RÉSUMÉ

Cette thèse, qui a pour titre « l'écriture musicale dans les œuvres de Toni Morrison et de Léonora Miano », part de l'hypothèse générale que ces deux auteures s'inspirent des musiques afro-américaines dans leur travail d'écriture, selon des modalités particulières et pour des objectifs bien précis. Si ce domaine de la transposition littéraire des musiques afro-américaines a déjà donné lieu à un certain nombre de recherches, il n'a cependant pas encore fait l'objet d'une étude de synthèse telle que nous l'envisageons. En adoptant une démarche méthodologique qui se doit aussi bien à la sémiotique qu'à la littérature comparée, l'analyse s'intéresse au traitement des emprunts musicaux par les deux romancières, tout en dégagant les convergences et les divergences qui s'établissent entre elles au regard des différences de contextes. Constituée de quatre parties, l'analyse s'attèle d'abord à décrire la tradition littéraire afro-américaine dans laquelle s'inscrivent les auteures, avant de s'intéresser à la manière dont la référence musicale est mobilisée dans l'élaboration de la fiction, puis dans le traitement de la voix et de la structure narratives, et enfin dans le traitement de la langue et du style d'écriture. Il en ressort que la transposition littéraire des musiques afro-américaines, et particulièrement du blues et du jazz, entraîne un renouvellement systématique du discours romanesque, dans ses catégories formelles et génériques comme dans sa portée symbolique et ses visées idéologiques. La question identitaire, la déconstruction, l'oralité et l'hybridité deviennent les principaux paradigmes d'une écriture qui se transforme en acte de résistance et de subversion dans un contexte d'oppression.

Mots clés

Écriture, Musique, Sémiotique, Identité, Oralité

ABSTRACT

This thesis, which has as title “the musical aesthetic in the novels of Toni Morrison and Léonora Miano”, is based on the general assumption that these authors take as a starting point the Afro-American music in their work of writing, with particular methods and for quite precise objectives. If this field of the literary transposition of the Afro-American music has already caused a certain number of researches, it however has not yet been the object of a study of synthesis such as we consider it. By adopting the methodological approach of semiotics and comparative literature, the analysis is interested in the treatment of the musical loans by the two novelists, and in the convergences and the divergences which appear when the various contexts are taken into consideration. Divided into four parts, the analysis describe first the Afro-American literary tradition in whom the authors fit, before explaining the way in which the musical reference is mobilized in the development of the fiction, then in the treatment of the narrative voice and the narrative structure, and finally in the treatment of the language and the style of writing. This reveals that the literary transposition of the Afro-American music, particularly blues and jazz, involves a systematic renewal of the aesthetic of the novel, on the levels of the formal and generic categories, the symbolic dimension, the ideological aimings. The theme of identity, the deconstruction, the orality and the hybridity become the principal paradigms of a writing which becomes an act of resistance and subversion in response to oppression.

Key words

Aesthetic, Music, Semiotics, Identity, Orality

Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier mes deux directeurs, Madame Aude LOCATELLI et Monsieur Robert FOTSING MANGOUA, qui ont accepté de me diriger et qui m'ont soutenu tout au long de la réalisation de ce travail. Malgré leurs nombreuses charges, ils ont toujours été disponibles et à l'écoute. Leur relecture attentive, leurs conseils et leurs encouragements m'ont été très précieux, aussi bien que les ouvrages qu'ils ont écrits et qui m'ont fourni les concepts et les outils précis dont j'avais besoin pour traiter mon sujet.

Plus particulièrement, je remercie ma Directrice pour m'avoir donné l'opportunité inestimable de la cotutelle, et mon Directeur pour m'avoir initié dès mon entrée en Faculté à la Littérature Comparée, cette discipline qui s'est avérée le principal catalyseur de mon intérêt pour la recherche et de mes aspirations les plus profondes.

Je remercie mes chers parents, Monsieur Joseph TIOFACK et Madame Julienne FOPA-TIOFACK, pour leurs sacrifices à mon égard, leur aide financière, leur amour, leur sagesse et leur prière qui m'accompagnent depuis toujours. Je remercie également mes frères et sœurs pour leur présence et leurs sourires essentiels.

Je remercie tous mes camarades et professeurs des Universités de Dschang et de Yaoundé-I, tous mes professeurs et camarades d'Aix-Marseille Université, et particulièrement ceux du Laboratoire du CIELAM, dont la collaboration, la chaleur, le soutien moral et l'esprit de solidarité m'ont été d'un grand réconfort.

Je remercie enfin tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont secouru quand je traversais les moments les plus critiques, et qui m'ont aidé à croire que j'irai jusqu'au bout de ce travail qui m'a fait grandir, littéralement, et qui, en fin de compte, constitue moins un aboutissement qu'un tremplin pour moi, un nouveau point de départ.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Il y a une oreille romanesque comme il y a une oreille musicale : elle est sensible aux rythmes à longue période »

(Julien Gracq, *Lettrines 2*)

Elle n'est pas bien étanche, la frontière qui sépare les différents arts : c'est une vérité depuis longtemps admise, quoique très souvent controversée. Aussi bien, et c'est l'une des preuves qui confirme ce fait, le goût qu'on développe pour un art particulier peut s'accompagner d'un goût à peu près similaire pour les arts apparentés. Tel est en tout cas le principe qui définit notre propre parcours, nous qui avons été séduit dans l'enfance par les sirènes de la musique, avant de succomber un peu plus tard à celles de la littérature. Tel est aussi, précisément, le parcours suivi par les deux romancières qui font l'objet de cette étude, comme on le verra plus loin. Et si ce propos liminaire présente ainsi la motivation première qui nous a poussé à engager une recherche à mi-chemin entre la musique et de la littérature, il suggère aussi, d'emblée, la possibilité des rapprochements que les analyses à venir vont opérer entre les deux arts.

De plus, l'histoire récente n'a pas manqué d'éléments pour nous conforter dans cette direction, comme par exemple le Prix Nobel attribué le 13 octobre 2016 au musicien et poète américain Bob Dylan, « pour avoir créé dans le cadre de la grande tradition de la musique américaine de nouveaux modes d'expression poétique ».¹ C'était un événement inédit, car aucun musicien n'avait jamais encore reçu la prestigieuse distinction littéraire, et la stupéfaction était grande du côté des écrivains comme du côté des musiciens. Une polémique s'est vite allumée au sujet de la légitimité de ce Prix, certains se demandant s'il n'était pas une insulte à la littérature et aux grands écrivains ; mais pour nous, ce n'était que la confirmation supplémentaire de cette conviction qui nous a toujours habité, à savoir que la musique et la littérature sont extrêmement voisines, qu'on peut *entendre* une musique dans les textes littéraires, qu'il s'agisse de poésie ou de prose. C'est d'ailleurs cette musique diffuse, virtuelle, fascinante, qui nous attire plus que toute autre chose dans la lecture ; c'est elle qui nous a tout d'abord bercé dans les romans

¹http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2016/10/13/le-prix-nobel-de-litterature-2016-est-decerne-a-bob-dylan_5013052_1772031.html

de Léonora Miano – puisque c’est bien par elle que l’idée de cette recherche nous est venue. L’intuition était d’autant plus forte que les romans étaient saturés de références musicales, et le fait de constater que ces références appartenaient presque exclusivement à la musique afro-américaine nous a interpellé et mené tout droit vers toute une tradition littéraire qui s’épanouit depuis longtemps déjà dans le Nouveau Monde, et dont l’une des figures les plus marquantes est celle de Toni Morrison.

Mais, avant d’aller plus loin dans la présentation de ce sujet, sans doute importe-t-il de circonscrire le domaine d’étude dans lequel il s’inscrit, celui du champ musico-littéraire, qui n’est pas sans poser des problèmes.

- **Le champ musico-littéraire**

La correspondance des arts d’Emile Souriau² s’illustre parmi les nombreux ouvrages qui s’engagent à élucider la nature des relations entre la littérature et les autres arts. Ils traitent le plus souvent de la compétence du comparatisme, quel qu’en soit le champ d’application, du concept de transposition des œuvres d’art d’un genre à un autre, des affinités, des correspondances ou des différences structurelles, des influences réciproques, des techniques transformables ou spécifiques à un genre, des perspectives esthétiques de la production et de la réception.

Les rapports entre la littérature et la musique font partie d’un domaine d’étude qu’il est désormais convenu d’appeler le « champ musico-littéraire », et qui est déjà bien dessiné et balisé par une abondante littérature. Une étude d’André Coeuroy³ a été pionnière dans le domaine ; elle a été suivie en France notamment par des ouvrages comme ceux de J.-L. Cupers⁴, Françoise Escal⁵, Jean Louis Backès⁶, Francis Claudon⁷, Aude Locatelli⁸. La recherche s’intéresse de manière générale

² Souriau, Emile, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.

³ Coeuroy, André, *Musique et littérature. Etudes de musique et de littérature comparées*. Paris, Bloud et Gay, 1923.

⁴ Cupers, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le Défi littéraire de la musique*, Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 1988.

⁵ Escal, Françoise, *Contrepoints / Musique et littérature*, Klincksieck, 1990.

⁶ Backès, Jean-Louis, *Musique et littérature*, Paris, PUF, 1994.

⁷ Claudon, Francis, « Les rapports de la musique et de la littérature : leur place dans la recherche comparatiste », Colloque d’Azay-le-Ferron, *Bulletin de la S.F.G.C.*, 1979/4.

aux œuvres qui combinent les deux arts comme l'opéra, à celles où la littérature influence la musique, et à celles où la musique influence la littérature.

C'est cette dernière catégorie d'œuvres qui constitue l'objet de notre réflexion. L'attrait des écrivains pour la musique est un fait depuis longtemps établi. *De la musique avant toute chose...* La phrase de Verlaine semble en effet avoir été depuis toujours le crédo des écrivains, et plus particulièrement dans le siècle du Romantisme.⁹ La fascination s'accompagne d'une peur, incarnée notamment par Mallarmé¹⁰, d'une suprématie de la musique sur la littérature. La musique apparaît comme le mode d'expression idéal, capable de dire l'indicible, ce qui induit l'idée d'une hiérarchie des arts pouvant être remise en question. La musique représente pour les écrivains une sorte d'horizon mythique, celui où les mots, impuissants, peinent à fusionner avec les sons. Comme l'écrit Enzo Cormann, *toute écriture bruisse d'une intense nostalgie musicale*.¹¹ Le « bruissement » réfère certainement à la musicalité des phrases, cette musicalité qui est intrinsèque au langage humain, qui s'actualise et se sublime dans la littérature pour atteindre son paroxysme dans la poésie. Mais le rêve d'une quelconque fusion entre l'écrit et le musical reste un rêve : les deux arts sont irréconciliables. La pensée critique est formelle à ce sujet. Comme l'affirme Thierry Marin, *les narrations musicales ne peuvent effacer un pluriel irréductible, qui repose sur la singularité des matériaux qui sont propres à chaque art : matière verbale pour le roman, matériau sonore pour la musique*.¹²

Ainsi donc, la disparité essentielle entre les deux arts s'explique principalement par la différence irréductible entre deux systèmes de signes, entre deux codes sémiotiques. Si la musique est un art « non représentatif », la littérature est un art « représentatif » dont le langage verbal, comme on le sait depuis le linguiste

⁸ Locatelli, Aude, *Littérature et Musique au XXe siècle*, Paris, Puf, Que sais-je, 2001.

⁹ En atteste par exemple l'ouvrage de Francis Claudon, *La musique des romantiques*, Bruxelles, Peter Lang, 2003.

¹⁰ Mallarmé incarne dans le mouvement symboliste un courant qui définit l'état poétique comme étant celui où le poète cherche à « reprendre à la musique son bien », la poésie se réduisant ainsi, à bien des égards, à une imitation de la musique : la poésie est *un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien*.

Cité in Mattiussi, Laurent, « La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry »
<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00903303/document>

¹¹ Cormann, Enzo, « Comment cette chose est entrée en nous », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Août-Septembre 1997, p. 41.

¹² Marin, Thierry, *Pour un récit musical*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 14.

Ferdinand de Saussure, comporte deux faces : un signifié et un signifiant. C'est dire que la transcription de la musique par mots est une pure illusion. Par conséquent, il ne peut y avoir à strictement parler de transposition possible entre musique et littérature. Les rapports ou les rapprochements entre les deux arts ne peuvent être envisagés que sous le mode de l'analogie ou de la métaphore.

Une fois cette précaution théorique établie, on ne peut s'empêcher de remarquer que le domaine des œuvres littéraires inspirées par la musique est particulièrement fécond et ne cesse de grandir ; ces œuvres forment ce que Aude Locatelli propose d'appeler le sur-genre de « musique-fiction » : *ensemble des fictions (...) qui créent des musiques fictives, en se fondant sur le modèle des musiques existantes et en ayant recours au vocabulaire technique propre à cet art*.¹³ À ce premier sens générique, l'auteure ajoute un second, plus restreint, qu'elle formule ainsi :

Calque du mot « science-fiction », ce terme pourra également désigner, au niveau de la microstructure, les séquences au cours desquelles, au sein d'une œuvre, l'écrivain crée en silence, en mots, une musique nécessairement *fictive* qu'il revient au lecteur d'imaginer.¹⁴

Ainsi, l'imitation par les écrivains d'une esthétique musicale aboutit à la création d'une musique fictive, qui n'existerait que dans l'imagination du lecteur. C'est donc de cette musique fictive qu'il était question plus haut pour expliquer notre intérêt pour la lecture en général, c'est elle qui constitue la motivation première qui nous a engagé, c'est elle enfin que nous pensons pouvoir dénicher et faire *écouter* dans les romans de Toni Morrison et Léonora Miano. Mais avant d'aller plus loin, un état des lieux de la recherche s'impose pour s'assurer que le sujet n'a pas déjà fait l'objet d'une étude.

¹³ Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 205.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

- **T. Morrison et L. Miano : un rapprochement inédit**

Les œuvres de Toni Morrison et Léonora Miano ont fait l'objet d'une étude critique dont l'étendue se mesure à l'aune de la grande notoriété des deux auteures. Le Prix Nobel attribué à Toni Morrison est en effet un puissant ressort de célébrité, de même que le Prix Goncourt des Lycéens et le Prix Femina attribués à Léonora Miano – pour ne citer que ceux-là. Les deux romancières occupent ainsi une place de choix dans le champ littéraire, une consécration largement bâtie par la multitude des ouvrages, colloques et thèses qui leur sont consacrés.

En ce qui concerne Toni Morrison, il émerge de l'abondante littérature quelques ouvrages collectifs majeurs, comme ceux dirigés par Harold Bloom¹⁵, Wilfred D. Samuels¹⁶ et Justine Tally¹⁷. La romancière est aussi étudiée dans les ouvrages qui traitent de la littérature afro-américaine ou américaine en général comme ceux de Houston A. Baker, Jr¹⁸, de Jimoh A. Yemisi¹⁹ ou d'Aude Locatelli²⁰. Par ailleurs, quelques articles s'illustrent particulièrement concernant les rapports entre la littérature et la musique ; on peut ainsi citer « Toni Morrison fait du jazz » de Florence Martin²¹ ; "Experiencing jazz" de Rodrigues Eusebio²² ; "Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic" de Jürgen E. Grandt²³ ; "Toni Morrison's Literary Jazz" de Anthony J. Berret²⁴ ; "Toni

¹⁵Harold Bloom (edited and with an introduction by), *Modern Critical Views: Toni Morrison*, USA, Chelsea House Publishers, 1990.

¹⁶ Wilfred D. Samuels and Clenora Hudson-Weems, *Toni Morrison*, Boston, Twayne Publishers, 1990.

¹⁷Justine Tally (edited by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, New York, Cambridge University Press, 2007.

¹⁸Houston A. Baker, Jr, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

¹⁹Jimoh A. Yemisi, *Spiritual, Blues, and Jazz People in African American Fiction : Living in Paradox*, Knoxville, University of Tennessee Press, 2002

²⁰Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, op.cit.

²¹ In Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Août-Septembre 1997, pp. 46-57.

²²In *Modern Fiction Studies*, 1993, vol.39, Numbers 3&4, pp. 734-754.

²³In *African American Review*, Vol. 38, No. 2 (Summer, 2004), pp. 303-322, <http://www.jstor.org/stable/1512293>

²⁴In *CLA Journal* 32, 1989, pp. 267-283.

Morrison's *Song of Solomon : A Blues Song*" de Joyce M. Wegs²⁵ ; "The jazz aesthetic in the novels of Toni Morrison" de Robin Small-McCarthy²⁶.

Léonora Miano quant à elle a fait l'objet d'un ouvrage collectif tel que *L'œuvre romanesque de Léonora Miano - fiction, mémoire et enjeux identitaires*²⁷. On peut la retrouver également dans des ouvrages portant sur la littérature africaine ou la littérature francophone en général, ainsi en est-il de *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*²⁸. Quelques articles s'illustrent également qui abordent son écriture par rapport à la musique, comme par exemple « Écriture romanesque, musique et (re)construction identitaire » de Paul Kana Nguetse²⁹ ; ou encore « L'écriture-jazzy des écrivains afropéens » de Daniel S. Larangé³⁰.

Mais il faut dire que, en matière d'étude critique ou théorique, les deux romancières sont les premières à en fournir sur leurs propres œuvres, comme pour indiquer d'emblée la signification de leur écriture et de leur projet esthétique. Toni Morrison, qui a été par ailleurs éditrice et enseignante de littérature à l'université, apparaît en effet comme une spécialiste du domaine ; elle a écrit un essai : *Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination*³¹. On lui doit aussi des articles tels que "Rootedness : The Ancestor as Foundation"³² ou encore "Unspeakable Things Unspoken"³³. Léonora Miano a écrit elle aussi un essai

²⁵In *Essays in Literature*; Fall 82, Vol. 9 Issue 2, p211-223.

²⁶In *Cultural Studies*, May 1, 1995, pp.293-300.

<http://web.b.ebscohost.com.lama.univamu.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=51064894-7580-4a29-a1f6-c5537e9e8d2e%40sessionmgr2>

²⁷Tang, Alice Delphine et alii., *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano - fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan-Cameroun, 2014.

²⁸Tang, Alice Delphine Tang et Bissa Enama, Patricia et alii, *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

²⁹Paul Kana Nguetse, « Écriture romanesque, musique et (re)construction identitaire dans *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », in Tang, Alice Delphine et alii., *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano - fiction, mémoire et enjeux identitaires*, op. cit., pp. 114-125.

³⁰Larangé, Daniel S., « L'écriture-jazzy des écrivains afropéens : rhapsodies chez Koffi Kwahulé, Léonora Miano et Georges Yémy », in Stephan Etcharry et Machteld Meulleman, *Savoirs en prisme n°4*, « *Langue et musique* », mai 2015,

<http://savoirenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/lecriture-jazzy-des-ecrivains-afropeens-rhapsodies-chez-koffi-kwahule-leonora-miano-et-georges-yemy/>

³¹Morrison, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, 1992.

³²Morrison, Toni, "Rootedness : The Ancestor as Foundation", in Ed Mari Evans, *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation*, NY Anchor Books, 1984, pp 339-345.

³³ Morrison, Toni, "Unspeakable Things Unspoken", in Bloom, Harold et alii, *Modern Critical Views, Toni Morrison*, op. cit., pp 201-230.

intitulé *Habiter la frontière*³⁴. Elle donne également de longs commentaires critiques sur son œuvre dans des interviews, comme celle accordée à Wanda Nicot³⁵ en 2010.

Si toutes ces études ont le mérite de souligner la présence et l'intégration de la musique dans l'écriture des deux auteures, nous n'en avons pas trouvées qui étudient cette présence de manière systématique dans l'ensemble de leurs œuvres, pour en décliner les modalités et les ressorts. Bien plus, il n'est pas difficile de constater que les deux auteures n'ont encore jamais été rapprochées dans une même étude, alors même que tout, de notre point de vue, les rapproche, malgré la distance qui les sépare dans l'espace et le temps. Par ailleurs, il n'existe pas à notre connaissance des travaux qui envisagent la musique afro-américaine en général pour décrire ses implications dans les littératures qu'elle a influencées. S'il existe une tradition littéraire impulsée par cette musique comme nous l'avons annoncé plus haut, nous n'avons pas trouvé d'étude qui la définisse clairement et la consacre pour ainsi dire dans le discours critique, et tel sera l'un des objectifs de ce travail. Il s'agira de situer Toni Morrison et Léonora Miano dans cette tradition en analysant méthodiquement ce qu'il y a de musical dans leur écriture, tout en l'articulant avec une question qui, d'entrée de jeu, nous paraît essentielle : la question identitaire. C'est cette hypothèse générale qui a orienté le choix des œuvres à étudier.

- **Corpus de musique-fiction**

Étant donné que la présence musicale n'est pas toujours manifeste dans toutes les œuvres des auteures, nous avons pris le parti de limiter notre corpus aux œuvres où cette présence est la plus incontestable, soutenue par la revendication plus ou moins explicite de la musique comme modèle d'écriture. Le deuxième critère réside dans la nécessité d'articuler la musique afro-américaine avec le traitement de la question identitaire qui lui est inhérente, ce qui plonge dès lors dans une histoire de plusieurs siècles, l'histoire des Africains et des Afro-descendants, dont les grandes dates sont aussi celles de grandes tragédies : l'Esclavage, le Colonialisme, le

³⁴ Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.

³⁵ Wanda Nicot. "Léonora Miano: *Les Aubes écarlates*". *Amina* 479, mars 2010.

Postcolonialisme, la Ségrégation raciale. Il était donc question de repérer les romans qui reflètent cette double perspective synchronique et diachronique, aussi avons-nous porté notre choix sur *Song of Solomon*³⁶, *Beloved*³⁷ et *Jazz*³⁸ pour Toni Morrison ; *Les Aubes écarlates*³⁹, *Contours du jour qui vient*⁴⁰ et *Tels des astres éteints*⁴¹ pour Léonora Miano.

Song of Solomon est traversé par le leitmotiv de la chanson éponyme, qui est une version locale d'une vieille chanson de blues. Situé dans les années 1940-60 aux Etats-Unis, le récit fait des retours en arrière dans les périodes de l'esclavage, de la Guerre Civile américaine et de la Reconstruction. L'histoire est celle de Macon Dead III, dit Milkman, un jeune homme afro-américain de trente ans qui vit dans une famille aisée mais pas très apaisée, dans la ville de Détroit dans le Michigan. La recherche d'un hypothétique trésor, en compagnie de son meilleur ami Guitar, l'amène d'abord à Danville en Pennsylvanie, puis dans la petite localité rurale de Shalimar en Virginie, et au lieu de l'or recherché il va découvrir sa généalogie pour ainsi renouer avec ses racines et son identité. Parallèlement à cette histoire centrale, se développent celles de Pilate sa tante, de sa sœur Corinthians I, et de sa cousine Hagar. Ces histoires individuelles sont, de temps à autre, émaillées d'épisodes de la vie de ses parents : son père Macon Dead II et sa mère Ruth Foster.

Beloved est inspiré d'un fait authentique⁴², et le récit est jalonné de berceuses, de worksongs et de chansons de blues. Il commence en 1873 : Sethe, esclave dans la plantation du Bon-Abri, s'est enfuie avec ses enfants pour le 124 Bluestone Road, à Cincinnati, dans l'Ohio, où elle a rejoint la mère de son mari, Baby Suggs, la seule dont la liberté a pu être rachetée par son fils. Au cours de sa fuite, Sethe s'était réfugiée dans une grange où elle se croyait tirée d'affaire, mais les Blancs du Bon-

³⁶ (1977), New York, Plume, 1987.

Traduit de l'américain par Jean Guiloineau, (*Le Chant de Salomon*), Paris, 10/18, 1996.

³⁷ (1987), New York, Plume, 1988.

Traduit de l'américain par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, (*Beloved*), Paris, 10/18, 1989.

³⁸ (1992), London, Picador, 1993.

Traduit de l'américain par Pierre Alien, (*Jazz*), Paris, 10/18, 1993.

(Les citations traduites seront extraites de ces éditions.)

³⁹ Paris, Plon, 2006.

⁴⁰ Paris, Plon, 2006.

⁴¹ Paris, Plon, 2008.

⁴² Cet événement est le suivant : en 1856, Margaret Garner, esclave ayant fui ses maîtres est un jour rattrapée. Alors que son mari est pendu et ses enfants menacés d'être asservis à leur tour, elle les assassine.

Abri avaient fini par la trouver. Et pour que sa fille ne soit pas enlevée, elle l'avait égorgée. Après avoir été emprisonnée puis libérée, elle est retournée vivre chez Baby Suggs, mais le fantôme du bébé hante la maison. Quand Paul D arrive au 124, il va stopper les fureurs du fantôme, puis s'installer et se mettre en ménage avec Sethe. La présence de l'homme va raviver en Sethe des souvenirs enfouis, douloureux, et le récit promène le lecteur du présent au passé où ils étaient esclaves, en un constant va-et-vient. Un beau jour, une jeune fille apparaît et se fait appeler "Beloved", terme gravé par Sethe sur la pierre tombale de sa propre fille, morte. Sethe et Denver, son autre fille, sont bientôt convaincues que c'est là la réincarnation de la petite fille assassinée. Les relations au sein de la famille deviennent complexes et pénibles, au point que Paul D finit par s'en aller. Mais Beloved elle aussi finit par être chassée de la maison, comme un mauvais esprit, et c'est alors que la paix semble revenir, et Paul D retourne vers Sethe pour la consoler.

Jazz, dont la référence musicale du titre est sans équivoque, situe l'action dans le Harlem des années 1920, même si le passé de certains personnages se déroule dans le Sud de l'Amérique du milieu du XIXe siècle. Joe Trace tue sa maîtresse, une jeune fille de dix-sept ans nommée Dorcas, et sa femme Violet apparaît de façon inattendue dans les funérailles de Dorcas pour entailler le visage inerte de Dorcas avec un couteau. Le récit continue en apportant des explications à ce drame liminaire, remontant dans le passé des personnages. Joe et Violet se sont rencontrés dans une ville appelée Palestine où ils travaillaient comme esclaves dans les champs. Ils se sont mariés et ont déménagé à Harlem, qui est simplement appelé « la Ville ». Ils croyaient qu'ils s'aimeraient mieux loin de leurs racines, mais la ville a usé leurs illusions, et le couple s'est stratifié dans une routine sans issue. Autour de ce couple catastrophique gravitent des personnages périphériques tels que Vera Louise Grey, son fils Golden Grey, True Belle, Malvonne, Felice, Alice Manfred. Basé sur un fait divers⁴³ autant que sur un projet esthétique, ce roman constitue la

⁴³ De l'aveu de l'auteure, qui a dit dans une interview s'être inspirée de l'histoire vraie d'une fille de dix-huit ans qui s'était faite tirer dessus par son ex-amant. Commentant sa réaction à cette histoire, l'auteure dit : "That seemed to me, when I first heard it, since she was only eighteen years old, so romantic and so silly, but young, so young. It is that quality of romance, misguided but certainly intense, that seems to feed into the music of that period".

seconde partie de la trilogie de Toni Morrison sur l'histoire des Afro-Américains, qui commence avec *Beloved* et finit avec *Paradise*⁴⁴.

Les Aubes écarlates, sous-titré « **Sankofa cry** », est aussi une référence à un titre de jazz vocal. Situé dans le Mboasu, un pays imaginaire de l'Afrique subsaharienne de la période postcoloniale, le récit fait des retours en arrière pour évoquer la traite négrière, et particulièrement la déportation. Il raconte le terrible parcours d'Epa, enfant soldat enrôlé de force dans les troupes d'Isilo, un chef de guerre mégalomane qui rêve de rendre sa grandeur à toute une région de l'Afrique équatoriale. Epa parvient à s'enfuir après avoir constaté que le quotidien de l'armée à laquelle il appartient, loin de ressembler à une libération, est fait de rapines, d'exécutions et de viols. Il traverse le Mboasu pour échouer à « La Colombe », un centre qui recueille les enfants abandonnés. Il livre alors un étrange récit : il dit avoir croisé à plusieurs reprises des ombres enchaînées demandant réparation pour les crimes du passé. Tout son périple est hanté par l'esprit des morts de la traite négrière. Prenant alors conscience des maux qui rongent l'Afrique, cette terre qui ne cesse de se faire souffrir elle-même, Epa se remettra en marche pour retrouver ses compagnons d'infortune et les rendre à leur famille, afin que soit enfin possible une paix durable. *Les Aubes écarlates* viennent clore le triptyque que l'auteure se plaît à appeler « la suite africaine », et dont les deux premiers volets sont *L'intérieur de la nuit* et *Contours du jour qui vient*.

Contours du jour qui vient porte en épigraphe des paroles de jazz vocal, et les titres des parties portent des noms des parties de musique. Situé toujours dans le Mboasu et dans la période postcoloniale, le récit plonge dans un pays exsangue après une longue guerre civile, et les enfants sont les premiers à en souffrir : incapables de les élever, leurs parents les chassent en prétendant qu'ils leur portent malheur. Victime expiratoire des adultes, la jeunesse vit dans la rue et subit une violence quotidienne. Telle est la situation de Musango le personnage principal du roman. C'est une fillette de douze ans qui, abandonnée par sa mère, traîne avec les

(*Quand je l'ai entendu la première fois, puisqu'elle n'avait que dix-huit ans, cela m'a semblé si romantique et si idiot, mais jeune, si jeune. C'est cette sorte de romance, hasardeuse mais très intense, qui semble le mieux introduire dans la musique de cette époque.*)

cité in Nicholas F. Pici, "Trading Meanings: The Breath of Music in Toni Morrison's Jazz", in *Connotations* 7.3 (1997/98): 372-98, <http://www.connotations.uni-tuebingen.de/pici00703.htm>

⁴⁴ New York, Knopf, 1998.

enfants de la rue et partage la vie quotidienne des orphelins livrés à eux-mêmes. Elle est confrontée tour à tour à l'horreur des enfants soldats, aux sectes, aux filles qu'on envoie en France se prostituer. Dans ce calvaire, la jeune fille cherche à revoir sa mère et essaye de lui pardonner.

Tels des astres éteints comporte aussi des références musicales dans ses intertitres, c'est « une adaptation très libre des thèmes issus du répertoire jazz » (p.405). L'histoire tourne autour de trois personnages centraux : Amok, Shrapnel et Amandla, qui vivent dans l'Intra-Muros d'une grande ville d'Europe. Ces immigrés afro-descendants n'ont pas la couleur des enfants du Nord, et cette différence est leur héritage commun, mais aussi leur prison, que chacun habite à sa manière. Amok refuse que sa couleur conditionne son identité. Shrapnel, au contraire, revendique une filiation globale et aspire à l'unité, de l'Afrique aux Amériques. Quant à Amandla, elle croit trouver les réponses aux tourments du présent dans une ancienne mythologie. Chacune de ces voies peut déboucher sur une impasse. Cette plongée dans les errances psychologiques et intellectuelles par rapport à la négritude donne au roman des airs de manifeste. L'auteure reconnaît qu'il est parmi ses textes *celui qui aborde le plus clairement les tourments identitaires du monde noir*.⁴⁵

Ces textes ainsi présentés permettent de mettre en exergue leur articulation avec le corpus de la musique afro-américaine, mais aussi avec la question de l'identité « noire », une identité qui présente dès lors un double visage : déconstruite par de grandes tragédies de l'Histoire, elle cherche à se reconstruire. C'est certainement au croisement de ces deux principaux aspects de l'identité qu'il faut chercher le rôle de l'écriture musicale, ce qui nous oblige à formuler les interrogations qui guideront les analyses.

- **Problématique**

On l'aura compris, notre sujet pose le problème des indices, des modalités et des enjeux de la présence de la musique dans les romans de T. Morrison et L.

⁴⁵Léonora Miano, *Habiter la frontière, op. cit.*, p. 27.

Miano, autant d'éléments qui définissent précisément ce que nous appelons : « écriture musicale ». Cette expression est historiquement datée, dans le domaine de la musique, à partir du compositeur italien Monteverdi (1567-1643).⁴⁶ Elle réfère à l'étude, à travers le solfège, de la mise en application des règles et des styles régissant l'écriture de la musique classique occidentale. Les notions telles que l'harmonie, le contrepoint, la fugue... sont donc principalement étudiées. Les contraintes formelles, stylistiques ou instrumentales sont fondamentales, même si une musique comme le jazz est là pour démontrer qu'en matière d'art, trop de contraintes peuvent être néfastes, et que l'originalité naît souvent précisément de l'émancipation des règles. Aussi paraît-elle assez ambiguë, la formule de Gide selon laquelle *l'art naît de la contrainte, vit de lutte et meurt de liberté*.⁴⁷

Dans notre sujet, l'écriture musicale est à comprendre au double sens d'étude et de pratique. Comme étude, elle est synonyme d'analyse musicale ; et comme pratique, elle désigne ces œuvres musicales que les romans miment métaphoriquement, fictivement, afin de tirer parti du pouvoir d'évocation et de symbolisation de la musique. Autrement dit, les textes cherchent à fonctionner comme un système ou un agencement de sons agréable à l'oreille (ce qui est précisément la définition de la musique⁴⁸), et prennent aussi à cet égard le sens d'« écriture musicalisée ».⁴⁹ En bref, nous considérons que les mêmes principes de composition musicale gouvernent la composition du texte. Celui-ci est donc envisagé comme une partition, même si l'enjeu des musiques concernées est précisément, sinon d'échapper à toute partition préexistante, du moins de la briser.⁵⁰ Les musiques concernées sont présidées dans leur élaboration par d'autres principes, qui n'ont pas beaucoup à voir avec la musique occidentale, qui se sont

⁴⁶ Weber, Edith, «Monteverdi, (Claudio)», in *Encyclopaedia Universalis*, tome 15, 2002, p. 505.

⁴⁷ Gide, André, *Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1911.

⁴⁸ Du latin *musica* ; grec, dérivé de *Muse*, mythologie grecque où la muse était une femme qui inspirait le poète, l'artiste. La musique désigne donc littéralement l'art des Muses, qui consiste à combiner les sons suivant certaines règles.

Philippot, Michel, « Musique », in *Encyclopaedia Universalis*, tome 15, 2002, p. 745.

⁴⁹ Mais il est bien entendu que la musicalité d'un texte ne se réduit pas à un simple assemblage de sonorités agréables à l'oreille, la spécificité de la littérature étant d'associer le son au sens, par des liens aussi subtils que divers.

⁵⁰ Ce qui est peut-être la meilleure façon de jouer de la musique, car l'écriture musicale est au service de la musique et non l'inverse ; il est primordial de ne pas réduire la musique à l'écriture musicale, qui est une notion définie principalement par rapport à la musique classique occidentale.

même constitués en réaction vive contre elle, quitte à se voir dénier jusqu'au statut même de « musique ». Cependant, la question reste de savoir en quoi consiste précisément ce corpus musical particulier qu'on a aussi coutume d'appeler « musique noire ». Quelle est cette tradition littéraire à laquelle il paraît avoir donné naissance, quand commence-t-elle et où finit-elle ? Et si nos deux auteures en sont réellement issues, qu'est-ce qui le prouve ? Autrement dit, comment et pourquoi la musique s'infuse-t-elle dans leurs textes, quelles répercussions génériques et formelles en découlent, et quelles convergences et divergences établir de l'une à l'autre ?

- **Considérations théoriques et méthodologiques**

Le champ des transpositions interartistiques et intersémiotiques est un domaine d'étude et aussi un ensemble d'outils d'analyse qui permettent d'explorer ce champ. En ce qui concerne les rapports entre musique et littérature, certains travaux nous intéressent particulièrement, comme par exemple *Modèle musical et composition romanesque* de Frédéric Sounac⁵¹, qui étudie notamment l'« idéalité musicale du roman » comme une pratique des textes qui expérimentent l'adaptation des structures musicales à la fiction narrative. En outre, dans *The Musicalization of fiction*, Werner Wolf⁵² expose d'abord les grandes lignes d'une théorie générale de l'intermédialité, avant de se consacrer particulièrement à une analyse de la musicalisation de la prose basée sur la narratologie contemporaine, tout en présentant une typologie des formes de l'intermédialité littéraire. Ces deux ouvrages ont pour particularité de ne s'intéresser qu'à la musique classique européenne.⁵³ L'une des rares études qui porte sur la musique afro-américaine dans ses incidences littéraires est bien celle de Aude Locatelli⁵⁴ qui s'attache à analyser les répercussions stylistiques, formelles et génériques du modèle d'inspiration qu'offre le jazz aux écrivains.

⁵¹Sounac, Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle : genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

⁵²Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. Study in the theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1999.

⁵³Tout comme l'ouvrage de Thierry Marin, *Pour un récit musical*, op. cit.

⁵⁴Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres*, op. cit.

Fondés sur les acquis du structuralisme et de la sémiotique, ces travaux fournissent des outils d'analyse permettant de montrer comment un récit peut imiter la musique aussi bien par son organisation narrative et thématique, que par son matériau linguistique et sonore. Ainsi, les concepts opératoires qui, tout en se recoupant, guident notre démarche sont la sémiotique, l'intertextualité, l'intermédialité, la poétique. Si la référence musicale apparaît avant tout comme un élément étranger dans le texte littéraire, elle est aussi envisagée comme un signe textuel qui, en entrant en relation avec les autres dans un système dialogique, participe au processus d'élaboration du sens. Les emprunts musicaux sont envisagés du point de vue de leurs modalités d'insertion dans le texte, de leurs fonctions et de leurs enjeux ; l'analyse montre non seulement comment ils s'intègrent dans la narration, mais aussi comment ils y « irradient » selon la terminologie de P. Brunel,⁵⁵ comment ils participent au « tissage » du texte, selon la terminologie de R. Barthes.⁵⁶

Mais notre démarche s'articule aussi avec des considérations socio-historiques et culturelles, sans pour autant retomber dans une simple recherche des références socio-historiques, le texte littéraire étant alors réduit à un simple témoignage anthropologique ou historique. Ayant bien conscience qu'il s'agit d'œuvres de fiction, de systèmes signifiants autonomes, nous les envisageons néanmoins comme la textualisation de faits sociaux, d'idéologies individuelles ou collectives ; les personnages, dans leur costume abstrait d'« êtres de papier », sont envisagés comme des types sociaux. Les travaux de Dominique Maingueneau insistent sur le fait que tout discours est contextualisé : *Le discours n'intervient pas dans un contexte : il n'y a de discours que contextualisé. En outre, le discours contribue à définir son contexte et peut le modifier en cours d'énonciation.*⁵⁷ Autrement dit, les œuvres parlent du monde, mais en même temps leur parole fait partie du monde, le détermine et est en partie déterminée par lui. La théorie critique du rythme de

⁵⁵Il énonce trois lois fondamentales qui permettent de définir le fait comparatiste : la loi d'émergence, la loi de flexibilité et la loi d'irradiation.

Brunel, Pierre, *Précis de littérature comparée*, Paris, 1989, p. 29.

⁵⁶Barthes, Roland, « Texte (Théorie du) » (1973), in *Encyclopaedia Universalis*, tome 22, 2002, p. 461-5.

⁵⁷Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 193.

Meschonnic⁵⁸ nous sera aussi utile, non seulement parce qu'elle traite d'une notion musicale qu'elle élargit, mais aussi parce qu'elle articule le texte avec le contexte. Elle renouvelle la théorie structurale à partir d'une redéfinition du signe linguistique qui implique le sujet. En prolongeant la linguistique du discours de Benveniste par une poétique du discours, Meschonnic met en œuvre une poétique du rythme qui permet de distinguer, tout en les englobant, les autres rythmes du discours. Les concepts fondamentaux de cette théorie sont : le sujet et l'historicité, le discours et la poétique, l'oralité, la prosodie, la signifiante, le rythme et la traduction. Le rythme apparaît à cet égard comme un terme musical mais aussi un concept opératoire.

Mais la nature même des œuvres concernées est peut-être la raison la plus décisive qui justifie une prise en compte du contexte. En effet les littératures africaines et afro-américaines ont une fonction sociale très prégnante comme l'a remarqué justement Linden Peach,⁵⁹ ce qui n'est pas sans incidences sur le plan méthodologique. Aussi bien trouverons-nous certainement des éclairages dans des théories comme celles de Paul Gilroy sur la « Black Atlantic », de Paul Ricœur sur « l'identité narrative », de Houston A. Baker Jr. sur les « blues voices », d'Achille Mbembe sur « la Postcolonie », ou de Pierre Halen sur le « système littéraire francophone ». Ces différentes grilles de lecture présentent un intérêt pour la dimension pragmatique de la littérature, sa contextualisation. Cette approche, faut-il le rappeler, n'induit évidemment aucun déterminisme mécanique entre le texte et le contexte, celui-ci n'étant convoqué qu'en tant qu'environnement informationnel qui participe de l'institution de l'œuvre et de la littérature.

En suivant cette méthodologie, et pour mieux répondre aux questions soulevées par le sujet, nous présenterons nos analyses en huit chapitres organisés en quatre parties principales.

⁵⁸Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (1982), Lagrasse, Éditions Verdier, 2009.

⁵⁹"For African and African-American writers the novel has been an important vehicle to represent the social context, to expose inequality, racism and social injustice."

(*Pour les écrivains africains et afro-américains, le roman est un moyen privilégié de représenter le contexte social, dévoiler l'inégalité, le racisme et l'injustice sociale.*)

Linden Peach, *Macmillan Modern Novelists: Toni Morrison*, London, Macmillan Press, 1995, p. 2 (Les traductions des citations critiques sont de nous)

- **Pistes de lecture**

La première partie porte sur **la tradition littéraire** qui est née de l'influence de la musique afro-américaine sur les écrivains. Elle s'attache d'abord à présenter les circonstances de la naissance et de l'épanouissement de cette musique ainsi que sa place centrale dans la culture afro-américaine (chapitre 1), avant de décrire les héritages de cette tradition tout en montrant que Toni Morrison et Léonora Miano en sont de parfaites illustrations (chapitre 2).

La deuxième partie porte sur **les structures de la fiction** : elle démontre comment le croisement des emprunts musicaux avec des structures telles que les personnages, l'espace et le temps, participe principalement du traitement de la question de l'identité qui présente deux visages : les crises identitaires (chapitre 3) et la reconstruction identitaire (chapitre 4).

La troisième partie porte sur **les structures du récit** : elle analyse les modalités et les enjeux de l'influence des références et des procédés musicaux sur le traitement de la voix narrative d'une part (chapitre 5) et de la structure narrative d'autre part (chapitre 6).

La quatrième partie porte sur **l'écriture** : elle analyse les modalités et les enjeux de l'influence des procédés musicaux sur le traitement du matériau verbal des textes, dégagant ainsi les deux principaux paramètres esthétiques que sont l'oralisation (chapitre 7) et le métissage (chapitre 8).

PARTIE I
Au commencement était le blues :
CONTOURS ET ENJEUX D'UNE TRADITION LITTÉRAIRE

« Tenez ! Ecoutez ! Quelque part dans la nuit, le tam-tam bat... Quelque part dans la nuit, mon peuple danse... [...] le piège est prêt, le crime de nos persécuteurs nous cerne les talons, et mon peuple danse ! »

(Aimé Césaire, *La Tragédie du Roi Christophe*)

Au commencement était le blues : ce n'est pas une simple fioriture de langage que de pasticher, à l'orée de ce travail, le premier verset du premier livre de la Bible. *Au commencement était le verbe*. Ainsi, le mythe voudrait que ce soit la parole qui est à l'origine de l'univers. On pourrait en dire autant du peuple afro-américain, qui n'a commencé à exister comme tel, que du jour où il a commencé à chanter. Alors, ce n'est pas une simple métaphore de dire que pour ce peuple, le blues a été à l'origine de tout, y compris de la littérature, qui n'a été, dans une très large mesure, qu'une continuité de la musique ; qui n'a été que pour dire par les livres ce qui résonnait déjà dans les chansons : la blessure d'une violence historique impossible à taire. Et s'il est vrai que toute littérature crée un monde – à l'image même du Verbe divin, il est tout aussi vrai que la littérature a joué un rôle fondamental dans la constitution d'un espace viable pour les Noirs sur la terre américaine. C'est ainsi qu'est née toute une tradition littéraire à l'aura tellement puissante qu'elle a dépassé les frontières des États-Unis pour irradier un peu partout, avec une force d'attraction et un potentiel créatif qui se mesurent à l'aune du rayonnement des musiques afro-américaines à travers le monde.

Cette première partie cherche à dessiner ce contexte global dans lequel s'inscrit la problématique de ce travail, afin de montrer que nos deux auteures, Toni Morrison et Léonora Miano, ne sont pas des cas isolés, mais deux héritières d'une longue tradition. Dans cette optique, on s'attachera d'abord à décrire le rôle fondateur du blues pour les Afro-Américains, avant de montrer comment il est considéré comme l'« ancêtre » des *black musics*, ces musiques qui ont vu le jour dans le berceau de l'Amérique noire avant de se développer au-delà des frontières et des époques, tout en participant de manière décisive à la modélisation de l'écriture littéraire.

CHAPITRE 1

La légende du blues : genèse d'un peuple et d'une culture

De manière générale, la musique apparaît comme un fait culturel inhérent à toutes les civilisations. Elle fait partie des éléments qui contribuent à définir la culture et l'identité d'un peuple. Cela est particulièrement vrai pour une musique comme le blues qui, de l'avis des musicologues, a joué un rôle fondamental dans la reconstruction et l'expression de l'« âme » des Afro-Américains. C'est notamment l'hypothèse développée par LeRoi Jones dans son ouvrage au titre révélateur : *Le Peuple du Blues*.⁶⁰ Cette idée, qui ressortit davantage au domaine de la musicologie ou de l'ethnomusicologie, est cependant importante à mettre au jour puisqu'elle recèle les ressorts tragiques de ce qui constitue la tradition littéraire afro-américaine : une connivence étroite entre la musique et la littérature. Il s'agira donc de décrire les deux principaux éléments qui ont contribué à forger la légende du blues : son rôle dans la « naissance » du peuple afro-américain et son rôle en tant que matrice culturelle.

I-1. Le blues et la genèse du peuple afro-américain

L'émergence du blues aux Etats-Unis est étroitement liée à celle des Afro-Américains, à tel point que retracer l'histoire de cette musique c'est aussi retracer l'histoire de ce peuple qui l'a générée. En effet, le blues exprime, tout en épousant ses contours, l'itinéraire historique, psychologique et sociologique des Noirs en terre américaine. Envisager les choses ainsi c'est situer l'analyse dans une perspective fonctionnaliste, celle qui convient sans doute le mieux à l'étude de cette musique, car comme le remarque Robert Springer, *le blues, à l'instar de la musique africaine, et différent en cela de la musique occidentale en général, est avant tout fonctionnelle dans son intention*.⁶¹ Pour mettre en évidence ce caractère fonctionnel, nous présenterons d'abord un aperçu des circonstances historiques de

⁶⁰ LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, 1968.

⁶¹ Springer, Robert, *Les Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèses, 1999, p.7.

la naissance et de l'évolution du blues, avant de montrer que le blues est une musique essentiellement identitaire.

I-1.1. Naissance et évolution du blues

Le blues naît dans des circonstances bien particulières, liées à l'histoire de l'esclavage aux États-Unis. Ayant germé dans les champs de coton, il est le fruit d'un mélange de traditions musicales où l'héritage culturel africain tient une part majeure. C'est cet héritage qui a contribué dans une grande mesure à élaborer pendant des siècles le style et la thématique de ce genre musical spécifique que l'on connaît aujourd'hui sous le nom du blues.

I-1.1.1. Champs de coton et chants de travail

Même s'il est difficile de déterminer la date exacte de la naissance du blues, ainsi qu'il en ressort du travail des spécialistes, il est communément admis que « le blues remonte au temps de l'esclavage.»⁶²

Le blues apparaît en effet dans le sillage de cette tragédie qui a marqué l'histoire de l'humanité, qui est presque aussi vieille que le monde, et qui a concerné tous les peuples de la terre : qu'il s'agisse des Slaves dans l'Antiquité, des Grecs, des Romains ou des Noirs d'Afrique... De toutes les pratiques esclavagistes, la traite négrière apparaît comme la plus emblématique, du fait de sa durée (plusieurs siècles), de son ampleur (plusieurs dizaines de millions d'esclaves), et de son impact historique. Pour ce qui est particulièrement de la traite transatlantique, qu'on a aussi appelé « commerce triangulaire » ou « traite atlantique » ou « traite occidentale », il s'agissait d'un système d'échanges entre l'Europe, l'Afrique et les Amériques ; ce qui consistait à assurer la distribution d'esclaves noirs aux colonies du Nouveau Monde (continent américain), approvisionner l'Europe en produits de ces colonies et fournir à l'Afrique des produits européens et américains. Le trafic négrier transatlantique a duré deux siècles : le XVIIe et le XVIIIe ; il impliquait notamment les Portugais, Espagnols, Français, Anglais et les Néerlandais qui se

⁶² C'est notamment l'avis de James Butch Cage, répondant à une interview de Paul Olivier en 1960, cité in Gilles Oakley, *Devil's music. Une histoire du Blues*, Paris, Denoël, 1985, p. 10).

ravitailaient en esclaves auprès des trafiquants arabes du Maroc et de Mauritanie, auprès des Empires et nations d'Afrique noire. Et c'est ainsi que, dans les plantations de coton et de canne à sucre des Amériques, et particulièrement celles des colonies anglaises de l'hémisphère nord – qui formeront les Etats-Unis – la chanson a partie liée avec le travail des esclaves. Comme on peut le lire dans *l'Americana* de Gérard Herzhaft,

En Amérique du Nord davantage que dans les plantations des Caraïbes, on entend des esclaves entonner des chants de travail, une pratique très favorisée voire imposée par les planteurs qui ont de vastes domaines et relativement peu de surveillants.⁶³

Le phénomène est principalement remarquable dans les champs de coton du Sud des États-Unis, dans la région du delta du Mississippi. Tel est le berceau de ce peuple que le discours des sociologues baptisera de « peuple du blues ». Dans les plantations, les working-songs deviennent de véritables adjuvants pour les esclaves, parce qu'ils leur permettent d'alléger quelque peu le poids de leurs journées, et aussi parce que, en dehors de leur travail qui n'en n'est pas un, ils n'ont que cela :

La seule chose qui ne put leur être supprimée, qui contribua peut-être à leur donner un sentiment d'appartenance et d'unité, fut la musique. Les Noirs avaient conservé leur capacité à faire de la musique avec n'importe quel instrument, bricolé ou non, à exprimer leurs sentiments en chansons et à se raconter leurs histoires, à se reconnaître en elles et à se divertir les uns les autres, chez eux ou dans les plantations, dans les assommoirs des bas quartiers ou sur la scène des minstrel shows.⁶⁴

Les propriétaires de plantations blancs, qui bien évidemment ne comprenaient rien à ces étranges mélodies, laissaient faire, mais uniquement parce que grâce au chant, le rendement était meilleur. Par contre, seuls les chants de travail étaient permis. Comme le précise Gilles Oakley, *les codes noirs du Mississippi par exemple interdisaient aux esclaves de jouer au tambour de crainte qu'ils puissent communiquer entre eux et fomenter des révoltes*.⁶⁵ Mais cette interdiction n'empêchait pas les esclaves de continuer de communiquer entre eux. Et les danses,

⁶³ Herzhaft, Gérard, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, Paris, Fayard, 2005, p. 121.

⁶⁴ Oakley, Gilles, *Devil's music. Une histoire du Blues*, Paris, Denoël, 1985, pp.34-35.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

qu'ils pouvaient improviser dans les plantations et au-delà, y jouaient un rôle considérable, ainsi que le décrit Gérard Herzhaft :

Ces danses permettent aux Noirs de faire passer entre eux des « messages de résistance, de rébellion ou à tout le moins une attitude revêche qui rendra plus difficile l'exécution des ordres. » Ces danses démontrent assez tôt l'implantation en Amérique de vieilles traditions africaines (notamment de l'Afrique centrale) qui permettent d'exprimer par des gestes, des postures, des pas de danse, un véritable langage codé qui échappe à la majorité des Européens qui ne voient que le côté ludique de l'art. Cet ensemble de chants et danses noirs fonctionne en toutes occasions, mariages, baptêmes, enterrements, au vu et au su des Européens, souvent avec leur participation mais aussi en cachette.⁶⁶

Ainsi donc, il s'épanouit dans les milieux des Africains déportés une véritable culture de la chanson et de la danse. Une tradition instrumentale, chorégraphique et vocale se perpétue, seule part d'Afrique qui leur reste et que la déportation n'a pas réussi à tuer, seule part d'Afrique qui durera autant que durera l'esclavage, et qui se métamorphosera peu à peu pour générer la musique du blues. Dans cette gestation interviendra aussi, en plus des *worksongs*, les chants religieux des planteurs appelés *spirituals* qui, bien qu'ayant participé à l'élaboration du blues, ont aussi évolué individuellement pour devenir, sous l'influence des hymnes baptistes et méthodistes européens, des *negro-spirituals*, appelés *gospel* au milieu des années 1940.⁶⁷ Mais avant de parler de l'évolution du blues lui-même, sans doute importe-t-il, pour les besoins des analyses futures, de revenir en détail sur les éléments musicaux que les Africains emportent avec eux en quittant leur terre.

I-1.1.2. L'héritage musical africain

Comme toutes les musiques nord-américaines, le blues est le fruit d'une mosaïque de cultures. Il naît d'une *juxtaposition et d'une fusion de traditions orales (celtiques, africaines, espagnoles et, n'oublions pas, peau rouge)*.⁶⁸ Pour ce qui est des traditions orales africaines, les spécialistes s'accordent pour dire qu'elles

⁶⁶ Herzhaft, Gérard, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, op.cit., pp. 120-121.

⁶⁷ Malson, Lucien et Bellest, Christian, *Le jazz*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2007, p.7.

⁶⁸ Herzhaft, Gérard, *Le Blues*, Paris, PUF, 1981, p.4.

provenaient principalement de l’Afrique occidentale, d’où étaient majoritairement déportés les esclaves :

Ils venaient pour la plupart de la côte occidentale d’Afrique, région où se situent actuellement le Sénégal, la Guinée, la Gambie, la Sierra Leone, le Liberia, la Cote d’Ivoire, le Ghana, la Togo, le Benin (ancien Dahomey), le Nigeria, le Cameroun, le Gabon et une partie du Congo et du Zaïre. (...) La période de la traite des esclaves fut celle de royaumes, d’Etats et de cités puissants tels que l’Ashanti, le Benin, le Dahomey, les Etats du Delta, la Gambie, l’Oyo et le Sénégal.⁶⁹

Il est aussi communément admis que cette région de l’Afrique était celle qui abritait la plus riche civilisation négro-africaine, celle qui était la plus typiquement noire, civilisation dite « de la forêt » ; par opposition à celle « de la savane » qui, elle, était plus ouverte à l’influence musulmane.⁷⁰ Cependant, les traditions musicales exportées, même si elles appartenaient principalement à ces régions, elles étaient bien communes à tous les peuples d’Afrique subsaharienne. Des lambeaux de culture originelle, qui ont survécu tant bien que mal parmi les esclaves, et ce alors même que les esclavagistes s’efforçaient de démanteler les groupes tribaux, de mélanger les coutumes et les dialectes dont la multiplicité était considérable. Eléments majeurs de cet héritage, la chanson et la danse n’ont pas perdu en terre américaine les caractéristiques qui les définissaient en terre africaine. Ainsi par exemple, en Afrique, le mode d’exécution le plus courant de la musique était l’ensemble, en famille ou en communauté, lors des fêtes, des funérailles, des rites, etc. De même, lorsqu’ils chantaient, les esclaves étaient toujours en groupes, non seulement dans les plantations du bagne, mais aussi lors des cérémonies que le « maître » daignait bien les laisser organiser. Cela illustre l’un des caractères fondamentaux de la tradition africaine en matière de musique et de danse : l’importance de l’activité collective.

C’est une propriété qui en induit bien d’autres, dans le cadre des éléments définitoires des musiques africaines, ainsi qu’a pu le démontrer par exemple Robert Springer.⁷¹ Déjà, on aura constaté dès le début de cette étude que chanson et danse

⁶⁹ Southern, Eileen, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet/Chastel, 1976, p.13.

⁷⁰ Malson, Lucien et Bellest, Christian, *op.cit.*, p. 5.

⁷¹ Springer, Robert, *op. cit.*, pp. 12-13-14.

vont toujours de pair, ce qui n'est pas chose fortuite : la production collective de la musique nécessitant que tous les membres du groupe participent, c'est la danse qui contribue le mieux à soutenir cette participation. Par ailleurs, chanter ensemble, cela signifie bien souvent chanter en alternance, dans des sortes de dialogues où un chanteur soliste échange avec un chœur ou un public, ce qui constitue une forme antiphonique ou responsoriale qu'on appelle aussi *call and response*. C'est également le primat de la participation qui favorise l'improvisation, car chaque participant ne se contente pas de reproduire fidèlement les sonorités, il cherche surtout à exprimer ce qu'il ressent sur le moment, contrairement à la musique occidentale qui se fonde essentiellement sur l'interprétation, c'est-à-dire la reproduction fidèle d'une partition préalablement composée, écrite et figée. La musique africaine, elle, privilégie l'expression individuelle, elle opère le mariage du vécu, du ressenti, du spontané et de l'instantané, favorisant ainsi un renouvellement constant du produit sonore. Pour LeRoi Jones,

L'improvisation, c'est à coup sûr un autre aspect majeur de la musique africaine, et elle a vigoureusement survécu dans la musique noire américaine. Le caractère même des premières chansons de travail indique qu'elles étaient en grande partie improvisées.⁷²

La tradition africaine, c'était aussi un traitement particulier du rythme et du son. En effet, la musique africaine accorde une très grande place au rythme et au tempo ; elle se joue très souvent en tapant des mains ou en jouant du tambour, ainsi qu'on peut l'observer dans les rites et les danses traditionnelles. Les sons quant à eux sont traités de manière à être le plus possible rapprochés aux bruits, les timbres sont triturés. Ces particularités sonores et rythmiques qui, selon Lucien Malson, constituent « l'essence de l'africanité »⁷³, ont été sauvegardées par les esclaves.

Il est également à noter que, dans la tradition africaine, l'aspect fonctionnaliste de la musique est très marqué. Comme le souligne LeRoi Jones, *si l'on considère la musique africaine dans ses intentions, on s'aperçoit qu'à la différence de la musique occidentale, elle est purement fonctionnelle.*⁷⁴ Cela s'explique par le fait

⁷² LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 53.

⁷³ Malson, Lucien et Bellest, Christian, *op.cit.*, p. 5.

⁷⁴ LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 55.

que le primat est accordé à l'expression et à la communication, la musique étant utilisée très souvent soit pour raconter des récits populaires et des légendes historiques, soit pour transmettre des messages et des leçons de conduite, des valeurs et des traditions culturelles. *C'est par la musique*, explique Robert Springer, *qu'aïeux et aïeules expriment leurs attitudes philosophiques et inculquent aux jeunes générations les principes auxquels elles doivent adhérer.*⁷⁵ La musique noire américaine a conservé cette dimension fonctionnelle, ce qui la différencie profondément de la conception occidentale de l'art, selon laquelle l'œuvre d'art doit être valorisée en tant que telle, elle est faite pour être admirée, exposée dans un musée. De l'Afrique à l'Occident, l'œuvre d'art n'est pas perçue de la même manière, aussi bien du point de vue de sa finalité que de son rapport à la beauté et de son rapport au monde. A ce propos, LeRoi Jones écrit :

Dans la culture africaine il était, et il est toujours, inconcevable de séparer la musique, la danse, le chant ou tout produit d'une activité artistique de l'existence de l'homme ou de son culte des dieux. Toute *expression*, étant produit de la vie, *était* la beauté.⁷⁶

Un peu plus loin, l'auteur – comme pour avertir que cela ne devrait pas induire une quelconque hiérarchisation entre musique africaine et musique occidentale, comme pour avertir ceux qui mettent des hiérarchies là où il n'y a que des différences :

Il est aussi absurde pour un Occidental de déclarer que la voix du ténor wagnérien est supérieure à celle de l'Africain ou du chanteur de blues qu'il le serait pour un non-Occidental de décrier la Neuvième Symphonie de Beethoven sous prétexte qu'elle a été improvisée.⁷⁷

Tous ces traits distinctifs ainsi esquissés (l'importance de l'activité collective, l'improvisation, la forme responsoriale, la forte dimension vocale, le traitement particulier des sons et des rythmes, l'aspect fonctionnaliste) sont en fait autant de principes constitutifs de l'oralité, qui est un aspect fondamental de la culture

⁷⁵ Springer, Robert, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁶ LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁷ LeRoi Jones, *op. cit.*, p.57.

africaine. Ce sont ces éléments qui, au contact des traditions musicales occidentales, vont être transformés pour prendre une forme nouvelle, accomplissant ainsi ce qu'un auteur comme Gérard Herzhaft a appelé l'*africanisation des musiques d'Amérique du nord*.⁷⁸ C'est un processus qui a été long et progressif, qui n'a pas été sans essuyer quelques critiques⁷⁹, et qui a abouti à l'émergence d'une pléthore de formes musicales et chorégraphiques, dont les principales sont connues comme étant le blues, le jazz et le gospel.

Pour ce qui est du blues, il présente une évolution et un ensemble de caractéristiques qu'il importe de mettre en lumière, puisqu'elles ne seront pas sans intérêt pour la suite des analyses.

I-1.1.3. Evolution et caractéristiques du blues

On considère généralement les *work-songs* comme étant les premières formes du blues ; on parle alors de « blues primitif » ou de « blues rural » pour se référer à eux ou aux autres formes de chansons campagnardes qui les ont directement suivis après l'abolition de l'esclavage. Dans cette perspective, on identifie une évolution du « blues rural » au « blues urbain », que l'on repose principalement sur le passage des instruments rudimentaires aux instruments modernes joués dans les villes, comme la guitare. Mais, pour un spécialiste comme Gérard Herzhaft, le blues proprement dit n'existait pas au temps de l'esclavage :

Quelque soient les formes que cette musique a prises sur le sol américain – chants de travail, negro-spirituals ou airs de danse – et bien que ces dites formes aient bien sûr joué un rôle très important dans l'élaboration du blues, on ne peut en aucun cas dire que le blues existait aux temps de l'esclavage.⁸⁰

⁷⁸ Herzhaft, Gérard, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, op. cit., p.119.

⁷⁹ L'héritage africain a été perçu notamment comme exerçant une mauvaise influence sur la musique blanche : « Dans les nombreux témoignages des voyageurs venus d'Europe sur ces musiques et ces danses noires, le terme péjoratif « corruption » revient très souvent, qui reflète en fait l'afro-américanisation des airs, des pas de danse, de la manière de jouer des instruments que des observateurs considèrent comme bizarrement modifiés. Les mêmes témoins européens, tel le Révérend Colin Barkdell sont peut-être encore davantage critiques vis-à-vis des Américains blancs qu'ils qualifient avec une extrême sévérité de « gravement et irrémédiablement négrisés. » » (Herzhaft, Gérard, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, op. cit., p.126.)

Dans ces conditions il n'est pas surprenant que plus tard, le blues et le jazz aient été affublés de qualificatifs bien plus péjoratifs : « Pour les défenseurs de l'ordre et les adeptes de la vertu, pour ceux qui prétendaient étouffer la vie pour mieux la libérer, mais dans l'Au-delà, le blues apparaissait comme la *musique du diable*. (Oakley, Gilles, op. cit., p.7.)

⁸⁰ Herzhaft, Gérard, *Le Blues*, op. cit., p.17.

Pour Gérard Herzhaft en effet, le blues est le fruit d'une longue maturation qui s'est déroulée au cours des dernières décennies du XIXe siècle et qui s'est effectuée au gré d'un certain nombre de facteurs : l'appropriation par le Noir des traditions occidentales, et notamment les éléments de la musique populaire américaine ; les nouvelles conditions de vie des Noirs après l'abolition de l'esclavage ; la guerre de Sécession de 1861-1865 qui permit la liquidation de l'esclavage dans le Sud, avec en 1863 la proclamation d'Emancipation du président Lincoln ; la ségrégation raciale dans les Etats du sud notamment ; et, à partir de 1914, le grand exode des Noirs du sud vers le nord où ils connaissent l'âpreté de la vie des grandes villes.

Et c'est ainsi que quelque part au début du XXe – du fermier solitaire égrenant ses *hollers*, des *chain gangs* de repris de justice perpétuant les accents des *work-songs* du temps de l'esclavage, du prédicateur enflammant les âmes des fidèles à l'aide de sa guitare, du pianiste de tripot martelant ses touches pour faire danser sa clientèle, et du chanteur itinérant colportant ses ballades – le blues a surgi.⁸¹

Gérard Herzhaft identifie une filiation entre les *songsters* noirs, ces musiciens errants qui voyageaient de villes en villes en chantant pour gagner leur vie, et les bluesmen.⁸² Leurs chansons consistaient principalement en des ballades auxquelles l'on donnait le nom de « blues ».⁸³

Pour ce qui est de la première mention d'un « musicien de blues », les spécialistes la situent en 1903 par rapport à W.C. Handy ; parce qu'il a été l'un des premiers à mettre en forme cette musique et à en entrevoir les possibilités commerciales ; il a poursuivi une remarquable carrière de guitariste, de chef d'orchestre et d'éditeur, ce qui lui a valu d'être célèbre et reconnu comme étant le « Père du Blues ».⁸⁴

⁸¹ Herzhaft, Gérard, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, *op. cit.*, p.26.

⁸² *Ibid.*, p.235.

⁸³ « Sans doute dérivé de l'ancien français dont on a conservé de ce côté-ci de la Manche la « blulette ». Blues désigne en effet depuis toujours dans l'anglais populaire, à la fois un sentiment de vague à l'âme, de déprime, de tristesse accablée mais aussi et d'abord l'histoire personnelle, l'aventure intérieure. Le blues-chanson va être tout cela à la fois : la saga personnelle du chanteur noir confronté aux rudesses de la vie sudiste durant la ségrégation. » (*Ibid.*, p. 236.)

⁸⁴ Oakley, Gilles, *op. cit.*, p. 9.

Mais si ainsi le blues voit le jour au tout début du XXe siècle, les spécialistes s'accordent pour dire qu'il n'a connu sa fixation et sa maturation qu'avec l'industrie du disque dans les années 1920 ; et aussi avec les nouveaux changements dans le monde noir, liés à la lutte pour les droits civiques. C'est à partir de cette époque que le blues va connaître son essor ainsi qu'un rayonnement national et international. C'est aussi à ce moment qu'apparaissent des sous-genres tels que le « country blues » (de la campagne ou rural), le « city blues » (ou « classique ») et l' « urban blues » (urbain).⁸⁵ La guitare acoustique s'impose comme l'instrument privilégié des chanteurs de blues, même s'il peut très bien être interprété sur tout type d'instrument, qu'il s'agisse du piano ou de l'harmonica. L'on compte un grand nombre de célèbres chanteurs de blues ; Lucien Malson en donne un aperçu de la manière suivante :

Des plus anciens pèlerins noirs : Charley Patton, Blind Blake, Leadbelly, Blind Lemon Jefferson, jusqu'aux artistes des plus jeunes générations : Albert King, B.B.King, Fressie King, Albert Collins, Stevie Ray Vaughan, en passant par Leroy Carr, Elmore James, Muddy Watters, John Lee Hooker, la tradition du blues chanté s'est maintenue vivante soit par le fait des vocalistes s'accompagnant eux-mêmes à la guitare ou au piano, soit par l'entremise des orchestres de jazz de tous les styles et des chanteuses populaires (Bessie Smith, Ethel Waters, Memphis Minnie, Etta Jones).⁸⁶

Parlant des caractéristiques formelles, quelques éléments spécifiques ressortent des investigations des musicologues, comme la gamme pentatonique et la *blue note* :

Le blues – comme toute musique du sud des USA – utilise la gamme pentatonique avec, souvent, une quinte bemolisée, la seule véritable *blue note*, car la bemolisation *idem* de la tierce et de la septième fait partie intégrante de la gamme pentatonique mineure.⁸⁷

Dans son essai, LeRoi Jones relève que la gamme pentatonique a été interprétée par les musicologues occidentaux comme une « *aberration* de la gamme

⁸⁵ Southern, Eileen, *op. cit.*, p. 268.

⁸⁶ Malson, Lucien et Bellest, Christian, *op.cit.* p.7.

⁸⁷ Herzhaft, Gérard, *Le Blues, op. cit.*, p.6.

diatonique »⁸⁸, alors qu'elle était simplement une gamme africaine qu'il ne fallait pas étudier d'après les critères de la musicologie occidentale. Par ailleurs, sur le plan de la structure, le blues comporte généralement douze mesures (ce qui correspond au niveau du texte à quatre strophes de trois versets selon un schéma AAB) ; sur le plan de l'harmonie, le blues comporte trois accords (premier, quatrième et cinquième degrés) avec une altération des accords du premier et du quatrième degré (blue-notes) ; sur le plan du rythme, le blues se caractérise par la prévalence du swing, c'est-à-dire un glissement vers le temps fort, souple et régulier. Comme l'écrit Gérard Herzhaft, *le blues est une forme de ballade que l'on chante et que l'on écoute en se balançant*.⁸⁹ Mais il précise aussi que

de nombreux blues n'obéissent pas à ces règles ; les douze mesures sont souvent treize ou onze, huit ou dix ; les trois accords dominants ne sont parfois que deux ou même un seul dans certains styles (Delta blues). Et les blues notes ne sont pas toujours si prééminentes, parfois même totalement absentes.⁹⁰

Quoiqu'il en soit, et malgré ces divergences de structure et de forme, on peut dire que rien ne définit mieux cette musique que son nom même : « blues », c'est-à-dire chant de douleur, chant de souffrance, lyrique par définition, fortement ancré à l'origine dans une expérience particulièrement traumatique, celle du calvaire séculaire des Noirs en terre américaine. Cet ancrage n'a pas été sans déteindre sur la manière même de chanter le blues. Il n'est donc pas surprenant que Eileen Southern ait pu remarquer que *le blues se chante toujours dans un style détendu, recourant souvent à des procédés tels que voix de fausset, cris, gémissements, pleurs, grognements*.⁹¹ Il n'est pas surprenant non plus que LeRoi Jones ait pu écrire que c'est de l'esclavage que le blues *a tiré sa forme propre*.⁹² Mais si le blues est ainsi étroitement lié à son contexte d'origine du point de vue du style, il ne l'est pas moins du point de vue thématique, car il apparaît avant tout comme une musique identitaire.

⁸⁸ LeRoi Jones, *op. cit.* p.49.

⁸⁹ Herzhaft, Gérard, *La Grande Encyclopédie du Blues*, Paris, Fayard, 1997, p.14.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Southern, Eileen, *op. cit.*, p.267.

⁹² LeRoi Jones, *op. cit.* p.86.

I-1.2. Le blues, une musique identitaire

De tous les genres musicaux qui ont vu le jour sur le sol américain, le blues apparaît comme celui qui a le plus contribué à l'expression et la résolution des crises identitaires des Noirs. Il a participé à la « naissance » de l'Afro-Américain en tant qu'individu et en tant que citoyen, tournant ainsi la page de l'histoire douloureuse d'une oppression séculaire. En effet, en s'inspirant de la dichotomie sartrienne de l'existence et de l'essence⁹³, on peut distinguer deux significations par lesquelles le blues a été décisif pour les Noirs en Amérique : « exister », c'est-à-dire rester en vie, au sens littéral du terme ; et puis « être », c'est-à-dire se définir, se (re)construire une identité, une culture, un destin.

I-1.2.1. Chanter pour *exister* : une esthétique de la survie

Le blues, surtout dans ses formes les plus anciennes, est inhérent à la condition d'esclave. Condamné à une vie qui n'en est pas une, une vie de bête, de bête de somme, l'esclave n'a d'autre moyen d'exister que de chanter. Pour lui, chanter, c'est survivre. C'est rester en vie. Littéralement. En chantant, il échappe à la mort pure et simple. Parce que, déjà, il peut apprivoiser sa douleur pour ne pas s'en laisser engloutir. Il peut se consoler de son destin de damné, ce conglomérat de traumatismes physiques et psychologiques. La chanson joue ainsi un rôle cathartique évident.

C'est une fonction qui ne s'atténuera pas même avec l'abolition officielle de l'esclavage, puisqu'aux lendemains de cet événement, les Noirs se trouveront confrontés à d'autres problèmes, d'autres déboires qui ne les empêcheront pas de continuer à « avoir le blues », et de continuer à le chanter. Le blues remplira alors beaucoup d'autres fonctions⁹⁴, en même temps qu'il embrassera d'autres thèmes comme les femmes, l'argent, l'alcool, ce qui poussera certains à critiquer un peu

⁹³« Si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept et (...) cet être c'est l'homme »
Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Éd. Nagel, 1970, pp. 17-24.

⁹⁴Elles sont amplement développées dans *Les fonctions sociales du blues* de Springer. Il les regroupe en trois principales catégories : Les fonctions traditionnelles (fonction récréative, fonction de témoignage, fonction de contestation...); les fonctions estompées (véhicule de louange et de dérision, fonction de commémoration, fonction éducative...); et les fonctions renforcées (fonction publicitaire, fonction régulatrice, fonction cathartique, fonction unificatrice...).

violemment ce genre musical qui à leurs yeux ne traite que de « préoccupations terre à terre ».⁹⁵ Pour Springer, une telle appréciation résulte d'une méconnaissance de cette musique où certaines thématiques apparemment triviales n'étaient traitées que pour servir de « camouflage à la contestation ».⁹⁶ Car en effet, pour le bluesman, la survie résidait aussi dans une mise à nu de ses réalités quotidiennes, de ses misères et de ses déboires, afin de les porter à la conscience de la société. L'enjeu était aussi de rappeler quel lien avait sa condition de l'heure avec ce drame historique dont il était directement issu, afin de le garder vivace dans la mémoire commune. On retrouvait là la tradition africaine qui voulait que la musique transmette un savoir historique, et le bluesman devenait ainsi, comme le remarque à juste titre Springer, « un avatar moderne du griot »⁹⁷. Ainsi, il s'agissait de survivre avec sa culture et son histoire ; il s'agissait aussi de consolider les liens du groupe, les souffrances individuelles n'étant valables que dans la mesure où elles faisaient écho à des souffrances collectives. Cette grande charge émotionnelle, cette forte dimension sociale, tout cela peut faire perdre de vue le fait que le blues c'est avant tout un genre musical, et c'est pour cela qu'il importe de garder à l'esprit l'avertissement de LeRoi Jones :

Le blues n'est pas, et n'a jamais prétendu être, un phénomène purement social, c'est en premier lieu une forme poétique et en second lieu une façon de créer de la musique. [...] En tant que forme poétique, le blues n'a ni plus ni moins de fondement social que n'en a toute poésie, excepté la poésie purement lyrique, qui elle aussi se trouve dans le blues.⁹⁸

Cependant, même s'il n'est peut-être pas prudent de rattacher systématiquement l'étude de ce genre musical à l'histoire de ce peuple qui l'a créé, il n'en reste pas moins vrai que le blues constitue le miroir, le plus clair sans doute, à travers lequel on peut observer la longue et douloureuse parturition de ce peuple. C'est une musique qui, plus que toute autre chose, reflète par son évolution les différentes étapes par lesquelles le Noir est passé dans sa quête de la liberté en terre américaine, ses différentes attitudes face à de nouvelles situations toutes aussi

⁹⁵ Springer, Robert, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ Springer, Robert, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁸ LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 85.

pénibles les unes que les autres. Aussi bien, si certains auteurs considèrent que ce n'était pas du blues, ce qui se chantait au temps de l'esclavage, c'est parce qu'ils pensent que le blues n'a commencé à exister réellement, en tant que forme musicale accomplie, qu'à partir du moment où les Noirs, au début du XIXe siècle, ont commencé à travailler la mémoire de ce que l'esclavage signifiait, dans leur effort de reconstruire une identité massacrée par des siècles d'oppression.

I-1.2.2. Chanter pour être : reconstruction identitaire

Quand il parvient à se libérer de la vie de mort à laquelle il était condamné, le principal défi du Noir en Amérique est d'accéder à une autre liberté toute aussi essentielle : celle de se définir lui-même, de se sortir du gouffre identitaire dans lequel il a été précipité. Il pèse sur lui d'autres chaînes bien plus lourdes encore : le regard des autres. Un regard qui continue de lui nier le statut d'homme. Autant dire qu'on ne le voit pas... *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* Tel est le titre du célèbre roman de Ralph Waldo Ellison⁹⁹ (1914-1994). Paru en 1952 sous le titre original *Invisible Man*, il raconte le parcours chaotique d'un homme noir qui ne trouve sa place nulle part, que ce soit dans l'Amérique blanche ou dans l'Amérique noire (puisqu'il y en a bien deux), et qui se révolte contre les masques que la société construit de toute pièce pour imposer à tout le monde.

Son parcours apparaît comme la métaphore d'une quête identitaire tâtonnante, tiraillée par des idéologies aussi divergentes que le communisme et le stalinisme, l'américanisme et l'afro-centrisme. Ce roman crucial, le seul qu'Ellison ait écrit, est reconnu comme étant une *allégorie sur l'inexistence identitaire des Noirs confrontés à l'Amérique blanche et aux tensions de leur communauté*.¹⁰⁰ Car il faut bien se dire que le préjugé qui frappe le Noir, et ce depuis le moment où il a été arraché de sa côte africaine natale, c'est qu'*il n'a pas d'âme*. La déportation rimait aussi avec dépersonnalisation, avec dépossession de soi. Et même la religion, qui pourtant est censée trouver un homme en chacun, n'en voit pas un sous la couleur noire. « Le Noir n'a pas d'âme aux yeux des meilleurs chrétiens », dit LeRoi Jones

⁹⁹ Ellison, Ralph Waldo, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (Traduit de l'américain par Magali et Robert Merle), Paris, Grasset, 2002.

¹⁰⁰ Royot, Daniel, *La Littérature américaine*, Paris, Puf, 2004, p. 95.

dans le *prière d'insérer* de son ouvrage. Dans la logique d'une préparation à la servitude, la religion va être présentée à l'esclave non seulement comme un moyen de domestiquer sa barbarie (tout ce qu'il est et peut être aux yeux du « maître »), mais aussi comme un outil de libération, faisant passer ses souffrances terrestres comme un passage obligé vers un paradis céleste où il pourra connaître la paix éternelle. C'est ainsi que le chant religieux devient une forme musicale privilégiée par les Noirs, et l'espoir qu'ils y exaltent n'est pas seulement celui d'un salut après la mort, mais aussi celui d'un salut dans cette vie même. La création musicale, en déjouant les objectifs iniques fixés par la religion, signifie la résistance à la dépersonnalisation. C'est à travers la musique, qui l'exprime et le renoue avec lui-même, que le Noir parvient à se redonner en quelque sorte une âme.

Cependant, bien plus que le chant religieux, gospel ou spiritual, c'est le blues qui a joué un grand rôle dans la quête existentielle des Noirs en Amérique, au vu de sa vocation essentiellement lyrique. Comme le note Gérard Herzhaft, *le blues, par sa puissance émotionnelle et la profondeur des sentiments qu'il exprime, renvoie à l'essentiel de l'âme humaine, cette trame fondamentale de sang, de sueur, de larmes, de désirs et de frustrations.*¹⁰¹ De plus, comme le stipule l'une des thèses majeures de l'ouvrage de LeRoi Jones, c'est le blues qui est la principale forme musicale ayant participé à la naissance de l'Afro-Américain en tant qu'individu, en tant que citoyen, avec une conscience de sa place dans la société américaine et dans le monde :

La naissance du blues classique révélait de grands changements chez le Noir. Le sentiment qu'il avait de sa place, de son statut dans la société s'était radicalement modifié depuis le temps des « gueulantes » champêtres. Ce qui apparaît peut-être le plus nettement dans le blues classique c'est le sentiment, éprouvé pour la première fois par le noir, d'appartenance à la société. Ses paroles commencent à se rapporter à des situations et des idées manifestement issues d'un milieu qui fait partie d'un ensemble humain plus vaste.¹⁰²

Pour LeRoi Jones en effet, l'émergence du blues est parallèle à celle du citoyen afro-américain. Autrement dit, il ne s'agit plus seulement du Noir (figé dans un

¹⁰¹ Herzhaft, Gérard, *Le Blues, op. cit.*, p. 122.

¹⁰² LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 135.

stéréotype fixé de toute éternité par le système dominant) mais du Noir devenu Américain, transformé par son expérience américaine, conscient des rapports de force et de la nécessité de s'intégrer dans la société, de lutter pour échapper aux tentatives d'essentialisation. Par ailleurs, le blues dépasse largement cette problématique existentielle pour s'imposer comme une expression culturelle à part entière, le vecteur de toute une vision du monde. Dans cet ordre d'idées, Robert Springer affirme que le blues *a contribué à mieux nous faire comprendre la philosophie existentielle et la culture noire d'une époque aujourd'hui révolue.*¹⁰³

Quand Paul Gilroy développe sa théorie de la *Black Atlantic*, c'est encore la musique qui est au cœur de la réflexion : il lui consacre un chapitre entier¹⁰⁴ où il explique notamment qu'elle a joué un rôle « central et même fondateur »¹⁰⁵ dans l'expérience sociale et l'expression culturelle noires. Pour l'illustrer, le sociologue anglais met en évidence des figures culturelles telles que les Jubilee Singers, Wynton Marsalis, Spike Lee ou Quincy Jones. Leurs productions artistiques sont analysées de manière à montrer que les routes maritimes de la terreur esclavagiste sont liées de manière consubstantielle de la modernité, révélant ainsi l'océan Atlantique comme lieu de circulation, de création et de résistance culturelle. La *Black Atlantic* est donc une métaphore géo-historique ; elle fait l'objet de réflexions très fécondes dans le cadre des *cultural studies*, puisqu'elle a doté l'anthropologie des sociétés et des cultures afro-américaines d'objets, de problématiques et de cadres théoriques nouveaux.

Pour Gilroy, l'expérience sociale et l'expression culturelle noire américaine s'effectue essentiellement sous le mode d'un processus d'hybridation qui prend deux formes principales (qui apparaissent également comme les deux voies principales que suit la reconstruction identitaire des Afro-Américains) : le nationalisme noir et le métissage. Ainsi par exemple, le jazz d'un Miles Davis, la *soul music* ou certaines formes de rap révèlent la puissance créatrice du métissage tout en mettant l'essentialisme en cause. Selon Paul Gilroy en fin de compte, *la musique est d'une importance particulière pour briser l'inertie résultant*

¹⁰³Springer, Robert, *op. cit.*, p. 215.

¹⁰⁴Intitulé « Les bijoux de la servitude : musique noire et politique d'authenticité », pp. 111-161.

¹⁰⁵Gilroy, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, (traduit par Charlotte Nordmann), Paris, Amsterdam, 2010, p.114.

*d'une opposition binaire entre un essentialisme nationaliste effarouché et un pluralisme sceptique et licencieux qui interdisent purement et simplement de penser le monde impur de la politique.*¹⁰⁶

I-2. Le blues : une matrice culturelle

Une matrice, (du latin *mater, matricis* : mère) est un élément qui fournit un appui ou une structure, qui sert à entourer, à reproduire ou à construire. Elle renvoie aussi à ce qui est à l'origine, ce qui constitue le germe de quelque chose. Lorsqu'on considère le blues, on s'aperçoit qu'il épouse toutes ces significations dans la culture afro-américaine, et plus particulièrement par rapport à la musique et la littérature.

I-2.1. Le blues et les musiques afro-américaines

Le blues occupe une position particulière au sein des musiques afro-américaines en général, non seulement parce qu'il les précède toutes, mais aussi parce qu'il porte en germe les éléments esthétiques, thématiques et idéologiques qui se sont épanouis dans ces musiques en Amérique comme dans le monde entier. Dans cette configuration, le jazz s'illustre particulièrement, en même temps qu'il constitue avec le blues l'emblème de ce vaste corpus musical que l'on désigne généralement sous l'appellation de « musique noire », ce concept qui n'a pas été sans susciter quelques controverses.

I-2.1.1. Le blues : un genre-source

On considère généralement le blues comme « l'ancêtre » des musiques afro-américaines parce qu'il occupe une position de précurseur par rapport à elles, parce qu'il est la première forme musicale à avoir manifesté les principes et les procédés musicaux qui ont été utilisés plus tard par presque toutes les musiques afro-américaines, tout en les distinguant de la tradition musicale occidentale. Ainsi, tous les éléments de l'héritage musical africain précédemment déclinés – l'importance de l'activité collective et de la participation, l'improvisation, le call-and-response,

¹⁰⁶ Gilroy, Paul, *op. cit.*, p.151.

la forte dimension vocale, les particularités rythmiques et sonores, l'aspect fonctionnaliste – tous ces éléments qui découlent de la tradition orale africaine, c'est dans le blues en premier que s'opère leur fusion avec la musique blanche. C'est pour cela que Robert Springer a pu dire que le blues est *le premier genre musical de tradition proprement non classique*.¹⁰⁷

Ainsi, il y aurait une influence du blues dans tous les courants musicaux qui sont nés de la transformation de la musique blanche par les traditions musicales africaines, qu'il s'agisse du gospel, du jazz, du rock ou du rhythm and blues, pour ne citer que les plus célèbres. Gérard Herzhaft va même plus loin lorsqu'il estime que le blues est la « clé de voute » de la musique populaire dans le monde entier, qu'il *a pratiquement influencé toutes les musiques du XXe siècle*.¹⁰⁸ Mais cette prévalence ne se justifie pas seulement par le mélange des styles, mais aussi par l'aspect thématique : en effet, le blues, en exprimant en premier les réalités et les aspirations identitaires des Noirs d'Amérique, expose une thématique qui deviendra une préoccupation constante des musiques afro-américaines aussi diverses que le jazz, le swing, le be-bop, le rhythm and blues, le rock and roll, la soul, le funk et le rap parmi tant d'autres. Mais s'il y a un genre musical qui paraît plus que tout autre étroitement lié au blues, à tel point qu'il passe très souvent pour en être un sous-genre, c'est bien le jazz.

I-2.1.2. Le cas particulier du jazz

En effet, il y a une étroite filiation entre le blues et le jazz, dans la mesure où le blues constitue, avec le gospel, le spiritual et le ragtime, la forme musicale qui a contribué à la gestation du jazz. Comme le note LeRoi Jones, *tout le jazz authentique descend du blues*.¹⁰⁹ Plus loin, l'auteur désigne le jazz comme étant du « blues instrumental »¹¹⁰, en expliquant que l'évolution du blues au jazz repose sur la maîtrise par le Noir des instruments européens tels que les cuivres et les instruments à anche. C'est une idée partagée par Mary Ellison:

¹⁰⁷ Springer, Robert, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁸ Herzhaft, Gérard, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁹ LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 113.

Jazz and blues have always been different genres of the same music, with jazz emphasizing the instrumental and blues the vocal content. Jazz has consistently been dependent on the blues, from its inception to its most recent developments.¹¹¹

Par ailleurs, on peut identifier un certain nombre d'éléments précis que le jazz a directement hérités du blues, à commencer par sa structure de base. De l'avis des spécialistes, c'est la structure classique du blues qui est l'une des structures les plus adoptées par les musiciens de jazz : *la moitié, au moins, du répertoire des jazzmen repose sur la grille harmonique du blues de douze mesures.*¹¹² Ce que le blues prête aussi au jazz, c'est un état d'esprit, une façon de sentir les choses et de les exprimer, comme le suggère cette remarque de Leonard Feather : *le blues est l'essence du jazz, et le simple fait d'être sensible au blues indique qu'on l'est au jazz.*¹¹³ Sur le plan rythmique, on constate que si le *swing* apparaît comme l'une des propriétés fondamentales du jazz, il ne lui est pas exclusif pour autant, puisqu'on a vu qu'il existait déjà dans le blues. Jacques Reda décrit avec précision la manière par laquelle le *swing* passe du blues au jazz :

Préparé par le pas du blues qui s'extrait pesamment de la servitude, le rythme à quatre temps du jazz paraît s'engager droit devant soi dans une avenue largement ouverte et sans fin. Ce rythme est une marche, un pas en avant, et le jazz en effet marche, mais le déplacement qui s'est opéré dans l'accentuation (du temps fort sur le temps faible) a radicalement modifié la nature du pas qui, dès lors, danse et procède vers le suivant par rebonds et glissades sur le pont suspendu de la syncope.¹¹⁴

Ainsi donc, le blues a contribué par bien des façons à créer le jazz, qui connaît son essor en 1920 dans le contexte de la « Harlem Renaissance », événement artistique et culturel majeur sur lequel on reviendra plus bas. Mais, il importe de

¹¹¹ *Le jazz et les blues ont toujours été deux différents de la même musique, le jazz soulignant le contenu instrumental, et le blues le contenu vocal. Le jazz a uniformément dépendu du blues, depuis son commencement jusqu'à la plupart de ses développements récents.*

Ellison, Mary, *Extensions of the Blues*, cité in Rubenstein, Roberta, "Singing the Blues/reclaiming jazz: Toni Morrison and cultural mourning" ; *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 31:2, Jun 1998, p.147-164.

¹¹² Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p.188.

¹¹³ Feather, Leonard. "An Encyclopedia of Jazz", Cité in Rattenbury, Ken, *Duke Ellington, Jazz Composer*, New Haven, Yale University Press, 1990, P.33.

¹¹⁴ Reda, Jacques, « Propos sur l'actualité définitive du jazz », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Août-Septembre 1997, p. 26.

noter que, même si le jazz doit beaucoup au blues, même s'il n'aurait peut-être jamais pu exister sans lui, on ne saurait le définir uniquement par rapport à lui. Comme le signale LeRoi Jones, *le jazz n'est pas seulement le successeur du blues, c'est une musique très originale, dérivée et contemporaine du blues, qui s'est engagée dans sa voie propre.*¹¹⁵

En effet, le jazz est un genre musical à part entière, avec son style et son lexique, son histoire et ses préoccupations propres.¹¹⁶ On peut même dire que c'est au prix d'une émancipation des règles du blues que le jazz parvient à exister en tant que genre musical spécifique. Comme le note M. Dorigné, *l'essor du jazz commence au moment où il « s'échappe » des formules limitées et limitatives du blues.*¹¹⁷ Ainsi par exemple, là où le blues reste limité à une image de tristesse ou de nostalgie, la signification du jazz est plus polysémique, plus irréductible. En tant que musique dont l'un des fondements est l'improvisation, son sens premier est la liberté absolue dans le phrasé, la construction, la symbolique et l'écriture. Il y a dans le jazz une « prééminence de l'envol et de la conquête »¹¹⁸, qu'on ne retrouve pas dans le blues. Il y a également une plus grande ouverture sur le monde, une plus grande aspiration à l'universel. C'est une musique qui cherche à capitaliser au maximum la relation à l'autre, le mélange, l'hybridité, le métissage. C'est pour cela que les spécialistes sont partagés en ce qui concerne son origine – musique noire ou musique universelle ? –, tant son ancrage dans la culture afro-américaine ne paraît pas toujours évident. Christine Chivaillon l'explique en ces termes :

On pourrait penser qu'il ne fait aucun doute que la production musicale jazzistique reste liée aux univers culturels noirs des Amériques. Pourtant, rien n'est moins sûr que cet « allant de soi » qui localiserait le jazz par référence au monde noir. Au contraire, c'est plutôt son dégagement de la composante communautaire qui semble prévaloir dans la plupart des approches soucieuses d'indiquer à la fois l'universalité et le fondement profondément métissé de cette forme musicale.¹¹⁹

¹¹⁵LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁶On retrouve dans l'ouvrage de Lucien Malson suscitée, page 135, une brève histoire de l'évolution sémantique du terme « jazz » et des termes afférents (tels que jazzique, jazzistique, swing...); histoire qui est retracée en parallèle avec celle du Petit Larousse.

¹¹⁷M. Dorigné, *Jazz, culture et société*, cité in Locatelli, Aude, *op. cit.*, p. 189.

¹¹⁸Reda, Jacques, *idem*.

¹¹⁹Chivaillon, Christine, « Black Atlantic revisited. Une relecture de Paul Gilroy pour quelques prolongements vers le jazz », in *L'Homme*, n° 187-188, 2008, p. 343.

Ce doute sur l'appartenance culturelle du jazz ne le concerne pas uniquement, il fait partie d'une suspicion générale que nourrissent les musicologues par rapport à tous les genres musicaux que l'on rassemble habituellement sous l'étiquette de « musique noire », notion à controverse donc, sur laquelle il convient sans doute de s'appesantir un moment, car cela permettra de mettre davantage en relief ce que la musique en général, en tant que phénomène culturel, signifie pour les peuples africains et afro-descendants.

I-2.1.3. La notion de « musique noire »

Le moins qu'on puisse dire de prime abord c'est que la notion est loin de faire l'unanimité, et il suffit pour s'en convaincre d'observer le traitement graphique qui lui est réservé. Certains auteurs comme Gérard Herzhaft écrivent musique « noire », en mettant des guillemets, tandis que d'autres comme Robert Springer n'en mettent pas.

Pour ce qui est de la controverse elle-même, elle commence lorsque le musicologue québécois Philip Tagg, dans un article publié en 1987, revient sur des expressions jusque-là consacrées (telles que « musique noire », « musique blanche », « musique afro-américaine » et « musique européenne ») et les remet en question :

Le fait que la signification de ces termes semble prise pour acquise est un des principaux problèmes. Implicitement, nous sommes tous supposés savoir exactement ce que ces termes-là veulent dire et avoir des idées précises à propos de ce qu'il y a de noir ou d'africain dans la *musique noire* ou *afro-américaine*, tout comme de ce qu'il y a de blanc et d'européen dans la *musique blanche* ou *européenne*. C'est là que je deviens sceptique.¹²⁰

Pour Tagg en effet, la couleur de la peau ne peut être un critère sérieux pour définir une musique et, de plus, la délimitation géographique de ce qu'on appelle musique noire pose problème : est-ce qu'on désigne la musique afro-américaine ou la musique des Noirs du continent américain ? D'un autre côté, pour Tagg, les

<http://www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-page-343.htm>

¹²⁰Tagg, Philip, « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes », in Parent, Emanuel et alii, *Volume ! Peut-on parler de musique noire*, Actes choisis du colloque d'avril 2010 à Bordeaux, p. 137.

éléments que l'on considère généralement comme appartenant en propre aux musiques noires (à savoir le blue note, le call and response, la syncope ou l'improvisation...) peuvent aussi être identifiés dans les traditions musicales européennes. Cela lui permet de développer ainsi l'idée que l'émergence de la musique noire nord-américaine est tout autant liée à l'interaction entre maîtres et esclaves (en insistant sur l'origine populaire des maîtres et de leurs musiques) qu'à une mystérieuse matrice musicale originale, commune à tous les Africains.

Le débat ainsi lancé est poursuivi quelques années plus tard, notamment dans le colloque de Bordeaux en 2011, où des participants comme Yves Raibaud¹²¹ et Emmanuel Parent¹²² détaillent davantage les thèses de Philip Tagg en justifiant la pertinence de certaines d'entre elles et en insistant sur le fait que « l'âme noire » est surtout une construction, qu'il y a une nécessité d'éviter tout essentialisme et de mener un *travail de déconstruction de ce qui est noir dans les musiques noires*.¹²³ En même temps, les auteurs reconnaissent qu'on ne peut pas non plus complètement supprimer ce concept de « musique noire », puisqu'il n'a pas germé par hasard. Ainsi même s'il peut paraître un tantinet raciste de parler de « musique noire » (ou de « musique blanche »), on ne peut pas non plus ne pas en parler. Déjà, dans un article publié un an plus tôt, Yves Raibaud affirme un certain nombre de nécessités :

« ne pas dénigrer la musique noire au point de lui refuser toute valeur comme musique de diaspora et d'exil pour les populations africaines, de ne pas lui dénier toute identité de « race » pour en faire une musique appartenant à une humanité plurielle et abstraite. [...] ne pas masquer le traumatisme historique de la déportation des esclaves, [...] acter que la musique noire peut être l'expression de cet héritage, marque d'une identité plus ou moins problématique des populations noires dans le monde.¹²⁴

¹²¹ Raibaud, Yves, « Peut-on parler de musique noire ? (mais peut-on ne pas en parler...) », in *Colloque de Bordeaux*, 2011. <https://volume.revues.org/70>

¹²² Parent, Emmanuel, « De l'actualité toujours renouvelée du « doute radical » sur ce qui est noir dans les musiques noires » ; “Introduction-the-uneasy-burden-of-race”, *Colloque de Bordeaux*, 2011. <https://volume.revues.org/70>

¹²³ Parent, Emmanuel, “Introduction. The uneasy burden of race”, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁴ Raibaud, Yves, « Musique noire. La musique des Afriques dans le monde », in Raibaud, Yves et alii, *Géographie et cultures. Géographie des musiques noires*, 76 | 2010, p. 2. [En ligne], mis en ligne le 13 février 2013, consulté le 16 octobre 2015. <http://gc.revues.org/1072>

Ainsi, s'il y a bien un sens à donner à cette expression de « musiques noires », il serait lié non seulement au drame historique à partir duquel ces musiques ont germé, mais aussi à la culture qui les caractérise, celle des descendants de la diaspora africaine, culture qui bien sûr n'est pas liée à la couleur de la peau. Cette thèse est reprise par Emmanuel Parent dans une interview donnée lors d'une exposition à Paris du 11 mars au 12 Aout 2014, exposition baptisée « Great Black Music », organisée pour rendre hommage à la diversité musicale de la musique noire. Dans cette interview en effet, l'auteur reconnaît que, malgré la complexité de la notion de « musique noire » et la diversité des styles musicaux qu'elle recouvre, c'est une notion qui fait sens depuis qu'elle a été inventée aux Etats-Unis dans les années 60, par un collectif de free jazz. On parlait alors de « black music » et à cette époque, l'expression *fait sens pour les musiciens et les amateurs, car elle souligne la continuité entre différents styles : blues, jazz, R'n'b, soul, hip hop et au-delà des États-Unis.*¹²⁵

Dans la parution bien plus récente de Jérémie Kroubo Dagnini, intitulée *Musiques noires, l'histoire d'une résistance sonore*, l'auteur se propose de « rendre véritablement justice aux musiques noires »¹²⁶ en réunissant un ensemble d'articles qui attestent l'existence et la permanence de ces genres musicaux dont l'un des critères définitoires principal est celui de la résistance :

Ils sont tous symboliquement nés dans les cales des bateaux des négriers lors de la traversée de l'Atlantique des côtes africaines vers le continent américain (*middle passage*), expérience marquant le début d'une résistance culturelle – mais aussi physique et mentale – constante des Noirs pour le regain de leur dignité bafouée par des siècles d'oppression.¹²⁷

Dans son propre article intitulé « Musique noire : un pléonasme ? », l'auteur revient sur la *Lettre* de Philip Tagg qui avait déclenché le débat, article qui selon lui

¹²⁵ Emmanuel Parent, interview de François Bensignor, <http://www.europe1.fr/musique/la-musique-noire-existe-t-elle-vraiment-1906775>

¹²⁶ Kroubo Dagnini, Jérémie et alii, *Musiques noires, l'histoire d'une résistance sonore*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2016, p. 3.

¹²⁷ *Ibid.*, p.4.

est « aussi surprenant que nauséabond »¹²⁸, suintant de perfidie et d'un racisme insidieux. Pour Kroubo Dagnini, les doutes émis par Tagg sur les caractéristiques musicales fréquemment étiquetées « noires » ne sont que de maladroites tentatives pour déposséder les musiques noires et valoriser les musiques blanches ou européennes, faisant ainsi preuve d'un ethnocentrisme exacerbé. L'auteur continue en démontant une à une les thèses émises par le musicologue québécois. Ainsi par exemple, l'usage que ce dernier fait du terme « noir » est jugée comme étant une « aberration »¹²⁹, car le terme faisait référence, dans le contexte américain, non pas seulement à la couleur de la peau, mais aussi à « un fait social généré par des conditions historiques particulières et des rapports sociaux discriminants. »¹³⁰ Par ailleurs, l'auteur propose d'englober sous le concept de « musiques noires » non seulement les courants musicaux qui sont nés et se sont développés au sein des populations afro-américaines (le blues, le jazz, le swing, le be-bop, le rythm and blues, le rock and roll, la soul, le funk et le rap etc.), mais aussi les courants musicaux qui se sont développés sur l'ensemble des Amériques¹³¹, ainsi que les « *musiques populaires ayant pris directement corps en Afrique comme le zouglou ivoirien ou la rumba congolaise.* »¹³²

I-2.1.4. Et si on parlait de « musique » tout court ?

Au regard de la polémique esquissée plus haut, trois principaux critères émergent qui semblent concourir à définir les musiques « noires » et à justifier de la pertinence de ce qualificatif : le critère de l'origine culturelle (musiques qui puisent leur origine dans des traditions musicales issues d'Afrique noire) ; le critère de l'origine géographique (musiques qui ont émergé principalement sur les continents africain et américain) ; le critère thématique ou idéologique (musiques de résistance

¹²⁸ Kroubo Dagnini, Jérémie, « Musique noire : un pléonasme ? Réponse à la « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes » » de Philip Tagg », in Kroubo Dagnini, Jérémie, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹³¹ « Toutes les musiques ayant pris corps dans les diasporas africaines de ces régions du monde telles que la rumba (afro-) cubaine, la samba (afro-) brésilienne, le merengue (afro-) dominicain, le calypso (afro-) trinitadien, le zouk (afro-) antillais et le reggae (afro-) jamaïcain. » : Kroubo Dagnini, Jérémie et alii, *Musiques noires, l'histoire d'une résistance sonore, op. cit.*, p. 4.

¹³² *Ibid.*, p.14.

et d'expression identitaire des populations africaines subsahariennes et afro-descendantes).

Nous avons eu à réfléchir pour notre part, à l'occasion de l'élaboration de l'ouvrage de Jérémie Kroubo auquel nous avons contribué¹³³, sur ce concept de « musique noire », et nous pensons que le qualificatif de la couleur n'est sans doute pas le plus adéquat : il a beau référer métaphoriquement à une culture, ou à une expérience commune, mais tout cela ne saurait se définir par une couleur, pas plus qu'un peuple d'ailleurs. Parler d'« Afrique noire » par exemple n'est valable qu'en tant que métaphore ou caricature, dans la mesure où les individus ainsi désignés n'ont pas tous la peau noire et de plus, la carnation que l'on étiquette de « noir », ou de « blanc », ou de « jaune », ne ressemble pas toujours tout à fait à la couleur correspondante. La couleur est une construction, historiquement chargée, très idéologiquement marquée ; et là où elle intervient pour distinguer les êtres ou les choses, la tentation est grande à la « racialisation »¹³⁴, à l'essentialisation, à la hiérarchisation. Parler de « musique noire », c'est faire le jeu de ceux qui depuis la nuit des temps ont pris le parti de classer, de ségréger, de discriminer, sous le prétexte de la couleur. Non que la couleur ne soit pas une réalité, mais ce n'est qu'un détail, un détail épidermique, bien instable et superficiel qui plus est.

Sans doute devrait-on se résoudre un jour à parler de musique tout court. Et, s'il faut marquer les différences, préférer les critères de nationalité (musique africaine, musique européenne, musique afro-américaine...) ou de style (musique classique, musique hybride, musique improvisée...) à ceux de couleurs qui, n'en déplaise à Phillip Tagg ou à Jérémie Kroubo, en plus d'être scientifiquement invalides, se prêtent trop facilement à la perpétuation des préjugés et des idéologies destructrices.

Et pour en revenir au blues, c'est certainement parce qu'il a été apte à exprimer et à sublimer les affres de ces idéologies, qu'il a joué un rôle aussi central dans l'histoire de la musique afro-américaine et de la musique en général, tant et si bien qu'il a fini par dépasser le cadre de la musique pour investir celui de la littérature.

¹³³Tiaya Tiofack, Prospère, « Du jazz aux identités frontalières : *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », in Kroubo Dagnini, Jérémie et alii, *op. cit.*

¹³⁴ Il paraît que ce mot n'existe pas. Pourtant, il nous semble bien qu'il devrait, tant ce qu'il désignerait nous paraît évident.

I-2.2. Musique et littérature afro-américaine

La littérature afro-américaine, depuis ses débuts, est profondément ancrée dans l'expérience sociale des Noirs aux États-Unis ; l'un des premiers genres marquants étant le « slave narrative » ou le récit d'esclave, qui racontait la vie des esclaves affranchis, la cruauté de leurs conditions de vie dans les plantations des États du Sud. C'est ainsi que la contestation et la dénonciation sont restées un marqueur essentiel du mouvement littéraire afro-américain, au même titre que la musique. Comme l'écrit Jimoh A. Yemisi,

Stating that the convergence of the social real and art operate in African American fiction is almost a commonplace. It is even almost glib to say that a number of African American fictional texts draw from the cultural well of music.¹³⁵

Cette étroite collaboration du musical et du littéraire a été accompagnée et nourrie par deux principaux mouvements culturels qui ont fait date.

I-2.2.1. De la *Harlem-Renaissance* au *Black Art Movement*

Aussi naturellement que la musique a participé à l'émergence du peuple afro-américain, elle a participé à l'émergence de la littérature afro-américaine, où elle a été transposée aussi bien dans le discours littéraire que dans le discours critique et au-delà, dans la culture en général. Ce phénomène connaît son essor avec la Harlem-Renaissance, mouvement littéraire, artistique et culturel qui commence de la manière suivante :

En 1925, Alain Locke (1886-1954), philosophe, écrivain et critique afro-américain, publie son essai *The new negro*, ainsi qu'une anthologie portant le même titre, qui marque le début d'une réflexion sur l'identité culturelle, idéologique et artistique des Noirs américains. Il y affirme la nécessité, pour les artistes ainsi que pour tous les Noirs américains, de s'affranchir des

¹³⁵Affirmer qu'une convergence de la réalité sociale et de l'art s'opère dans la fiction afro-américaine est presque un lieu commun. Il est même presque simpliste de dire qu'un certain nombre de textes fictifs afro-américains s'inspirent de la culture musicale.

Jimoh A. Yemisi, *Spiritual, Blues, and Jazz People in African American Fiction: Living in Paradox*, Knoxville, University of Tennessee Press, 2002, p. 216.

stéréotypes culturels et idéologiques et de trouver une voix authentique qui ne soit pas pure imitation de la voix de la culture dominante.¹³⁶

Au-delà des quelques polémiques qui caractérisent la définition de ce mouvement (on l'a désigné tantôt « Harlem Renaissance » tantôt « New Negro Renaissance » ; les avis se partagent quant à savoir s'il s'agissait d'une naissance ou d'une re-naissance, s'il était limité à la ville de Harlem ou pas), il apparaît comme une étape majeure durant laquelle les Afro-Américains ont été particulièrement féconds sur les plans intellectuel et artistique, où artistes et écrivains noirs se sont particulièrement illustrés dans un bouillonnement d'idées, où ils se sont attelés à redéfinir leur identité afro-américaine, plus particulièrement dans son passage d'un contexte rural à un contexte urbain. Le mouvement prend fin dans les années 1930 dans le contexte de la Grande Dépression, après avoir vu émerger quelques figures illustres dont Royot a brossé le tableau :

La vitalité afro-américaine s'affronte à une société frileuse dans l'art dramatique de Jean Toomer, le lyrisme de Countee Cullen, outre les talents novateurs de Claude McKay, James Weldon Johnson, Sterling Brown, Nella Larsen, Jessie Fauset, George Schuler et Wallace Thurman.¹³⁷

L'un des écrivains de la Harlem-Renaissance qui illustre le mieux l'appropriation de la musique par la littérature est Langston Hughes : les critiques identifient dans sa poésie les rythmes du jazz et du blues qui lui permettent de s'enraciner dans la culture afro-américaine traditionnelle. L'ouvrage de Christine Dualé est significatif dans ce sens : *Harlem Blues. Langston Hughes et la poésie de la Renaissance afro-américaine*. L'auteure étudie l'écriture musicale du poète, en montrant particulièrement comment elle s'articule d'une part avec l'hommage aux musiciens afro-américains, d'autre part avec le renouvellement de l'écriture noire pendant la Renaissance de Harlem, et enfin avec le questionnement identitaire.¹³⁸

¹³⁶ Amfreville, Marc et alii, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, PUF, 2010, p.149.

¹³⁷ Royot, Daniel, *La Littérature américaine*, Paris, PUF, 2004, p.68.

¹³⁸ Dualé, Christine, *Harlem Blues. Langston Hughes et la poésie de la Renaissance afro-américaine*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Tout aussi révélateur est l'ouvrage de Houston A. Baker, Jr intitulé : *Afro-American Poetics. Revision of Harlem and the Black Aesthetic*, Un passage de cet ouvrage nous interpelle particulièrement :

By 1983, I had myself begun to hear blues as a changing-same matrix for moving us on from stultifying fixity and chauvinistic repetitions of black beauties. The blues seemed to me the prod and spur that compelled us to "get away" from any position literary critical or culturally political – that failed to raise oppressive heels from our collective neck.¹³⁹

Ainsi, dans cet ouvrage qui effectue une approche critique de la *Harlem-Renaissance*, l'auteur considère que le blues est la matrice qui a nourri toute la classe intellectuelle, critique, et politique afro-américaine dans leur réaction contre l'oppression. Pour lui, c'est le blues qui est à la base même de la Renaissance de Harlem. Plus loin dans cet ouvrage, parlant de l'écriture de Zora Neale Hurston, il stipule que le jazz a constitué un modèle d'expression pour l'écrivain afro-américain, de par l'union qu'elle offrait entre le musicien et son public, de par sa dimension fonctionnelle : *the jazz musician as model suggests a kind of expressive liminal heroism that offers effective (as opposes to economic, political, or, even, physical) liberation.*¹⁴⁰

Pour Houston A. Baker, Jr, cette propriété du jazz et de la littérature est aussi l'un des principes promus par un autre mouvement culturel du nom de : « Black Art Movement », que Marc Amfreville présente ainsi qu'il suit :

Le Black Arts Movement (*BAM*) naît à Harlem en 1964, de la scission du groupe d'artistes et d'écrivains Umbra (1962), afin de promouvoir une esthétique exclusivement noire, à l'initiative d'Amiri Baraka (LeRoi Jones). Pour ce dernier en effet, l'esthétique n'a de sens que si elle est un acte militant et, dans le cas de la culture afro-américaine, son affirmation doit passer par une destruction des valeurs blanches.¹⁴¹

¹³⁹Dès 1983, j'avais commencé moi-même à écouter le blues comme une matrice « changing-same » qui nous élevait au dessus de la fixité abrutissante et des répétitions chauvines des esthétiques noires. Le blues me semblait être l'élan qui nous poussait « au-delà » de toute position de critique littéraire ou de politique culturelle - qui échouait à nous débarrasser de notre joug collectif.

Houston A. Baker, Jr., *Afro-American Poetics. Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*, Wisconsin, the University of Wisconsin Press, 1988, p. 143.

¹⁴⁰En tant que modèle, le musicien de jazz propose un genre d'héroïsme liminal et expressif qui offre une libération effective (par opposition à la libération économique, politique, ou même physique).

Houston A. Baker, Jr, *idem.*, p.147.

¹⁴¹ Amfreville, Marc et alii, *op. cit.*, p. 117.

On le voit, le Black Arts Movement exaltait une idéologie identitaire confinant à l'ethnocentrisme et s'articulant étroitement avec l'engagement politique. Il manifestait une opposition radicale à toute conception qui aliénerait l'artiste de sa communauté et, puisqu'il a évolué parallèlement au concept du Black Power¹⁴², il envisageait l'art comme devant exprimer clairement les besoins et aspirations des Afro-Américains.

Ces deux principaux mouvements, qui ont marqué l'histoire littéraire afro-américaine, se doivent d'être ainsi esquissés puisque, on le verra, ils présentent un intérêt certain dans l'analyse de ce que la musique a représenté pour les écrivains comme Toni Morrison. Par ailleurs, même si plusieurs genres musicaux ont participé à cette alchimie musico-littéraire dans le contexte afro-américain, ainsi que le montre par exemple Jimoh A. Yemisi,¹⁴³ c'est le blues et le jazz qui ont majoritairement conquis l'attention des écrivains.

I-2.2.2. Poètes du blues, romanciers du jazz

L'un des premiers ouvrages qui traite de l'importance du blues dans la littérature afro-américaine c'est celui de Houston A. Baker, Jr, intitulé : *Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*.¹⁴⁴ Dans cet ouvrage fondamental dans le champ musico-littéraire américain, l'auteur explique, à travers des auteurs aussi divers que Harriet Jacobs, Frederick Douglass, Zora Neale Hurston, Paul Laurence Dunbar, Richard Wright et Ralph Ellison, comment les « blues voices », c'est-à-dire les marques textuelles de référence au blues, ont joué un rôle central dans la prose américaine, et plus particulièrement dans le discours narratif et dans le discours critique des romanciers afro-américains.

¹⁴²Terme qui désigne un ensemble de mouvements politiques, culturels et sociaux qui ont lutté contre le racisme aux Etats-Unis dans les années 1960 et 1970.

¹⁴³Il montre dans l'ouvrage suscité que, en plus du blues et du jazz, le spiritual et le gospel a influencé la fiction de divers auteurs afro-américains ; en modelant les personnages et les contenus thématiques, dans le but de représenter des idées, des émotions et des expériences. Celles-ci sont ainsi transformées en de riches métaphores, points de rencontre entre musique, histoire, politique et littérature.

¹⁴⁴Houston A. Baker, Jr, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

L'étude se situe au croisement de plusieurs disciplines : les sciences économiques, l'histoire, la sémiotique de la déconstruction ou poststructuralisme, le symbolisme anthropologique et la critique marxiste. Les conditions matérielles de l'esclavage aux Etats-Unis, la situation économique des Noirs à cette période, tout cela est étudié en articulation avec le blues conçu à la fois comme symbole et comme phénomène culturel, pour aboutir à présenter ce genre musical comme étant la matrice ancestrale de la créativité américaine : la culture afro-américaine est une entreprise complexe et réflexive qui trouve sa figuration propre dans le Blues conçue comme matrice.¹⁴⁵

Ainsi sont passés en revue les différents moments du discours afro-américain où des écrivains, des critiques littéraires, des narrateurs autobiographiques, ont négocié une « économie de l'esclavage » dans la conquête de la liberté et de la dignité, offrant ainsi une illustration patente du « blues matrix at work »¹⁴⁶. L'ouvrage se veut en fait une introduction à une étude plus large qui en reliant le blues à l'histoire sociale et littéraire américaine, à l'expression culturelle afro-américaine, dessinerait les contours de la culture américaine dans son aspect « vernaculaire », c'est-à-dire dans ce qu'elle a de proprement américain.

Ralph Waldo Ellison, qui est l'un des écrivains étudié dans l'ouvrage, est aussi l'un des auteurs les plus marquants de la littérature afro-américaine. Et l'on peut constater que son unique roman, *Invisible man*, ne manque pas d'allusions au blues ou au jazz d'un Louis Armstrong. Comme le constate Marc Amfreville, *la voix d'Ellison bruisse du folklore oral afro-américain, mais aussi de toute la tradition littéraire américaine*.¹⁴⁷ Le romancier s'est illustré aussi par son œuvre critique, dans laquelle il s'est intéressé notamment au rôle de la musique dans la littérature afro-américaine. Ainsi par exemple, en parlant d'Amiri Baraka (LeRoi Jones) et de Richard Wright, il a démontré qu'ils utilisent de la même façon la métaphore du blues dans l'écriture autobiographique :

The blues is an impulse to keep the painful details and episodes of a brutal experience alive in one's aching consciousness, to finger its jagged grain, and

¹⁴⁵Houston A. Baker, Jr, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature, op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁷ Amfreville, Marc et alii, *op. cit.*, p. 117.

to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic, near-comic lyricism.¹⁴⁸

Ainsi, le blues consiste à conserver une mémoire vivace des moments douloureux et des expériences brutales, à transcender cette douleur non pas par la consolation de la philosophie mais en parvenant à extraire de cette blessure un lyrisme mi-tragique mi-comique. L'auteur s'est appesanti davantage sur l'un des plus célèbres romans de Richard Wright, *Black Boy*, et ce dans un article écrit en 1945 intitulé « *Richard Wright's Blues* ». Dans cet article, il considère que *Black Boy* est une véritable contribution à l'esprit des blues afro-américains : *la forme spécifique d'art populaire qui concourut à forger l'attitude de l'écrivain face à sa vie et qui donna une impulsion décisive à la qualité et au ton de cette autobiographie : c'était les blues afro-américains.*¹⁴⁹

Pour illustrer son hypothèse, Ellison considère que le roman épouse la structure formelle du blues, qui est la chronique autobiographique d'une catastrophe personnelle exprimée de façon lyrique. Et de fait, la première enfance de Wright fut saturée d'incidents catastrophiques. Par ailleurs, l'effort d'Ellison dans cet essai est de fonder une théorie du blues, genre musical qui recèle selon lui la quintessence de la réponse noire à la modernité, une sorte d'apothéose de l'approche existentielle d'une réalité quotidienne devenue démentielle et hors de contrôle.

En France, la présence du blues dans la littérature américaine a attiré aussi l'attention des critiques tels que Camille Pierre Laurent qui, dans sa thèse de doctorat¹⁵⁰, a consacré une partie à « la célébration du blues dans la fiction noire ». Elle démontre que des auteurs comme Langston Hughes et James Baldwin ont initié dans leurs textes une poétique du blues en lien non seulement avec des thèmes de la

¹⁴⁸ *Le blues est une impulsion pour garder les détails et les épisodes douloureux d'une expérience brutale et vivante dans une conscience douloureuse, pour pointer leur tissu déchiqueté, et pour les dépasser, non par la consolation de la philosophie mais en tirant d'eux un lyrisme mi-tragique mi-comique.*

Houston A. Baker, Jr, *Afro-American Poetics. Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*, op.cit., p.133.

¹⁴⁹ Ellison, Ralph, « *Richard Wright's Blues* », (Traduit de l'anglais (États-Unis) par Emmanuel Parent), in *Volume !*, 8 : 1, 2011, p.237, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 02 janvier 2015 : <http://volume.revues.org/145>

¹⁵⁰ Laurent, Camille Pierre, *L'inscription idéologique et esthétique du jazz dans la fiction des États-Unis*, Thèse de Doctorat d'Etat-ès Lettres, sous la direction de M. Fabre, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1990.

vie noire, la question identitaire, le métissage et l'universalisme, mais aussi avec des figures mythiques qui tendent à magnifier les héros noirs (« black is beautiful »), à les célébrer pour en faire de véritables « Hercules du blues ». Cependant, cette thèse, qui traite particulièrement du jazz, se veut surtout une étude systématique des modalités et enjeux du traitement du jazz et de ses musiciens dans la littérature américaine en général. L'analyse adopte une perspective diachronique et vise à *classer les textes selon les grandes catégories historiques qui constituent l'armature pratique et le lieu commun de l'histoire du jazz*.¹⁵¹ Ainsi, à chaque style de jazz correspond un ensemble d'œuvres littéraires (comme par exemple le style cool, le middle jazz, le be-bop), et les œuvres littéraires à leur tour, selon le mode de croisement qu'elles opèrent avec le jazz, peuvent être regroupées en grandes catégories génériques (comme le roman historique, le roman d'apprentissage, le roman de formation).

Par ailleurs, l'objectif de l'auteure est de montrer comment le jazz, en tant que phénomène culturel, a changé l'image que la culture occidentale se faisait d'elle-même, en même temps qu'elle a révélé la nature des rapports idéologiques entre majorité blanche et minorité noire. En effet, les écrivains afro-américains comme Hughes et Baldwin sont étudiés en relation avec les écrivains euro-américains comme Edgar Lawrence Doctorow et Jack Kerouac ; et l'une des conclusions de la comparaison c'est que, tandis que les écrivains noirs voient dans le jazzman ou le bluesman un simple artisan ou un héros populaire ou les deux à la fois, les écrivains blancs le voient comme un simple rebelle aux allures d'artiste romantique. Cependant, sur le plan esthétique, la couleur s'efface et les écrivains, noirs ou blancs, se rejoignent dans l'imitation de la spontanéité et de l'improvisation musicale, ce qui place le texte non seulement dans le sillage du postmodernisme, mais aussi dans la catégorie bakhtinienne de l'écriture carnavalesque.

Pour Aude Locatelli aussi, le recours au jazz n'est pas sans entraîner des incidences sur l'écriture, comme on peut le lire dans *Jazz-belles lettres*. Ici aussi la perspective diachronique est adoptée, l'auteure faisant un *choix de romans dont la publication, en France, s'échelonne des années cinquante à nos jours et qui font*

¹⁵¹Laurent, Camille Pierre, *L'inscription idéologique et esthétique du jazz dans la fiction des Etats-Unis*, op.cit., p. 52.

*référence aux différentes époques de l'histoire du jazz, depuis le jazz new-orleans jusqu'au free jazz.*¹⁵² L'étude, qui n'est pas consacrée spécifiquement à la littérature afro-américaine, montre néanmoins comment celle-ci, illustrée par *Jazz* de Toni Morrison, fait partie du corpus de « musique-fiction » où le traitement littéraire du jazz génère des catégories génériques telles que le roman historique, le roman de formation, le roman de voix ; mais aussi des procédés formels et stylistiques telles que l'écriture cinétique, la vocalisation et l'oralisation. L'auteure distingue deux grandes modalités par lesquelles le jazz investit l'écriture : une « modélisation macrostructurelle » qui concerne le lexique du jazz, la polyphonie, le polyperspectivisme ; une « modélisation microstructurelle » qui concerne les effets d'oralité, les jeux rythmiques et les jeux phoniques ; autant de procédés qui concourent à produire une « écriture cinétique », puisqu'ils insufflent dans le texte, comme dans le jazz, un mouvement, une dynamique, une énergie motrice et des sonorités capables de faire entendre (en imagination) la trompette d'un Miles Davis ou le piano d'un Duke Ellington.

Ainsi donc, le blues a été au cœur du développement de la culture afro-américaine, sur le plan musical comme sur le plan littéraire, donnant lieu à une véritable tradition dont la critique littéraire a largement contribué au fondement et à l'élaboration. Mais le rayonnement de cette tradition ne se limite pas au territoire des États-Unis, il a traversé les frontières aussi bien que les époques.

¹⁵²Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, op. cit., p.13.

CHAPITRE 2

Les héritages de la tradition afro-américaine

Si les musiques « noires » ont joué un rôle fondamental, voire fondateur, dans la littérature afro-américaine, elles ont eu aussi un retentissement important dans d'autres littératures à travers le monde. Ce chapitre s'attèle d'abord à décrire cet état de choses, en prenant le cas notamment des littératures européennes et des littératures postcoloniales, avant de montrer ensuite comment Toni Morrison et Léonora Miano se situent dans ce contexte.

II-1. Dans les littératures européennes et postcoloniales

Puisqu'elles se sont répandues sur tous les continents, il serait plausible de postuler une présence des musiques afro-américaines dans toutes les littératures. C'est ainsi que, considérant le domaine asiatique par exemple, les critiques ont pu identifier les traces du jazz dans les œuvres des auteurs comme Itsuki Hiroyuki, Kazuko Shiraishi ou Haruki Murakami.¹⁵³ Mais s'il y a un domaine où la fortune littéraire des musiques afro-américaines paraît assez considérable au-delà des États-Unis, ce sont les littératures européennes et ce qu'il est désormais convenu d'appeler les littératures postcoloniales.

II-1.1. Dans les littératures européennes

Il faut dire qu'en Europe, la littérature a toujours entretenu des relations avec la musique en général, comme on peut le lire par exemple dans *Musique et littérature*¹⁵⁴ de Jean-Louis Backès, *La musique des romantiques*¹⁵⁵ de Francis

¹⁵³ C'est ce qui ressort notamment des articles suivants :

- Michael Molask, "A Japanese story about jazz in Russia. Itsuki Hiroyuki's « Farewell, Moscow Gang », In Taylor Atkins et alii, *Jazz Planet* (2003), <https://books.google.fr/books?id=wiQJmCxVICcC&printsec=frontcover&dq=jazz+planet&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjE4KG4jazWAhWJY1AKHY-VD78Q6AEIKjAA#v=onepage&q=jazz%20planet&f=false>

- « Haruki Murakami. Le souffle perdu de la jeunesse » in *Europe* (1997) <https://search.proquest.com/openview/d0c9ef424a441bea4ec1348385e2d642/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818041>

¹⁵⁴ Backès, Jean-Louis, *Musique et littérature*, Paris, Puf, 1994.

¹⁵⁵ Claudon, Francis, *La musique des romantiques*, op. cit.

Claudon, ou encore *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le « Bildungsroman »*¹⁵⁶ de Aude Locatelli. On connaît aussi l'exemple de la célèbre Sonate de Vinteuil, œuvre musicale fictive évoquée tout au long de *À la recherche du temps perdu* et qui apparaît non seulement comme une représentation de la culture musicale de Marcel Proust, mais aussi comme le motif d'une réflexion sur la musique classique. Pour ce qui est des musiques afro-américaines, du moment où elles ont émergé aux États-Unis, elles ont aussitôt attiré l'attention des écrivains de l'autre côté de l'Atlantique, ce d'autant plus qu'elles y trouvaient un terrain propice à leur épanouissement.

II-1.1.1. Les raisons d'une fascination

Plusieurs facteurs ouvrent l'occident aux musiques d'origine afro-américaines au début du XXe siècle. Comme l'observe Lucien Malson, il y avait une certaine lassitude par rapport à la musique puritaine, mêlé à un attrait croissant pour le relativisme culturel prôné par des théoriciens tels que Mauss, Leiris, Griaule, Schaeffner : *ce climat de pensée intelligemment, rationnellement relativiste allait effleurer puis profondément pénétrer l'activité d'écriture.*¹⁵⁷ Et s'il y a une musique qui plus que toute autre a été à la fois la métaphore et le vecteur de cette esthétique du relativisme, c'est bien le jazz.

Si l'on considère le cas particulier de la France, le jazz y pénètre dès la fin de la Première Guerre mondiale, particulièrement dans les milieux artistiques et intellectuels fréquentés par les écrivains de l'avant-garde. Leur engouement pour cette musique toute nouvelle se mesure à l'aune de l'intense curiosité qui s'éveillait alors pour tout ce qui venait d'ailleurs, et particulièrement des Africains. Le jazz, on le percevait comme la musique qui *exprimerait le caractère primitif de l'âme nègre et entretiendrait des liens privilégiés avec le corps, la sexualité, l'inconscient.*¹⁵⁸ Il y avait aussi dans le jazz quelque chose qui attirait, dans

¹⁵⁶Locatelli, Aude, *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le « Bildungsroman »*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

¹⁵⁷ Malson, Lucien, « Ouverture pour une jam-session » in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, op. cit., Europe, p. 6.

¹⁵⁸Nadja Maillard, « le jazz dans la littérature française (1920-1940) », in Malson, Lucien et alii, op. cit., p. 46.

l'ambiance frénétique de ces années folles, tous ceux qui vivaient un certain malaise existentiel et qu'on a baptisé la « lost generation » :

La lost generation et son pendant français, cette génération d'après-guerre que Marcel Arland diagnostiquait dans la NRF, en février 1924, comme soumise à « un nouveau mal du siècle », a vécu sa perte, son mal, sa jeunesse au rythme de la musique. Et cette musique n'était ni l'orphéon, ni la java, ni Debussy ou Lully ou Schoenberg ou Fréhel : c'était ce qu'on appelait le jazz.¹⁵⁹

La réception littéraire du jazz a été faite aussi bien par des écrivains (poètes, romanciers, dramaturges), que par des journalistes et critiques. Leur réaction par rapport à cette musique, toute de surprise, de stupeur et de fascination, est détaillée ainsi par Yannick Séité :

A lire certains écrits témoignant de son arrivée en Europe, le jazz serait pur événement. Ce que rien n'annonçait, qui soudain serait là au milieu de nous et puis voilà. La rencontre avec le jazz se dit majoritairement sur le mode de la stupeur et de la collision, selon un discours dont très tôt, Cocteau a fixé le modèle dans son pamphlet anti-debussyste *Le Coq et l'Arlequin*. (...) Ce qui bouleverse Cocteau n'est pas d'abord, n'est pas seulement une musique, c'est une danse, « une certaine danse américaine.¹⁶⁰

Jean Cocteau est en effet l'un des auteurs qui s'est montré le plus intéressé par le jazz, cette musique qu'il a assimilée à *un ouragan de rythmes et de tambours, une sorte de catastrophe*.¹⁶¹ Cet écrivain aux étiquettes multiples a offert en effet des lectures poétiques accompagnées par l'orchestre, des concerts improvisés où il se muait en batteur de jazz. Mais il faut dire que les écrivains n'étaient pas unanimes dans leur passion pour cette musique, on en comptait quelques-uns comme Mauriac et Simenon qui considéraient le jazz comme « une diablerie », « une musique de sauvage », « une musique qui grince ».¹⁶² Toujours est-il que l'engouement de la grande majorité des écrivains européens pour le jazz s'est manifesté en des emprunts et des réinterprétations qui ont changé le visage de la littérature, du côté de la création comme de celui de la critique.

¹⁵⁹ Séité, Yannick, *Le jazz, à la lettre. La littérature et le jazz*, Paris, PUF, 2010, p. 310.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.31.

¹⁶¹ Cocteau, Jean, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), Paris, Stock, 1979, p. 53.

¹⁶² Malson, Lucien, « Ouverture pour une jam-session », *op. cit.*, pp. 3-6.

II-1.1.2. Métaphores, subversions, innovations

L'influence du jazz s'est exercée sur tous les genres majeurs de la littérature française. En effet, des critiques ont pu identifier des références jazziques dans la poésie de François Vallorbe ; dans une pièce de Marcel Pagnol intitulée « Jazz » ; dans le roman *L'écume des jours* de Boris Vian ; dans les romans de Louis-Ferdinand Céline comme *Guignol's Band I* ou encore *Voyage au bout de la nuit*, dont la syntaxe « concassée » des phrases a pu être assimilée à la syncope jazzique. Il est à noter que, lorsqu'on passe d'un genre littéraire à un autre, le traitement du jazz ne s'effectue pas forcément selon les mêmes modalités, ainsi que le remarque Aude Locatelli :

Tandis que la poésie et le théâtre sont susceptibles de créer de véritables formes « mixtes », alliant les sons et les mots, le roman intègre le jazz par la nécessaire médiation du langage, sauf lorsqu'on lui adjoint un enregistrement sonore invitant à alterner la lecture du texte et l'audition des morceaux auxquels celui-ci réfère, comme dans la récente réédition allemande de l'œuvre de Hans Janowitz, *Jazz*.¹⁶³

Par contre, tous les genres littéraires se rejoignent sur le terrain des enjeux esthétiques et idéologiques de l'influence du jazz. Le rapport se fait très souvent sous le mode de la métaphore, comme dans le texte célinien, et la tendance à faire *jazzier* l'écriture est pour singer la logique contestataire de cette musique afro-américaine qui est l'emblème d'une modernité éloignée des canons esthétiques traditionnels. Une étude significative de ce point de vue est celle de Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata*, qui traite des répercussions du jazz dans la littérature italienne du XXe siècle.¹⁶⁴

Un cas particulier mérite d'être évoqué, celui du mouvement surréaliste qui, plus que tout autre courant littéraire, s'est trouvé des affinités très étroites avec le jazz, du point de vue de l'écriture automatique, de l'improvisation ou de la spontanéité par exemple. Une déclaration faite par Julio Cortázar en 1983 est très révélatrice à cet égard :

¹⁶³Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres. op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁴*Ibid.*, p.11.

Je me suis intéressé au jazz car à ce moment-là (fin des années vingt, début des années trente) c'était la seule musique qui rejoignait la notion d'écriture automatique, d'improvisation totale d'une écriture. Alors, comme le surréalisme m'avait beaucoup attiré et que j'étais plongé dans la lecture d'auteurs tels que Breton, Crevel et Aragon [...] le jazz me donnait un équivalent musical du surréalisme, une musique qui se passait de partition.¹⁶⁵

Dans l'article de Jean-Pierre Martin d'où est tirée cette citation, l'auteur remarque que, dans les textes d'auteurs comme Queneau, Pinget, Arno Schmidt, Salinger, Gadda, Joyce et Beckett, il y a une sorte de « rire impur » assez comparable au bruit de glotte que l'on peut entendre dans le be-bop.¹⁶⁶ Il se trouve ainsi mis en évidence le fait que l'écriture jazzée constitue un critère important qui rapproche le texte du registre de l'oralité ; une idée que l'auteur développe davantage dans *La bande sonore*,¹⁶⁷ ouvrage où l'élément de voix est mis en avant comme étant un paramètre esthétique fondamental de la littérature moderne, donnant ainsi naissance à une nouvelle catégorie générique, celle du « roman de voix » ; et c'est le jazz, entendu en un sens très large, qui est convoqué pour en être la plus juste métaphore.

La catégorie du roman de voix est reprise et approfondie dans *Jazz-belles lettres* d'Aude Locatelli, où elle est envisagée comme l'une des formes majeures que prennent les répercussions génériques du jazz en littérature, à côté du roman historique et du roman de formation. D'autres incidences formelles et stylistiques – telles que l'écriture cinétique, l'écriture oralisée ou sonorisée – sont également déterminées, avec des illustrations dans de nombreux romans européens : *Be-Bop* de Christian Gailly, *Novecento. Un monologo* d'Alessandro Barrico, *El Perseguidor* de Julio Cortázar, *L'Occupation américaine* de Pascal Quignard, *Trumpet* de Jackie Kay, *Diabolus in musica* de Yann Apperry, *Le Black Note* de Tanguy Viel. Le jazz joue dans ces œuvres un rôle important que l'auteure résume ainsi :

¹⁶⁵Cité par Philippe Fréchet, « Le tour du jazz en Cortázar », cité in Martin, Jean-Pierre, in Jean-Pierre Martin, « Des sourds et des scatteurs », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, *op. cit.*, p.117.

¹⁶⁶Martin, Jean-Pierre, *op. cit.*, p.37.

¹⁶⁷Martin, Jean-Pierre, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Pérec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

Confirmant et élargissant la vocation transculturelle de la fiction, les œuvres littéraires européennes inspirées par le jazz témoignent, d'une manière diversifiée, de la réception créatrice de ce style musical noir-américain, en dehors des États-Unis.¹⁶⁸

Si cette « réception créatrice » introduit autant de formes nouvelles dans le discours littéraire, c'est bien parce qu'elle est motivée par une volonté de contestation et de subversion dont le jazz passe pour être l'image la plus achevée. C'est ainsi que même la vague du « Nouveau Roman » n'a pas été sans se reconnaître quelques accointances avec le jazz. Par exemple, Georges Perec, dans « La chose », remarque qu'il y a dans le free-jazz *des éléments que l'on pourrait appeler « négatifs » et dont le rôle est de casser la structure traditionnelle sous-jacente (sabotage des chœurs, rupture de rythme, etc.)*¹⁶⁹ C'est dire qu'il y a quelque chose de jazzique dans l'éclatement des formes qui est le propre du roman du XXe siècle et qui se ressent à tous les niveaux, qu'il s'agisse du temps, de l'espace, de l'histoire, de la narration, du personnage, du réalisme ou de la vraisemblance.

Il apparaît ainsi que le jazz a constitué un apport considérable dans la réflexion sur les littératures européennes, et comme l'écrit justement Yannick Séité, *il a fourni aux écrivains les outils lexicaux et conceptuels facilitant voire permettant une réflexion poétique*.¹⁷⁰

On l'aura remarqué, c'est le jazz qui ravit la palme d'or dans la conquête du champ littéraire européen par les musiques afro-américaines.¹⁷¹ Cela n'est certainement pas sans raison, ne serait-ce que parce que c'est un genre musical qui est très ouvert à l'universel, le blues étant plus profondément ancré dans le terroir, dans l'expérience des Noirs en Amérique. Il apparaît également que, dans son passage de la littérature afro-américaine à la littérature européenne, le jazz a perdu

¹⁶⁸ Locatelli, Aude, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁹ Séité, Yannick, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷¹ Même si d'autres genres musicaux investissent de plus en plus ce champ, comme cela a été démontré concernant le rock'n'roll, dans les publications suivantes :

- Aurélien Bécue, « Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances », <http://www.theses.fr/2013REN20013>

- Rafaël Panza, *Rock et littérature*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2016.

une grande part de son contenu thématique – lié notamment aux préoccupations identitaires, pour garder ses atouts esthétiques et idéologiques, l'essentiel résidant dans son potentiel de déconstruction et de subversion. Comme le note justement Camille Pierre Laurent, *en tant que phénomène culturel, le jazz a contribué à ouvrir la culture occidentale à des formes qui lui étaient profondément étrangères pour intégrer de nouvelles traditions, créées et maintenues d'une manière dynamique et informelle*.¹⁷²

II.1.2. Dans les littératures postcoloniales

Avant d'aborder la présence de la musique dans les littératures postcoloniales, sans doute importe-t-il de s'attarder un tant soit peu sur ce champ littéraire particulier et sur la théorie qui le définit.

II-1.2.1. La théorie postcoloniale

La théorie postcoloniale, ou postcolonialisme, est une notion complexe et pluridisciplinaire qui recouvre les domaines de l'histoire, de la littérature et de la critique. Comme l'écrit Jean-Marc Moura,

on distingue en général une situation historique – le fait de venir après l'ère coloniale (écrit « post-colonial ») d'un ensemble d'œuvres littéraires ou d'un complexe théorico-critique (orthographié en ce cas « postcolonial »).¹⁷³

Comme situation historique, la postcolonie renvoie à un moment historique précis : celui qui va de 1950 à aujourd'hui, et la théorie postcoloniale s'intéresse au lien (symbolique ou matériel et non fantasmé) qu'entretiennent les ex-colonisés avec leur passé traumatique, vécu comme histoire ou comme mémoire. L'enjeu est de réfléchir sur les séquelles que la colonisation a laissées dans les sociétés qui en ont été affectées à des degrés et sous des formes multiples. La colonisation et la décolonisation sont en effet envisagés comme une rupture historique majeure sans laquelle le monde d'aujourd'hui ne pourrait être appréhendé. Les espaces géographiques concernés sont les pays faisant partie des anciens empires coloniaux

¹⁷²Camille Pierre Laurent, « Jazz et fiction aux Etats-Unis », cité in Locatelli, Aude, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷³Jean-Marc Moura, *Postcolonialisme et comparatisme*, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>

français, britanniques, espagnols et portugais ; il s'agit donc des pays d'Afrique, de l'Inde, des Caraïbes et des pays d'Amérique du Sud, auxquels certains chercheurs ajoutent le Canada, la Nouvelle-Zélande et l'Australie, bien que ces pays aient acquis leur indépendance longtemps avant les autres.

La littérature postcoloniale quant à elle désigne l'ensemble des œuvres littéraires qui ont été engendrées par la situation de postcolonie, et qui se caractérisent en général par une hybridation, un métissage et une contestation des modes de pensée et de création occidentaux. Puisqu'elles utilisent principalement une langue héritée de la colonisation, ces œuvres sont classées selon la langue d'expression ; on parlera ainsi des littératures anglophones, hispanophones, lusophones et francophones postcoloniales. Néanmoins, il y a une tendance actuelle qui vise à élargir ces études aux autres littératures europhobes. Pour le cas des littératures francophones, on peut citer *Les enfants de la postcolonie*¹⁷⁴ d'Abdourahman Waberi, mais surtout une publication de Jean-Marc Moura qui paraît fondamentale : *Littératures francophones et théories postcoloniales*.¹⁷⁵ Ce texte analyse notamment comment les littératures francophones s'illustrent par une forte dimension de résistance, de réfutation et de proposition de contre-discours et de formes déviantes. Il faut dire que le principal enjeu de la littérature postcoloniale est d'exprimer les voies et moyens pour combler la béance identitaire des peuples anciennement colonisés, et de penser un nouveau centre dans la redéfinition d'une identité originelle et indépendante. Car la création littéraire, en proposant une relecture du rapport colonisé/colonisateur, se situe dans une problématique plus vaste, celle du rapport entre le centre impérial et des périphéries.

Le postcolonialisme c'est aussi une esthétique, dans la mesure où la mise en cause de l'autorité coloniale et néocoloniale sur le plan thématique va de pair avec une série de pratiques discursives caractérisées par le déplacement, la transgression, le ludique, la reconstruction des mythes fondateurs abimés par le colon, la déconstruction des canons et des mythes de la littérature européenne. L'expérience

¹⁷⁴ Waberi, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, no 1356, Paris, Adpf, 1998.

¹⁷⁵ Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, 1999.

de la servitude et de l'autoritarisme se trouve ainsi métamorphosée en une écriture originale à portée universelle.

En tant que complexe théorico-critique, le postcolonialisme fournit des outils permettant d'analyser les littératures postcoloniales. Pour Jean-Marc Moura, il se caractérise par

sa pluridisciplinarité, étudiant non seulement la littérature mais interrogeant l'histoire coloniale et ses traces jusque dans le monde contemporain : multiculturalisme, identité, diasporas, relations Centre/Périphérie, nationalismes constituent des objets offerts aux recherches.¹⁷⁶

On s'accorde pour reconnaître que le postcolonialisme trouve ses principaux fondements dans *L'Orientalisme* (2013) d'Edward Saïd. D'autres écrivains comme Frantz Fanon et Albert Memmi sont également reconnus pour avoir fourni les bases de la pensée postcoloniale, notamment en mettant à jour les mécanismes du discours colonial. Les ouvrages les plus souvent cités à cet égard sont *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les Damnés de la terre* (1961) de Frantz Fanon. Ces ouvrages ont eu une grande influence sur le développement de la théorie postcoloniale, dont l'une des illustrations les plus patentes se trouve dans *De la postcolonie*¹⁷⁷ d'Achille Mbembe.

La théorie postcoloniale s'attaque en général aux modes de perception et aux représentations dont les colonisés ont été l'objet. L'accent est mis sur les stratégies de résistance aux idéologies dominantes, dans des littératures à vocation essentiellement subversives. Tout se fait sous le signe de la déconstruction : déconstruction de l'histoire des vainqueurs, déconstruction des codes issus du centre pour pouvoir se reconstruire.

Il est à noter que les études postcoloniales sont particulièrement développées dans les universités anglo-saxonnes (américaines, britanniques, australiennes) et allemandes ; où elles sont abordées dans le cadre des *cultural studies*. Il est à noter également que le champ des études postcoloniales n'est pas sans susciter quelques controverses, la première étant liée au fait qu'il s'agit d'un domaine littéraire

¹⁷⁶Jean-Marc Moura, *Postcolonialisme et comparatisme*, op. cit.

¹⁷⁷Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala, 2000.

imprécis et que les spécialistes ne sont pas toujours d'accord sur les dénominations.¹⁷⁸ La deuxième controverse est liée à un soupçon plus général que la critique française nourrit pour la « Theory » américaine, soupçon illustré par l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*,¹⁷⁹ ouvrage régulièrement cité comme l'archétype d'un discours français refusant de s'intéresser aux problématiques postcoloniales. « Postcolonial » serait une nouvelle illustration de la tendance contemporaine à ériger des théories dans une sorte d'automatisme culturel de la nouveauté. Le débat va jusqu'à poser la question du bien-fondé de cette théorie : *Faut-il être postcolonial ?* Tel est le titre du n° 24 de la revue *Labyrinthe*¹⁸⁰, qui fait une synthèse critique des réflexions qui, dans le domaine anglophone comme dans le domaine francophone, ont enrichi la théorie postcoloniale, depuis les premières publications jusqu'aux parutions les plus récentes.

Quoi qu'il en soit, le champ des littératures postcoloniales apparaît comme un domaine assez défini, ou en tout cas en cours de formation, et il y a un ensemble de critères géographiques, temporels, thématiques, esthétiques ou idéologiques qui permettent de le circonscrire. Cette étude intéresse particulièrement les littératures francophones postcoloniales, et surtout les écrivains qui, de ce côté-là, ont subi l'influence des musiques afro-américaines car, eux aussi ont cherché, comme disait Paul Morand, à *aller voir ce qu'il y a derrière cette impérieuse mélancolie qui sort des saxophones*.¹⁸¹

II-1.2.2. Après la kora, le saxo

Pendant longtemps, la principale modalité par laquelle s'intégrait la musique dans la littérature africaine était la figure du griot, ce musicien-conteur des sociétés

¹⁷⁸ Dans sa thèse de Doctorat, Myriam Louviot relève que « dans le domaine anglophone, on parle selon les méthodes, les approches et les sous-ensembles considérés de « *Commonwealth literatures* », de « *new literatures in English* », de « *colonial literature* » et « *postcolonial literature* », voire de « *world fiction* ». Une partie des études francophones aborde également ces questions. On a parfois également parlé de « littératures émergentes » ou de « littératures du Sud » Milan Kundera évoque, lui, le « roman d'au-dessous du 35ème parallèle » :

Louviot, Myriam, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse de Doctorat dirigée par François-Xavier Cuhe, Université de Strasbourg, septembre 2010, p.14.

¹⁷⁹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

¹⁸⁰ "Faut-il être postcolonial ?", <https://labyrinthe.revues.org/1241>

¹⁸¹ Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, *op. cit.*, 4^{ème} de couverture.

traditionnelles d’Afrique noire dont l’un des instruments privilégiés était une forme de luth nommée kora. L’art du griot représentait pour l’écrivain (et représente toujours d’ailleurs) non seulement un modèle d’énonciation et de communication culturelle, mais aussi la principale modalité par laquelle l’écriture se situait dans le registre de l’oralité, comme on a pu le démontrer par exemple à propos d’Ahmadou Kourouma, ou encore à propos d’un roman comme *Peuls* de l’auteur guinéen Thierno Monénembo.¹⁸²

On peut supposer que cette prédominance du griot se justifiait par le fait qu’il était une incarnation majeure de la musique et de la tradition orale africaines. Une fois que d’autres formes musicales se sont développées, une fois que l’Afrique s’est ouverte à des pratiques musicales venues d’ailleurs, d’Occident en l’occurrence, les écrivains n’ont pas hésité à suivre le rythme, ainsi que l’atteste les ouvrages consacrés à la présence de la musique dans les littératures africaines. On peut citer à cet égard le numéro intitulé : « Paroles et musique » de la revue *Notre Librairie*.¹⁸³ On peut citer également *L’imaginaire musical dans les littératures africaines*¹⁸⁴ de Robert Fotsing Mangoua, qui traite de la littérature africaine et des rapports qu’elle entretient avec les musiques africaines comme le taarab ou le zouglou, les musiques européennes comme l’opéra, les musiques afro-américaines comme le jazz et le blues. Il en ressort que le jazz par exemple représente pour les écrivains africains, de manière générale, un marqueur d’identité ou de culture, une métaphore des mutations et des luttes politico-idéologiques et sociales.

Plus particulièrement, l’article de Thorsten Schüller, intitulé « le Jazz dans la littérature francophone de l’Afrique subsaharienne – développement d’un symbole littéraire », montre que *le jazz symbolise le caractère mondialisé des cultures africaines, leurs interpénétrations avec d’autres sphères culturelles et leur caractère hybride*.¹⁸⁵ L’auteur montre que dans la littérature africaine de langue française, le jazz occupe une place centrale comme motif et symbole, comme

¹⁸²Mbondé Mouangué, Auguste Léopold, « Le griot comme modèle énonciatif dans *Peuls* de Monénembo », in *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, Ens Editions, 2013, <http://books.openedition.org/enseditions/2471>

¹⁸³*Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*. « Paroles et musique », N° 154, Paris, Adpf, avril - juin 2004.

¹⁸⁴Fotsing Mangoua, Robert et alii., *L’imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, l’Harmattan, 2009.

¹⁸⁵Thorsten Schüller, in Fotsing Mangoua, Robert et alii, *op. cit.*, p. 59.

modalité d'expression du mode de vie des écrivains, de la douleur et de l'espoir, de la subversion et de la liberté. Par ailleurs, dans « l'écriture jazz », Robert Fotsing Mangoua montre comment les références et les procédés jazziques travaillent les œuvres d'Emmanuel Dongala (*Jazz et vin de palme*), Célestin Monga (*Fragments d'un crépuscule blessé*), Mongo Beti (*Trop de soleil tue l'amour*), et Kangni Alem (*Cola cola jazz*). L'auteur constate que la manière dont la musique du jazz « chromatise » ces textes opère une véritable « révolution poétique »¹⁸⁶ dans la littérature africaine francophone, sur le plan des thèmes et des formes, comme sur celui de la lecture et de l'imaginaire.

Il faut dire que, comme on peut le constater dans les ouvrages de Roland Guillon¹⁸⁷ et de Manda Tchebwa¹⁸⁸, c'est depuis la seconde moitié du XX^e siècle que le jazz influence la littérature subsaharienne, une influence qui n'est sans doute pas étrangère au modèle de la tradition afro-américaine. Les écrivains de la Négritude, qui rêvaient de retour aux sources, y voyaient déjà, à l'instar de Franz Fanon, une musique qui rappelait les rythmes africains ancestraux. Dans *Jazz et littérature francophone*,¹⁸⁹ Sylvie Kandé décrit le jazz comme une matrice pour la littérature et la critique africaine, jouant ainsi le même rôle qu'il a joué dans la littérature afro-américaine et, dans une moindre mesure, dans les littératures européennes. L'étude aborde les littératures africaines et caribéenne à travers des auteurs aussi divers que Léopold S. Senghor, Bernard Dadié, Maryse Condé, Daniel Maximin, Dany Laferrière, Kossi Efoui, Mongo Béti, Koffi Kwahulé ; autant d'auteurs qui utilisent le jazz dans le travail d'écriture, aux niveaux thématique, métaphorique, stylistique, symbolique et idéologique. L'adoption du jazz est presque toujours articulée avec un combat entamé depuis la Négritude, elle est presque toujours au service d'une dénonciation, celle du colonialisme, de la françafrique ou de la mondialisation.

¹⁸⁶ Fotsing Mangoua, Robert et alii, *op. cit.*, p. 144.

¹⁸⁷ Guillon, Roland, *L'Afrique dans le jazz des années 1950 et 1960*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹⁸⁸ Tchebwa, Manda, *Aux sources du jazz noir*, Paris, L'Harmattan, 2012.

¹⁸⁹ Sylvie Kandé, « *Jazz et littérature francophone* », in *Mots Pluriels* n°13, Avril 2000. <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1300syk.html>, (Consulté le 4 mars 2012).

Dans *L'écriture-jazzy des écrivains afropéens*,¹⁹⁰ Daniel S. Larangé quant à lui se focalise principalement sur les écrivains « afro-descendants » de la génération récente (à l'instar de Koffi Kwahulé, Sâtka-Chânnkà Yémy et Léonora Miano) pour montrer qu'ils recourent eux aussi au jazz pour sa portée idéologique et son immense potentiel de contestation et de subversion, et pour traiter des problématiques propres au contexte postcolonial, comme celles des tensions entre la périphérie et la capitale, des réactions face aux institutions dominantes : *ils recourent à la musique, notamment au jazz et à ses avatars, pour manifester cette culture suburbaine qui se construit à l'ombre de la grande culture française inaccessible et incompréhensible à la Cité.*¹⁹¹

En résumé, il existe également dans les littératures francophones postcoloniales une longue tradition de l'écriture inspirée du jazz, qui remonte à la Négritude et qui est illustrée par de très nombreux auteurs. Dans ces littératures, les enjeux de l'écriture musicale, étant donné les similitudes des situations, s'articulent avec des problématiques proches du contexte afro-américain, et c'est là qu'on peut ressentir de manière plus poignante les héritages de la tradition ; c'est là également que nous avons choisi de porter notre attention, en traitant particulièrement le cas de Léonora Miano.

II-2. Des « divas en dreadlocks » :

T. Morrison et L. Miano dans la tradition afro-américaine

Une « diva en dreadlocks », c'est ainsi que Toni Morrison est présentée dans un article des *Inrockuptibles*¹⁹² – revue qu'il ne serait pas anodin de citer dans ce travail, au vu du style musical auquel le titre fait référence : le rock. L'expression fait certainement allusion au style de coiffure de l'auteure afro-américaine. Le fait est que Léonora Miano elle aussi arbore la même coiffure, et sans doute importe-t-il pour le confirmer de faire un petit arrêt sur image :

¹⁹⁰ Larangé, Daniel S., « L'écriture-jazzy des écrivains afropéens : rhapsodies chez Koffi Kwahulé, Léonora Miano et Georges Yémy », in Stephan Etcharry et Machteld Meulleman, *Savoirs en prisme n°4*, « Langue et musique », mai 2015,

<http://savoirenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/lecriture-jazzy-des-ecrivains-afropeens-rhapsodies-chez-koffi-kwahule-leonora-miano-et-georges-yemy/>

¹⁹¹ Larangé, Daniel S., *op. cit.*

¹⁹² Juffin, Bruno, « Home : Toni Morrison toujours hantée par le passé meurtrier » <http://www.lesinrocks.com/2012/09/04/livres/home-toni-morrison-11288685/>



Ainsi se présentent Toni Morrison et Léonora Miano, telles qu'on peut les voir dans des journaux, dans des ouvrages critiques sur leurs œuvres, ou sur les jaquettes qui recouvrent certains de leurs romans. Comme on peut le voir, s'il existe une ressemblance à établir entre les deux écrivaines, elle commence certainement par le physique, par la coiffure : cette touffe de nattes crépues, spontanées et désordonnées qu'on nomme « rasta », ou « dreadlocks ». Parler de *diva en dreadlocks*, c'est suggérer aussi l'analogie avec une grande chanteuse (s'il est vrai que le terme *diva* désigne les stars féminines, et particulièrement dans le domaine du chant). On observe que certaines grandes stars afro-américaines, ou même africaines, ont une préférence très marquée pour ce type de coiffure qui, sur le plan musical signifie beaucoup plus qu'un simple trait physique, comme on le verra plus loin.

Pour ce qui concerne nos deux auteures, le moins qu'on puisse dire est que cette coiffure est le signe visible d'une ressemblance profonde entre elles et les musiciens afro-américains. D'ailleurs, lorsque dans une interview Toni Morrison déclare elle-même : *I thought of myself as like the jazz musician*,¹⁹³ la comparaison n'est plus à chercher très loin.

En effet, si Toni Morrison et Léonora Miano ont adopté cette tradition qui consiste à écrire comme on chante le blues, c'est d'abord parce qu'elles ont des profils de *blueswomen*, du point de vue de leur expérience vécue, des ressorts et des enjeux qui les poussent à la création littéraire, ou, en l'occurrence, à la création *musico-littéraire*. Tout ce qui fait qu'un écrivain d'une autre aire culturelle, européenne par exemple, pourrait peut-être *écrire le blues*, mais pas forcément de la

¹⁹³*Je me pense moi-même comme un musicien de jazz.*
Schapell, Elisa, "Toni Morrison: The Art of Fiction", in Karen F. Stein, *Reading, learning, teaching Toni Morrison*, New York, Peter Lang, 2009, p. 32.

même façon ni pour les mêmes raisons qu'un écrivain africain ou afro-américain. Il y a, pour ce qui est de ces musiques dites « noires », un point évident où, au-delà de leurs œuvres, écrivains et musiciens se rejoignent : le processus créateur. Ce processus que nous voudrions ici étudier, sans pour autant verser dans la critique génétique¹⁹⁴, nous nous proposons de le décliner en trois temps : écartèlements, croisements, mouvements.

II-2.1. *Ecartèlements* : déchirures initiales

On a vu comment les musiciens authentiques de blues et de jazz sont le fruit d'une histoire tragique qui a causé d'innombrables blessures. Nos deux auteures sont elles aussi, comme tous les peuples africains (subsahariens) et afro-descendants, héritières de cette histoire-là. A ce premier motif d'écartèlement, lié à la déportation originelle de l'Afrique à l'Occident, s'ajoute un deuxième qui est lié à l'écart indépassable entre la langue et la musique.

II-1.2.1. Entre Afrique et Occident

Les auteures, tout comme les musiciens afro-américains, se caractérisent par une double appartenance culturelle vécue sous le mode du déchirement, ainsi qu'on peut le constater à travers leur biographie. Toujours faut-il préciser que, même si la vie de l'auteur est une réalité entièrement à part, qui ressortit davantage à la critique biographique ou psychanalytique (ce qui n'est pas notre propos), l'auteur reste une instance énonciative, plus précisément un émetteur virtuel qui, au même titre que le lecteur virtuel, peut être entièrement construit à partir du texte, du point de vue de ses intentions ou de ses motivations, et qui n'est donc pas complètement étranger à la signification du texte. Et comme l'écrivait déjà Michel Foucault, *l'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel.*¹⁹⁵

¹⁹⁴Le processus créateur est ici envisagé non pas selon qu'il découle des manuscrits et autres avant-textes à la source du texte (comme l'a théorisé par exemple Philippe Willemart dans *Critique génétique : pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007), mais selon qu'il peut être déduit de l'analyse des discours textuels ou paratextuels.

¹⁹⁵Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p.102.

Toni Morrison, de son vrai nom Chloe Anthony Wofford, naît le 18 février 1931 à Lorain dans l'état de l'Ohio aux Etats-Unis. Léonora Miano naît en 1973 à Douala au Cameroun où elle va passer son enfance avant de s'installer définitivement en France avec sa famille. Donc, nationalité afro-américaine pour l'une et franco-camerounaise pour l'autre, ou « afro-péenne » comme elle aime à se désigner elle-même. C'est une double appartenance qui présuppose chez elles une identité également double et pas forcément sereine, eu égard au drame initial, celui de l'esclavage (qui a été suivi par la colonisation puis aujourd'hui le néo-colonialisme) qui a déchiré le continent et dispersé une partie de ses fils aux quatre coins du monde, particulièrement en Europe et aux Amériques, avec tous les dégâts physiques, psychiques et psychologiques qui s'en sont suivis. Parlant des auteurs afro-américains qu'elle découvre à l'adolescence, Léonora Miano écrit :

Il me semble connaître la faille dont ils ont jailli. Il me semble avoir le cœur strié de la même fêlure. Il me semble parvenir parfois, à créer comme ils le font, de la beauté avec de la boue. Car les identités frontalières sont nées de la douleur. Elle sont nées de l'arrachement, du viol, de la détestation de soi-même.¹⁹⁶

Un lexique très révélateur : « faille », « cœur strié », « fêlure », « boue », « douleur », « arrachement », « viol », « détestation de soi-même. » Tels sont les différents aspects de ce climat intérieur, de cette crise identitaire qui motive l'auteure, qui a motivé les écrivains afro-américains, et les musiciens afro-américains eux-mêmes, à la création ; climat intérieur que l'auteure caractérise d'*identité frontalière*. Il faut dire que Léonora Miano a manifesté un intérêt très marqué pour les auteurs afro-américains et pour Toni Morrison en particulier, sur qui elle a non seulement produit des articles¹⁹⁷ mais aussi consacré son mémoire de maîtrise comme elle le déclare dans une interview¹⁹⁸. La tentation est grande, sachant tout cela, de rechercher dans son écriture une possible influence de la romancière afro-américaine – ce qui serait tout un autre travail ; et l'influence

¹⁹⁶Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, op. cit., p. 30.

¹⁹⁷Miano, Léonora, « Toni Morrison, l'écriture de la couleur », http://www.leonoramiano.com/docs/magazine_litteraire_0408.pdf

¹⁹⁸Gangoueus, « Interview de Léonora Miano sur Les aubes écarlates », Jeudi 4 mars 2010, <http://gangoueus.blogspot.com/2010/03/interview-de-leonora-miano-sur-son.html>

serait, si elle était avérée, plutôt inconsciente, puisque l'auteure ne l'a jamais reconnue ; elle l'a même plutôt vigoureusement contestée, notamment dans l'interview citée plus haut.

Toni Morrison, quant à elle, est poussée à l'écriture par des circonstances non moins dramatiques. Un coup d'œil sur sa biographie révèle que, malgré sa carrière d'enseignante, d'écrivaine et d'éditrice, malgré ses obligations familiales, elle a continué à manquer de quelque chose : *Morrison remained some what unfulfilled*.¹⁹⁹ Le lien avec une quelconque douleur identitaire n'est pas établi, mais on peut le supputer lorsqu'on constate que c'est une sensibilité écorchée qui est au cœur de son écriture, ce sont les préoccupations identitaires du peuple afro-américain qui constituent la matière première de son œuvre. On peut le déduire aussi de la manière dont elle est entrée dans l'écriture, de ce que l'écriture représente pour elle : *the most extraordinary way of thinking and feeling – it became one thing that I was doing that I had no intention of living without*.²⁰⁰ Dans une autre interview donnée à Thomas LeClair, elle renchérit : *Writing became a way to become coherent in the world*.²⁰¹

C'est dire qu'il y avait en elle un mal-être lié certainement à son statut hybride d'Afro-Américaine, puisque c'est à ce statut, au fait d'être noir en Amérique, que se consacre l'essentiel de son écriture ; une thématique qu'elle assume et revendique par ailleurs, arguant du fait que la littérature, avant de chercher à embrasser l'universel, doit jouer pour une communauté le rôle que joue le conte pour un village.

Ainsi donc, nos deux auteures ont connu la douloureuse expérience de la déchirure identitaire qui a forgé en elles, comme chez les chanteurs de blues, une sensibilité artistique particulière. De ce point de vue, leur attrait pour cette musique,

¹⁹⁹ Wilfred D. Samuels and Clenora Hudson-Weems, *Toni Morrison*, Boston, Twayne Publishers, 1990, p. 5.

²⁰⁰ *Le moyen le plus extraordinaire de penser et de sentir – c'était devenu une chose que je faisais et que je n'avais aucune intention de vivre sans.*

Mel Watkins, "Talk with Toni Morrison", in Wilfred D. Samuels and Clenora Hudson-Weems, *op. cit.*, p. 7.

²⁰¹ *Ecrire était devenu une manière d'être cohérent avec le monde.*

Thomas LeClair, "The Language Must Not Sweat", in Wilfred D. Samuels and Clenora Hudson-Weems, *op. cit.*, p. 7.

leur volonté de l'ériger en modèle pour leur écriture apparaît comme une attitude presque naturelle.

II-1.2.2. Entre les mots et les notes

On a vu comment, à la source du blues dans les champs de coton, se trouvait le besoin d'exprimer par des chansons une douleur qu'on ne pouvait exprimer autrement, parce que déjà on ne pouvait plus parler sa langue maternelle, mais plus encore parce que la langue elle-même ne suffisait plus.

Il en est de même pour les écrivains. La pratique d'une écriture musicale se justifierait par le fait que, dans la quête des moyens d'expression d'une réalité difficile à supporter, à appréhender, l'écrivain se heurte à l'impuissance du langage verbal, en même temps qu'ils réalisent qu'il n'y a que la musique pour le dire. Découvrir qu'il n'y a pas de commune mesure entre les mots et les notes constitue un autre motif d'écartèlement pour l'écrivain du blues, non plus d'ordre existentiel cette fois, mais qu'on pourrait qualifier d'« esthétique ». C'est bien cet impossible mariage entre les mots et les sons que Toni Morrison exprime en ces termes : *I only have twenty-six letters of the alphabet ; I don't have colors or music. I must use my craft to make the reader see the colors and hear the sounds.*²⁰²

En effet, comme on l'a évoqué à l'introduction de cette étude, il y a une tendance, chez des poètes comme chez des critiques, à postuler l'incapacité du langage verbal à traduire le monde, la musique apparaissant sinon comme l'art suprême, du moins comme celui qui exprime l'humain avec le plus d'efficacité. Dans ce contexte, l'œuvre musico-littéraire apparaît avant tout comme le produit d'une souffrance, d'un déchirement entre l'impuissance des mots et la fascination pour la musique perçue comme idéal d'expression. Et comme toute langue porte aussi en elle, heureusement, un aspect musical évident, *c'est à la musique des mots et des phrases que les poètes ont recours pour dire ce que la grammaire seule ne peut produire.*²⁰³

²⁰² *Je n'ai que les vingt-six lettres de l'alphabet ; Je n'ai ni les couleurs ni la musique. Je dois m'employer à amener le lecteur à voir les couleurs et à écouter les sons.*

Claudia Tate, "Toni Morrison" in Wilfred D. Samuels and Clenora Hudson-Weems, *op. cit.*, p. 125.

²⁰³ Raphael Célis (dir.), *Littérature et musique*, Bruxelles, P.U.Saint Louis, 1982, p.9-10.

Cette idée se vérifie particulièrement pour une expérience traumatisante et indicible comme celle qui a fait jaillir le blues et toutes les musiques apparentées. Il est tout aussi naturel que les textes qui ont voulu exprimer cette expérience n'aient trouvé de meilleur modèle ailleurs que dans ce corpus musical. C'est en tout cas ce que Catherine Chauche a pu remarquer à propos de Toni Morrison :

Pour Morrison, le jazz est la première forme d'art qui a permis au peuple noir d'exprimer la souffrance inhérente à sa condition existentielle et de panser ses blessures. Mais parallèlement, elle déplore le fait que cette même musique soit trop souvent devenue un produit commercial et se propose d'écrire une fiction qui traduise la musique en mots pour devenir une nouvelle source d'apaisement.²⁰⁴

Ecrire une fiction qui traduise la musique en mots, la romancière afro-américaine le reconnaît précisément en ces termes : *I wish to accomplish something that has probably only been fully expressed in music. (...) writing novels is a way to encompass this – this something.*²⁰⁵ Ainsi, la littérature devient le lieu d'une expérimentation musicale qui s'effectue à grand renfort de tout ce que l'écrivain a pu écouter au cours de sa vie. Car l'écriture musicale n'est jamais rien de moins que la transposition littéraire d'une culture musicale. En effet, on peut apprendre, lorsqu'on cherche les éléments biographiques sur Toni Morrison, qu'elle a grandi avec la musique, qu'elle a pris goût à la musique très tôt, que son enfance a été bercée par les chansons de sa mère engagée pour la défense des droits des Noirs dans une Amérique déchirée par le racisme institutionnalisé. *We played music in the house all the time,*²⁰⁶ dit-elle dans une interview accordée à Dana Micucci. Nicholas F. Pici détaille davantage cet état de choses :

Morrison was inundated with music and song during her childhood years in Lorain, Ohio. Morrison's mother, Ramah Willis, was just one of many musicians on her mother's side: she was a jazz and opera singer and played piano for a silent movie theater, while Morrison's grandfather was a violin

²⁰⁴ Chauche, Catherine, « Jazz et écriture : relecture de *Beloved* de Toni Morrison » <https://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/jazz-et-ecriture-relecture-de-beloved-de-toni-morrison/>, [Consulté le 30 juillet 2016]

²⁰⁵ *Je souhaite accomplir quelque chose qui probablement n'a été entièrement exprimé qu'en musique. (...) écrire des romans est un moyen de circonscrire cela – ce quelque chose.*

McKay, Nellie Y., *Critical essays on Toni Morrison*, in B. H. Rigney, *The Voices of Toni Morrison*, Columbus, Ohio State University Press, 1991, p. 7.

²⁰⁶ Dana Micucci, *Conversations with Toni Morrison*, citée in Nicholas F. Pici, *op. cit.*

player (...). Morrison remembers how her mother sang everything from Ella Fitzgerald and the blues to sentimental Victorian songs and arias from *Carmen*.²⁰⁷

Ainsi, ce background familial, la mère choriste, le grand-père violoniste, qui s'appelait par ailleurs Solomon Willis et qui après avoir perdu ses plantations avait passé le reste de sa vie à jouer du violon..., tout cela aura façonné le côté artistique de Toni Morrison, et l'on ne s'étonnera pas de le voir déteindre sur ses textes.

Léonora Miano elle aussi, dans son essai *Habiter la frontière*, un texte à forte teneur autobiographique, avoue avoir été marquée très tôt par les disques de Jazz qu'écoutait son père. Pour elle, le jazz, *c'est avant tout le son qui a bercé [son] enfance*.²⁰⁸ Elle détaille davantage cette culture musicale de la manière suivante :

J'ai grandi dans un environnement où la musique noire américaine tenait une place importante, pour deux raisons majeures. La première est liée à ma famille. Mon père possédait une belle collection de disques achetés au cours de ses années d'études en France. Elle comportait essentiellement du jazz et du blues. La deuxième raison est affaire de génération. Les années 1980, dans les grandes villes du Cameroun – Douala et Yaoundé –, se sont déroulées sous influence africaine américaine. Surtout dans les classes sociales favorisées, mais pas uniquement. Cette influence concernait bien sûr la musique, avec l'avènement du hip-hop, un engouement pour le funk qui avait déjà embrasé la génération précédente, et qui s'était transmis. Nos aînés avaient semé, dans l'air que nous viendrions respirer après eux, les paillettes colorées du disco de *Earth Wind & Fire*, les rythmes joyeux de *Shalamar*. Ils avaient tapissé le sol qui deviendrait nôtre lorsqu'ils quitteraient le pays, de fulgurantes lignes de basse. Celles des *Johnson Brothers*. Celles de *Stanley Clarke*. Et nous arpenterions longuement ces voies, les enrichissant plus tard de nos propres découvertes.²⁰⁹

Un fait remarquable ressort de cette longue description, c'est que les musiques afro-américaines ont fait partie de la culture d'une frange importante de la jeunesse africaine quelques décennies après les Indépendances, comme l'a suggéré

²⁰⁷Morrison a été inondé avec la musique et la chanson durant ses années d'enfance à Lorain, en Ohio. La mère de Morrison, Ramah Willis, était juste l'une des nombreux musiciens qu'il y avait du côté de sa mère : elle était un chanteur de jazz et d'opéra et jouait du piano dans une salle de cinéma muet, tandis que le grand-père de Morrison était un joueur de violon (...). Morrison se souvient comment sa mère chantait tout le répertoire d'Ella Fitzgerald et les blues des chansons sentimentales victoriennes et arias de *Carmen*.

Nicholas F. Pici, *op. cit.*

²⁰⁸Léonora Miano, *op. cit.*, p. 16.

²⁰⁹*Ibid.*, p. 9-10.

précédemment l'étude du champ littéraire postcolonial. Mais la particularité avec Léonora Miano c'est qu'elle ne s'est pas limitée à l'écoute passive de la musique, elle la pratique aussi activement et, plus encore, elle a suivi une formation musicale qui, selon ses dires, est le seul véritable déclencheur de sa vocation littéraire :

Il est certainement rare d'affirmer qu'un professeur de chant a fait de vous un écrivain, mais c'est la vérité. Je n'ai pas trouvé mon écriture dans les cours de littérature de l'université, où elle aurait d'ailleurs pu se perdre, écrasée par trop de théorie. C'est de la musique de jazz qu'elle a vraiment jailli.²¹⁰

Pour ce qui est de la pratique, on peut apprendre, dans des annonces publiées sur Internet notamment, que l'auteure se produit régulièrement, à l'instar de cette annonce de 2014 :

À partir de février 2014, celle pour qui la musique occupe une place primordiale dans l'écriture se produira avec *Out in The Blue*, un récital jazz poétique sur l'expérience des Subsahariens et des afro-descendants.²¹¹

Ainsi donc, la musique qui marque dès la prime enfance se transforme en une véritable passion qui déteint pratiquement sur le physique, comme on l'a vu avec le style de coiffure. Surtout, on peut mieux comprendre à présent que les deux auteures aient bien conscience des potentialités expressives de la musique ; on peut comprendre qu'elles aient fait elles aussi l'expérience du divorce entre la langue et le monde – si jamais il y avait eu mariage un jour. Ne possédant que la maîtrise des mots, elles décident d'écrire comme on chante, même s'il est définitivement clair qu'on ne peut faire des textes avec des sons, que les mots ne peuvent *se lever et danser* comme disait avec humour Francis Bebey.

Comme on l'a déjà mentionné à l'introduction de cette étude, la frontière indépassable qui sépare la musique de la littérature, au regard de la différence irréductible entre les codes sémiotiques, exclut toute idée de fusion entre les deux arts. Ainsi, puisqu'il est impossible pour les écrivains d'opérer une quelconque alchimie entre les mots de la langue et les sons de la musique, la transposition de la

²¹⁰ Miano, Léonora, *op. cit.*, p. 18.

²¹¹ <http://www.jeuneafrique.com/135518/culture/cameroun-l-onora-miano-une-saison-en-or/>

musique dans la littérature, aussi bien que l'étude de cette transposition, ne peut être envisagée que sous le mode de la métaphore. Autant dire que le rêve de nos deux auteures est une utopie. Même si cela ne les empêche pas de forcer ce mariage contre-nature, effectuant des croisements aussi douteux et hasardeux qu'ils peuvent être pertinents et fructifiants.

II-2.2. Croisements : écritures hybrides

Le projet d'une écriture musicale amène les auteures à construire leurs œuvres à coups d'emprunts musicaux, tout en affichant une volonté d'orienter la lecture vers l'écoute, une écoute imaginaire tout au moins. Et le lieu où cette volonté se manifeste le plus clairement, ce sont les paratextes. Mais la revendication ne se limite pas seulement à celle d'une écriture musicale, elle est aussi celle de l'enracinement des textes dans la tradition orale africaine. S'ajoute ainsi au croisement interartistique un croisement interculturel qu'il importe de mettre aussi en évidence.

II-2.2.1. L'oralité à la source du texte

Il est vrai que revendiquer une écriture musicale, c'est placer d'emblée l'œuvre dans le registre de l'oralité. Mais, au-delà de la musique, on s'aperçoit en effet que les textes puisent dans une source orale plus vaste encore, celle qui structure la culture traditionnelle africaine.

Tout comme les musiciens de blues et de jazz ont su garder l'héritage culturel africain pour le réinvestir dans leurs créations, en renouvelant les formes musicales américaines, en s'appropriant et parfois en détruisant les structures mélodiques et rythmiques de la musique classique, en jouant à leur manière propre des instruments, de la même façon, les auteures mobilisent les éléments culturels propres à l'Afrique noire pour produire des textes culturellement hybrides, l'élément fondamental de référence étant l'oralité. C'est ainsi en tout cas qu'elles voudraient que leurs œuvres soient appréhendées, comme elles le signalent dès le seuil des textes.

En effet, le seul fait de titrer un roman par une référence à une musique afro-américaine, équivaut à plonger d'emblée le texte dans la tradition orale africaine,

puisque c'est l'une des sources majeures de cette musique. On pense ici à *Jazz* de Toni Morrison. On pense aussi aux *Aubes écarlates*, sous-titré « Sankofa cry », de Léonora Miano. « Sankofa », est un titre de jazz vocal de Cassandra Wilson. C'est aussi un mythe africain. Le lien avec la tradition orale se fait de lui-même. Sans compter les autres traits d'oralité présents dans d'autres éléments paratextuels. Mais le titre est de première importance, puisqu'il joue un rôle fondamental dans la relation du lecteur au texte et dans la délimitation de l'horizon d'attente. Comme le remarque Charles Grivel,

Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre « s'ouvre » : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise.²¹²

On verra un peu plus loin que les références culturelles abondantes à l'intérieur des textes visent à en faire de véritables performances orales ou vocales, et que les titres ainsi conçus et placés dès la couverture donnent le *la*. On verra aussi comment cet ancrage du texte dans la culture africaine est motivé par un vaste projet de renouvellement esthétique dont l'un des enjeux majeurs consiste en la réhabilitation de ce qui avait été détruit, la réécriture de l'Histoire. A ce propos, et au sujet de Toni Morrison, Karen F. Stein écrit :

Morrison's career – as teacher, editor, social commentator, and primarily author of superbly crafted fiction – encompasses a project of total cultural renewal. She re-imagines and reaffirms the lives and history of African Americans from the earliest days of slavery up to the present, while avoiding stereotypes or oversimplification. (...) She employs African and Western traditions and conventions for both structure and critique, rewriting some of the “master narratives” of American culture and history.²¹³

²¹²Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 173.

²¹³*La carrière de Morrison – comme professeur, rédactrice, commentateur social, et principalement auteure de fictions superbes – circonscrit un projet de renouvellement culturel intégral. Elle réinvente et réaffirme les vies et l'histoire des Afro-américains depuis le début de l'esclavage jusqu'à présent, tout en évitant les stéréotypes ou la simplification exagérée. (...) Elle utilise les traditions africaines et les conventions occidentales dans l'écriture comme dans la critique, réécrivant ainsi certains « principaux récits » de la culture et de l'histoire américaines.*
Karen F. Stein, *op. cit.*, p. 6.

En somme, emprunter à des musiques hybrides pour écrire c'est produire, de fait, des textes doublement hybrides.

II-2.2.2. Des romans à « écouter »

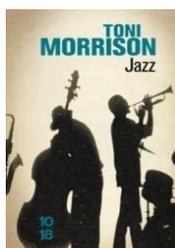
Il y a une pléthore de références musicales que charrient les romans, repérables depuis les paratextes jusqu'au cœur de la narration. Si en effet le paratexte a pour principal objectif d'indiquer selon quelles conventions le texte doit être lu, de dessiner un « horizon d'attente », alors, on peut dire que les paratextes des œuvres de Toni Morrison et de Léonora Miano invitent non seulement à la lecture, mais davantage à l'écoute. Ce qui est remarquable c'est que toutes les œuvres du corpus sont concernées, et presque tous les éléments paratextuels aussi : les titres, les sous-titres, les illustrations, les épigraphes, les intertitres, les notes de bas de pages, les postfaces, les commentaires de quatrième de couverture, les discours critiques... En somme, aussi bien le « péritexte » que l'« épitexte », pour reprendre la terminologie de Genette.²¹⁴

- **Titres et illustrations**

Si le titre constitue un élément paratextuel de première importance, c'est dire que les titres des œuvres de nos deux auteures sont décisifs pour postuler une présence musicale dans les textes. Et ce d'autant que, comme trace intertextuelle, ce sont des références bien explicites. Il en est ainsi de *Song of Solomon*, qui se réfère à un chant, et particulièrement un chant biblique, celui du *Cantique des cantiques*, qui se dit aussi *Cantique de Salomon* ou *Chant de Salomon*.²¹⁵ Il en est de même du titre *Jazz*, qui se réfère au genre musical du même nom, même si l'on peut penser à d'autres significations du mot... Mais si on avait commencé à douter, il suffirait de regarder une couverture comme celle-ci :

²¹⁴Dans l'acception de Genette, contrairement à l'« épitexte » qui n'est souvent adjoint qu'a posteriori à l'œuvre à la faveur d'une édition érudite, le « péritexte », lui, n'est jamais séparé du texte ; il est constitué des éléments qu'on retrouve sur la couverture et à l'intérieur du texte, à savoir le titre, le sous-titre, la préface, la postface, les notes, les titres de chapitres, etc. Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1987.

²¹⁵C'est un livre de l'Ancien Testament, recueil de cinq chants d'amour dont la forme poétique et le ton essentiellement lyrique, le traitement qu'il fait des thèmes plutôt profanes comme l'exotisme, le romantisme, et l'érotisme, contrastent nettement avec le caractère sacré, le style parabolique et austère des autres écrits du Livre Saint.



Cette première de couverture, qui a tout l'aspect d'une pochette de disque, est celle de la version française parue aux éditions 10/18 en 2008. Il s'agit sans conteste d'un orchestre de jazz, dans la mesure où on peut identifier les instruments typiques du jazz : de la gauche vers la droite, un saxophone, un violon, une trompette, une batterie. La volonté est manifeste d'illustrer à suffisance le titre de l'ouvrage et d'indiquer que c'est bien du jazz qu'il est question, que c'est un roman qui *joue* du jazz ; et cette idée d'une performance musicale est renforcée davantage par l'aspect dynamique de l'image, avec la silhouette des deux musiciens qui sont debout, l'un jouant du violon et l'autre de la trompette. Et si l'on n'est toujours pas convaincu, on peut peut-être demander à l'auteure elle-même : dans une interview accordée en 1996 à David Hackney, répondant à une question sur les procédés et les buts de son écriture, elle avoue : *I was very deliberately trying to rest on what could be called generally agreed upon characteristics of jazz.*²¹⁶ Et elle poursuit en énumérant ces caractéristiques : l'improvisation, l'égalitarisme entre musiciens, les multiples voix et points de vue, la mélodie comme *pattern*, un arrière-plan historique.

On a évoqué, concernant Léonora Miano, le sous-titre « Sankofa cry » qu'elle adjoint aux *Aubes écarlates*. D'autres titres de cette auteure sont aussi évocateurs du point de vue de la musique : *Afropean Soul* et *Blues pour Elise*. Il reste que le fait de choisir des titres aussi explicitement musicaux trahit au moins une volonté de la part des auteures, ou de l'éditeur : amener le lecteur à chercher dans le texte non pas tellement un texte, un contenu, mais surtout une forme, un style, une musique. C'est dire que, en partant de la classification opérée par les théoriciens,

²¹⁶*J'essayais très délibérément de me reposer sur ce qui pourrait s'appeler les caractéristiques généralement reconnues du jazz.*

Sheldon Hackney, "I Come from People Who Sang All the Time." *In* Nicholas F. Pici, *op. cit.*

ces titres ne jouent pas tellement une fonction d'identification mais surtout une fonction descriptive, puisqu'ils donnent des informations sur le contenu et/ou la forme de l'ouvrage. Plus précisément, *Jazz* fait partie des titres « rhématiques » qui *ne désignent plus ce dont on parle mais la façon dont on l'écrit*,²¹⁷ tandis que les autres titres, *Song of Solomon* et *Sankofa cry* seraient définis comme des titres « mixtes » puisqu'ils comprennent à la fois un élément rhématique et un élément thématique.

- **La photo-portrait des auteures**

Ce qui aiguise aussi une oreille musicale, et d'une façon assez inattendue, c'est la photo-portrait des auteures. Même si cela ne fait généralement pas partie des éléments paratextuels qu'on exploite pour formuler les hypothèses de lecture, cela ne nous paraît cependant pas totalement insignifiant dans la perspective de cette analyse. Comme nous l'avons ébauché plus haut, il y a un détail physique chez les deux dames qui ne manque pas de signification sur le plan musical.

On est frappé en effet par l'image de ces deux dames d'origine négro-africaines qui se laissent pareillement pousser les cheveux naturels pour former des *dreadlocks*. On peut s'interroger sur les motivations qui poussent à cultiver ce *look* particulier ; on peut y voir un simple choix esthétique, une préférence de mode qui n'a peut-être pas d'autre ressort que le goût personnel.

Mais, aussi vrai que « les yeux sont le miroir de l'âme », que l'apparence extérieure est le reflet d'un climat intérieur, ce *look* semble exprimer par sa nature même une certaine liberté, une posture de dissidence par rapport à un ordre établi. Aussi peut-il être perçu comme un moyen chez les deux écrivaines de revendiquer une appartenance à un certain milieu, à un certain monde : le monde de la musique en l'occurrence ; de sorte que les textes peuvent aussi être appréhendés à la lumière de cette image qu'elles donnent d'elles-mêmes.

Quoi qu'il en soit, les *dreadlocks* (littéralement « mèches de la peur ») ne sont pas toujours un simple caprice de beauté, ils sont la marque de fabrique d'un vaste mouvement du nom du *rastafarisme* qui déborde largement l'univers musical pour

²¹⁷Jouve, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 15.

embrasser la politique et la religion. Le mouvement *rastafari*, dont le message s'est diffusé en partie à travers la musique reggae d'un Bob Marley (grand amateur de dreadlocks, soit dit en passant), est porteur de toute une philosophie de rébellion, de toute une vision du monde que l'on peut retrouver dans toutes les cultures du monde entier.

Il devient donc tentant de faire le rapport avec nos deux auteures, de se demander par exemple si cette touffe de cheveux qu'elles arborent comme « un buisson sauvage »²¹⁸, ne plante pas ses racines dans le rastafarisme dont elles seraient des adeptes ; et si leurs textes ne porteraient pas, de quelque manière que ce soit, les marques de ce mouvement de pensée.

- **Les épigraphes**

Au niveau des épigraphes des romans, on peut également repérer des références musicales. Ainsi se présente l'épigraphe de *Jazz*:

I am the name of the sound
and the sound of the name.
I am the sign of the letter
and the designation of the division.²¹⁹
(Thunder, Perfect Mind,"
The Nag Hammadi)

Extraite d'un texte religieux et sacré intitulé « *The Nag Hammadi* », cette citation présente des termes significatifs : « son », « nom », « lettre », « signe ». Il y a une référence évidente à la musique, mais aussi à la représentation de manière générale. C'est sans doute pour cela que Justine Tally présente le roman de Toni Morrison ainsi: *story about the ways and means of storytelling itself and the language of the narrative process.*²²⁰

²¹⁸L'expression est de Léonora Miano elle-même : c'est ainsi qu'elle décrit la chevelure d'Ayané dans *L'intérieur de la nuit*.

²¹⁹*Je suis le nom du son // et le son du nom.*

Je suis le signe de la lettre // et la désignation de la division.

²²⁰ *Une histoire au sujet des moyens du conte lui-même et le processus narratif du langage.*

Tally, Justine, *The Story of Jazz. Toni Morrison's Dialogic Imagination*, London, Hamburg, 2001, p. 29.

Dans *Contours du jour qui vient*, il y a trois épigraphes ; l'une tirée de la bible et les deux autres sont extraites des paroles de musiques :

*I am an endangered species
But I sing no victim song (...)
I sing of rebirth, no victim song*²²¹
Dianne Reeves, « Endangered Species »,
Art and Survival.

*Down here below
The winds on change are blowing
Through the weary night
I pray my soul will find me shining
In the morning light
Down here below*²²²
Abbey Lincoln, *Down here below*,
A Turtle's Dream

C'est ainsi que les extraits apparaissent dans le roman : avec les noms des chanteuses, les titres des chansons et les noms des albums. Dianne Reeves et Abbey Lincoln sont deux chanteuses de Jazz afro-américaines. Le premier extrait évoque la volonté de renaître de ses souffrances, comme le phœnix de ses cendres, pour se tenir debout, malgré l'intensité du malheur, de la douleur. C'est dire que la mélodie qu'entonne le survivant ne doit pas être une plainte victimaire.

La deuxième citation extraite de « A Turtle's Dream » d'Abbey Lincoln, est cette parole qui a certainement inspiré le titre de Miano, puisqu'elle traduit à travers un champ lexical tel que : « The winds on change are blowing », « shining », « weary night », « morning light » ; l'idée d'une aube, d'un jour nouveau ; l'avènement d'une ère plus euphorique, autant de connotations que l'on retrouve aussi aisément dans l'expression « contours du jour qui vient ».

²²¹ *Je suis une espèce menacée // Mais je ne chante pas une chanson de victime (...)* //
Je chante la renaissance, pas une chanson de victime

(Les traductions sont de nous, concernant les textes de Léonora Miano)

²²² *Ici-bas ci-dessous // Les vents sur le changement soufflent // A travers la nuit de lassitude //*
Je prie pour que mon âme me retrouve brillant // Dans la lumière de matin // Ici-bas ci-dessous

Ainsi, on s'aperçoit que le titre du roman de Miano, même s'il ne le laisse pas apparaître à première vue, porte en fait une allusion musicale. Et quand on sait que la citation est souvent l'aveu d'une source d'inspiration, ces paroles de chanson placées au seuil du roman en annoncent d'emblée la couleur. Par ailleurs, il y a une autre source d'inspiration que l'auteure a avouée assez explicitement :

La musique était déjà à l'origine du livre, puisque le parcours de Musango, le personnage principal, a été conçu en résonance avec des chansons qui se sont insinuées en moi lors de l'élaboration du propos. Deux spirituals ont servi de point de départ. Il s'agit de *Motherless child* et de *Wade in the water*.²²³

Il ne restera donc plus qu'à montrer en quoi le roman est une réécriture de ces deux spirituals ainsi que des deux extraits de jazz vocal placés en épigraphe.

- **Intertitres et composition musicale des textes**

Dans les romans, on constate que les intertitres sont empruntés au lexique musical, ce qui s'illustre particulièrement chez Léonora Miano. Chez Toni Morrison, la référence musicale n'est pas explicite au niveau des intertitres, même si des analyses plus poussées montreront que la structuration des textes n'en est pas moins musicalisée.

Dans *Contours du jour qui vient*, lorsqu'on observe la manière dont les différentes parties du texte sont titrées et organisées, on peut dire sans conteste qu'il s'agit d'un morceau de musique ayant un début, un milieu et une fin, selon le schéma suivant :

Prélude : absence
1^{er} mouvement : volition
Interlude : résilience
2^d mouvement : génération
Coda : licence

On le voit, chaque terme musical est suivi d'un substantif qui en constitue le sous-titre et qui résume sans doute l'histoire qui est racontée dans la section du roman concerné. On remarquera également la rime croisée (\-ãš\ -sjõ\ -ãš\) qui

²²³ Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, op. cit., p. 19.

caractérise cette structure et qui n'est certainement pas sans incidence sur la structure ou la signification de l'histoire racontée dans le roman. En tout cas, le texte, qui court sur 275 pages, se présente comme une pièce de musique assez longue, avec des mouvements, des ruptures, des silences et des transitions bien définis. Si le procédé paraît assez original, il a le mérite d'informer clairement sur les visées de l'auteure : attester de l'inspiration éminemment musicale de son texte et amener le lecteur à l'appréhender à partir de ce point de vue.

En ce qui concerne *Tels des astres éteints*, c'est un roman qui épouse la structure d'un album de musique. Il est construit autour de cinq thèmes de jazz, et chaque thème donne son titre aux cinq principales sections du roman. A l'entrée du roman, on peut voir un *Sommaire* qui rappelle assez les plages musicales alignées sur la pochette d'un disque :

Intro: Come Sunday: *monodie*
1. Afro Blue: *berceau*
2. Straight Ahead: *parcours*
3. Angel Eyes: *rencontre*
4. Round Midnight: *tournant*
5. Left Alone: *demeure*
Outro: Come Sunday: *monodie*
Bande-son

Un tel *sommaire* placé à l'entrée du texte participe d'une volonté d'orienter le public vers une lecture musicale du texte. Cette présentation montre à suffisance que les différentes parties du roman doivent être lues ou plutôt *écoutées* comme des réinterprétations musicales, des remix de titres bien connus, un peu comme l'album de Yannick Noah intitulé « Hommage », que le chanteur consacre intégralement à la reprise des anciens succès de Bob Marley. Ici, il ne s'agit pas de reggae (même s'il n'est pas absent à l'intérieur du texte par ailleurs) ; les références sont du répertoire jazz américain des années 1950-1960.

Comme on le voit dans le sommaire, chaque titre de standard est suivi par un substantif qui annoncerait, comme dans *Contours du jour qui vient*, la réinterprétation que l'auteure va faire du standard. A l'intérieur du roman, on remarque que ces titres de standards sont aussi celles de chaque section du roman,

et que chaque titre est suivi par un extrait des paroles tirées du thème. A la fin du roman, dans ce qui tient lieu de postface et que l'auteure désigne sous le nom de « bande-son », ces différents standards sont à nouveau énumérés. L'auteure entreprend aussi de donner, comme on le fait pour les films, la liste des morceaux de musique que charrie son œuvre, pratique assez singulière en littérature, mais qui est assez privilégiée par l'auteure, comme on peut le constater aussi dans *Blues pour Elise*²²⁴, ou dans ses dernières parutions, les deux tomes de *Crépuscule du tourment*.²²⁵

En outre, dans cette « bande-son » de *Tels des astres éteints*, l'auteure prend soin de présenter une « liste de chansons mentionnées ou évoquées dans la narration » ; chansons qui, faut-il le préciser, appartiennent exclusivement à la catégorie des musiques afro-américaines. Ce sont autant d'éléments qui reflètent une volonté chez l'auteure de rendre bien explicite l'esthétique musicale de son œuvre. Elle ne s'en cache d'ailleurs pas, lorsqu'on l'interroge à ce sujet :

La musique tient une plus grande place dans mon travail que la théorie littéraire pure. C'est là que je tire les éléments qui structurent les textes, en général. Ici, j'ai simplement décidé de montrer cette ossature au lecteur, pour qu'il connaisse mieux ma sensibilité, mon esthétique.²²⁶

Ainsi se trouve noué par ce dispositif paratextuel un contrat de lecture qui, pour le coup, apparaît davantage comme un contrat d'« écoute », puisque tout concourt à présenter le texte surtout comme une pièce musicale pour laquelle le lecteur doit tendre surtout l'oreille. On assiste bien là à ce que Robert Fotsing Mangoua, dans son essai de caractérisation de l'écriture jazz, qualifie comme étant *une révolution poétique qui modifie le sens de l'écriture et de la lecture en les érigeant en des exercices d'écoute simultanée des standards qui hantent les œuvres*.²²⁷

Il apparaît aussi que, si l'on s'en tient aux paratextes, la revendication d'une écriture musicale est bien plus marquée chez Léonora Miano que chez Toni

²²⁴Miano, Léonora, *Blues pour Elise*, Paris, Plon, 2010.

²²⁵Miano, Léonora, *Crépuscule du tourment 1 (Melancholy) & 2 (Héritage)*, Paris, Grasset, 2016 & 2017

²²⁶Extrait d'une interview réalisée par *Journal du Cameroun* et publiée dans le site : <http://www.journalducameroun.com/article.php?aid=180>, consulté le 06 Novembre 2013.

²²⁷Robert Fotsing Mangoua, « L'écriture jazz », in Fotsing Mangoua, Robert et alii, *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, l'Harmattan, 2009, p.145.

Morrison, dans la mesure où elle ne se manifeste pas seulement dans les titres et les épigraphes, mais aussi dans les sous-titres, les sommaires, les intertitres, la postface. Il reste que ces références musicales apparaissent comme l'aveu d'une source d'inspiration et d'un idéal esthétique que les auteures chercheraient à atteindre, sans compter les déclarations et les discours paralittéraires qu'elles font elles mêmes dans des interviews. Ces discours, même s'ils n'ont de véritable portée qu'à la lumière de l'analyse des textes, ne manquent cependant pas de pertinence. Et comme l'écrit justement Henri Meschonnic,

les intuitions théoriques des poètes – comme ce que disent les peintres sur la peinture –, étant un discours de la pratique, le langage d'une activité [...] peuvent être des matrices qui valent plus que tous les livres des critiques ou des philosophes.²²⁸

II-2.3. *Mouvements* : écritures dynamiques

Les musiques afro-américaines en général, au regard des circonstances de leur naissance, apparaissent comme la réalisation d'une quête esthétique qui est aussi le signe d'une quête identitaire. Aux paradigmes de l'écartèlement et du croisement s'ajoute donc un troisième, celui du mouvement, qui se réfère davantage aux enjeux de l'écriture musicale, avec leurs prolongements dans l'écriture littéraire.

II-2.3.1. *Quêtes esthétiques*

Parlant de la littérature, le mouvement est d'abord celui qui s'effectue d'une forme d'art à une autre, de la littérature à la musique en l'occurrence, dans la quête des moyens d'expression. Et puis, il se trouve que les musiques concernées, écartelées comme elles sont entre deux univers culturels, placent la quête esthétique au centre de leur préoccupation.

Cela s'illustre particulièrement dans le jazz dont l'écriture essentiellement dynamique se compose entre partition et improvisation, entre technique et *feeling*, entre quête perpétuelle d'harmonies et participation active de l'auditeur. Sous un tel modèle, le texte se transforme lui-même en un champ d'expérimentation, où

²²⁸Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 55.

l'affrontement entre des traditions culturelles et esthétiques crée un désordre où se cherche une voix singulière, un phrasé individuel. L'écriture dynamique correspond à une écriture « cinétique » sous la plume de Aude Locatelli, pour qui l'imitation des procédés jazziques introduit en littérature des effets comparables à ceux que l'on retrouve dans le cinéma, c'est-à-dire un mouvement, une énergie motrice : *l'écriture-jazz a pour principale caractéristique d'être une écriture « cinétique » [...] liée à une prépondérance du mouvement et du rythme.*²²⁹

Le mouvement est aussi celui qui s'oriente vers le lecteur, car à l'image du jazz, le texte appelle à la participation du destinataire ; il est ouvert à une multiplicité d'interprétations, dans une dynamique de co-construction perpétuelle. C'est donc dans cette perspective que les romans de nos deux auteurs seront envisagés, surtout quand on sait que Toni Morrison par exemple n'a d'autre ambition que de faire par la littérature ce qui se fait en musique :

I am not explaining anything to anybody. My work bears witness and suggests who the outlaws were, who survives under what circumstances and why, what was legal in the community as opposed to what legal outside it. And that is in the fabric of the story in order to do what the music used to do.²³⁰

Il est à noter enfin que ces notions de « mouvement » et de « rythme », qui paraissent fondamentales dans l'écriture-jazz, sont aussi des notions centrales dans la théorie du rythme de Meschonnic, selon laquelle tout discours est une dynamique perpétuelle dont l'analyse implique la prise en compte d'un contexte, d'une historicité. Tout au long de ce travail, on verra que les théories de Meschonnic trouvent une illustration particulière dans le jazz et dans la musique afro-américaine en général, aussi bien que dans la littérature qui prend cette musique pour modèle.

²²⁹ Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres*, op. cit., p. 134.

²³⁰ *Je n'explique rien à personne. Mon travail témoigne et suggère qui étaient les hors-la-loi, qui avait survécu dans quelles circonstances et pourquoi, ce qui était légal dans la communauté par opposition à ce qui l'était en dehors. Et cela rentre dans le tissu de l'histoire afin de faire ce que la musique avait l'habitude de faire.*

LeClair, Thomas, "The Language must not swear: A Conversation with Toni Morrison", cité in Linden Peach, *Macmillan Modern Novelists: Toni Morrison*, London, Macmillan Press, 1995, p. 18.

II-2.3.2. Quêtes identitaires

La dynamique de quête n'est pas à être recherchée seulement au niveau de la forme ou du style, mais aussi au niveau des thèmes. La problématique identitaire qui est au cœur des musiques afro-américaines se prolonge dans les textes qui les prennent pour modèle. La confrontation qui s'effectue entre des traditions esthétiques n'est que le signe d'un choc des civilisations, d'un affrontement entre les oppresseurs et les opprimés. A la thématique de la violence et du traumatisme s'ajoute alors celle de la reconstruction de soi. Dans ce contexte, le mouvement prend aussi le sens du déplacement d'un espace géographique à un autre ; il prend le sens de la conquête d'un « tiers-espace » entre l'espace dont on est dépossédé et celui qu'on tente de posséder. Car l'oppression se décline non seulement par un arrachement aux membres de sa communauté, un *démembrement* ; mais aussi par un arrachement à son milieu de vie, un *déracinement*. Elle tend à priver le sujet d'un espace à lui, à l'intérieur de lui comme à l'extérieur, de sorte que son parcours va se résumer à chercher à retrouver l'origine, le paradis perdu, tout en négociant avec l'espace qui lui est imposé.

De ce point de vue, l'écriture musicale rejoint la catégorie des « écritures migrantes » ou des « écritures métisses »²³¹ dont parlent Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, des « écritures de la migrance »²³² dont parle Abdourahman A. Waberi. Cela s'illustre particulièrement dans le contexte postcolonial. En effet, les sujets postcoloniaux vivent avec une intensité toute particulière la lancinance identitaire. Héritiers d'une culture, de traditions locales, ils le sont aussi de la culture occidentale imposée par la colonisation. Ils sont des êtres de l'entre-deux, se sentant parfois doubles, parfois déchirés. Léonora Miano écrit : *être un africain, de nos jours, c'est être un hybride culturel. C'est habiter la frontière.*²³³ La frontière est en effet une thématique particulièrement explorée par l'auteure, c'est un élément définitoire de sa sensibilité littéraire et de sa propre identité, qu'elle qualifie de

²³¹Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, «L'Emergence des écritures migrantes et métisses au Québec », http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:zR_H8T3flrQJ:litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/26408/24404+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr

²³²Abdourahman A. Waberi, « Émile Ollivier, poète de la migrance » http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/ollivier_waberi.html

²³³Miano, Léonora, *Habiter la frontière, op.cit.*, p. 28.

« frontalière »²³⁴, cette conceptualisation a sans doute été influencée par l'écrivain libanais Amin Maalouf, dont l'essai *Les identités meurtrières* décrivaient déjà *des êtres frontaliers en quelque sorte, traversés par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres.*²³⁵ Cependant, pour Léonora Miano, l'identité frontalière est celle qui se caractérise non seulement par l'hybridité, mais aussi par le mouvement, par une quête perpétuelle :

[Elle est] ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais au contraire, dans un espace d'accolement permanent. La frontière telle que je la définis et l'habite, est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre.²³⁶

²³⁴ Miano, Léonora, *Habiter la frontière, op.cit.*, p. 5.

²³⁵ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1998, p.13.

²³⁶ Miano, Léonora, *Habiter la frontière, op.cit.*, p. 25.

Conclusion partielle

Cette partie cherchait à donner un aperçu de la tradition littéraire dans laquelle Toni Morrison et Léonora Miano paraissent presque naturellement se situer, tradition qui plonge ses racines dans les sources lointaines d'un genre musical majeur : le blues. On a pu constater dans un premier temps qu'il y a un parallèle évident entre cette musique et le peuple afro-américain, du point de vue de sa naissance et de son évolution. En second lieu on a décrit le rôle essentiel que cette musique a pu jouer pour ce peuple, du point de vue de la reconstruction identitaire et de l'émancipation culturelle, dans une Amérique qui n'a voulu du Noir que pour le broyer.

Par ailleurs, le blues apparaît comme une véritable matrice pour tout un corpus musical qui a vu le jour dans le berceau de l'Amérique noire avant de conquérir le monde entier. Cette musique, on a fini par la qualifier de « musique noire », dénomination assez controversée, défendue par les uns et combattue par les autres. S'il nous est autorisé à donner notre avis là-dessus, nous nous situerons plutôt du côté des détracteurs, tant il nous reste des raisons de la trouver, cette dénomination, impropre. Ces raisons se résument à ceci que la science peut se passer des adjectifs « colorés » pour décrire certains phénomènes, d'abord parce que les couleurs sont des constructions la plupart du temps, et aussi parce qu'elles sont fertiles à la perpétuation d'idéologies destructrices. Et l'euphémisme ridicule qui consiste à dire *black* au lieu de *noir* ne trouve pas non plus de grâce à nos yeux. Nous serons donc plus enclins, au fil de cette étude, à utiliser le terme de « musique afro-américaine ».

On a vu que, en plus du blues, le jazz s'illustre aussi particulièrement dans ce corpus musical, peut-être parce qu'il est l'un des plus féconds, des plus joués à travers le monde, des plus étudiés et des plus repris par les écrivains. En s'émancipant dans d'autres aires culturelles, il n'a pas perdu cette vocation originelle qui le partage entre la contestation et la quête, comme cela s'observe particulièrement en Afrique et dans les Antilles, où les situations vécues sont à peu près similaires à celles du contexte afro-américain.

Sur le plan littéraire, la musique afro-américaine en général bénéficie d'une grande fortune. C'est sans doute l'un des corpus musicaux qui ait le plus fécondé l'élaboration du discours littéraire, dans la critique comme dans la création, tout continent confondu. En Amérique, c'est le modèle de référence par excellence pour les écrivains noirs. Le blues surtout. Il représente une matrice dans toute sa splendeur. Il nourrit les romanciers et les poètes ; il fournit des images, des thèmes, des symboles ; il offre des outils pour comprendre le monde, pour le dire et pour analyser ce qui en est dit, pour s'y tailler une place. En somme, une littérature qui n'aurait peut-être jamais pu exister sans le blues, tout comme l'écrivain lui-même, la personne de chair et d'os, qui peut-être n'aurait jamais pu exister sans le blues.

En Europe, en France notamment, c'est surtout le jazz qui est à l'honneur. Il recèle un potentiel de liberté qui l'a rendu particulièrement attrayant dans le contexte européen du début du XXe siècle, devenant pour des écrivains un véritable symbole de subversion des canons esthétiques traditionnels. Bien sûr, ici, les préoccupations des écrivains sont fort éloignées des réalités lourdes et brûlantes de l'Amérique martyrisante. Cette Amérique où faire de la musique, pratiquer une écriture musicale, c'était pratiquement une question de vie ou de mort. En Europe, la transposition littéraire du jazz ne s'articule plus forcément avec la problématique identitaire ; elle obéit davantage à un enjeu esthétique, elle sert surtout à la contestation et à la déconstruction, comme on l'a vu concernant par exemple le Surréalisme et le Nouveau Roman. Par contre, dans le domaine de la littérature postcoloniale, les enjeux de l'écriture musicale tendent à rejoindre ceux du contexte afro-américain, en raison bien évidemment des similitudes des situations politiques, sociales, culturelles et identitaires.

Dans ce tableau, les figures de Toni Morrison et Léonora Miano (et là, nous voyons aussi les visages entourés de dreadlocks) émergent comme deux véritables icônes vivantes. Elles s'illustrent particulièrement par leurs profils de *blueswomen*, leur profonde ressemblance avec les chanteurs afro-américains, du point de vue de leurs vécus, des ressorts et des enjeux qui les poussent à la création littéraire.

Cette affinité entre auteurs et chanteurs, qui de notre point de vue est une spécificité de la création musico-littéraire inspirée des musiques afro-américaines, nous a semblé devoir être déclinée en trois temps :

*Une phase d'*Écartèlements*, qui consiste dans les déchirures à l'origine de l'acte d'écriture : déchirures entre des postures identitaires, entre les cultures africaines et occidentales, entre l'impuissance de la langue verbale face au trauma et l'idéal inaccessible du langage musical.

*Une phase de *Croisements*, qui consiste à essayer de remédier aux déchirements de la première phase, en opérant des hybridations entre les traditions esthétiques africaines et occidentales, entre le champ musical et le champ littéraire ; tout en rendant tout cela visible dès l'appareillage paratextuel.

*Une phase de *Mouvements*, qui consiste dans la quête esthétique et la quête identitaire, et qui place au cœur de l'écriture des paradigmes tels que le dynamique, le cinétique, le rythmique, le frontalier, la migration, la co-construction perpétuelle du sens avec le lecteur.

Cette approche, en situant les deux auteures dans un contexte précis, a permis aussi d'esquisser les tenants et les aboutissants de leurs recours à ce corpus musical précis qui est la musique afro-américaine. Même s'il reste tout de même à remarquer que ce recours est beaucoup plus naturel pour Toni Morrison que pour Léonora Miano.

On peut en effet se demander pourquoi l'écrivaine franco-camerounaise a dû aller chercher l'inspiration musicale du côté de la lointaine Amérique, comme s'il n'y avait pas de musique en Afrique, comme si des musiques hybrides, il n'y en avait pas aussi au Cameroun – on connaît par exemple le makossa et la soul makossa, on connaît Manu Dibango et Richard Bona, on connaît André-Marie Tala et Sandra Nkaké... En un sens, le pays d'origine de la romancière est l'un des pays pionniers en matière de musiques métisses, et il aurait été sans doute beaucoup plus logique pour elle d'y recourir pour exprimer les préoccupations propres à son contexte, celui des Africains et des Afropéens. A vrai dire, la démarche de Léonora Miano peut éveiller un soupçon. On pourrait formuler l'hypothèse de l'influence sur elle des auteurs afro-américains ; on pourrait considérer qu'elle s'est inspirée moins d'un modèle musical que d'un modèle littéraire. Pour quelles raisons ? Recherche d'inspiration ? Tentative de captation d'un capital symbolique ?... Mais de telles interrogations concernent des pratiques intertextuelles relevant des études d'influences ou de plagiat qui pourraient faire l'objet d'une toute autre recherche.

On se contentera ici de remarquer que les musiques afro-américaines font aussi partie de la culture camerounaise et africaine en général, elles ont bercé bon nombre de générations, dont fait partie celle de l'auteure. Comme elle le dit, *tout Africain aujourd'hui est un hybride culturel*. Par ailleurs, on ne peut que constater que l'emprunt aux musiques afro-américaines est une pratique plutôt répandue chez les auteurs africains, pour des raisons qu'on a déjà présentées.

Il reste que Léonora Miano s'impose particulièrement parmi ces auteurs, et c'est la principale raison pour laquelle nous l'avons choisie : elle est sans doute celle qui articule le plus étroitement et le plus systématiquement son œuvre avec la musique afro-américaine, du premier roman au dernier en date.²³⁷ Elle est aussi celle chez qui le traitement de cette musique s'articule le plus étroitement avec la question identitaire, et, comme on l'a vu, elle le revendique : *j'écris comme on chante le blues*. C'est tout dire.

La problématique identitaire, tel est précisément le sujet que nous voulons aborder à présent, dans la deuxième partie de ce travail.

²³⁷Miano, Léonora, *Crépuscule du tourment 2. Héritage*, op. cit.

PARTIE II
MUSIQUE ET PROBLEMATIQUE IDENTITAIRE

Me, I want to explain myself so bad. I want to have myself understood. And the music, it can do that. The music, it's my whole story.

« Moi, je veux pouvoir dire combien j'ai mal. Je veux me faire comprendre. Et la musique, elle peut faire cela. La musique, c'est toute mon histoire. »

Sidney Bechet

Puisque la question identitaire constitue, comme on l'a vu, une thématique majeure du blues et des musiques afro-américaines en général, elle est aussi centrale dans une littérature qui s'inspire de ce corpus musical. La fiction devient ainsi le lieu de la mise en scène de ce « peuple du blues » dont parle LeRoi Jones, à travers des personnages qui non seulement chantent littéralement le blues mais aussi le vivent en tant qu'expérience traumatique. En effet, le blues apparaît comme l'expérience fondamentale de la condition noire (pas seulement en Amérique mais aussi au-delà, comme on le verra), et il apparaît qu'une littérature qui aurait fait l'économie de cette musique dans la représentation de cette condition serait passée à côté de quelque chose, sinon de l'essentiel. Bien sûr, il y a aussi le jazz, il y a toutes les autres *black music* ; mais c'est le blues qui a le plus participé à la modélisation des personnages de fiction, du moins en ce qui concerne la tradition afro-américaine. Jimoh A. Yemisi nous conforte dans cette idée lorsque, après avoir relevé que l'esthétique du blues dans la littérature afro-américaine est très souvent marginalisée par la critique, il écrit : *Blues is the prevalent musical aesthetic philosophy that informs African American fictional characters and themes.*²³⁸

On l'aura compris, c'est le personnage qui est la principale structure narrative concernée ici. En partant de la distinction établie par Genette entre les structures de la fiction et les structures du récit,²³⁹ nous entendons consacrer cette deuxième partie à la fiction, pour analyser les références musicales qui s'y insèrent ainsi que le rôle qu'elles y jouent. L'hypothèse est que les emprunts musicaux, explicites ou implicites, participent à la représentation et à l'élaboration des discours idéologiques et symboliques. Les noms de musiciens ou d'instruments, les thèmes

²³⁸ Les blues est la plus importante philosophie de l'esthétique musicale qui informe les personnages et les thèmes de la fiction afro-américaine.

Jimoh A. Yemisi, *op. cit.*, p. 18.

²³⁹ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1972.

musicaux, les titres de morceaux, les paroles de chansons, sont autant de références ou de *melophrasis*²⁴⁰, pour reprendre la terminologie de Rodney Stenning Edgecombe, qui font l'objet d'une réécriture, d'une réinterprétation dont le but principal est de construire, de la même façon que n'importe quel autre signe linguistique, l'univers de la fiction – même s'il est plus approprié, à certains égards, de parler plutôt de déconstruction. Dans cette configuration, les personnages émergent avec les deux principaux traits qui définissent traditionnellement les *blues people* : ils sont porteurs d'un trauma historique, mais aussi d'un effort de « healing », d'une volonté de résistance ou de résilience. Tels sont les deux thèmes principaux autour desquels s'organiseront les deux chapitres de cette partie.

²⁴⁰Rodney Stenning Edgecombe, "Melophrasis : Defining a Distinctive Genre of literature/Music Dialogue", cité in Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. Study in the theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1999, p. 55.

CHAPITRE 3

Crises identitaires

La préoccupation centrale de Toni Morrison et de Léonora Miano est de donner la voix à l'expérience traumatique qui a été générée par des drames historiques particuliers : la traite négrière, le racisme, la colonisation et le postcolonialisme. Et puisque c'est dans la musique que cette expérience a pu le mieux s'exprimer et se sublimer, la fiction romanesque se fait aussi fiction musicale. La référence musicale s'impose en effet comme la principale modalité de la représentation, se déclinant en deux principaux paramètres esthétiques : le lyrisme et la déconstruction. Mais déjà intervient-elle dans le cadre spatio-temporel pour y insuffler cette atmosphère dysphorique propre à ce qu'on pourrait appeler « le monde du blues ».

III-1. Le monde du blues selon Morrison et Miano

Il se peut bien, puisqu'il existe un « peuple du blues », qu'il faille également parler d'un « monde du blues » : le cadre spatio-temporel où ce peuple a germé et évolué. Ce qui est vrai dans la vraie vie l'est aussi dans la fiction : l'espace détermine le personnage. Si l'on vit certaines situations, c'est d'abord parce qu'on vit dans un espace donné à un temps donné. Cela est encore plus vrai dans le cadre de nos romans, où les traumatismes exprimés sont consubstantiels à la manière dont l'espace géographique est géré. La référence musicale contribue à rendre compte de cette gestion spatiale, tout en servant de principal point d'articulation entre roman et Histoire. Mais tout cela ne s'effectue que par le truchement de l'imagination du lecteur, ce qui amène à aborder au préalable la question de la musique-fiction ou, plus particulièrement, de la « blues-fiction ».

III-1.1. Blues-fiction : musique et dysphorie

Nous nous proposons en effet d'employer le terme de « blues-fiction », construit sous le modèle de la « musique-fiction » de Aude Locatelli, pour désigner les œuvres musico-littéraires qui font entendre en imagination le blues ou les musiques afférentes, tout en le faisant ressentir aussi.

Dans un roman, tout signe linguistique participe à la création du monde représenté et de l'illusion référentielle. Lorsque la référence musicale s'insère dans ce *tissu* qu'est le texte, elle suscite une écoute fictive qui accompagne le lecteur dans la diégèse (si bien sûr la musique évoquée lui est connue – toujours faut-il rappeler cette condition théorisée par Bakhtine) en même temps qu'elle plonge davantage dans une ambiance particulière : euphorique si la musique est joyeuse, dysphorique si elle est triste. Il est évident aussi qu'une simple référence musicale parfois peut suffire pour camper tout un univers, pour dessiner un espace-temps particulier, sans que de longues descriptions soient nécessaires. Ceci d'autant plus que la musique est un signe des temps : les différents genres musicaux se définissent aussi par l'époque à laquelle ils appartiennent, le contexte socioculturel dont ils proviennent. C'est dire que la musique-fiction participe à la co-construction, par l'auteur et le lecteur, de l'espace-temps romanesque.

Ainsi, en lisant un titre comme *Jazz* sur la couverture du roman de Toni Morrison, le lecteur, s'il peut penser aux autres significations du vocable, pense aussi au genre musical. D'emblée, il est projeté dans un univers musical et dans un univers tout court. Il sait déjà dans quel monde il va très probablement entrer ; il sait aussi, avant même d'avoir lu la première phrase, qu'il pourrait avoir des coups de blues ou alors danser et jubiler avec les personnages – tout cela en imagination, bien entendu. De même, « Sankofa cry », le sous-titre des *Aubes écarlates* de Léonora Miano, fait penser immédiatement au titre « Sankofa », un titre de jazz vocal extrait de l'album *Blue Light 'Til Dawn* de la chanteuse afro-américaine Cassandra Wilson. Donc, encore du jazz ; encore un monde prévisible où la tristesse s'annonce d'emblée prédominante, d'autant plus que l'auteur adjoint ce mot : « cry » (pleur, cri) au titre musical initial.

On reviendra plus loin sur le sens de ce mot, *Sankofa*, qui se réfère à bien plus de choses qu'un simple titre de musique. Pour l'instant, contentons-nous de remarquer que l'œuvre musico-littéraire, lorsqu'elle porte une référence à une musique « noire », et a fortiori dès le titre ou tout autre élément paratextuel comme c'est le cas dans les autres romans du corpus, cela suggère aussitôt une atmosphère où le dysphorique a tendance à l'emporter ; cela entraîne dans un espace-temps particulier que l'on pourrait appeler « le monde du blues ».

III-1.2. Musique et caractérisation spatio-temporelle

Dans notre conception, le monde du blues se réfère à l'espace géographique et temporel où le peuple du blues a germé et évolué, espace qui est celui du territoire américain tel que LeRoi Jones le définit dans son ouvrage ; espace qui s'étend aussi à tout le territoire habité par la diaspora africaine et que circonscrit par exemple un concept comme la *Black Atlantic* de Paul Gilroy ; espace qui englobe enfin le continent africain lui-même et plus particulièrement la partie du sud du Sahara. Le monde du blues correspond à tout cet espace que traverse ce que Nathalie Etokè décrit par la formule heureuse de la « melancholia africana » : *mélancolie qui colore l'existence des Noirs en Afrique, en Europe, dans la Caraïbe et en Amérique du Nord*²⁴¹ ; mélancolie fondée sur des expériences traumatiques séculaires : la traite négrière, l'esclavage, la colonisation, le postcolonialisme.

C'est bien tout ce contexte qu'embrassent les œuvres de Toni Morrison et de Léonora Miano, et la référence musicale est l'un des éléments textuels significatifs de ce point de vue, si ce n'est le principal, dans des textes qui se veulent des mimes parfaites – mais désespérées – de la musique, des textes qui en tout point de vue paraissent n'avoir été écrits que par défaut, à défaut de chanter. *Le chant de Salomon*, si tel est le titre du roman de Morrison, est aussi, on le découvre en lisant le texte, la complainte que chantait Ryna, la femme de Salomon, à la disparition de ce dernier dans les champs d'esclavage ; complainte qui est reprise à travers les âges jusqu'au XXe siècle, période dans laquelle se situe l'intrigue du roman (le récit commence le mercredi 18 février 1931, jour de la naissance de Macon Mort II, arrière petit-fils de Solomon et héros de l'histoire). Comme tout texte oral qui traverse le temps, la complainte initiale connaît des modifications et amplifications, elle finit par devenir la légende d'un ancêtre qui se serait envolé en Afrique pour échapper à sa condition ; légende chantée dans des berceuses et comptines, aussi bien dans la famille de Macon Mort que dans toute la communauté noire.

On voit ainsi comment la chanson est l'élément textuel qui permet de construire le cadre du roman, partagé entre l'Afrique et l'Amérique ; en même temps qu'elle

²⁴¹ Etokè, Nathalie, *Melancholia africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, éditions du Cygne, « Mémoires du Sud », 2010, p. 27.

campe toute une séquence temporelle, des années d'esclavage au début du XXe siècle. Il est à noter que la musique-fiction ne s'opère pas à proprement parler en ce qui concerne « la chanson de Salomon », puisqu'il s'agit d'une chanson fictive qu'on ne découvre qu'au fil de la lecture, à travers les extraits qui jalonnent le texte.

Par contre, c'est avec un air bien particulier en tête que le lecteur peut découvrir *Jazz*, un air qui le saisit dès la première de couverture et l'accompagne dans le texte, dans l'univers des personnages : le Harlem des années 20. Dans ce roman où la musique du jazz est par endroits longuement décrite mais jamais nommément citée, c'est elle qui se veut le sujet, le thème et le style de l'écriture ; c'est par elle que le monde de la fiction s'ouvre au lecteur. Les années 1920 sont précisément les années du « jazz age » ; années pendant lesquelles cette musique connaît son essor aux Etats-Unis. C'est aussi la période de la « Harlem Renaissance », ce mouvement culturel qui marque une étape importante dans l'histoire de la communauté noire du Nouveau-Monde. Le roman s'inscrit dans ce contexte, il se focalise sur les descendants d'esclaves qui, à l'instar de Joe Trace et sa femme Violet, ont quitté les états du sud pendant la *Great Migration*²⁴² pour s'installer dans cette cité de Harlem qui était alors synonyme d'espoir et de réussite sociale. La ville a fini par avoir une signification légendaire dans la mythologie des Afro-Américains, à l'image même du jazz dont elle n'a cessé de résonner durant ces années d'effervescence. Chanter et danser dans des salons ou dans des bals interminables, telle est l'une des activités majeures qui rythment la vie des personnages, même si elle n'est pas toujours l'objet de jugements favorables. Ce qui est source d'euphorie pour certains est perçue par d'autres plutôt comme un motif d'inquiétude, de dysphorie. Et comme l'affirme Karen S. Stein, *jazz generated both public approval and condemnations for its association with bathtub gin, casual sex, and the pleasures of sin.*²⁴³

Beloved est centré plus nettement sur la période de l'esclavage, et la référence musicale est ce qui permet, entre autres indices textuels, de le savoir. Qu'il s'agisse des working-songs dans les plantations du « Bon-Abri », des berceuses de Sethe ou

²⁴² Grande Migration qui a eu lieu pendant la période de Reconstruction.

²⁴³ *Le jazz a fait l'objet aussi bien de l'approbation publique que de condamnations pour son association avec le genièvre de baignoire, les rapports sexuels occasionnels, et les plaisirs du péché.*

Karen S. Stein, *op. cit.*, p. 135.

des chansons de Paul D et de Baby Suggs, la musique apparaît comme un mode d'expression privilégié par les personnages ; en traduisant leurs souffrances, elle renseigne également sur leur cadre de vie. Ce cadre est esquissé dès les premières lignes du roman :

124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. (4)²⁴⁴

Dans cet incipit, deux chiffres significatifs : 124 et 1873.

Le 124 Bluestone Road, c'est l'adresse de la maison qu'habitent Sethe et sa fille cadette, Denver. Elle y a trouvé refuge après sa fuite de la ferme du « Bon Abri », pour y rejoindre sa belle-mère Baby Suggs, dont le fils a acheté la liberté. A l'époque, les Etats-Unis sont divisés en deux parties ; les états esclavagistes du sud et les états abolitionnistes du nord, la frontière est symbolisée par le fleuve de l'Ohio, situé dans le prolongement de la ligne Mason-Dixon. Le 124 est situé au nord du fleuve, et plus précisément à Cincinnati, et au sud il y a le « Bon Abri », propriété des Garner, esclavagistes et maîtres de plusieurs esclaves dont Sethe et Paul D.

1873 est la date qui marque le début du récit, mais la narration se déroule en faisant plusieurs retours vers le passé, notamment à la date de 1855 qui est l'année de la naissance de Denver et de la fuite de Sethe vers la liberté. On est ainsi en pleine seconde moitié du XIXe siècle, période chargée historiquement d'événements qui conduiront à l'abolition de l'esclavage aux États-Unis. En 1855, il y a une loi interdisant à quiconque de venir en aide à un esclave en fuite, ce qui n'empêche pas les abolitionnistes de tendre clandestinement la main aux fugitifs. (Ce n'est qu'en 1862 qu'une loi interdira aux abolitionnistes de « rendre » les fugitifs à leurs anciens maîtres.) Aussi, quand Sethe s'enfuit de chez ses maîtres, ceux-ci peuvent en toute légitimité venir la chercher, et ils ne tardent pas à le faire,

²⁴⁴*Le 124 était habité de malveillance. Imprégné de la malédiction d'un bébé. Les femmes de la maison le savaient, et les enfants aussi. Pendant des années, chacun s'accommoda à sa manière de cette méchanceté ; puis, à partir de 1873, il n'y eut plus que Sethe et sa fille Denver à en être victimes. (11)*

ce qui va l'amener à commettre l'infanticide qui constitue le drame fondateur de l'intrigue.

Si la référence musicale apparaît ainsi chez Toni Morrison comme la modalité de représentation de l'Amérique des années d'esclavage et des années d'après, elle conduit chez Léonora Miano à des univers différents : l'Afrique et l'Europe.

Dans *Les Aubes écarlates*, le titre de Cassandra Wilson, « Sankofa », fait l'objet d'une réinterprétation pour devenir des lamentations, des cris de douleurs que des personnages entendent dans des songes : *san... ko...*(17) Ces voix alarmées, qui se font aussi entendre dans les parties du texte intitulées « exhalaisons », sont celles des déportés qui n'avaient pas survécu au « passage du milieu », qui avaient péri en mer et dont les âmes sont restées en errance faute de n'avoir pas été honorées comme il se doit, et elles reviennent hanter les vivants, et elles soufflent sur le continent comme un mauvais vent source de tous les malheurs. L'intrigue est forgée à coups de guerres fratricides, elle se déroule dans la période d'après les indépendances, dans un pays imaginaire d'Afrique subsaharienne : le Mboasu. Les drames vécus par les personnages, à l'instar d'Epa, Ayané et Musango, sont présentés comme étant causés indirectement par le courroux de ces trépassés d'autrefois laissés sans sépultures. La référence musicale est ainsi le principal motif qui place le roman au croisement de deux séquences historiques dramatiques : la déportation et la postcolonie.

Contours du jour qui vient se focalise plus particulièrement sur la période postcoloniale et l'un de ses autres fléaux : le drame des enfants de la rue. Musango, la petite fille que l'on a connue dans le roman précédent, réapparaît ici pour être la figure emblématique de cette enfance martyrisée. Battue et abandonnée par sa mère au motif d'être un enfant-sorcier, elle erre au hasard parmi d'autres enfants abandonnés, en proie à tous les risques, à tous les trafics. Le décor est celui de la ville de Sombé, capitale économique du Mboasu, ville décimée par des conflits fratricides qui divisent le pays. C'est d'un tel contexte que la musique se veut l'écho, car dès le paratexte, l'auteure place à l'épigraphe deux extraits de paroles tirés de deux morceaux de jazz vocal : « Endangered Species »²⁴⁵ de Dianne Reeves

²⁴⁵ <http://www.deezer.com/album/299902>, piste 4.

et « Down here below »²⁴⁶ d'Abbey Lincoln. De plus la structure du texte est calquée systématiquement sur celle d'un morceau de musique.

Peut-on penser à l'Afrique en lisant de telles références musicales ? Oui, quand on sait que le jazz et les musiques afro-américaines en général ont eu un retentissement considérable en Afrique dès les premières années des indépendances, passant pour un motif d'inspiration chez certains musiciens, ou pour un objet de divertissement, de fascination chez une certaine élite bourgeoise. Comme l'a reconnu l'auteure elle-même, on l'a vu, ce sont des musiques propres à ce milieu à cette époque-là. Cela est représenté dans la fiction à travers la figure du père de Musango dont le loisir principal consiste en l'écoute des musiques de jazz, musiques qu'il fait aussi écouter à sa fille, qu'il lui apprend à connaître.

Dans *Tels des astres éteints*, l'attention est portée sur un autre contexte où les musiques afro-américaines se sont massivement exportées : l'Europe. Le roman est centré sur des lieux nommés « l'Hexagone » et « l'Intra-muros », et l'on peut deviner aisément qu'il s'agit de la France et de Paris. Il s'agit aussi d'un milieu socioculturel précis, celui de la jeunesse d'origine africaine, même si l'Afrique n'est jamais explicitement nommée, le texte n'employant que des périphrases telles que « le continent » ou « Terre-mère » ou « Mère des mondes ». Amok, Shrapnel, Amandla sont les trois protagonistes. Passionnés des musiques urbaines comme le rap, le r'n'b, le blues ou le reggae, ils vivent des drames liés non seulement à leur condition d'immigrés dans une capitale européenne, mais aussi à leur passé africain meurtri et dévasté par la traite négrière, la colonisation, la postcolonialisme. Ici aussi, la structure du texte est dictée par la musique comme on l'a vu, chaque partie apparaissant comme une interprétation particulière du standard qui l'intitule.

En somme, chez Toni Morrison, les références au blues et au jazz font revisiter certaines grandes périodes de l'histoire américaine, de l'esclavage à la reconstruction en passant par la guerre de sécession ; tandis que chez Léonora Miano, les références à toutes sortes de musiques afro-américaines, si elles font revivre également l'époque de la traite négrière, nous entraînent davantage dans les périodes coloniale et postcoloniale en Afrique et en Europe.

²⁴⁶ <http://www.deezer.com/album/1683788>, piste 3.

III-1.3. De la musique au roman historique

On voit que la musique participe à la caractérisation spatio-temporelle aussi bien qu'elle plonge dans des circonstances historiques bien précises, ce qui pose la question de l'appartenance des romans à la catégorie du roman historique. D'ailleurs, la question de l'Histoire passe pour être un enjeu majeur de l'intégration de la musique dans le roman. Comme le rappelle Nicholas F. Pici,

A characteristic of *Jazz*, according to Morrison, locates the music in a historical framework, the author suggesting that she intended for the music to function as an embodiment of the ethos of the African-American experience during the 1920s, the time in which the novel's story takes place.²⁴⁷

La principale implication du motif jazz dans le roman de Toni Morrison est de traduire l'esprit et l'atmosphère du « Jazz Age », refléter l'ethos des années 1920 à Harlem et en Amérique en général. Le motif jazz est ici compris aussi bien comme sujet d'écriture que comme principe d'écriture. Dans son article, Jimoh A. Yemisi considère aussi que la musique est présente dans la fiction, particulièrement dans la fiction afro-américaine, toujours comme un élément du contexte historique : *We must view the music – as it finds its way into fiction – as part of a historical moment that is involved in the connective social energies of the times.*²⁴⁸ Une telle hypothèse traduit l'importance du hors texte dans l'interprétation du texte, la convergence du poétique et du politique. Par ailleurs, dans l'ouvrage analytique et didactique de Karen S. Stein, il ressort que tous les romans de Morrison peuvent être considérés comme des romans historiques. Parlant de *Beloved*, elle affirme que le roman correspond exactement à la définition que H. Abrams et Harpham donnent du roman historique :

²⁴⁷Une caractéristique de *Jazz*, selon Morrison, est de montrer l'ancrage historique de la musique ; l'auteure suggère qu'elle voulait que la musique fonctionne dans le texte comme une incarnation de l'éthos de l'expérience des Afro-américains pendant les années 1920, qui est le cadre temporel du roman.

Nicholas F. Pici, *op. cit.*

²⁴⁸Nous devons considérer la musique – telle qu'elle fonctionne dans la fiction – comme l'élément d'un moment historique qui est impliqué dans les énergies sociales connectées des époques. Jimoh A. Yemisi, *op. cit.*, p. 4.

Not only takes its setting and some characters and events from history, but makes historical events and issues crucial for the central characters in the course of the narrative. Some of the greatest historical novels also use the protagonists and actions to reveal what the author regards as the deep forces that impel the historical process.²⁴⁹

Cette définition est bien illustrée par le traitement de l'esclavage dans le texte. Selon Karen S. Stein, *A Mercy* peut être considéré comme étant le roman le plus historique de Toni Morrison.²⁵⁰ Mais le véritable enjeu n'est pas simplement de refléter une époque, mais surtout de l'interroger, de la revisiter, de la réécrire. Autrement dit, le traitement littéraire de la musique implique également un traitement de l'histoire. Interviewée sur la genèse de *Jazz*, Toni Morrison affirme dans une interview qu'elle voulait interroger *the concept of jazz, the jazz era, what all of that meant*.²⁵¹ Dans cette perspective, Shirley Ann Stave renchérit que choisir la Harlem Renaissance comme arrière plan diégétique du roman, c'est interroger un espace culturel fondamental pour les descendants américains des Africains, en se focalisant non tellement sur leurs grandes œuvres artistiques et politiques mais sur les vies des petites gens, des gens ordinaires ; la ville de Harlem de ces années 1920 représentant une sorte de « moment zéro »²⁵² dans l'histoire des Noirs.

Il est à noter que, comme le démontre Annick Jauer dans son article consacré à *La mise à mort d'Aragon*²⁵³, le recours à la musique comme modalisation d'un questionnement de l'histoire est une pratique plutôt récurrente en littérature. Cela est encore plus vrai pour des musiques chargées d'histoire comme les musiques afro-américaines, ainsi que pour les littératures qui s'en inspirent. Les épisodes majeurs de l'Histoire tels que l'esclavage et la colonisation deviennent ainsi la toile de fond des textes, mêlés à des événements ou des personnages réels ou fictifs, ce

²⁴⁹Non seulement il emprunte le contexte, certains personnages et événements à l'histoire, mais aussi il rend les événements ou les interrogations historiques cruciaux pour les personnages tout au long du récit. Certains des plus grands romans historiques utilisent également les protagonistes et les actions pour indiquer ce que l'auteur considère comme étant les forces profondes qui impulsent le processus de l'histoire. Karen S. Stein, *op. cit.*, p. 125.

²⁵⁰ Karen S. Stein, *op. cit.*, p. 190.

²⁵¹*Le concept du jazz, de l'ère du jazz, ce que tout cela signifiait*. Karen S. Stein, *op. cit.*, p. 136

²⁵²Shirley Ann Stave, « *Jazz and Paradise: pivotal moments in black history* », in Tally, Justine (édité by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, New York, Cambridge University Press, 2007, p. 60.

²⁵³Jauer, Annick, « La musique et l'Histoire dans *La Mise à mort d'Aragon* », in Locatelli, Aude et Landerouin, Yves et alii, *Musique et Roman*, Editions Le Manuscrit, 2008, pp. 173-187.

qui donne lieu à une réalité historique reconstruite avec plus ou moins de fidélité. Tel est précisément le principe qui définit le roman historique, et l'on verra au cours de cette étude comment Toni Morrison et Léonora Miano l'illustrent chacune selon son contexte, afro-américain pour l'une, africain et afropéen pour l'autre.

III-2. Le lyrisme : des « blues people » aux « blues-fictions »

Le recours à la musique dans l'expression de la souffrance implique la prédominance dans le texte de la tonalité lyrique. En fait, c'est le texte lui-même qui tend à se faire musique, surtout quand on sait que le mot « lyrisme » est dérivé de « lyre », cet instrument de musique à cordes devenu légendaire notamment par l'usage qui en est fait dans le mythe d'Orphée. Le lyrisme s'épanouit pendant la période romantique avant d'être théorisé par Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*. Et si le terme se réfère à l'expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle,²⁵⁴ il s'agit le plus souvent, comme dans le mythe susmentionné, d'une attitude de tristesse, voire de deuil. Le lyrisme est le propre du blues, même s'il ne lui est pas exclusif, et sa prépondérance dans les textes vient du fait que c'est le blues qui est le plus souvent convoqué pour servir d'écho à l'expérience traumatique. Il se présente d'une part sous la forme d'extraits de chansons, de *lyrics* donc, et d'autre part sous la forme de procédés esthétiques qui contribuent à composer le texte comme une chanson.

III-2.1. Figures de « blues people »

Les « blues people » sont des êtres qui souffrent et qui chantent ce dont ils souffrent. En effet, les textes charrient des extraits de chansons qui expriment, de façon littérale ou métaphorique, les souffrances physiques et psychologiques des personnages. La musique joue ainsi une fonction intertextuelle notamment dans la construction de « l'être » du personnage. Ces souffrances se manifestent sous deux formes principales : les traumatismes de l'esclavage et les crises identitaires qui en ont découlé.

²⁵⁴ Jakobson, Roman, *Linguistique et poétique. Essais de linguistique générale*, Paris, éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 214.

III-2.1.1. *Lyrics* et figures d'esclaves

Il y a une pratique qui est liée presque consubstantiellement à la condition d'esclave : c'est la chanson. La chanson qui découle des cris de douleur et souvent s'y confond : plaintes, complaints, berceuses... Ainsi, la mise en fiction de l'esclave confère presque automatiquement au texte un intertexte musical. C'est ce que l'on observe en tout cas dans les romans de Morrison et Miano, où la représentation de la condition d'esclave passe dans une très large mesure par des extraits de chansons. On assiste ainsi à l'émergence de personnages-chanteurs pour qui le chant est indissociable de la souffrance : Ryna, Solomon, Sethe, Paul D, Baby Suggs, les Déportés.

- **Ryna et Solomon**

Située au début du XXe siècle, l'intrigue de *Song of Solomon* n'est pas centrée sur l'esclavage, mais c'est une réalité qui prédomine en arrière-plan, dans la mesure où c'est le passé des personnages qui explique leur présent. Ainsi, le roman porte moins sur l'esclavage que sur ses répercussions ; c'est une réalité qui n'est pas décrite longuement, mais seulement suggérée à travers quelques mots dans une chanson, celle de Ryna :

O Sugarman don't leave me here
Cotton balls to choke me
O Sugarman don't leave me here
Buckra's arms to yoke me. . . (49)²⁵⁵

La chanson est chantée par Pilate, la tante du héros Milkman. Plus loin on en apprend plus sur les origines de cette chanson : elle était chantée par Ryna qui était la femme de Solomon, l'arrière grand-père de Milkman, qui était esclave en Virginie, qui avait vingt et un enfants et qui, selon la légende familiale, s'était envolé vers l'Afrique, laissant sa femme Ryna toute seule et dévastée. Cette dernière, pour se consoler, chantait alors cette complainte. Et comme on peut le

²⁵⁵ *Oh mon chéri ne me laisse pas ici // Des balles de coton vont m'étouffer // Oh mon chéri me laisse pas ici // Les bras du patron vont me mettre le joug...* (75)

voir, rien ne dit mieux que cette chanson la condition d'esclavage qui était alors celle des ancêtres de Milkman : « cotton » (coton), « choke » (étouffer), « buckra » (maître), « yoke me » (me mettre le joug).

Ainsi en quelques mots se trouvent racontées la domination, la servitude et la souffrance, la mort. Un drame historique qui fait déjà date, mais qui déteint puissamment sur les générations suivantes ; une chanson qui est devenue une comptine dans la communauté, qui traverse le texte comme elle traverse la vie de la communauté, puisqu'elle est régulièrement chantée dans la famille de Milkman comme dans toute la communauté noire de cette petite ville de Detroit. Comme on le verra plus loin, c'est cette chanson qui, en titillant la curiosité de Milkman, va l'amener à chercher la vérité sur ses racines.

- **Sethe et Paul D**

Le texte le plus illustratif de la représentation de l'esclavage chez Toni Morrison, est sans aucun doute *Beloved*. Ici également, les chansons jouent un rôle important dans cette représentation, notamment les berceuses. Par exemple, il y a une berceuse que Sethe a l'habitude de chanter à ses enfants, d'abord à Denver, puis à Beloved : *High Johnny, wide Johnny, don't you leave my side, Johnny.* (240)²⁵⁶ Cette berceuse, elle la chante encore, pour elle-même, en ajoutant des paroles, au moment où Beloved est chassée de la maison : « *Jackweed raise up high,* » *she sings.* « *Lambswool over my shoulder, buttercup and clover fly.* » *She is fingering a long clump of her hair.* (270)²⁵⁷

Cette chanson traduit ce qui résulte de la condition d'esclavage particulièrement en ce qui concerne les femmes dans leur statut d'épouse ou de mère ; notamment la souffrance de l'amour liée au manque, à l'absence. On notera l'écho qu'une parole comme « ne me quitte pas » a avec une autre parole de la chanson de Ryna dans *Song of Solomon* : « don't leave me here ».

En effet, Sethe est une figure illustrative de la condition des femmes pendant l'esclavage qui, lorsqu'elles n'étaient pas séquestrées et utilisées par les maîtres

²⁵⁶ *Johnny si grand, Johnny si costaud, ne me quitte pas, Johnny.* (330)

²⁵⁷ *Elle chante : « Herbe du charpentier, pousse bien haut ; laine d'agneau sur mon épaule, bouton d'or et mouche de trèfle. » Elle tripote une longue mèche de ses cheveux.* (374)

comme des objets sexuels, ne formaient que des couples bien dérisoires avec d'autres esclaves, déjà parce qu'ils ne se formaient que sous l'accord du maître, mais surtout parce qu'ils pouvaient se rompre à tout moment, le mari pouvant s'évader, ou être revendu, ou mourir tout simplement sous le coup des sévices.

Dans le cas de Sethe, elle a été abandonnée, elle et ses enfants, par son mari Halle, lorsque ce dernier n'avait pas pu supporter de rester encore près d'elle après la scène du viol et les traitements ignobles dont elle avait été victime de la part de Maître d'école et de ses neveux, dans la ferme du « Bon Abri ». C'est cette épreuve, durant laquelle on lui avait « volé son lait », qui a en quelque sorte ouvert les yeux de Sethe sur l'esclavage et ce que cela signifie : que l'on ne s'appartient pas, que l'on ne possède rien, et que tout ce que l'on a peut-être repris à tout moment, et jusqu'au lait de ses bébés. Cette expérience lui a montré aussi de quoi Maître d'école était capable, ce qui l'a amenée à tuer son propre enfant pour ne pas avoir à le lui céder, pour ne pas avoir à le perdre à nouveau. C'est ainsi que l'infanticide, loin d'être un crime, est un acte d'amour, car pour elle, être libre c'est enfin s'autoriser à aimer ses enfants.

C'est en cela que les berceuses qu'elle chante à ses enfants sont assez significatives, elles révèlent les douleurs de la maternité qui, dans un tel contexte, ne se limitent pas seulement à l'enfantement, mais prennent des proportions inouïes. Elles révèlent aussi les souffrances des enfants eux-mêmes, à commencer par Denver qui, bien que n'ayant jamais connu l'esclavage, a grandi dans une ambiance constamment menaçante, en proie au fantôme de sa sœur qui sévit dans la maison.

Pour ce qui est de Paul D, il a aussi l'habitude de fredonner des morceaux de chansons dont on ne connaît pas vraiment la source. Ce sont des *old pieces of song* (40), des « fragments de vieilles chansons ». Sans doute de ces chansons que les esclaves avaient l'habitude de siffloter dans les champs, dans les rues, partout, et qui ont été à l'origine du blues. A la page 40 par exemple, on peut lire cet extrait :

*Little rice, little bean,
No meat in between.
Hard work ain't easy,
Dry bread ain't greasy.*

He was up now and singing as he mended things he had broken the day before. Some old pieces of song he'd learned on the prison farm or in the War afterward. Nothing like what they sang at Sweet Home, where yearning fashioned every note.

The songs he knew from Georgia were flat-headed nails for pounding and pounding and pounding.

*Lay my head on the railroad line,
Train come along, pacify my mind.
If I had my weight in lime,
I'd whip my captain till he went stone blind.
Five-cent nickel, Ten-cent dime,
Busting rocks is busting time.*

But they didn't fit, these songs. They were too loud, had too much power for the little house chores he was engaged in-- resetting table legs; glazing.

He couldn't go back to "Storm upon the Waters" that they sang under the trees of Sweet Home, so he contented himself with mmmmmmmmm, throwing in a line if one occurred to him, and what occurred over and over was "Bare feet and chamomile sap,/ Took off my shoes ; took off my hat."²⁵⁸

Ces chansons, que le personnage reprend à la page 263 en les modifiant et en y ajoutant des paroles, peignent à suffisance, on le voit, la condition d'esclave ; avec l'expression des thèmes tels que la faim, la mal nutrition, le travail inhumain et sans rémunération, la haine du « patron », la hantise du suicide, l'amour malheureux. On peut voir aussi, dans l'expression « tempête sur les eaux », une référence à la

²⁵⁸ « *Trois grains de riz, deux haricots*

Mais de viande, zéro

Le travail n'est pas aisé

Le pain sec n'est pas beurré. »

Il était levé à présent et chantait tout en réparant les choses qu'il avait cassées la veille. Des fragments de vieilles chansons qu'il avait apprises à la ferme-prison ou à la guerre, après. Rien de semblable à ce qu'ils chantaient au Bon Abri, où la nostalgie façonnait chaque note.

Les chansons qu'il avait apprises en Géorgie étaient des clous à tête plate où marteler encore et encore.

« Ma tête je la pose sur le rail,

Que vienne le train, pour la paix de mon âme

Si je pesais mon poids de chaux,

Au capitaine, je casserais les os.

Cinq sous par-ci,

Dix sous par-là

Casse les cailloux, casse le temps. »

Mais elles n'allaient plus, ces chansons. Elles résonnaient trop, avec trop de puissance pour les petites corvées auxquelles il se livrait : reclouer les pieds de table ; poser des vitres.

Il ne pouvait pas recommencer à chanter « tempête sur les eaux » comme ils faisaient sous les arbres au Bon Abri, alors il se contentait de faire « mmmmm » en y ajoutant quelques mots s'il lui en venait, et ceux qui revenaient sans cesse étaient : « Pieds nus et sève de camomille/ J'ai ôté mes chaussures/ J'ai ôté mon chapeau. » (62-3)

déportation et ses affres. Il faut dire que Paul D est un esclave qui était au Bon Abri avec d'autres esclaves comme Sethe, Halle, Sixo, Paul A et Paul F. Il a beaucoup souffert comme tous les autres sous le joug de Maître d'école, et aussi, avant cela, en tant que prisonnier à Alfred, en Géorgie, où il a connu les pires souffrances en cassant les cailloux, enchaîné ; une expérience qui l'a profondément marqué et traumatisé. Comme on peut le lire, *after Alfred, he had shut down a generous portion of his head, operating on the part that helped him walk, eat, sleep, sing.* (41)²⁵⁹

Ainsi se trouve exprimée toute la souffrance qu'il porte en lui, qu'il a refoulée en lui, et qui est représentée par l'image assez frappante de la « boîte à tabac en fer-blanc logée dans sa poitrine » (41), une boîte qui est là depuis sa première évasion du camp de travail de Géorgie, une boîte où il a enfermé ses souvenirs douloureux et ses misères quotidiennes pendant toutes les années qu'il a passées à se promener, incapable de se sentir chez lui nulle part, jusqu'à ce qu'il arrive au 124, Bluestone Road, où la rencontre de Sethe et Beloved va ouvrir enfin cette boîte en fer dont rien au monde n'aurait pu forcer le couvercle. Sans doute peut-on voir dans le nom même de cette rue « Bluestone Road » (que l'on pourrait décomposer : route des roches bleues), une référence au blues entendu comme sentiment et aussi comme genre musical, la référence musicale se combinant ainsi avec la caractérisation spatiale pour camper le climat psychologique des personnages habitant cette rue.

- **Les Déportés**

C'est ainsi que nous nous proposons de désigner les personnages concernés par l'esclavage dans *Les aubes écarlates* de Léonora Miano, car l'auteure ne leur donne pas de nom, ce qui n'est certainement pas sans signification.

Présents dans le texte sous forme de fantômes, ce sont des âmes errantes, les esprits de ceux qui avaient disparus pendant le « passage du milieu », toutes ces personnes qui ne sont jamais arrivées nulle part et ont péri pendant la traversée de l'Atlantique, pour toutes sortes de raisons. Ainsi, la particularité du texte de Miano est que les esclaves ne sont pas représentés en chair et en os ni dans une véritable

²⁵⁹ *Après Alfred, il avait verrouillé un large secteur dans sa tête, et fonctionnait avec la partie qui lui permettait de marcher, manger, dormir, chanter.* (63)

situation d'esclavage dans des champs de coton, mais sont représentés sous forme fantomatique, dans des rêves, et tels qu'ils étaient avant d'atteindre le « Nouveau-Monde) ; mais cependant, ils n'en sont pas moins enchaînés et criblés de souffrances, souffrances qui, ici, sont surtout celle de n'avoir pas eu de sépulture. Ils s'illustrent surtout par ce qu'ils font subir aux vivants qui, eux, paraissent aussi « enchaînés » dans une sorte d'esclavage moderne que nous développerons plus loin.

Quoi qu'il en soit, même si ces Déportés ne sont pas représentés dans des situations où ils chantent effectivement, la référence musicale intervient néanmoins dans la modalisation de leurs souffrances. Tout commence par un rêve que fait l'un des personnages principaux, Ayané, au début du texte :

La femme ouvrit les yeux. Le sommeil n'avait duré que quelques minutes, imprimant en elle un malaise. Il lui avait semblé entendre des voix, rauques d'avoir trop gémi. Pourtant, il lui était impossible de se rappeler ce qu'elles avaient dit. Il ne lui restait en mémoire que des plaintes étouffées, un bruit de chaînes trainées sur un sol en bois. Des sons hachés qu'elle ne parvenait pas à assembler pour en tirer un sens : San... San Ko... Ko... Elle ne s'expliquait ni cela, ni cette odeur marine qui flottait dans l'air, comme si toute la vase de la Tubé avait été remuée, transportée dans la pièce. (17)

Remarquables dans cet extrait, les images des « chaînes » et de « la mer », participant à la représentation de la déportation. Et puis, il y a ces « voix rauques », ces « gémissements », ces « plaintes étouffées », ces « sons hachés », ces sons singuliers « San...Ko... », qui tous participent à la représentation de la douleur. Le roman est sous-titré « Sankofa cry », et c'est ainsi que ce « cry » apparaît d'abord dans le texte, se fait entendre par les personnages, par le lecteur/auditeur. *Cry*, c'est-à-dire pleur, plainte, gémissement, lamentation, cri. Cela peut d'ailleurs être perçu comme une chanson en soi dans le contexte où l'on est : en Afrique, les chansons ne sont bien souvent que des lamentations (c'est-à-dire des sons qui n'arrivent pas à faire discours), et les lamentations elles-mêmes ont tendance à devenir des chansons, celles chantées par les femmes dans les cérémonies de deuil, dans les funérailles.

Cette thématique de la déportation et de la douleur des déportés est exprimée à nouveau à la page 24, à travers les mêmes termes et les mêmes images, lorsque le

narrateur décrit les réminiscences du rêve d'Ayané. Plus loin, à la page 27, les Déportés apparaissent à nouveau dans les hallucinations d'un autre personnage principal, Epa ; et puis un peu plus loin encore, pages 67 à 69, il fait un rêve où il les voit en même temps que son petit frère Eyia, enchaîné lui aussi ; son frère qui avait été sacrifié lors d'un rituel barbare dans le tout premier roman²⁶⁰ de l'auteure.

Ces voix et ces cris qui résonnent ainsi dans les rêves et les hallucinations deviennent une petite musique qui berce le lecteur autant qu'elle berce le sommeil des personnages, mais une musique qui berce moins pour endormir que pour éveiller, pour interpeller ; c'est une chanson de larmes et de sang. Et elle accompagne le lecteur jusqu'au moment où il découvre que les cris (San-Ko-Fa) constituent en fait le titre d'une chanson réelle, celle de Cassandra Wilson, intitulée « Sankofa ». La révélation se fait à la page 223, à travers un extrait de cette chanson :

*Oh Sankofa, high on the heavens you soar
My soul is soon to follow you,
Back to yesterdays moon...
Sankofa flys again and again²⁶¹*

C'est en écoutant cet extrait de jazz vocal que Epa fait le lien avec les cris des Déportés :

Il se redressa, reconnaissant le cri qu'avaient poussé les compagnons d'Eyia, dans son rêve. Il écouta attentivement cette scansion douce, rythmée, bien plus apaisée que les hurlements des spectres enchainés (223)

La chanson apparaît ainsi comme une sublimation, une esthétisation du cri et de la douleur des Déportés. Cette douleur, même si elle n'est pas explicitement décrite dans la chanson, elle est décrite notamment à travers l'oracle Epupa qui va expliquer à Epa le sens de son rêve : c'est la douleur d'avoir été enchaîné et déporté, d'avoir péri dans la mer et de n'avoir pas eu de sépulture, d'avoir été oublié par les siens. En fait, les Déportés ne clament pas tant leurs souffrances que

²⁶⁰Miano, Léonora, *L'Intérieur de la Nuit*, Paris, Plon, 2005.

²⁶¹*Oh Sankofa, haut dans les cieux tu montes // Mon âme va bientôt te suivre
Retour au ciel des jours d'avant... // Sankofa vole encore et encore*

celles qu'ils infligent aux vivants pour les avoir ignorés. Comme ils le disent eux-mêmes longuement dans les parties du texte intitulées *Exhalaisons*, les autres parties étant intitulées *Latérite*, *Embrassements* et *Coulées*. Les *Exhalaisons* sont des passages en italique aux accents poétiques et lyriques, écrits comme des morceaux de poèmes en prose ou des versets bibliques, avec des anaphores, des rimes, etc. Ces passages apparaissent, de part leur style fortement musicalisé, comme des extraits de chansons, où s'exprime un « nous » qui se réfère à la voix des Déportés, de ces âmes errantes, de ces âmes en peine qui hurlent leur douleur :

Nous ne comptons plus, ni les années, ni le nombre de ceux qui vinrent nous rejoindre. Ils sont légion de suppliciés en vain, de sacrifiés à la folie. Ils sont cohortes d'âmes en peine qui errent, suppliant que la chaîne de l'oubli leur soit enfin ôtée. (13)

En fin de compte, comme on peut le constater, la figure de l'esclave prend une forme plutôt fantomatique chez Léonora Miano. En outre, il s'agit ici moins de la souffrance de l'esclavage proprement dite, que de la souffrance de la déportation et de l'oubli par les siens. Cependant, chez Toni Morrison comme chez Léonora Miano, la caractérisation de la douleur se fait principalement à travers des cris, des lamentations, ce qui nous situe bien à cette époque de l'esclavage qui est aussi celle de la gestation du blues. Ainsi, l'on ne s'étonnera pas de voir que, lorsque la situation des Noirs évolue et qu'ils connaissent d'autres formes de souffrances, la narration convoque également d'autres formes musicales pour les représenter.

III-2.1.2. *Lyrics et crises identitaires*

Après l'esclavage, qui est le drame initial des peuples noirs, ceux-ci font face à d'autres drames historiques qui varient selon les contextes : la ségrégation raciale en Amérique, la colonisation et le postcolonialisme en Afrique. Ces situations génèrent d'autres souffrances chez les Africains et les Afro-descendants confrontés à de nouvelles problématiques sociales, économiques, politiques et identitaires. La représentation fictive de cet état de choses passe par la construction de la psychologie des personnages.

Pour Philippe Hamon, la psychologie du personnage de fiction est fondée essentiellement sur les modalités du pouvoir, du savoir, du vouloir et du devoir. Cela s'explique par le fait que c'est le lien, le rapport du personnage à ces modalités qui donne au lecteur l'illusion d'une vie intérieure. Analyser la psychologie du personnage se réduit donc à déterminer le « jeu modal » dont il est le centre : *veut-il ce qu'il peut acquérir ? et sait-il ce qu'il doit savoir ?*²⁶² Vincent Jouve, reprenant Philippe Hamon, explique que l'être psychologique du personnage est fondé sur le rapport d'équivalence entre ces différentes modalités. Ainsi, si le vouloir du personnage est proportionnel à son pouvoir (il ne veut que ce qu'il peut) et son savoir proportionnel à son devoir (il ne sait que ce qu'il doit), il apparaîtra doté d'une psychologie légère. Au contraire, s'il y a un rapport de disproportion (Il *veut* plus qu'il ne *peut* et *sait* moins qu'il ne *doit*), il apparaîtra doté d'une psychologie profonde.²⁶³

C'est surtout ce deuxième cas de figure qui s'applique aux personnages : ils ne savent pas suffisamment d'eux-mêmes, et ne peuvent pas toujours obtenir ce qu'ils veulent. Ce rapport disproportionnel est déjà caractéristique de la condition d'esclave, et il l'est davantage encore des crises identitaires. La musique est mise à contribution pour le représenter, notamment les chansons que les personnages chantent ou qu'ils écoutent, comme c'est le cas chez Toni Morrison de Macon Dead Jr dit Milkman, de Joe et Violet Trace.

- **Milkman**

La chanson de Salomon, cette chanson qui est initialement la plainte d'une femme pleurant la mort de son mari, s'est pérennisée dans la famille concernée dans le roman : la famille Dead. Elle est chantée notamment par Pilate Dead, la tante paternelle du héros, Macon Dead III, dit Milkman ou Laitier, surnommé ainsi parce qu'il a été nourri au sein très tard. La première occurrence de la chanson se situe au tout début du texte, au moment où, à la naissance de Milkman, le médecin

²⁶² Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1977.

²⁶³ Jouve, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, pp. 58-59.

qui l'a mis au monde et qui se trouve être son grand-père maternel, décède en cherchant à s'envoler :

*O Sugarman done fly away
Sugarman done gone
Sugarman cut across the sky
Sugarman gone home... (6)²⁶⁴*

La chanson revient plusieurs fois dans le texte avec des modifications ou des ajouts dans les paroles, jusqu'à ce que le lecteur apprenne les circonstances originelles de son apparition. Et la question se pose de savoir pourquoi elle revient ainsi, pourquoi cette chanson-là plutôt qu'une autre ? Pourquoi une vieille chanson remontant à l'époque de l'esclavage revient-elle à une époque où l'esclavage a été aboli ? (Puisque l'intrigue se situe au début du XXe siècle). Le fait qu'elle soit restée dans la famille dit certainement quelque chose de cette famille ; c'est sans doute que la famille a toujours le *blues*, et que les souffrances liées à l'esclavage n'ont pas complètement disparu.

En effet, le roman décrit le déracinement tel que vécu par les Afro-Américains qui vivaient dans les cités du Nord et dont les ancêtres avaient vécu la période de l'esclavage et de la reconstruction dans les états du Sud, thématique qui est exprimée à travers l'itinéraire de Milkman. Déjà, lorsqu'il confie à son ami Guitar : *I don't like my name (88)²⁶⁵*, cela apparaît assez symptomatique des préoccupations identitaires qui le rongent. Et lorsqu'il écoute pour la première fois la chanson de Salomon, chantée par sa tante Pilate accompagnée de Reba et Agar, il en est profondément ému, parce qu'elle révèle des choses en lui dont il n'est pas encore conscient. Un soir à table, alors que son père se dispute avec sa mère et la gifle, Milkman riposte en giflant lui aussi son père, ce qui va créer un conflit entre eux et amener Milkman à quitter la maison familiale.

Dans ses pérégrinations avec son ami Guitar, il va aller jusque dans les états du Sud où il va apprendre l'histoire de ses ancêtres, et c'est alors qu'il va comprendre qu'il était motivé moins par le désir d'échapper à sa famille que par celui de

²⁶⁴ *Oh mon chéri s'est envolé // Mon chéri s'en est allé // Mon chéri a traversé le ciel // Mon chéri est retourné chez lui...* (14-5)

²⁶⁵ *Je n'aime pas mon nom.* (110)

connaître la vérité sur ses racines. Il découvre ainsi la douleur identitaire qu'il traîne au fond de lui, et c'est une chanson qui aura été le déclic. Le personnage représente ainsi ces Afro-Américains des états du nord qui sont fortement influencés par leur passé dans le sud. Ils portent la mémoire d'un passé douloureux qui s'est transmise de génération en génération. Les jeunes gens, même s'ils grandissent déconnectés de leurs ancêtres, n'en portent pas moins l'héritage d'un passé meurtri. Et si la musique intervient dans la représentation de cet héritage, on verra plus bas que c'est surtout en transposant la structure et le style d'une chanson de blues que le lyrisme dans *Song of Solomon* se traduit de la façon la plus achevée.

- **Joe, Violet**

Dans *Jazz*, il n'y a pas de références musicales assez explicites pour être facilement repérables. Des paroles de chansons sont, de l'avis des critiques, incorporées dans le texte où elles fusionnent complètement avec les phrases, ce qui ne les rend pas identifiables à première vue. Ainsi par exemple, Bernard W. Bell a reconnu comme étant une parole de chanson la phrase suivante: *Turn to my pillow where my sweetman used to be... how long, how long, how long.* (56)²⁶⁶

Il en est de même de la référence « Trombone Blues », titre de Duke Ellington qui apparaît à la page 21 sans aucune marque textuelle qui le présente comme tel ; il en est de même pour des noms de musiciens tels que Slim Bate's Ebony Keys à la page 5. Ces références ainsi disséminées implicitement dans le texte tendent à le faire apparaître lui-même comme une chanson, une chanson de jazz en l'occurrence, mais qui n'exclut pas le blues, celui-ci étant caractéristique de l'histoire racontée. C'est une « blues-based story », selon les mots de Bernard W. Bell.²⁶⁷ C'est dire que, si le texte se revendique d'emblée sous le modèle du jazz, le blues n'en est pas moins présent, au moins comme une tonalité, un état d'esprit ; les personnages apparaissant comme « des gens du blues dans un monde du jazz »²⁶⁸, selon la formule qui titre l'article de Bernard W. Bell.

²⁶⁶ *Me tourne sur l'oreiller où mon chéri était... combien de temps, combien, combien.* (67)

²⁶⁷ Bernard W. Bell, *Bearing Witness to African American Literature: Validating and Valorizing its Authority, Authenticity and Agency*, Detroit, Wayne State University Press, 2012, p.220.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 218.

Le blues ainsi entendu est lié à une mémoire douloureuse du passé rural, du racisme et du deuil, mémoire qui est celle du couple principal du roman : Joe et Violet Trace.

Dès les premières lignes du texte, on apprend que Joe a tué sa maîtresse Dorcas et que Violet est apparue de façon inattendue dans les funérailles pour entailler avec un couteau le visage du cadavre de Dorcas. Au fil de l'histoire, on découvre que ce drame est le signe de quelque chose de plus profond, d'une nébuleuse de souffrances qui mine les personnages. Il y a d'abord le désespoir de n'avoir pas trouvé en ville ce qu'ils espéraient en quittant la campagne. Car Joe et Violet font partie de cette génération d'Afro-américains qui, au début du XX^e siècle, ont fui les campagnes et ses difficiles conditions de travail pour émigrer vers les villes. Joe et Violet se sont rencontrés dans le Sud, entre récoltes de coton et chasse sauvage, dans la confusion de leurs statuts d'anciens esclaves, et ils ont fini par penser tous deux qu'ils s'aimeraient mieux loin de leurs racines. Ils sont traumatisés non seulement par leur passé meurtri par l'esclavage, mais aussi par le racisme et la ségrégation raciale qui sévit dans les états du Sud. La fuite vers une ville du Nord représente donc une délivrance pour eux.

Mais, au lieu du bonheur recherché, ce qui les attend c'est une souffrance plus psychologique que physique sans borne, et c'est ainsi que le couple au centre du roman s'est stratifié dans une routine sans issue. Joe a fini par se choisir une maîtresse, histoire de se sentir encore vivant, aidé en cela par la tante même de cette dernière, Alice. Et s'il finit par la tuer, sa maîtresse, c'est parce qu'il a découvert qu'elle préfère les attentions d'un jeune homme populaire et beau, nommé Acton. Violet quant à elle, si elle agresse le corps d'une morte, c'est qu'elle a découvert la trahison de son mari et qu'elle en est devenue presque folle.

Les souffrances des personnages sont aussi liées au deuil qu'ils portent en eux. Ayant grandi en Virginie, Joe a été orphelin à la naissance et a été élevé par des parents adoptifs. Il va chercher à savoir qui était sa mère biologique et ne le saura jamais, ce qui l'amène à remettre en question sa propre identité. Violet quant à elle a grandi dans un ménage pauvre en Virginie avec sa mère Rose Dear. Sa grand-mère, True Belle, est venue de Baltimore pour vivre avec eux lorsque le père de Violet a abandonné la famille. Peu de temps après, la mère de Violet, Rose Dear,

s'est suicidée en se jetant dans un puits. Dorcas elle-même est une jeune orpheline qui a été placée sous la garde de sa tante Alice Manfred après avoir perdu ses parents, lynchés au cours d'émeutes raciales sanglantes à East St Louis en 1917.

Ainsi donc, les personnages expérimentent une crise liée au deuil et à l'éclatement de la famille. Par rapport à cette thématique de l'amour et de la perte, Roberta Rubenstein note que le roman « chante le blues »²⁶⁹ de l'expérience noire. Chez Léonora Miano, les personnages portent eux aussi une souffrance qui plonge ses racines loin dans le passé, dans la traite négrière notamment. Comme le dit l'auteure dans la postface des *Aubes écarlates, les peuples africains sont, eux aussi, enfants de la traite négrière. Elle a opéré en eux des mutations que la colonisation n'a fait qu'intensifier.* (270)

- **Ayané, Epa, Musango**

On a vu comment la chanson « Sankofa » est convoquée dans *Les aubes écarlates* pour représenter la douleur des Déportés. Il apparaît qu'elle ne trouve sa signification complète que dans le fait qu'elle exprime le lien de causalité entre les morts et les souffrances des vivants. Les paroles se présentent ainsi:

*Oh Sankofa, high on the heavens you soar
My soul is soon to follow you,
Back to yesterdays moon...
Sankofa flys again and again (223)*²⁷⁰

Le texte ne donne pas de traduction en français, mais une explication à travers le personnage d'Aïda, qui explique notamment que Sankofa est le nom d'un oiseau mythologique et que la chanson parle de la nécessité d'avancer dans la vie sans oublier d'où l'on vient. Pas de lien explicite, donc, avec l'esclavage. Nous avons nous même écouté ce titre, et avons constaté que les points de suspension qui apparaissent dans l'extrait sont pour remplacer les paroles qui ont été enlevées par l'auteure, et qui sont les suivantes :

²⁶⁹ Rubenstein, Roberta, "Singing the Blues/reclaiming jazz: Toni Morrison and cultural mourning" ; in *Mosaic : a journal for the interdisciplinary study of literature*, 31:2, Jun 1998, pp. 147-163.

²⁷⁰ Voir la traduction p.125

*Will it remember me?
Back to yesterdays sun,
It will rekindle me
Rekindle the spirit into tomorrow
And high on the wind²⁷¹*

Et le même constat : pas de lien explicite avec l'esclavage.

Mais une rapide recherche permet de constater que Sankofa, le nom de cet oiseau mythique qui est célébré, est aussi le nom d'un film²⁷² réalisé en 1995, racontant l'histoire de Mona, mannequin contemporain qui se retrouve possédée par les esprits qui hantent le château de Cape Coast au Ghana. Elle remonte dans le temps où, sous l'identité de Shola l'esclave, elle est la victime de son maître, subissant des horreurs physiques et psychiques. On constate aussi que ce vocable akan (sankofa) qui donne son nom au film n'a pas de lien explicite avec l'esclavage, c'est le cinéaste qui l'a interprété dans ce sens. Et on serait tenté de penser que Léonora Miano s'est inspirée davantage de ce film que de la chanson de Cassandra Wilson pour écrire un roman, car c'est bien dans le film que l'oiseau mythologique se trouve associé à l'esclavage sur le plan narratif comme sur le plan symbolique. De ce point de vue, on peut légitimement se demander si la trame des *Aubes écarlates* n'est pas inspirée directement de ce film, d'autant plus que le roman est postérieur au film. L'auteure aurait ainsi emprunté non seulement à la chanson mais aussi à un film, sans l'expliquer, sans l'avouer, ce qui serait rien de moins que du plagiat qui est une problématique toute autre, pouvant faire l'objet d'une toute autre étude.

Quoi qu'il en soit, la portée symbolique donnée par le film à l'oiseau mythologique est remobilisée par l'auteure pour représenter le lien de causalité entre les morts sans sépulture et les malheurs des vivants, postulant ainsi que les chaînes du passé sont aussi celles du présent. Autrement dit, les Africains sont les

²⁷¹*Se souviendra-t-il de moi ? // Retour au soleil des jours d'avant, // Il me rallumera
Rallumez l'esprit dans le lendemain // Et haut sur le vent*

²⁷²« Sankofa », Comédie dramatique, réalisé par l'éthiopien Haile Gerima (1995), sorti en France 2000,

Disponible en intégrale sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=Wl_5BiRZQEU

victimes indirectes d'un drame historique qu'ils n'ont pas encore assumé et reconnu, la réhabilitation de la mémoire des déportés étant l'une des voies pour le conjurer. Tous les fléaux qu'ils subissent, représentés sous la métaphore des « aubes écarlates », sont considérés comme étant soufflés par les morts : la misère, la famine, les crises sociopolitiques, les guerres fratricides. Ces guerres sont perpétrées principalement par des bandes organisées appartenant à trois chefs rebelles qui sont aussi trois frères jumeaux : Eso, Isilo et Isango. Sous le prétexte de conduire une révolution, les trois personnages infligent aux populations des violences et toutes sortes de barbaries, tout en enrôlant des enfants-soldats arrachés à leurs familles. Ceux-ci apparaissent comme subissant une forme d'esclavage, comme cela est suggéré dans cette phrase : *Nous avons marché en file indienne, nos gardes ouvrant et fermant la marche.* (43) Une autre référence explicite à l'esclavage est faite par rapport au personnage d'Eso, qui a été vendu :

Les cultivateurs du Yénèpasi achètent des enfants mâles lorsqu'ils n'en ont pas eu. Ils les font travailler au champ, sans leur verser de salaire. Chez ces gens qui l'avaient réduit en esclavage, Eso était très mal traité. (48)

Cependant, si la guerre est longuement décrite dans le roman, ainsi que le malheur des enfants-soldats, c'est surtout pour dire quelque chose des souffrances psychologiques des Africains, souffrances qui remontent à un passé mal assumé. L'auteure s'en explique d'ailleurs longuement dans une interview :

La guerre ne m'intéresse pas ; ce que je veux, c'est montrer ce passé sur lequel on fait silence et qui engendre sa propre répétition puisqu'on n'en parle pas. Dans l'expérience des enfants soldats, il y a des éléments proches de ce qu'ont vécu les personnes qui ont été déportées lors de la traite négrière: l'expérience du rapt qu'ils ont vraiment en commun avec les Afro-descendants et l'expérience du basculement dans l'absurde. Une fois les enfants enlevés, ils sont plongés dans un quotidien qu'ils ne peuvent pas comprendre, qui n'a aucun sens. Leur identité est niée par ceux qui les agressent, comme a été niée l'identité de ceux qui ont été kidnappés. J'aurais pu choisir autre chose que des enfants soldats, enlevés et vendus.²⁷³

²⁷³ Wanda Nicot, "Léonora Miano: 'Les Aubes écarlates'". *Amina* 479 (mars 2010)
<http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano10.html>

Par ailleurs, l'auteure parle aussi d'une « désagrégation de l'intime »²⁷⁴, considérant que, à cause de tous les drames historiques subis par les Africains, leur perception d'eux-mêmes s'est dégradée, ce qui a ouvert la voie à toutes les exactions qu'ils commettent sur eux-mêmes. Les souffrances visibles ne sont donc que la manifestation de ravages psychiques, doublés à un gouffre identitaire ; autant de crises expérimentées particulièrement par des personnages tels que Epa, Ayané et Musango.

Epa, qui dans le roman apparaît comme la figure représentative des enfants-soldats, va parvenir à s'échapper du camp où il a été enrôlé et se retrouver dans un centre d'accueil des enfants abandonnés, géré par Aïda. C'est là qu'il va écouter d'abord une chanson de Billie Holiday, puis le titre de Cassandra Wilson. Si la deuxième chanson lui permet, avec l'aide d'Aïda, de réaliser la continuité entre les souffrances passées et les souffrances présentes, la première lui révèle une douleur enfouie en lui : *Les inflexions douloureuses de cette Billie Holiday le dérangent. Chaque corde chantée lui pinçait au cœur des cordes dont il ignorait l'existence.* (224) Ces chansons l'émeuvent tellement que, lorsque Ayané arrive, elle le trouve *non pas en larmes mais en déluge.* (225)

Ayané, qui déjà dans le premier tome de la trilogie expérimente les « ineffables effilochures des identités mal définies »²⁷⁵ Continue dans ce deuxième tome à se poser des questions sur son identité et sur celle de tous les Africains, la vivant comme une faille, un gouffre, une béance : « Ayané pressentait, en ce lieu précis de l'origine du monde, une faille innommée. Ici, l'existence reposait sur un gouffre. » (18-9). Le narrateur décrit à plusieurs reprises cette « âme crevassée des peuples continentaux » (141) ; cette « âme blessée », cet « écartèlement profond » (159). Il faut dire que, si Ayané éprouve particulièrement tout cela, c'est parce qu'elle est victime des agissements que cela entraîne : elle n'est pas beaucoup aimée dans son propre village, où on l'appelle « la fille de l'étrangère » ; c'est le signe qu'elle est exclue de sa propre communauté, comme le sont d'ailleurs Epa, les enfants-soldats et tous les enfants de la rue.

²⁷⁴ Wanda Nicot, *op. cit.*

²⁷⁵ Miano, Léonora, *L'Intérieur de la Nuit, op. cit.*, p. 103.

Le cas des enfants de la rue est développé davantage dans *Contours du jour qui vient*, à travers le personnage central de Musango. Battue et abandonnée par sa mère sous prétexte de sorcellerie, Musango erre dans les rues, en proie à des souffrances pas uniquement physiques, mais surtout psychologiques : elle porte des questions sans réponses sur sa vie et ce contexte en perte de repères dans lequel elle vit :

Je suis en vie, et seul le sens me manque. Je l'inventerai, si je ne peux le découvrir, en attendant le jour où Nyambey me dira enfin pourquoi. Pourquoi les mères n'aiment pas forcément leurs filles. Pourquoi la douleur, pourquoi l'errance, pourquoi la solitude et pourquoi la folie (124)

Ainsi, il apparaît que les souffrances identitaires des personnages sont liées principalement aux problèmes que rencontre l'Afrique postcoloniale, ce qui, par rapport aux romans de Toni Morrison, offre une déclinaison particulière de la continuité entre les drames du passé et les malheurs du présent. Mais, l'intérêt de Miano dépasse ce cadre de l'Afrique postcoloniale pour s'orienter vers l'Occident qui est l'un des espaces de vie des Afro-descendants, ceux qu'elle aime à appeler « afropéens » : il en résulte un deuxième trio de personnages.

- **Amok, Shrapnel, Amandla**

Ces trois protagonistes de *Tels des astres éteints* ont tous la particularité d'être des mélomanes invétérés, ce qui explique la pléthore de références musicales qui foisonnent dans le texte, qui ont toutes la particularité d'appartenir au répertoire des musiques africaines ou afro-américaines, et que l'auteure prend soin de présenter dans une « bande-son » à la fin du texte. Par ailleurs, comme on l'a déjà mentionné, les différentes sections qui composent le roman sont intitulées par des noms de standards de jazz : *Come Sunday* ; *Afro Blue* ; *Straight Ahead* ; *Angel Eyes* ; *Round Midnight* ; *Left Alone*. Ce sont tous ces titres qui contribuent, avec le concours des autres références insérées dans le texte, à exprimer la crise identitaire des personnages, crise qui prend ici une forme particulière : la douleur qui s'origine de la conscience de couleur, conscience qui elle-même provient d'un passé meurtri, d'une histoire brisée.

Amok a vécu en Afrique une enfance meurtrie : son père battait constamment sa mère, métaphore d'une Afrique autodestructrice ; et son grand-père soldat avait combattu aux côtés du colonisateur, métaphore d'une Afrique qui pactise avec l'opresseur. Ses parents et grands-parents incarnent à ses yeux la complicité de l'Afrique dans ses propres malheurs, et il ne conçoit pas de vivre près d'eux en Afrique, de côtoyer cette *culpabilité historique impossible à appréhender*. (10) Même si sa vie au Nord n'est encore qu'un séjour infernal dont il cherche la sortie. Amok, est un amateur de *soul music*. Ses chanteurs préférés sont Curtis Mayfield et Teddy Pendergrass, chanteurs des années 70, parce qu'ils l'amènent très souvent à se questionner sur la perte de ses repères culturels, lui révélant l'impasse de sa situation : *Curtis Mayfield chantait l'incarcération de l'être dans son corps. Amok se demanda si le pays lui manquait. Il se posait cette question : la terre lui manquait*. (31)

Shrapnel, le meilleur ami d'Amok, est passionné de rap et de r'n'b. Il marche toujours avec des écouteurs dans les oreilles, peut-être parce que la musique le console de quelque chose : il porte *le deuil d'un arbre sacré*. (62) Ayant assisté dans son enfance à la destruction de Shabaka (l'arbre tutélaire symbole des traditions ancestrales) et à l'exil des siens, chassés par des étrangers venus exploiter les terres, il a décidé d'aller jusqu'en Occident pour tenter de comprendre l'origine du pouvoir qui a été donné à un peuple d'écraser les autres. Evoluant parmi un groupe d'activistes du nom de la *Fraternité Atonienne* qui prétend travailler à la renaissance noire en s'inspirant des sources égyptiennes du savoir, Shrapnel ambitionne de bâtir le « Complexe Shabaka », un centre culturel dédié aux cultures subsahariennes. Mais quand il tombe amoureux d'une blonde du nom de Gabrielle, il remet en question sa conception de l'identité, avant qu'une mort subite le précipite dans l'au-delà où, condamné « au chagrin éternel » (378), il se retrouve errant parmi les hommes célèbres qui ont combattu pour la cause des Noirs.

Amandla, le troisième protagoniste, a quitté elle aussi sa « côte natale », une île des Antilles, pour continuer ses études en France ; et elle rêve de rentrer vivre en Afrique, elle rêve de retour aux sources comme cela est exalté dans le reggae dont elle raffole. Elle, la descendante d'esclave, elle veut retrouver le « Pays Primordial » afin de *nourrir ces racines qu'on avait voulu trancher*. (89). Elle rêve

aussi d'enseigner aux jeunes Africains le « kemitisme » : terme dérivé de « Kemet » qui désigne l'Afrique dans ses valeurs originelles, débarrassée de ce qu'elle a hérité de l'opresseur en terme de découpage géographique. Quand elle rencontre Amok, elle croit voir en lui « l'homme mythique » dont elle rêvait pour aller reconstruire Kemet. Mais il y a cette panne sexuelle qui survient chaque fois au milieu de la nuit, qui lui révèle la fragilité du jeune homme, tout en rendant problématique son rêve de *faire en sens inverse le Passage du Milieu*. (385)

Ainsi donc, en dépit des divergences de parcours, tous les personnages portent une douleur qui plonge ses racines dans la conscience de couleur. Dans une interview, l'auteure affirme : *J'ai voulu montrer comment cette conscience de couleur pouvait produire des formes pathologiques de crispations identitaires.*²⁷⁶ On voit comment le roman se focalise sur ce thème de la couleur tout en opérant une réécriture de l'Histoire, une reconfiguration par des destins individuels d'une tragédie collective. Les personnages restent prisonniers de cette couleur au prisme de laquelle seule on les perçoit. Cette idée de la prison se matérialise au plan diégétique par cet « intra-muros » dans lequel ils évoluent. Elle peut se lire également au niveau de la typographie, sur la surface compacte de ces fragments de texte où l'air ne passe jamais. Il n'y a pas les retraits d'alinéa ni les tirets qui marquent les dialogues, ceux-ci apparaissent davantage comme des monologues, des soliloques ; comme pour montrer que les personnages, même quand ils s'adressent aux autres, ils ne s'adressent à personne : c'est à eux-mêmes qu'ils parlent. On se souvient que Franz Liszt, qui est connu pour avoir été le précurseur du récital, donnait parfois le nom de « soliloque » à ce type de concert.²⁷⁷

En somme, les références musicales participent de l'expression des souffrances psychologiques des personnages. Mais ceux-ci font également partie intégrante d'une grande chanson, ils ne sont que des *notes* assemblées d'une plus grande *partition*, celle que le texte se veut dans son ensemble.

²⁷⁶ « Entretien avec Léonora Miano », http://dailymotion.alice.it/tag/livres/video/x48svg_interview-de-leonora-miano-tels-des_news, (consulté le 25 juillet 2012).

²⁷⁷ Arnold, Denis et al., *Dictionnaire encyclopédique de la musique, Tome 1, A-K*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 471.

III-2.2. Procédés de « blues-fiction »

En faisant de l'expérience du blues l'objet principal de la représentation, le texte tend à épouser les formes du genre musical qui a porté cette expérience : il se caractérise par le principe de l'hybridité, l'esthétique réaliste et la prédominance de la thématique de la souffrance

III-2.2.1. Le principe d'hybridité

Le blues, on l'a vu, est une musique hybride, née d'un croisement des traditions musicales africaines et européennes. Les textes s'efforcent d'imiter également ce principe structurant du blues, en réinvestissant notamment les éléments de référence à ces deux traditions dans l'élaboration de la fiction.

On a déjà vu comment le fait de placer à l'entrée du texte une référence à une musique afro-américaine revient aussi à revendiquer la tradition orale africaine comme source d'inspiration, dans la mesure où c'est une tradition consubstantielle à cette musique. Mais les auteures ne se limitent pas à insérer ces références dans les paratextes, ou même à l'intérieur des textes, elles opèrent aussi un croisement entre les références à la tradition orale africaine et les références aux traditions musicales occidentales, mimant ainsi, en quelque sorte, le principe d'hybridité que l'on retrouve dans le blues et dans les musiques afro-américaines en général. Pour ce qui est des références à la tradition orale africaine, il ne s'agit pas que des éléments musicaux, mais aussi des éléments mythologiques.

Dans *Song of Solomon*, la référence biblique qui apparaît dans le titre et dans les noms des personnages (comme Pilate, First Corinthians, Magdelene called Lena), si elle peut être considérée comme un élément d'oralité²⁷⁸, renvoie surtout à l'aire culturelle occidentale. Ce qui peut être rattaché à la tradition orale africaine est cette chanson de Salomon elle-même qui apparaît dans le texte au sens littéral pour ainsi dire, et dont les extraits jalonnent le texte, chantée dans la famille de Milkman par Pilate notamment, et par toute la communauté noire en général. La tradition orale est aussi représentée par le mythe de l'Africain qui peut voler, mythe

²⁷⁸ La Bible étant envisagée dans une perspective littéraire comme un mythe, un ensemble de témoignages qui auraient été transmis oralement avant d'être consignés dans les Ecritures.

qui s'est transmis de génération en génération dans la communauté représentée dans le texte, transmis à travers cette chanson de Salomon mais aussi à travers les contes et les légendes. Il y a aussi « l'histoire du serpent » (207) que Macon Mort II raconte à son fils Milkman lorsqu'il essaye de lui expliquer pourquoi il ne doit pas rendre visite à sa tante Pilate. Par ailleurs, tous les éléments culturels africains qui, comme l'a démontré Gay Wilentz²⁷⁹, imprègnent le discours culturel dans le roman (à savoir les symboles religieux comme le Yowa, le Vodou, le Kanda ; les images comme le Bandoki qui se réfère à la sorcellerie et le Banganga qui se réfère à la médecine africaine (303)) peuvent être considérés comme des éléments d'oralité, puisqu'ils se transmettent principalement par voie orale dans la communauté. Ces éléments forment aussi ce que Toni Morrison, dans un essai au titre évocateur : *Rootedness : The Ancestors as Foundation*, désigne sous le nom d'« ancêtres » : *the ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom.*²⁸⁰

La tradition musicale occidentale quant à elle est représentée par le personnage de Guitar, dont le nom fait clairement référence à l'instrument privilégié du blues. Le fait que ce personnage soit le meilleur ami de Milkman qui est le personnage principal du texte et à qui sont rattachés la plupart des éléments culturels africains ; le fait que les deux personnages soient toujours ensemble, et que le premier accompagne le second dans ses pérégrinations : tout cela peut être perçu comme une mise en scène de l'hybridation des traditions musicales caractéristique du blues.

Le même phénomène est observable dans *Beloved*, où la tradition orale est représentée par le personnage même de Beloved qui est créé à partir de la mythologie du fantôme du bébé ; et la tradition occidentale est représentée par le

²⁷⁹Wilentz, Gay, "Civilizations underneath: African heritage as cultural discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*", in *African American Review*; Spring92, Vol. 26 Issue 1, pp61-76, <http://web.b.ebscohost.com.lama.univ-amu.fr/ehost/detail/detail?vid=2&sid=8deb0ef1-07f7-4a9a-a0c1-403bd888b832%40sessionmgr103&bdata=Jmxhbmc9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZI#AN=1865084&db=lfh>, [Consulté le 24 juillet 2016]

²⁸⁰*Les ancêtres ne sont pas seulement des parents, ils sont des sortes de personnes intemporelles dont les relations avec les personnages sont bienveillantes, instructives, et protectrices, et elles fournissent une certaine forme de sagesse.*
Morrison, Toni, *Rootedness: The Ancestors as Foundation*, citée in Karen F. Stein, *op. cit.*, p. 30.

morceau de blues classique que chante Amy, la jeune fille blanche qui aide Sethe lors de l'accouchement pénible de Denver.

When the busy day is done
And my weary little one
Rocketh gently to and fro;
When the night winds softly blow,
And the crickets in the glen
Chirp and chirp and chirp again;
Where 'pon the haunted green
Fairies dance around their queen,
Then from yonder misty skies
Cometh Lady Button Eyes. (81)²⁸¹

On voit que la forme classique des vers et des rimes témoigne bien de la source occidentale de la chanson. Par ailleurs, on peut noter que le texte intègre aussi les formes primitives du blues comme les berceuses de Sethe, les morceaux de blues rural de Paul D et les negro-spirituals de Baby Suggs. En combinant ainsi les références aux traditions musicales africaines et occidentales à celles des formes primitives du blues, le roman apparaît comme une mise en fiction du processus de gestation du blues, comme l'a constaté notamment Lars Eckstein.²⁸²

Dans *Les aubes écarlates*, on a vu comment le vocable « Sankofa », qui est un thème de jazz vocal mais aussi un nom d'oiseau dans une mythologie de l'Afrique de l'est, participe à la caractérisation des personnages des Déportés. Un autre élément d'oralité apparaît au niveau de la dédicace du roman : *dans le souvenir de ceux qui soufflent sur ces pages, et dans l'espérance des fraternités*. La référence est ici faite à la croyance africaine selon laquelle les morts peuvent parler, croyance qui est exprimée par ailleurs dans le célèbre poème de Birago Diop, « souffles », poème que l'auteure évoque d'ailleurs dans le roman, le reconnaissant ainsi explicitement comme l'une de ses sources d'inspiration :

²⁸¹ *Quand la longue journée s'achève, // La fatigue doucement // Berce ma petite enfant. // Quand la brise du soir souffle, suave, // Les criquets dans le vallon // Crissent, crissent à qui mieux mieux // Tandis que sur la prairie enchantée // Les fées font leur rond autour de la reine. // Alors, du ciel embrumée, // Descend Dame-Marchande-de-Sable. (117)*

²⁸² Lars Eckstein, "A Love Supreme: jazzthetic strategies in Toni Morrison's *Beloved*", in Harold Bloom (edited and with an introduction by), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's Beloved*, op. cit., pp. 133-149.

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :
Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit [...]
Ils sont dans la case, ils sont dans la foule... (p. 161)

C'est dire que, d'une certaine façon, ce sont les morts qui parlent dans le texte, ce sont eux qui « soufflent sur les pages », et particulièrement dans les sections du texte intitulées *Exhalaisons*, qui sont consacrées à la voix des Déportés ayant péri en mer, et qui sont écrites en italique, une graphique dont les courbes penchées rappellent assez l'effet du vent sur les roseaux. La tradition musicale occidentale est représentée quant à elle par l'évocation d'*Une petite cantate* de Barbara (136), une chanson qui est très souvent écoutée par Aïda, la femme blanche qui va recueillir le jeune Epa dans son centre d'accueil dédié aux enfants abandonnés. Le fait que cette référence soit associée à une femme blanche, tout comme dans *Beloved* le blues classique est associé à une jeune fille blanche, n'est certainement pas sans signification à ce niveau.

Ainsi donc, les références aux différentes traditions musicales, en participant à la caractérisation des personnages qui se rencontrent au sein de la fiction, opèrent une mise en scène de l'hybridation – entendue comme procédé et comme processus, qui est propre au blues et aux musiques afro-américaines en général.

III-2.2.2. L'esthétique réaliste

C'est une propriété caractéristique du blues, que d'être au plus près possible du réel. L'enjeu pour les chanteurs étant de d'exprimer, de verbaliser au mieux leurs souffrances pour pouvoir l'extérioriser. Comme l'écrivait le chanteur Sidney Bechet en 1960, *me, I want to explain myself so bad. I want to have myself understood. And the music, it can do that. The music, it's my whole story.*²⁸³ En décrivant ainsi le lien étroit qu'il y a entre le blues et la plainte ou la confidence, le chanteur suggère que c'est une musique qui crée une image de la « vraie vie » et dont la finalité naturelle est d'émouvoir. Un texte qui prend le blues

²⁸³*Moi, je veux expliquer combien j'ai mal. Je veux me faire comprendre. Et la musique, elle peut faire cela. La musique, c'est toute mon histoire.*
Cité in Naomi Van Tol, "The fathers may soar : Folklore and blues in *Song of Solomon*",
<http://spiny.com/naomi/thesis/>

pour modèle vise le même objectif, et le principal moyen de l'atteindre est d'accorder le primat aux procédés qui suscitent chez le lecteur une « illusion référentielle ».

C'est une notion forgée par Michel Riffaterre²⁸⁴, dans le sillage des théories structuralistes qui ont remis en question la relation du texte à la réalité ou au monde, relation qui depuis Aristote, avait tendance à être pensée en terme d'imitation (*mimèsis*)²⁸⁵ ou de reflet. L'interrogation sur la capacité du langage à représenter le réel, exprimée notamment par Roland Barthes dans l'article intitulé « L'effet de réel »²⁸⁶, aboutit en général à l'idée que le texte, envisagé comme système clos, ne réfère pas au réel mais en donne seulement l'illusion. L'illusion référentielle serait ainsi le *résultat d'un acte de langage qui vise à faire paraître vrai*.²⁸⁷ Cet « acte de langage » consiste en un ensemble de phénomènes discursifs de referentialisation qui incluent aussi bien les indices spatio-temporels que les indices personnels de l'énonciation, les descriptions, les portraits des personnages. C'est surtout la catégorie du personnage qui nous paraît pertinente ici, et particulièrement le personnage en tant qu'il produit un *effet-personne*, dans le sens où l'entend Vincent Jouve.

En effet, dans le prolongement de Philippe Hamon qui a introduit la théorie des « effets-personnages », entendues comme étant les procédés par lesquels le texte programme la relation du lecteur aux personnages²⁸⁸ ; Vincent Jouve distingue trois principaux types d'effets-personnages : *l'effet-personnel*, lorsque le personnage se présente comme un instrument textuel au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier ; *l'effet-personne*, lorsque le personnage se présente comme une illusion de personne suscitant des réactions affectives chez le lecteur ; *l'effet-prétexte*, lorsque le personnage est un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique.²⁸⁹

²⁸⁴Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle », *Columbia Review*, 57 (2), 1978.

²⁸⁵Pour Aristote en effet, la tragédie est la représentation (*mimèsis*) non d'hommes mais d'action, de vie ; de situations de bonheur ou de malheur. (Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettes, 1997).

²⁸⁶Barthes (Roland), « L'effet de réel », in *Communications*, n° 11, 1968, pp. 81-90.

²⁸⁷Courtés, Joseph *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p.40.

²⁸⁸Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*

²⁸⁹Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, Collection « écriture », 1992.

Cette théorie a le mérite de bien mettre un lien entre le personnage comme « être de papier » et la personne humaine. Et comme le dit Oswald Ducrot, *refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction*²⁹⁰.

C'est surtout *l'effet-personne* qui nous intéresse ici, puisque c'est à travers lui que s'effectue la transposition de l'esthétique réaliste du blues. *L'effet-personne* se produit lorsque le personnage provoque une forte illusion référentielle et semble vivant, réel. Pour Jouve, le personnage est construit dans cette perspective au moyen d'un « système de sympathie », ensemble de procédures par lesquelles *le texte programme l'investissement affectif du lecteur*²⁹¹. Il s'agit d'un *code narratif* (qui joue sur l'homologie des situations, le lecteur s'identifiant spontanément à la figure qui occupe dans le récit la même position que lui), le *code affectif* (qui joue sur le savoir du lecteur, sur la psychologie ou l'intériorité du personnage) et le *code culturel* (qui joue sur les valeurs du lecteur).

L'une des particularités des romans de Morrison et Miano, est qu'ils mobilisent tous ces codes dans la représentation des personnages, de sorte que ceux-ci exercent tous une emprise affective sur le lecteur. Ils font l'objet d'une peinture réaliste qui, en mettant en relief leur position de victime et leur intériorité profonde, les fait paraître vrais, les rendant en même temps sympathiques, émouvants, comme les chanteurs de blues. Autrement dit, on a l'impression d'être en présence de personnes réelles lorsqu'en lisant on « écoute » le blues de Sethe ou de Paul D, celui d'Ayané ou d'Epa, de Milkman ou de Pilate, celui de Joe et Violet Trace, celui de Musango, d'Amok, Shrapnel ou Amandla. Et on est conforté dans cette interprétation par les propos de Léonora Miano qui reconnaît elle-même le critère de « la réalité » comme étant celui qui détermine la présence du blues dans ses textes : *j'écris jazz (le mélange), soul (le hurlement), blues (la réalité)*.²⁹²

Mais cette réalité que le blues place au centre de son expression est avant tout celle de la souffrance

²⁹⁰Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1972, p. 283.

²⁹¹Jouve, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 40.

²⁹²Miano, Léonora, *Habiter la frontière, op. cit.*, p. 102.

III-2.2.3. La thématique de la souffrance

Le blues est une musique qui exprime avant tout un état de souffrance. Comme le stipule un célèbre titre abondamment repris, *blues ain't nothing but a good man feeling bad*.²⁹³ Autant dire que chanter le blues c'est d'abord *avoir le blues*. Cette thématique centrale est aussi celle des textes qui cherchent à mimer le blues. On a vu comment des *lyrics* de blues insérés dans le texte participaient à l'expression de la souffrance des personnages ; ici, il s'agit de montrer comment le texte se fait lui-même chanson de blues en mettant la douleur au centre de son énonciation.

Les auteures utilisent deux principales modalités pour faire apparaître la douleur comme étant le thème principal des textes : les titres et les champs lexicaux. Si comme l'écrit Vincent Jouve les titres *thématiques* sont des titres qui « désignent le thème de l'ouvrage, ce dont on parle »²⁹⁴ (par opposition aux titres *rhématiques* qui, eux, décrivent la forme du texte), alors on peut dire que les titres du corpus jouent bien cette fonction, en désignant la souffrance comme étant le thème dominant du texte. Il en est ainsi de « Sankofa cry », sous-titre de *Les aubes écarlates*, l'élément significatif ici étant le vocable « cry » qui désigne ces pleurs, ces gémissements, qui sont ceux des morts sans sépulture tout au long du texte, mais aussi ceux des survivants qui subissent les conséquences multiformes de la fureur de ces morts. Il en est de même de *Tels des astres éteints*, qui se focalise ainsi sur le climat intérieur de détresse et d'angoisse identitaire qui caractérise les trois principaux protagonistes dans le texte : Amok, Shrapnel et Amandla.

Pour les romans dont les titres ne se réfèrent pas explicitement à la souffrance, celle-ci n'en prédomine pas moins dans les textes à travers le champ lexical dominant. C'est le cas de *Song of Solomon* qui dépeint la douleur du déracinement et de l'errance identitaire à travers l'itinéraire Milkman. Dans *Beloved*, les réseaux lexicaux tournent autour des traumatismes physiques et psychiques de l'esclavage, tels que vécus par Beloved, Sethe, Denver, Paul D, Baby Suggs entre autres. Comme l'écrit Lars Eckstein, la « condition of pain »²⁹⁵ est la thématique centrale développée dans ce roman. Roberta Rubenstein va dans cet ordre d'idées

²⁹³«Le blues n'est rien d'autre qu'un type bien qui va mal” ; chanson reprise notamment par Kenny Neal, disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=aO1i9R7xMM>

²⁹⁴Jouve, Vincent, *La Poétique du roman*, op. cit., p.14

²⁹⁵Lars Eckstein, op. cit. p. 137.

lorsqu'elle note: *Pain is, indeed, both the central preoccupation of Morrison's novel and the essential subject of the blues.*²⁹⁶ Chez Léonora Miano, le titre qui ne fait pas explicitement référence à la souffrance est *Contours du jour qui vient*, mais à l'intérieur du texte, on constate que l'un des thèmes prédominants, est la douleur physique et psychologique des enfants abandonnés à la rue, illustrées par le personnage de Musango.

Il est à noter que, le blues étant aussi très souvent un chant d'amour triste, l'expression de la souffrance dans les textes s'articule aussi très étroitement avec la thématique de l'amour malheureux. Les drames historiques qui traumatisent les personnages impactent aussi fortement, irrémédiablement, leur vie affective, de sorte que, lorsqu'ils connaissent l'amour, celui-ci est toujours contrarié, toujours malheureux. Il en est ainsi de Ryna et Solomon dans *Song of Solomon* : ce chant qui donne son titre au roman n'est rien d'autre que le chant d'amour d'une veuve meurtrie par la disparition d'un mari qui a voulu s'échapper de la servitude. De même, le couple que forme Macon II, descendant de Solomon, avec sa femme Ruth, est loin d'être harmonieux ; il est marqué de conflits qui s'enracinent directement dans les violences qu'ils ont subies dans leurs passés.

Beloved offre une exemplification patente de l'amour mis à mal par les tragédies de l'Histoire, surtout quand on sait que le personnage éponyme, cet enfant assassiné dont le fantôme revient hanter les vivants, n'est rien d'autre que le résultat d'un amour maternel déchiré entre le désir de liberté et l'impossibilité d'être libre. Et Denver, le seul enfant qui reste près de Sethe (les deux autres, Buglar et Howard ayant fui la maison hantée) éprouve pour elle un amour qui n'est pas moins malheureux, car elle ne se sent pas vraiment aimée en retour par une mère ravagée par le deuil de l'autre enfant. La souffrance de Denver arrive à son paroxysme quand vient la jeune fille qui se fait appeler Beloved et qui va désormais concentrer toutes les attentions de Sethe. Par ailleurs, l'amour entre Sethe et Paul D, s'il naît principalement du fait qu'ils ont connu les mêmes épreuves au « bon Abri », et aussi de la complicité des confidences douloureuses, il est rudement mis à mal lorsque vient la jeune fille qui focalise l'affection de Sethe, celle-ci voyant en elle

²⁹⁶ *La douleur est, en effet, la préoccupation centrale du roman de Morrison et le sujet essentiel des blues.* Roberta Rubenstein, *op. cit.*

sa petite fille revenue. C'est ce qui pousse Paul D à quitter le 124 Bluestone road, même si son amour pour Sethe reste intact, comme en témoigne la chanson qu'il fredonne lorsque, Beloved partie, il revient :

*Bare feet and chamomile sap.
Took off my shoes; took off my hat.
Bare feet and chamomile sap
Gimme back my shoes; gimme back my hat.*

*Lay my head on a potato sack,
Devil sneak up behind my back.
Steam engine got a lonesome whine;
Love that woman till you go stone blind.*

*Stone blind; stone blind.
Sweet Home gal make you lose your mind. (263)²⁹⁷*

On voit bien que, si le thème de l'amour s'exprime dans cette chanson, il apparaît seulement à la fin, à la chute, après la peinture du tableau assez dysphorique du quotidien de Paul D ; une manière de figurer la pesanteur de la réalité sur les élans du cœur.

Contours du jour qui vient, s'il retrace le parcours tourmenté d'une enfant abandonnée, il apparaît aussi comme une longue déclaration d'amour d'une fillette pour sa mère, un amour meurtri précisément par l'abandon et l'hostilité qu'il reçoit en retour. Dans *Tels des astres éteints*, l'histoire d'amour entre Amok et Amandla est également considérablement perturbée par le passé et les crises identitaires des deux personnages. Entre les deux amants, il y a ce *quelque chose qui arrive au milieu de la nuit* (206), car enfermé comme il est dans ses angoisses, Amok n'arrive pas à se donner complètement à son amie. Ce roman qui se place d'emblée sous le signe des standards de jazz apparaît aussi, ne serait-ce que par cette relation entre les deux personnages, comme un chant d'amour triste.

²⁹⁷*Pieds nus et sève de camomille // J'ai ôté mes chaussures ; j'ai ôté mon chapeau. // Pieds nus et sève de camomille // Rends-moi mes chaussures ; rends-moi mon chapeau
Je pose ma tête sur un sac de patates, // Le diable se faufile derrière mon dos, // La machine à vapeur gémit de solitude ; // Aime cette femme, à en devenir aveugle.
Aveugle, aveugle. // Fille du Bon Abri, tu m'as rendu fou. (363)*

III-2.2.4. Voix individuelles, souffrances collectives

La thématique de la souffrance qui prédomine dans le blues s'accompagne d'une particularité au niveau des instances énonciatives : l'individu qui s'exprime n'est très souvent qu'un représentant de la collectivité, de la communauté. Le « je » est un « nous ». Mais d'abord, c'est toujours un « je » qui s'exprime. Comme l'écrit Gilles Oakley, *ce qui caractérise le blues à l'origine, et c'est révélateur, c'est qu'il naît de l'expression de sentiments individuels, de constatations personnelles d'une extrême simplicité.*²⁹⁸

C'est dire que dans le blues prédomine la tonalité lyrique, et la transposition de ce procédé dans les textes se fait à travers une narration à la première personne, comme dans *Contours du jour qui vient* où Musango raconte à la première personne sa propre histoire. Dans les autres romans, même si la narration n'est pas à la première personne, il y a cependant des passages à forte teneur lyrique où l'expression de l'intériorité et de la souffrance des personnages est faite par eux-mêmes. C'est le cas notamment dans *Beloved*, où la narration à la troisième personne s'interrompt brusquement pour laisser la parole à Sethe : « Beloved, elle est ma fille. Elle est à moi... » (200) ; puis à Denver : « Beloved est ma sœur... » (205) ; puis à Beloved : « Je suis Beloved et elle est à moi... » (210) ; puis à toutes les trois : « Je suis Beloved et elle est à moi... » (216)

Ces quatre passages, qui correspondent aux chapitres 2, 3, 4 et 5 de la deuxième partie, sont certainement les extraits les plus lyriques et les plus poétiques du roman. Ils sont aussi ceux où s'expriment avec le plus de force les traumatismes et l'amour déchiré des protagonistes. Mais leur voix est à être entendue comme l'écho de la souffrance de tous les esclaves aux Etats-Unis. En effet lorsqu'on lit la dédicace « Sixty million and more »²⁹⁹, il est plausible que l'auteure se réfère ainsi à tous les esclaves, et que le roman se propose de raconter leur histoire. Ainsi, le personnage de Beloved peut être perçu comme étant la figure représentative de tout le peuple noir victime de l'esclavage, auquel l'auteure s'attèle à rendre hommage. Cette idée se confirme encore davantage lorsqu'on considère l'extrait biblique qui sert d'épigraphe :

²⁹⁸Oakley, Gilles, *op. cit.*, p. 43.

²⁹⁹*Soixante millions et davantage*

*I will call them my people,
which were not my people;
and her beloved,
which was not beloved.*
Romans 9: 25³⁰⁰

De même, dans *Song of Solomon*, le déracinement et l'errance identitaire de Milkman apparaissent comme la condition de toute une communauté, celle de la population noire du Nord des Etats-Unis dans les années 1930. Le roman illustre ainsi parfaitement le caractère dualiste du blues, tel que défini par Lawrence Levine : *a perfect instrument for voicing the internal group problems, the individual personal difficulties and experiences.*³⁰¹ Et si l'on peut identifier une esthétique du blues dans *Jazz*, elle réside aussi dans ce procédé métonymique qui fait entendre la voix d'une multitude dans celle d'un individu ; car à travers les troubles que traverse le couple de Joe et Violet et dont les causes plongent leurs racines dans un passé traumatisé, c'est bien l'expérience commune à toute une génération de Noirs que la romancière cherche à traduire :

In *Jazz* Morrison transposes into another medium the music that sprang out of her people and expressed their joys, their sorrows, their beliefs, their psyche. This music – spirituals, blues, ragtime, jazz – has spread throughout the world in our time, and is no longer uniquely or exclusively African-American. There's need now, suggests Morrison, to make fiction do what the music used to do, tell the whole wide world the ongoing story of her people.³⁰²

³⁰⁰*J'appellerai mon peuple // Celui qui n'était pas mon peuple
et bien-aimée // celle qui n'était pas la bien-aimée.*
Romains 9: 25

³⁰¹*Un parfait instrument pour exprimer les problèmes internes du groupe, les difficultés individuelles, personnelles, des expériences.*
Cité in Wegs, Joyce, M., "Toni Morrison's Song of Solomon. A Blues Song", in *Essays in Literature*; Fall 82, Vol. 9 Issue 2, (pp. 211-223), p. 212.

³⁰²*Dans Jazz, Morrison transpose dans un autre médium la musique qui a jailli de son peuple et a exprimé leurs joies, leurs peines, leurs croyances, leur psyché. Cette musique – spirituals, blues, ragtime, jazz – s'est étendue dans le monde contemporain, et n'est plus uniquement ou exclusivement Afro-américaine. Il y a le besoin maintenant, suggère Morrison, de faire avec la fiction ce que la musique faisait, raconter au monde entier l'histoire en marche de son peuple.*
Nicholas F. Pici, *op. cit.*

Il apparaît donc que, comme dans le blues, les voix qui s'expriment dans les textes portent en elles celles de toute une communauté. Et s'il s'agit du peuple afro-américain chez Toni Morrison, Léonora Miano quant à elle fait entendre la voix des populations de l'Afrique postcoloniale qui elles aussi sont en errance identitaire, notamment à travers le personnage de Musango. Mais les crises identitaires ne s'expriment pas seulement sous formes de souffrances, de douleurs, d'errances ou d'angoisses ; elles se manifestent aussi par une intériorité disloquée dont la représentation se fait sous le modèle d'une esthétique de la déconstruction.

III-3. L'esthétique de la déconstruction

On peut lire, dans l'insistance que mettent les auteures à représenter l'intériorité disloquée des personnages, une volonté de mimer l'esthétique de la déconstruction propre aux musiques afro-américaines et particulièrement au jazz, volonté que les auteures ne manquent pas d'exprimer d'ailleurs, comme on le verra. Cette esthétique du chaos, que l'on développera plus loin en envisageant la structure narrative des romans, serait ainsi convoquée ici au niveau de la fiction pour caractériser, pour (dé)construire les personnages. L'hypothèse est d'autant plus plausible que cette déconstruction ne se manifeste pas seulement sur le plan psychologique mais aussi sur le plan physique, sur le corps, et jusque sur le cadre spatial de l'histoire, dessinant ainsi un univers chaotique et apocalyptique qui conduit aux frontières du fantastique.

III-3.1. Déchirements intérieurs

Les crises et les traumatismes que vivent les personnages ont pour conséquence de leur conférer une psychologie pour le moins trouble ; ils abritent des entités doubles et conflictuelles qui produisent cet effet de mélange, de désordre et de tension que l'on retrouve dans le jazz. Telle est l'autre manifestation de cette « psychologie profonde » dont parle Vincent Jouve, et qui se caractérise par un rapport disproportionnel entre le *vouloir* et le *pouvoir*, le *savoir* et le *devoir-savoir*. Aussi remarque-t-on que les personnages éprouvent des conflits et des tensions, des déchirements intérieurs qui les poussent aux limites de la folie.

III-3.1.1. Conflits et tensions

En situation d'esclavage, la douleur physique n'est qu'un prélude, quand elle n'en n'est pas la cause directe, à la souffrance psychologique, invisible, celle-là, mais non moins pénible, sinon pire. Dans *Beloved*, on a vu comment la condition d'esclave rend impossible l'amour maternel aussi bien que l'amour filial. En assassinant sa propre fille pour la soustraire de la servitude, Sethe se met dans une situation de déchirement pour le reste de sa vie, déchirement entre son amour pour sa fille et la culpabilité lancinante de l'avoir tuée de ses propres mains.

Ce déchirement se manifeste clairement par la manière dont l'intrigue est conçue : dès les premières pages, Sethe paraît plutôt bien s'accommoder du fantôme qui vient si souvent mettre la maison sens dessus-dessous, au point qu'il a brisé les pattes du chien, au point qu'il a fait fuir les deux garçons, Buglar et Howard. Ne pas abandonner la maison hantée, pour Sethe, c'est rester près de sa fille morte, c'est aussi faire face à sa propre culpabilité. Et lorsqu'apparaît la jeune fille qui se fait appeler *Beloved*, comme le mot que Sethe avait fait graver sur la tombe, celle-ci se met à croire éperdument, aveuglement, que c'est sa fille qui est revenue, comme si elle pouvait revenir réellement, comme si elle pouvait ressusciter. Ainsi, le mélange de l'amour et du remords conduit le personnage à la superstition, à la limite de la folie. Surtout, elle est portée non seulement par le désir irrépressible d'exprimer enfin tout cet amour qu'elle avait dû étouffer en commettant le geste meurtrier, mais aussi par le besoin désespéré de se pardonner elle-même, de se refaire une conscience. Besoin si impérieux qu'il ne tolère aucune entrave : Denver, qui se révolte d'être désormais la moins aimée, ne va recevoir en retour que distance et indifférence de sa mère ; et Paul D, qui s'inquiète de cet amour étrange entre Sethe et *Beloved*, et qui va vouloir chasser la jeune fille comme il avait chassé le fantôme du bébé, il n'obtient aucune concession et c'est lui qui finira par partir.

Chez Léonora Miano aussi, le déchirement intérieur s'exprime sous le mode d'un amour impossible à vivre, une situation qui n'est plus liée (pas directement en tout cas) à l'esclavage et aux agissements irrationnels qu'il peut causer, mais surtout à un problème propre aux sociétés africaines postcoloniales : l'exclusion de la communauté. La conséquence en est une remise en cause du statut socioculturel.

Ce statut est ce qui selon Hamon constitue l'un des paramètres du rôle thématique assumé par le personnage dans la fiction. Il concerne le rapport avec les autres, le rapport avec sa culture.³⁰³ Le moins qu'on puisse dire est que ce rapport est problématique en ce qui concerne les personnages, puisqu'ils ont en commun d'être exclus de leur communauté d'origine : les déchirements intérieurs ne sont que la conséquence d'un déchirement du tissu familial.

C'est le cas de Musango dans *Contours du jour qui vient*, dont tout l'itinéraire est pour représenter la douleur et la tragédie de n'être pas aimée par une mère qui vous accuse de sorcellerie. C'est le cas d'Ayané dans *Les aubes écarlates*, qui dans son propre village a toujours été considérée comme étant « la fille de l'étrangère », parce que sa mère venait d'un autre village (23), ce qui a valu à toute sa famille d'être mise au ban de la communauté et d'en porter la douleur. C'est le cas également de tous les enfants qui sont arrachés à leurs familles pour être enrôlés dans des guerres fratricides qui n'apportent de solution à rien. Ces enfants portent non seulement la souffrance d'être séparés de leurs familles, mais aussi la culpabilité de devoir commettre des crimes, quand ils ne sont pas eux-mêmes assassinés. Encore ici, comme dans *Beloved*, on voit une main qui se lève contre soi-même, même si les ressorts ne sont plus tout à fait les mêmes. C'est une communauté qui se soulève contre ses propres membres, perpétuant ainsi le malheur, car *chaque fois que les liens familiaux se défaisaient, chaque fois qu'on se dressait contre son semblable, l'Histoire se répétait. Dououreusement. Impitoyablement, dans un entre-soi subsaharien.* (208)

Dans *Tels des astres éteints*, le déchirement intérieur s'origine principalement de la conscience de couleur, telle qu'elle est vécue par les Afro-descendants. Immigrés en Europe, Amok, Shrapnel et Amandla ont bien du mal à trouver un point d'équilibre entre ce qu'ils sont, ce qu'ils voudraient être et ce qu'une Histoire marquée par le préjugé de la couleur a fait d'eux. Chaque personnage incarne par son drame familial un aspect de la tragédie de l'Afrique : Amok est le fils d'un soldat qui a combattu aux côtés du colonisateur ; Shrapnel vient d'un village qui a

³⁰³Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*

été détruit par des exploitants terriens européens ; Amandla est une antillaise, descendante d'esclave qui se sent déracinée de sa terre d'origine.

Ces drames sont pour beaucoup dans les raisons qui poussent les protagonistes à immigrer en Europe, ils sont en réalité en quête d'eux-mêmes, même s'ils restent des âmes errantes sur une terre où on continue de les percevoir sous le seul prisme de la couleur. Partagés entre leur désir d'Afrique et le besoin de se reconstruire, ils apparaissent psychologiquement déconstruits, fragmentés, à l'image même de leur Histoire brisée, puisqu'ils n'arrivent à s'enraciner nulle part. Ecartelés entre leur double identité africaine et occidentale, ils vivent l'expérience même du métissage, au sens où l'entendent François Laplantine et Alexis Nouss, qui le définissent comme un état de tension perpétuelle.³⁰⁴

L'idée de la déconstruction se matérialise par ailleurs au niveau de la disposition typographique du texte : pas des paragraphes en tant que tels, mais des sortes de fragments compacts de plus ou moins égale longueur, qui donnent l'impression des morceaux épars d'un grand corps brisé. Par ailleurs, concernant les rapports entre les personnages, ils ne sont guère harmonieux, parce qu'ils n'ont pas la même vision de la reconstruction de soi, comme on le verra plus bas. Ils ont beau se rencontrer, devenir amis, amants ; ils ne se rencontrent jamais vraiment. Ils ne peuvent pas s'entraider. Parce que chacun a son vécu particulier, son drame individuel ; chacun reste emmuré dans la conscience de la couleur. Cette impression d'étouffement, vécue par le personnage aussi bien qu'elle est ressentie par le lecteur, est renforcée par la focalisation interne.

L'expression du déchirement intérieur se trouve poussée à son comble quand les troubles psychologiques des personnages semblent dégénérer en une véritable crise de folie.

III-3.1.2. Figures de la folie

La folie est en effet l'un des thèmes dominants dans les romans. Dans *Song of Solomon*, Ryna devient folle après avoir perdu son mari. Dans *Beloved*, Sethe est une folle aux yeux de la communauté, d'abord pour avoir assassiné sa propre fille,

³⁰⁴ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Téraèdre, www.teraedre.fr.

ensuite pour avoir accepté de cohabiter avec son fantôme, et enfin pour avoir considéré que la jeune fille surgie de nulle part pour habiter sous son toit est sa fille ressuscitée. Quant à savoir si elle est réellement folle, on ne le sait pas, et sa fille Denver vit avec la peur au ventre, celle d'être elle aussi victime un jour de ce *quelque chose* qui est dans sa mère et qui fait qu'on peut tuer son propre enfant (55). En mettant ainsi le lecteur sur cette frontière indécise entre la raison et la folie, c'est la folie de l'esclavage lui-même qui est mise en évidence.

Et quand Paul D arrive au 124, il ne met pas longtemps à s'apercevoir de l'étrangeté du comportement de Sethe, notamment par rapport à Beloved. Il y a dans son amour pour elle quelque chose que Paul D ne comprend pas, même s'il n'est pas sûr lui-même d'avoir gardé toute sa raison, notamment depuis cette époque où, pour le punir, on lui avait percé la bouche pour accrocher un mors. Quand il raconte l'épisode à Sethe, ils ont un dialogue qui fait comprendre que les esclaves n'ont pas besoin de souffrances psychologiques pour devenir fous ou le paraître, les atrocités subies physiquement y suffisent :

Sethe looked up into Paul D's eyes to see if there was any trace left in them.

- People I saw as a child," she said, "who'd had the bit always looked wild after that. Whatever they used it on them for, it couldn't have worked, because it put a wildness where before there wasn't any. When I look at you, I don't see it. There ain't no wildness in your eye nowhere.

- There's a way to put it there and there's a way to take it out. I know em both and I haven't figured out yet which is worse. (71)³⁰⁵

Dans *Jazz*, le personnage de Violet apparaît elle aussi comme une folle aux yeux du voisinage, parce qu'elle a poignardé Dorcas, la maîtresse de son mari, alors qu'elle était déjà morte. Son comportement apparaît comme quelque chose qui dépasse la raison, plongeant ses racines dans des blessures et des traumatismes anciens que la narration expose progressivement.

³⁰⁵ *Sethe leva la tête et scruta les yeux de Paul D pour voir s'il en restait des traces.*

- *Les gens que j'ai vus quand j'étais petite, dit-elle, et à qui on avait mis le mors, avaient toujours l'air fou, après ça. Quelque soit la raison pour laquelle on le leur avait mis, ça ne pouvait pas marcher, parce que cela mettait une furie là où il n'y en avait pas avant. Quand je te regarde je ne la vois pas. Il n'y a de furie nulle part dans tes yeux.*

- *Il y a une façon d'y installer la folie, et il y a une façon de l'en chasser. Je les connais toutes les deux, et je n'ai pas encore découvert laquelle est la pire. (105)*

Dans *Les Aubes écarlates*, le personnage d'Epupa, même si elle est une voyante et une guérisseuse dont les pouvoirs s'avèrent bénéfiques à la communauté, elle n'a obtenu ce pouvoir qu'après une longue période de folie pendant laquelle elle a erré dans la ville en tenant des discours déraisonnables aux yeux du commun mais pleins de sagesse pourtant, puisqu'elle n'y exprime rien d'autre que sa révolte par rapport à tout un peuple qui s'en va à la dérive. Epupa apparaît comme la métaphore d'une Afrique qui a perdu la raison, qui est en errance identitaire, et que les traumatismes passés et les tragédies présentes, perpétrées de sa propre main, ont plongé dans l'impasse. Tous ces traumatismes sont d'autant plus frappants qu'ils se reflètent sur les corps et sur l'espace dans lequel évoluent les personnages.

III-3.2. Mutilations corporelles et spatiales

La violence qui est un sujet central dans les textes se reflète sur les corps des personnages. Dans *Beloved*, Sethe porte un « arbre dans le dos » (15), description métaphorique des cicatrices des blessures qu'on lui avait infligées au « Bon Abri ». Et quand arrive la jeune fille qui se fait appeler Beloved, elle porte elle aussi une cicatrice à la gorge, ce qui n'est pas sans rappeler la blessure mortelle que Sethe avait infligée à sa fille pour la soustraire de l'emprise de Maître d'Ecole. Paul D porte lui aussi les séquelles du mors qu'on lui avait accroché à la bouche en guise de châtiment. Quant à Baby Suggs, « sa hanche lui faisait mal tous les jours que Dieu donne » (197).

Chez Léonora Miano, les fléaux qui minent l'Afrique postcoloniale ne sont pas sans incidence sur les corps. Dans *Les aubes écarlates*, une place importante est accordée à la description des corps mutilés, comme l'illustre cet extrait qui fait le portrait physique de Eso, l'un des soldats qui avait été vendu par ses parents et maltraité par ceux qui l'avaient réduit en esclavage : *leurs sévices lui ont laissé cette cicatrice qui lui barre le visage. Une longue estafilade en diagonale, qui va de la pointe du menton jusqu'au front. Il a aussi un trou sur le crâne, vestige d'un coup de machette.* (48)

Cette violence qui porte atteinte à l'intégrité physique des personnages s'exerce aussi sur le cadre spatial dans lequel ils évoluent, à l'instar de la ville de Sombé qui constitue le macro-espace de *Les aubes écarlates* et *Contours du jour qui vient*.

C'est une ville qui apparaît comme une victime de la guerre. Dans *contours du jour qui vient*, le narrateur parle de cette *guerre qui venait de tailler le pays en pièces*. (24) avant de décrire plus longuement le tableau qu'offre désormais le pays :

Les constructions détruites par les batailles, les émeutes et les pillages dus à la guerre se tiennent comme elles peuvent, éventrées brûlées, adressant comme les hommes de vaines suppliques au ciel. (...) La guerre a ravagé les campagnes, les paysans ont vu leurs champs dévastés. (151)

Les figures de métaphore et de comparaison qui animent cette description, en personnifiant l'espace, contribuent à mieux traduire les effets de la violence subie. On est ainsi en présence d'un univers presque apocalyptique, et l'impression de désordre qui en découle se renforce par des personnages physiquement désarticulés, psychologiquement instables, plus proches du monde des morts que de celui des vivants. D'ailleurs, les procédés que les textes mettent en œuvre pour supprimer la frontière entre les deux mondes amènent à se poser la question de leur inscription dans le registre du fantastique.

III-3.3. Du chaotique au fantastique

En littérature, le fantastique résulte d'une hésitation ou d'une incertitude, celle du personnage comme du lecteur, face à des événements dépassant son entendement, sa rationalité. Comme l'écrit Tzvetan Todorov,

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.³⁰⁶

Dans les romans, le sentiment du fantastique survient lorsqu'on voit toutes les frontières se brouiller : entre le passé et le présent ; entre le présent et le futur ; entre le monde des morts et le monde des vivants ; entre le rêve et la réalité ; entre le visible et l'invisible. Plusieurs modalités concourent à représenter le passage d'une

³⁰⁶Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

dimension à l'autre, qu'il s'agisse du personnage du fantôme ou du voyant, des contes magiques ou des rêves.

Dans *Beloved*, dès la première ligne, on est face au fantôme du bébé qui ébranle la maison de Sethe. Et même si le phénomène peut représenter sur le plan métaphorique le surgissement de la mémoire douloureuse de l'esclavage, il n'en réfère pas moins littéralement à une intrusion du monde des morts dans celui des vivants. Et jusqu'à la fin du texte, on ne saura pas si la jeune fille qui se fait appeler *Beloved* est réellement la réincarnation du bébé assassiné, comme essaient de le croire désespérément Sethe et Denver. Le texte multiplie des signes tendant à le laisser croire (comme la cicatrice à la gorge) mais sans jamais le dire explicitement. De sorte que le personnage garde tout son mystère depuis son arrivée jusqu'à son départ.

C'est cette prépondérance de l'inexplicable et de l'irrationnel qui a poussé certains critiques à considérer le roman comme étant une exemplification du réalisme magique.³⁰⁷ D'ailleurs, la présence du fantastique est une récurrence dans l'œuvre de l'auteure, comme c'est le cas par exemple dans *Song of Solomon*, avec le fantôme de Circé ou encore l'absence de nombril chez Pilate. Il est à noter que cette présence ne s'effectue pas selon les mêmes modalités que dans le roman occidental, comme l'a relevé Linden Peach³⁰⁸. Le fantastique morrisonien est avant tout une résultante de la remobilisation de l'héritage culturel africain, en termes de mythes, de croyances et de légendes, dans le discours littéraire.

Les romans de Miano eux non plus ne font pas l'économie du fantastique. Il est présent à travers le fantôme de Shrapnel dans *Tels des astres éteints* ; à travers les fantômes des déportés dans *Les aubes écarlates*, qui parlent dans les sections du texte nommées *Exhalaisons*, qui apparaissent dans les rêves d'Ayané et d'Epa, dans les visions d'Epupa. Celle-ci apparaît elle-même comme un personnage fantastique, puisqu'elle peut interpréter des rêves, elle peut prédire un avenir qui se réalise, elle peut prendre une forme immatérielle pour voyager dans l'espace, dans le temps.

³⁰⁷C'est le cas notamment de la Thèse de Doctorat de Ange Gaël Pambo N'diaye, *Le réalisme magique dans les romans de Toni Morrison*, dirigée par : Claude Cohen-Safir, Juin 2009.

³⁰⁸ Linden Peach, *op. cit.*, p.19.

Tout cela suscite une forte sensation de chaos à la lecture du roman, une sensation qui est à mettre avant tout sur le compte du jazz, car comme affirme l'auteure,

Il était question de créer un chaos imperceptible au premier abord, mais que l'on ressentira. Les personnages sont déstructurés. Les temporalités parfois brouillées. Les morts cohabitent avec les vivants, l'analyse politique avec le propos spirituel. (...) Pour moi, ce mélange est jazz. Je tiens beaucoup à ce qu'on le comprenne.³⁰⁹

Ainsi, comme on le voit, les drames passés et présents impactent le statut socioculturel qui à son tour impacte durement et durablement la psyché, en y provoquant des fissures. On assiste à des identités qui se débattent avec elles-mêmes, avec leurs différentes entités ; mais la tension intérieure n'est que la résultante de tensions extérieures entre les membres d'une communauté, ce qui donne lieu à des rôles thématiques particuliers : l'enfant-soldat, l'enfant-sorcier, l'étranger, le fou. Mais les personnages n'en restent pas moins habités par une volonté de lutte et de reconstruction qu'il importe à présent d'analyser.

³⁰⁹ Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, *op. cit.*, p. 27.

CHAPITRE 4

Reconstruction identitaire

Qu'elle soit présente sous la forme explicite d'une référence ou sous la forme plus diffuse d'un procédé, la musique participe à l'expression de la reconstruction identitaire qui se caractérise par deux principales dynamiques : la résistance et la quête. Mais la quête identitaire des personnages au sein de la fiction n'est qu'une manifestation de la quête esthétique des auteurs, qui se réalise principalement par une poétique de l'hybridité.

IV-1. Dynamiques de résistance

Pour résister à l'expérience traumatique, les personnages mettent en œuvre un ensemble de stratégies où la musique intervient de deux principales manières : elle apparaît premièrement comme un rôle actanciel dans le processus cathartique, et, deuxièmement, elle modélise le parcours narratif des personnages dans une perspective dynamique.

IV-1.1. La musique comme catharsis

Si la musique est un moyen d'extériorisation des souffrances des personnages comme on l'a vu, au point où c'est par elle que ces souffrances sont dans une large mesure représentées, c'est bien parce qu'elle permet de se soulager, de se consoler pour mieux résister dans l'expérience traumatique. Les personnages pratiquent le chant non comme un art, encore moins comme un loisir, mais simplement comme une façon de parler, une façon de vivre ou de survivre, la seule qui leur soit autorisée. La musique leur est aussi vitale que l'oxygène de l'air ; et c'est bien pour cette raison qu'elle jalonne leur vie autant qu'elle jalonne les textes. Cette fonction cathartique est restée constante à travers les époques, elle est commune aux différents genres musicaux que les textes intègrent : les working song, le blues rural, les berceuses, les comptines, les complaintes, le gospel, le blues, le jazz.

IV-1.1.1. *Working songs et rural blues*

Ces deux formes musicales sont propres au contexte de l'esclavage, aussi les retrouve-t-on principalement dans le roman qui dépeint ce contexte : *Beloved*. On connaît les fragments de chansons que Paul D se chante à lui-même quand il arrive chez Sethe, et qui racontent sa condition d'esclave dans tous les endroits où il a été, que ce soit au « Bon Abri » ou à Alfred en Géorgie. En décrivant les conditions de travail telles que vécues par Paul D à Alfred, le roman offre dans un long passage une peinture assez parfaite des working songs et de ce qu'ils représentaient pour les esclaves :

They chain-danced over the fields, through the woods to a trail that ended in the astonishing beauty of feldspar, and there Paul D's hands disobeyed the furious rippling of his blood and paid attention. With a sledge hammer in his hands and Hi Man's lead, the men got through. They sang it out and beat it up, garbling the words so they could not be understood; tricking the words so their syllables yielded up other meanings. They sang the women they knew; the children they had been; the animals they had tamed themselves or seen others tame. They sang of bosses and masters and misses; of mules and dogs and the shamelessness of life. They sang lovingly of graveyards and sisters long gone. Of pork in the woods; meal in the pan; fish on the line; cane, rain and rocking chairs.

And they beat. The women for having known them and no more, no more; the children for having been them but never again. They killed a boss so often and so completely they had to bring him back to life to pulp him one more time. Tasting hot mealcake among pine trees, they beat it away. Singing love songs to Mr. Death, they smashed his head. More than the rest, they killed the flirt whom folks called Life for leading them on. Making them think the next sunrise would be worth it; that another stroke of time would do it at last. Only when she was dead would they be safe. (107-8)³¹⁰

³¹⁰*Enchaînés, ils dansèrent par les champs et les bois jusqu'à une piste qui se terminait dans la beauté surprenante du feldspath, et là, les mains de Paul D désobéirent au tourbillon furieux de son sang et devinrent attentives. Massette en main, sous la conduite du Hi, les hommes abattaient leur tâche. Ils chantaient à pleine gorge et cognaient à plein bras, en avalant à moitié la moitié des paroles pour qu'on ne puisse pas les comprendre ; en truquant les mots pour que leurs syllabes prennent des significations différentes. Ils chantaient les femmes qu'ils avaient connues ; les enfants ils avaient été ; les animaux qu'ils avaient domptés eux-mêmes ou qu'ils avaient vu d'autres dompter. Ils chantaient les patrons et les maîtres et les maîtresses ; les mules et les chiens et l'impudence de la vie. Ils chantaient avec amour les cimetières et les sœurs disparues depuis longtemps. La viande de porc dans la forêt ; la nourriture dans la casserole ; la canne à sucre, la pluie et les fauteuils à bascule.*

Et ils chantaient en rythme. Les femmes pour les avoir connues, et puis fini, fini. Les enfants pour en avoir été, ce qui ne serait jamais plus. Ils tuaient le patron si souvent et si radicalement qu'il leur fallait bien le ramener à la vie pour l'étriper encore une fois. Avec en bouche le goût de

Cet extrait, bien qu'il soit très long, mérite d'être entièrement cité puisqu'il décrit à suffisance le rôle de la chanson et de la danse dans le travail des esclaves. On notera que le narrateur ne manque pas de souligner le traitement qu'ils faisaient des mots pour camoufler au maître le contenu des chansons. On notera aussi cette anaphore (« ils chantaient ») qui insiste sur la longue durée de la chanson qui est équivalente à celle du travail, mettant ainsi en relief l'articulation étroite entre travail et chanson, le premier ne pouvant visiblement pas se faire sans la seconde. Surtout, cette anaphore permet de peindre à travers les chansons les difficiles conditions de vie des esclaves, leurs rapports aux travaux des champs, à la chasse, à la nourriture, aux patrons, aux femmes et à l'amour, à l'enfance et au passé, à la vie et à la mort.

On remarquera la personnification qui est faite de ces deux dernières notions, pour marquer la singularité de leur signification pour les esclaves : « ils chantaient des chansons d'amour à Madame la Mort et lui écrasaient la tête. Plus que le reste ils tuaient l'allumeuse que les gens appellent Vie pour les avoir dupés. Pour leur avoir fait croire que le prochain lever de soleil en vaudrait la peine ; qu'un bout de temps de vie en plus changerait tout, enfin. Morte la vie, c'est alors seulement qu'ils seraient saufs. »

Ainsi, pour eux, la vie consiste justement à tuer la vie, à tuer en soi l'espoir d'avoir une vie car tout ce qui leur est réservé, c'est la mort dans la vie. Et la seule façon pour eux de le supporter est de se résigner, d'accepter de mourir à eux-mêmes. Dans ces conditions, chanter ne signifie plus seulement se soulager de la peine du travail, c'est surtout faire un travail de deuil. Le chant devient un deuil en soi, le deuil de soi-même, le deuil des choses et des êtres qu'on a aimés, ou qu'on n'a pas pu aimer, qu'on a été interdit d'aimer.

la galette chaude parmi les sapins, ils taping et cognaient à plus soif. Ils chantaient des chansons d'amour à Madame la Mort et lui écrasaient la tête. Plus que le reste, ils tuaient l'allumeuse que les gens appellent Vie pour les avoir dupés. Pour leur avoir fait croire que le prochain lever de soleil en vaudrait la peine ; qu'un bout de temps de vie en plus changerait tout, enfin. Morte la vie, c'est alors seulement qu'ils seraient saufs. (155-6)

IV-1.1.2. Berceuses, comptines, plaintes

La complainte de Ryna, qui dans *Song of Solomon* traverse le temps et devient une comptine dans la communauté, doit certainement sa pérennité à ses vertus thérapeutiques. On imagine le rôle qu'elle a pu jouer déjà au temps des ancêtres, quand elle était une lamentation pour celle qui devait faire le deuil du mari disparu. On devine aussi que si elle revient si souvent dans la bouche de Pilate – celle qui la chante le plus souvent dans le roman, c'est qu'elle y trouve certainement quelque consolation pour quelque douleur enfouie, dans cette famille qui porte l'héritage encore vivace d'un passé marqué par l'esclavage. Quant au héros du roman, Milkman, la musique pour lui aussi fonctionne comme une berceuse :

He turned back and walked slowly toward Pilate's house. They were singing some melody that Pilate was leading. A phrase that the other two were taking up and building on. Her powerful contralto, Reba's piercing soprano in counterpoint, and the soft voice of the girl, Hagar, who must be about ten or eleven now, pulled him like a carpet tack under the influence of a magnet. Surrendering to the sound, Macon moved closer. He wanted no conversation, no witness, only to listen and perhaps to see the three of them, the source of that music that made him think of fields and wild turkey and calico.[...]

Near the window, hidden by the dark, he felt the irritability of the day drain from him and relished the effortless beauty of the women singing in the candlelight. (28-9)³¹¹

On voit comme le texte insiste sur le pouvoir consolateur de la musique sur le personnage, tout en montrant combien elle l'émeut, puisqu'elle remue en lui des choses dont il n'est pas encore conscient, des choses qu'il ne comprendra que plus tard en apprenant l'histoire de sa famille. Et la chanson de Salomon, qu'il écoute les enfants chanter dans les rues, joue un rôle primordial, comme on le verra plus loin, dans cet apprentissage. Ainsi, si cette chanson est restée dans la communauté, c'est

³¹¹ *Il revint lentement sur ses pas, vers la maison de Pilate. Elles chantaient une mélodie que dirigeait Pilate. Une phrase que les deux autres reprenaient et sur laquelle elles s'appuyaient. Son puissant contralto, le soprano perçant de Reba en contrepoint, et la voix douce de la petite Agar, qui devait avoir dix ou onze ans aujourd'hui, l'attirèrent comme un aimant attire des clous. Macon s'abandonna à la musique et s'approcha encore. Il ne voulait ni parler ni espionner, seulement écouter et les voir, toutes les trois, la source de cette musique qui lui faisait penser à des champs, à des dindes sauvages et à du calicot. (...) Derrière la fenêtre, dissimulé par l'obscurité, il sentait l'agacement de la journée le quitter tandis que la beauté des femmes qui chantaient dans la lumière des bougies le ravissait. (46-8)*

bien parce qu'elle permet de conjurer les souffrances d'un passé martyrisé. Comme a pu le constater Vikki Visvis³¹², la musique dans *Song of Solomon*, en servant au témoignage traumatique, représente une alternative de guérison : c'est une psychothérapie. Pour ce critique, le témoignage traumatique, ou « talking cure », se pratique dans la communauté noire non pas à travers les canons traditionnels dans la culture occidentale, mais principalement à travers le blues et les « black music » ; ce qui fait ressortir en même temps la dimension communautaire de la catharsis. Autrement dit, l'une des fonctions originelles du call and response dans les musiques afro-américaines, c'est de permettre à la communauté de guérir ses blessures.

Dans *Beloved*, les berceuses sont celles de Sethe ; elle les chante à Denver et Beloved qui en ont besoin autant qu'elle-même. On sait combien les chansons sont importantes pour Sethe quand on apprend que son amour pour Paul D est dû dans une large mesure au fait qu'il chante : en sa compagnie, les émotions remontaient à la surface... *Emotions sped to the surface in his company. Things became what they were: drabness looked drab; heat was hot. Windows suddenly had view. And wouldn't you know he'd be a singing man.* (39)³¹³

Dans cette maison hantée par le spectre d'un bébé qui ne trouve pas le repos, l'atmosphère est sombre, étouffante, pesante, et il n'y a que les chansons qui apportent un peu de gaieté. Les chansons, mais la danse aussi : c'est l'un des loisirs favoris de Beloved quand celle-ci arrive au 124 :

Upstairs Beloved was dancing. A little two-step, two-step, make-a-new-step, slide, slide and strut on down.

Denver sat on the bed smiling and providing the music.

She had never seen Beloved this happy. She had seen her pouty lips open wide with the pleasure of sugar or some piece of news Denver gave her. She had felt warm satisfaction radiating from Beloved's skin when she listened to her mother talk about the old days. But gaiety she had never seen. Not ten minutes had passed since Beloved had fallen backward to the floor, pop-

³¹²Visvis, Vikki, "Alternatives to the "Talking Cure": Black Music as Traumatic Testimony in Toni Morrison's *Song of Solomon*." ; in *African American Review* ; Summer 2008, Vol. 42 Issue 2, p. 255

³¹³ *En sa compagnie, les émotions remontaient à la surface. Les choses redevenaient ce qu'elles étaient : le terne avait l'air terne ; la chaleur était chaude. Les fenêtres ouvraient subitement sur une vie. Et, en plus de tout, il chantait, cet homme-là.* (62)

eyed, thrashing and holding her throat. Now, after a few seconds lying in Denver's bed, she was up and dancing. (74)³¹⁴

En la voyant danser ainsi, Denver la rejoint et elles dansent toutes les deux. La description détaillée de cette danse : les pas, les mouvements des corps ; la description détaillée des effets sur le personnage : les rires, la légèreté, le bonheur ; tout cela met en relief le lien étroit entre la musique, la danse et la catharsis. Ce lien apparaît encore plus explicitement au moment où des femmes de la communauté viennent chasser Beloved du 124 en chantant et en tapant des mains, puisqu'elles la considèrent presque comme une sorcière qui serait en train de détruire la famille de Sethe. La chasser prend donc une allure d'exorcisme, de purification, et la musique y joue un rôle fondamental. Enfin, quand Beloved s'en va, c'est encore par les berceuses qu'elle chante à elle-même que Sethe essaye de se consoler : « *Jackweed raise up high,* » *she sings.* « *Lambswool over my shoulder, buttercup and clover fly.* » *She is fingering a long clump of her hair.* (270)³¹⁵ Pour un critique comme Gurleen Grewal, cette fonction cathartique des références musicales est une illustration de la tradition afro-américaine qui consiste à donner, à travers la musique et le roman, une voix à la souffrance et une voie à la guérison :

Morrison takes the novel home to the intimate address of the rural and urban African American tradition from which she came, back to the blues with its longstanding traditions of voicing pain, registering complaint and comfort. The unrelenting lyrical pressure of her prose aims to unsettle as well as to heal.³¹⁶

³¹⁴ *Là-haut, Beloved dansait. Un petit pas de deux, un autre, un glissé de côté, un, deux autres, puis un balancé-déhanché.*

Denver, assise sur le lit, souriait en fournissant la musique.

Elle n'avait encore jamais vu Beloved aussi heureuse. Les lèvres boudeuses, oui, et béantes de plaisir devant des sucreries, ou une nouvelle rapportée par Denver. Elle avait senti une chaude satisfaction irradier la peau de Beloved tandis qu'elle écoutait sa mère parler de l'ancien temps. Mais de la gaieté, jamais. Il n'y avait pas dix minutes, Beloved tombait à la renverse, les yeux exorbités, se tordant par terre, les deux mains agrippées à la gorge. Et voilà que maintenant, après quelques secondes de repos sur le lit de Denver, elle était debout et dansait. (108)

³¹⁵ Voir traduction P. 120.

³¹⁶ *Morrison pousse l'univers du roman jusqu'à l'intimité de la tradition rurale et urbaine des Afro-américains dont elle est issue, retour au blues avec ses traditions séculaires de l'expression de la douleur, de l'enregistrement de la plainte et du confort. La pression lyrique persistante de sa prose vise à ébranler aussi bien qu'à guérir.* Linden Peach, *op. cit.*, p.17.

Chez Léonora Miano, même si l'intérêt n'est pas focalisé sur le contexte de l'esclavage, la référence n'en est pas moins faite à une forme musicale comme la berceuse et à son pouvoir de guérison, comme on peut le constater dans *Contours du jour qui vient*. Musango grandit au rythme des disques de jazz de son père (37), et c'est tout ce qui berce son enfance, elle qui est détestée par une mère qui n'a jamais rien chanté pour elle (189), jusqu'à ce qu'elle rencontre la vieille Musango qui va s'occuper d'elle comme si elle était sa petite fille :

J'ai une grand-mère qui dit que je suis chez moi et qui chante pour m'endormir. Elle chante un vieux conte, une de ces histoires qui se passent dans la brousse et dans lesquelles les animaux parlent. C'est la première fois qu'on chante pour moi. (246)

Le rôle bénéfique de cette vieille femme dans la vie de Musango est à l'image de cette berceuse ; c'est à l'occasion de sa rencontre que le protagoniste se trouve les raisons de ne pas s'abandonner à son sort et de garder l'espoir de lendemains meilleurs pour elle comme pour tous les enfants de sa condition. Et cette chanson, elle va prendre l'habitude de la chanter pour se consoler elle-même quand elle quittera la vieille : *Je fredonne la chanson de Musango la vieille, en pensant à tous ceux qu'on chasse parce que les temps sont durs et qu'on ne sait comment les affronter*. (210) Mais le lien entre la chanson et l'exorcisation de la douleur apparaît de manière encore plus évidente lorsqu'on considère le cas des chants religieux.

IV-1.1.3. Gospel et autres chants religieux

Les chants religieux sollicitent autre chose que le simple pouvoir de la chanson, une entité supérieure, une intervention mystique, divine notamment. Dans *Song of Solomon*, on note une évocation fugitive du chant religieux lorsque la cousine de Milkman, Hagar, meurt et que Pilate et Reba entonnent du gospel pendant ses funérailles. (448-9). Mais c'est surtout dans *Beloved* qu'on observe l'illustration la plus achevée de ce que représentaient les chants religieux du temps de l'esclavage, notamment à travers Baby Suggs. Dans cette maison du 124 où elle est allée se reposer après que son fils a acheté sa liberté, elle est devenue une véritable prêtresse pour tous les membres de la communauté, parce qu'elle a pris

l'habitude d'organiser dans la Clairière, celle qui est derrière la maison, des séances de prêches au cours desquels le primat est accordé aux pleurs, aux chants et aux danses :

Finally she called the women to her. "Cry," she told them. "For the living and the dead. Just cry." And without covering their eyes the women let loose. It started that way: laughing children, dancing men, crying women and then it got mixed up. Women stopped crying and danced; men sat down and cried; children danced, women laughed, children cried until, exhausted and riven, all and each lay about the Clearing damp and gasping for breath. In the silence that followed, Baby Suggs, holy, offered up to them her great big heart. (88)³¹⁷

On voit comment la prédominance du lexique du chant, de la danse et des pleurs concourt avec les répétitions à mettre en évidence le besoin vital qu'a cette communauté de se libérer du fardeau de sa condition. Et les prêches que leur donne Baby Suggs en faisant « offrande de son immense cœur », ne sont pas tellement pour leur insuffler l'espoir fallacieux d'une vie après la mort, ils sont surtout pour enseigner à goûter à la joie terrestre, au plaisir de la chair martyrisée ; ils sont pour apprendre à s'aimer soi-même, d'un amour qu'on est seul à se donner :

"Here," she said, "in this here place, we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass. Love it. Love it hard. Yonder they do not love your flesh. They despise it. They don't love your eyes; they'd just as soon pick them out. No more do they love the skin on your back. Yonder they flay it. And O my people they do not love your hands. Those they only use, tie, bind, chop off and leave empty. Love your hands! Love them. Raise them up and kiss them. Touch others with them, pat them together, stroke them on your face 'cause they don't love that either. You got to love it, you! And no, they ain't in love with your mouth. Yonder, out there, they will see it broken and break it again. What you say out of it they will not heed. What you scream from it they do not hear. What you put into it to nourish your

³¹⁷Enfin elle appelait les femmes à elle : « Pleurez, leur disait-elle. Pour les vivants et pour les morts. Allez-y, pleurez. » Et sans se couvrir les yeux les femmes lâchaient la bonde. Cela commençait ainsi : enfants riant, hommes dansant, femmes pleurant, puis tout se mélangeait. Les femmes cessaient de pleurer et dansaient ; les hommes s'asseyaient et pleuraient ; les enfants dansaient, les femmes riaient, les enfants pleuraient, jusqu'à ce que, épuisés et rompus, tous jusqu'au dernier gise dans la Clairière, moites et hors d'haleine. Dans le silence qui s'ensuivait, Baby Suggs, vénérable, leur faisait l'offrande de son cœur immense. (126)

body they will snatch away and give you leaving instead. No, they don't love your mouth. You got to love it. (88)³¹⁸

Après le départ de Beloved, c'est dans le souvenir de ces chansons dans la Clairière que Sethe va trouver aussi une consolation. Un jour qu'elle y va, dans cette Clairière, et qu'elle pense à cette époque, elle a l'impression d'entendre les chansons à nouveau, et cela la met littéralement en transe, le son déferle sur elle qui tremble « telle une baptisée ». (241) Concernant ce processus d'accès à la parole cathartique tel qu'il apparaît dans le roman, Catherine Chauche³¹⁹ considère, en partant de la « théorie des aires glossogéniques » de Gustave Guillaume, qu'il peut être mis en parallèle avec l'évolution des musiques afro-américaines. L'expression de la souffrance, la quête de la parole et du sens, l'expression des traumatismes du passé et de l'histoire, l'inexprimable donc, tout cela est lié à une mise en scène de la naissance et de l'évolution de la musique afro-américaine.

Contours du jour qui vient accorde aussi une place importante au traitement des chansons religieuses : dans son parcours chaotique, dans son errance sur les rues de Sombé, cette grande ville d'Afrique subsaharienne ravagée par la guerre, Musango observe le regain d'intérêt que les populations ont pour la chose religieuse. Après la guerre qui vient de tailler le pays en pièces, les habitants recommencent à vivre mais pas comme avant. Lorsqu'ils sortent désormais c'est pour aller dans les temples :

Il n'y avait plus que cela, partout. Des églises d'éveil, comme on les appelait. Toutes millénaristes, toutes arc-boutées sur les passages les plus effrayants ou les plus rigides du livre(...), la salle de concerts du Boogie Down était désormais une salle de lecture tenue par des évangélistes américains(...), les missionnaires étasuniens avaient repeint en blancs les murs jadis rouge

³¹⁸ – Ici, disait-elle, là où nous résidons, nous sommes chair ; chair qui pleure et rit ; chair qui danse pieds nus sur l'herbe. Aimez tout cela. Aimez-le fort. Là-bas, dans le pays, ils n'aiment pas votre chair. Ils la méprisent. Ils n'aiment pas vos yeux ; ils préféreraient vous les arracher. Pas plus qu'ils n'aiment la peau de votre dos. Là-bas, ils la fouettent. Et, ô mon peuple, ils n'aiment pas vos mains. Ils ne font que s'en servir, les lier, les enchaîner, les couper et les laisser vides. Aimez vos mains ! Aimez-les ! Levez-les bien haut et baisez-les. Touchez-en les autres, frottez-les l'une contre l'autre, caressez-vous-en le visage parce qu'ils n'aiment pas cela non plus. C'est vous qui devez aimer tout cela, vous ! Et, non, ils n'aiment aucunement votre bouche. Là-bas, dans la contrée, ils veilleront à ce qu'elle soit brisée et rebrisée. Les mots qui en sortent, ils ne les entendront pas. Ce que vous y mettez pour nourrir votre corps, ils vous l'arracheront et, à la place, vous laisseront des déchets. Non, ils n'aiment pas votre bouche. Vous, vous devez l'aimer. (127)

³¹⁹ Chauche, Catherine, *op. cit.*

brique et avaient rebaptisés les lieux Eglises de la Paroles Libératrice(...), la boîte de nuit le Soul Food avait gardé son nom pour abriter un centre de rééducation spirituelle, d'inspiration afro-chrétienne(...). La cité des Merveilles qui n'était qu'un lieu ouvert à tous mais qui constituait une attraction majeure parce que c'était la plus grande habitation de la ville, était devenue le temple de la Porte Ouverte du Paradis. (25-26)

On note ainsi une saturation de l'espace urbain par des sectes, à l'image de la saturation des cœurs des populations par la chose religieuse. Les dénominations que portent ces églises sont significatives à plus d'un titre. Motivées dans leurs formulations, elles suggèrent clairement l'action salvatrice que sont censées mener les structures qui les portent. Surtout, elles sont remarquables par leur portée pragmatique, rivalisant de séduction et d'images frappantes pour convaincre et attirer le plus grand nombre de fidèles ou d'adeptes. Et l'on peut déjà lire, dans ces dénominations aux allures de publicité le signe précurseur de l'activité d'exploitation qui se pratique dans ces lieux. La narration insiste particulièrement sur l'une de ces sectes, celles de la Porte Ouverte du Paradis dont la vocation est de chasser les démons dans les familles et de faire des pratiques mystérieuses qui rendent riches du jour au lendemain. Tenue par un couple de personnes âgées, Papa et Mama Bosangui, cette église apparaît davantage comme une secte, un moyen d'exploiter la conscience de ses adeptes. La musique, jouée par un orchestre dont ce couple fait partie intégrante, occupe une place importante dans cette église, même si les populations n'y trouvent pas la solution à leurs problèmes, ainsi qu'on peut le remarquer à travers cette jeune fille qui *en revient bredouille et épuisée. Nulle joie, nul apaisement sur sa figure défaite. Elle est un petit tas de lambeaux que rien ne rassemble, un être déchiqueté qui se recroqueville sur son néant intérieur en s'étonnant de ne rien entendre.* (194)

Ainsi donc, Léonora Miano a une approche plutôt critique de la religion et de la musique religieuse : elle ne console pas, elle ne guérit pas les souffrances, parce que la religion est dévoyée, utilisée pour des buts autres ; ce qui est l'une des formes que prend l'égaré de ce peuple africain postcolonial qui, en mal de solutions à ses problèmes, se dresse contre ses propres enfants. La religion aggrave donc le problème bien plus qu'elle ne le résout, elle est le signe d'une fuite, d'une

impasse, celle d'un peuple qui cherche des solutions ailleurs qu'en lui-même, une position qui n'est pas celle de l'héroïne :

Je crois profondément, mère. Non pas aux joies factices qui tapent des pieds et des mains sous les voûtes des temples ou sous l'éclairage phosphorescent des boîtes de nuit, où selon sa sensibilité, on cherche le même délire. Je crois à l'authentique plaisir de vivre l'alternance de la mélancolie et de la joie, et je crois que la misère est une circonstance, non pas une sentence. (146)

IV-1.1.4. Blues, jazz et autres musiques afro-américaines

Lorsque la musique afro-américaine évolue et engendre des formes comme le blues moderne et le jazz, elle n'en cesse pas pour autant d'être pour les Noirs ce qu'elle était à l'origine : une berceuse, un mode de consolation – puisqu'ils n'ont pas cessé de pleurer, le passage du temps n'ayant apporté que d'autres problèmes. Dans le roman *Jazz*, l'action se situe dans le Harlem des années '20, cette ville effervescente qui vit au rythme du jazz, et c'est aussi cette atmosphère qui y attire les populations noires. Quand Joe et Violet y arrivent pour la première fois, dans « la vague des Noirs fuyant la misère et la violence » (33), ce sont les sonorités et les rythmes chaotiques du jazz qui contribuent à leur donner un sentiment de dépaysement et à raviver tout l'espoir, tout le désir de changement qu'ils portent en eux.

Au-delà du fait que c'est en dansant dans le train qu'ils arrivent dans la ville, la musique et la danse restent l'un des loisirs qui forgent leur bonheur pendant 20 ans de mariage, ce qui est assez significatif de l'importance de la musique pour eux. Une scène du roman illustre ce pouvoir consolateur de la musique : un jour où Violet, Joe et Felice discutent ensemble dans l'appartement, un air de jazz se fait entendre depuis une fenêtre voisine, et c'est alors que Felice voit Joe se lever et prendre la main de Violet :

Somebody in the house across the alley put a record on and the music floated in to us through the open window. Mr. Trace moved his head to the rhythm and his wife snapped her fingers in time. She did a little step in front of him and he smiled. By and by they were dancing. (214)³²⁰

³²⁰ *Quelqu'un dans la ruelle en face a mis un disque et la musique a flotté par la fenêtre ouverte. M. Trace remuait la tête en cadence et sa femme a claqué des doigts pareils. Elle a fait un petit pas de danse devant lui et il a souri. Peu à peu ils ont dansé. (234)*

Le narrateur décrit cette scène en mettant en relief le fait que la danse aide à raviver la flamme de l'amour dans le couple et à leur redonner l'envie de croire à leur bonheur. Ainsi, la musique de jazz agit comme un véritable pansement pour les blessures des personnages, bien loin de la mauvaise réputation qui était la sienne à cette époque et qui, comme cela est aussi évoqué dans le texte, faisait d'elle une musique du péché, du désordre et de la violence. D'ailleurs, en suivant cette logique, sans doute ne serait-il pas totalement insensé d'interpréter l'adultère que commet Joe par la suite, comme résultant de l'influence de cette part du « diable » que le jazz portait en lui dans l'imaginaire collectif.

Dans les cités africaines postcoloniales où se situent les romans de Léonora Miano, une musique comme le jazz n'est pas absente, que ce soit dans les salons huppés de l'élite bourgeoise représentée par le père de Musango dans *Contours du jour qui vient*, ou dans les maisons des expatriés européens représentés par Aïda dans *Les Aubes Ecarlates* ; et elle n'est pas, cette musique, sans receler ici aussi quelque vertu thérapeutique. Par exemple, c'est en écoutant un disque de Billie Holiday dans la maison d'Aïda que Epa va trouver une extériorisation de sa propre souffrance et pouvoir la conjurer pour ainsi dire : *les inflexions douloureuses de cette Billie Holiday le dérangent. Chaque note chantée lui pinçait au cœur des cordes dont il ignorait l'existence.* (223) Dans *Tels des astres éteints*, les musiques afro-américaines, qui foisonnent dans le texte autant qu'elles sonorisent l'univers diégétique, sont pour beaucoup dans la guérison des crises identitaires d'Amok, Shrapnel et Amandla.

Ainsi donc, chez Toni Morrison comme chez Léonora Miano, le traitement des références musicales traduit, à quelques différences près, le rôle cathartique de la musique dans la conjuration des traumatismes des populations africaines et afro-américaines. Mais dans l'expression de cette stratégie de résistance, les auteures ne se limitent pas à des références explicites à la musique, elles la convoquent aussi implicitement au niveau de la structuration de l'intrigue, en calquant celle-ci sur le modèle du blues.

IV-1.2. Intrigue tripartite et dynamique de résistance

Si le blues traditionnel raconte une souffrance individuelle qui confine parfois au désespoir, ce n'est pas seulement pour se complaire dans la douleur ou se lamenter sur son sort ; c'est aussi une façon de le conjurer, c'est pour tenter, sinon de le dépasser, au moins d'y résister. Dans les textes, cette dynamique de résistance ou de résilience peut être lue au niveau de l'itinéraire des personnages, dans les différentes étapes qui structurent leur parcours. Il s'agit donc de porter l'attention sur l'intrigue ou le schéma narratif. Mais, comme l'écrit Wolfgang Wildgen, *le concept de « narrativité » reçoit un profil différent dans cette perspective dynamique, et il est libéré de son orientation préférentielle linguistique et logique.*³²¹

C'est dire que le schéma narratif est à être envisagé non comme une succession logique d'événements avec un début, un milieu et une fin ; mais selon ce qu'il dit de l'effort du personnage pour résister dans la souffrance. Dans cette perspective, on peut distinguer trois principales étapes au niveau de l'intrigue des romans : une étape de « perte », où le personnage connaît une situation malheureuse qui rompt son équilibre ; une étape de « mouvement » où il s'engage dans une série d'actions visant à rétablir son équilibre ; et une étape de « résolution » où il parvient à retrouver son équilibre et à réparer la perte initiale, même si on verra que dans les romans cette dernière étape n'est jamais vraiment aboutie.

IV-1.2.1. Perte – Mouvement – Résolution

Cette structure tripartite de l'intrigue, même si elle peut être identifiée dans tous les romans du corpus, elle apparaît particulièrement évidente dans ceux qui se revendiquent plus ou moins explicitement du modèle du blues (comme *Song of Solomon*) ou du spiritual, qui est, une forme ancienne de blues, (comme *Contours du jour qui vient*).

Dans *Song of Solomon*, l'itinéraire de Milkman s'inscrit clairement dans une dynamique de résistance dans la mesure où le héros, vivant dans une famille

³²¹Wolfgang Wildgen, « Dynamique narrative du texte, du film et de la musique », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 03 novembre 2015, consulté le 25 juillet 2017. URL : <http://narratologie.revues.org/7243>

déchirée par des tensions et des conflits, dans une communauté où il a du mal à s'intégrer, et malgré son existence plutôt privilégiée et confortable, loin des préoccupations du reste de la population noire ; il entreprend un voyage où la quête d'un trésor hypothétique va devenir progressivement une quête des origines.

En effet, son père Macon Dead lui apprend que sa tante Pilate a caché dans une cave un sac d'or qu'ils auraient hérité de leurs parents, et le pousse à quitter Detroit, leur ville de résidence, pour aller le chercher. Accompagné de son ami Guitar, il entreprend donc un voyage qui le conduit d'abord à Danville en Pennsylvanie, puis à Shalimar en Virginie ; voyage au bout duquel il ne trouvera jamais de l'or, mais lui-même. D'une part, il va rencontrer des personnes et vivre des expériences qui vont le reconnecter en quelque sorte avec son identité d'homme noir, lui qui avait vécu jusque-là dans l'ignorance des réalités, des expériences et des valeurs de sa communauté. Il va aussi changer du tout au tout : la nonchalance fait place à la ténacité, la frivolité à la gravité, l'adolescent à l'adulte. D'autre part, il va écouter des histoires et des chansons qui lui racontent l'histoire de sa famille, celle de son arrière grand-père Solomon qui s'était échappé, en « s'envolant », de l'esclavage ; celle de son grand-père Jake qui avait été dépossédé de ses plantations dans le contexte de la Ségrégation ; celle de ses parents, de leurs enfance et des raisons qui expliquent les tensions dans la famille, raisons liées aussi bien aux problèmes du racisme et de l'injustice, qu'aux blessures d'un passé martyrisé dans l'Amérique esclavagiste.

Pour Milkman, apprendre l'histoire de ses origines c'est s'approprier son identité, se sentir enfin libre en tant qu'individu et pouvoir décider enfin de ce qu'on veut faire de sa vie, un sentiment qu'il ne connaissait pas jusque-là. Cela correspondrait à l'étape de la *résolution*, et c'est seulement quand on y arrive qu'on s'aperçoit de ce qui était la *perte*. Le besoin vital de retrouver ses racines et sa liberté est assimilé au fait de pouvoir voler, métaphore qui est filée à travers tout le texte. C'est un besoin qui était celui de la communauté afro-américaine de l'époque, dont les ancêtres avaient été enlevés de force de leur Afrique natale, et qui avaient gardé en héritage, malgré l'abolition de l'esclavage, le sentiment d'être toujours prisonnier d'un pays qui n'était pas le leur.

Dans *Contours du jour qui vient*, la perte initiale est celle de la mère. Accusée d'« enfant-sorcier », sous l'influence d'une vieille femme du nom de Sésé, Musango va d'abord subir des sévices corporels inhumains de la part de sa mère, sous prétexte d'exorciser le démon, avant d'être chassée de la maison et abandonnée à la rue. Recueillie d'abord dans un foyer, elle est enlevée par la suite par une bande de rebelles, avant d'être vendue comme esclave à un groupe de proxénètes aux surnoms pour le moins singuliers : Lumière, Colonne du Temple, Don de Dieu et Vie éternelle.

Ces événements sont racontés dans la première partie intitulée « Prélude : absence » ; et on s'aperçoit que les trois parties suivantes correspondent à l'étape du *mouvement*, et que leurs intitulés sont d'ailleurs assez significatifs à cet égard : « Premier mouvement : volition » ; « Interlude : résilience » ; « Second mouvement : génération ». Dans ces trois parties, l'héroïne parvient d'abord à s'échapper de la cabane des proxénètes qui la retiennent captive ; ensuite elle va commencer à errer à travers les rues d'une ville ravagée par la guerre, pour essayer de retrouver sa mère, errance qui la conduit tour à tour dans l'église de La Porte Ouverte du Paradis, dans une grotte où elle rencontre la vieille Musango qui lui prodigue des conseils, et enfin dans son ancienne école primaire où elle retrouve son institutrice qui l'héberge.

La quatrième et dernière partie, intitulée « Coda : licence », correspond sans nul doute à l'étape conclusive de la *résolution*, car ici, Musango, accompagnée par un garçon de 15 ans du nom de Mbalè, d'abord apprend quelques vérités sur ses origines par le biais de sa grand-mère Mbambè, avant de retrouver dans un cimetière sa mère qu'elle finit par pardonner. Elle retrouve aussi l'espoir : *c'est le cœur ardent que j'étreins puissamment les contours du jour qui vient*. (275) Musango représente ainsi une jeunesse africaine postcoloniale qui a perdu ses repères, sa matrice (symbolisée par la mère), et qui doit chercher les ressources en elle-même pour survivre, se reconstruire, et rendre l'avenir possible.

Comme on le voit, la dynamique de résistance qui motive le parcours de Musango est inscrite dans la structure compositionnelle même du roman, composition qui est calquée sur celle d'un morceau de musique (avec un *prélude*, des *mouvements*, un *interlude*, une *coda*). Mais il faut dire que l'inspiration

musicale de ce roman se situe à au moins deux niveaux, car comme on le verra plus loin, l'intrigue se veut aussi une réinterprétation des thèmes de spiritual et de jazz vocal. Toujours est-il que cette dynamique de résistance qui anime souterrainement l'histoire racontée fait des romans de Morrison et Miano de véritables « blues-fiction », dans le sens où l'entend Jimoh :

Literary Blues is a response to a persistent environment of estrangement, alienation, change, uncertainty, urbanization, and fragmentation, without resort to debilitating despair or perpetual lamentation. Within this context, literary blues is an artistic mechanism for depicting how an understanding of the group informs a person's strategies for moving through the fire of chaos into triumph.³²²

Pour Jimoh donc, le « blues littéraire » n'est rien d'autre qu'une réponse à un environnement d'aliénation, les personnages devant souvent négocier leur place dans la société et triompher de l'adversité, même si ce triomphe est seulement une survie. Ce triomphe est d'ailleurs d'autant plus problématique qu'il est susceptible d'être remis en question, voire contesté, mimant ainsi l'effet de circularité et de tension que l'on ressent dans le blues, et de manière plus forte encore dans le jazz.

IV-1.2.2. Résolution problématique et « effet swing »

On a vu que le swing, ce « balancement » du rythme, a été ressenti dès les premiers disques du blues, avant de s'épanouir dans le développement du jazz, au point d'en devenir un des principes fondamentaux. Ce procédé, qui consiste techniquement en un glissement d'un temps fort à un temps souple et régulier, provoque un effet de tension qui, transposé dans le roman, se métamorphose en un phénomène bien connu : la tension narrative. Non que celle-ci soit une exclusivité des œuvres de « blues/jazz-fiction », mais elle y est particulièrement présente, elle en est pour ainsi dire un critère définitoire. Raphaël Baroni définit la tension narrative ainsi :

³²²*Le blues littéraire est une réponse à un environnement d'étranglement persistant, d'aliénation, de changement, d'incertitude, d'urbanisation, et de fragmentation, sans répit au désespoir débilitant ou à la lamentation perpétuelle. Dans ce contexte, le blues littéraire est un mécanisme artistique pour dépeindre comment une compréhension du groupe informe les stratégies d'une personne pour passer du feu du chaos au triomphe.*

Jimoh A. Yemisi, *op. cit.*, p. 34.

Phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue.³²³

C'est dire que la tension narrative repose principalement sur un effet de suspense qui, en tant que tel, peut être ressenti tout au long d'une histoire, puisqu'il « structure le récit » tout en le dynamisant. C'est bien ce que l'on ressent de la première à la dernière ligne des romans : les parcours de Musango et Milkman, qui sont tous les deux en errance d'une certaine façon, sont parsemés d'énigmes à résoudre, d'obstacles à franchir, de surprises et de rebondissements, les moments d'extrême gravité succédant à des moments d'accalmie dérisoire et passagère..., autant de choses qui maintiennent dans un état permanent de curiosité et de suspense. La tension arrive à son paroxysme à la fin, quand on constate que la fin n'en est pas une en réalité.

Ainsi, la fin de *Song of Solomon* laisse quelque peu perplexe et même inquiet, même si Milkman retrouve son identité et ses racines en se débarrassant de tous les encombrements qui, liés à sa position de classe, l'ont coupé de sa famille, de sa communauté, de son passé. Au terme de son voyage, une dispute éclate entre lui et Guitar qui le soupçonne d'avoir trouvé le sac d'or et de le lui avoir caché pour pouvoir en profiter tout seul. Guitar tire sur lui avec une arme, c'est Pilate qui est accidentellement touchée, et elle meurt sur place. Milkman se précipite alors sur son ami pour lutter avec lui, mais le roman se termine là. On ne saura pas comment se déroule cette lutte, ni comment elle se termine, si l'un des deux protagonistes est tué, ou tous les deux. Ce flou jette un doute sur la fin heureuse de l'histoire de Milkman, ce qui n'est pas pour apaiser le lecteur. En outre, on peut y voir aussi une volonté de l'auteur de montrer le manque de résolution dans la fracture qui divise les différentes classes de la communauté afro-américaine, sachant que Guitar n'appartient pas, contrairement à son ami, à une classe socialement élevée.

³²³Baroni, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, coll."Poétique", 2007, p. 18.

Quant à *Contours du jour qui vient*, la fin n'est pas non plus sans laisser sur sa faim. L'avenir de Musango reste incertain car même si elle finit par retrouver sa mère, celle-ci est devenue folle. C'est dans un cimetière qu'elle le retrouve en train de parler au vent. Et même si elle n'avait pas été folle, on ne sait pas si elle se serait mise subitement à aimer celle qu'elle avait jetée à la rue, à la mort. Ainsi, Musango se retrouve toute seule, avec pour seul compagnon un autre enfant de la rue comme elle, avec pour seul allié son espoir inextinguible. On reste perplexe quant à son avenir, car rien dans le roman ne garantit qu'elle va survivre à son malheur, que son espoir ne va pas finir par se briser sur d'autres épreuves trop lourdes à supporter. Elle reste une enfant (même si elle est déjà très grande à l'intérieur), seule, abandonnée à la rue.

Néanmoins, le roman se veut clairement optimiste, puisqu'il se donne clairement pour objectif de développer les conditions de la possibilité d'un avenir, de dessiner les « contours du jour qui vient ». Il se veut une note d'espoir qui vient clore cette « suite africaine » inaugurée par *L'intérieur de la nuit* et poursuivie dans *Les aubes écarlates*, deux romans qui, en l'occurrence, se terminent sur des notes assez sombres.

Ainsi, si *résolution* il y a dans les romans, elle reste incomplète et problématique au vu du dénouement incertain de l'intrigue. Et si un tel procédé peut inquiéter tout en maintenant une certaine tension, il a aussi le mérite de susciter la réflexion et de ne pas limiter la portée du texte, ce qui est aussi un effet recherché par le blues. Comme le disait Sherley A. Williams, *the blues singer strives to create an atmosphere in which analysis can take place*.³²⁴ On aura l'occasion de revenir plus amplement sur cette ouverture du texte aussi bien que sur la tension inspirée par le swing, en étudiant la structure narrative des romans qui revendiquent particulièrement le modèle du jazz.

³²⁴*Le chanteur de blues s'attache à créer un climat propice à l'analyse.*
Wegs, Joyce, M., *op. cit.*, p. 212.

IV-2. Dynamiques de quête

Plus qu'une catharsis ou un simple moyen de consolation, la musique intervient dans le processus de quête des personnages, jouant ainsi un rôle actif dans leur « faire », pour employer la terminologie de Philippe Hamon. En effet, les emprunts musicaux sont réinvestis dans les parcours narratifs et dans le système actanciel, devenant ainsi des principes agissants, des acteurs à part entière dans l'univers de la fiction. Dans cette configuration, ils occupent principalement la position d'adjuvants, favorisant la conjonction à l'objet de quête par le sujet, quand ils ne tendent pas à devenir l'objet de quête en soi, puisqu'ils en offrent le modèle, l'image idéale. Ainsi, on verra d'abord comment la musique participe à la résolution de la crise identitaire en constituant notamment un déclic au travail de mémoire, avant de montrer comment elle sert à représenter l'objet de quête tout en constituant un modèle d'improvisation.

IV-2.1. Musique et reconquête de soi

Les crises identitaires des personnages étant liées principalement à une histoire personnelle méconnue ou à un passé douloureux, à des souvenirs enfouis et refoulés, le salut réside dans le recouvrement de la mémoire, et c'est la musique qui bien souvent sert de déclic. Ce retour vers le passé à travers la musique correspond aussi à un retour vers sa communauté pour parachever la reconstruction identitaire.

IV-2.1.1. Le travail de mémoire

A l'analyse de certaines références musicales dans les textes et de leurs fonctions dans la caractérisation des personnages, on s'aperçoit en effet qu'elles jouent un rôle décisif dans le processus d'accès à la mémoire qui est indispensable à la reconstruction identitaire, un aspect qui se vérifie particulièrement dans *Song of Solomon* et *Les aubes écarlates*.

Dans *Song of Solomon*, quand Milkman se lance dans la recherche de ce sac d'or avec lequel il espère se garantir un avenir et une liberté, il est loin de se douter qu'il entame aussi un retour à ses racines, et la chanson y joue un rôle primordial. Quand il arrive en Pennsylvanie, il rencontre d'abord une vieille femme du nom de Circe, créature surnaturelle qui apparaît comme une ancienne esclave ; puis des

hommes de la génération de son père qui lui racontent l'histoire de sa famille. Il apprend ainsi que son grand-père paternel s'était battu pour se libérer de l'esclavage et créer sa propre ferme, le Lincoln's Heaven, avant d'en être brutalement dépossédé, ce qui lui révèle toute l'injustice du racisme en Amérique. Apprenant que l'or se trouverait plutôt en Virginie, il s'y rend, et c'est là qu'il va écouter la chanson qui lui révèle tout :

Jake the only son of Solomon
Come booba yalle, come booba tambee
Whirled about and touched the sun
Come konka yalle, come konka tambee

Left that baby in a white man's house
Come booba yalle, come booba tambee
Heddy took him to a red man's house
Come konka yalle, come konka tambee

Black lady fell down on the ground
Come booba yalle booba tambee
Threw her body all around
Come konka yalle, come konka tambee

Solomon and Ryna Belali Shalut
Yaruba Medina Muhammet too.
Nestor Kalina Saraka cake.
Twenty-one children, the last one Jake!

O Solomon don't leave me here
Cotton balls to choke me
O Solomon don't leave me here
Buckra's arms to yoke me

Solomon done fly, Solomon done gone
Solomon cut across the sky, Solomon gone home. (303)³²⁵

La chanson est chantée par un groupe d'enfants dans la rue, et elle raconte l'histoire d'un homme appelé Solomon qui était un esclave et qui s'était envolé en

³²⁵*Jake le seul fils de Salomon // Viens Bouba Yalle, viens Bouba Tambie // Tourbillonna et toucha le soleil // Viens Konka Yalle, viens Konka Tambie*³²⁵
Laissa un bébé chez un homme blanc // Viens Bouba Yalle, viens Bouba Tambie // Heddi l'emmena chez un homme rouge // Viens Konka Yalle, viens Konka Tambie
La dame noire tomba par terre // Viens Bouba Yalle, viens Bouba Tambie // Jeta son corps dans tous les sens // Viens Konka Yalle, viens Konka Tambie
Solomon et Ryna Belali Shalut // Yaruba Medina Mahomet aussi. // Nestor Kalina saraka cake. // Vingt et un enfants, le dernier c'est Jake !
Oh mon chéri me laisse pas ici // Des balles de coton vont m'étouffer // Oh mon chéri me laisse pas ici // Les bras du patron vont me mettre le joug...
Salomon s'envola, Salomon s'en alla // Salomon traversa le ciel, Salomon rentra chez lui. (428-9)

Afrique en laissant derrière lui ses vingt et un enfants. Milkman finit par comprendre que Solomon était son arrière grand-père, qu'il était le père de Jake, son grand-père paternel, et que la chanson raconte en fait l'histoire de sa famille. Il comprend aussi que la chanson que sa tante a l'habitude de chanter, « Sugarman », tire son origine en fait de cette légende, qu'elle était chantée originellement par la femme de Solomon, Ryna, qui était devenue folle après la disparition de son mari et qui avait fini par mourir de chagrin.

En découvrant tout cela, Milkman devient aussi enthousiaste et aussi excité qu'un enfant qui découvre ses cadeaux au pied de l'arbre de Noël (304). On voit comment cet apprentissage de son histoire familiale est étroitement liée à un apprentissage des noms, ce qui est révélateur de l'importance des noms dans la reconstruction identitaire, comme cela est suggéré dès la dédicace du roman :

*The fathers may soar
And the children may know their names.*³²⁶

C'est dire que l'onomastique occupe une place centrale dans le roman, faisant ainsi du roman une illustration de ce que représente le fait de nommer dans la culture afro-américaine, ainsi que l'a justement écrit Naomi Van Tol : *the vital importance of naming in African American culture is clearly illustrated throughout Song of Solomon, a name has the power to define and to possess that which it identifies.*³²⁷ Mais ce qui fascine surtout le héros, c'est d'apprendre que son grand-père pouvait voler, une découverte qui fait écho à la scène initiale du roman : la tentative malheureuse d'un certain Robert Smith de s'envoler, la veille même du jour de la naissance de Milkman. Si comme l'a remarqué François-Xavier Owona Ndougoussa, le thème de l'envol est effectivement « le thème structurant de ce récit »³²⁸, on constate qu'il se double d'une valeur métaphorique et symbolique considérable.

³²⁶Les pères connaîtront peut-être la célébrité // Et les enfants connaîtront peut-être leur nom

³²⁷L'importance essentielle de la nomination dans la culture afro-américaine est clairement illustrée dans Song of Solomon, un nom a la puissance de définir et de posséder ce qu'il identifie. Naomi Van Tol, *op. cit.*

³²⁸Owona Ndougoussa, François-Xavier, *La chanson de Salomon de Toni Morrison*, Paris, Les classiques africains, 1997, p. 57.

Quand Pilate meurt sous le coup de fusil de Guitar, Milkman découvre qu'il l'avait toujours aimée : *Now he knew why he loved her so. Without ever leaving the ground, she could fly.* (336)³²⁹ Ainsi, la force extraordinaire dont Pilate fait preuve tout au long de l'histoire, par son caractère de rebelle et son attachement viscéral à ses racines et aux traditions, est associée au fait de pouvoir s'envoler. Le roman unit ainsi deux thématiques apparemment contradictoires : l'enracinement et l'envol, le premier étant la condition pour que se réalise le second. Et la dernière phrase du roman exprime métaphoriquement cette idée telle qu'elle est éprouvée par le héros : *he knew what Shalimar knew : if you surrendered to the air, you could ride it.* (337)³³⁰ Si l'on s'abandonne à l'air, on peut le chevaucher.

Ainsi, sur le chemin d'un trésor qu'il ne trouvera jamais, le héros rencontre un autre qui est bien plus précieux : la connaissance de soi et de ce qui rend le bonheur possible, la liberté. Il apprend que le seul moyen d'être libre, c'est de se débarrasser soi-même des privilèges et des richesses matérielles. L'envol est ici l'expression de la volonté d'échapper au malaise et à la misère inhérente à leur expérience quotidienne, à l'instar de l'arrière-grand-père paternel du héros qui est devenu légendaire pour avoir pu se libérer du joug de l'esclavage en s'envolant, sans l'aide de rien, vers l'Afrique de ses ancêtres. C'est l'exploit de cet « Africain volant » qui est célébré dans une chanson folklorique qui donne son titre au roman : *Song of Solomon*. La chanson remplace ainsi les livres d'histoire qui dans la culture occidentale sont le médiateur principal de l'Histoire. En outre, le roman illustre cette autre propriété du blues qui est d'exalter l'importance des valeurs folkloriques dans la construction de soi et de l'avenir, ce qui est une caractéristique de l'œuvre de Morrison en général comme l'a remarqué Barbara E. Cooper :

In Morrison's novels, domestic songs and stories triumph over hatred, violence, and love of property. Her novel proclaims the tremendous power of these domestic arts, for these family stories – Milkman's true heritage – have the power to bring life to the "Dead"³³¹

³²⁹ *Maintenant, il comprenait pourquoi il l'aimait tant. Sans jamais avoir quitté la terre, elle pouvait voler.* (405)

³³⁰ *Il savait ce que savait Shalimar : si tu t'abandonnais à l'air, tu pouvais le chevaucher.* (406)

³³¹ *Dans les romans de Morrison, les chansons et les histoires domestiques triomphent de la haine, de la violence, et de l'amour de la propriété. Son roman proclame la grande puissance de ces arts domestiques, parce que ces histoires de famille – l'héritage vrai de Milkman – ont la puissance d'apporter la vie aux « morts ».*

Chez Léonora Miano, il est aussi question du fait de pouvoir s'envoler ; et même si la métaphore prend ici une signification légèrement différente, c'est encore à travers un morceau de chanson qu'elle est exprimée :

*Oh Sankofa, high on the heavens you soar
My soul is soon to follow you,
Back to yesterdays moon...
Sankofa flies again and again³³²*

Cette chanson qui apparaît à la page 224 de *Les aubes écarlates* est, on l'a vu, un extrait de jazz vocal chantée par Cassandra Wilson. Quand Epa écoute la chanson dans la maison d'Aïda, il lui demande de lui expliquer ce qu'elle signifie, et elle répond :

Sankofa est le nom d'un oiseau mythique. Il vole vers l'avant, le regard tourné en arrière, un œuf coincé dans son bec. L'œuf symbolise la postérité. Le fait que l'oiseau avance en regardant derrière lui signifie que les ressorts de l'avenir sont dans le passé. Il ne s'agit pas de séjourner dans l'ancien temps, mais d'en retirer des enseignements. (225)

Ainsi, l'envol de l'oiseau mythique symbolise la construction d'un avenir qui se fonde sur la connaissance du passé. Cette idée est exprimée par la bouche des Déportés : *nous sommes le cri de San Ko Fa, qui dit que le passé le plus amer ne peut être ignoré.* (123) Car ce sont ces Déportés qui sont surtout concernés ici par la nécessité du travail de mémoire. Les sections du texte intitulées *Exhalaisons* sont pour faire entendre leurs voix, et l'essentiel de leur message c'est qu'ils manquent de sépulture, qu'ils n'ont pas été honorés comme il se devait, et que c'est pour cela qu'ils sont restés prisonniers dans l'univers des vivants, empoisonnant leur existence : *qu'on nous donne la route.* (197) C'est un appel lancé aux vivants pour qu'ils fassent le travail nécessaire, c'est-à-dire qu'ils réhabilitent la mémoire de ces disparus, qu'ils construisent des monuments en leur honneur, bref qu'ils regardent

Barbara E. Cooper, "Milkman's search for family in Toni Morrison's *Song of Solomon*", in *CLA Journal* 32 (1989): (pp. 145-156), p. 156.

³³²Voir la traduction p.125.

le passé en face, car c'est à ce prix seulement qu'ils peuvent remédier aux fléaux qui dévastent le continent et construire enfin l'avenir.

Ainsi, c'est à travers une chanson que Epa trouve la clé du problème, et il est conforté dans ce qu'il a compris aussi à travers des rêves (82-88) et les révélations de la voyante Epupa (161-167). Lui le révolté qui s'était laissé enrôlé par une bande de rebelles qui sèment la guerre sous le prétexte de rétablir l'unité entre les peuples du continent, comprend que la meilleure façon de remédier aux malheurs qui frappent le continent est de retourner aux sources pour puiser des enseignements afin de pouvoir mieux avancer, c'est-à-dire affronter la mémoire douloureuse de l'esclavage. Cette exigence, l'auteure l'exprime par ailleurs dans des termes assez clairs :

Il faut s'interroger sur le passé de la traite négrière. (...) Les exhalaisons portent la voix de ces disparus qui, en réalité, sont morts sans avoir jamais atteint la Caraïbe et les Amériques. Ils sont morts avec leur identité africaine. C'est à nous de les réclamer et de leur donner une sépulture, même symbolique. Le problème de l'Afrique, c'est la culpabilité. Nous ne nous pardonnons pas les fautes de nos ancêtres. Pourtant c'est la clé de la renaissance africaine, c'est douloureux, mais il faudra bien un jour regarder la réalité en face.³³³

IV-2.1.2. Quêtes individuelles, identité collective

Le retour vers les origines ne suffit pas à la reconstruction de soi ; il y faut aussi un retour vers sa communauté : c'est l'une des fonctions originelles du blues et des musiques afro-américaines, qui est d'établir le lien entre l'individu et la collectivité. En effet, quand le personnage réalise que ses souffrances sont celles de toute une communauté, il comprend aussi que la solution ne peut être uniquement individuelle, mais qu'elle doit aussi être collective, que sa quête ne prend tout son sens que par rapport à sa communauté.

Ainsi par exemple, le chant de Salomon, en lui révélant l'histoire de sa famille, le met en même temps en connexion avec son peuple et sa communauté, avec ses réalités qu'il n'avait jamais vraiment connues. Il comprend mieux le sens des

³³³Wanda Nicot, *op. cit.*

conflits qui déchirent ses parents : c'est qu'ils portent en eux les séquelles d'un passé d'esclavage et de racisme. Il devient plus indulgent envers eux, se réconciliant ainsi avec sa communauté et son histoire. Un élément significatif de ce point de vue est le sens même du nom Solomon qui, tiré de la bible, signifie « paix ».

Mais, plus que tout, le héros comprend les agissements de son ami Guitar, dont la quête effrénée de l'or était pour se donner les moyens de se venger contre les meurtres racistes qui frappent la communauté. Guitar a grandi dans un quartier défavorisé, confronté aux problèmes racistes de l'Amérique ségrégationniste du début du XXe siècle. Au fil des ans, il a développé une conscience politique pour finalement s'engager, dans les années 1960, dans un groupuscule vengeur du nom de *Seven Days*, un groupe qui programme les meurtres des Blancs en réponse à ceux que ceux-ci commettent sur les Noirs. Cet engagement, Milkman ne le comprendra pas jusqu'à ce qu'il fasse le voyage décisif, même si pardonnant à son ami il ne se montre pas forcément d'accord avec lui. Ainsi, la réconciliation avec les siens entérine un retour vers sa communauté d'origine, ce qui a fait dire à Wegs que le héros est construit sous le modèle du bluesman : *Milkman Dead only gradually becomes a real blues man, for he needs first to find his own identity and then to find a sense of community with his people.*³³⁴ Par ailleurs, en traitant ainsi du rapport entre individu et communauté, le texte de Morrison tente d'être utile à la communauté afro-américaine, remplissant donc la même fonction qu'une chanson de blues. C'est ce que l'auteure avoue elle-même lorsqu'elle qualifie son œuvre de « village literature » :

I write what I have recently begun to call village literature, fiction that is really for the village, for the tribe. Peasant literature for *my* people, which is necessary and legitimate but which also allows me to get in touch with all sorts of people. I think long and carefully about what my novels ought to do. They should clarify roles that have become obscured; they ought to identify those things in the past that are useful and those things that are not; and they ought to give nourishment... peasants don't write novels because they don't

³³⁴*Milkman Dead* devient un vrai homme de blues seulement de manière progressive, parce qu'il doit d'abord trouver sa propre identité avant de trouver un sens de la communauté avec son peuple. Wegs, Joyce, M., *op. cit.*, p. 216.

need them. They have a portrait of themselves from gossip, tales, music, and some celebrations. That is enough.³³⁵

Dans *Les aubes écarlates*, Epa fait la même expérience du retour vers les siens. Quand il apprend que « Sankofa » est le nom de l'oiseau mythique porteur de toute une philosophie de vie, il apprend aussi, notamment à travers la voyante Epupa, que ce vocable renvoie également à la cérémonie rituelle qui doit être effectuée pour le reconnecter avec les siens. (206) La voyante lui confirme ainsi un fait qu'il avait déjà appris dans un rêve où son petit frère Eyia, qui est mort, lui était apparu pour lui confier une mission : rechercher ses frères enrôlés avec lui dans la guerre et les ramener à la communauté. Quand il quitte donc la maison où il a été recueilli par Aïda après avoir fui la bande des rebelles, il retrouve ses petits frères et, accompagné par Ayané et Eso, l'un des chefs rebelles, il prend la route de son village, Eku, où le rituel a lieu sous la direction d'Epupa : un repas cuisiné ensemble et partagé, des chants, des danses, des battements de main, des ablutions pour *laver* le malheur et préparer des jours meilleurs :

Aujourd'hui, il s'agissait de renaissance. Ce sujet était souvent évoqué, de par le monde, dans toutes les communautés d'ascendance continentale. On se demandait comment réparer des âmes meurtries. Comment être, à la fois, la descendance des bourreaux et des victimes. Comment se projeter dans l'avenir. Il n'y avait qu'un seul chemin, pour atteindre cet objectif. Se parler, évacuer la douleur. Se comprendre, apaiser les rancœurs. Se regarder. Reconnaître l'autre. Se voir, soi-même, à travers lui. L'existence humaine puisait son sens dans la relation. Comme ses pas s'enfonçaient dans le sol humide, Ayané eut le sentiment d'arpenter une terre renouvelée. Nettoyée. Prête à faire émerger des possibles jadis étouffés. (250-51)

Ainsi, la reconstruction de soi passe par un retour vers les siens et l'apaisement des rapports humains. Et si la musique joue un rôle primordial dans cette médiation,

³³⁵ *J'écris ce que j'ai récemment commencé à appeler littérature du village, la fiction qui est vraiment pour le village, pour la tribu. Littérature rurale pour mon peuple, qui est nécessaire et légitime mais qui me permet aussi d'entrer en relation avec toutes sortes de personnes. Je réfléchis longuement et soigneusement à ce que mes romans doivent faire. Ils devraient clarifier les rôles qui sont devenus confus ; ils doivent identifier ces choses dans le passé qui sont utiles et ces choses qui ne le sont pas ; et ils doivent donner de la substance... Les paysans n'écrivent pas des romans parce qu'ils n'ont pas besoin d'eux. Ils ont un portrait d'eux-mêmes dans des commérages, des contes, de la musique, et certaines célébrations. C'est assez.*
Ibid., p. 211.

elle participe de manière tout aussi décisive à la représentation de l'objet de la quête par les personnages.

IV-2.2. Musique et modélisation de la quête

La musique est convoquée comme un modèle dans la représentation de la quête des personnages dans la mesure où, premièrement, elle apparaît comme une métaphore parfaite de l'idéal identitaire recherché, et deuxièmement, elle offre un modèle d'action aux personnages, celui de l'improvisation notamment.

IV-2.2.1. La musique porte le monde à conquérir

Les emprunts musicaux sont traités de manière à figurer métaphoriquement ce que les personnages recherchent par rapport à leur identité. Dans *Song of Solomon*, si le blues « Sugarman » n'offre pas d'emblée une image du monde rêvé par le héros, celle qui le chante, Pilate, représente cependant l'incarnation parfaite de ce rêve. Et l'on est en droit de penser que ce n'est pas du tout un hasard si c'est par elle principalement que cette chanson est portée dans le texte.

En effet, Pilate représente d'une certaine façon ce que Milkman a toujours voulu inconsciemment, pour une multitude de raisons : c'est une femme affirmée, forte et accomplie ; elle est présentée comme un « grand arbre noir » (56) ; elle est indépendante, débrouillarde, courageuse, mais aussi implacable dans l'éducation de sa fille Reba et de sa petite fille Hagar. Elle crée un contraste saisissant avec la mère du héros, Ruth, qui, bien qu'étant une femme instruite, reste soumise à son mari et ne se définit que par rapport à lui, où à son père, ou à son fils. Pilate quant à elle n'est pas instruite, elle mène une vie rurale et traditionnelle, elle s'habille pauvrement, elle est fière d'être une femme noire et elle affiche de l'indifférence, presque du mépris pour la famille du héros qui a adopté les valeurs et les coutumes de la moyenne bourgeoisie blanche.

Mais, même si elle est en mauvais termes avec cette famille, elle joue cependant un rôle majeur dans la vie de chacun. C'est elle qui est censée connaître la cachette de l'or qui ébranle la famille, c'est aussi elle qui va révéler à sa mort le sens profond de la légende de « l'Africain volant ». Elle a aussi quelques côtés mystérieux, voire mystiques : elle n'a pas de nombril, elle est toujours en train de

mâchouiller des bouts de bois, et elle porte à l'oreille une seule boucle qui enferme un morceau de papier où elle a écrit son nom. A sa mort, le papier sera saisi par un oiseau qui l'emportera dans les airs (336), filant ainsi jusqu'au bout la métaphore de la libération que permet la connaissance de soi-même.

Ainsi donc, plus que par le blues, c'est par une *blueswoman* que le roman figure l'objet de la quête du héros.

Dans le roman *Jazz*, la force d'attraction qu'exerce la ville d'Harlem sur les personnages n'est pas inséparable du fait que c'est une ville du jazz. Cette ville qui a été le berceau de la *Harlem-Renaissance* est aussi celle qui a accueilli l'essor du jazz dans les années 1920. Il se trouve que tel est précisément le décor dans lequel se situe l'action du roman : le couple de Joe et Violet Trace appartient à cette génération d'Afro-Américains qui, lors de la *Great Migration*, ont fui le Sud ségrégationniste en emportant avec eux les traumatismes et les frustrations qu'ils espéraient guérir dans les villes du Nord. Comme l'a écrit Anne-M. Paquet-Deyris, la ville de la *Harlem-Renaissance* représentait à cette époque une sorte de « moment zéro » dans l'histoire des Noirs en Amérique.³³⁶ Et s'il en était ainsi, cela était dû en grande partie à cette musique du jazz sur laquelle dansent les personnages dans le texte, et qui les passionne d'autant plus qu'elle incarne, par sa richesse et son ouverture, ce monde de possibilités qu'ils veulent enfin habiter. D'ailleurs le narrateur ne manque pas de reconnaître sa propre fascination pour cette ville : *I'm crazy about this City [...] A city like this one makes me dream tall and fell in on things. Hep. (7)*³³⁷

L'attrait de la ville s'explique aussi par le fait qu'il s'oppose au monde rural dont les personnages proviennent : *they were country people, but how soon country people forget. When they fall in love with a city, it is for forever, and it is like forever (...) There, in a city, they are not so much new as themselves : their stronger, riskier selves" (33).*³³⁸ Le jazz remplit ainsi dans le roman la même

³³⁶ Shirley Ann Stave, *op. cit.*, p. 60.

³³⁷ *Je suis folle de cette ville. (...) Une ville comme celle-là me fait rêver grand et sentir les choses. Au secours. (15)*

³³⁸ *Ils venaient de la campagne, mais qu'ils oublient vite, les gens de la campagne. Quand ils tombent amoureux d'une ville, c'est pour toujours, et c'est comme depuis toujours. (...) Là, dans une ville, ce n'est pas tant qu'ils sont neufs. Ils sont eux mêmes : un être plus fort, prêt au risque. (43)*

fonction qui a été la sienne historiquement : il est la métaphore des valeurs culturelles urbaines. Nicholas explicite davantage cette fonction en ces termes :

Via its fast-paced, chaotic, liquid-like sound and its musical eclecticism, jazz reflects the rapid pace, flux, and cosmopolitan atmosphere of cities like New York and Chicago during the 1920s and even today. These city values stand in stark contrast to the slower-paced, tranquilized country atmosphere in which both Violet and Joe were born and raised.³³⁹

De ce point de vue, le roman n'apparaît plus seulement comme un texte sur le jazz ou un texte jazzé, mais davantage comme un texte sur les vies que le jazz a aidées à émerger. On retrouve cette même problématique de la vie urbaine dans un autre roman de l'auteure, *Paradise*, qui est le dernier volet de la trilogie formée avec *Beloved* et *Jazz*, et qui est aussi un roman de la migration et de l'exil.

Chez Léonora Miano aussi, c'est à travers les passions musicales des personnages que se dévoile l'objet de leurs rêves. Dans *Tels des astres éteints*, Amok, Shrapnel et Amandla ont tous la particularité de n'aimer que des musiques d'origine afro-américaine, parce que ce sont des musiques métisses et que, en tant que telles, elles représentent un idéal d'équilibre et d'harmonie. Amok est un passionné de la *soul music*, lui qui ne connaît pas sa langue maternelle et dont l'objectif est de *trouver une appartenance compatible avec son statut identitaire hybride*. (77).

Shrapnel est présenté d'emblée comme *le king of the beat*. (55) Autrement dit, il a le rythme dans la peau, comme le stipule un préjugé bien connu. Il aime les musiques métissées comme le rap, le r'n'b, le hip hop, comme en témoigne sa démarche et ses tenues vestimentaires : il a un faible pour les « *tenues de mauvais garçon* » (113). Lui qui ne connaît pas les écartèlements d'Amok, nourrit une grande passion pour l'Afrique qui selon lui est « *la matrice des civilisations et des savoirs* » (56), en même temps qu'il assume parfaitement son appartenance au

³³⁹ Par l'intermédiaire de son rythme rapide, sa sonorité chaotique et fluide et son éclectisme musical, le jazz reflète le pas rapide, le jaillissement, et l'atmosphère cosmopolite des villes comme New York et Chicago pendant les années 1920 et même aujourd'hui. Ces valeurs de ville se tiennent en opposition totale avec l'atmosphère lente et tranquillisée de la campagne où Violet et Joe étaient nés et avaient grandi. Nicholas F. Pici, *op. cit.*

contexte culturel occidental, comme le révèle son goût pour des musiques métissées.

Chez Amandla, le goût musical ne détermine pas seulement l'habillement, mais aussi la coiffure. Elle qui est une adepte du rastafarisme et des musiques afférentes comme le Reggae, elle raffole des dreadlocks : *elle était plus du genre Natural mystic (213), avec des allures de chanteuse de nu soul. (327)* Bob Marley est son musicien préféré ; tout au long du texte elle ne cesse d'écouter ses chansons, de s'identifier à lui et de vanter son idéologie.

Ainsi, l'idéal recherché par chaque personnage peut être défini rien qu'en analysant ses goûts musicaux, sa quête s'exprimant non seulement par sa propre voix, mais aussi par celle des musiciens qu'il aime. La musique afro-américaine apparaît ainsi comme la principale modalité par laquelle se construit l'identité afropéenne qui est au centre du texte, cette identité qui, selon Marjolaine Unter Ecker, se négocie entre l'Afrique, terre mère idéalisée et martyrisée, et l'Europe, terre désillusionnée ; l'espace à conquérir étant un espace de l'entre-deux, l'Afropéa, territoire liminal et frontalier.³⁴⁰

IV-2.2.2. L'improvisation est un modèle de conduite

Dans leur parcours de quête ou de conquête, l'action des personnages consiste le plus souvent à improviser, c'est-à-dire à faire un usage particulier et original d'un héritage culturel, d'un modèle social. Ils miment ainsi par leurs actions le traitement que fait une guitare ou un saxophone sur un thème musical préexistant. L'improvisation revêt donc un double sens ici : elle apparaît d'une part comme un mode de conduite au niveau de la fiction, celui de l'inventivité et de l'innovation ; et d'autre part comme un procédé musical transposé au niveau de la représentation.

En choisissant de quitter leur Sud natal pour la ville de Harlem c'est bien contre le poids d'un héritage douloureux et d'un modèle sociopolitique que les protagonistes de *Jazz*, Joe et Violet Trace essayent de lutter. Leur voyage s'inscrit dans un effort de recréer leur vie et de se construire une destinée autre que celle que

³⁴⁰ Marjolaine Unter Ecker, « L'identité historique des personnages afropéens de Léonora Miano. La *memoria* de la diaspora africaine constructrice des récits et de leurs héros », in Tang, Alice Delphine et al. *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano - fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan-Cameroun, 2014. p. 227.

la société américaine raciste leur impose. Et même si leur séjour dans le Nord n'est pas forcément un long fleuve tranquille, même s'ils y connaissent des mésaventures qui mettent à mal l'harmonie de leur couple, ils se trouvent au final avec une existence bien différente et bien moins pire que celle qu'ils auraient connue s'ils n'avaient jamais quitté le Sud. On assiste ici à une véritable mise en scène de « l'identité narrative » telle que définie par Paul Ricœur. Pour lui en effet, l'identité des personnes est constituée de trois composantes : l'*idem*, qui est le fait de rester le même (mêmeté) ; l'*ipse*, qui est le fait de rester soi-même (mienneté ou ipséité); et l'*identité narrative*, qui lie la capacité d'être soi-même à celle de raconter son histoire, à se mettre en actes, en récit.³⁴¹ L'exigence de la mise en récit concerne l'humanité toute entière bien qu'à des degrés divers et dans des constellations très variées.

De ce point de vue, il apparaît que l'oppression, et particulièrement quand elle épouse les formes qu'elle a dans cette étude, tend à priver le sujet de son identité narrative, puisqu'elle opère par la substantialisation, par l'essentialisation. Les peuples opprimés sont les peuples de l'*idem*. Et la lutte des opprimés revient à accéder à la latitude d'être maîtres d'eux-mêmes, d'être eux-mêmes les narrateurs de leur propre existence, de leur propre destinée. On voit bien que c'est cette dynamique qu'illustrent les personnages de Toni Morrison, tout comme ceux de Léonora Miano.

Dans *Contours du jour qui vient*, qui s'inspire aussi des thèmes de jazz, Musango exprime par son parcours la même nécessité de tracer son propre chemin. Du début à la fin du roman, elle apparaît en effet dans une situation ambiguë. Elle est certes l'enfant rejetée des siens, livrée à la rue et à tous les dangers, avec toutes les souffrances et tout le désespoir qui en découlent, mais elle nourrit aussi une volonté inflexible de dépasser sa situation, de ne pas se laisser abattre, de ne pas se laisser entraîner dans l'abîme où les duretés de la vie la poussent. Constatant qu'elle vit dans un pays qui maltraite ses propres enfants et où personne ne songe à changer cette situation, elle pense pouvoir faire la différence :

³⁴¹ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1990, p. 137-199.

Je m'accroche néanmoins à l'idée de l'exception. Je veux croire malgré tout au surgissement d'existences valables. Qu'il soit possible d'arracher à la vie ce dont on n'aura pas hérité et d'acquérir par sa propre volonté ce qui n'aura pas été transmis. Que le fruit nourri d'une sève empoisonnée puisse produire l'antidote au néant atavique. Je fais un rêve, et le caractère séditieux de cet acte mental me réchauffe et me renforce. (100)

Les mots soulignés mettent bien en évidence le champ lexical de l'action et de l'improvisation qui prédomine dans l'extrait. L'urgence est celle de se réinventer, de rêver et d'innover, de puiser en soi-même pour dessiner les contours de l'avenir. Car si l'on reçoit des cailloux en héritage, on est libre de décider de ce qu'on construit avec : une citadelle ou une prison. Tel est aussi le principe agissant dans *Tels des astres éteints*, l'identité frontalière ou afropéenne vécue ou recherchée par les personnages apparaissant comme une improvisation sur un lourd héritage familial ou historique.

Amok émigre en Europe en grande partie pour échapper à une famille qui a pactisé avec le colonisateur. Shrapnel quant à lui cherche à guérir ce « drame intime » (120) dont il souffre depuis que des exploitants terriens étrangers ont détruit son village. C'est pour cela qu'il considère comme un modèle d'improvisation les musiciens afro-américains, ces descendants d'esclaves qui ont pu se reconstruire grâce à la musique : *pour Shrapnel qui avait été chassé de chez lui, ils apportaient la preuve qu'on pouvait tracer soi-même la voie effacée par d'autres. Il était possible de recréer un monde à soi, et de l'habiter avec force.* (77) Amandla quant à elle cherche à guérir des blessures liées à l'esclavage qui a déraciné ses ancêtres de l'Afrique.

Cette imitation du procédé de l'improvisation dans la représentation des actions des personnages contribue à faire apparaître le texte tout entier comme une œuvre d'improvisation, comme le montreront plus clairement les analyses ultérieures.

IV-2.2.3. La réinterprétation est à l'amont de l'improvisation

C'est une particularité des romans de Léonora Miano, que d'élaborer la fiction en puisant dans des thèmes musicaux bien précis et bien réels. Si les actions sont représentées sous le modèle de l'improvisation, elles sont avant tout le résultat d'une réécriture de thèmes musicaux préexistants.

On a vu que, en ce qui concerne *Contours du jour qui vient*, l’auteure a reconnu s’être inspirée de deux spirituals : *Motherless child* et *Wade in the water*. Le premier³⁴² date de 1865, il a été repris par de nombreux musiciens comme Louis Armstrong et Barbara Hendricks. “Sometimes I feel like a motherless child”, c’est à peu près les seules paroles de la chanson, elles reviennent en refrain dans un ton triste et mélancolique, exprimant le thème de la solitude qui était celle de l’esclave. Le thème inspire le personnage de Musango dans le roman, petite fille africaine qui raconte comment sa mère l’a abandonnée à la rue à l’âge de 9 ans, son père étant déjà mort. Comme le reconnaît l’auteure, c’est ce thème qui a inspiré *la situation de cette fillette seule au monde, qui cherche le moyen d’exister valablement*.³⁴³

Le deuxième spiritual, *Wade in the water*,³⁴⁴ est composé en 1901 par les *Fisk Jubilee Singers*, groupe de chanteurs composé de John Wesley Work II et de son frère Frederick J. Work. C’est un thème qui a été abondamment repris lui aussi, il porte sur l’évasion des esclaves, la manière dont ils se cachaient dans des chemins difficiles pour échapper à la capture et retrouver la liberté. L’auteure explique que ce thème a *imprimé dans le texte, la sourde évocation de ces esclaves en fixité qui se cachaient dans les marais (pataugeant donc dans la boue), espérant trouver la liberté au bout de ce chemin difficile*.³⁴⁵ On constate justement que Musango apparaît comme une captive, prisonnière de la rue et de ses dangers, et elle doit lutter tout le temps pour échapper des mains de ceux qui la vendent ou de ceux qui la ravissent. Elle doit aussi lutter pour essayer de rester en vie, car la mort qui rôde partout dans la rue est devenue une prison en soi dont il faut s’échapper. Retrouver sa mère serait pour elle synonyme de délivrance. Dans son errance, les chemins qu’elle traverse sont comparables à bien des égards à ceux des esclaves fugitifs : non seulement elle patauge fréquemment dans la boue et les marécages des bas quartiers, mais aussi elle chemine dans une ville de Sombé devenue ville-fantôme à cause des destructions de la guerre.

³⁴² <http://www.deezer.com/search/motherless%20child>

³⁴³ Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, *op. cit.*, p.19.

³⁴⁴ <http://www.deezer.com/search/Wade%20in%20the%20Water>

³⁴⁵ Miano, Léonora, *op. cit.*, p.19.

Le roman est aussi une reprise de thèmes de jazz vocal, ceux qui figurent à l'épigraphe :

*I am an endangered species
But I sing no victim song (...)
I sing of rebirth, no victim song
Dianne Reeves, « Endangered Species »,
Art and Survival.*

*Down here below
The winds on change are blowing
Through the weary night
I pray my soul will find me shining
In the morning light³⁴⁶
Abbey Lincoln, "Down here below",
A Turtle's Dream*

Ces deux extraits de paroles sont ceux qui ont été retenus dans les deux chansons³⁴⁷ et qui ont été réutilisés par l'auteure dans la fiction. Comme on peut le constater, les deux extraits parlent d'espoir, de résistance à la douleur et à l'adversité. Dans le texte, le parcours de Musango est justement un parcours de résistance ; il se résume à franchir des obstacles non seulement dans la recherche de sa mère mais surtout dans la quête de la force et de la raison de vivre. Cette thématique de l'espoir et de l'optimisme, qui se résume par ailleurs dans le titre (*Contours du jour qui vient*) est traduite à suffisance par les titres des parties qui composent le roman et qui marquent les différentes étapes du parcours de Musango : *Absence – Volition – Résilience – Génération – Licence*.

Pour l'auteure, les deux lyrics de jazz vocal *font écho à la posture de Musango, qui incarne l'avenir, qui y croit, et qui veut l'aborder en ayant pris la peine de se débarrasser des entraves.*³⁴⁸

En ce qui concerne *Tels des astres éteints*, il est inspiré aussi du début à la fin d'anciens standards de jazz qui sont présentés à l'entrée du roman dans le « sommaire » :

³⁴⁶ Voir les traductions p.92.

³⁴⁷ <http://www.deezer.com/album/299902>

<http://www.deezer.com/search/Abbey%20Lincoln%20C%20Down%20here%20below>

³⁴⁸ Miano, Léonora, *op. cit.*, p.19.

- Intro : Come sunday
1. Afro Blue: *berceau*
2. Straight Ahead: *parcours*
3. Angel Eyes: *rencontre*
4. Round Midnight: *tournant*
5. Left Alone: *demeure*
Outro : Come sunday

On voit que chaque thème musical est suivi par un substantif en italique – qui ne figure évidemment pas dans la version originale du thème – annonçant ainsi la signification nouvelle que le thème prendra dans le texte, dans une dynamique intertextuelle d'intégration et de transformation, matérialisant ainsi l'idée d'une réinterprétation.

A l'intérieur du texte, chacun des standards est accompagné, dans le titrage des parties, par un extrait des paroles tirées du standard. En les écoutant, on constate que tous ces standards, plus souvent connus dans leurs versions instrumentales, ont été retenus surtout pour leurs paroles par Léonora Miano, et pour des extraits précis dont l'analyse révèle qu'ils jouent une fonction principale : caractériser les personnages et les principales étapes de l'intrigue. Chacun des trois protagonistes, Amok, Amandla et Shrapnel – trois solistes donc, livre tour à tour, par son parcours narratif, une adaptation personnelle des cinq standards.

*Come Sunday*³⁴⁹ est le thème qui a inspiré les parties introductives et conclusives du roman. C'est l'un des standards les plus connus de jazz, extrait de l'album de Duke Ellington, *Black, Brown and Beige*.

*Afro Blue*³⁵⁰ est un titre composé par Oscar Brown Jr. Et Mongo Santamaria, repris par John Coltrane qui l'a rendu célèbre. L'extrait de paroles retenu est : *Dream of a land my soul is from* (« Je rêve de la terre qui berça mon âme »³⁵¹). Il exprime le thème de la nostalgie, de la mélancolie. Dans cette première partie, les trois protagonistes, immigrés en Europe, expriment les souvenirs mélancoliques qu'ils ont gardé de l'Afrique : pour Amok, c'est la terre de son enfance, envahie par les colonisateurs avec la complicité des Africains ; pour Shrapnel c'est la terre

³⁴⁹ <http://www.deezer.com/search/Come%20Sunday%20Duke%20Ellington>

³⁵⁰ <http://www.deezer.com/album/6809800>

³⁵¹ Les traductions sont de nous.

exploitée et détruite à reconstruire ; pour Amandla, la descendante d'esclave déporté dans une île des Antilles, c'est sa terre d'origine, le « Pays Primordial » à retrouver.

*Straight Ahead*³⁵² est composé par Abbey Lincoln et Mal Waldron. C'est un album qui porte sur la condition des Noirs Africains et Américains dans les années 1960. L'extrait de paroles retenu est : *Bumpy road confuse a body, // Leads a trusting soul astray* (« Un chemin bosselé embarrasse le corps, // Egare les âmes résolues »). Il exprime le thème des obstacles qui parsèment le parcours. Dans cette partie, les trois protagonistes rencontrent des difficultés dans leurs métiers respectifs, et surtout dans leur quête identitaire. Evoluant parmi un groupe d'activistes du nom de la *Fraternité Atonienne*, ils s'aperçoivent qu'il ne leur est pas d'un grand secours. Pour Amok, cette association qui prétend travailler à la renaissance noire en s'inspirant des sources égyptiennes du savoir n'est pas très convaincante. Pour Shrapnel, elle n'est pas très réaliste, elle ne l'aidera pas à construire le « Complexe Shabaka », ce centre culturel dédié aux cultures subsaharienne dont il rêve tant. Pour Amandla, le groupe ne lui permet pas de réaliser l'unique projet qui vaille : retourner en Afrique enseigner aux jeunes le « kemitisme : terme dérivé de « Kemet » qui désigne l'Afrique dans ses valeurs originelles, débarrassée de ce qu'elle a hérité de l'opresseur en terme de découpage géographique.

*Angel Eyes*³⁵³ est un titre composé par Earl Brent et Matt Dennis pour un film noir, en 1963. L'extrait de paroles retenu est : *Try to think that love's not around // Still, it's uncomfortably near* (Penser que l'amour est absent // Et pourtant d'une proximité inconfortable). Il exprime le thème romantique de l'amour malheureux et de la mélancolie. Dans cette partie Amok découvre ses sentiments pour Amandla, en même temps que les difficultés qu'il y a à le vivre, à cause de nombreuses différences entre eux. Shrapnel tombe amoureux lui aussi d'une blonde du nom de Gabrielle, ce qui l'amène à se remettre en question, à se voir lui-même et à voir le monde, pour une fois, sans le prisme de la couleur. Amandla découvre également son amour pour Amok, en qui elle voit « l'homme mythique » dont elle rêvait pour

³⁵² <http://www.deezer.com/search/Straight%20Ahead%20Abbey%20Lincoln>

³⁵³ <http://www.deezer.com/search/Angel%20Eyes%20Earl%20Brent>

aller reconstruire Kemet, mais elle est déçue par les différences de visions qui les séparent.

Round Midnight³⁵⁴ est un standard écrit par Bernie Hanighen et Thelonious Monk en 1944. L'extrait de parole retenu est : *It begins to tell, round midnight* ("ça commence à se faire sentir autour de minuit"). Il exprime le thème de l'instant décisif, le moment clé, celui où se produit un déclic qui change le cours des choses. Dans cette partie, Amok expérimente la panne sexuelle qui lui arrive chaque fois au milieu de la nuit dans ses rapports avec Amandla, ce qui lui révèle sa fragilité intérieure et le fait que son amour pour Amandla est surtout une fuite désespérée de lui-même, une quête impossible. Shrapnel expérimente l'impossibilité de se construire le « Complexe Shabaka », il découvre aussi qu'il est un mauvais père, parce qu'il n'aime pas l'enfant qu'il a fait avec son amie blonde. Amandla, face à l'incident avec Amok, réalise de plus en plus qu'il ne sera jamais cet Ausar dont elle rêvait d'être l'Aset pour qu'ils aillent ensemble reconstruire Kemet ; elle découvre aussi le drame familial dont il est victime, qui l'empêche d'être un vrai homme ; et elle nourrit le rêve de le reconstruire.

Left Alone³⁵⁵ est une chanson écrite par Mal Waldron en hommage à la vie de la chanteuse Billie Holiday. L'extrait de parole retenu : *There's no house that I can call my own // There's no place from which I'll never roam* (« Aucune maison ne m'appartient // Il n'est pas de lieu que je ne puisse quitter »). Il exprime le thème de l'errance, de la difficulté de s'enraciner. Dans cette dernière partie, Amok comprend, après être retourné dans son pays d'origine, que ce n'est pas non plus l'endroit où il se sent chez lui, se retrouvant ainsi dans une sorte d'impasse : *le pays, c'était l'enfance. C'était la source. Pas la destination. C'était cela maintenant qu'il lui fallait trouver.* (353) Shrapnel quant à lui meurt subitement dans un accident, ses deux amis l'emportent pour aller l'enterrer au pays ; son fantôme apparaît pour errer d'abord parmi les vivants, puis dans le ciel, parmi les hommes célèbres qui ont combattu pour la cause des Noirs, et enfin parmi ces hommes *condamnés au chagrin éternel.* (378) Amandla réalise, à l'occasion du

³⁵⁴ <http://www.deezer.com/search/Round%20Midnight%20Bernie%20Hanighen>

³⁵⁵ <http://www.deezer.com/search/Left%20Alone%2C%20Mal%20Waldron>

voyage au pays de Shrapnel pour son enterrement, que son rêve de rentrer à Kemet pour bâtir une école et enseigner l'Histoire à des enfants est bien possible, et qu'elle ferait cela avec ou sans Amok. Mais elle reçoit un coup de téléphone lui annonçant la maladie de sa mère, et elle doit retourner sur son île natale. Cette dernière partie focalise sur la douleur de l'errance des trois protagonistes, leur sentiment d'être apatrides et leur désir de s'enraciner quelque part.

Ainsi donc, c'est la réinterprétation des standards de jazz qui sert à la construction de l'intrigue et au processus de la quête identitaire. Celle-ci, même si elle bénéficie des avantages de l'improvisation, on voit bien qu'elle débouche sur l'impasse et l'errance, qu'elle n'aboutit pas toujours à une véritable reconstruction identitaire. Les personnages restent écartelés entre deux espaces, deux cultures, deux postures identitaires. Tel est précisément le sens de ces « identités frontalières » auxquelles le roman est dédié et qui sont par ailleurs décrites un peu plus longuement par le narrateur :

Qui dit que nous ignorons l'angoisse ? Nous ne savons rien d'autre que cette division intime. La rupture est en nous, que l'Histoire a posée à la frontière. Les mondes s'y touchent, mais refusent la jonction. Ils se méprisent, se combattent, nous somment de choisir notre camp. Il nous faut trouver comment être ce peuple du milieu. L'amour n'était pas, dans les mouvements de notre conception. Et nous sommes là, vivants malgré nous. Du long de la frontière qui est notre destinée, nous ne devrions pas avoir à choisir. Nous devrions nous dresser pour brandir notre science : le meilleur de l'un et l'autre monde. Là où poussent nos racines, nos branches ne sont pas. Là où s'étendent nos branches, il n'y a pas de limite. En principe. Il n'en est pas ainsi, puisque les mondes en nous se touchent, et demeurent disjoints. Qui dit que nous ne sommes pas entrés dans l'histoire, quand c'est de trop la connaître qui déchire et qui brûle ? (402)

Ce passage permet de mettre en évidence un fait : lorsque l'inédit, les ruptures et les contradictions sont nombreux, la quête identitaire a des chances de devenir un peu plus complexe. La « mise en récit » dont parle Ricœur s'avère difficile à accomplir lorsque les éléments constitutifs de l'identité sont très hétérogènes. Et comme il est plus facile de trouver du sens à une vie en référence à des modèles, on voit que les personnages tentent de construire leur récit de vie en référence à des récits déjà existants : la musique et les musiciens afro-américains en l'occurrence.

Mais, quoi qu'il en soit, l'affrontement dans le texte entre deux univers culturels apparemment irréconciliables participe de l'élaboration d'un projet esthétique plus général qui est celui de Léonora Miano comme de Toni Morrison, et qu'il importe à présent de mettre en lumière.

IV-3. De l'écriture de la quête à la poétique de l'hybridité

L'attention est portée ici non plus tellement sur la quête des personnages, mais sur ce qu'elle dit de celle des auteures elles-mêmes. Car on s'aperçoit que ce qui fait se mouvoir les personnages au sein de la fiction n'est qu'une représentation, une figuration de la quête esthétique des auteures, dont le résultat est le statut hybride des textes. Mais avant de continuer, une mise en garde :

Si l'on veut dépasser l'immanence pure, il faut d'abord établir une distinction entre l'univers artistique de l'œuvre littéraire et la réalité socioculturelle, entre les instances littéraires soit abstraites (auteur abstrait, lecteur) soit fictive (narrateur, narrataire acteurs) et les instances concrètes (auteur concret, lecteur concret)³⁵⁶.

En fait, nous employons ici le terme « auteur » non dans le sens de l'individu réel et concret, de personnalité historique et biographique n'appartenant pas à l'œuvre mais au monde, mais dans le sens de l'instance abstraite qui est une projection du moi de l'auteur concret et qui, sur le plan énonciatif, est l'émetteur, le destinataire du texte. Il est donc inséparable de l'acte littéraire. Si en un sens il lui préexiste, il lui est aussi consubstantiel. Le définir, c'est donc définir l'œuvre indépendamment de ce qu'on peut connaître par ailleurs de l'auteur en tant qu'individu social. Et comme l'indique encore Jaap Lintvelt :

Le narrateur et les héros pourront (...) servir de porte-parole à l'auteur abstrait (...) et seule une analyse approfondie de la structure d'ensemble du roman permet d'affirmer que l'auteur partage le sens idéologique de leurs discours³⁵⁷.

Henri Meschonnic va dans le même ordre d'idées lorsqu'il considère, en plaçant la notion de « rythme » au cœur de tout discours, que le rythme est

³⁵⁶ Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative : le point de vue*, Paris, Corti, 1981, p. 22.

³⁵⁷ *Ibid.*, P. 27.

*l'organisation du mouvement de la parole par un sujet.*³⁵⁸ Autrement dit, le discours se définit non seulement par son organisation mais aussi par l'activité du sujet producteur qui est pour ainsi dire inséparable de son discours. C'est donc effectuer une application de cette définition meschonnicienne du rythme, que de tenter de décrire le projet poétique qui est celui de Morrison et de Miano ; et nous voulons bien croire que les deux auteures s'incarnent dans leurs romans à travers les figures des personnages et des narrateurs. Ces figures textualisent une quête qui commence par la nécessité de donner corps au silence, et qui s'opère essentiellement par le biais de l'hybridation et de l'improvisation, pour aboutir à faire *entendre* une voix originale et négocier un positionnement dans un champ littéraire.

IV-3.1. Donner corps au silence

Le but des auteures est d'exprimer des traumatismes causés par des drames historiques et qui, parce que causés par une violence absolue, sont difficiles, voire impossibles à exprimer. Le silence s'imposant comme l'attitude la plus adéquate. Le recours à la musique dans l'écriture apparaît, dans la droite lignée des premiers chanteurs de blues, comme une tentative de donner corps à ce silence.

Cette démarche est représentée dans la fiction non seulement à travers ces extraits de chansons qui contribuent à exprimer la douleur des personnages, mais aussi par le fait que la musique apparaît comme un objet de quête en soi pour les personnages ou les narrateurs. En effet, leur parcours ne se résume très souvent qu'à essayer de rompre le silence, de (re)trouver la voix, de trouver les mots pour nommer la douleur ; et à la fin ils ne retrouvent en eux que des cris, des sons, des chansons, parce que les mots s'avèrent impuissants. Alors, ils se bornent à chanter, à écouter chanter. Il en est ainsi de Paul D et de cette « boîte à tabac en fer blanc » qu'il porte à la place du cœur et qui symbolise toutes les douleurs indicibles qu'il a refoulées en lui, se contentant de fredonner des morceaux de chansons à défaut de se taire. Il est l'un des personnages par lesquels Morrison illustre son désir de lever

³⁵⁸Dessons, Gérard et Meschonnic, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 28.

le voile sur le traumatisme de l'esclavage tout en combattant l'amnésie officielle dont les Etats-Unis faisaient preuve sur le sujet.

Léonora Miano ne manque pas elle aussi de développer la thématique du silence au sein de la fiction, comme lorsque Musango essaye de se distraire en dessinant avec des cailloux :

Je pleure sans tristesse en dessinant au sol l'adieu à la douleur. Si j'écrivais des livres, je ferais cela avec des mots. Je tracerais des adieux poétiques à la colère qui a si longuement tari mes larmes. Je jetterais sur le papier un suaire syntaxique qui couvrirait une fois pour toutes la peine de n'avoir pas été aimée de ma mère. Mais je n'écris pas, même si j'ai des mots dans la tête. Je ne sais que le silence qui soupire ou qui hurle entre deux roulements de tam-tam. (145-6)

Ainsi, la douleur est d'autant plus forte qu'elle ne peut pas s'extérioriser par les mots, d'où le besoin de chanter, comme le personnage le fait tout de suite après : *je fredonne la chanson de Musango la vieille, en pensant à tous ceux qu'on chasse parce que les temps sont durs et qu'on ne sait comment les affronter.* (146)

L'inspiration musicale dans la création des personnages leur attribue donc non seulement un parcours narratif et actanciel, mais aussi un parcours discursif. Et la quête de la parole ainsi déclinée dans l'univers de la fiction figure également la quête plus ou moins avouée des auteures, qui est de « jouer » de la musique avec les mots, et dont le résultat est justement le texte qu'elles donnent à « écouter ». L'analyse de la langue d'écriture, de la voix et de la structure narratives permettra de mieux mettre en évidence cette performance musicale que le texte tend à devenir.

IV-3.2. Le texte comme hybride formel et culturel

On a déjà eu à mentionner que l'hybridité des textes de nos deux auteures se situe à deux niveaux : au niveau des formes artistiques (littérature et musique) et au niveau des aires culturelles (Afrique et Occident). Ce deuxième degré d'hybridité étant dû au fait que les musiques convoquées sont elles-mêmes des musiques hybrides. Leur traitement littéraire aboutit à des textes qui mêlent des canons esthétiques occidentaux aux éléments culturels d'origine africaine, le principal étant

la tradition orale. Ici, il s'agit de démontrer que, de la même façon que les personnages qui improvisent sur un héritage culturel ou sur un modèle social, l'hybridité des textes s'opère principalement par un processus d'improvisation.

IV-3.2.1. Hybridation et improvisation

Les références musicales et mythologiques, qui attestent la source orale des textes et qu'on a déjà eu à mettre en évidence, ne sont pas simplement insérées dans les textes ; elles sont modifiées et transformées pour participer à l'élaboration de la fiction, des personnages et des thèmes. Il s'opère ainsi un travail de réécriture qui, au regard du corpus musical qui modélise les textes, peut être associé au procédé d'improvisation. Les auteures feraient ainsi le même travail que les jazzmen, le *pattern* étant constitué par l'héritage culturel africain et la tradition littéraire occidentale.

Il peut paraître incorrect de parler d'improvisation à propos des œuvres littéraires, qui sont des œuvres écrites, longuement travaillées et préméditées ; alors que l'improvisation est associée davantage à l'oralité, à la spontanéité et à l'instantanéité. Comme le rappelle Michael Jarett, *l'improvisation... ce n'est pas seulement un des noms que l'écriture attribue à l'oralité, mais l'un des noms que l'écriture attribue à son « Autre »*.³⁵⁹ Mais, ce que nous retenons de l'improvisation dans cette analyse c'est le principe : le travail de création individuelle et originale qui s'effectue sur une œuvre ou un matériau préétabli dans un souci d'inventivité et dans une logique plus ou moins marquée de subversion.

C'est le traitement que subissent par exemple les *folksongs*, les contes et les légendes qui rentrent dans le soubassement de *Song of Solomon*. Tout le roman apparaît comme le produit d'une improvisation sur le mythe de « l'Africain volant », que ce soit sur le plan narratif et thématique ou sur le plan symbolique et idéologique. Les personnages principaux comme Milkman, Pilate, et Guitar n'existent que dans la mesure où ils donnent un écho à ce mythe qui s'incarne d'abord dans une chanson folklorique avant d'irradier l'ensemble du texte par un réseau de significations et de thèmes : l'envol, l'enracinement, l'errance, la liberté.

³⁵⁹Cité in Sylvie Kandé, *op. cit.*

Robin Small-McCarthy souligne cette polysémie en ces termes : *the multilayered semiotics operating in the novel posit the phenomenon of flying as spiritual release, political resistance, escape, and to an extent desertion.*³⁶⁰ Et pour ce qui est de *Beloved*, on peut remarquer que c'est la mythologie du fantôme du bébé qui sert de base à la création du personnage éponyme. C'est aussi cette mythologie qui apparaît comme la principale modalité d'expression de la thématique centrale du texte, qui est la mémoire douloureuse de l'esclavage. Comme l'a montré Cynthia A. Davis, l'une des caractéristiques principales de l'œuvre de Toni Morrison c'est qu'elle est ancrée profondément dans le contexte africain et afro-américain ; elle se fonde toujours sur les mythes pour pouvoir nommer la réalité.³⁶¹

Chez Léonora Miano aussi, l'écriture musicale va de pair avec l'improvisation sur un mythe, celui-ci étant porté précisément par le thème musical emprunté. *Les aubes écarlates* apparaît comme la version littéraire de ce mythe de « Sankofa » qui a aussi inspiré un film. Sa réécriture participe à l'élaboration du texte à tous les niveaux : il inspire les fantômes des Déportés qui se font entendre dans les rêves par des cris et des gémissements ; il inspire également le parcours narratif des personnages principaux comme Ayané, Epa et Epupa ; il inspire enfin les thèmes de la déportation et de la mémoire, du déracinement et de l'errance, de l'enracinement et de la reconstruction identitaire.

IV-3.2.2. Improvisation, verticalité, inventivité

On a vu comment, en appliquant l'improvisation comme principe de conduite dans le processus de la quête identitaire, les personnages placent l'inventivité au centre de leurs actions afin de mieux conjurer les drames historiques et les traumatismes subis, afin de s'arracher au « néant atavique » et se construire un destin. Cela peut être observé à l'échelle du texte tout entier qui, en improvisant sur

³⁶⁰ *Le fonctionnement polysémique du roman présente le fait de voler tour à tour comme une élévation spirituelle, une résistance politique, une évasion et une grande désertion.* Robin Small-McCarthy, "The jazz aesthetic in the novels of Toni Morrison", in *Cultural Studies*, May 1, 1995, (pp.293-300), p. 295.

³⁶¹ Cynthia A. Davis, "Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction", in Bloom, Harold (edited and with an introduction by), *Modern Critical Views: Toni Morrison*, Usa, Chelsea House Publishers, 1990, pp. 7-25.

un héritage culturel, place également l'inventivité au centre de son élaboration, privilégiant ainsi la dimension verticale comme dans le jazz.

En effet, dans le jazz et dans les musiques improvisées en général, ce qui compte ce n'est pas la mélodie qui fait l'objet de reprises et de variations comme dans la musique classique, mais surtout l'harmonie qui résulte de l'improvisation sur une grille d'accords (ou grille harmonique) ; le système de notation n'est pas exhaustif, et le musicien ne prend une partition que pour la « torturer », quand il ne s'en libère pas totalement. Il met à contribution son savoir technique et théorique sur la musique, mais aussi sa créativité dans l'instant, pour explorer toutes les possibilités harmoniques d'une trame mélodique, creusant ainsi la dimension verticale de la musique.

L'écriture de Morrison et de Miano pourrait être assimilée à la même démarche, dans la mesure où le traitement des traditions culturelles est manifeste d'un souci d'explorer le champ des possibles. Ces traditions correspondraient ainsi aux lignes mélodiques, tandis que le travail d'improvisation consisterait dans l'œuvre originale de musique-fiction composée de personnages, d'intrigues, de thèmes, de discours symboliques et idéologiques qui seraient autant de structurations harmoniques. On verra plus loin comment ce principe se décline aussi au niveau des structurations narratives et rythmiques des romans. On voit bien que, comme dans le jazz où ce qui prime n'est pas le thème mais ce que chaque interprète fait du thème, dans les textes, considérant par exemple les mythes africains, ils sont traités de telle sorte que l'attention du lecteur n'est plus portée sur eux mais sur tout ce qu'ils engendrent dans les textes. Même quand parfois on les oublie, quand la narration dans son élan chaotique semble se départir d'eux, ils n'en restent pas moins présents dans le soubassement du texte, puisqu'il reste en harmonie secrète avec eux.

Mais il faut dire que c'est le propre de tout discours, que d'être une actualisation particulière de la langue, une invention libre et originale à partir d'un matériau préexistant. Comme l'écrit Pierre Michon dans une analyse des théories de Meschonnic,

En substituant au schéma dualiste du signe le modèle d'organisation imprédictible d'un discours qui spécifie chaque fois le sujet comme

historique, une force nouvelle est conférée au langage et à la littérature comme domaines de l'invention et de la liberté du sujet.³⁶²

C'est dire que, en fin de compte, les textes inspirés de musiques improvisées ne font que porter à son paroxysme la dynamique de liberté et d'inventivité qui se joue dans toute littérature. L'objectif de tout écrivain étant d'innover, de créer un style, de quitter les sentiers battus pour tracer sa propre voie/voix, pour faire entendre, comme dans le jazz, un phrasé individuel.

IV-3.3. Ecriture hybride et stratégies de positionnement

La spécificité d'un texte qui s'inspire particulièrement du jazz, c'est que le souci d'inventivité s'accompagne presque toujours d'une attitude de rébellion, de subversion des codes préétablis.

IV-3.3.1. Logiques subversives

Tout comme le jazz draine dans son sillage les éléments de la tradition orale africaine pour déconstruire la musique classique, l'héritage culturel africain est réutilisé dans les textes dans une logique de déconstruction et de subversion des canons esthétiques de la littérature occidentale. L'enjeu étant de réhabiliter une culture marginalisée et opprimée, dans un contexte où elle n'a pas voix au chapitre.

On a vu comment l'ambition de Toni Morrison est de (ré)créer une « littérature du village », celle où le peuple afro-américain martyrisé pourrait se reconnaître et trouver un apaisement. Des critiques tels que Jennings et Wilentz Gay ont pu analyser les modalités par lesquelles l'œuvre de la romancière contribue à la promotion de la culture d'origine africaine, en réaction contre la culture blanche dominante et oppressante : renouer le lien entre l'artiste et sa communauté, réécrire l'histoire, remettre en question la civilisation occidentale et la chrétienté qui a aussi des origines africaines, exprimer une vision du monde collective qui s'enracine dans des modes de vie et des pratiques culturelles originaires de l'Afrique

³⁶² Pascal Michon, « Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic », in *Rhuthmos*, 15 juillet 2010, [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article32>

occidentale et centrale. Amfreville va dans le même ordre d'idées lorsqu'il considère que

Morrison s'attache à représenter les mécanismes de la mémoire du peuple afro-américain, qu'elle soit individuelle ou collective. S'inspirant de la culture noire, de son folklore et de sa musique, Toni Morrison fait affleurer dans ses récits une histoire restée longtemps taboue et oblitérée par la culture dominante.³⁶³

C'est la même volonté de réécrire l'histoire et de réhabiliter la mémoire d'un peuple qui habite Léonora Miano. Elle qui situe une grande partie de son œuvre dans le contexte de l'Afrique subsaharienne, quand elle fait dire au narrateur des *Aubes écarlates* qu'« on avait pénétré dans une aire d'hybridité » (138), on comprend bien qu'elle appelle de tous ses vœux un monde où les peuples et les cultures se mettraient sur le même pied d'égalité pour nouer des relations harmonieuses et fécondes, non plus destructrices comme elles ont pu l'être et le sont encore. Pour l'écrivaine, la responsabilité en incombe à celui qui opprime, et davantage encore à celui qui est opprimé ; le peuple africain doit répondre à l'exigence de prendre conscience de ce que la rencontre de l'autre a détruit en lui, et du fait qu'il ne peut se reconstruire en faisant l'économie de ce qui lui a été enlevé, ou de ce qui lui a été apporté par l'autre. *Les aubes écarlates* est une illustration fictive de cette exigence que l'auteure définit sous le nom de la conscience diasporique, concept que Nathalie Etokè qualifie poétiquement de *Melancholia Africana*. A la fin du roman, l'auteure explique dans une longue postface cette conscience diasporique qu'elle a voulu représenter :

Il s'agissait également d'étreindre les peuples subsahariens et leur diaspora, non pas dans l'indifférenciation, mais dans la reconnaissance d'une matrice commune. Les peuples africains sont, eux aussi, enfants de la traite négrière. Elle a opéré en eux des mutations que la colonisation n'a fait qu'intensifier. *Les aubes écarlates* espère, à sa manière sciemment chaotique, le surgissement d'une nouvelle conscience diasporique. Cela n'est envisageable que dans la mesure où l'Afrique subsaharienne acceptera de prendre la traite négrière en considération comme élément fondateur. Qu'elle ne soit pas seulement le motif de griefs vis-à-vis de l'Europe, mais aussi, celui d'une introspection, d'une redéfinition consciente de soi-même, et une main tendue

³⁶³ Amfreville, Marc et alii, *op. cit.*, p.52.

vers tous ceux qu'elle a engendrés, qu'ils le sachent ou qu'ils l'ignorent.
(270)

Cette prise en compte de la mémoire collective, ce dialogue interculturel que les deux auteures instaurent dans les textes illustre bien la théorie de « l'Atlantique noire » de Paul Gilroy. En battant en brèche les obsessions de la pureté « raciale » qui peuvent être nourries tant par les « dominés » que les « dominants », Gilroy propose un *essai sur l'hybridité et le brassage inévitable des idées*.³⁶⁴ Cependant, dans le cas particulier de nos deux auteures, c'est la musique qui est au cœur de la poétique de l'hybridité, c'est elle qui constitue le principal paradigme narratif, en même temps qu'elle conduit, en tant qu'artefact culturel, à reconsidérer le rôle central que jouent le langage et la culture occidentale dans les théories traditionnelles du discours littéraire.

Par ailleurs, si, comme on l'a vu, pour les personnages improviser pour se reconstruire revient à s'attribuer une « identité narrative », selon la terminologie de Paul Ricœur, il apparaît que c'est le même phénomène qui se produit pour les auteures et dans leur interaction avec le lecteur, tout comme le même phénomène se produit chez ces musiciens afro-américains qu'elle prennent pour modèles. En effet, dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur explique que l'identité narrative est ce qui permet d'assurer la cohésion de l'identité personnelle ; c'est en mettant sa vie en récit que l'individu parvient à la préserver de l'insignifiance :

La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage.³⁶⁵

Ainsi, l'écriture musicale telle que pratiquée par Morrison et Miano apparaît comme une « mise en récit » sur le plan littéraire comme sur le plan existentiel, puisqu'elle (ré)écrit l'histoire brisée de peuples opprimés pour leur (re)donner une cohérence et un sens, en même temps qu'elle participe des actions concrètes par

³⁶⁴ Gilroy, Paul, *op. cit.*, p.12.

³⁶⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1990, p. 175.

lesquelles chaque auteure actualise sa liberté propre et construit son identité, sa destinée. Et puisque, comme l'écrivait Sartre, *il n'y a d'art que pour et par autrui*³⁶⁶, l'œuvre musico-littéraire est aussi à être appréhendée par rapport au contexte social dans lequel elle s'inscrit.

IV-3.3.2. De la périphérie vers le centre

Les personnages, qui dans les textes cherchent à travers la musique une place dans le monde, peuvent être considérés comme une figuration des auteures elles-mêmes, dont l'écriture musicale peut être interprétée comme une stratégie de positionnement dans un champ littéraire. Et si une telle hypothèse est plus que plausible dans le contexte américain, où tout ce qui est d'origine africaine est resté pendant très longtemps tenu à la marge, elle l'est davantage encore dans le contexte africain postcolonial où s'inscrit Léonora Miano. Ici, la problématique de l'opposition centre/périphérie se pose particulièrement.

En effet, le statut de littérature « périphérique » est lié au statut problématique de l'écrivain, lorsque par exemple il y a un décalage entre l'univers de référence et les usages linguistiques : le fait d'utiliser une langue européenne place l'écrivain postcolonial dans une position d'extériorité, ce qui entraîne un soupçon d'illégitimité et d'inauthenticité, d'où la quête de la reconnaissance et de la légitimité, ce qui revient à quitter la « périphérie » pour aller à la conquête du « centre ». Dans cette perspective, Pierre Halen³⁶⁷ a conceptualisé le système littéraire francophone en distinguant les différents niveaux de reconnaissance possibles : le champ local (qui est souvent national), le système littéraire francophone (où la reconnaissance passe par Paris) et le niveau international. Cependant, l'accession au troisième niveau nécessiterait presque toujours de passer par le deuxième. Pour Myriam Louviot, qui s'est intéressée aux littératures postcoloniales et à la poétique de l'hybridité qui y prévaut, *les littératures postcoloniales développent une scénographie particulière visant à légitimer leur*

³⁶⁶Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p.11.

³⁶⁷Pierre Halen, « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, *op.cit.*, p. 28.

*parole. C'est-à-dire que les textes contribuent à définir leur situation d'énonciation afin de conquérir une place qui n'est pas donnée d'avance.*³⁶⁸

C'est dire que la musique-fiction pourrait être interprétée comme l'une des déclinaisons de cette « scénographie particulière » qui permet la conquête du centre, l'entrée dans un système littéraire. De ce point de vue, si l'on considère par exemple *Tels des astres éteints*, on peut dire que les musiques afro-américaines ne contribuent pas seulement à la construction des personnages dans leur quête d'une identité frontalière ou afropéenne, elles participent aussi de la quête de l'auteure elle-même. L'hybridité apparaît ainsi davantage comme une performativité, l'espace afropéen n'étant pas seulement l'espace virtuel ou mental de l'identité, mais également l'espace physique, le territoire à conquérir dans le champ littéraire. Cette idée conduit à porter en retour un regard nouveau sur la musique afro-américaine convoquée : elle n'apparaît plus comme un simple paramètre esthétique, mais davantage comme un instrument de légitimation. Car comme l'écrit Jean-Marc Moura,

La scénographie postcoloniale a d'abord cette particularité que l'œuvre vise à légitimer la culture dont elle émane en se donnant pour le prolongement actuel de ses traditions. [...] Par cette défense et illustration, le lieu de l'énonciation se donne pour celui de l'autochtonie, où s'est opérée l'osmose d'une terre et d'une tradition. L'écriture s'inscrit sur le fond d'un présent palimpseste où se déchiffrent, encore vivaces, les traces d'une originalité qu'a failli gommer la domination étrangère.³⁶⁹

³⁶⁸Louviot, Myriam, *op. cit.*, p. 37.

³⁶⁹Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 111-2.

Conclusion partielle

Parvenu à ce point de notre investigation, il importe de dégager un certain nombre de conclusions. Déjà, il apparaît que, dans son rapport à la fiction, la musique sert en même temps de modalité et de modèle à la représentation. Comme modalité, elle émerge sous forme de références plus ou moins explicites qui travaillent le texte en profondeur pour participer à la construction du cadre spatio-temporel et des personnages. Comme modèle, elle offre des procédés dont l'imitation par le texte fait émerger deux principaux types d'esthétiques : une esthétique réaliste et une esthétique du chaos. Il ressort que, lorsqu'elle sert de modalité, la musique afro-américaine intervient sous une diversité de genres, tandis que seuls le jazz et le blues sont principalement convoqués pour modéliser la représentation, sans doute en raison de leur plus grand potentiel symbolique, comme le pense Yemisi A. Jimoh : *I take as my premise the concept that Blues and Jazz collect ideas that make this music metaphorical sites for human emotion and experience as they are found in many African American narratives.*³⁷⁰

Sur le plan de l'illusion référentielle, par laquelle commence toute lecture romanesque, la musique afro-américaine a la particularité de suggérer une atmosphère dysphorique dans l'ensemble, qui de notre point de vue permet de formuler l'hypothèse d'une « blues-fiction ». Celle-ci accompagne le lecteur dans un contexte précis, traversé par la *melancholia africana* : l'Afrique et sa diaspora, avec les trois grandes tragédies historiques que sont l'esclavage, la colonisation et le néo-colonialisme. Situés dans ce cadre spatio-temporel, les romans de Toni Morrison et Léonora Miano prennent aussi des allures de romans historiques où la musique se pose d'emblée comme principale modalité de la (re)écriture de l'Histoire, illustrant ainsi l'une des répercussions génériques de l'écriture-jazz qui s'est constituée notamment depuis Camille Pierre Laurent et Aude Locatelli.

La représentation des « blues people » se fait principalement sous le mode du lyrisme, à travers une poétique systématique de la chanson. Chansons que chantent

³⁷⁰Mon hypothèse c'est que le blues et le jazz rassemblent les idées qui en font des sites métaphoriques de l'émotion et de l'expérience humaines telles qu'elles apparaissent dans beaucoup de récits afro-américains. Jimoh A. Yemisi, *op. cit.*, p. 39.

ou écoutent les personnages et qui traduisent leurs souffrances, chanson que se veut le texte tout entier comme pour imiter la célèbre lyre d'Orphée. Cependant, le trauma de l'esclavage change de visage quand on passe de Toni Morrison à Léonora Miano : tandis que la première le représente tel qu'il s'est réellement manifesté sur le territoire américain, la seconde l'aborde du point de vue de l'Afrique en se focalisant sur la déportation et ses répercussions passées et présentes sur le continent. Par ailleurs, les romans offrent une illustration du parallèle qu'il y a entre l'évolution des musiques afro-américaines, et l'évolution des « blues people » ; les références aux formes primitives (working-songs, fields-hollers, berceuses, spiritual, blues rural) étant pour camper la condition de l'esclavage, tandis que les formes modernes (blues, jazz, reggae, rap, r'n'b...), sont pour camper les crises identitaires issues de ce drame initial et des nouvelles conditions de vie des Noirs : douleurs du déracinement et de l'injustice dans une Amérique sans esclavage mais raciste ; errance et béance identitaires dans une Afrique indépendante mais à la dérive, dans une Europe accueillante mais insidieusement raciste.

Les textes sont aussi construits comme des chansons de blues, d'abord parce qu'ils miment l'hybridité, entendue non seulement comme procédé mais aussi comme processus : le texte devient ainsi le lieu de la mise en scène de sa propre gestation et de celle de la musique qu'il érige en modèle. Cette gestation réside dans le croisement entre les traditions culturelles africaines (l'oralité) et occidentales. En outre, l'on note un souci de réalisme et une prépondérance de la souffrance, ce qui est pour remplir les fonctions du blues qui sont aussi celles du lyrisme : émouvoir le lecteur ; peindre une réalité sociale ; transmettre un patrimoine culturel et éthique ; traduire à travers des voix individuelles celles des communautés afro-américaine (Toni Morrison), africaine et afropéenne (Léonora Miano).

Au-delà du lyrique se profile aussi une esthétique de la déconstruction, dont l'enjeu est de rendre compte de la dislocation du monde des personnages. Car effectivement, en peignant les tensions et les désordres intérieurs confinant à la folie, en décrivant des corps mutilés et des espaces détruits, en opérant la confusion des mondes et des époques, les textes produisent cet effet de mélange et de chaos

que l'on retrouve particulièrement dans le jazz, et qui a aussi la particularité de placer la fiction sous le signe du fantastique.

Par rapport à la reconstruction identitaire, la musique apparaît avant tout comme une catharsis pour les personnages, ce qui atteste de l'importance de la parole et de l'oralité dans la tradition africaine, mais aussi de la danse. Chanter, c'est vivre, littéralement ; c'est éviter de mourir. Cela concerne surtout les formes primitives des musiques afro-américaines, aussi bien est-ce surtout Toni Morrison qui l'illustre, Léonora Miano étant quant à elle focalisée sur les formes modernes et leur traitement dans le contexte postcolonial, avec une approche pour le moins critique du gospel à l'africaine, qui paraît ne rien apporter à la reconstruction identitaire, qui l'aggrave bien plutôt, tout perversi et vicié qu'il est. Par ailleurs, la transposition de la thématique de la résistance caractéristique du blues insuffle au texte une dynamique en trois temps (perte, mouvement, résolution) qui participe de l'effort de résilience des personnages. Il se dégage aussi une forte tension narrative, particulièrement quand on arrive à l'étape de la résolution qui ne *résout* pas vraiment les choses, créant un effet de balancement proche du swing.

La dynamique de résistance s'accompagne d'une dynamique de quête qui se réalise principalement par le travail de mémoire et la pratique de l'improvisation, dans une quête qui n'est rien d'autre que celle d'une identité narrative. Ici il se dégage une spécificité de l'œuvre de musique-fiction : la référence musicale est au cœur de l'intrigue, la musique joue un rôle central et décisif dans le processus de quête, c'est elle qui participe au dénouement du drame, c'est elle qui fonde la dynamique de l'action. Cela se vérifie encore davantage lorsque c'est elle qui donne le thème de l'intrigue, lorsque celle-ci n'est qu'une réécriture, une improvisation sur des thèmes musicaux préexistants comme on a pu le voir notamment chez Léonora Miano.

Il apparaît aussi que, parlant de la reconstruction identitaire, la résistance est le propre de la blues-fiction, tandis que la quête et l'improvisation sont plus particulièrement représentées dans les romans qui se revendiquent du jazz. L'un des paramètres de l'« écriture jazz », dans le sens où l'entend Robert Fotsing Mangoua,

est d'être une écriture de la quête.³⁷¹ Les romans de Morrison et Miano s'inscrivent dans ce paradigme ; ils explorent les espaces et les options infinies, le changement radical, la résistance et la révolution. Ce sont des récits de quête et de conquête. Conquête d'un espace mental où l'identité peut réconcilier ses entités conflictuelles dans un idéal d'hybridité ou de métissage ; conquête d'un espace physique qui offre la possibilité du rêve et de l'inconnu, comme la ville mythifiée de Harlem, comme la cité rêvée de l'Afropéa. Avec cette particularité que pour Léonora Miano, comme pour beaucoup d'écrivains afro-descendants, l'identité est frontalière, c'est-à-dire en perpétuel balancement entre ancrage et errance : une *enracinerrance*.³⁷²

Il est à relever enfin que l'hybridité n'est pas seulement un thème dans les textes, elle participe de manière plus générale d'une écriture de la quête, devenant la seule règle dans une écriture qui veut échapper aux règles. Il s'agit donc d'une véritable poétique de l'hybridité dont la musique afro-américaine apparaît comme la principale modalisation. Partant de l'urgence de conjurer le silence qui est au cœur de l'expérience traumatique et que la fiction ne manque pas de représenter, le récit procède principalement par une improvisation sur la musique afro-américaine et sur la tradition orale africaine. C'est de cette réappropriation, de cette réécriture que résultent les structures de la fiction, les personnages, l'espace, le temps ; mais aussi les thèmes traités ainsi que les discours symboliques et idéologiques. A l'intérieur du texte, l'on voit transparaître en filigrane la figure d'un écrivain mué en interprète de jazz, qui reprend des thèmes et les défait et les refait à sa guise, élaborant de nouvelles significations où l'on peut bien se plaire à voir de nouvelles harmonies, où l'on peut aussi reconnaître l'originalité, l'inventivité et la verticalité qui s'entendent dans le jazz.

³⁷¹ Fotsing Mangoua, Robert, *op. cit.*, p. 144.

³⁷² Notion forgée par Jean-Claude Charles, poète, romancier, essayiste et journaliste haïtien : « Quand on parle d'errance, là aussi il faut nuancer. C'est pour cela que j'ai introduit le terme *enracinerrance*, où il faut lire à la fois la racine qui est la part haïtienne, et l'errance qui est la part de l'exil, mais il faut lire aussi les deux en même temps : il y a aussi un enracinement dans l'errance, c'est-à-dire que, au bout d'un certain temps, on traverse des lieux, des codes, des langues, et on finit par se mettre soi-même en mouvement dans cette *enracinerrance*. C'est un mot à deux pôles qui se contrarient, un mot qui est proche de la figure de l'oxymore. Je pense que ce concept-là rend mieux compte de mon sentiment profond que le seul mot errance. »

Source : <http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-entretien/>
Mis en ligne : 7 novembre 2004 ; mis à jour : 30 avril 2017)

Et comme tout jazzman authentique, les auteures ne sont pas sans une petite tendance à la rébellion, à la subversion des codes préétablis, ceux de la représentation notamment, l'enjeu étant de réécrire l'Histoire et de réhabiliter la mémoire d'un peuple. Toni Morrison veut écrire une « littérature du village » pour apaiser le peuple afro-américain. Léonora Miano veut faire émerger une « conscience diasporique » chez les peuples africains et afropéens. Dans cette perspective, la blues-fiction apparaît davantage comme un outil de légitimation, elle épouse une dynamique de conquête du « centre », dans un contexte où la marginalisation règne en maître, où le travail de l'écrivain se confond avec une lutte contre l'oppression de la culture dominante.

Après avoir ainsi examiné l'inspiration musicale au niveau de la fiction et de ses structures, il importe de montrer aussi comment elle impacte le discours même du récit, notamment la voix et la structure narratives.

PARTIE III
LA MUSIQUE, LA VOIX ET LE TEMPS

« Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole. »

(J.J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*)

Dans cette partie, le regard se déplace du monde représenté vers la manière dont il est représenté, c'est-à-dire le discours qui le porte dans le roman. Il s'agit d'analyser les structures du *récit* proprement dit, au sens où l'entend Genette, et que Vincent Jouve appelle « le corps du roman »³⁷³, c'est-à-dire ce qui s'offre directement au lecteur à travers une série de décisions concernant la figure du narrateur, les modes de représentation de l'histoire et le traitement de l'espace et du temps. Il s'agit donc de montrer comment la musique sert de pré-texte pour l'élaboration du récit, comment la narration est calquée, du point de vue de son organisation et de ses instances, sous le modèle de procédés musicaux.

Une notion primordiale ici est celle du temps, qui est l'élément commun et fondamental où baignent la musique et la littérature. En effet, les deux arts mettent en jeu des éléments articulés et organisés selon des structures de perception analogues telles que la tension, la répétition, le contraste. Tout comme la musique, la littérature, et particulièrement le roman moderne, développe en même temps un axe horizontal et un axe vertical, échappant de ce fait au caractère linéaire de la temporalité. Cependant, la simultanéité harmonique reste un défi lancé par la musique à la littérature, celle-ci ne pouvant *rendre littérairement compte de la concomitance des évènements multiples de la réalité*.³⁷⁴ Le défi s'avère encore plus difficile à relever lorsqu'il s'agit des musiques improvisées comme le jazz, qui ont la particularité de « creuser » infiniment, dans une interprétation libre et spontanée, l'axe vertical de la musique pour en enrichir la dimension harmonique.

Quoi qu'il en soit, l'investissement du corps du roman par la forme musicale est précisément le procédé par lequel l'écrivain cherche à accomplir son rêve de compositeur ; il correspond à ce que Frédéric Sounac appelle le *trope méloforme*³⁷⁵,

³⁷³Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 22.

³⁷⁴Cupers, Jean-Louis, « Approches musicales de Charles Dickens », in Célis, Raphaël et alii, *Littérature et Musique*, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982, p. 47.

³⁷⁵Trope qu'il définit comme l'un des trois types fondamentaux de musicalisation de l'écriture, à côté du *trope logogène* (qui est le discours technique produit par le texte sur la musique) et du *trope mélogène* (qui est le processus de désémantisation et de dénarrativisation par lequel le

c'est-à-dire « une fiction narrative idéalement musicale. »³⁷⁶ Dans l'optique de Sounac, le modèle de cette forme musicale que le roman cherche à produire est la musique instrumentale, particulièrement les formes classiques occidentales comme la symphonie ou la fugue, l'attention étant alors portée sur la structure du texte, son rythme, le mode d'agencement des thèmes et des motifs. Cependant, quand on s'intéresse à d'autres styles musicaux comme le jazz, il devient problématique de parler de « forme », dans la mesure où, comme le note justement Aude Locatelli, ce terme *présente le risque de donner une image statique des procédés de structuration alors que l'enjeu majeur d'une étude de la modélisation de l'écriture par le jazz est bien de montrer comment l'écriture, lorsqu'elle est soumise à l'influence du jazz, se trouve dynamisée.*³⁷⁷

Par ailleurs, la musique afro-américaine en général fait intervenir un autre paramètre esthétique essentiel, celui de la voix ; et il n'est pas anodin que Jean-Pierre Martin par exemple, en définissant la voix comme étant une catégorie générique majeure du roman moderne, ait établi un parallèle évident avec l'essor du jazz au début du XXe siècle. On verra que le jazz s'associe au blues pour former, dans le corpus musical afro-américain, les deux genres principaux que privilégie le récit romanesque dans la réalisation d'une « idéalité musicale », et les éléments pour le démontrer s'organiseront principalement autour de la voix narrative et de la structure narrative.

texte tente de produire une musique à travers les mots arrachés à leur fonction de signe). In Sounac, Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 40-1.

³⁷⁶ *Ibid*, p. 41.

³⁷⁷ Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres*, op. cit., p. 134.

CHAPITRE 5

La voix narrative

On a vu comment certaines modalités de la caractérisation, comme l'onomastique par exemple, concourent à construire les personnages ou les narrateurs comme des instruments de musique, la voix y compris : la musique comme *faire* et comme objet de quête au sein de la fiction contribue à saturer l'espace textuel d'extraits de chansons et à faire apparaître l'ensemble de la narration comme une performance musicale. Cette performance s'accomplit davantage à travers la voix narrative qui fonctionne exactement à la manière d'un orchestre de musique ou d'un concert. Un concert est une *exécution musicale en public. Il suppose la présence d'un certain nombre d'instrumentistes (ou de chanteurs)*.³⁷⁸ Les textes miment parfaitement cette définition, ce qui se traduit par le polyperspectivisme d'une part, et d'autre part par l'instauration d'un système dialogique sous le modèle du call-and-response.³⁷⁹

V-1. Le polyperspectivisme

La manière dont les points de vue se multiplient et varient dans les textes conduit à se demander s'il s'agit d'une narration ou d'une *orchestration*, d'autant plus qu'on peut identifier des modes de fonctionnement qui sont propres au jazz et d'autres qui sont propres au blues. En outre, on assiste à un ensemble de procédés qui tendent à « oraliser » la voix narrative. Mais avant d'explorer tout cela, il importe de formuler quelques définitions préliminaires.

V-1.1. Préliminaires définitoires

Le polyperspectivisme, qui signifie littéralement l'utilisation de plusieurs perspectives, renvoie en littérature à la multiplication et la variation des points de vue. La polyphonie est une notion qui lui est voisine, introduite en théorie littéraire

³⁷⁸Arnold, Denis et alii, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome 1, A-K, *op. cit.*, p. 471.

³⁷⁹Nous nous proposons de ne plus écrire ce terme entre guillemets ou en italiques, car nous le considérons désormais comme un anglicisme.

par Mikhaïl Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski*³⁸⁰ pour décrire les phénomènes de superposition de voix ou de sources énonciatives dans un même énoncé. Le roman dialogique, selon Bakhtine, est celui qui fait entendre plusieurs voix et plusieurs points de vue, à l'intersection desquelles plusieurs registres, sens, interprétations et cultures peuvent être exprimées. S'il y a une différence à établir entre le polyperspectivisme et la polyphonie, elle consiste sans doute en ceci que le premier concerne davantage la perspective et la focalisation, tandis que la seconde est centrée sur la voix elle-même.

Mot utilisé particulièrement dans le vocabulaire de la musique vocale, la polyphonie est l'un des termes, nombreux, qui ont un sens aussi bien en littérature qu'en musique. Il *se dit en principe de toute musique où se font entendre simultanément plusieurs parties différentes*.³⁸¹ La transposition du principe dans le texte littéraire conduit à utiliser un ensemble de procédés dont le but est, comme l'écrit Aude Locatelli, de *rompre avec la linéarité de l'écriture*³⁸² pour l'inscrire dans la logique de l'orchestre, où plusieurs instruments se font entendre alternativement et/ou simultanément. Il devient donc légitime de se demander s'il ne faut pas parler de *point de voix* plutôt que de point de vue, d'*orchestration* plutôt que de narration, et si cette *orchestration* ne varie pas selon le genre musical transposé dans le texte. Il devient tout aussi pertinent de montrer comment la voix narrative est construite de manière à apparaître justement comme une « voix », au sens oral du terme, procédé qui s'illustre particulièrement lorsque le récit est modelé par une musique issue de traditions orales – comme la musique afro-américaine.

V-1.2. L'oralisation de la voix narrative

On a vu comment le croisement des références aux traditions musicales occidentales et africaines fait partie des procédés qui construisent le texte comme une chanson de blues, mimant le processus d'hybridation caractéristique des musiques afro-américaines. Ces références, en caractérisant les personnages et les

³⁸⁰ Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

³⁸¹ Marc Vignal et al., *Dictionnaire de la musique (K-Z)*, Paris, Bordas, 1996, p. 624.

³⁸² Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres, op.cit.*, p. 127.

narrateurs, les inscrivent d'emblée dans le registre de l'oralité, d'autant plus que ce sont très souvent des personnages-chanteurs ou des personnages-musiciens. Ce procédé d'oralisation se trouve renforcé par d'autres références qui visent à nourrir chez le lecteur/auditeur l'idée que la voix qui s'exprime dans le texte n'est pas tellement celle qui voit, mais davantage celle qui *parle*, quand ce n'est pas celle qui *chante* ; et que le personnage remplit un parcours discursif bien plus qu'un parcours narratif. Aussi bien, ces références sont repérables non au niveau du « faire » des personnages mais au niveau de leur « être », l'onomastique plus particulièrement ; et elles peuvent être analysées selon qu'elles relèvent de la tradition orale africaine ou plus spécifiquement du domaine musical.

V-1.2.1. Les références à la tradition orale

Dans *Song of Solomon*, le héros porte un nom ou plutôt un surnom qui provient d'une source orale : la rumeur. En effet, Macon Dead III dit « Milkman » (Macon Mort III dit « le Laitier »), tient son surnom du fait qu'il a été allaité jusque très tard dans l'enfance. L'employé de son père, Freddie, l'a vu un jour à travers la fenêtre et c'est lui qui a répandu la rumeur. C'est depuis ce jour-là qu'on l'a affublé du pseudonyme de « Milkman », et aussi de celui de « fils à maman ». La rumeur est un élément de la culture africaine et afro-américaine, et son emprunt dans la construction du personnage principal participe d'une volonté de mise en scène de la tradition de l'oralité, ce qui tend à faire apparaître le narrateur comme un conteur. Dans cet ordre d'idées, Barbara Christian écrit : *in dramatizing the traditions of her community, Morrison's novels resemble the oral technique of the storyteller.*³⁸³ Par ailleurs, de la même façon que le blues et le conte ont longtemps été des éléments inextricablement liés dans la culture afro-américaine, le texte de Toni Morrison constitue lui aussi un mélange littéraire des deux éléments, c'est une chanson de

³⁸³*En dramatisant les traditions de sa communauté, les romans de Morrison se rapprochent de la technique orale du conteur.*

Cité in Wilentz Gay, "Civilizations underneath: African heritage as cultural discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*", in *African American Review*; Spring 92, Vol. 26 Issue 1, pp. 61-76, <http://web.b.ebscohost.com.lama.univ-amu.fr>, [Consulté le 24 juillet 2016] .

blues légèrement déguisée en roman, comme a pu le remarquer à juste titre Joyce Wegs : *a blues song thinly disguised as a novel*.³⁸⁴

Dans *Jazz*, la rumeur intervient aussi, quoique différemment, dans la construction de la voix narrative. Le ton est donné dès la première ligne du roman : *Sth, I know that woman*. (3)³⁸⁵ Cette interjection, qui appartient au registre oral, amène à fixer l'attention dès le début de la lecture non sur un texte mais sur une voix, d'autant plus que cette voix s'avère non pas tellement raconter une histoire mais surtout répandre une rumeur. Pour Tracey Sherard, *this beginning might be interpreted as indicative of gossip, a traditionally devalued form of female speech or communication*.³⁸⁶

En effet, le narrateur est un voisin des personnages dont il parle, et comme dans tous les voisinages, il se raconte des choses. On est dans un quartier de la « grande ville » de Harlem, et plus particulièrement sur l'avenue Lennox qui est l'artère principale du quartier. Le couple de Joe et Violet est au cœur des commérages ; ils sont au cœur d'une « affaire qui n'est même plus triste tellement elle suscite des commentaires » : Joe a assassiné Dorcas, la fille dont il était amoureux ; et Violet est jugée de folle pour avoir poignardé le cadavre de Dorcas. Le récit commence ainsi sous le mode de la rumeur et continue de la même façon ; à travers de nombreux récits imbriqués qui font penser à des ragots, le narrateur va promener le lecteur/auditeur à travers l'espace et le temps, afin de reconstituer tout le parcours de ces personnages qui ont fini par échouer dans la Ville « comme des papillons autour d'une lampe allumée dans la nuit ». Cette voix qui se fait *entendre* à travers tout le livre était en fait un effet recherché par l'auteure, qui décrit son roman comme un « livre parlant » : *the voice of a talking book.... I deliberately restricted myself [to] using a voice that was only connected to the artifact of the*

³⁸⁴Une chanson de blues savamment déguisée en roman. Joyce, M. Wegs, *op. cit.*

³⁸⁵*Tst, je connais cette femme*. (11)

³⁸⁶*Ce début pourrait être interprété comme annonçant le commérage, forme de communication féminine plutôt dévaluée d'ordinaire.*

Tracey Sherard, "Women's Classic Blues in Toni Morrison's *Jazz*: Cultural Artifact as Narrator" <http://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/03/01/womens-classic-blues-toni-morrisons-jazz-cultural-artifact-narrator>

*book as an active participant in the invention of the story of the book, as though the book were talking, writing itself, in a sense.*³⁸⁷

Dans *Les Aubes écarlates*, on a vu que les fantômes des Déportés qui hantent le récit proviennent, en tant que personnages, d'une source orale : ils sont conçus à partir de la croyance africaine selon laquelle les morts ne sont pas morts, ils peuvent revenir parler auprès des vivants. Les parties du texte intitulées « exhalaisons » sont précisément réservées aux voix de ces fantômes. L'écriture de ces parties en italique, avec des lettres aux courbes penchées, rappelle l'effet du vent sur des roseaux et peut apparaître comme la matérialisation de ce souffle qui cherche à se faire *entendre*, ce qui fait du texte de Miano une manifestation assez extrême de la volonté d'oraliser la voix narrative.

V-1.2.2. Les références musicales

Dans *Song of Solomon*, l'un des personnages principaux porte le nom de « Guitare », instrument emblématique du blues. Il renforce par son nom le statut de « voix » de Milkman, puisqu'il est son ami, celui qui l'accompagne à travers son long périple à la recherche de « l'or ». Les deux protagonistes apparaissent comme un orchestre, constitué d'un chanteur soliste (Milkman) et d'un accompagnement, un guitariste (Guitar). Pour Joyce Wegs, le personnage de Guitar est une preuve supplémentaire que le roman est en fait une chanson de blues déguisée.

Dans *Tels des astres éteints*, au-delà du fait que les trois protagonistes (Amok, Amandla et Shrapnel) apparaissent comme des versions littéraires de standards jazz, on peut constater que l'onomastique s'inspire largement de la musique. Amandla tire son nom d'un chant de liberté ; c'est le cri de ralliement utilisé des décennies en Afrique du sud par les opposants au régime d'apartheid. Le vocable signifie « pouvoir » en zoulou. Par ailleurs, c'est le titre d'un album³⁸⁸ de jazz fusion du compositeur et trompettiste de jazz américain Miles Davis. Le même procédé est utilisé pour d'autres personnages secondaires comme Mayhem et Tutu.

³⁸⁷*La voix d'un livre qui parle... Je me suis délibérément limité [] à utiliser une voix qui était seulement relié à l'artefact du livre en tant que participant actif à l'invention de l'histoire du livre, comme si le livre parlait, s'écrivait lui-même, dans une certaine mesure.*

Carabi, Angels, « Interview with Toni Morrison », cité in Roberta Rubenstein, "Singing the Blues/reclaiming jazz : Toni Morrison and cultural mourning", *op. cit.*

³⁸⁸ <http://www.deezer.com/fr/album/400627>

Mayhem est le nom d'un musicien rappeur norvégien. Tutu est le nom d'un autre album de Miles Davis intitulé justement « Tutu ». ³⁸⁹ Osei Tutu est aussi le nom d'un célèbre compositeur et interprète ghanéen qui s'est révélé au grand public avec son album *Hi life nite in Paris*. Tout au long du texte, Tutu revendique le nom de Narmer, chanteur du r'n'b et de rap d'origine française.

Et quand on s'intéresse à la narratrice du roman elle-même, même si elle n'est pas explicitement nommée, on sait que c'est une mendicante, une ombre, une silhouette qu'on voit avec son chapeau melon dans les couloirs du métro. C'est la voix qui s'exprime au début et à la fin du texte, c'est elle qui revisite « Come Sunday » dans les parties introductive et conclusive du texte. Elle intervient dans le récit, notamment lorsqu'elle est aperçue par Amok à la page 363 : *il la regarda descendre de son charriot privé telle Entity veillant sur les ruines d'un monde oublié*. En note de bas de page, il est précisé que Entity est le personnage joué par Tina Turner dans *Mad Max III, Beyond Thunderdome*. Et quand on sait que Tina Turner est par ailleurs une chanteuse (c'est elle qui a chanté notamment le générique du film dont il est question), on peut interpréter cette référence comme participant d'une volonté d'oraliser la voix narrative. D'ailleurs, on est davantage conforté dans cette hypothèse un peu plus loin dans le texte : *en la regardant, il entendait la voix de Tina. Les paroles de la bande originale du film.* (363-4)

Ainsi donc, en empruntant à la musique ou à la tradition orale en général pour construire la voix narrative, les auteures cherchent à la faire apparaître comme une voix justement, dans le sens de l'instrument de musique. Cela renforce aussi l'idée, qu'on a déjà esquissée antérieurement, selon laquelle les personnages n'assument pas seulement un parcours narratif ou actanciel au niveau de la fiction, mais aussi et surtout un parcours discursif au niveau de la narration, le but ultime étant d'ériger le texte au rang de discours oral, de performance musicale. De plus, et plus intéressant encore, il faut noter le caractère hybride de cette voix qui cherche à se faire *entendre* dans le texte, puisque c'est au croisement de deux traditions culturelles distinctes qu'elle émerge, comme on peut le remarquer clairement dans

³⁸⁹ <http://www.deezer.com/fr/album/1092427>

les textes qui, comme *Song of Solomon*, opèrent une mise en scène de ce croisement.

V-1.3. Narration ou *orchestration* ?

La manière dont les points de vue varient et alternent dans les romans cherche à imiter le fonctionnement d'un orchestre de musique, et ce fonctionnement apparaît sous deux principales formes, selon que le texte se réclame du modèle du blues ou de celui du jazz.

V-1.3.1. *Orchestrations bluesy*

Dans *Song of Solomon*, Milkman et Guitar ne sont pas les seuls personnages qui constituent la focalisation ou la voix narrative ; d'autres personnages principaux interviennent comme la tante de Milkman, Pilate Dead, son père Macon Dead ou encore sa mère Ruth Dead. Le roman se construit à coup de récits multiples qui se racontent au prisme de ces différentes voix, des morceaux d'histoires qui sont souvent répétés, modifiés ou augmentés avec toujours davantage de complexité.

Ainsi par exemple, Macon Dead, pour expliquer le conflit et la tension qui existent entre lui et Ruth son épouse, considère que celle-ci avait une affection malsaine pour son propre père et c'est cela qui explique que, à la mort de ce père, il ait retrouvé Ruth couchée sur le lit avec lui, toute nue : *naked as a yard dog, kissing him, with his fingers in her mouth.* (73)³⁹⁰ Et quand Ruth donne sa version de l'histoire, elle explique que c'était parce qu'elle était seule, délaissée par son mari, qu'elle avait eu besoin du soutien de son père : *It was important for me to be in his presence, among his things, the things he used, had touched. Later it was important for me to know that he was in the world.* (124)³⁹¹ Plus loin dans le roman, on apprend qu'elle avait été jusqu'à prendre son père mort presque comme un amant clandestin, allant toutes les nuits se coucher sur sa tombe au cimetière, parce que son mari avait refusé de lui faire l'amour pendant vingt ans depuis qu'ils étaient mariés.

³⁹⁰*Nue comme chien de jardin, l'embrassant avec ses doigts dans sa bouche.* (89)

³⁹¹*Il était important pour moi d'être en sa présence, parmi ses choses, les choses qu'il utilisait, qu'il touchait. Plus tard il était important pour moi de savoir qu'il était dans le monde.* (146)

Chaque personnage donne ainsi une version nouvelle de la même histoire, suggérant que tout regard nouveau sur un sujet génère toujours de nouvelles interprétations. Linden Peach le commente un peu plus longuement en ces termes :

In fact the way in which the narrative appears to eschew chronological development and linear structure suggest that this fragmentariness is at the heart of the novel's worldview. But through the interplay between different viewpoints, concepts such as community, authority, commitment and individuality, for example, are subjected to scrutiny. *Song of Solomon*, like all of Morrison's work, gives priority to ambivalence and discrepancy, eschewing the tendency of western, Aristotelian philosophical tradition to give credence to single, unified meaning, confident in its modes of ordering and classification.³⁹²

Par ailleurs, la diversité des points de vue traduit aussi les limites de n'importe quel point de vue ; elle met en relief le fait qu'aucun personnage ne saurait être élevé au statut de héros, et qu'il serait réducteur de privilégier tel point de vue au détriment de tel autre.

Mais la question reste de savoir ce qui dans ce polyperspectivisme est imputable au blues. La réponse nous vient de Joyce Wegs, pour qui le roman traite l'un des thèmes qui dominent dans le blues, qu'il soit instrumental ou vocal : le conflit qui naît de la « différence entre la réponse masculine et la réponse féminine à une expérience traumatisante. »³⁹³ Pour l'illustrer, Wegs cite un poème lyrique de blues écrit par Levine :

*When a woman takes the blues,
She tucks her head and cries ;*

³⁹² En fait la manière dont le récit semble éviter le déroulement chronologique et la structure linéaire suggère que cette fragmentation est au cœur de la vision du monde du roman. Mais à travers l'interaction entre différents points de vue, des concepts tels que la communauté, l'autorité, l'engagement et l'individualité, par exemple, sont soumis à un examen minutieux. *Song of Solomon*, comme toute l'œuvre de Morrison, accorde la priorité à l'ambivalence et à l'anomalie, évitant la tendance de la tradition philosophique occidentale et aristotélicienne de donner la créance à la signification simple et unifiée, confiante en ses modes d'ordonnement et de classification.

Linden Peach, *op. cit.*, p. 58.

³⁹³ Joyce M. Wegs, *op. cit.*, p.212.

*But when a man catches the blues
He catches her freight and rides.*³⁹⁴

Ainsi, la spécificité du blues c'est qu'il n'est pas ressenti ou chanté de la même façon selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme. C'est ce qui est précisément illustré dans *Song of Solomon* par les parents de Milkman, par la manière dont ils considèrent différemment la même histoire. En effet, il y a un traumatisme qui est à l'origine du comportement insolite de Ruth, traumatisme dont les causes profondes remontent à leur passé esclavagiste (dont on a déjà parlé) et qui n'est pas perçu ou résolu de la même manière par Ruth et Macon : Macon considère Ruth comme une coupable, tandis que Ruth se voit elle-même comme une victime, victime du fait de s'être mariée avec un homme qui mettait sa réussite professionnelle au-dessus de sa vie conjugale. Il en ressort que l'une des images dominantes dans le roman est bien celle dont parle Joyce Wegs : « les hommes qui s'envolent au loin en laissant leurs femmes chanter les blues ».

V-1.3.2. *Orchestrations jazziques*

On trouve une illustration du polyperspectivisme qui mime l'orchestre de jazz dans *Beloved*. Ici, il y a une narration à la troisième personne qui demeure constante tout au long du roman. Même si elle apparaît comme une narration omnisciente, la perspective selon laquelle l'histoire est racontée change d'une section du roman à l'autre, et le récit passe très souvent en focalisation interne à travers de nombreux personnages : Sethe, Paul D, Denver, Beloved, Baby Suggs, Stamp Paid, les Noirs et les Blancs, les esclaves et les maîtres. La narration est donc morcelée par toutes ces voix multiples et très souvent contradictoires, mimant la pluralité et la diversité des instruments qui caractérisent un orchestre de jazz. Constitué par la mélodie syncopée de la trompette ou du saxophone qui contraste avec la permanence rythmique de la batterie, le jazz repose sur une opposition établie entre les

³⁹⁴ *Quand une femme a le blues // Elle se remplit la tête et pleure ;
Mais quand un homme attrape le blues // Il attrape son fret et s'envole*
Cité in Joyce M. Wegs, *Ibidem*.

instruments mélodiques et les instruments rythmiques qui jouent tantôt ensemble, tantôt les uns contre les autres.

Le rapprochement avec le jazz peut être fait plus particulièrement au niveau de la section du roman qui comporte les trois monologues de Sethe, Denver et Beloved (pages 200 à 217)³⁹⁵. En effet, dans cette section, la manière dont les points de vue des trois protagonistes alternent a été perçue par Lars Eckstein comme une imitation de la forme musicale des parties III et IV de *A Love Supreme* de John Coltrane.³⁹⁶

Le roman *Jazz* est raconté lui aussi par des voix multiples et contradictoires, celles de Violet, Joe, Dorcas, Alice, Golden Gray, Felice, et bien sûr le narrateur lui-même. Ainsi par exemple, en ce qui concerne Dorcas, Violet, qui n'a jamais connu d'elle qu'une photo et tout ce qui se raconte, (28) la considère en même temps comme sa fille et sa rivale. Pour Joe, Dorcas est son amante : *his necessary thing for three months of nights. He remembers his memories of her. [...] he minds her death, is so sorry about it, but minded more the possibility of his memory failing to conjure up the dearness*" (28)³⁹⁷. Pour le narrateur, Dorcas a une réputation de menteuse. Mais en revanche, Dorcas donne d'elle-même une image de jeune femme immature mais typique, qui n'est intéressée que par des choses relativement superficielles : *Joe didn't care what kind of woman I was. He should have. I cared. I wanted to have a personality and with Acton I'm getting one. I have a look now.* (190)³⁹⁸ Pour Felice, Dorcas est une personne courageuse qui était disposée à garder son amant : *it felt good fighting those girls with Dorcas. She was never afraid and we had the best times.* (201)³⁹⁹

Chacun de ces extraits, et il y en a plusieurs de ce type, apprend un peu plus au lecteur au sujet de Dorcas. Celle-ci apparaît comme une personne beaucoup plus

³⁹⁵Pp. 278-302.

³⁹⁶Lars Eckstein, "A Love Supreme: jazzthetic strategies in Toni Morrison's Beloved", *op. cit.*, pp. 141-144.

³⁹⁷*La fille avait été sa chose nécessaire pendant trois mois de nuits. Il se rappelle ses souvenirs d'elle. (...) Il se soucie de sa mort, la regrette vraiment, mais se soucie encore plus de la possibilité que sa mémoire manque à évoquer ce qu'il a chéri.* (37)

³⁹⁸*Joe se moquait du genre de femme que j'étais. Il aurait dû. J'y tiens. Je voulais avoir une personnalité et avec Acton je suis en train. J'ai un look, maintenant.* (209)

³⁹⁹*C'était bien de se battre contre ces filles avec elle [Dorcas]. Dorcas n'avait jamais peur et on s'amusait bien.* (219)

compliquée que le narrateur pourrait le faire croire. Chaque personnage a un avis différent sur elle, et aucun avis ne l'emporte, le narrateur ne donne pas l'impression de donner d'elle une image précise et irréfutable. Comme Toni Morrison l'a reconnu elle-même: *No voice is the correct one, the dominant one.*⁴⁰⁰ Le polyerspectivisme revêt de ce point de vue la nature égalitaire de la musique, et plus particulièrement la nature égalitaire d'un orchestre de jazz, où aucun soliste ne domine jamais l'ensemble du concert, une idée que Nicholas F. Pici explique davantage en ces termes :

The novel's overall structure, for all intents and purposes, breaks from such conventional narrative techniques as linear, horizontal movement, nicely divided chapters, and singular point-of-view. Instead, *Jazz* is recursive, tangential, disjointed yet rhythmic, and many-sided in its form. In this way, Morrison's novel is much like a jazz solo that explores all the angles, views, and possibilities available within a very wide and flexible melodic framework.⁴⁰¹

En d'autres termes, tout concert de jazz est invariablement multi-instrumental, il se joue toujours en bande et non en solo ou en duo comme le blues. Les trios, les quartets, les quintets, et autres sont les orchestres typiques du jazz. Ils comportent habituellement un ou deux solistes côtoyant une section rythmique qui fournit l'accompagnement. Analysant *Jazz* de Morrison, David Nicholson, en arrive à conclure qu'il imite l'exécution du jazz-band des années 1920, parce que le narrateur se caractérise par le sens de l'ensemble, et que cela peut être observé dans la structure aussi bien que dans les thèmes du roman.⁴⁰²

Dans *Les Aubes écarlates*, qui se réclame d'un thème de jazz vocal, plusieurs voix narratives sont intercalées : celle d'Epa, celle d'un narrateur extérieur, et une

⁴⁰⁰Aucune voix n'est la plus juste, aucune n'est dominante.

Cité in Nicholas F. Pici, *op. cit.*

⁴⁰¹Ainsi, la structure globale du roman, à toutes fins utiles, rompt avec les techniques narratives conventionnelles telles que le mouvement linéaire et horizontal, les chapitres bien divisés, et le point de vue univoque. Par contre, le jazz est récuratif, tangentiel, disjoint mais rythmique, et pluriel dans sa forme. De ce point de vue, le roman de Morrison est tout comme un soliste de jazz qui explore tous les angles, toutes les vues, et toutes possibilités disponibles dans un cadre mélodique très large et flexible.

Nicholas F. Pici, *op. cit.*

⁴⁰²David Nicholson, "Toni Morrison's rhapsody in blues", https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1992/04/19/toni-morrison-s-rhapsody-in-blues/b4ea0391-15fe-4cfd-98c0-f49720ca32df/?utm_term=.106048cef0a5

autre voix qui reste plus indéfinie et qui parle au « nous » dans les parties nommées « Exhalaisons ». Cette voix interpelle, s'adresse. La structure compositionnelle est polyphonique, tout comme celle du jazz, mélangeant le « je » d'Epa, la voix d'un narrateur, le « nous » collectif des esclaves de la traite négrière, les voix des rebelles, d'Ayané, de Musango, d'Epupa ou encore du Dr. Sontané. Interrogée à ce sujet, l'auteure décrit elle-même la distribution des instruments dans son texte et affirme que le polyperspectivisme obéit à une volonté de rendre dynamique la représentation de sujets très lourds :

Le monologue d'Epa est un chorus. Les personnages sont écrits comme des instruments de musique: Ayané représente une basse, Epupa est une batterie. Je les pense ainsi, ça donne une atmosphère au texte. Au début je voulais écrire un blues pour Big-band avec un chanteur. C'était trop dense, pas assez fluide; il a fallu réfléchir pour voir ce qui manquait, comment rythmer le texte.⁴⁰³

Tels des astres éteints épouse quant à lui la structure d'une autre forme de spectacle jazzique : le récital. Un récital est un *concert donné par un soliste ou un petit groupe de solistes*.⁴⁰⁴ Le récital se distingue donc des autres concerts par un nombre très limité d'interprètes. Les trois protagonistes, Amok, Shrapnel et Amandla forment donc trois solistes engagés dans l'interprétation de cinq anciens standards de jazz qui donnent leurs titres aux cinq parties du roman : *Afro Blue* ; *Straight Ahead* ; *Angel Eyes* ; *Round Midnight* ; *Left Alone*. Les parties introductive et conclusive portent le titre du standard *Come Sunday* et expriment la voix du narrateur, qui passe tour à tour du « je » au « nous ». Chacune des cinq parties alternent les trois points de vue des trois protagonistes sur les cinq thèmes : la nostalgie du passé africain ; les obstacles à la quête identitaire ; l'amour malheureux ; l'événement décisif ; l'errance. Comme l'écrit clairement l'auteure à la postface, *Amok, Shrapnel et Amandla proposent chacun une adaptation très libre des thèmes [...] issus du répertoire jazz*. (405)

⁴⁰³ Wanda Nicot, « Léonora Miano: *Les Aubes écarlates* ». *Amina* n° 479, mars 2010.

⁴⁰⁴ Arnold, Denis et al., *Dictionnaire encyclopédique de la musique, Tome 2, L-Z, op. cit.*, p. 556.

V-1.3.3. Polyphonie, polysémie, hybridité

Tout comme la multiplication et la variation des instruments produit des effets de polyphonie et de dissonance à l'écoute de la musique, les textes qui transposent ce procédé produisent à la lecture le même effet de polyphonie, mais aussi de polysémie, le primat étant donné à la diversité de sens équivalente à la dissonance.

En effet, la pluralité des perspectives engendre aussi une pluralité d'opinions, de significations et de postures idéologiques ; de la même façon que la pluralité des instruments engendre une pluralité de tons, et de styles. Le procédé permet de garder intactes les oppositions entre des conceptions idéologiques divergentes plutôt que de les masquer dans un discours monologique dominé par la voix de l'auteur. Telle est précisément l'une des définitions du roman dialogique selon Bakhtine, à savoir que c'est à l'intersection des voix appartenant à différents registres que les nombreuses significations et interprétations possibles du roman surgissent. Cette théorie s'illustre dans l'œuvre de Toni Morrison en général, qu'elle décrit elle-même comme une boule de cristal, ainsi que le rapporte Karen F. Stein : *she describes her work by comparing it to a crystal, with its different facets and layers revealing an idea from different angles and points of view.*⁴⁰⁵ On a vu comment, à propos des conséquences de l'expérience traumatique dans *Song of Solomon*, la variation des interprétations par Macon et Ruth Dead soulève la problématique de la vérité, dans la mesure où la véracité des propos tenus est mise en question. La narration étant morcelée et biaisée, elle apparaît aussi comme une quête de la vérité, quête dans laquelle le lecteur s'engage de la même manière que Milkman qui est à la recherche de la vérité sur ses origines.

Dans *Beloved*, le polyperspectivisme, en représentant les pensées et les souvenirs d'une diversité de personnages, permet au narrateur de montrer, à travers différents témoignages, les différentes manières par lesquelles l'esclavage détruit l'humanité des personnes. Les descriptions sont encore plus intenses quand le texte change de style narratif. Par exemple, au milieu de la deuxième partie, celle qui comporte les trois monologues de Beloved Sethe et Denver, la narration mute de la

⁴⁰⁵ Elle décrit son travail en le comparant à un cristal, à ses différentes couches et facettes, pour suggérer l'idée des angles et des différences de points de vue.
Karen F. Stein, *op. cit.*, p. 6.

troisième personne à la première dans quatre sections consécutives. Dans ces sections, Sethe, Denver, et Beloved expriment, d'abord en *solo*, puis en *chœur*, comment l'arrivée de Beloved a changé leurs vies. En présentant ces sections à la première personne, l'auteure intensifie les portraits des personnages, rendant ainsi plus profonde leur compréhension par le lecteur.

Inspiré de l'histoire réelle de Margaret Garner, le roman n'en offre pas une version « définitive » mais plusieurs versions contradictoires et complémentaires. Dans ce schéma, chaque version gagne en autorité et aucune n'est présentée comme vraie et irréfutable. Comme l'écrit Linden Peach,

Within the novel individual (hi)stories are told, listened to, and believed depending upon the relation between teller and listener. Similarly, these individual (hi)stories combine to create the text of *Beloved*, whose (hi)story as a whole is told (written), listened to (read), and believed depending upon the relation between teller (writer) and listener (reader).⁴⁰⁶

Poursuivant son analyse, le critique considère que la flexibilité dans la variation des perspectives amène à s'intéresser à la manière par laquelle les romans de Morrison remettent en question la distinction établie par Genette entre le narrateur (qui parle ?) et la focalisation (qui voit ?), distinction qui permet de montrer comment, dans le roman réaliste par exemple, l'unification de ces deux instances implique l'expression d'une vision du monde unifiée :

The unification of the narrator and the character, as in the case with many nineteenth-century European texts, produces a more unified and coherent worldview than when the two are divided, as in many of Morrison's novels. (...) the space that open between the narrator(s) and the focaliser(s) challenges the imposition of singular unified perspectives and promotes a plurality of worldview.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶*Dans le roman, les différentes histoires individuelles sont racontées, écoutées et crues selon la relation entre le conteur et l'auditeur. De même, ces différentes histoires individuelles se combinent pour former le texte de Beloved, dont le conte (l'histoire) dans son ensemble est contée (écrite), écoutée (lue), et crue selon la relation entre l'orateur (auteur) et l'auditeur (lecteur).* Linden Peach, *op. cit.*, p.123.

⁴⁰⁷*La fusion du narrateur et du personnage, comme c'est le cas dans beaucoup de textes européens du XIXème siècle, produit une vision du monde bien plus unifiée et cohérente que lorsque les deux instances sont dissociées comme dans la plupart des romans de Morrison. (...) la différence entre le narrateur et le point de vue conteste l'imposition des perspectives singulières et unifiées tout en favorisant une vision du monde plurielle.*

Dans *Tels des astres éteints*, la polysémie découle de la diversité des stratégies de la quête identitaire, puisque le texte se focalise sur les diverses directions que peut prendre cette quête. Le personnage d'Amok est, comme tout jeune Africain, culturellement métis. Les bouleversements de l'Histoire ont apporté à sa culture d'origine des transformations avec lesquelles il doit composer. Lui qui ne connaît pas sa langue maternelle, a pour objectif de « trouver une appartenance compatible avec son statut identitaire hybride. » (77). Mais cette appartenance ne semble devoir s'ancrer nulle part, ni dans son pays d'origine, sur le « Continent », ni sur aucun territoire du Nord. Lui qui nourrit une sainte horreur pour ses parents et grands-parents qui incarnent à ses yeux la complicité de l'Afrique dans ses propres malheurs, ne conçoit pas de vivre en Afrique, de côtoyer cette « culpabilité historique impossible à appréhender. » (10) Même si sa vie au Nord n'est encore qu'un séjour infernal dont il cherche la sortie.

Pour Shrapnel par contre, l'exil n'est pas un drame, mais un moyen de combattre le mal à la source. Le salut réside dans une réhabilitation urgente de l'Histoire et des cultures subsahariennes, à travers ce Complexe Shabaka qu'il veut ériger au cœur de la capitale française, afin qu'émerge un nouveau type d'immigré, qui vive dans le contexte européen tout en restant attaché aux valeurs culturelles subsahariennes : un « Afropéen ». Car "le monde noir avait besoin, non pas qu'ils rêvent à des mythes, mais qu'ils existent en tant que Nordistes rattachés à la matrice subsaharienne." (80)

Amandla envisage elle aussi un retour aux sources, mais un retour qui doit être physique avant tout. Elle nourrit "le rêve du Pays Primordial" (83), elle veut construire sur le sol kémite une école où elle enseignerait aux jeunes la grandeur du « Pays d'Avant », la gloire lumineuse des esclaves affranchis et des Pharaons ; elle veut leur apprendre à être fiers d'eux-mêmes, de leur couleur de peau, de leurs cheveux crépus ; elle veut leur apprendre à s'aimer eux-mêmes, car c'est à ce prix-là seulement, selon elle, qu'on peut vivre, s'élever et fraterniser avec d'autres peuples. Pour elle, « se réaliser, ce serait retrouver l'origine » (288). Elle rejoint en

Linden Peach, *op. cit.*, p. 17.

cela l'idéologie du Rastafarisme qui prône entre autres le retour physique des Africains aux sources. Et comme l'affirme le narrateur, *le rastafarisme n'était pas la philosophie d'Amandla, mais elle y était attachée. Elle en utilisait la terminologie, elle en partageait le rêve. Cela faisait partie de sa vie, puisque sa mère en avait adopté les rites.* (110)

Ainsi donc, les différentes postures identitaires des personnages se rejoignent et se recourent, formant ce qu'Eloïse Brezault appelle *une vision chorale de la situation des Noirs de France.*⁴⁰⁸ Il apparaît que les parcours des différents personnages reflètent certains courants idéologiques qui caractérisent historiquement les mouvements de défense des droits des Noirs : le panafricanisme, le nationalisme, le rastafarisme. Un autre roman de l'auteure, *Blues pour Elise*, reprend cette construction chorale avec des personnages uniquement féminins ; à chaque chapitre est associée une bande-son majoritairement constituée de musiques afro-américaines de tous les styles. Les romans de Miano en général, en imitant la polyrythmie du jazz, expriment des réponses personnelles aux problèmes collectifs.

La diversité des points de vue fait aussi entendre des spécificités culturelles, ce qui est l'une des modalités de l'hybridité culturelle des textes. L'écriture traduit les valeurs culturelles africaines tout comme les instruments occidentaux l'ont fait des traditions musicales africaines. On peut y voir une transposition du jazz entendu comme rapport à l'instant, ainsi que le remarque Lucien Malson, c'est-à-dire une mobilité des points de vue, une disponibilité aux influences traditionnelles et ethniques.⁴⁰⁹ C'est précisément l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre de Toni Morrison, que d'être multiculturelle, plurivocale et dialogique : *Morrison's novels are dialogic, featuring multiple points of view, and incorporating themes and imagery from many sources including biblical, classical, and African and American traditions.*⁴¹⁰

⁴⁰⁸Eloïse Brezault, « *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8029>, (consulté le 14 février 2012).

⁴⁰⁹Malson, Lucien, « Ouverture pour une jam-session », In Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, op. cit., p. 44.

⁴¹⁰*Les romans de Morrison sont dialogiques, ils figurent des points de vue multiples et incorporent des thèmes et des images issues de plusieurs de sources composées de traditions bibliques, classiques, africaines et américaines.*
Karen F. Stein, op. cit., p. 6.

V-1.4. Polyperspectivisme et écriture verticale

L'alternance et la variation des points de vue confèrent à la narration des propriétés assimilables à ce qui correspond en musique à l'écriture verticale, ce qui engendre un certain chaos sur le plan énonciatif.

V-1.4.1. Verticalité et harmonies

Dans les musiques afro-américaines, et particulièrement dans les musiques improvisées, le primat est accordé à une perception verticale de la musique en étagements et en enchaînements de sons nommés accords. C'est une perception qui privilégie la dimension harmonique bien plus que la dimension mélodique. Le dictionnaire de Marc Vignal décrit l'harmonie en ces termes :

Au sens général, dérivé du grec *harmottein* (« assembler »), l'harmonie est, selon l'*Arithmétique* de Nicomaque, la qualité à la fois esthétique, morale et même physique résultant dans un ensemble d'un juste équilibre dans le choix, la proportion et la disposition de ses composants, et cette définition s'applique à la musique aussi bien qu'aux autres arts et aux sciences, où elle donne lieu à divers dérivés (harmonieux, harmonique, etc)⁴¹¹

Ainsi l'harmonie concerne aussi bien les différents sons/notes d'un accord que la succession de plusieurs accords. Élément constitutif de la mélodie, elle implique donc plusieurs éléments qui se superposent, un « juste équilibre » entre ces éléments, une apparition simultanée de l'ensemble. Il faut dire que l'harmonie n'est pas exclusive au domaine musical, elle trouve des déclinaisons dans le domaine artistique et scientifique en général. La notion d'« harmonies dialogiques » de Bakhtine stipule que l'énoncé est toujours précédé par d'autres qui le traversent.

Dans le domaine précis de la musique, l'harmonie a suscité une abondante littérature, depuis Platon et Aristote. Le terme a connu une longue histoire, revêtu plusieurs significations à travers les époques :

Depuis le XVIII^e siècle, le mot harmonie désigne particulièrement la science des accords entendus verticalement, c'est-à-dire dans leur sonorité globale, ainsi que de leurs enchaînements, par opposition au *contrepoint* qui envisage les rencontres de sons de manière « horizontale », à savoir par

⁴¹¹Vignal, Marc et al., *Dictionnaire de la musique (K-Z)*, Paris, Bordas, 1996, p. 628.

rapport aux lignes mélodiques superposées (punctum contra punctum), auxquelles appartient isolément chaque note de l'accord envisagé.⁴¹²

L'harmonie connaît un développement particulier avec l'essor du jazz dans les années 1920, musique dont la caractéristique principale est précisément l'écriture verticale. Dans le dictionnaire de François Michel, l'adjectif apparaît pour qualifier *ce qui se rapporte à la superposition harmonique des sons, par opposition à horizontal, qui en définit le déroulement mélodique*.⁴¹³ L'écriture verticale implique aussi une structure polyrythmique, puisqu'elle rime avec la pluralité et la simultanéité, source de tension et de complexité. De différents rythmes se font entendre en même temps, comme on peut l'observer particulièrement dans des morceaux de jazz moderne, où plusieurs rythmes différents peuvent être entendus simultanément : il y a un rythme spécifique dans la ligne mélodique du saxophone, une dans la ligne basse, les rythmes créés par les mains du pianiste qui sont au nombre de deux, les rythmes émanant de chacun des membres du batteur, au nombre de quatre.

La structure polyrythmique étant le propre du jazz en général, elle est bien présente dans les styles de jazz que les auteurs prennent pour modèles. Ce qui fait précisément l'objet de la transposition c'est le primat accordé, non pas à la linéarité de la mélodie, c'est-à-dire l'histoire, mais à la verticalité des harmonies, c'est-à-dire ce que chaque interprète fait du thème de la mélodie. Ainsi, dans le roman chaque fois que le narrateur focalise sur un personnage pour raconter un même événement, il commence une écriture verticale, et son point de vue sur l'événement est assimilable à une structuration harmonique. Il en est ainsi par exemple des points de vue que Joe, Violet, Golden Gray et tous les autres personnages expriment sur Dorcas dans *Jazz* ; il en est de même des différentes stratégies identitaires incarnées par Amok, Shrapnel et Amandla dans *Tels des astres éteints*, leurs points de vues, se partageant entre le panafricanisme, le nationalisme et le rastafarisme apparaissent comme autant de structurations harmoniques.

⁴¹²Vignal, Marc et al., *Dictionnaire de la musique (K-Z)*, Paris, Bordas, 1996, p. 628.

⁴¹³Michel, François et al, *Encyclopédie de la musique*, Tome III, Paris, Fasquelle, 1961, p. 853.

Mais si l'écriture verticale a pour principale fonction de créer des harmonies, celles-ci restent secrètes et ne sont perceptibles qu'au lecteur/auditeur averti, la cacophonie étant ce qu'on perçoit au premier abord.

V-1.4.2. Le chaos énonciatif

La multiplication et la variation des points de vue crée en effet une impression de chaos qui atteste une fois de plus, sur le plan énonciatif cette fois, une esthétique de la déconstruction dans les romans. Cette impression est due au mélange des voix et à leur désordre apparent : lorsque plusieurs opinions différentes et parfois contradictoires s'imbriquent à propos d'un même événement, cela aboutit effectivement à créer des contradictions, des dissonances. Cet effet se renforce davantage lorsque jusqu'à la fin du roman aucune voix n'émerge pour être dominante dans la résolution du problème posé par le texte. Il en est de même lorsque le narrateur, comme dans *Jazz*, présente un statut plutôt problématique.

En effet, plusieurs critiques se sont interrogés sur le narrateur du roman de Morrison : qui est le narrateur à la première personne du roman ? Karen F. Stein a résumé les réponses ainsi qu'il suit : pour John Leonard, le narrateur c'est le livre lui-même ; pour Henry Luis Gates, le narrateur est indéterminé ; pour Paula Gallant Eckhard, c'est la musique qui est le narrateur du roman ; pour Rodrigues Eusebio enfin, le narrateur est une sorte de déesse impuissante : *despite all her powers, this female deity cannot really penetrate human hearts and understand what being human means.*⁴¹⁴ L'observation d'Eusebio se justifie par ceci que le roman mêle implicitement des voix narratives contradictoires. Au début du texte, on entend une voix qui se présente comme omnisciente ; mais vers la fin du texte, la même voix exprime les limites de ses dires, en expliquant qu'elles n'étaient que des conclusions basées sur ses propres observations, et que lui-même n'est qu'un personnage de l'histoire. Il y a donc en même temps une focalisation zéro et une focalisation interne, combinée dans un même narrateur. Pour Micucci, cette

⁴¹⁴*En dépit de toutes sa puissance, cette divinité féminine ne peut pas vraiment pénétrer les cœurs et comprendre ce que signifie être humain.*
Cité in Karen F. Stein, *op. cit.*, p. 145.

technique narrative pour le moins paradoxale fait de *Jazz* l'illustration d'une *forme incroyable d'improvisation*.⁴¹⁵

Chez Léonora Miano, le chaos énonciatif s'illustre particulièrement à travers la construction chorale de ce *résumé* que constitue *Tels des astres éteints*. Amok, Shrapnel et Amandla apportent chacun un point de vue différent sur la quête identitaire, et la confrontation de ces points de vue, dont aucun ne semble être la solution, donne cette forte impression de cacophonie que l'on ressent en écoutant ces standards qui modélisent le roman. Les voix qui s'entrecroisent dans le tissu narratif prennent aussi une forme particulière qu'il importe de décrire : le call-and-response.

V-1. Le call-and-response

Il opère sur deux plans : entre les voix narratives dans le texte, puis entre le texte et le lecteur. Il n'est pas non plus sans avoir quelques résonances sur les plans culturel, social et politique. Mais avant, il importe de définir en quoi il consiste réellement, en le clarifiant dans ses rapports avec le principe dialogique tel que défini par Bakhtine.

V-2.1. Call-and-response et principe dialogique

Le dialogisme est un aspect caractéristique du genre romanesque. Mais, avec la transposition des musiques afro-américaines, il se réalise principalement sous le mode du call-and-response. Cette notion, selon Sylvie Kandé⁴¹⁶, est particulièrement appropriée pour rendre compte du jeu des voix dans le texte : voix singulière/voix collective ; voix officielle/voix ludique, voix qui raconte/voix qui enregistre.

Le call-and-response, qui s'écrit aussi : *call and respons*, est un procédé caractéristique de toutes les musiques d'origine afro-américaine.⁴¹⁷ Issu de la tradition orale africaine, il se manifeste principalement dans la musique vocale. Il est aussi une caractéristique des chants d'église : le prêtre prononce un verset que

⁴¹⁵Cité in Mahboobeh Khaleghi, *Narration and Intertextuality in Toni Morrison's Jazz*, <http://www.the-criterion.com>

⁴¹⁶Kandé, Sylvie. « Jazz et littérature francophone », *op. cit.*

⁴¹⁷On trouve une illustration dans une réprise de *Go Down Moses* par Louis Armstrong.

les fidèles reprennent ensuite en chœur. On trouve ses éléments définitoires dans le blues archaïque, où les chanteurs se souciaient peu des mesures :

Après chacune des phrases chantées, que l'on peut appeler questions ou appels (call) se situe généralement une sorte de commentaire de l'instrument accompagnateur appelé réponse (respons) suivant le procédé des call and respons (africain, mais aussi de nombre de liturgies) que l'on trouve dans le spiritual et plus tard dans le jazz à toutes les époques.⁴¹⁸

Si le call-and-response est un élément fondamental de la forme musicale en général, il a aussi une importante dimension sociale ; c'est une pratique inextricablement ancrée dans la culture afro-américaine, dans l'expérience des Noirs aux Etats-Unis. Comme on l'a vu précédemment, le procédé est à l'origine du blues, il est largement utilisé dans les chansons de travail, les spirituals, les sermons et les contes oraux. Comme l'explique Gérard Herzhaft,

le chant traditionnel africain (avec un soliste et le répons en chœur du groupe) qui rythmait les travaux des champs en Afrique de l'ouest a, semble-t-il été transposé tel quel sur les plantations américaines. Il s'agit, bien entendu, des work-songs, encore employés jusque vers 1960 dans les pénitenciers du Sud pour repris de justice noirs.⁴¹⁹

Comme technique narrative, le procédé réfère aux voix individuelles et collectives qui dialoguent au sein de la narration tout en impliquant la participation du lecteur. Cette définition recoupe aussi les thèses de Bakhtine sur le discours romanesque, à savoir que le sens est moins une donnée qu'un processus, que sa construction nécessite la participation du lecteur, que l'œuvre littéraire est ouverte à une multitude d'interprétations. La transposition du call-and-response instaure donc dans les romans un système dialogique qui déborde largement les cadres de la fiction, favorisant des interactions non seulement entre les voix du texte mais aussi entre le texte et le lecteur.

⁴¹⁸ Philippe Carles et al., *Dictionnaire du Jazz*, Paris, Laffont, 1994, p. 133.

⁴¹⁹ Herzhaft, Gérard, *Le Blues, op. cit.*, p. 14.

V-2.2. L'interaction entre les voix du texte

A l'intérieur des romans, le dialogue qui s'instaure entre les voix narratives implique aussi bien les narrateurs que les personnages, l'enjeu principal étant de figurer par les jeux discursifs un travail de mémoire.

V-2.2.1. L'interaction entre le narrateur et les personnages

Tels des astres éteints présente une illustration particulière du call-and-response, dans la mesure où tout le texte peut être considéré comme *réponse* à un *appel*, à une question que le narrateur, qui se trouve être une mendiante, avait posé à Amok, un jour à la sortie du métro. Le jeune homme paraissait extrêmement préoccupé, après la mort de son ami Shrapnel, et c'est alors que, à la demande de la mendiante, il s'était confié à elle, lui avait raconté toute son histoire. A la fin du texte, le narrateur déclare : *J'ai écouté la vie de tes fils, le fracas de l'immobilité. J'ai entendu la souffrance se confondre avec l'identité. J'ai entendu le monde entier dans les mots de tes fils, ce monde qui ne sait plus que tout homme porte en lui les autres.* (404) On assiste ainsi à la révélation du jeu dialogique qui s'est noué entre les instances narratives du texte, le récit devant être considéré comme la confidence de l'un des personnages à un autre.

V-2.2.2. L'interaction entre les personnages

Dans *Beloved*, l'un des exemples de call-and-response les plus marquants apparaît lorsque la narration se focalise sur les séances de prêches de Baby Suggs dans la Clairière, réunissant les femmes et les hommes de la communauté, lançant des chants religieux ainsi que des pas de danses pour qu'ils répondent. Cette séquence apparaît comme une mise en fiction des débuts du call-and-response dans la tradition afro-américaine.

Un autre exemple se trouve dans la séquence du roman comportant les quatre monologues qui commencent par « Beloved, elle est à moi. » (200-217) Dans son analyse qu'il consacre aux parallèles évidents entre cette section du roman et *A Love Supreme* de John Coltrane, Lars Eckstein considère que cette section manifeste un

effet polyphonique et un procédé de call-and-response dont l'enjeu est d'exprimer le trauma de l'esclavage, la « condition of pain ». ⁴²⁰

Pour Maggie Sale, c'est le call-and-response qui constitue en même temps le thème et la structure des relations entre les deux personnages principaux du roman, Sethe et Beloved. ⁴²¹ En effet, la culpabilité de Sethe par rapport à son enfant assassiné correspond à un *appel* ; elle maintient le lien entre elle et cet enfant, elle garde cet enfant vivant dans son cœur, et l'appelle par la suite de nouveau dans le monde visible. Et quand elle revient vers Sethe, elle lui lance constamment des *appels* pour qu'elle le reconnaisse et qu'elle l'aime, *appels* auxquels Sethe *répond*, mais en vain, puisque leur amour n'est pas réciproque, celui de Beloved étant principalement égoïste, pour ne pas dire dévorant, ou vampirique : c'est un fantôme. Elles sont dans une spirale, et pour Sethe, nourrir son enfant revient à s'affamer, à se détruire elle-même. C'est Denver qui lance des *appels* vers les femmes de la communauté, qui *répondent* avec la nourriture et plus tard avec l'aide spirituelle pour que Beloved soit enfin chassée du 124, comme un mauvais esprit. Pour Maggie Sale, cette prépondérance du call-and-response dans la structuration narrative et thématique est ce qui fait du roman un parfait « texte oral ».

Et en ce qui concerne *Jazz*, le narrateur étant aussi un personnage parmi d'autres, plus précisément le voisin du couple de Joe et Violet, son discours consiste souvent à leur adresser directement la parole, comme on peut le remarquer dans ce long passage :

Who were the unarmed ones? Those who found protection in church and the judging, angry God whose wrath in their behalf was too terrible to bear contemplation. He was not just on His way, coming, coming to right the wrongs done to them, He was here. Already. See? See? What the world had done to them it was now doing to itself. Did the world mess over them? Yes but look where the mess originated. Were they berated and cursed? Oh yes but look how the world cursed and berated itself. Were the women fondled in kitchens and the back of stores? Uh huh. Did police put their fists in women's faces so the husbands' spirits would break along with the women's

⁴²⁰Lars Eckstein, op. cit., pp. 140-4.

⁴²¹Maggie Sale, "Call and response as critical method: African-American oral traditions and *Beloved*", in *African American Review*, Vol. 26, Literary Reference Center, Numéro d'accès: 1865082.

jaws? Did men (...) call them out of their names every single day of their lives? Uh huh. (77-8)⁴²²

On note un effet de call-and-response évident dans cet extrait, caractérisé par ce jeu de question-réponse qui fait beaucoup penser à ce qui se passe entre le ministre du culte et la congrégation dans les églises africaines ou afro-américaines. L'extrait est aussi comparable à une *jam-session* dans laquelle les musiciens « parlent » entre eux avec les notes et les expressions qui ressemblent à des questions et des réponses. D'ailleurs, puisque les concerts de jazz sont improvisés, on pourrait dire que les musiciens dans un groupe de jazz communiquent constamment les uns avec les autres en utilisant chacun sa propre langue musicale. Il se crée donc un environnement musical où chaque musicien doit constamment répondre aux autres tout en les relançant, en les provoquant. La phrase musicale que donne le membre d'une section fonctionne comme une question à laquelle un autre membre ou une autre section de l'orchestre doit répondre avec une nouvelle phrase musicale qui est comme une réponse. On voit que c'est précisément ainsi que fonctionne l'extrait cité plus haut.

Mais pour Roberta Rubenstein, s'il y a un procédé de call-and-response dans le roman de Morrison, il le doit avant tout au blues : *from the blues, she adapts the call-and-response pattern.*⁴²³ Le critique considère que le procédé est utilisé principalement pour exprimer une thématique propre au blues, celle de l'amour et de la perte, participant ainsi du processus de deuil culturel à accomplir par les personnages comme par les lecteurs.

Quant au roman de Miano, *Contours du jour qui vient*, si on le considère dans l'ensemble, on peut dire qu'il transpose aussi le procédé du call-and-response, mais d'une façon assez particulière : le récit à la première personne (« je ») apparaît

⁴²²Qui étaient les désarmées ? Celles qui trouvaient protection à l'église, dans le Dieu coléreux qui juge et dont le courroux à leur égard aurait été trop terrible à simplement imaginer. Il n'était pas simplement en chemin, en route, venant redresser les torts qu'elles avaient subis, Il était là. Déjà là. Voyez-vous ? Voyez-vous ? Ce que le monde leur avait fait, il se le faisait maintenant à lui-même. Le monde les avait-il maltraités ? Oui mais d'où est né ce gâchis. Avaient-elles été maudites et avilies ? Oh oui mais regardez comme le monde s'avilit et se maudit. Ces femmes avaient-elles été pelotées dans les cuisines et les arrière-boutiques ? Euh euh. La police envoyait-elle ses poings au visage des femmes pour que le courage des hommes se brise avec la mâchoire des femmes ? Les hommes (...) ne les traitaient-ils pas de tous les noms chaque jour de leurs vies ? Euh euh. (92)

⁴²³Roberta Rubenstein, "Singing the Blues/reclaiming jazz: Toni Morrison and cultural mourning", *op. cit.*

comme un appel que le protagoniste, Musango, lance à sa mère (« tu ») pour quémander son amour, mais c'est un appel qui reste sans réponse, puisque la mère ne lui répond jamais. On observe aussi un phénomène de call-and-response lorsque le protagoniste rencontre la vieille femme qui s'appelle aussi Musango et qui lui raconte des histoires près du feu, en commençant par *Enguinguilayé...* pour qu'elle réponde *Ewessé...* (258) C'est une technique d'appel et de réponse qui est bien connue au Cameroun, particulièrement dans la région du Littoral qui est la région d'origine de l'auteur.

Dans *Les Aubes écarlates*, l'interaction se joue principalement entre les fantômes des déportés et les autres personnages. Ici, des morts et des vivants s'appellent et se répondent ; les morts s'expriment, non seulement à travers les voyants, comme Epupa, mais aussi à travers les rêves, comme ceux d'Epa et d'Ayané, où ils soufflent des désirs à combler.

V-2.2.3. Call-and-response et travail de mémoire

On remarque que ce dialogue qui se noue entre les voix dans le texte n'est pas gratuit ; il joue un rôle primordial dans le processus de la quête identitaire, notamment en favorisant la connaissance du passé et le travail de mémoire. Dans *Song of Solomon*, la chanson éponyme fonctionne comme un *appel* lancé à Milkman, dans la mesure où elle parle justement de l'ancêtre qu'il se doit de connaître pour résoudre ses problèmes familiaux, identitaires et existentiels.

Dans *Beloved*, la puissance des effets du call-and-response s'exprime par rapport à l'évocation d'un passé d'esclavagisme. Le personnage de Beloved symbolise le passé meurtri et enterré qui revient de force, à force d'être *appelé*, c'est-à-dire voulu, désiré, car le protagoniste, Sethe, a besoin de faire la paix avec son passé pour pouvoir faire la paix avec elle-même.

Dans *Les Aubes écarlates* les morts, les fantômes des Déportés symbolisent le passé enterré qui ressurgit, et les messages qu'ils adressent aux vivants traduisent la nécessité pour ces derniers d'effectuer un travail de mémoire, c'est-à-dire d'honorer la mémoire de leurs ancêtres afin de conjurer les malheurs du présent. Il s'agit pour les Africains, tels que décrits ici, de garder une oreille attentive aux voix qui

viennent du passé, seule façon pour eux de venir à bout de leurs traumatismes et de leurs misères quotidiennes.

En somme, le call-and-response rend compte du mélange des voix dans le texte, les voix des vivants mais aussi celles des morts qui cohabitent et souvent se confondent avec les vivants. Cela contribue à renforcer le sentiment du fantastique qu'on a déjà étudié plus haut et qui constitue une dimension majeure de l'hybridité générique des textes. Mais ces voix qui s'appellent et se répondent dépassent le cadre du texte pour s'adresser aussi au lecteur.

V-2.3. Le texte comme *appel* au lecteur

Dans les concerts de jazz, il y a toujours une interaction entre les musiciens et le public ; les textes fonctionnent de la même façon en appelant à la participation du lecteur. Le procédé du call-and-response vise aussi à jouer ce rôle. De même que les auditeurs ne se limitent pas à l'écoute passive de la musique mais participent à son élaboration en chantant aussi, en criant, en battant des mains ou en dansant, de même le lecteur est appelé à intervenir activement dans le processus d'élaboration du texte, et son intervention se réalise de deux manières : par la lecture musico-littéraire et par la co-construction du sens.

V-2.3.1. La lecture musico-littéraire

Il faut dire d'entrée de jeu que, puisqu'il y a une musique consubstantielle au langage verbal et plus encore au langage littéraire, toute lecture fonctionne en quelque sorte, métaphoriquement du moins, comme une interprétation musicale. Comme le remarquait déjà Jean-Louis Cupers, *il peut n'y avoir aucune différence fondamentale entre le plaisir de lire un texte et celui de parcourir une partition.*⁴²⁴

En effet, un texte littéraire est susceptible de produire une fascination semblable à une fascination musicale. Cette idée est encore moins discutable lorsqu'il s'agit d'une œuvre musico-littéraire, lorsque le texte se réclame d'un modèle musical et réclame du lecteur qu'il imagine non seulement un monde mais aussi une musique. La figure du narrataire construite par le texte est donc davantage

⁴²⁴Cupers, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate*, p. 43.

celle d'un auditeur, et si le lecteur potentiel se contente de n'être qu'un lecteur, il serait passé à côté de quelque chose, peut-être de l'essentiel.

Cette propriété particulière de l'œuvre littéraire a été approfondie par Frédérique Arroyas dans *La lecture musico-littéraire*.⁴²⁵ L'ouvrage explore cette hypothèse qu'il y a une « dynamique musicale » du texte littéraire du point de vue de la réception de l'œuvre, et que le lecteur joue un rôle primordial dans la tradition musico-littéraire. L'étude envisage de répondre à cette *promesse de lecture latente*⁴²⁶ que comporte la littérature, par ses caractéristiques structurales et sonores. En partant de la différence irréductible qui existe, du point de vue sémiotique, entre la musique et la littérature, le critique met en évidence les différentes stratégies qui rendent leur interaction possible. Il s'agit donc pour le lecteur de se laisser porter par la musique du texte, ce qui est sans doute la meilleure voie pour parvenir à son sens, surtout lorsque toutes les voix du texte l'appellent dans ce sens.

V-2.3.2. La co-construction du sens

Le call-and-response entendu comme appel à la participation du lecteur/auditeur, replace le texte non seulement dans la catégorie de « l'œuvre ouverte » théorisée par Umberto Eco⁴²⁷, mais aussi dans la théorisation de Bakhtine sur le discours romanesque. C'est dans cette perspective que Toni Morrison s'inscrit explicitement lorsque, dans « Rootedness », elle décrit son processus d'écriture de la manière suivante : *I must provide the places and spaces so that the reader can participate. Because it is the affective and participatory relationship between the artist or the speaker and the audience that is of primary importance.*⁴²⁸ Ainsi, c'est avant tout en référence au domaine musical que la romancière conçoit ses rapports avec les lecteurs.

Dans *Song of Solomon*, l'appel au lecteur s'effectue, comme on l'a vu, à travers la situation finale problématique de l'histoire ; et cela est à comprendre en lien avec

⁴²⁵Arroyas, Frédérique, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴²⁷ Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, *op. cit.*

⁴²⁸ *Je dois créer des vides que le lecteur peut remplir. Puisque ce sont les relations affectives et participatives entre l'artiste ou l'orateur et le public qui sont pour moi de la première importance.* Morrison, Toni, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", *op. cit.*, p. 341.

la tradition africaine du *storytelling* dont le roman se veut une transposition, et par opposition à la tradition occidentale. L'auteure l'explique elle-même en ces termes: *the folk tales are told in such a way that whoever is listening is in it and can shape it and figure it out. It's not over just because it stops, unlike the standard ending usually found in a Western folktale where they all drop dead or live happily ever after.*⁴²⁹

Ainsi le procédé de call-and-response qui se joue entre le texte et le lecteur est avant tout tributaire de l'oralité africaine ; il est aussi à associer au blues qui est le deuxième modèle de référence du roman. En effet, un bluesman authentique n'est jamais vraiment en solo puisque, même quand il chante tout seul, il reste relié musicalement, virtuellement, aux autres bluesmen, c'est-à-dire à leur passé commun, à leurs souffrances communes. Comme on l'a vu, le chanteur de blues est le porte-parole d'une communauté, et son histoire personnelle fait toujours écho à celle de la collectivité.

Dans *Beloved* également, l'enjeu du call-and-response, dans ses liens avec le lecteur, consiste dans l'appel à une résolution commune des problèmes. Le roman suggère des *appels* qui demandent implicitement des *réponses*, notamment à travers des histoires expressément inachevées ou non clarifiées. Par exemple, nous n'apprenons jamais exactement ce qui est arrivé à Howard et à Buglar, ni ce qui est arrivé à Halle avant ou après que Sethe ait été agressée, ni même, en définitive, à *Beloved* après sa fuite du 124. Autant de situations laissées en suspens, qui laissent le texte ouvert ; autant de « vides », comme le dit Morrison, que le lecteur est appelé à remplir. Le procédé est assimilable aux techniques qui étaient développées dans les chants religieux et les chansons de travail dans la communauté afro-américaine et qui, en reliant l'œuvre au groupe, rappelle la nature communale de l'art dans la tradition africaine. De plus, le procédé aménage l'improvisation et exige que de nouvelles significations soient constamment créées. Dans cette perspective, Maggie Sale commente le roman de Morrison en ces termes :

⁴²⁹*Les récits folkloriques sont racontés de telle manière que celui qui écoute puisse s'y reconnaître et se les approprier et se les figurer. Ils ne se terminent pas juste parce qu'il y a une fin, contrairement au dénouement habituel des contes occidentaux où les héros meurent à la fin ou vivent heureux pour toujours.*

Noami Van Tol, "The fathers may soar : Folklore and blues in Song of Solomon", <http://spiny.com/naomi/thesis/>

Beloved not only presents "new" perspectives, but foregrounds the power and problematics of perspective itself; this text suggests a complex method of reading and interpreting that values multiplicity rather than codification and polemic, while simultaneously refusing the problematic notion that all positions are equally valid.⁴³⁰

V-2.4. Résonances sociales du call-and-response

On l'aura remarqué, la capacité qu'a le call-and-response à ouvrir le texte au lecteur est aussi ce qui permet au texte de jouer un rôle dans la société, et ce rôle peut être davantage développé sur deux plans : sur le plan culturel et communautaire et sur le plan sociopolitique.

V-2.4.1. Enjeux culturels et communautaires

En littérature, les enjeux communautaires du call-and-response tirent leur origine directement du *Black Art Movement*, surtout en ce qui concerne Toni Morrison. Emprunté à la culture noire, le call-and-response est repris et théorisé par ce mouvement afro-américain pour valoriser les voix de la communauté. Dans ce sillage, le texte littéraire doit se donner pour fonction principale de servir la communauté. L'une des illustrations patentes du texte ainsi défini se trouve dans *Song of Solomon*.

En effet, à l'instar du chanteur de blues qui est le porte-parole d'une communauté et qui ne peut survivre en dehors de sa communauté, toute l'histoire de Milkman est pour mettre en exergue l'importance de la vie en communauté. Dans la première partie de son histoire, il vit un peu en solitaire, sans véritables connexions ni avec sa famille ni avec son passé ; et c'est lorsqu'il parvient à renouer le lien avec ces différents éléments, dans la deuxième partie de son histoire, qu'il parvient aussi à retrouver un certain bien être. Autrement dit, une vie en solitaire est mortifère, non seulement pour un individu, mais aussi pour sa

⁴³⁰*Beloved* ne présente pas seulement de « nouvelles » perspectives, il manifeste la puissance et la problématique de la perspective elle-même ; ce texte requiert un mode complexe de lecture et d'interprétation qui privilégie la multiplicité plutôt que la codification et la polémique, tout en refusant la notion problématique selon laquelle toutes les positions se valent. Maggie Sale, *op. cit.*

communauté, pour sa culture. De même, si Pilate est celle qui dans le roman incarne en même temps l'envol et l'enracinement, c'est bien parce qu'elle a fait la paix avec les gens de sa communauté, parce qu'elle comprend et accepte tous les sentiments contradictoires qui les déchirent : l'amour, la haine, l'espoir, le désespoir. En embrassant les contradictions de l'humanité, elle parvient à vivre et mourir dans une liberté joyeuse. Les deux protagonistes peuvent être perçus comme des *appels* que l'auteure adresse à sa communauté, dans le contexte de ce qu'elle appelle la « littérature du village », c'est-à-dire une littérature qui joue un rôle dans la résolution des problèmes de sa communauté.

Ce caractère fonctionnel de la littérature pour les Afro-Américains s'inscrit non seulement dans l'héritage de l'oralité africaine mais aussi dans l'esthétique du *Black Art*, ainsi que la romancière le reconnaît elle-même :

I simply wanted to write literature that was irrevocably, indisputably Black, not because its characters were, or because I was, but because it took as its creative task and sought as its credentials those recognized and verifiable principles of Black Art.⁴³¹

Ecrire ainsi une littérature qui est « irrévocablement, indiscutablement black », c'est aussi appliquer les principes du *Black Art* que l'auteure détaille dans le passage suivant :

If my work is faithfully to reflect the aesthetic tradition of Afro-American culture, it must make conscious use of the characteristics of its art forms and translate them into print: antiphony, the group nature of art, its functionality, its improvisational nature, its relationship to audience performance.⁴³²

⁴³¹ Je voulais simplement produire une littérature qui était irrévocablement, indiscutablement Noire, non pas parce que les personnages l'étaient, ou parce que je l'étais, mais parce qu'elle faisait siens les principes et les critères de la création reconnus comme étant ceux du *Black Art*.
Cité in Maggie Sale, *op. cit.*

⁴³² Si mon travail cherche à refléter clairement la tradition esthétique de la culture afro-américaine, il doit utiliser de manière consciente les caractéristiques de ses formes artistiques et les traduire en texte : l'« antiphony », la nature collective de l'art, son caractère fonctionnel, sa nature improvisée, sa relation à l'auditoire.
Cité in Maggie Sale, *op. cit.*

Mais l'auteure ne s'est pas seulement contentée d'appliquer les principes du *Black Art*, elle les a aussi remis en question ; et le recours au call-and-reponse a été aussi pour incarner le refus de l'aspect prescriptif de la « black aesthetic ». Une analyse d'Andrew Scheiber permet de montrer par exemple comment le refus par Morrison de l'aspect prescriptif de la « black aesthetic » est incorporé dans la forme responsoriale de *Beloved*, dans son discours multivocal qui prête à de multiples interprétations et qui prône l'innovation plutôt que la continuité et la similitude.⁴³³ Le roman met aussi en scène les polémiques qui ont jalonné le *Black Art Movement*. Par exemple, dans ce mouvement, le blues était largement considéré comme un artefact d'un passé d'esclavagisme dans le Sud, tandis que le jazz était considéré comme l'expression d'un modernisme urbain et révolutionnaire. Dans le roman, cet argument est revisité ; en se situant dans le contexte cadre de la Diaspora urbaine noire du début du XXème siècle, le récit cherche à troubler les frontières entre le blues et le jazz, entre la tradition et l'innovation culturelle.

Cependant, on peut remarquer que *Beloved* illustre la tradition du *Black Art* au moins dans sa fonction sociale. La voix narrative apparaît comme un symbole de la puissance collective, dans la mesure où elle cherche à traduire l'expérience commune, à clarifier les problèmes sociaux, même si elle ne les résout pas forcément, se contentant de soulever des questions pour les soumettre à l'attention des lecteurs ou de la communauté. Comme l'a remarqué justement Lars Eckstein, le roman illustre une dimension particulière de la musique afro-américaine : la dimension pragmatique, qui est le propre de toute musique soit dit en passant, mais qui s'actualise particulièrement dans la *black music* tout comme dans le *black language*, en raison du lien que cette musique cherche à tisser entre l'individu et la communauté.⁴³⁴

Le jazz s'illustre de ce point de vue par sa capacité à se laisser traverser par le passé afin de refléter, sous une forme dynamique, l'imagination des Afro-Américains et l'expérience noire en général. En analysant le roman *Jazz*, Anthony Berret souligne la volonté de la romancière de trouver dans le jazz, (cette musique

⁴³³Andrew Scheiber, "Jazz and the Future Blues: Toni Morrison's Urban Folk Zone", in *Modern Fiction Studies*, Volume 52, Number 2, Summer 2006, pp. 470-494, <https://muse.jhu.edu/issue/10806>

⁴³⁴Lars Eckstein, *op. cit.*

qui n'est plus – et n'a jamais réellement été – une forme d'art exclusivement noire), une manière innovante de représenter artistiquement l'expérience commune des Afro-Américains :

To preserve or restore this intimate circle of affection and understanding, or perhaps to recreate it in the new urban environment, Morrison transposes into her fiction the techniques of jazz that have performed this function so successfully, especially for her people.⁴³⁵

C'est dire que dans son roman, Morrison essaye de recréer l'unité du groupe engendrée et nourrie par la musique de jazz ; un objectif qui, selon Berret, « présuppose une atmosphère de village » et « demande la participation de tout le monde ». ⁴³⁶

Pour ce qui est de l'œuvre de Léonora Miano, on peut dire que la figure de la mère absente dans *Contours du jour qui vient* symbolise le peuple africain que le texte cherche à appeler et à éveiller, à travers la voix en peine de Musango. Dans *Tels des astres éteints*, un passage est particulièrement significatif : *J'ai écouté la vie de tes fils, le fracas de l'immobilité. J'ai entendu la souffrance se confondre avec l'identité. J'ai entendu le monde entier dans les mots de tes fils, ce monde qui ne sait plus que tout homme porte en lui les autres.* (404) Ainsi s'exprime le narrateur dans la partie conclusive du texte. Outre la révélation du jeu dialogique qui s'est noué entre les instances narratives, ce passage met en relief le fait que les personnages représentent toute une communauté, et au-delà, tous les hommes. De ce fait, il s'adresse également à tous les hommes, pas seulement aux Noirs. Par ailleurs, le narrateur se pose elle aussi comme la voix de toute une communauté.

Dès le début du texte, on note en effet un passage constant du « je » au « nous », qui atteste cette volonté de se faire porte-parole d'une génération pour exprimer ses problèmes et susciter le débat. Car c'est bien un appel au débat qui est

⁴³⁵Pour préserver ou reconstituer ce cercle intime d'affection et de compréhension, ou peut-être pour le recréer dans le nouvel environnement urbain, Morrison transpose dans sa fiction les techniques du jazz qui ont rempli cette fonction tellement avec tant de succès, particulièrement pour son peuple.

Berret Anthony, "Toni Morrison's Literary Jazz", in *CLA Journal* 32, 1989, (pp. 267-283), p. 271.

⁴³⁶*Ibid.* p. 270.

lancé à travers toute l'œuvre. En adoptant le polyperspectivisme qui est décrit plus haut, et qui rend du même coup problématique le statut du narrateur omniscient, l'auteure montre bien qu'il n'y a pas de posture identitaire qui prime sur l'autre, qu'elle n'impose rien au lecteur, et que ce dernier doit simplement participer à la réflexion, au débat. C'est ainsi qu'Eloïse Brezault a pu écrire :

L'auteur ne cherche pas ici à affirmer des vérités, elle explore plutôt "du dedans", par touches successives, à la manière d'un musicien de jazz, les idéologies identitaires sous-tendues par la tyrannie de cette couleur origine, pour dessiner le portrait d'une communauté noire en mal d'existence.⁴³⁷

Les textes de Léonora Miano se caractérisent par l'ouverture au lecteur pour répondre à un enjeu culturel et communautaire. C'est un aspect qu'on retrouve dans les littératures postcoloniales en général, qui se donnent pour objectif, à en croire Myriam Louviot de « penser/panser l'appartenance ».⁴³⁸ Pour ce critique, c'est l'un des leitmotiv propres à ces littératures où la question identitaire se décline principalement sous le mode de la souffrance. Le malaise qui s'exprime en effet dans les pays anciennement colonisés provient de la difficulté à se définir par rapport à une communauté de référence. En témoigne le trouble même autour des dénominations des littératures de ces pays. C'est le doute, le contradictoire et l'ambigu qui dominent. L'aspiration, qui est naturelle chez l'homme, à se retrouver dans une communauté, est sans cesse contrariée ; l'appartenance est toujours incomplète, insatisfaisante. L'hybridité identitaire confine très souvent à la périphérie, à la marge. Les sentiments qui dominent sont ceux de l'exclusion, du rejet de la non-appartenance, comme l'illustrent à suffisance les personnages d'Amok, Shrapnel et Amandla.

V-2.4.2. Enjeux sociopolitiques

L'appel au lecteur est aussi un appel à l'action pour l'amélioration de la société et des conditions de vie dans sa communauté. Il faut dire que cette fonction n'est pas non plus sans quelques liens avec le *Black Art Movement*, qui se définissait par

⁴³⁷ Eloïse Brezault, « *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », *op. cit.*

⁴³⁸ Louviot, Myriam, *op. cit.*, p. 491.

rapport à des considérations politiques, et plus particulièrement au concept du *Black Power*. Ralph Ellison explique ce rapport de la manière suivante :

The Black Arts Movement proposes a radical reordering of the western cultural aesthetic. It proposes a separate symbolism, mythology, critique, and iconology. The Black Arts and the Black Power concept both relate broadly to the Afro-American's desire for self-determination and nationhood. Both concepts are nationalistic. One is concerned with the relationship between art and politics: the other with the art of politics.⁴³⁹

Dans *Beloved*, on peut lire une illustration de l'enjeu politique du call-and-response, notamment dans la section du roman où le procédé est sans doute porté à son paroxysme, lorsque Sethe reconnaît que Beloved est sa fille :

Beloved, she my daughter. She mine. See. She come back to me of her own free will and I don't have to explain a thing. I didn't have time to explain before because it had to be done quick (...) But my love was tough and she back now. (200)⁴⁴⁰

À cet *appel*, Beloved répond:

I am Beloved and she is mine. I see her take flowers away from leaves she puts them in a round basket (...) I would help her but the clouds are in the way how can I say things that are pictures I am not separate from her (...) her face is my own and I want to be there in the place where her face is and to be looking at it too a hot thing All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too I am always crouching the man on my face is dead. (210)⁴⁴¹

⁴³⁹Le « Black Arts Movement » propose une réorganisation radicale de la culture esthétique occidentale. Il propose un symbolisme, une mythologie, une critique, et une iconologie qui lui sont spécifiques. Le Black Arts se rapporte, avec le concept de Black Power, aux aspirations des Afro-américains à l'auto-détermination et à la nationalité. Les deux concepts sont nationalistes. L'un réfère aux relations entre l'art et la politique, l'autre à l'art de la politique. Cité in Houston A. Baker, Jr, *Afro-American Poetics. Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*, op. cit., p. 151.

⁴⁴⁰ *Beloved, elle est ma fille. Elle est à moi. Voyez. Elle est revenue à moi de son plein gré et je n'ai rien besoin d'expliquer. Je n'ai pas eu le temps d'expliquer avant, parce qu'il fallait faire vite. (...) Mais mon amour était coriace et, maintenant, elle est revenue. (278)*

⁴⁴¹ *Je suis Beloved et elle est à moi. Je la vois séparer des fleurs de leurs feuilles elle les met dans un panier rond (...) je l'aiderais bien, mais les nuages me gênent comment dire des choses qui sont des images Je ne suis pas distincte d'elle (...) son visage est le mien et je veux être là à l'endroit où est son visage et le regarder en même temps c'est chaud Tout est maintenant c'est toujours maintenant jamais ne*

Comme on le voit, les deux personnages se revendiquent mutuellement, l'une se considérant comme étant la propriété de l'autre. Cependant, la réponse de Beloved paraît résonner de très loin, elle semble provenir directement du temps où l'esclavage a commencé et où beaucoup de vies ont été perdues pendant *le passage du milieu*, pendant la déportation de l'Afrique vers les Amériques. De ce point de vue, Beloved apparaît comme une figure métonymique, la représentation de tous les esclaves disparus ; et le deuil de Sethe apparaît comme celui de tous les Afro-Américains que Morrison cherche à dévoiler et mettre à la conscience de toute la communauté américaine, afin qu'il soit pris en compte dans la gestion des affaires de la cité.

Dans le contexte des pays anciennement colonisés, où s'inscrit Léonora Miano, la représentation des problèmes politiques rejoint très souvent la représentation des espaces communautaires. Le rapport entre espace du récit et espace réel est pour ces littératures une donnée essentielle de la réflexion sur l'appartenance. Comme le note Florence Paravy à propos des littératures africaines :

Cette problématique du rapport entre l'espace du récit et l'espace réel est ici d'autant plus pertinente que la littérature africaine contemporaine s'est toujours accompagnée d'un discours théorique et critique qui met précisément en avant cette relation. Que ce soit pour préciser la spécificité de la littérature africaine ou pour en déterminer la mission, ce discours s'est souvent élaboré à partir d'une réflexion sur l'espace géopolitique réel : histoire, culture et avenir du continent (panafricanisme, négritude notamment) ; devenir des nations africaines (lié au débat sur les littératures nationales) ; situation du Tiers-Monde ; relations intercontinentales (débat sur le colonialisme, l'acculturation, le métissage, etc.)⁴⁴²

Dans *Tels des astres éteints*, la dimension politique est tellement dominante que beaucoup de critiques n'ont pas hésité à attribuer le qualificatif de « pamphlet » au roman. En effet, dès le début du texte, la référence politique est mise en évidence

*viendra le temps où je ne suis pas recroquevillée à en regarder d'autres qui sont recroquevillés
aussi Je suis toujours recroquevillée l'homme sur ma figure est mort son
visage n'est pas le mien sa bouche sent bon mais ses yeux sont verrouillés (293).*

⁴⁴²Paravy, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1999, pp. 111-2.

lorsque le narrateur affirme : *la République reprouve certains débats. Elle a déjà tranché.* (16)

A la fin du roman, on peut lire ceci : *Qui dit que nous ne sommes pas entrés dans l'Histoire, quand c'est de trop la connaître qui déchire et qui brûle ?* (402). Ce passage, en faisant écho à la référence politique du début, apparaît comme un clin d'œil à un certain « Discours de Dakar »⁴⁴³... Autrement dit, le débat ici lancé se situe, non seulement sur le terrain culturel et communautaire, mais aussi sur le terrain politique, et le sujet du débat concerne la situation des Noirs en Europe. C'est dans cette perspective que l'auteure a pu déclarer dans une interview qu' *il faut formuler le concept d'afropéanisme*⁴⁴⁴, entendant par là une synthèse des identités africaines et européennes qui permettraient de donner, enfin, une « existence » aux Noirs d'Europe. Le texte de Miano rejoint, par cette importance accordée au politique, l'un des objectifs des littératures émergentes que définissent Deleuze et Guattari, en s'appuyant sur un texte de Kafka : *une littérature qui permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord.*⁴⁴⁵

⁴⁴³Discours prononcé par Nicolas Sarkozy (rédigé par son conseiller Henri Guaino), lors d'une visite à Dakar en 2007, où il expose sa grande ignorance de l'Afrique en disant notamment que « l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire ».

⁴⁴⁴Camille Thomine, « Léonora Miano : *Il faut formuler le concept d'afropéanisme* », <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/leonora-miano-il-faut-formuler-concept-afropeanisme-06-11-2013-33069>, (consulté le 15 novembre 2013).

⁴⁴⁵Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975, pp. 31-2.

CHAPITRE 6

La structure narrative

L'inspiration musicale influe sur la structure narrative, entendue ici comme la manière dont les événements ou les thèmes sont organisés dans le discours textuel qui les porte. En effet, on assiste à un traitement particulier de la temporalité narrative, qui fait prédominer des figures comme les répétitions, les variations, des anachronies narratives ; produisant ainsi des effets rythmiques qu'on peut entendre dans des musiques comme le jazz. C'est ainsi qu'on peut distinguer deux principaux procédés par lesquelles la structure narrative cherche à se faire structure musicale : les variations et improvisations, la déconstruction narrative.

VI-1. Variations et improvisations

La transposition de la structure musicale, qui consiste à varier ou à improviser sur un thème, influe sur l'organisation thématique des textes, ce qui implique un travail sur la dimension verticale davantage que sur la dimension horizontale de l'écriture. Ce sont particulièrement les structures propres au jazz et au blues qui sont concernées à ce niveau, mais avant de le montrer, sans doute importe-t-il de clarifier quelques notions basiques.

VI-1.1. Préliminaires définitoires

La structure musicale implique la notion de « thème », qui ne signifie pas exactement la même chose en musique et en littérature ; elle implique aussi les notions de variation et d'improvisation.

VI-1.1.1. Le thème en musique et en littérature

Du latin *thema* – provenant d'un mot grec, se traduisant par « ce qui est posé » - le thème est employé dans plusieurs domaines. En musique, il se réfère aux *principaux passages mélodiques de la musique tonale et de la musique atonale qui*

*conservernt une continuité mélodique.*⁴⁴⁶ Ainsi, en jazz par exemple, le thème est la ou les phrases de base sur lesquelles les musiciens d'un orchestre de jazz improvisent tour à tour. Le motif peut être considéré comme l'équivalent du mot ; comme lui, il est le plus petit ensemble ayant un sens, soit mélodique, soit rythmique, soit les deux. Ainsi, le motif d'une composition musicale forme ce qui est l'objet de variations.

En littérature, le thème est le sujet principal abordé dans une œuvre, le centre des préoccupations, l'objet de la réflexion. En littérature aussi, le motif peut être considéré comme un thème ou un thème secondaire. Souvent aussi appelé leitmotiv, le motif peut être un personnage, une image ou tout autre élément verbal qui fait l'objet de répétitions à travers un texte, tout en donnant lieu à des variations ou des improvisations.

VI-1.1.2. Variation et improvisation

Goubault définit la variation comme étant un *principe de composition* (« *thème et variations* ») *qui consiste à soumettre un thème à divers traitements techniques et expressifs, d'ordre ornemental, harmonique, contrapuntique, tonal, modal, rythmique, dynamique ou instrumental.*⁴⁴⁷

La variation implique donc que le thème est repris ou répété, mais soumis à des traitements, des modifications, dans l'invention perpétuelle qui régit l'œuvre. La variation est un des procédés d'écriture musicale parmi les plus anciens et les plus élémentaires. En effet, il est naturel de varier un motif, un rythme, un timbre, cela fait partie de l'essence même de l'art musical. Divers modes de variations peuvent se combiner les uns aux autres, le thème initial pouvant alors devenir presque méconnaissable. Dans la musique occidentale, la structure « thème et variations » (ou « thème varié ») est l'un des procédés les plus féconds ; elle s'est développée particulièrement à l'âge classique, en tant que pièce musicale à part entière, ou en tant que la structure du second mouvement d'une symphonie ou d'une sonate, comme l'attestent par exemple les œuvres de Mozart ou Haydn.

⁴⁴⁶Denis Arnold et alii, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome 2, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 809.

⁴⁴⁷Goubault, Christian, *Vocabulaire de la musique à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Minerve, 2000, pp. 198-9.

Avec l'improvisation, la structure « thème et variations » prend une toute autre dimension notamment dans les musiques afro-américaines. L'improvisation, comme on le sait, est un processus de création sans écriture préalable. Il n'y a pas de partition...ou plutôt si : le cliché de l'absence de partition est répandu surtout par ceux qui se hâtent de voir dans le jazz par exemple une musique d'illettrés. Le jazzman improvise bien à partir d'une partition, mais le système de notation n'étant pas exhaustif, il a tôt fait de l'abandonner – parce que la liberté est son credo. Le musicien improvisateur crée ou produit une œuvre musicale spontanée, imaginaire, en se servant de sa créativité dans l'instant, de son savoir technique et théorique et parfois aussi du hasard. L'originalité, la surprise, et les résultats inattendus en surgissent et constituent les avantages de l'improvisation. C'est une notion fondamentale dans la musique de jazz : *créer en jazz, c'est improviser avec swing à partir d'un thème donné.*⁴⁴⁸

Ainsi, comme on le voit, improvisation et variation tendent à se confondre en jazz. Pour Toni Morrison: *jazz is improvisational; that is to say, unanticipated things can happen while the performance is going on, and the musicians have to be alert constantly.*⁴⁴⁹ Tel est précisément le procédé qu'elle applique dans ses œuvres, à travers une écriture qui transpose systématiquement les structurations musicales.

VI-1.2. Structurations musicales

Au sujet de la structure musicale, Juliette Garrigues écrit :

Comme le langage tout court, le langage musical est organisé par une syntaxe. À l'instar d'un texte littéraire, une œuvre musicale repose sur des idées, a un sens, une finalité ; à cette fin, les éléments dont elle est constituée sont agencés d'une manière que l'on appelle structure musicale.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres*, op. cit., p. 144.

⁴⁴⁹*Le jazz est improvisé ; c'est-à-dire que des choses imprévues peuvent se produire tandis que la représentation continue, et les musiciens doivent être constamment vigilants.*

Cité in Allyson Willoughby, "The Language of Music in Toni Morrison's *Jazz*"

http://www.academia.edu/1593629/The_Language_of_Music_in_Toni_Morrison_s_Jazz

⁴⁵⁰Garrigues, Juliette, « Structure, musique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juillet 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/structure-musique>.

Ainsi, la structure musicale consiste dans l'agencement formel, l'organisation et l'exploitation, de différentes cellules musicales (de nature rythmique, mélodique et harmonique) en vue de constituer l'architecture d'une œuvre. De tous les éléments constitutifs de cette structure, le motif (ou cellule) est l'élément de base. La phrase musicale, ayant pour principale caractéristique de présenter un sens mélodique fini, comprend toujours plusieurs motifs et présente toujours un début, un point culminant et une conclusion. Un ensemble de phrases musicales forme la période, celle-ci étant généralement composée soit de motifs mélodico-rythmiques identiques transposés dans diverses tonalités, soit de motifs différents dans une même tonalité. Un mouvement de sonate ou de symphonie est le plus souvent constitué de deux grandes périodes.

Pour représenter l'organisation interne de la musique ou son déroulement, on utilise généralement les lettres qui en désignent les différentes parties : A, B, C... Ainsi par exemple, une chanson est habituellement construite selon une alternance de couplets et de refrains, structure que l'on peut noter : ABABABA... Un même genre musical peut utiliser plusieurs structures musicales, et une même structure peut appartenir à plusieurs genres. Ainsi distingue-t-on les structures classiques de la sonate, du jazz, du blues, etc. Les œuvres de Toni Morrison et Léonora Miano en imitant le blues et le jazz, adoptent deux principales structures thématiques : les variations et les improvisations.

VI-1.2.1. **Thèmes et variations**

Le polyerspectivisme qu'on a étudié précédemment entraîne automatiquement des variations sur le plan de la structure narrative.

Dans *Beloved*, un exemple de thème qui est sujet à des variations : l'histoire de la naissance de Denver. Ce thème donne lieu à deux versions ou interprétations : c'est d'abord Sethe qui raconte l'histoire, et puis Denver apporte sa propre version, en y ajoutant des détails inventés par elle-même, détails qui modifient le ton et la nature du thème, mimant en cela la variation musicale où l'invention est un élément essentiel. Par exemple, dans la variation de Denver, Amy a « les yeux fuyants » (92), tandis que dans celle de Sethe, Amy a « les yeux lents ». (39) En outre, dans les deux versions, Amy présente froidement ses observations sur la douleur, la

présentant comme étant nécessaire pour que Sethe guérisse. Mais dans la version de Denver, Amy paraît plus compatissante et très émue par les cicatrices qui forment un arbre dans le dos de Sethe. Plus tôt dans le roman, quand Paul D arrive au 124, Sethe lui dit qu'une « whitegirl » lui avait dit qu'un arbre lui poussait dans le dos. (18) Cependant, elle ne reconnaît jamais que c'est cette « whitegirl » qui l'avait aidée à s'évader et à accoucher Denver, elle ne la mentionne même pas du tout dans sa première version de l'histoire de la naissance de Denver.

Ces exemples, en montrant comment c'est la logique de la variation qui régit le texte, traduisent aussi l'enrichissement et la modification qu'une histoire peut subir au fil de ses récits, ce qui est le propre de la fabulation orale, de cette tradition dans laquelle s'inscrit le jazz.

Dans *Jazz* justement, ce récit qui se construit sous le mode de la rumeur, le narrateur apparaît comme un soliste de jazz qui introduit des thèmes, fait des variantes. Les thèmes consistent dans les faits et les personnages principaux : Joe, Violet et Dorcas. Beaucoup de critiques ont déjà eu à relever cette caractéristique structurelle évidente du texte de Morrison. Par exemple, Jürgen E. Grandt⁴⁵¹ a pu remarquer que le tout premier paragraphe du roman expose le thème de base : une femme nommée Violet est allée à un enterrement pour mutiler le visage d'une fille de dix-huit ans, Dorcas, qui a été tuée par Joe, le mari de Violet, dans un acte d'amour désespéré. Telle est la « ligne mélodique » qui constitue la trame du récit, et tout le roman n'est constitué que de variations apportées à cette trame. Le roman accorde aussi une grande place à des improvisations comme on le verra plus bas. Selon Roberta Rubenstein, la variation dans le roman de Morrison sert avant tout à exprimer la thématique de l'amour et de la perte.⁴⁵² Pour elle, la structure narrative offre un équivalent littéraire de ce qui dans le jazz forme la variation et le riff, le thème de la perte étant exprimé non seulement en référence au thème bluesy du chagrin d'amour, mais aussi sur le plan formel.

⁴⁵¹ Jürgen E. Grandt, "Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic", *op. cit.*

⁴⁵² Roberta Rubenstein, *op. cit.*

Chez Léonora Miano, on a vu que les thèmes qui sont traités dans les textes sont le produit d'une réécriture de thèmes préexistants. Dans *Contours du jour qui vient*, l'itinéraire de Musango est inspiré par des lyrics de negro-spirituals et de jazz vocal. Ces lyrics offrent des thèmes dont l'organisation textuelle se présente de la manière suivante : Prélude, Premier mouvement, Interlude, Second mouvement, coda.

Du latin *prae* (qui précède) et *ludo* (jouer), le terme « Prélude » désigne en musique *une pièce instrumentale sans forme particulière, servant d'introduction*.⁴⁵³ L'« Interlude » quant à lui est aussi une petite pièce instrumentale, mais jouée entre deux morceaux plus considérables. Le « Mouvement » désigne tout d'abord un « mouvement de danse », puis, par extension, le degré de vitesse – ou tempo – d'un morceau de musique quelconque. Le terme peut revêtir plusieurs sens selon les genres ou les styles musicaux. La « Coda », terme utilisé aussi bien en musique qu'en danse classique, est un signe de reprise qui permet de remplacer une phrase suspensive par une phrase conclusive. De l'italien « queue », c'est le passage terminal d'une pièce ou d'un mouvement ; sa durée est variable : parfois très courte, et parfois d'une étendue de nombreuses mesures. La coda a cette spécificité qu'elle doit être en même temps modulante et thématique, c'est-à-dire qu'elle doit présenter des éléments déjà entendus.

Ainsi, l'œuvre est explicitement construite comme une composition musicale, comme une sonate plus précisément, de l'avis de certains critiques : *une sonate pour instrument soliste qui est constituée d'un instrument mélodique, évoqué par la voix de Musango, et une basse continue, incarnée par les voix de ceux qui la rejettent*.⁴⁵⁴

Déjà faut-il signaler que le mode de structuration d'un texte peut dépasser le cadre d'une œuvre particulière pour embrasser un ensemble de plusieurs œuvres d'un auteur, ensemble qui forme aussi, dans une certaine mesure, un texte unique. Ainsi, Léonora Miano qualifie de « Suite africaine » sa trilogie constituée de *l'Intérieur de la nuit*, *Contours du jour qui vient* et *Les Aubes écarlates*. La

⁴⁵³Honegger, M. et alii, *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, Tome 2, Paris, Bordas, 1986, p. 826.

⁴⁵⁴Tang, Alice Delphine et al. *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan-Cameroun, 2014, p. 39.

« suite » est un terme qui renvoie à une macrostructure musicale, une *succession de pièces instrumentales de même tonalité, mais de caractère et de rythmes différents*.⁴⁵⁵ Cette définition est illustrée par la trilogie de Miano au double plan du fond et de la forme.

En ce qui concerne *Contours du jour qui vient*, on ne peut que constater la structure à thème et variations qui la régit : le thème de l'enfant abandonné est exposé au prélude, et les sections suivantes du roman reprennent ce thème pour le varier en y ajoutant de multiples détails qui sont autant de péripéties dans l'itinéraire tourmenté du protagoniste livré à elle-même et à la rue.

Dans *Tels des astres éteints*, qui miment aussi une structure musicale, le thème est annoncé à l'*Intro* et repris à l'*Outro* : une voix se fait entendre, que l'auteure appelle « la pythie » (405), et qui parle de l'Afrique, de son histoire méconnue, de ses « enfants », de « la couleur » qui les condamne à n'être que des « images » (15). Tel est le thème principal du roman : l'histoire d'une génération. D'ailleurs, le roman porte explicitement la dédicace « à cette génération ».

L'*Intro* a pour titre le thème de Duke Ellington, *Come Sunday*, qui est tiré d'un album conçu comme une exposition musicale de l'histoire des Noirs américains. Le thème est ici réactualisé pour exprimer les préoccupations identitaires de jeunes immigrés africains à Paris. Cependant, le roman ne paraît pas tellement centré sur l'immigration comme ont pu le dire certains critiques, mais bien sur la question de la couleur de peau, la manière dont elle a bouleversé l'Histoire et brisé le destin de tout un peuple. Lorsque le narrateur annonce dès l'*Intro* que « *la couleur a désormais une histoire* » (15), on comprend bien que c'est cette histoire-là qui va être contée, ou plutôt « chantée », pour reprendre la terminologie du récital.

On a vu que l'improvisation, dont les thèmes font l'objet dans le texte, est à l'aval d'une réécriture de standards de jazz réels : *Afro Blue* ; *Straight Ahead* ; *Angel Eyes* ; *Round Midnight* ; *Left Alone*. Ces standards, retenus surtout pour leurs paroles par Léonora Miano, et pour des extraits précis placés en tête des cinq sections du roman, font l'objet d'une réappropriation non seulement pour caractériser les principales étapes de l'intrigue, mais aussi pour fournir les cinq

⁴⁵⁵ <http://madamemusique.canalblog.com>, consulté le 06 Novembre 2012.

thèmes secondaires du roman : la nostalgie du passé africain ; les obstacles à la quête identitaire ; l'amour malheureux ; l'événement décisif ; l'errance.

Cette thématique constitue la trame, le *pattern* sur laquelle s'improvisent les parcours d'Amok, Shrapnel et Amandla. Autrement dit, s'il faut reprendre la terminologie du récital, cinq thèmes interprétés par trois musiciens-solistes. Le roman est divisé en cinq sections, et chaque section subdivisée en trois sous-sections qui correspondent chacune à la variation de chacun des trois protagonistes. Leurs histoires se croisent ainsi dans une sorte de concert qui définit la structure d'ensemble du roman. Le texte est bien fidèle en cela au récital qui consiste pour chaque musicien à partir d'un thème de base pour donner, en fonction de son inspiration, une interprétation qui lui est propre.

La variation d'Amok peut être résumée ainsi : il a vécu en Afrique une enfance meurtrie, parce que son père battait constamment sa mère, métaphore d'une Afrique autodestructrice ; et son grand-père soldat avait combattu aux côtés du colonisateur, métaphore d'une Afrique qui pactise avec l'opresseur. C'est pour fuir cette réalité insupportable qu'il s'exile en France, mais « *en quittant le pays, il ne s'était rendu nulle part.* » (289) Il traîne un sentiment de déracinement et de fragilité intérieure qu'un bref retour au pays, à la fin, ne va faire qu'accentuer : « *Le pays, c'était l'enfance. C'était la source. Pas la destination. C'était cela maintenant qu'il lui fallait trouver.* » (353) Shrapnel porte lui aussi un traumatisme de l'enfance, lié à la destruction de Shabaka et l'exil des siens chassés par des étrangers venus exploiter les terres. Son départ en Occident est pour résoudre ce traumatisme, son amour pour Gabrielle, une Blanche, lui fait remettre en cause sa conception de l'identité, et son parcours s'achève par une mort subite. Le drame d'Amandla est lié à son statut de descendante d'esclave, au sentiment de déracinement qu'elle ressent depuis son enfance dans une île des Antilles. Immigrée en France, amoureuse d'Amok, elle rêve de rentrer vivre en Afrique pour contribuer à la rebâtir dans ses valeurs originelles.

On le voit, les parcours singuliers des personnages apparaissent comme autant de variations sur les cinq thèmes listés plus haut. Autrement dit, tous les personnages portent un drame, tous sont engagés dans la lutte pour la reconstruction de soi ; mais ce drame, ils ne le vivent pas de la même manière, et

cette lutte, ils ne l'envisagent pas de la même manière. En somme, la structure à « thème et variations » permet de mettre en relief ce qui les rassemble en même temps que ce qui les désunit complètement. Leur interprétation de chaque standard, aussi différentielle soit-elle, ne s'éloigne pas des thèmes traditionnellement portés par le jazz et la musique afro-américaine en général : la rébellion, la révolte contre la fatalité, l'identité, la lutte.

VI-1.2.2. Thèmes et improvisations

Dans *Jazz*, le thème exposé dans les premières lignes n'est pas seulement sujet à des variations comme on a vu, mais aussi à des improvisations. Après l'implantation de cette première base mélodique dans l'esprit du lecteur, le roman commence à la tordre, à la décorer, à jouer avec, improvisant ainsi sur les principaux événements qui la composent. Comme l'écrit Eusebio Rodrigues, les premières lignes du roman exposent la mélodie, et jusqu'à la fin, il n'y a plus que ceci : *amplifications, with improvisations, variations and solo statements, a virtuoso display of jazz.*⁴⁵⁶

Le critique remarque aussi qu'après cette première « ligne mélodique », le roman laisse tomber abruptement le lecteur « sans avertissement, dans un monde embrouillé ».⁴⁵⁷ La voix narrative improvise sur une histoire, ou sur plusieurs histoires, en l'amplifiant constamment, la réinventant. Tout est fait pour que le texte mime parfaitement, un morceau de jazz, ainsi que l'auteure l'avoue elle-même :

a jazz performance in which the musicians are on stage. And they know what they are doing, they rehearse, but the performance is open to change, and the other musicians have to respond quickly to that change. Somebody takes off from a basic pattern, then the others have to accommodate themselves. That's the excitement, the razor's edge of a live performance of jazz.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ *Des amplifications, avec des improvisations, des variations et des touches de solistes, une prestation de virtuose du jazz.* Rodrigues Eusebio, "Experiencing jazz", *op. cit.*, p. 740.

⁴⁵⁷ Rodrigues Eusebio, *op. cit.*, p. 733.

⁴⁵⁸ *Un spectacle de jazz avec des musiciens sur scène. Et ils savent ce qu'ils font, ils interprètent, mais le spectacle est ouvert au changement, et les autres musiciens doivent répondre rapidement à ce changement. Quelqu'un s'écarte d'un modèle de base, et les autres doivent s'adapter. C'est le côté excitant d'un spectacle vivant de jazz.*

Cité in Jürgen E. Grandt, *op. cit.*

On peut noter une fois de plus le parallèle avec le processus créatif de l'affabulation, dans un texte où la voix narrative réagit et répond à d'autres voix, à d'autres points de vue, invente de nouveaux motifs, se corrige fréquemment, se contredit même souvent, et s'engage elle-même à commenter son propre discours dans des métarécits comme celui-ci : *I though I'd hidden myself so well as I watched them through windows and doors, took every opportunity I had to follow them, to gossip about them and fill in their lives.* (220)⁴⁵⁹ Les métarécits constituent l'une des modalités par lesquelles s'opèrent les ruptures dans la narration pour favoriser l'improvisation.

Une autre forme assez fulgurante de l'improvisation se manifeste lorsque les mots, les expressions, et les idées se reportent d'un chapitre à l'autre, mimant ainsi le fonctionnement d'un concert de jazz, où une mélodie d'une section précédente est reprise dans une section suivante pour faire l'objet de nouvelles interprétations. On reviendra sur cette forme d'improvisation pour montrer comment elle contribue davantage à créer la discontinuité narrative et rythmique. Par ailleurs, l'improvisation prend aussi la forme des multiples digressions que charrie le texte, à tel point qu'on a l'impression que le narrateur se lance dans son récit sans savoir vraiment comment il va se terminer. Loin d'être linéaire, le récit se poursuit d'une manière indéterminée, se répétant à certains endroits et créant des surprises à d'autres ; explorant des époques lointaines à certains endroits et des espaces mystérieux à d'autres. Cela n'est pas sans créer une relation particulière entre le lecteur et le texte, relation qu'Eusebio Rodrigues commente ainsi :

The confusion arises from the speed of the telling. Fragments of information rush along unconnectedly... We read on impatiently, wanting to interrupt and ask questions, but this voice [of the narrator] is in a reckless hurry to tell everything at once without stopping... . It slows down at last, a little out of breath, hinting at some kind of mystery at the end [of the first section]. We read on, bewildered but intrigued, looking at the words, listening to their rhythm, their rhythms, seeking desperately to discover the meanings of the text. Halfway through the novel we pause to take stock, to put things together, to get our bearings.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹*J'avais cru m'être si bien cachée en les regardant par les fenêtres et les portes, en prenant chaque occasion de les suivre, de cancaner sur eux et de remplir leurs vies.* (239)

⁴⁶⁰*La confusion résulte de la vitesse de narration. Les fragments d'information s'accumulent en désordre... On perd patience, on veut interrompre la lecture et poser des questions, mais cette voix*

Par ailleurs, Morrison, consciente elle-même des principes de composition qu'elle utilise dans son roman, reconnaît qu'il suit par sa composition le modèle d'un morceau de musique dans lequel une mélodie linéaire est construite pour être reprise ou dissoute par la suite :

When I listen to jazz (...) or as anyone does, to a jazz performance, whatever [the musicians are] playing, you hear the melody and then it goes away or seems to, or they play against it or around it or take it off to another zone. Then sometimes it comes back and you can recognize it.⁴⁶¹

C'est ce principe qu'elle applique en écrivant son roman :

I wanted that narrative line or melody to be established immediately in the first pages, and when the question becomes whether the narrator was right in his or her expectations of exactly what the story was, that is the 'melody' being taken away.⁴⁶²

Dans une interview, elle explique aussi ses stratégies narratives en disant que, comme dans la musique du jazz, le récit tisse la mélodie, jouant avec des contrepoints et des harmonies, se déplaçant dans le sens des différents points de vue : *the process of trial and error by which the narrator revealed the plot was as important and exciting to me as telling the story.*⁴⁶³ Elle avoue aussi l'effort qu'elle a déployé pour mimer la spontanéité du jazz, en écrivant et en réécrivant le roman,

[du narrateur] est pressée de tout dire tout de suite et sans s'arrêter... Elle ralentit enfin, hors d'haleine, laissant planer un certain mystère à la fin [de la première section]. Au fil de la lecture on était déconcerté mais intrigué, regardant les mots, écoutant leur rythme, leurs rythmes, cherchant désespérément à découvrir les significations du texte. Au milieu du récit on fait une pause pour reconsidérer les actions, les rassembler, en tirer des conséquences.

Rodrigues Eusebio, *op. cit.*, p. 734.

⁴⁶¹ *Quand j'écoute du jazz, ou un spectacle de jazz comme tout le monde le fait, quel que soit ce que les musiciens sont en train de jouer, on entend la mélodie et puis elle s'en va, ou plutôt elle semble disparaître, ou alors les musiciens jouent contre elle ou autour d'elle ou l'attaquent d'un autre angle. Alors parfois elle revient et vous pouvez la reconnaître.*

Cité in Nicholas F. Pici, *op. cit.*

⁴⁶² *Je voulais que cette trame narrative ou cette mélodie soit immédiatement établie dans les premières pages, et quand la question se poserait de savoir si le narrateur avait raison dans ses prévisions sur le contenu véritable de l'histoire, ça c'est la « mélodie » qui se déploie.*

Cité in Nicholas F. Pici, *op. cit.*

⁴⁶³ *Le processus hésitant par lequel le narrateur a révélé l'intrigue m'était aussi important et excitant que de raconter l'histoire.*

Schapell Elisa, "Toni Morrison: The Art of Fiction", in Karen F. Stein, *op. cit.*, pp. 80-1.

« to make it look like I never touched it ». Ce sont autant d'éléments de comparaison avec le jazz qui ont amené un critique comme Lars Eckstein à dire dans un néologisme que le traitement du récit, tel qu'il se déploie sous la plume de Morrison, peut être qualifiée de « jazzthétique »⁴⁶⁴

Et en ce qui concerne Léonora Miano, le *résumé* qui est présenté dans *Tels des astres éteints* ne manque pas lui non plus d'improvisations. Celles-ci prennent notamment la forme de nombreuses digressions qui parsèment le récit, comme lorsque le narrateur, décrivant Shrapnel qui s'amuse dans un bar (303), s'interrompt brusquement pour évoquer la place de la danse dans les cultures noires, la visite que Shrapnel a faite à son fils, sa découverte de son indifférence pour son fils et les difficultés qu'il traverse dans ses relations avec Gabrielle.

VI-1.2.3. Une narration « verticale »

Au regard des analyses précédentes, il apparaît que la transposition de la structure à thème et variations ou improvisations confère un visage particulier à la narration : le primat est accordé non à l'histoire mais à ce qui en est fait. Ce que chaque interprète fait du thème de la mélodie dans un concert de jazz est comparable à la variation ou à l'improvisation que chaque voix narrative apporte à l'histoire, aux thèmes de l'histoire. Les thèmes fonctionnent donc comme la trame harmonique des textes, et le traitement que chaque voix narrative en fait est comparable à l'improvisation jazzique qui creuse davantage la dimension verticale de la musique pour trouver des accords nouveaux, accords qui peuvent paraître décalés ou dissonants par rapport à la trame harmonique, mais qui restent en harmonie secrète avec elle.

A la base, dans le jazz ou dans les musiques improvisées, le thème de base peut être n'importe quel titre de n'importe quel genre musical. Néanmoins, il y a des thèmes qui proviennent de jazzmen, des anciens standards comme c'est le cas dans *Tels des astres éteints*. Ils fonctionnent dans le texte comme des grilles d'accords, et les variations ou improvisations de chaque personnage comme des structurations harmoniques. Ainsi en est-il des variations de Sethe et Denver sur l'histoire de la

⁴⁶⁴ Lars Eckstein, *op. cit.*, pp. 133-4

naissance de Denver, des variations et improvisations d'Amok, Shrapnel et Amandla sur le thème de la prison de la couleur.

VI-2. *All that jazz* : la déconstruction narrative

Les ruptures narratives sont une caractéristique du roman classique. Mais elles deviennent systématiques lorsque les textes empruntent à des musiques syncopées comme le jazz, le texte démultipliant les anachronies narratives et les figures de répétition. La narration est traitée de sorte que les mêmes effets qui se produisent à l'écoute de la musique se produisent également à la lecture du texte. Parlant précisément de la discontinuité rythmique, Daniel S. Larangé écrit :

L'accentuation des temps faibles où l'action est abolie au profit d'envolées lyriques. Le rythme narratif découle de l'abondance des syncopes et contretemps qui rompent brusquement le récit ou le discours, sur un geste ou un mot. Ce processus favorise l'improvisation par lequel le narrateur introduit une sensation de spontanéité en se servant de sa créativité instantanée et de son savoir technique et théorique des divers styles d'écritures. Ce qui suppose la maîtrise du chiffage pour cadrer l'improvisation au sens littérale du terme.⁴⁶⁵

Ainsi l'abondance des ruptures, qui miment les syncopes et la sensation du chaos que produit le jazz, devient presque la marque de fabrique du texte, de sorte qu'un récit jazzé se reconnaîtra de prime abord par le fait qu'il n'est pas linéaire : « All that jazz », autrement dit « tout ce bazar », « tout ce boucan » ... En somme, il faut s'attendre à une sorte de méli-mélo qui n'est pas très organisé, un texte qui part sur plusieurs pistes, un ensemble vocal dissonant et presque cacophonique. Pour Yemisi A. Jimoh l'une des choses qui différencient le blues du jazz c'est que le blues est linéaire, et le jazz brise cette linéarité, il prend l'expérience blues pour l'exprimer dans un discours chaotique.⁴⁶⁶ Mais pour appréhender la manière dont cela fonctionne précisément dans les textes, quelques définitions préliminaires s'imposent.

⁴⁶⁵ Daniel S. Larangé, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶⁶ Yemisi A. Jimoh, *op. cit.* p. 34.

VI-2.1. Préliminaires définitoires

La littérature et la musique sont tous les deux des arts du temps, et la notion de temps ne signifie pas exactement la même chose lorsqu'on passe d'un art à l'autre.

VI-2.1.1. Le temps en musique et en littérature

Denis Arnold définit le temps comme l'*unité de base dans la musique mesurée*.⁴⁶⁷ On distingue généralement les temps faibles et les temps forts, classés en fonction de leur situation dans la mesure. Une notion connexe au temps c'est le tempo, qui est la vitesse d'exécution d'un morceau de musique.

En littérature, le temps se manifeste principalement à travers l'organisation des événements dans le récit, selon un ordre linéaire ou non linéaire. Si pour Roland Barthes le temps du récit *n'existe pas*⁴⁶⁸, on ne saurait confondre la durée musicale, faite de valeurs rythmiques exactes qui tissent une continuité sans faille, avec le procès essentiellement discontinu des phrases : le temps musical est clos, autonome, c'est un présent dynamique qui n'a d'autre fin que sa propre réalisation ; au contraire, le roman favorise une discontinuité du sens qui oblige le lecteur à opérer une synthèse perpétuelle de séries hétérogènes.

Le traitement du temps en musique et en littérature conduit à une interrogation sur la forme, et plus particulièrement dans une musique comme le jazz qui est une musique de l'instant et donc d'une grande instabilité formelle. Le traitement du temps implique aussi une notion essentielle : le rythme. Le primat est accordé aux effets de rythme, entendu comme art pur des transitions et des mouvements. Peu importe l'histoire racontée alors, et les éléments narratifs deviennent de simples matériaux indifférents où circule l'énergie de la lecture. En conséquence, le temps de lecture se rapproche du temps d'écoute musicale, parce que tous les deux font appel à la mémoire. Le roman musical requiert une perception durative et non spatiale de son déroulement, contre une vision de la « structure » de l'œuvre.

⁴⁶⁷ Arnold, Denis et al., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome II, *op. cit.*, p. 807.

⁴⁶⁸ « Du point de vue du récit, ce que nous appelons le temps n'existe pas, ou du moins n'existe que fonctionnellement, comme élément d'un système sémiotique : le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent », in *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Critique et vérité*, Œuvres complètes, Tome II, 1966-1975, p. 87.

VI-2.1.2. La notion de « rythme »

Le rythme concerne tout ce qui a trait au temps et au mouvement, notamment l'organisation des événements musicaux dans le temps, quel que soit la flexibilité du mètre et du tempo, l'irrégularité de l'accentuation ou la liberté des valeurs.⁴⁶⁹

« L'organisation des événements musicaux » s'effectue par une succession régulière des temps forts et des temps faibles, comme on peut le remarquer aussi dans la poésie, ce qui définit une cadence. De manière générale le rythme se caractérise par sa périodicité ; il implique la répétition, les moments de tension et de relâchement, d'élévation et d'abaissement. Chez Meschonnic, le rythme prend une définition beaucoup plus large, c'est *l'organisation du mouvement de la parole par un sujet*.⁴⁷⁰ Ainsi, le rythme renvoie non seulement à un phénomène stylistique ou esthétique, mais aussi à la voix personnelle d'un auteur ; il désigne aussi globalement tout discours, qu'il soit écrit ou oral. Cependant, au sens restreint qu'on lui attribue d'ordinaire comme impliquant un certain traitement du temps, le rythme peut se présenter de deux manières : il peut être continu ou discontinu.

La particularité du jazz et des musiques afro-américaines en général c'est que, contrairement à la musique classique occidentale qui se caractérise généralement par un rythme continu, ils se caractérisent généralement par un rythme discontinu, en raison du primat accordé à la syncope et à des effets de balancement qu'on peut attribuer à l'héritage africain de la danse. Un récit qui s'inspire de ces musiques cherche donc à rendre cette discontinuité rythmique, principalement à travers une prépondérance des figures qui déconstruisent la trame narrative.

VI-2.2. Les figures de la déconstruction

Deux principaux procédés déstructurent la narration : les anachronies et les répétitions ; ils ont aussi la particularité de travailler cette dimension de l'écriture que nous avons eu à décrire jusqu'ici : la dimension verticale.

⁴⁶⁹Arnold, Denis et al., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome 2, *op. cit.*, p. 619.
(Ce n'est pas nous qui soulignons)

⁴⁷⁰Dessons, Gérard & Meschonnic, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003, p.28.

VI-2.2.1. Les anachronies narratives

Dans *Song of Solomon*, on peut repérer de nombreuses analepses, ces flashbacks qui présentent des événements ayant eu lieu avant le début du récit. L'intrigue retrace l'itinéraire de Milkman, de sa naissance jusqu'aux environs de sa trentième année. Mais le récit entrelace dans cette trame chronologique une série de retours en arrière pour évoquer le passé du protagoniste et ses ancêtres, les figures charismatiques et quasi-légendaires de son passé familial. L'intrigue l'amène d'abord à Danville, en Pennsylvanie (où son grand-père paternel a créé une ferme et a été tué par les propriétaires terriens européens-américains), puis à Shalimar, en Virginie (où ses grands-parents paternels étaient nés et avaient grandi avant de partir en Pennsylvanie.) Le récit apparaît ainsi comme un puzzle, la narration est morcelée et biaisée. Dans ce texte qui se revendique davantage du blues que du jazz, on voit bien qu'il ne manque pas de textualiser les distorsions temporelles qui sont le propre du jazz.

Beloved s'illustre également par un défaut de linéarité : la narration est éclatée par une chronologie en miettes, sautant d'une temporalité à une autre, rompant maintes fois le fil du récit. Cette chronologie déconstruite participe de l'instabilité d'un récit vacillant, troublé par des événements d'une cruauté ineffable. La suite des événements, que Genette appelle l'« histoire », est déstructurée par le « récit », de sorte que la peinture des personnages et des situations s'effectue dans un certain désordre ; l'action n'est pas présentée chronologiquement mais sur un plan temporel disloqué. Telle est l'une des raisons pour lesquelles, à en croire un critique comme Linden Peach, le roman de Morrison apparaît comme une réponse au roman Euro-américain.⁴⁷¹ En effet, dans le premier paragraphe du roman, on peut lire : *by 1873, Sethe and her daughter were [the ghost's] only victims.* (4)⁴⁷² Ceci place l'action principale en 1873, mais les paragraphes qui suivent expliquent comment Baby Suggs et les deux garçons ont échappé au fantôme avant cette date, les uns en fuyant la maison, et l'autre en mourant.

Des retours en arrière apparaissent également quand le récit présente les souvenirs des personnages. Par exemple, quand Paul D revoit Sethe, il commence à

⁴⁷¹Linden Peach, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁷²*A partir de 1873, il n'y eut plus que Sethe et sa fille Denver à en être victimes (du fantôme).* (11)

se rappeler comment les hommes du Bon-Abri avaient réagi quand il y était arrivé pour la première fois il y a vingt ans. Pendant tout le temps que Paul D et Sethe passent ensemble, ils se rappellent des moments de leur passé commun et se racontent les histoires qu'ils avaient vécues au Bon-Abri. Le roman s'écrit ainsi principalement en fragments, c'est un ensemble de pièces brisées qu'il appartient au lecteur de faire tenir ensemble. Les analepses participent, on l'aura constaté, à l'explication du présent par le passé ; et cette juxtaposition des histoires passées et présentes permet de renforcer l'idée que le passé reste vivant dans le présent, ce qui constitue l'une des idées majeures du roman. L'effet est rendu plus frappant encore par la diversité des points de vue, comme l'explique Anthony Berret :

The diversity of the point of view creates a tapestry of people who interact-individuals joined by past or present into a community. Morrison's use of both verse and stream of consciousness writing where necessary is unsurpassed and not often matched in literature. Strict narrative, she realizes, is not enough to capture the feelings of a people, and she manages to capture them in some of the most well-known passages of modern literature.⁴⁷³

Par ailleurs, les distorsions temporelles confèrent au roman une structure polyrythmique qui s'articule avec la problématique de la mémoire. Comme le démontre par exemple Robin Small-McCarthy, si la narration n'est pas univoque, c'est bien parce que le roman cherche à représenter des flux de conscience multiples unis mais par la dynamique de la mémoire.⁴⁷⁴ Autrement dit, l'histoire de Sethe s'entrelace dans les histoires de Beloved, Paul D, et Denver, dont les présences, par le corps et l'esprit, sont créées par le processus de (re) mémoire que Sethe engage afin d'essayer de faire la paix avec son passé. C'est pour cela que, régulièrement, le récit décale abruptement du présent au passé et du passé au présent ; et à chaque fois, le souvenir est déclenché par le contact de Sethe avec des

⁴⁷³ *La diversité des points de vue crée une galerie de personnages qui interagissent avec des êtres liés à la communauté par le présent ou le passé. L'usage par Morrison de l'écriture en verset et selon le flux de conscience partout où cela est nécessaire, est inégalable et pas très souvent observable en littérature. Elle réalise que le récit au sens strict ne suffit pas pour capter les sentiments d'un peuple, et elle parvient à les capter dans certains des passages qui sont les plus connus de la littérature moderne.*

Berret, Anthony J. "Toni Morrison's Literary Jazz", *op. cit.*

⁴⁷⁴ Robin Small-McCarthy, "The jazz aesthetic in the novels of Toni Morrison", *op. cit.*, p. 294.

visions, des bruits, des sensations qui lui rappellent des scènes de son passé. Parlant de cet aspect de son personnage, la romancière explique :

Nothing else would be in her mind... Then something. The splash of water, the sight of her shoes and stockings awry on the path where she had flung them; or boy here lapping in the puddle near her feet, and suddenly there was Sweet Home rolling, rolling, rolling out before her eyes.⁴⁷⁵

Dans *Jazz*, les flashbacks sont à être interprétés principalement en rapport avec une volonté de déjouer les attentes des lecteurs, tout comme la musique éponyme déjoue les attentes de ses auditeurs. Comme l'écrit Paula Gallant Eckard, *black music sets up expectations and then disturbs them at irregular intervals. Improvisations, cuts, and departures from the 'head' or theme and from normal harmonic sequences are evidence of this process.*⁴⁷⁶ Pour le critique, les mêmes remarques pourraient être faites sur la structure narrative du roman de Morrison.

Dans *Tels des astres éteints* qui revendique aussi une structure jazzique, on peut observer aussi une récurrence de distorsions temporelles, la narration n'étant pas linéaire mais seulement rythmée par les souvenirs des personnages. En effet, la description du quotidien désenchanté d'Amok, Shrapnel et Amandla est constamment perturbé par des retours en arrière pour narrer leurs passés en Afrique pour les deux premiers et aux Antilles pour la troisième, présentant ainsi les conflits qu'ils ont eus avec leurs sociétés d'origine et les traumatismes qui expliquent leur errance identitaire.

VI-2.2.2. Les procédés de répétitions

Les répétitions participent aussi de distorsions temporelles et de ruptures narratives. Leur présence et leur foisonnement dans le récit s'explique de deux manières. D'abord parce que le récit adopte la structure « thème et variations », un

⁴⁷⁵ Rien d'autre ne serait dans son esprit.... Puis quelque chose. L'éclaboussure de l'eau, la vue de ses chaussures et de ses bas sur le chemin où elle les avait jetées ; ou le garçon léchant la boue ici à ses pieds, et puis soudain là était le Bon Abri, roulant, roulant, se déroulant devant ses yeux. Cité in Robin Small-McCarthy, *op. cit.*, p. 294.

⁴⁷⁶ La musique noire suscite des attentes puis déçoit à des intervalles irréguliers. Les improvisations, les coupes, et les développements à partir du thème et des séquences harmoniques normales sont des preuves de ce processus.

Paula Gallant Eckard, "The Interplay of Music, Language, and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*", cité in Nicholas F. Pici, *op. cit.*

même thème étant annoncé puis repris, répété pour prêter à des variations et improvisations. En outre, le thème peut être formulé sous forme de riff, ce qui donne lieu à un deuxième procédé de répétition. Le riff, un anglicisme, est en effet une structure de la répétition, c'est une expression musicale courte qui se répète tout au long d'un morceau. On le retrouve dans les morceaux de jazz, c'est même l'une des techniques caractéristiques du jazz.

L'un des éléments qui confèrent au roman *Beloved* un caractère musical c'est bien l'abondance des riffs. Ainsi par exemple, on peut lire/entendre un riff dans les pages 164 et 165 : *Et n'eut plus envie d'être là* ; puis un autre de la page 216 à 222 : *Ce n'est pas sa bouche* ; puis un autre de la page 242 à 244 : *Personne ne les vit tomber* ; puis un autre encore à la fin du roman, de la page 378 à 379 : *Ce n'était pas une histoire à faire circuler*.

Cette pléthore de riffs a pour conséquences non seulement de renforcer l'aspect mélodique et rythmique du texte, mais surtout de briser l'enchaînement logique de l'intrigue. Quand Alan J. Rice analyse ce qu'il appelle le « Toni Morrison's jazzy prose style », il considère que c'est principalement le riff qui définit cette esthétique.⁴⁷⁷ Pour lui en effet, les riffs constituent, à côté des autres formes de répétitions (des pauses : ponctuation qui mettent le riff en relief ; des refrains : partie réponse du call-and-response), les motifs jazz qui apparaissent à travers toute la fiction de Toni Morrison, formant les éléments micro-structurels de son « jazz style ».

Le procédé apparaît aussi effectivement dans le roman *Jazz*. Ici, l'exemple le plus frappant c'est lorsque, à la faveur d'une décomposition assez insolite du texte, la première phrase de chaque chapitre répond à un mot ou à une idée émise dans la dernière phrase du chapitre précédent ; chaque chapitre se lit et s'entend alors comme un solo et la répétition verbale fait l'effet d'un riff. Au lieu de diviser les sections de son roman en sections soigneusement numérotées ou intitulées, Morrison marque chaque coupure de chapitre avec les pages vides. Autrement dit, elle s'arrête en pleine énonciation d'une idée ou d'un motif, puis insère au moins une page entièrement blanche, et l'idée de la dernière phrase du chapitre précédent

⁴⁷⁷ Alan J. Rice, "Jazzing It up a Storm: The Execution and Meaning of Toni Morrison's Jazzy Prose Style", *op. cit.*, p. 424-5.

est reprise dans la première phrase du chapitre suivant. Tous les chapitres fonctionnent de cette manière. Par exemple, dans les dernières lignes du premier chapitre, le narrateur, décrivant l'état des relations entre Violet et de Joe, raconte que celui-ci est marié à une femme qui parle seulement à ses oiseaux dont l'un repète : *'I love you'*. (24)⁴⁷⁸ Le chapitre s'arrête là, et le suivant commence ainsi : *Or used to*. (26)⁴⁷⁹ De même, à la page 87, le chapitre se termine par une description de Violet : *a woman sitting by her [Alice's] ironing board in a hat in the morning*.⁴⁸⁰ Le chapitre suivant commence ainsi : *The hat, pushed back on her forehead, gave Violet a scatty look*. (89)⁴⁸¹

En reliant ainsi les chapitres les uns aux autres d'une manière assez inédite, l'auteure crée un sens en même temps de continuité et de discontinuité rythmique, puisque le thème repris est soumis à des variations. La fin du chapitre n'est plus synonyme de pause dans la lecture ; on se sent poussé à suivre le fil des idées en même temps qu'on découvre d'autres idées. C'est l'une des raisons pour lesquelles Eusebio Rodrigues considère que le riff dans *Jazz* vise à subvertir les normes classiques de la symphonie : *unlike the clearly demarcated movements of a symphony, the sections of Jazz never come to a complete stop. Like nonstop sequences during a jam session, they keep moving restlessly on and on giving the text a jazz feel*.⁴⁸² D'un autre côté, selon Theodore O. Mason, Jr,⁴⁸³ la répétition des séquences narratives justifie aussi qu'un livre soit qualifié de "black" ; et selon le critique, c'est un effet qui est recherché par Toni Morrison.

« Il n'y a que des ombres alentours, c'est à toi que je pense. » (15)

Ainsi commence *Contours du jour qui vient*. Cette phrase liminaire expose le motif de l'ombre qui va être répété jusqu'à la fin du roman, en côtoyant celui de la

⁴⁷⁸ *Je t'aime*. (35)

⁴⁷⁹ *Ou le faisait*. (36)

⁴⁸⁰ *La femme en chapeau assise près de sa (celle d'Alice) planche*. (103)

⁴⁸¹ *Le chapeau, relevé sur la tête, lui donnait l'air d'une écervelée*. (104)

⁴⁸² *À la différence des mouvements clairement délimités d'une symphonie, les sections de Jazz ne s'arrêtent jamais complètement. Comme les séquences illimitées d'une jam session, elles continuent à se mouvoir indéfiniment, donnant au texte un air de jazz.*

Rodrigues Eusebio, *op. cit.*, p. 740.

⁴⁸³ Theodore O. Mason, Jr, « The novelist as conservator : stories and comprehension in Toni Morrison's *Song of Solomon* », in Harold Bloom et alii, *Modern Critical Views: Toni Morrison*, *op. cit.*, pp. 171-188.

lumière qui s'annonce dès le titre. Les champs lexicaux du jour et de la nuit sont omniprésents et rythment à leur manière le roman, à coups de répétitions et de variations qui brisent l'ordre chronologique du récit. Elles confèrent également à la narration une ambiance musicale, orale, fonctionnant comme un refrain ou une ritournelle. L'auteur revendique en effet le goût du « flow »⁴⁸⁴, du hip-hop, du jazz : c'est la musique qu'elle écoute et à laquelle elle emprunte délibérément sa structure. Par ailleurs elle explique que la veine un peu lyrique et poétique du roman vient d'une certaine liberté du deuxième roman : du coup elle s'est refusé toute pression, n'a pas cherché à faire ses preuves et a écrit en toute liberté. D'où l'aspect un peu répétitif et « jazzy » de la narration, fondée non sur une progression vers un but mais surtout sur la variation sur le même thème :

J'utilise le jazz, musique métisse par excellence, pour la construction de mes romans, bien que de manière différente à chaque fois : la polyphonie, la circularité, la répétition, la recherche d'un phrasé précis... sont autant de procédés que j'emprunte au jazz. À mon avis, bien des auteurs peuvent recourir à des procédés assez proches des miens, sans nécessairement se référer à cette musique.⁴⁸⁵

VI-2.2.3. Discontinuité et verticalité

Les ruptures narratives fonctionnent comme des syncopes qui favorisent l'improvisation dans une écriture verticale en quête d'inventivité. Les structures de répétitions focalisent sur l'axe paradigmatique de l'intrigue, puisqu'il n'y a pas d'enchaînement logique des événements, pas de récit linéaire sur l'axe syntagmatique, mais la répétition, la reprise d'un même événement sur l'axe paradigmatique, ce qui contribue à apporter une mesure et un rythme.

Parlant particulièrement de l'inventivité, Toni Morrison reconnaît qu'elle va de pair avec l'improvisation et la dislocation, et que telles sont les caractéristiques de la période historique qu'elle voulait camper en écrivant *Jazz*. Elle voulait traduire quelque chose de l'époque qui était déjà dans la musique :

⁴⁸⁴Cité in Makhoulouf, Georgia, « Léonora Miano : « J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent », *L'Orient Littéraire*, Décembre 2009.

http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=5064

⁴⁸⁵Cité in Makhoulouf, Georgia, *ibid.*

For the beginning of the twentieth century, I wanted that feeling of dislocation and inventiveness and startling change that was representative of those enormous migrations that were taking place among African Americans, and certainly was characteristic of the music.⁴⁸⁶

Par ailleurs, la pléthore de répétitions et d'anachronies narratives n'est pas non plus sans créer une forte impression de chaos, de désordre ou de cacophonie qui rend le texte pratiquement illisible pour le lecteur non averti, tout comme un morceau de jazz ne peut être réellement apprécié par une oreille non initiée : c'est un art du chaos.

VI-2.2.4. Discontinuité et « effet swing »

Les distorsions temporelles ont aussi pour conséquence de créer cette tension caractéristique du swing qu'on a déjà eu à décrire en analysant la dynamique de l'intrigue tripartite et l'effet de suspense créé par la résolution problématique du texte. Sur le plan du récit, l'influence d'une musique comme le jazz bouscule la linéarité des textes, imposant aux scènes un rythme, une pulsation, des ruptures soudaines qui travaillent l'espace verbal, le plaçant donc sous les signes de l'improvisation, de l'irrégularité et du mouvement. Ainsi, l'effet « swing » caractérise principalement le rythme du texte, il résulte des procédés de ruptures comme la syncope, la répétition, la circularité et la discontinuité, autant de choix narratifs qui créent la tension narrative. C'est dire que la tension narrative, qui est une propriété du roman traditionnel, se trouve renforcée dans le roman jazzé, dans le but précis de mimer le swing, c'est-à-dire un « balancement » du rythme, un glissement d'un temps fort à un temps souple et régulier.

Le rythme binaire ainsi défini est très souvent employé par les musiciens de jazz ; c'est une façon de jouer et de ressentir le rythme qui permet aussi de créer ce que l'on appelle le groove, une forme d'énergie dynamique dont la particularité de pousser la phrase musicale vers l'avant. Cela s'illustre particulièrement dans *Jazz* et *Beloved* qui se caractérisent, on l'a vu, par une abondance des syncopes et

⁴⁸⁶Je voulais ce sentiment de dislocation et cet esprit d'inventivité qui étaient caractéristiques du début du XX^{ème} siècle, de ces grandes migrations d'Afro-américains, et certainement de la musique aussi.

Nicholas F. Pici, *op. cit.*

contretemps qui rompent brusquement et constamment le récit. Ces ruptures favorisent l'accentuation des temps faibles où l'action est abolie au profit d'envolées lyriques, des digressions ou des procédés de répétition comme le riff.

Dans *Tels des astres éteints*, on peut observer que, au niveau de la macrostructure narrative du roman, la tension résulte des ruptures inhérentes à la structure en récit qui est loin d'être linéaire, chacune des cinq sections du roman s'attendant à n'être qu'une réécriture d'un standard de jazz. En ce qui concerne les répétitions, elles sont particulièrement utilisées pour imprimer un rythme général au texte. Les mêmes thèmes reviennent à l'Intro et à l'Outro, scandés par les mêmes phrases :

« Les générations passent, et nous ne brisons rien, et tu n'existes pas. » (17)

« Les générations passent, et nous ne brisons rien. Tu n'existes pas. » (401)

« Des siècles de prières ne nous ont pas donné de septième jour » (18)

« Des siècles de prières ne nous ont pas donné de septième jour » (401)

« Nous sommes demeurés à genoux. » (18)

« Nous sommes demeurés à genoux. » (401)

Ces répétitions produisent l'effet de circularité caractéristique du jazz, et c'est d'ailleurs un effet recherché par l'auteure : *Ce qui m'intéresse dans le jazz*, dit-elle, *c'est la circularité (...), la répétition de motifs, le maintien d'une tension sans nécessaire résolution.*⁴⁸⁷ On est donc en présence de tous les éléments qui en jazz impriment un rythme général au morceau. Transposé dans le texte, ce procédé participe de l'expression, on le voit, d'une quête identitaire rendue impossible depuis des générations, condamnée à se répéter. Le « tu » se réfère ici à l'Afrique, et le « nous » aux Africains qui cherchent à lui donner une existence, sans jamais y parvenir. C'est un échec qui prend des allures de tragédie, surtout quand on sait que la « pythie », qui parle ici, désigne dans la tragédie grecque une personne aux pouvoirs de divination, capable de prédire l'avenir, apparaissant en cela comme une vivante incarnation de la Fatalité.

⁴⁸⁷« J'écris pour comprendre ce que c'est d'être humain. Entretien avec Léonora Miano », <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7646>, (consulté le 13 février 2011)

Le texte présente ainsi la quête identitaire comme une situation sans issue, puisqu'il n'y a pas de résolution à la quête des personnages. Leur tentative de se reconstruire n'aboutit pas. Ils n'arrivent à s'enraciner nulle part, ils restent prisonniers de cette couleur au prisme de laquelle seule on les perçoit. Ils subissent également des injustices telles que la discrimination à l'emploi, le racisme, l'impossibilité d'exister dans le champ des médias ; autant de problèmes propres à cette communauté qui gravite à la périphérie de la société française, incapable de trouver sa place. La situation est aggravée par le fait que, même entre eux, les rapports ne sont guère harmonieux, parce qu'ils n'ont pas la même vision de la reconstruction de soi. Ils ont beau se rencontrer, devenir amis, amants ; ils ne se rencontrent jamais vraiment. Ils ne peuvent pas s'entraider. Parce que chacun a son vécu particulier, son drame individuel ; chacun reste emmuré dans la conscience de la couleur.

Ainsi, la structure circulaire ou cyclique du roman, inspirée du jazz, est aussi pour matérialiser l'enfermement et l'impasse qui condamnent à répéter les mêmes gestes, à tourner en rond. Le drame serait sans doute plus soutenable, si la fin était heureuse. Mais, pire encore qu'une fin malheureuse, il n'y a pas de fin : les parcours des personnages, surtout Amok et Amandla, débouchent sur une sorte de suspens un peu gênant pour le lecteur. Calqué comme il est sur le modèle du jazz, c'est-à-dire de l'improvisation, de la déconstruction et de la tension, le roman, lorsqu'il ne pousse pas ses personnages à la mort (comme Shrapnel), il les abandonne sur des chemins aveugles (comme Amok et Amandla), où plus perdus que jamais ils continuent d'errer *tels des astres éteints*.

VI-2.3. La déconstruction narrative et ses enjeux

L'esthétique du chaos qu'implique la transposition du jazz obéit en fait à un certain nombre d'objectifs qu'on peut distinguer selon qu'ils relèvent de l'esthétique (par une volonté de subversion et d'innovation), ou de l'idéologique, (par une volonté de déconstruction et de reconstruction de l'Histoire).

VI-2.3.1. Subversion narrative et quête esthétique

On a déjà constaté, dans la première partie de ce travail, que la musique afro-américaine s'est intégrée dans le champ littéraire américain pour y jouer un rôle essentiellement subversif. On a vu comment Ralph Ellison et James Baldwin ont théorisé le jazz comme un mode de résistance, un moyen de déconstruire et de libérer l'expression. Toni Morrison paraît n'avoir rien fait d'autre qu'appliquer cette théorie dans ses textes, et particulièrement dans *Jazz*, où les ruptures narratives se présentent comme une modalité de la subversion de l'esthétique romanesque. Selon Chad Jewett⁴⁸⁸, la résistance aux canons traditionnels s'opère à travers une intrigue qui n'est pas orientée vers le futur, mais qui est basée sur de nouvelles répétitions et perspectives sur une petite collection d'actions passées. De ce point de vue, le roman de Morrison peut être appréhendé comme une expérimentation du jazz modal qui, inspiré des musiques orientales et exotiques, contient rarement plus de trois ou quatre accords, ce qui permet à l'improvisateur une extraordinaire liberté d'expression.

Par ailleurs, les ruptures et les répétitions forcent le lecteur à lire non ce qui est raconté, mais comment cela est raconté. La focalisation n'est pas faite sur le passé ni sur le futur, mais sur le présent qui seul fournit des possibilités, à travers les points de vues alternés de Violet, Joe, Dorcas, Alice Manfred, Golden Gray. Cette quête des possibilités d'existence, incarnée par les discours des personnages dans le cadre de la fiction, est aussi celle de l'auteure dans la réalité, le jazz apparaissant ainsi davantage comme une figure allégorique, une posture face au réel. Telle est l'une des déclinaisons de la notion de rythme telle que définie par un théoricien comme Meschonnic. Pour ce dernier en effet, le rythme d'un texte n'est pas que narratif ou linguistique, il est aussi inséparable de la notion de *signifiance*, comprise comme

l'organisation linguistique et translinguistique d'un sujet dans et par le langage, caractérisée par l'inséparabilité d'un message et de sa structure, d'une valeur et d'une signification. Où translinguistique signifie : qui

⁴⁸⁸ Chad Jewett, "The Modality of Toni Morrison's Jazz", in *African American Review* 48.4, Winter 2015, pp. 445-456.

déborde la linguistique de la phrase et de l'énoncé par une pratique et une théorie de l'énonciation.⁴⁸⁹

Ainsi donc, le rythme prend un sens générique pour désigner un style, une esthétique globale, la voix personnelle et singulière d'un auteur. Les modalités de la subversion narrative sont l'une des manifestations de cette voix, dont l'originalité se mesure à l'aune de la réappropriation des canons esthétiques traditionnels de la culture dominante. Dans le contexte afro-américain, la subversion narrative obéit à la dénonciation des problèmes particuliers tels que l'inégalité, le racisme, l'injustice que subissent les Noirs dans le champ social et politique comme dans le champ littéraire. Dans cet ordre d'idées, Linden Peach écrit:

The extent to which African-American writing has been marginalized within the paradigm of Euro-American literary criticism has formed the centre of debate about the relationship of black writing to Euro-American critical practice focused on whether it should be approached as a separatist model of African-American literature, to see it located within a tradition that is African rather than American.⁴⁹⁰

C'est dire que, en exploitant le potentiel subversif d'une musique comme le jazz, la littérature afro-américaine s'est placée en dehors de la position marginalisée où la mettait la critique euro-américaine traditionnelle. Les critiques travaillant avec ce modèle ont pu accentuer les caractéristiques saillantes de la littérature afro-américaine, par exemple la manière dont elle s'enracine souvent dans le folklore et le mythe comme signe d'une ontologie alternative, ce qui n'était généralement pas suffisamment étudié par des critiques utilisant les normes traditionnelles. Car les auteurs afro-américains sont souvent les produits d'expériences culturelles hybrides et s'inspirent fréquemment des héritages aussi bien africains qu'européens. Dans ce contexte, les romans de Morrison attirent fréquemment l'attention du lecteur,

⁴⁸⁹ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 342.

⁴⁹⁰ *La littérature afro-américaine a été marginalisée dans le paradigme de la critique littéraire euro-américaine à tel point qu'un débat s'est déclenché au sujet du rapport de la littérature noire à une critique euro-américaine qui cherchait à savoir si elle devait se concevoir comme un modèle séparé de la littérature afro-américaine, afin de situer celle-ci dans une tradition qui est africaine plutôt qu'américaine.*

Linden Peach, *op. cit.*, p. 11.

directement ou indirectement, sur la façon dont la langue euro-américaine organise et structure les relations entre sa culture et le monde afin d'exclure des Afro-Américains ou au mieux de les marginaliser.

Dans le contexte des littératures postcoloniales auquel appartient Léonora Miano, la subversion des canons esthétiques correspond aussi, avec quelques nuances, à une attitude critique par rapport à la culture dominante. Les littératures postcoloniales secouent les classifications habituelles, les critères d'identification, perturbent les grilles de lecture. La quête d'une voix originale s'inscrit dans une « scénographie postcoloniale » selon le mot de Pierre Halen, qui consiste dans la négociation de l'entrée dans le champ littéraire, puisque pour que la voix soit entendue, il faut pouvoir publier, il faut pouvoir être lu. Mais si les littératures postcoloniales doivent dans une certaine mesure jouer le jeu du système littéraire, elles en sont tout autant les produits que les créatrices. Le système n'est pas fixe et déterminé une fois pour toutes, il évolue en fonction de ceux qui y participent.

VI-2.3.2. Déconstruction et reconstruction de l'Histoire

La déconstruction de la narration doit être interprétée comme une déconstruction de l'histoire officielle, celle qui s'écrit avec un grand H, dans une perspective qui n'est pas loin du révisionnisme et qui pose l'écriture comme un acte de dissidence. Analysant par exemple les choix narratifs de Toni Morrison, Judylyn S. Ryan⁴⁹¹ observe que les considérations sociales et politiques sont inhérentes aux techniques narratives de l'auteur.

Dans le rapprochement avec le jazz, pourrait-on considérer la réécriture de l'Histoire comme un élément harmonique ? Sans doute, oui, puisqu'elle apparaît comme la trame qui se tisse secrètement entre les éléments éparpillés dans une narration apparemment chaotique. Dans *Beloved*, où la réécriture de l'Histoire s'articule étroitement avec la question de la mémoire, les distorsions temporelles s'inscrivent principalement dans la logique du souvenir et du *storytelling*. En fait, le souvenir passe pour être la charpente même du roman. Les chapitres ne se tiennent

⁴⁹¹ Judylyn S. Ryan, « Language and narrative technique in Toni Morrison's novels », in Justine Tally (edited by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 151-161.

et ne font sens que parce qu'il s'agit de souvenirs. Le lecteur chemine à l'intérieur des mémoires de ces personnages qui vont et viennent d'un présent à un passé. Puisqu'une grande partie de l'intrigue consiste à revisiter et raconter de nouveau des événements passés, le style de la narration utilisé dans tout le roman est basé sur la répétition, la révision, la variation, ce qui n'est pas sans rappeler le jazz et la tradition africaine du *storytelling*.

Les personnages font office de miroir, les voix et les témoignages reflètent celles et ceux de tout un peuple. Ils se rappellent, évoquent, hésitent à conter les douleurs et images du passé, puis le font petit à petit, un souvenir en appelant un autre. La multitude des personnages, Sethe, Paul D, Denver, Payé-Acquitté... renvoie à une multitude de voix, de monologues intérieurs, de souvenirs qui s'entrecroisent et se recourent pour retracer un passé commun que le lecteur entrevoit peu à peu. On remarque à ce niveau le lien qui s'établit entre les distorsions temporelles, le polyperspectivisme et l'improvisation. La multiplicité des voix favorise l'effacement de la perspective de l'auteur, et par le même coup s'effondre toute synthèse artificielle et répressive qui se présenterait comme définitive. Ainsi se matérialisent dans le texte le refus et la réfutation des versions officielles de l'histoire. En refusant de se mouler dans une structure convenue, le récit conteste de manière rhétorique les conceptions traditionnelles et révisionnistes de l'histoire qui sont présentées par des arguments linéaires.

Pour Claudine Raynaud⁴⁹², la mémoire revêt une double dimension dans le roman de Morrison : elle est en même temps une poétique et un sujet d'écriture. Elle participe à la reconstruction non seulement du passé mais aussi de soi-même, l'enjeu étant de montrer comment le « discours du maître » a réprimé l'Histoire de l'opprimé. Analysant particulièrement le riff et sa contribution au processus de signification, Alan J. Rice en vient à conclure que ce procédé vise dans le roman à la déconstruction des stéréotypes de l'opresseur pour recréer la réalité tout en

⁴⁹²Claudine Raynaud, "Beloved or the shifting shapes of memory" (Les formes mouvantes de la mémoire), in Justine Tally (edited by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, op. cit., pp. 43-58.

renouvelant le langage.⁴⁹³ Pour Justine Tally, le révisionnisme fait partie des critères qui montrent que *Beloved* forme avec *Jazz* et *Paradise* une trilogie :

The reading of the trilogy as a whole piece at once provides a legitimization of Morrison's revisionist metahistorical project and, at the same time, makes the relationship among its thematic components absolutely clear: Memory is fickle, story is unreliable, and history is subject to manipulation.⁴⁹⁴

Dans *Jazz* en effet, on assiste à une revisite de la période du *Jazz Age*, ce qui est sans doute la principale implication du motif du jazz dans le roman. Celui-ci est censé refléter l'éthos des années 1920 à Harlem et en Amérique en général. Mais comme l'a remarqué à juste titre Roberta Rubenstein, il ne s'agit pas simplement de refléter une époque ; la nouvelle conception du *Jazz Age* et l'emprunt des formes musicales jazziques participent d'une réappropriation des « black music » qui étaient appropriées ou « volées » par la culture blanche : *Morrison reclaims a distinctly and uniquely African-American tradition and at the same time calls for a revisioning of the cultural history of the Jazz Age.*⁴⁹⁵

⁴⁹³Alan J. Rice, "Jazzing It up a Storm", *op. cit.*

⁴⁹⁴La lecture de la trilogie dans son ensemble fournit aussitôt une légitimation du projet révisionniste métahistorique de Morrison, tout en rendant les relations entre ses composantes thématiques absolument claires : La mémoire est inconsistante, le récit est peu fiable, et l'histoire est sujette à la manipulation.

Justine Tally, « The Morrison trilogy », in Justine Tally (edited by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁹⁵Morrison revendique une tradition afro-américaine distincte et unique, et appelle en même temps à une révision de l'histoire culturelle du « Jazz Age ».

Roberta Rubenstein, *op. cit.*

Conclusion partielle

La musique participe donc effectivement à l'élaboration du récit chez nos deux auteures, et principalement de la voix et de la structure narratives. Parlant de la voix narrative, on assiste tout d'abord à des procédés qui visent à lui attribuer une double dimension oralisée et hybride, ce qui est sans doute une conséquence spécifique à l'intégration dans le récit du corpus musical afro-américain. Elle est hybride parce que c'est au croisement de deux traditions culturelles distinctes – africaine et occidentale, qu'elle émerge. Elle est oralisée parce qu'elle est construite à coups d'emprunts à la musique ou à la tradition orale en général, qu'il s'agisse d'une rumeur de quartier comme chez Morrison ou du souffle des morts comme chez Miano ; le but ultime étant de pousser le lecteur à *écouter* une voix davantage qu'à lire un texte. De plus, c'est une voix qui se donne particulièrement comme un instrument de musique, quand on constate que l'ensemble du récit mime le fonctionnement d'un concert ou d'un orchestre de musique, notamment à travers le polyperspectivisme et la transposition du call-and-response.

Les romans multiplient, superposent et varient systématiquement les points de vue différents sur les mêmes sujets, à tel point qu'il devient légitime de se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'orchestrations que de narrations, ceci d'autant plus qu'on peut repérer des modes d'exécution propres au blues et d'autres plus spécifiques au jazz. Mais c'est surtout chez Toni Morrison qu'on peut repérer un style bluesy dans la distribution des voix, ce qui enracine le texte dans la tradition afro-américaine où le blues exprime une réponse différenciée au trauma de l'esclavage. Par contre, les deux auteures s'abreuvent pareillement à la source du jazz : le *jazz-band* des années 1920 et *A love Supreme* de John Coltrane par exemples sont imités dans leur exécution par Toni Morrison, tandis que Léonora Miano adopte la composition d'un récital jazzique ou d'un thème de jazz vocal comme *Sankofa* de Cassandra Wilson. Si le procédé aboutit à créer un grand chaos énonciatif, il forge aussi les textes dans leur nature hybride, polysémique et polyphonique, l'enjeu étant de représenter les différentes formes de destruction de l'humanité par l'esclavage dans la société américaine (Toni Morrison), ou de

représenter les différents courants idéologiques constitutifs de l'identité afropéenne (Léonora Miano).

La transposition du call-and-response instaure un système dialogique entre les voix narratives mais aussi entre ces voix et le lecteur, ce qui tend à faire apparaître les textes comme de véritables *jam-sessions* où la communauté, le travail de deuil et le travail de mémoire sont au cœur des interactions. Chez Toni Morrison, le call-and-response prend une signification bien plus profonde, en raison de son ancrage dans la culture afro-américaine et dans l'expérience traumatique des Noirs en Amérique ; théorisé par le *Black Art Movement*, le procédé matérialise le caractère fonctionnel de l'art pour les Afro-Américains, et Toni Morrison s'inscrit, quoique de manière critique, dans ce sillage pour traduire sa vision d'une « littérature du village » : une littérature qui ressuscite le passé esclavagiste et dévoile le deuil des Afro-américains à l'attention de toute la communauté américaine et des acteurs sociopolitiques. La même invitation au débat est lancée par Léonora Miano concernant la situation des Africains et des Afro-descendants d'Europe, qui eux aussi traînent une mémoire non moins douloureuse ainsi que des crises d'appartenance dans des sociétés marginalisantes, d'où la nécessité de penser l'existence d'une identité afropéenne.

Au niveau de la structure narrative, on assiste à une prépondérance de figures qui contribuent à mimer les variations et les improvisations musicales, mais aussi l'esthétique de la déconstruction propre au jazz. La multiplication des répétitions et des anachronies narratives favorisent la prédominance, sur le plan de la fréquence de la narration, du répétitif et de l'itératif, tout en provoquant des ruptures temporelles qui déconstruisent la trame narrative. Autant de procédés qui créent une impression de désordre, dynamisent la narration, produisent des effets rythmiques tels que le swing, et favorisent l'écriture verticale, les structurations harmoniques. Le phénomène est observable chez les deux auteures, et le qualificatif de *jazzy prose style* que l'on a attribué à l'écriture de Toni Morrison est tout aussi valable pour Léonora Miano. De plus, c'est pour les mêmes raisons que les deux romancières exploitent ainsi le potentiel subversif du jazz : déconstruire et reconstruire l'Histoire, déconstruire et se réappropriier les canons esthétiques traditionnels, faire *entendre* une voix libre et originale dans le champ littéraire. Si

l'une s'exprime depuis le contexte afro-américain tandis que l'autre le fait dans le contexte afropéen postcolonial, c'est contre le même discours opprimant qu'elles cherchent à lutter : le « discours du maître ».

Tous ces paramètres esthétiques et idéologiques se prolongent et se parachèvent dans le traitement musical de l'écriture, du matériau verbal même qui constitue les textes : tel sera l'objet de la quatrième et dernière partie de ce travail.

PARTIE IV
MUSIQUE ET ÉCRITURE

« [...] comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire. »

(Marcel Proust, *Le temps retrouvé*)

Cette dernière partie s'intéresse au discours narratif entendu comme matériau linguistique, support textuel qui présente l'intrigue. Il est établi que le langage humain possède une valeur musicale en soi, qui s'actualise dans le discours littéraire. Comme l'écrit Jean-Louis Cupers, *le langage commun, possède à sa façon hauteur, timbre, durée, intensité*.⁴⁹⁶ Si cette valeur s'actualise par exemple dans la littérature et plus particulièrement dans la poésie, elle se trouve décuplée, comme le démontrent les spécialistes du champ musico-littéraire, lorsque c'est justement la musique qui constitue le modèle d'écriture. Le texte devient ainsi précisément une « musique-fiction », au sens restreint où l'entend Aude Locatelli : *séquences au cours desquelles, au sein d'une œuvre, l'écrivain crée en silence, en mots, une musique nécessairement fictive qu'il revient au lecteur d'imaginer*.⁴⁹⁷ C'est dire que le texte tente d'opérer une réalisation stylistique de la musique, il essaye de s'affranchir de son objet supposé (*mimésis*) pour se rapprocher de la condition de la musique comme signifiante (*sémiosis*), dans le but d'accéder à cette « puissance expressive » qui est l'apanage des sonorités musicales. Le roman est ainsi saisi non seulement dans son *trope mélogène*, selon la terminologie de Frédéric Sounac, mais aussi dans sa transtextualité, c'est-à-dire le mouvement qui l'ouvre à son référent indicible, analysable sous les catégories du rythme et du son.

De ce point de vue, les références musicales répertoriées jusqu'ici comme constitutives de la culture des auteurs, formeraient donc une musique mentale qu'elles chercheraient à convertir en profondeur poétique, à restituer par la musique du verbe couchée sur du papier. La question revient de savoir ce qui fait la spécificité de cette « musique verbale », ou de cette « musique fictive », lorsque c'est la musique afro-américaine qui constitue le modèle d'écriture. Les critères

⁴⁹⁶ Cupers, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate*, op. cit., p. 40.

⁴⁹⁷ Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres*, op. cit., p. 12.

distinctifs qui émergent d'emblée sont l'oralisation et le métissage, deux procédés majeurs autour desquels s'articulera cette dernière partie de notre travail.

CHAPITRE 7

Une écriture oralisée

L'inspiration musicale implique sur l'écriture littéraire un travail qui en accentue particulièrement les dimensions rythmique et sonore. Le phénomène prend un relief encore plus important quand il s'agit du corpus des musiques afro-américaines qui placent l'oralité au centre de l'écriture tout en ayant des enjeux sur le plan poétique comme sur les plans idéologique, pragmatique, économique.

VII-1. Musique et oralisation de la littérature

De manière générale, la transposition littéraire de la musique entraîne, comme le démontre notamment Aude Locatelli, une vocalisation généralisée de l'écriture.⁴⁹⁸ C'est ce phénomène qu'on aura commencé à esquisser en étudiant la voix et la structure narratives. Cependant, l'oralité est à être envisagée aussi dans le sens large que lui attribue Henri Meschonnic dans sa redéfinition de la notion du rythme. Pour lui en effet, le rythme engage le sujet du discours ; c'est la catégorie qui permet de proposer que la voix inscrit le sujet dans son discours, dans le parler comme dans l'écrit, qu'elle ne ressortit pas seulement au domaine du vocal et de l'auditif, mais engage l'histoire du sujet. Meschonnic instaure ainsi un continu entre parlé et écrit à travers une critique de la conception traditionnelle de l'oralité, qu'il revisite et remotive. L'oralité n'est plus le contraire de l'écrit, mais se définit comme *le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours.*⁴⁹⁹

VII-1.1. L'oralité, la voix, le corps

L'oralité est un trait dominant dans les musiques afro-américaines, tant elles sont en rapport étroit avec la voix humaine, avec le corps. Tel est le modèle qui conditionne le traitement de la langue d'écriture chez les deux auteurs, comme on le remarquera en analysant le matériau rythmique et sonore des textes.

⁴⁹⁸ Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres*, op. cit., pp. 116-121.

⁴⁹⁹ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 280.

Comme on l'a montré dans la première partie de ce travail, c'est l'oralité qui constitue le fondement des traditions culturelles africaines. On sait comme l'élément de la voix est important dans le jazz et les musiques « noires » en général : c'est l'héritage de la tradition orale de l'Afrique subsaharienne où ces musiques plongent leurs racines. LeRoi Jones rappelle que même dans la musique instrumentale, la dimension vocale n'est pas absente, puisque les instruments cherchent à imiter la voix humaine : *le blues est l'imitation la plus fidèle que je connaisse de la voix humaine.*⁵⁰⁰ Pour l'essayiste, la gamme africaine et celle du blues dérivent de cette conception de la musique vocale, qui produit des valeurs de notes inconnues dans la gamme occidentale, mais qui peuvent pourtant être jouées par des instruments occidentaux. Daniel S. Larangé attribue quant à lui l'aspect oral du jazz à une nostalgie plus ou moins consciente que le musicien éprouve pour un instrument de musique africain comme le Mvett :

Le jazz exprimerait la nostalgie du Mvett traditionnel africain. Né au cours de l'exode du peuple Ekang (Beti-Fang-Bulu), éparpillé aujourd'hui entre le Gabon, le Cameroun, le Congo-Brazzaville, la Guinée équatoriale et sur l'île de São Tomé, des chants Mvetts étaient autrefois déclamés aux combattants pour les exciter avant les batailles.⁵⁰¹

Larangé considère que des poètes comme Grégoire Biyogo, ou des romanciers comme Éric-Joël Bekale et Marc Mve Bekale, élaborent des procédures narratives inspirées du Mvett, particulièrement à partir d'un pionnier comme Tsira Ndong Ndoutoume. On a vu que, en ce qui concerne la musique afro-américaine, la prépondérance du rythme se justifie par la survivance d'une tradition africaine liée à l'usage du tambour comme moyen de communication, qui implique une sensibilité exceptionnelle aux subtilités du timbre. Comme l'explique Lucien Malson, à propos de la tradition africaine,

C'était, aussi, le souci permanent du tempo, dans une perspective ritualiste qui ne séparait pas la musique de la danse et du chant perpétuellement rythmés. Ce qui fut sauvé par le travailleur déporté, et qui reste l'essence de l'africanité, c'est une manière originale de faire vivre le son et le rythme,

⁵⁰⁰ LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, op. cit., p. 55

⁵⁰¹ Larangé, Daniel S., op. cit. p. 12.

manière qui évoluera dans le jazz sans pour autant totalement s'effondrer.⁵⁰²

VII-1.2. Musique afro-américaine et oralisation de la littérature

Si l'oralité est un trait dominant dans la musique afro-américaine, la transposition littéraire de celle-ci aboutit également à faire apparaître l'oralité comme un trait dominant de l'écriture, se matérialisant par un ensemble de procédés qui accentuent la dimension musicale et sonore du texte. On aboutit ainsi à une écriture qui *parle* ou qui *chante*, une écriture des corps ou une écriture qui *danse*, une écriture des corps qui dansent. La voix et le style deviennent les éléments les plus importants du texte, et c'est ce que nous nous proposons d'étudier dans les lignes qui suivent.

VII-2. Jeux rythmiques

Etudier le rythme d'un texte c'est faire une analyse prosodique qui ressortit de la partie suprasegmentale de la parole, c'est-à-dire les phénomènes de l'accentuation et de l'intonation (variation de hauteur, de durée et d'intensité) permettant de véhiculer de l'information liée au sens telle que la mise en relief, l'assertion, l'interrogation, l'injonction, l'exclamation. Comme l'écrit Jean-Michel Gouvard, *la prosodie est à l'égard de la voix parlante ce qu'est la musique à l'égard de la voix chantante.*⁵⁰³ Le rythme linguistique recouvre des éléments assez précis sous la plume de Meschonnic :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques.⁵⁰⁴

⁵⁰² Malson, Lucien et Bellest, Christian, *Le jazz, op. cit.*, p. 6.

⁵⁰³ Gouvard, Jean-Michel, « L'analyse de la prosodie dans la Grammaire générale de Nicolas Beauzée », <https://semen.revues.org/2676>

⁵⁰⁴ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme, op. cit.*, pp. 216-7.

Mais avant de montrer comment l'influence des musiques afro-américaines travaille le matériau rythmique des textes, il importe sans doute de relever d'abord l'importance que revêt la notion du rythme dans la tradition africaine

VII-2.1. Le rythme dans la tradition africaine

Il existe un cliché assez répandu, selon lequel « les Africains ont le rythme dans la peau », en référence au fait qu'ils savent (ou ils aiment) danser. S'agit-il d'une vérité scientifique, ou justement d'un simple cliché, on ne saurait le dire. En tout cas, cette affirmation est manifeste pour le moins d'une généralisation à outrance, pour la simple et bonne raison qu'il existe des Africains qui ne savent pas danser (nous en connaissons dans notre propre famille). Quoi qu'il en soit, le rythme s'impose comme une particularité de la culture africaine, et Daniel S. Larangé y trouve une explication linguistique, plus précisément dans *la plupart des langues bantoues dont le système vocalique se construit sur l'important contraste entre l'alternance des consonnes et les voyelles plus marquées que d'autres et à la longueur variée*.

Si le rythme est ainsi un aspect essentiel des langues de l'Afrique subsaharienne, on pourrait également postuler sa prépondérance dans les littératures africaines qui, même si elles ne s'écrivent pas dans leur écrasante majorité en langues africaines, en miment au moins les particularités rythmiques et prosodiques. Pour ce qui est des musiques africaines, la prépondérance du rythme n'est plus à démontrer. Elles privilégient les effets rythmiques ou contrapunctiques, plutôt que mélodiques ou harmoniques, contrairement à la musique occidentale que LeRoi Jones qualifie de « rythmiquement insipide ».⁵⁰⁵ Jean-Yves Bosseur renchérit que la syncope n'existe *nulle part dans la musique classique, le sautellement ça n'existe pas, ni chez Bach, ni chez Beethoven, et ça change tout*.⁵⁰⁶

Dans les textes du corpus, le traitement du rythme se présente de deux manières différentes, selon qu'il se revendique du modèle du blues ou de celui du jazz. Et même si la frontière n'est pas bien étanche qui sépare ces deux genres

⁵⁰⁵ LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, op. cit., p. 51.

⁵⁰⁶ Bosseur, Jean-Yves, « Histoire de l'écriture musicale : Du signe au son » <http://musicienintervenant.pagesperso-orange.fr/Templates/notationmusicale.htm>

musicaux, les spécialistes sont d'accord pour reconnaître que la lenteur est le rythme caractéristique du blues, tandis que la syncope est le propre du jazz.

VII-2.2. Le rythme lent du blues : *shuffle*

Pour les musicologues, le *shuffle* se caractérise par ceci qu'il substitue au rythme binaire (division en deux parties) du jazz un rythme ternaire (division en trois parties) ; plus exactement, il s'agit d'une division en trois parties dont on aurait sauté le deuxième battement : on joue juste les première et troisième divisions, en omettant la deuxième ; la première est jouée sur le temps, la troisième juste avant le temps suivant, ce qui donne cet effet traînant et retardé (« to shuffle » pouvant se traduire par « traîner des pieds » en français). Le *shuffle* se distingue du swing par le fait que le rapport de durée entre les notes y est fixe, tandis qu'il est variable dans le swing.

La transposition littéraire de ce tempo propre au blues entraîne un traitement particulier de la syntaxe, ce qui imprime une lenteur particulière au rythme des phrases, du texte entier. De manière générale, le rythme varie selon le débit : plus on parle vite et moins il y a de pauses et d'accents ; moins on parle vite, et plus il y a des pauses et des accents. Une écriture-blues se caractériserait ainsi principalement par la lenteur du débit.

VII-2.2.1. Ponctuation et lenteur

Dans *Beloved*, un extrait attire particulièrement l'attention :

To the right of him, where the door to the keeping room is ajar, he hears humming. Someone is humming a tune. Something soft and sweet, like a lullaby. Then a few words. Sounds like "high Johnny, wide Johnny. Sweet William bend down low." Of course, he thinks. That's where she is--and she is. Lying under a quilt of merry colors. Her hair, like the dark delicate roots of good plants, spreads and curves on the pillow. Her eyes, fixed on the window, are so expressionless he is not sure she will know who he is. There is too much light here in this room. Things look sold. (265)⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ *A sa droite, là où s'entrebâille la porte de la pièce aux provisions, il entend un fredon. Quelqu'un chantonne. Quelque chose de doux et de tendre, comme une berceuse. Puis quelques mots. On dirait : « Grand Johnny, gros Johnny. Œillets de poète bas courbés. » Bien sûr, se dit-il. C'est là qu'elle est – et elle y est. Couchée sous un édredon aux couleurs joyeuses. Ses cheveux, telles les racines sombres et délicates de bonnes plantes, s'étaient et ondulent sur l'oreiller. Ses yeux, fixés*

Cet extrait raconte comment Sethe essaye de se consoler après le départ de Beloved. Outre l'évocation explicite d'une berceuse, la référence musicale réside dans le traitement particulier de la syntaxe, par un foisonnement de virgules et de points qui obligent à faire des pauses dans la lecture pour mettre en exergue le blues du passage, entendu non seulement comme la musique qui s'entend en imagination, mais aussi comme l'état d'âme du personnage.

En ce qui concerne le roman *Jazz*, même s'il ne revendique pas le blues a priori, cela n'a pas empêché un critique comme Farah Jasmine Griffin⁵⁰⁸ d'y retrouver le rythme du blues. Pour elle, le narrateur du roman est une "blueswoman", et elle cite pour le justifier un extrait qui décrit les "Thursday men". Dans sa citation à elle, le critique transcrit le passage comme un poème et en mettant en italiques certains mots, afin de mieux mettre en évidence les rimes, les accents et les pauses :

On Thursday (...) the men look satisfied (...)
 But for satisfaction pure and *deep*,
 For balance in pleasure and comfort, Thursday can't be *beat*—
 As is clear from the capable expression on the faces of the men and their conquering stride
 in the *street*.
 They seem to achieve some sort of completion on that day that makes
 Them steady enough on their *feet*. (50)⁵⁰⁹

Dans *Contours du jour qui vient*, qui s'inspire des negro-spirituals, et donc du rythme blues que ce genre de musique charrie, on note une pléthore de passages qui expriment les souffrances de Musango, et qui se caractérisent principalement par la lenteur du débit. Un exemple :

Elle vient me voir à la même heure tous les matins. Cela fait plusieurs jours
 que je n'ai pas pu me lever. Une douleur aiguë me terrasse. Je la sens dans mes
 os, comme si quelque chose voulait me les briser de l'intérieur. Parfois, je fais

sur la fenêtre, sont à ce point dépourvus d'expression qu'il n'est pas sûr qu'elle le reconnaîtra. Il y a trop de lumière, ici, dans cette pièce. Les choses ont l'air trop neuves. (374)

⁵⁰⁸ Cité in Karen S. Stein, *op. cit.* pp. 141-2.

⁵⁰⁹ *Le jeudi (...) les hommes ont l'air satisfaits (...) // Mais pour la satisfaction pure et simple, // Pour l'équilibre entre plaisir et confort, on ne peut pas battre le jeudi – // c'est clair à voir l'expression capable des hommes et leurs pas conquérants dans la rue. // Ils semblent ce jour-là acquérir une sorte d'achèvement qui les fait tenir suffisamment debout.* (62)

des rêves somptueux. J'implose. Mes os s'émiettent. Un souffle en propulse la poudre dans mes chairs qui se lézardent avant de craquer. Mon sang ressemble à des myriades de paillettes rouges. Il tombe en poussière sur le sol d'une pièce toute de métal argenté. C'est mon sang. Pas le tien. Il est sec. Il est joli. On dirait des cristaux de couleur, sur le sol d'argent. Je suis morte. Délivrée du mal. Je suis belle à l'intérieur. Je n'ai jamais su à quoi je ressemblais vraiment, vu de l'extérieur, de là où tes yeux s'appliquaient à m'éviter. Chétive, c'est tout ce que je sais. C'est ce qu'elle me dit tous les matins, depuis que je suis malade et qu'elle vient me voir. (49)

On remarque que la lenteur du débit est ici principalement tributaire de l'abondance des points qui ponctuent des phrases simples et courtes, avec sujet-verbe-complément. La douleur physique et psychologique du personnage se trouve ainsi sublimée par une rythmique susceptible de faire entendre en imagination une musique triste. Il en ressort que l'effet cathartique que produit la musique face à l'expérience traumatique ne découle pas uniquement des morceaux de *lyrics* incorporés dans le texte comme on l'a déjà montré, mais aussi du traitement musical du matériau verbal du texte, le lecteur/auditeur étant l'instance la plus impliquée de ce point de vue.

VII-2.2.2. *Shuffle* et mélancolie

Le rythme lent du blues participe de l'expression d'un sentiment inhérent à cette musique : la mélancolie. Celle-ci fait partie des thèmes qui contribuent au lyrisme des blues-fictions, tout en leur conférant une forte connotation langoureuse. Dans *Beloved*, tous les personnages principaux, (Sethe, Paul D, Beloved, Denver, Baby Suggs) apparaissent comme des personnages mélancoliques, en raison de leur statut d'esclave ou d'anciens esclaves, ce qui n'est pas sans incidence sur la syntaxe de leur discours ou sur celle des discours portés sur eux.

Dans *Jazz*, la mélancolie est liée davantage à la thématique de l'amour et du deuil. Pour Roberta Rubenstein, si le roman « chante » le blues de l'expérience noire, cela se réalise non seulement au niveau des thèmes, mais aussi au niveau de la voix narrative qui cherche à verbaliser la mélancolie, tout comme les instruments musicaux cherchent à mimer la voix humaine : *more often than not even as the words of the lyrics recount a tale of woe, the instrumentation may mock, shout*

*defiance, or voice resolution and determination.*⁵¹⁰ Ainsi, pour Roberta Rubenstein, la voix narrative, telle qu'elle s'exprime dans le texte, offre un équivalent littéraire des « blues lament », la douleur étant en même temps une préoccupation centrale du roman et le sujet principal des blues.

Chez Léonora Miano, on devine aisément que la mélancolie qui sourd à longueur de phrases et de romans correspond à cet état d'âme général partagé par les peuples africains et afro-descendants, qui prend le nom de la « melancholia africana ».

VII-2.3. Le rythme syncopé du jazz

La syncope, qui est un élément définitoire du jazz, l'est aussi des textes littéraires qui cherchent à mimer cette musique. Les effets de rupture qu'on a observés sur le plan des structures narratives se déclinent également sur le plan des structures syntaxiques, qui présentent toutes sortes de distorsions ainsi que des répétitions et des variations.

VII-2.3.1. Distorsions syntaxiques

Dans *Beloved*, l'exemple sans doute le plus fulgurant de déconstruction phrastique s'observe dans le monologue du personnage éponyme qui retrace un de ses souvenirs avec sa mère :

I am Beloved and she is mine. I see her take flowers away from leaves she puts them in a round basket the leaves are not for her she fills the basket she opens the grass I would help her but the clouds are in the way how can I say things that are pictures I am not separate from her there is no place where I stop her face is my own and I want to be there in the place where her face is and to be looking at it too a hot thing All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too I am always crouching the man on my face is dead (210)⁵¹¹

⁵¹⁰ Aussi souvent que les lyrics racontent la douleur, l'instrumentation peut railler, crier la défiance ou vocaliser la résolution et la détermination.

Roberta Rubenstein, *op. cit.*

⁵¹¹ Je suis Beloved et elle est à moi. Je la vois séparer des fleurs de leurs feuilles elle les met dans un panier rond les feuilles ne sont pas pour elle elle remplit le panier elle écarte l'herbe je l'aiderais bien, mais les nuages me gênent comment dire des choses qui sont des images Je ne suis pas distincte d'elle il n'y a pas de contours où je m'arrête son visage est le mien et je veux être là à l'endroit où est son visage et le

On le voit, l'extrait présente une typographie assez particulière, avec des blancs et des vides expressément ménagés entre les phrases et à l'intérieur des phrases, ce qui donne une impression de désordre que renforce l'absence de ponctuation. Si le discours ainsi déstructuré et désarticulé parvient à créer l'effet de rupture recherché, on peut y voir aussi une matérialisation verbale de la mutilation physique et de la déconstruction psychologique du personnage.

En ce qui concerne *Jazz*, beaucoup de critiques ont pu remarquer que sa ponctuation mime les structures du jazz. Eusebio Rodrigues, qui a mené l'analyse stylistique peut-être la plus détaillée du roman, considère que ce que l'auteure a voulu y réaliser, c'est la structure polyphonique et improvisée du jazz. Le critique focalise particulièrement sur l'un des passages du roman, quand le narrateur décrit l'aversion d'Alice pour la musique de jazz : *It faked happiness, faked welcome, but it did not make her feel generous, this juke joint, barrel house, tonk-house, music. It made her [furious...] for doing what it did and did and did to her.* (59)⁵¹²

Rodrigues analyse le style de ces lignes en montrant comment le « son dur » des consonnes réalise un scat ponctué par des virgules qui traduisent des hésitations tout en accélérant le beat ; l'utilisation délibérée de l'allitération et des mots répétés crée donc un rythme rapide et syncopé semblable à celui du jazz.⁵¹³ Beaucoup d'autres passages du roman ont pu être analysés et légitimement interprétés de la même manière. Ces analyses permettent de jeter la lumière sur le soin stylistique que l'auteure, en se pensant elle-même comme un musicien de jazz, accorde au traitement linguistique dans ses romans. De même que le jazz dès son origine cherche à contrecarrer les attentes de l'auditoire avec ses modèles rythmiques et harmoniques peu orthodoxes et expérimentaux ; de même, Morrison essaye

regarder en même temps c'est chaud
Tout est maintenant c'est toujours maintenant jamais ne viendra le temps où je ne
suis pas recroquevillée à en regarder d'autres qui sont recroquevillés aussi Je suis toujours
recroquevillée l'homme sur ma figure est mort son visage n'est pas le mien
sa bouche sent bon mais ses yeux sont verrouillés. (293)

⁵¹²*Un faux bonheur, une fausse bienvenue qui ne la faisait pas se sentir généreuse – cette musique de bistrot, de gnôle, de tripot. Ça [la rendait furieuse contre le monde] pour avoir fait à elle ce qu'il lui avait fait et fait et fait et à tous ceux qu'elle connaissait ou dont on lui avait parlé.* (71)

⁵¹³Rodrigues Eusebio, « Experiencing jazz », *op. cit.*, p. 735.

d'atteindre le même effet par une structure phrastique qui bouscule la norme standard.

VII-2.3.2. Répétitions et variations

Le principe de variation, qui prend des formes aussi variées que la paraphrases et la réitération, s'applique dans les textes à l'échelle des phrases et des groupes de phrases. Dans *Beloved*, on observe un exemple dans la description de la scène d'amour entre Sethe et Halle dans le champ de maïs : ***How loose the silk. How jailed down the juice. ... How loose the silk! How quick the jailed-up flavor ran free! ... How loose the silk! How fine and loose and free!*** (27)⁵¹⁴

Les soulignements permettent de mettre en évidence les mots et groupes de mots qui font l'objet de répétitions et de variations. Il est à noter que le procédé est bien différent des répétitions de motifs littéraires, des images ou des thèmes qu'on a étudiés ; ici, ce sont bien les mots et les phrases qui sont concernés. Par ailleurs, ces répétitions et variations soulignent l'aspect oral de l'histoire, elles font partie des éléments qui rapprochent le récit du registre du conte ou de la fable. Car l'on sait que généralement, la répétition est utilisée par les conteurs non seulement pour se rappeler leurs récits mais surtout pour attirer l'attention de l'auditoire sur les éléments importants, sur ce qui s'est réellement passé. C'est ainsi que certains critiques ont pu dire que *Beloved* retrace une histoire héroïque qui est analogue aux récits d'avant-guerre, mais qui articule l'expérience d'une population dans un style approprié à cette expérience.

Dans *Jazz*, le rythme du texte est tributaire aussi des procédés de répétitions et variations. On note une illustration quand Golden Gray, décrivant la douleur de ne jamais avoir rencontré son père, exprime son sentiment d'avoir un membre amputé ; et dans cette description, certains mots et expressions sont répétés pour souligner la métaphore et pour accentuer l'effet rythmique :

Now I feel the surgery. The crunch of bone when it is sundered, the sliced flesh and tubes of blood cut through, shocking the bloodrun and disturbing the nerves.

⁵¹⁴ Comme la soie était peu prisonnière ! Et le jus bien emprisonné, lui. (...) Comme la soie était peu prisonnière ! Et avec quelle rapidité la saveur emprisonnée explosait, libérée ! (...) Comme la soie était peu prisonnière ! Combien fine, et déliée et libre ! (45)

*They dangle and writhe. Singing pain. Waking me with the sound of itself, thrumming when I sleep so deeply it strangles my dreams away. There is nothing for it but to go away from where he is not to where he used to be and might be still. Let the **dangle and the writhe** see what it is missing; let the pain sing to the dirt where he stepped in the place where he used to be and might be still. (158)⁵¹⁵*

On voit comme le « chant de douleur » de Golden Gray se fait « entendre » dans tout le passage à grand renfort de répétitions de groupes de mots. La musicalité est d'autant plus évidente que le texte fait clairement référence au « balancement » et à la « chanson ».

Des passages similaires sont répandus dans le roman et, tout comme les riffs fournissent une base sous-jacente aux solistes du jazz, ces répétitions dans la langue fournissent une sorte d'infrastructure stable dans le texte de Morrison. En impulsant le mouvement rythmique du roman, elles obligent, ces répétitions, à lire le texte à haute voix afin de mieux apprécier la musicalité de l'écriture. C'est sans doute pour cette raison qu'un critique comme Henry Louis Gates a pu écrire : *the riff is the central component of jazz improvisation. It is a figure, musically speaking, a foundation, something you could walk on.*⁵¹⁶

Il n'est donc pas étonnant qu'Alan J. Rice ait considéré le riff comme étant la figure principale du « Morrison jazzy prose style »⁵¹⁷ Il explique notamment que l'utilisation consciente de la répétition par la romancière en fait un dispositif littéraire de premier plan, et que ses romans ressemblent à des solos imbriqués, compliqués, improvisés et non linéaires.

Il est à remarquer enfin que ces jeux de répétitions et de variations opérés avec des groupes syntaxiques miment cet effet de tension qui est caractéristique du swing. Jacques Reda décrit en ces termes le lien étroit qui existe entre le blues, la syncope et le swing :

⁵¹⁵*Maintenant je sens la chirurgie. Le craquement de l'os qu'on a scié, la chair découpée et les tubes sanguins tranchés, le choc de la circulation et les nerfs dérangés. Ils pendent et se tordent. Une douleur brûlante. Me réveille de mon propre bruit, tambourine dans mon sommeil si fort que ça étrangle mes rêves. Rien à faire qu'à partir d'où il n'est pas pour aller où il était et où il est peut-être. Que ce qui pend et se tord voie ce qui manque ; que la douleur chante pour la terre où il a marché à l'endroit où il était et où il est peut-être. (177)*

⁵¹⁶*Le riff est le composant central de l'improvisation jazzique. C'est un chiffre, musicalement parlant, une base, quelque chose sur quoi vous pourriez marcher.*

Cité in Nicholas F. Pici, "Trading Meanings", *op. cit.*

⁵¹⁷Alan J. Rice, "Jazzing It up a Storm", *op. cit.* p. 425.

Préparé par le pas du blues qui s'extrait pesamment de la servitude, le rythme à quatre temps du jazz paraît s'engager droit devant soi dans une avenue largement ouverte et sans fin. Ce rythme est une marche, un en avant, et le jazz en effet marche, mais le déplacement qui s'est opéré dans l'accentuation (du temps fort sur le temps faible) a radicalement modifié la nature du pas qui, dès lors, danse et procède vers le suivant par rebonds et glissades sur le pont suspendu de la syncope. Tel est le fondement du phénomène rythmique plus complexe qu'on appelle *swing*.⁵¹⁸

L'idée qui en ressort est précisément celle de ce balancement caractéristique du *swing* qu'on peut aussi repérer dans les phrases du texte, quelque chose qui vous donne envie de danser, comme l'écrit Mark C. Gridley : *makes you want to dance, clap your hands, or tap your feet*.⁵¹⁹

Dans *Tels des astres éteints*, on a vu, en analysant la structure cyclique de la narration, comment des phrases reviennent à l'Intro et à l'Outro comme des refrains, créant du même coup une ambiance sonore cyclique au niveau de la macrostructure. Le même effet est observable à plus petite échelle, celle des paragraphes et des phrases. A titre illustratif, cet extrait de la page 83 :

On te dira que nous n'étions rien que des peuplades primitives, serviles.

Ne réponds pas à ces billevesées.

Sache seulement que Makeda était belle, spirituelle, forte.

On te dira que nous n'avons réclamé notre liberté, que quand la culture des autres nous fut inculquée, que leurs Lumières nous révélèrent l'injustice que nous subissions.

Ne réponds pas à ces balivernes.

Sache seulement que Nzinga était reine. Sa lutte fut antérieure à leur révolution...

C'est nous qui transcrivons sous forme de vers, sous le modèle du critique Farah Jasmine Griffin, afin de mieux montrer la nature poétique de l'extrait. Les

⁵¹⁸ Jacques Reda, « Propos sur l'actualité définitive du jazz », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, op. cit. p. 25.

⁵¹⁹ *Vous pousse à vouloir danser, battre des mains, ou taper des pieds.*

Mark C. Gridley, *Jazz Styles: History and Analysis*, cité in Nicholas F. Pici, "Trading Meanings", op. cit.

soulignements mettent en relief les groupes syntaxiques qui font l'objet de répétitions et de variations. On « entend » comment ce procédé confère à l'extrait une musicalité particulière, comment elles miment l'improvisation tout en créant l'effet de tension caractéristique du swing.

VII-3. Jeux sonores

Les textes imitent les sonorités musicales à travers des procédés qui d'une part accentuent l'expressivité sonore et produisent des effets de discontinuité d'autre part. Mais avant de le développer, la manière par laquelle le médium sonore modélise l'écriture en général mérite sans doute qu'on s'y attarde un moment.

VII-3.1. Musique et sonorisation du texte

De manière générale, la transposition de la musique implique toujours une volonté de « sonoriser » le texte littéraire, de rapprocher la littérature des arts sonores. La simple évocation d'une référence musicale suscite une musique dans l'esprit du lecteur (si la référence lui est connue), formant une sorte de fond sonore fictif qui accompagne la lecture. L'hybridation des deux formes d'expression (musique et littérature), le foisonnement des titres et de thèmes musicaux, tout cela a pour fonction d'étendre le public des lecteurs à celui des mélomanes tout en suscitant un phénomène assez particulier d'intérêts croisés : les mélomanes s'intéressent à la lecture des textes littéraires, et les lecteurs s'intéressent à l'écoute de la musique.

Dans l'œuvre musico-littéraire, la forte présence du médium sonore situe l'écriture dans ce qu'on a coutume aujourd'hui d'appeler les « écritures sonores », les « écritures audiovisuelles » ou les « écritures médiagéniques »⁵²⁰, écritures auxquelles François Guiyoba a consacré un ouvrage qui s'avère être l'une des études pionnières en la matière. Cet ouvrage collectif démontre, à travers des analyses textuelles précises, comment les écritures médiagéniques opèrent une intrication généralisée des médias artistiques, détruisant ainsi la nomenclature et l'intégrité des genres artistiques traditionnels. C'est l'application peut-être la plus

⁵²⁰ Guiyoba, François et alii, *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, l'Harmattan, 2015.

achevée du principe wagnérien de « l'art total », principe qui caractérise l'imaginaire moderne et postmoderne, et qui postule qu'un art donné ne peut se manifester sans s'ouvrir aux autres ou les intégrer.

Parlant précisément du croisement entre les arts sonores et la littérature, Aude Locatelli a répertorié un ensemble de stratégies par lesquelles les textes, et particulièrement ceux qui s'inspirent du jazz, accentuent la dimension sonore de l'écriture : les jeux sonores sur l'onomatopée, sur les néologismes, l'usage des onomatopées, le glissement de la prose à la poésie, à des fragments de prose poétique ou textes de chansons.⁵²¹ Le résultat en est que les effets de rupture observés au niveau de la syntaxe peuvent être également *entendus* au niveau phonique, doublés d'une accentuation de l'expressivité sonore.

VII-3.2. Sonorités et expressivité

C'est une caractéristique essentielle des musiques afro-américaines, que de rechercher non pas le son parfait, mais le son le plus expressif, qui soit en adéquation avec le ressenti, quitte à être approximatif. C'est l'un des héritages, comme on l'a vu dans la première partie, de la tradition africaine. Comme l'écrit Lucien Malson, *la tradition africaine, c'était, avant tout, un goût pour les timbres triturés, adultérés, effaçant la frontière incertaine qui passe entre le son et le bruit.*⁵²² Les romans transposent le même procédé, à grand renfort d'onomatopées, comme dans le jazz où les musiciens en quête de l'expressivité sonore se contentent parfois de mimer les sons avec la voix, produisant des effets comme le *growl*, ou encore le *vibrato* qui s'entend particulièrement dans le blues.

Eusebio Rodrigues a analysé les sonorités d'un passage particulier du roman *Jazz*, celui où Dorcas, couchée dans un lit, est soulagée par le fait que les bruits de la musique de ville ne sont pas lointains :

*Dorcas lay on a chenille bedspread, tickled and happy knowing that there was no place to be **where somewhere**, close by, somebody was not licking his licorice stick, tickling the ivories, beating his skins, blowing off his horn while a knowing woman*

⁵²¹ Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres*, op. cit., pp. 137-9.

⁵²² Malson, Lucien et Bellest, Christian, *Le jazz*, op. cit., p. 6.

*sang ain't nobody going to keep me down you got the right key
baby but the wrong keyhole you got to get it bring it and put it
right here, or else (60)*⁵²³

Ce passage est analysé par Rodrigues de la façon suivante : les syllabes « ing » et « ick » sonnent comme un contrepoint ; le « ick » d'abord retentit dans «*tickled*», puis continue de résonner comme une paire de pilons qui claquent, dans «*licking* », «*licorice* », «*stick* », «*ticking* ». ⁵²⁴ D'autres sonorités telles que \wɛə\ et \ɪŋ\ fonctionnent également comme des onomatopées, tout en créant des effets de répétitions et de variations. Après avoir analysé les rythmes et les sonorités du jazz dans plusieurs passages du roman⁵²⁵, Rodrigues écrit : *The text, vibrant with sound and rhythm, invites us... to set aside... logic in order to enter a magic world that cries out for deeper modes of knowing.*⁵²⁶

Houston Baker Jr. a aussi étudié les sonorités du roman de Morrison en faisant une remarque pertinente, à savoir que le texte est comme la métaphore d'un enregistrement sonore,⁵²⁷ et que cela est perceptible dès l'onomatopée qui est le premier mot (ou le premier son) du texte : *Sth*. Pour la critique, cette sonorité ne doit pas être entendue/lue uniquement comme une onomatopée, mais elle doit être traduite dans les termes mêmes du roman, c'est-à-dire dans le langage musical ou jazzique : le *Sth* résonne comme le premier sifflement de l'aiguille qui glisse vers la première rainure d'un disque, et cette interprétation est soutenue par les références aux disques qui se répètent tout au long du texte pour suggérer non seulement le chemin de fer, mais aussi le fait que les disques et les phonographes sont des métaphores pour le récit tout autant qu'elles s'intègrent dans les histoires des personnages.

⁵²³*Dorcas était allongée sur un dessus-de-lit en éponge, titillée et contente de savoir qu'on ne pouvait être nulle part sans que quelqu'un, tout près, lèche son biniou, chatouille l'ivoire, frappe sur ses peaux, souffle dans sa trompette pendant qu'une femme avertie chante y a personne qui va m'faire taire t'as la bonne clef baby mais l'mauvais trou de serrure faut que tu l'trouves que tu l'apportes et le mettes là, sans ça gare. (72)*

⁵²⁴Karen F. Stein, *op. cit.*, pp. 141-2.

⁵²⁵Rodrigues Eusebio, « Experiencing jazz », *op. cit.*, pp. 733-740.

⁵²⁶*Le texte, vibrant de sons et de rythme, nous invite... à mettre de côté... la logique afin d'entrer dans un monde magique qui hurle des modes plus profonds de connaissance. Ibid, p.735.*

⁵²⁷Houston A. Baker, Jr, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature, op. cit.*, p. 67.

Dans *Tels des astres éteints*, les onomatopées apparaissent principalement sous le mode des assonances et les allitérations. A titre d'exemple, cet extrait de la page 127 :

*On avait quelques **d**écennies pour parcourir un chemin ayant demandé **des** siècles à **d**'autres. **Des** siècles **d**'obscurantisme. **De** guerres. **De** pouvoirs absolus aux mains **de** dynasties consanguines. **Des** siècles **de** servage. **De** famine. **D**'épidémies. **D**'analphabétisme. *S'il fallait subir tout cela, on baissait le bras **d**'avance.**

Comme on peut le constater, l'allitération en [d] renforce la dimension sonore de l'extrait tout en faisant l'effet d'une onomatopée. Etudiant cette volonté de mimer par l'écriture la voix humaine, Jean-Pierre Martin écrit :

A la façon dont on entend un bruit de glotte dans le son du sax be-bop, on entend un rire impur dans les textes de Queneau, de Pinget, d'Arno Schmidt, de Salinger, de Gadda, de Joyce ou de Beckett – ce qui échappe à la notation et à la grammaire : les bruits de voix, les bruits d'autre, le swing, la glossolalie. C'est toute la différence entre le bien écrit (le léché, le lissé) et l'écrit pneumatique (La langue pulsive, musiquée, vocalisée).⁵²⁸

On l'aura compris, cette remarque, que le critique fait à propos des auteurs européens est tout aussi bien valable pour Toni Morrison que pour Léonora Miano. Mais l'imitation par le langage des sonorités du jazz ne se limite pas à la quête d'expressivité, elle se traduit aussi par des recherches des effets de discontinuité.

VII-3.3. Sonorités et discontinuités

La transposition de l'écriture improvisée et syncopée du jazz se traduit au niveau du traitement de la matière sonore des textes par des procédés aussi variés que le mélange des formes discursives, les répétitions et variations.

⁵²⁸ Martin, Jean-Pierre, « Des sourds et des scatteurs », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, op. cit., p. 37.

VII-3.3.1. De l'écrit à l'oral

On note dans pratiquement tous les textes du corpus une prépondérance de discours divers appartenant au registre oral : le langage familier, les proverbes, les paroles de chansons et toutes les marques de l'intertexte musical qui sonorisent le texte et en accentuent la dimension sonore et lyrique. C'est dire la portée stylistique de tous les *lyrics* qu'on a pu identifier jusqu'ici dans les textes du corpus. Plus particulièrement, ces références provoquent à l'image de la syncope un effet de rupture qui rompt l'homogénéité de la prose, par l'incursion de l'oral dans l'écrit et du poétique dans le narratif.

Dans *Song of Solomon*, le ton est donné dès le titre. D'abord, d'un côté, le substantif « song », pour être du lexique de la musique, nous plonge d'emblée dans l'univers musical, comme pour signifier qu'il ne s'agit pas seulement d'un texte mais surtout des suites de sons, des paroles poétiques, des harmonies, des mélodies, des couplets, des refrains,... autant de choses qui sont les éléments définitoires d'une chanson. Bien sûr, le terme a pu avoir d'autres significations dans l'histoire littéraire, et là nous pensons par exemple à la connotation médiévale qu'il prend dans un titre comme *La chanson de Roland*, mais quel que soit l'emploi qu'on en fait, le sème « musique » n'est jamais très loin, et la chanson de gestes par exemple, quoique centrée principalement sur la narration des hauts faits des héros épiques, était aussi des poèmes destinés à être chantés ou récités par les troubadours ou les trouvères.

D'un autre côté, le patronyme « Solomon », s'il nous fait penser directement à la Bible et au Coran (où il est appelé « Sulāimān »), n'en réfère pas moins lui aussi à la musique. Car Salomon est présenté dans la Bible comme un personnage intelligent et raffiné à qui l'on a attribué, même si cela est sujet à controverses, la paternité de plusieurs textes bibliques comme *Le Cantique des cantiques*, qui se dit d'ailleurs aussi *Cantique de Salomon* ou *Chant de Salomon*. Le parallèle qui dès le titre s'établit ainsi entre le nom « Salomon » et la musique pourrait amener à considérer que le texte de Morrison comporte les mêmes caractéristiques formelles ou thématiques que celui de Salomon, devenant ainsi une reprise ou une réécriture du fameux livre biblique. Autrement dit, *Song of Solomon* ne serait rien d'autre qu'une version nouvelle du *Cantique des cantiques*. Si

l'hypothèse mériterait pour être validée une étude entièrement à part, il n'en reste pas moins qu'elle atteste d'emblée du mélange des registres discursifs dont le roman fait preuve.

Dans *Beloved*, ce mélange est particulièrement sensible dans les quatre monologues des trois personnages principaux : Sethe, Denver, Beloved et toutes les trois. Ces monologues, qui sont sans doute les passages du roman où l'oralité et la poésie sont portées à leur paroxysme, donnent l'impression que les protagonistes chantent bien plus qu'ils ne parlent.

Le roman *Jazz* intègre les références musicales dans le tissu de la narration pour tenter d'infuser dans la fiction les sons et les sensations du Harlem des années 1920 et 1930 ; c'est dans ce contexte qu'évoluent les personnages, l'une de leurs préoccupations favorites étant d'aller dans les soirées, de danser, d'écouter de la musique. La musique est aussi celle qui s'élève des rues et des prestations des bluesmen, comme on peut lire dans ce passage :

Blues man. Black and bluesman. Black therefore bluesman.
Everybody knows your name.
Where-did-she-go-and-why man.
So lonesome-I-could-die man.
Everybody knows your name. (119)⁵²⁹

Le jazz constitue en fait une partie intégrante de la vie des Afro-Américains en ville dans le roman de Morrison. Elle s'élève dans les appartements et les salons de coiffure (comme celui d'Alice Manfred), elle glisse au-dessus des toits et ricoche entre les bâtiments de la ville, pénétrant dans l'âme de chaque personne qu'elle atteint, sans que jamais le mot « jazz » soit mentionné une seule fois. Selon Nicholas F. Pici, en laissant la musique « anonyme » et en n'évoquant jamais les noms des musiciens populaires de jazz des années 1920 (comme Louis Armstrong, Bessie Smith ou Paul Whiteman), Morrison cherche à mettre l'accent sur les traditions folkloriques de cette musique, sur sa dimension communautaire.⁵³⁰ En

⁵²⁹*L'homme du blues. Noir, avec le blues. Noir, donc l'homme du blues. Tout le monde sait ton nom. L'homme où-est-elle-partie-et-pourquoi. L'homme-si-seul-à-en-mourir Tout le monde sait ton nom.* (135)

⁵³⁰Nicholas F. Pici, "Trading Meanings", *op. cit.*

somme, le jazz est traité dans le roman de manière à représenter un milieu culturel et urbain.

Dans *Les Aubes écarlates*, un extrait nous paraît particulièrement révélateur du mélange des registres discursifs :

Aïda avait laissé une pile de vieux vinyles et de Cd sur la moquette brune. Epa se chargeait de les poser sur la platine, de les enfourner dans le lecteur. Il était soulagé que le disque qu'ils écoutaient se termine. (...) Ce n'était pas ce qu'il recherchait. Espérant que la chanteuse suivante soit moins tourmentée, il glissa le CD dans le lecteur, s'allongea sur la moquette, examinant la photo de la femme sous l'étui transparent. Une voix profonde emplît la pièce, chargeant l'espace d'une mélancolie lancinante, hypnotique. L'auditeur avait le sentiment d'être entraîné, malgré lui, dans un univers envoûtant, peuplé d'esprits, de femmes sauvages prêchant une spiritualité aussi ancienne que l'humanité. (223-4)

On assiste dans ce passage à l'intrusion dans le récit du titre de chanson qui va changer le cours de l'intrigue, car c'est en écoutant cette musique que le héros va se révéler à lui-même et découvrir la mission qu'il lui revient d'accomplir pour le salut de sa communauté. On notera que les références au « disque » et à la « platine » ne sont pas sans rappeler celles qui sont faites dans *Jazz* de T. Morrison.

Ainsi, le texte de L. Miano fonctionnerait lui aussi comme la métaphore d'un enregistrement sonore, surtout quand on constate que le sentiment que produit la musique sur Epa, le « sentiment d'être entraîné, malgré lui, dans un univers envoûtant, peuplé d'esprits, de femmes sauvages prêchant une spiritualité aussi ancienne que l'humanité », c'est exactement le même sentiment qu'on éprouve à la lecture du roman. Il faut dire que le médium sonore prend une importance beaucoup plus grande dans le contexte africain où s'inscrivent les romans de Miano, dans la mesure où ceux-ci favorisent une réhabilitation du chant et de la chanson (qui forment un sous-groupe de ce que l'on nomme poésie ou littérature orale) dans une Afrique où, comme le note à juste titre Robert Springer, *l'oralité a depuis longtemps été mise sous l'éteignoir par l'écriture*.⁵³¹ Ainsi, en situant l'oralité et l'écriture sur le même pied d'égalité, L. Miano réagit à sa manière contre ce préjugé

⁵³¹ Springer, Robert, *op. cit.*, p. 5

ancien qui tendait à faire croire qu'une civilisation de l'oralité⁵³² n'était pas une civilisation, prétexte assez commode pour perpétuer l'oppression et l'exploitation multiséculaires.

VII-3.3.2. Répétitions et variations

Au-delà du mélange des registres de l'écrit et de l'oral, la création des effets de ruptures au niveau des sonorités passe aussi par la prépondérance dans les textes des figures de style telles que l'anaphore, la répétition, les assonances, les allitérations. Ces procédés non seulement renforcent la musicalité de la langue mais surtout cherchent à mimer la syncope jazzique.

Si on considère le cas de *Song of Solomon*, on constate que ce titre est un groupe nominal déjà musical en soi, ne serait-ce qu'en vertu de sa sonorité particulière. Il ne comporte en effet qu'une seule voyelle, le « o » ouvert qui se répète en se déclinant, sur le plan phonétique, en trois [o] sans nasales et deux [o] nasales qui font un peu l'effet d'accents toniques dans l'expression. Du côté des consonnes, on note également la répétition de la sifflante [s] dont le sifflement est accentué par l'affriquée [f], créant un son de sifflement dans l'ensemble. On voit bien que ce titre est composé essentiellement sur la base d'une allitération et d'une assonance (qui n'ont d'ailleurs pas disparu dans la traduction française : *La chanson de Salomon*), produisant ainsi des effets de répétition, de régularité voire de monotonie où l'on entend déjà s'ébaucher un rythme, s'esquisser une mélodie, celle qu'on ne cessera d'écouter jusqu'à la fin du texte, que ce soit dans le *Sugarman blues* chanté par les personnages ou dans la composition des phrases.

En ce qui concerne le roman *Jazz*, si Karen S. Stein considère que le son en est un sujet principal à côté de la langue⁵³³, on ne peut que constater combien il joue avec les sonorités des mots. Si on revient sur l'extrait où on a identifié des onomatopées, on s'aperçoit qu'il est aussi assez significatif du point de vue des répétitions et des variations :

⁵³² Encore que parler de civilisation de l'oralité n'est qu'une généralisation à outrance, l'écriture ayant bel et bien existé dans certaines cultures africaines, comme c'est le cas bien connu de l'alphabet bamoun aussi appelé localement « l'écriture shü-mom », dont l'inventeur était le sultan Njoya dans le royaume Bamoun, à l'ouest du Cameroun.

⁵³³ Karen F. Stein, *op. cit.*, p. 145.

Dorcas lay on a chenille bedspread, tickled and happy knowing that there was no place to be where somewhere, close by, somebody was not licking his licorice stick, tickling the ivories, beating his skins, blowing off his horn while a knowing woman sang ain't nobody going to keep me down you got the right key baby but the wrong keyhole you got to get it bring it and put it right here, or else. (60)⁵³⁴

Etudiant cet extrait, Rodrigues Eusebio observe qu'il n'utilise pas seulement un lexique musical (le « bâton de réglisse » (*licorice stick*) qui évoque la clarinette ; les « touches » (*ivories*) qui évoquent le piano ; les « peaux » (*skins*) qui évoquent le tambour), mais aussi que ce lexique musical est porteur de sonorités jazziques qui montent du texte pour entrer dans les oreilles.⁵³⁵ Le critique poursuit en expliquant que la désinence participiale « ing », introduite par *knowing*, est répétée pour maintenir un flux continu du mouvement : *licking, tickling, beating, blowing, knowing, going*. Les rimes internes (*where, somewhere*) et la répétition en balancement (*somewhere, somebody*) accélère le tempo ; le riff minuscule (*where somewhere, close by, somebody*) avec ses virgules délibérées, placées pour obliger la voix à faire une pause, suggère un rythme lent. Le passage entier finit avec une période (portion d'une mélodie formant un membre de phrase) qui n'en est pas une, parce que la voix ne chute pas mais continue de résonner : « ou bien » (*or else*). Indéfinie et inachevée, la voix continue de résonner comme un avertissement ou une promesse. Rodrigues Eusebio conclut en ces termes: *Language is made to syncopate, the printed words loosen up and begin to move, the syntax turns liquid and flows.*⁵³⁶

Ainsi donc les répétitions et variations qu'on peut identifier au niveau des sonorités contribuent à renforcer les effets de rupture au niveau du rythme du texte.

En ce qui concerne les textes de L. Miano, c'est surtout *Contours du jour qui vient* qui retient notre attention à ce niveau, et plus particulièrement le titre. Comme

⁵³⁴ Voir traduction p.305

⁵³⁵ Rodrigues Eusebio, « Experiencing jazz », *op. cit.*, p. 735.

⁵³⁶ *La langue est faite pour syncoper, les mots imprimés se délient et se mettent à bouger, la syntaxe se liquéfie et se met à couler.*

Rodrigues Eusebio, « Experiencing jazz », *op. cit.*, p. 735

avec *Song of Solomon*, on peut relever que de ce groupe nominal « contours du jour qui vient », émane une musique indépendamment de toute intertextualité ou interartialité. Car en « écoutant » ce titre, on a l'impression d'une harmonie, d'une musicalité qui d'abord séduit sans qu'on s'en avise, et lorsqu'on y prête un peu plus l'oreille, on s'aperçoit que cela tient à deux choses : le rythme et le son.

En effet, le décompte des syllabes permet d'affirmer qu'on est en présence d'une phrase verbale de six syllabes qui sonne un peu comme la moitié d'un alexandrin. Les trois différents membres de cette phrase, séparés par des pauses (contours / du jour / qui vient), comportent le même nombre de syllabes chacun, deux, créant ainsi un rythme ternaire à deux temps (2x3). Il se produit ainsi un effet de symétrie et d'équilibre que viennent renforcer les sonorités : d'une part le retour du son vocalique [u] qui forme l'accent tonique des deux premières mesures du groupe (contours / du jour) ; d'autre part le retour du son consonantique [k] qui forme le son initial de la première et de la dernière mesure du groupe (contours / du jour / qui vient) ; et enfin le retour du son vocalique [i] qui marque les deux dernières mesures du groupe (qui vient). Il se crée ainsi une musique inhérente à la structure rythmique et sonore de ce titre, une musique qui réside principalement dans la répétition et la variation des sons, annonçant dès le seuil la portée sonore du roman, ce qu'on ne tarde pas à confirmer avec les épigraphes qui ne sont rien d'autres que des *lyrics* de jazz vocal.

VII-4. La *petite musique des textes*

On l'aura remarqué, tous les procédés rythmiques et sonores qu'on vient de décrire concourent à renforcer la musicalité inhérente à la langue et plus particulièrement à la langue littéraire. Ainsi, quand on lit les écrits de Morrison et Miano, on expérimente clairement tout ce qui concourt à rendre la langue musicale, et que Enzo Cormann décrit en ces termes :

La musicalité de la langue est affaire de temps ; de vide et de tempo, de scansion, d'accents, de trous, d'aspérités, de pleins et de déliés... Affaire de pulsion : le pouls lancinant de la phrase au sortir de l'apnée infinie qui précède toute fiction, la marche obsessionnelle du verbe dans le champ du récit, la ritournelle mentale

modélisant, bornant de proche en proche toute aventure littéraire, le surgissement des leitmotive, la concaténation langagière, la ponctuation, le « souffle »...⁵³⁷

Il se produit ainsi une sorte de *petite musique* que l'on entend en imagination tout au long de la lecture, et qu'on pourrait assimiler à ce qu'on appelle en jazz le « phrasé », c'est-à-dire une voix libre et originale. Mais ce phrasé, qui serait un élément primordial dans les textes autant qu'il l'est dans le jazz, n'engage pas uniquement le rythme et les sonorités mais la totalité du texte avec ses éléments sémantiques, thématiques, narratifs, lexicaux ou isotopiques ; autant de niveaux de lecture qu'on a eu à aborder par ailleurs. C'est de l'interaction entre ces éléments divers qu'émerge une unité, donc un phrasé dont il importe de présenter les enjeux : ceux-ci paraissent aussi bien de l'ordre du poétique que de l'idéologique, du pragmatique, de l'économique.

VII-4.1. Une écriture tout en mouvements

L'usage de la syncope à tous les niveaux du texte obéit principalement à une volonté de dynamiser l'écriture. En effet, la syncope entraîne une succession de ruptures qui enrichissent le paramètre rythmique, ce qui revient à privilégier la mesure du texte à son harmonie. Cela revient aussi à privilégier l'axe paradigmatique à l'axe syntagmatique, ce qui place l'écriture dans une logique de verticalité. Les ruptures, en permettant l'improvisation, favorisent la quête d'inventivité qui assure l'originalité du phrasé tout en insufflant dans le texte un mouvement qui définit ce qu'Aude Locatelli appelle « l'écriture cinétique ».⁵³⁸ Mais il faut dire que cette prépondérance du mouvement et du rythme ne s'inspire pas seulement de l'écriture syncopée du jazz, elle se doit aussi au blues, surtout si on se situe du point de vue de Houston A. Baker, qui décrit le blues comme étant un code et une force.⁵³⁹ Pour lui en effet, le blues traduit une expérience discontinue, et il refuse d'être fixé dans une signification définitive ; ses rythmes instrumentaux suggèrent le changement, le mouvement, l'action, la « continuance », des possibilités illimitées et infinies.

⁵³⁷ Cormann, Enzo, « Comment cette chose est entrée en nous », op. cit., p. 41.

⁵³⁸ Locatelli, Aude, *Jazz belles-lettres*, op. cit., p. 133.

⁵³⁹ Houston A. Baker, Jr, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, op. cit., p. 8.

Par ailleurs, il importe aussi de noter que le rythme syncopé donne l'impression d'une écriture qui *danse*, impression qui se renforce lorsque le texte représente littéralement des personnages qui dansent. Le lien entre le jazz, la danse et le corps s'illustre particulièrement dans *Jazz* de Morrison, et ce lien peut être établi dès ce titre comme l'a remarqué notamment Antona Healey :

Le titre *Jazz* donne le ton du roman et suggère déjà un rapport étroit entre la musique et le corps car à l'origine l'expression to "Jazz up" signifie pratiquer l'acte sexuel. Sous la plume de Toni Morrison, le corps noir devient littéralement l'incarnation physique de la musique et du rythme.⁵⁴⁰

L'étude d'Antona Healey montre comment le roman accorde une place importante à la description des corps qui dansent, des scènes de fête où tout est dans la démesure et l'excès amplifié par le rythme et l'alcool. Le jazz étant explicitement lié au corps et à la sensualité, le texte se fait un réservoir d'insinuations érotiques, et c'est le langage du corps et de la chair qui prédomine : *sous la plume de Morrison, le jazz devient une véritable invitation au plaisir. Il y a une personnification très nette de la musique qui devient l'un des personnages principaux du roman.*⁵⁴¹

Le critique observe que le corps doit être entendu aussi dans le sens du matériau signifiant du texte. La musique n'envahit pas seulement les rues de Harlem et le domaine du signifié, elle se propage aussi au niveau du signifiant, envahissant le corps même du texte qui vit au rythme des sonorités musicales. Le lecteur doit s'investir personnellement, offrir une part de lui-même afin de redonner corps et voix au texte en devenant l'instrument de musique qui lui insuffle vie :

La musique (...) devient le principe même de l'écriture de Morrison. Tout l'art de l'auteur est d'avoir su créer une osmose parfaite entre la musique et le corps qui devient l'incarnation physique du jazz. Comme les danseurs, le corps du texte est parcouru par les notes, les harmonies, le rythme et les pulsions du jazz.⁵⁴²

⁵⁴⁰ Antona Healey, « La Représentation du corps et de la musique dans *Jazz* de Toni Morrison », in *Cycnos*, Volume 20 n°2, mis en ligne le 25 juin 2005, <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=85>.

⁵⁴¹ Antona Healey, op. cit.

⁵⁴² *Ibid.*

De telles analyses prennent un peu plus de relief à la lumière de la théorie du rythme de Meschonnic, pour qui le rythme n'est rien d'autre que le mouvement du corps dans le langage. En partant d'une remise en question de la conception traditionnelle de l'oralité, la critique du rythme cherche à ne pas disjoindre les catégories distinguées par une esthétique de la perception (regard, écoute) qui séparent au sein du mouvement du corps dans le langage et du langage dans le corps : *Il n'y a pas d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective, transsubjective.*⁵⁴³ C'est dire que la relation entre le corps et l'écriture est portée à son paroxysme dans l'écriture-jazz. Pour Jean-Pierre Martin, cette relation fait partie des paramètres qui élèvent le jazz de la simple musique à une posture face au langage et face à la vie en général :

Oui, le jazz est une manière de vivre. Un rapport au rythme, une relation entre corps et chose écrite, peinte, cinématographiée. Une manière de vivre la langue vissée au corps, au ventre, au plexus, au nombril, la langue viscérale, qui part de l'intérieur, de l'inaudible et qui cherche à rendre cette intensité : la respiration, la pulsation du jour, le phénomène d'être en vie.⁵⁴⁴

Parlant précisément de ses incidences sur la vie, l'écriture-jazz draine dans son sillage, au-delà d'une manière d'être, toute une vision du monde et un modèle d'action.

VII-4.2. Enjeux idéologiques et pragmatiques

Il faut dire que tout récit remplit une fonction sémio-pragmatique, il cherche à agir sur le lecteur. L'émetteur et le récepteur sont deux instances indissolublement corrélatives, surtout quand on sait qu'*il n'y a d'art que pour et par autrui*⁵⁴⁵. En littérature, de même qu'il faut distinguer auteur concret et auteur abstrait, il faut aussi faire une différence entre lecteur concret et lecteur abstrait. Le premier est une personne biographique tandis que le second, est le destinataire que postule toute

⁵⁴³ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 299.

⁵⁴⁴ Martin, Jean-Pierre, « Des sourds et des scatteurs », op. cit., p. 35.

⁵⁴⁵ Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p.11.

situation de communication. Appelé aussi *lecteur modèle* par Umberto Eco, il est celui qui est visé, construit, postulé par le texte :

lecteur idéal, implicite, que programme le texte, avec lequel le scripteur (l'instance productrice au cours de son écriture) a dialogué tout au long de son activité d'écriture. Il s'agit d'une image du destinataire proposé, d'un lecteur qui accéderait aux sens l'œuvre⁵⁴⁶.

Ainsi, il est possible, en se référant notamment à des notions telles que l'embranchement ou la médiation, de repérer dans un texte littéraire les éléments qui y dessinent la présence de l'auteur et celle du lecteur à qui il s'adresse, tout en dégagant les intentions qu'il ourdit à son égard. Les mêmes démonstrations peuvent être faites de « l'auditeur virtuel » que construit l'œuvre musico-littéraire. Lorsque la transposition est celle des musiques afro-américaines, le pôle récepteur se trouve encore particulièrement concerné, car ce sont des musiques qui ont une forte dimension pragmatique héritée, comme on l'a vu, de l'aspect fonctionnel de l'oralité dans la culture africaine. *Si l'on considère la musique africaine dans ses intentions*, écrit LeRoi Jones, *on s'aperçoit qu'à la différence de la musique occidentale, elle est purement fonctionnelle*.⁵⁴⁷ En effet, la musique est très présente dans les stratégies de communication en Afrique, que ce soit pour faire la cour, pour provoquer, pour marquer le dédain ou pour accompagner toutes sortes de rites. Dans le contexte américain, il est remarquable que dans un courant artistique comme le *Black Art Movement*, c'est en vertu de son aspect fonctionnel que le jazz est devenu un modèle d'expression et de communication, comme l'a justement remarqué Zora Neale Hurston :

The real issue, as I see it, is the function of art, not in the Marxist sense which also proves to be inadequate for us, but in the sense that what is expressed is felt. And, as in jazz, there is unity between the audience and the performer. This is the relationship many black writers are searching for today.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶Eco, Umberto, *Lector in fabula*, op. cit., p. 24.

⁵⁴⁷LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, op. cit., p. 55.

⁵⁴⁸*La vraie question, à mon avis, est la fonction de l'art, pas dans le sens marxiste qui s'avère également inapproprié pour nous, mais dans le sens que ce qui est exprimé est ressenti. Et, comme dans le jazz, il y a une union entre l'assistance et l'interprète. C'est la relation que beaucoup d'écrivains noirs recherchent aujourd'hui.*

Cité in Houston A. Baker, Jr., *Afro-American Poetics*, op. cit., p.147.

Ce souci de mettre un lien entre émetteur et récepteur obéit à une volonté de respecter les valeurs culturelles noires afin de mieux répondre aux désirs de la communauté afro-américaine. On a vu que la principale modalité par laquelle les romans réalisent cette fonctionnalité est la transposition du call and response. La voix narrative interpelle sans cesse le lecteur pour le solliciter, pour agir sur lui, et l'un des buts principaux de cet appel est de provoquer une catharsis non seulement par des paroles de chansons, mais aussi par l'écriture elle-même, par le langage et ses pouvoirs performatifs, par la textualisation même des procédés musicaux comme le riff. L'enjeu est d'enclencher le processus de deuil culturel à accomplir par les personnages comme par les lecteurs. Comme le pense Morrison elle-même, le roman afro-américain est un art de la guérison destiné à la communauté afro-américaine :

For a long time, the art form that was healing for Black people was music. That music is no longer exclusively ours; we don't have exclusive right to it. Other people sing it and play it; it is the mode of contemporary music everywhere. So another form has to take that place, and it seems to me that the novel is needed by African-Americans in a way that it was not needed before...⁵⁴⁹

Cette conception essentiellement pragmatique de l'art est aussi ce qui l'inscrit sur le terrain des luttes sociales et politiques. Toni Morrison considère que *the best art is... unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time.*⁵⁵⁰ Mais le primat est toujours accordé au renforcement des liens communautaires, car « si l'art ne parle pas du village, ou de la communauté, ou de vous, alors il ne parle de rien »⁵⁵¹

Chez L. Miano, le rôle pragmatique de l'écriture musicale se joue particulièrement dans *Tels des astres éteints*. En transposant la structure et le style

⁵⁴⁹Pendant longtemps, la forme d'art qui était curative pour les Noirs était la musique. Cette musique ne nous appartient plus exclusivement ; nous n'avons pas de droit exclusif sur elle. D'autres peuples la chantent et la jouent ; c'est la musique contemporaine à la mode partout. Donc, il faut que quelque chose d'autre prenne cette place, et il me semble que le roman est encore plus nécessaire pour les Afro-américains qu'il ne l'était avant...

Cité in Linden Peach, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁵⁰*Le vrai art est... incontestablement politique et irrévocablement beau en même temps.*

Morrison, Toni, « Rootedness. The Ancestors as Foundation », *op. cit.*, p. 345.

⁵⁵¹*Ibidem.*

du récital, l'auteure cherche à ériger le texte au rang de la parole : celle qui guérit, celle qui libère de la prison de la couleur en extériorisant les maux que celle-ci fait endurer. Même s'il est bien entendu qu'un texte ne peut être une parole ni une musique, au sens strict du terme. Tout au plus peut-il, par une sublimation poétique de la douleur, offrir une *catharsis*. Et la musique elle-même, qu'elle que soit la forme qu'elle prend, demeure impuissante de changer quoi que ce soit à elle seule au cours des choses. D'ailleurs, on constate à la fin du roman que, s'il se focalise tant sur la musique, c'est surtout pour mieux la contester. Le narrateur le fait comprendre à plusieurs reprises : *Assez de chants, que je n'entende plus les cris. L'heure est venue du silence, afin que la force vitale perdue à discourir engendre les preuves tangibles de son existence, de sa légitimité.* (403)

C'est un appel à l'action qui se trouve ainsi clairement lancé, une invitation à quitter tout ce qui est littérature pour engager le combat dans la vraie vie, pour lutter concrètement contre la culture dominante. Cette résistance ainsi conçue trouve aussi un écho dans ce qui définit le rythme selon Henri Meschonnic, l'écrivain étant conçu comme un sujet engagé dans la réinvention de la vie et de la liberté. En effet, la systématisme du rythme porte l'ensemble du discours à l'état de performatif et donne à la signifiante une force pragmatique. Dans cette perspective, toute œuvre littéraire, et par extension toute œuvre d'art, apparaît dotée de la capacité de transformer les conditions du voir, du sentir, du comprendre, du lire, de l'écrire et, plus largement encore, les cadres fondamentaux du vivre : notre manière d'être dans le temps ou les modalités de notre rapport au monde ou aux autres. Comme l'écrit le théoricien, *le poème transforme donc aussi notre rapport au réel. Puisqu'il transforme nos manières de sentir, de penser, d'être dans le temps et dans l'histoire, nos manières d'être avec les autres.*⁵⁵² Un autre théoricien, Michel de Certeau, trouve un lien étroit entre l'œuvre d'art comme communication et la transformation de l'histoire. Pour lui, le lecteur ou spectateur ou auditeur est un acteur de l'œuvre à part entière, il contribue avec l'artiste à créer un lien fécond entre le passé, le présent et l'avenir, ce qui est la véritable définition d'une « écriture historique » :

⁵⁵²Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 384.

L'écriture ne parle du passé que pour l'enterrer. Elle est un tombeau en ce double sens que, par le même texte, elle honore et elle élimine. [Le langage] exorcise la mort et il la case dans le récit qui lui substitue pédagogiquement quelque chose que le lecteur doit croire et faire. [...] Plus exactement, [l'écriture] reçoit les morts qu'a faits un changement social, afin que soit marqué l'espace ouvert par ce passé et pour qu'il reste possible cependant d'articuler ce qui apparaît sur ce qui disparaît. Nommer les absents de la maison et les introduire dans le langage de la galerie scripturaire, c'est libérer l'appartement pour les vivants, par un acte de communication qui combine à l'absence des vivants dans le langage l'absence des morts dans la maison. Une société se donne ainsi un présent grâce à une écriture historique.⁵⁵³

VII-4.3. Enjeux économiques

L'interrogation des enjeux économiques de l'écriture musicale s'impose d'autant plus que le texte peut être interprété, dans le sillage de Houston A. Baker Jr, comme la métaphore d'un enregistrement sonore, surtout quand on sait que l'essor de l'industrie du disque au début du XXe siècle s'est fait en grande partie pour les besoins de la croissance économique. Et si les musiques afro-américaines ont émergé et prospéré dans un contexte pourtant viscéralement raciste et ségrégationniste, c'est bien parce que le maître du capitalisme y trouvait un intérêt certain.

D'ailleurs, Houston A. Baker Jr n'a pas manqué de souligner le paramètre économique dans la définition du blues comme matrice culturelle.⁵⁵⁴ Il explique notamment que le développement de cette musique (qui n'était d'abord rien de plus que la complainte d'âmes enchaînées ou de vagabonds campagnards en manque d'amour) se doit avant tout à la volonté d'attirer l'intérêt avide des masses américaines. Dans les années 1920, les financiers américains s'étaient rendus compte des possibilités commerciales des musiques « noires », en même temps qu'ils s'apercevaient de l'importance des chemins de fer transportant vers les villes les Noirs qui amenaient avec eux leur force de travail – et leur musique. Ainsi donc, si le texte se modélise sur des musiques aux ressorts économiques très marqués, on peut logiquement postuler que ces mêmes ressorts président à leur élaboration (même si le texte se trouve ainsi ravalé un peu trivialement au rang d'un simple

⁵⁵³ Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 179.

⁵⁵⁴ Houston A. Baker, Jr, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, *op. cit.*, pp. 31-67.

produit de commerce). Autrement dit, les ressorts économiques qui ont motivé les chanteurs de blues à ses débuts seraient les mêmes qui motivent la présence des « blues voices » dans les textes, surtout ceux de Toni Morrison qui sont enracinés profondément dans le contexte afro-américain. Cette idée rejoint une conception assez constituée de l'œuvre littéraire comme tactique éditoriale c'est-à-dire une stratégie, un moyen pour les auteurs de se faire éditer, publier, lire. Il s'agit donc d'embrayer sur la question de l'instance de légitimation du discours littéraire, au croisement entre son champ social et l'horizon d'attente de l'écrivain face au lecteur.

En effet, le texte littéraire est déterminé par la réception. Inscrit dans un champ, il subit des contraintes, puisque l'écrivain est en interactions avec son contexte d'écriture. Le champ littéraire, dont Pierre Bourdieu⁵⁵⁵ est l'un des théoriciens les plus importants, est défini comme une structure de relations entre des agents, les pratiques et les objets d'un domaine particulier, soit en littérature, les écrivains, les éditeurs, les critiques, les lecteurs, la création, la publication, la lecture et les œuvres. La notion de champ littéraire remet donc en évidence le rapport logique que la littérature entretient avec la société. Elle introduit la théorie des positions et de la prise des positions qui indique l'autonomie relative de la littérature.

C'est dire que les choix esthétiques ne sont pas gratuits, l'écrivain est mu par l'espace de la réception. Au point de départ de l'acte d'écriture se situe cet espace à atteindre. Cette interprétation abonde dans le même sens que les thèses de la sémiostylistique actancielle initiée notamment par Georges Molinié :

L'actant émetteur n'émet que dans la mesure même où il est excité à émettre. Il ne produit qu'attiré par une zone à toucher à pénétrer. Il n'est mu exclusivement que par une et vers l'altérité symétrique de l'espace de réception⁵⁵⁶

Ces propos tout en suggérant une assimilation entre le fait textuel et l'acte sexuel, traduisent bien le fait que l'écrivain est motivé par le souci d'atteindre un large public, comme le dit une fois de plus Molinié, la valeur poétique se transforme ainsi en valeur marchande. Cela est d'autant plus plausible que, pour un

⁵⁵⁵Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992

⁵⁵⁶Molinié, Georges, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, P.85.

critique comme Walter Benjamin, l'art est par nature reproductible, les moyens de reproduction occupent une place primordiale dans le champ artistique.⁵⁵⁷ Dans ce contexte, la représentation des maux de la société par exemple passe facilement pour une simple récupération des préoccupations du peuple ou de la masse à des fins commerciales. Comme l'écrit Dominique Maingueneau, *la relation que l'écrivain entretient avec l'argent et celle qu'il entretient avec son écriture se nouent de manière féconde dans son processus de création.*⁵⁵⁸

Quoi qu'il en soit, on ne peut que constater que nos deux auteures ont bénéficié d'un accueil plus que favorable auprès du public. D'abord mitigé à la publication du premier roman de Toni Morrison, *The Bluest Eye*⁵⁵⁹ (qui transposait déjà l'esthétique du blues⁵⁶⁰) l'accueil du public est devenu de plus en plus favorable, d'abord avec *Sula*⁵⁶¹, puis avec *Song of Solomon* qui reçut notamment le National Books Critics Award, puis avec *Beloved* qui reçut le Prix Pulitzer en 1988, avant que la consécration suprême vienne avec le Prix Nobel de Littérature en 1993. Toni Morrison est à ce jour la huitième femme et le seul auteur afro-américain à avoir reçu cette distinction.

Si les prix sont manifestes d'une réception critique favorable, ils sont aussi connus pour booster les ventes, d'où le ressort économique. Et depuis, la notoriété de l'auteure afro-américaine est allée grandissante ; elle a été décorée⁵⁶² à la Maison Blanche pendant la présidence Obama ; et chacune de ses nouvelles publications est un événement littéraire, comme on l'a encore remarqué avec la sortie de son onzième roman, le dernier en date : *God help the child* (traduit en français sous le titre : *Délivrances*).⁵⁶³

⁵⁵⁷ C'est la thèse qu'il démontre notamment dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000.

⁵⁵⁸ Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 40.

⁵⁵⁹ New York, Holt, Rinehart & Winston, 1970.

⁵⁶⁰ A en croire l'article de Cat Moses, "The Blues Aesthetic in Toni Morrison's *The Bluest Eye*", in *African American Review*, Vol. 33, No. 4 (Winter, 1999), pp. 623-637. https://www.jstor.org/stable/2901343?seq=1#page_scan_tab_contents

⁵⁶¹ New York, Knopf, 1973.

⁵⁶² Elle a reçu notamment la « Médaille présidentielle de la Liberté ».

⁵⁶³ Morrison, Toni, *Délivrances*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Laferrière, 10/18, 2015.

En ce qui concerne L. Miano, son premier roman, *L'intérieur de la nuit*, a été salué par la critique et plébiscité par les lecteurs, plusieurs prix lui ont été attribués. *Contours du jour qui vient* quant à lui figure sur la première sélection du Goncourt 2006, et reçoit un excellent accueil critique dès sa parution en août 2006. Le Prix Goncourt des Lycéens, attribué à ce texte le 14 novembre 2006, est venu couronner la rentrée littéraire. En plus de tous ces prix glanés ici et là, les chiffres des ventes sont également significatifs : *Contours du jour qui vient* s'est vendu à plus de 60 000 exemplaires. *L'Intérieur de la nuit* s'était déjà bien vendu : 10 000 exemplaires.⁵⁶⁴

Il faut dire que le problème de la contrainte commerciale sur les choix esthétiques se pose avec plus d'acuité chez les écrivains africains exilés comme L. Miano, en raison des difficultés de production, de distribution et de circulation du livre en Afrique. Comme le fait remarquer justement Ambroise Kom

À partir du moment où vous produisez en dehors de ce que l'on peut considérer comme votre publique cible et que votre éditeur a un autre public à satisfaire, c'est tout à fait normal que vous subissiez toutes sortes d'aléas et même d'aliénation. Un éditeur français qui publie un autre africain tout en sachant que son public naturel n'a pas les moyens d'accéder à cette œuvre va forcément influencer le contenu d'une telle œuvre.⁵⁶⁵

C'est dans ce contexte que Mongo Beti, dans son article intitulé « Afrique noire : littérature rose »⁵⁶⁶, a ouvertement accusé Camara Laye d'avoir obstinément fermé les yeux sur les réalités de la colonisation en relatant sa vie dans *L'Enfant noir*, donnant de l'Afrique une image susceptible de plaire au public occidental. On est donc dans un schéma de circulation où l'œuvre littéraire africaine ne passe que selon qu'elle opère ou pas l'exposition d'une certaine image de l'Africain « barbare » et d'un continent sauvage. En faisant le rapprochement avec L. Miano, on peut être tenté de penser que la représentation sombre qu'elle fait de l'Afrique, par exemple dans *Les aubes écarlates* ou dans *Contours du jour qui vient*, ne serait qu'une stratégie visant à faciliter la vente, la « marketabilité » de ses romans en

⁵⁶⁴ Sources : <http://www.jeuneafrique.com>

⁵⁶⁵ Kom, Ambroise, propos recueillis par Marcellin Vounda Etoa dans *Patrimoine, hors-série n°002* : « 42 ans de littérature camerounaise », février 2003, P.8.

⁵⁶⁶ In Mongo Beti, *Le Rebelle I, essais d'une vie*, Paris, Gallimard, « Continents noirs », 2007.

France et en Occident. Telle est en tout cas l'une des conclusions auxquelles aboutit un critique comme Hervé Tchumkam dans ses efforts pour dégager les significations du geste sacrificiel dans le premier roman de L. Miano⁵⁶⁷. Pour lui, on serait revenu avec elle à un certain « postcolonial exotique », pour reprendre un titre de Graham Huggan.⁵⁶⁸

En somme, le succès remporté par les romans conforte davantage l'interprétation de l'écriture musicale comme une tactique éditoriale, une stratégie de « marketing », même si nous ne partageons pas forcément cette hypothèse : à notre avis, s'il y a une motivation économique dans l'activité créatrice, elle est très marginale ; l'œuvre de l'art répond à des aspirations bien plus profondes, bien plus puissantes, bien plus nobles. S'il est naturel pour l'écrivain d'imaginer et d'espérer un lecteur à l'horizon de l'écriture, un *lecteur modèle* pour reprendre Umberto Eco, ce lecteur, l'écrivain ne l'imagine pas forcément en terme de « client ». C'est la société du capitalisme (ou du « crapulisme » ?) qui tend à mettre de l'argent partout pour corrompre jusqu'aux activités les plus nobles. L'activité d'écriture est fondamentalement gratuite. *L'écriture constitue sa propre justification*,⁵⁶⁹ disait encore André Brink. Ecrire, créer, c'est d'abord et avant tout une manière d'être. Un rapport avec soi-même, avec les autres, avec le monde.

⁵⁶⁷Tchumkam, Hervé, « Logiques profanatoires: *L'intérieur de la nuit* de Léonora Miano », in Ladislas Nzesse et alii, *Les représentations du Cameroun dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁵⁶⁸Graham Huggan, *The post colonial Exotic, Marketing the Margins*, Londres, Routledge, 2001.

⁵⁶⁹Cité in Fotsing Mangoua, Robert, « La littérature française dans l'œuvre romanesque d'André Brink », in *Ethiopiennes* n°73, http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=113

CHAPITRE 8

Une écriture métissée

L'un des objectifs majeurs de cette étude, faut-il le rappeler, est de montrer que la transposition littéraire des musiques afro-américaines produit des textes doublement hybrides, par un croisement interartistique (entre musique et littérature) et interculturel (entre cultures africaines et occidentales). S'agissant du mélange entre les cultures, il ne s'opère pas seulement aux niveaux de la fiction et de la narration comme on l'a vu, mais également au niveau de l'écriture ou du discours textuel, qui s'illustre par une hybridation généralisée et systématique des langues et des registres du discours. Le phénomène n'est que la manifestation d'un dialogue et d'une résistance par rapport à la culture dominante afin de faire entendre aussi la *voix* de l'Afrique (c'est donc encore l'oralité qui prévaut), mettant ainsi en œuvre une poétique et une idéologie du métissage.

VIII-1. Préliminaires définitoires

VIII-1.1. Hybridité et métissage

Il existe de multiples termes pour décrire et théoriser les phénomènes de transferts et de transformations culturels : acculturation, transculturation, interculturation, traduction, métissage, créolisation, hybridation... Dans *Les mots pour dire les métissages*⁵⁷⁰, Laurier Turgeon explique que la diversité de ce lexique est due aux mutations de sens dans des contextes sociopolitiques différents et des tensions idéologiques. En ce qui concerne l'« hybridité », c'est un concept aux contours flous et bien souvent malmenés, il a donné lieu à de nombreux débats. Dans *L'Occident décroché*, l'anthropologue Jean-Loup Amselle écrit ceci à propos du concept d'hybridité :

[II] suppose [...] au départ, à l'instar de celui de métissage, des espèces végétales, animales ou culturelles 'pures' ou 'authentiques', espèces destinées

⁵⁷⁰ Laurier Turgeon, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », <https://rgi.revues.org/996#ftn39>

à donner, à l'issue du processus de croisement, des entités mêlées et, à ce titre, considérées peu ou prou comme inauthentiques.⁵⁷¹

L'anthropologue, qui dans tous ses livres affirme que les métissages sont la norme et non l'exception, souligne les dangers d'une conception qui tend à faire croire que l'hybridation est une nouveauté, ce qui nous paraît assez pertinent dans la présente recherche qui parle de représentations et d'imaginaires identitaires et non d'essences. Jean-Loup Amselle inscrit le métissage comme fondement même de la culture. Il oppose la « raison ethnologique » qui consiste à séparer, à classer, à catégoriser et à présenter les cultures comme des entités homogènes et closes, à la « logique métisse » qui renvoie à un processus d'interfécondation entre les cultures et qui met l'accent sur « l'indistinction ou le syncrétisme originaire ». La culture résulte donc d'un rapport de force interculturel négocié et renégocié, de traditions continuellement réinterprétées et refaites d'apports extérieurs.

Chez l'écrivain martiniquais Édouard Glissant, qui a théorisé des concepts tels que l'« Antillanité », le « Tout-monde » ou la « Relation », l'hybridité s'exprime particulièrement sous le terme de la « créolité » ou de la « créolisation » pour devenir un thème central de la remise en cause de l'héritage culturel métropolitain. Dans *Le métissage*⁵⁷², François Laplantine et Alexis Nouss dévoilent et débusquent les innombrables expressions du métissage dans les mots, les arts visuels, l'architecture, le théâtre et la philosophie. Les deux théoriciens privilégient le terme de « métissage » à celui de l'« hybridité », pour en faire une dynamique relationnelle en devenir et un nouvel ordre social pour la modernité.

Paul Gilroy redéfinit lui aussi la notion d'« hybridity » dans une réflexion sur la modernité et la diaspora, en mettant en avant le brassage des idées comme solution contre le « durcissement » des identités : tel est le sens de la métaphore de *l'Atlantique noire*. L'identité est perçue comme une notion mouvante ; à la fermeture que suggère implicitement l'idée de tradition, l'auteur invite à l'envisager comme un « Même changeant » *s'efforçant sans cesse d'atteindre un état d'auto-réalisation qui sans cesse lui échappe*,⁵⁷³ comme le reflètent les trois grands

⁵⁷¹Louviot, Myriam, *op. cit.*, p.27.

⁵⁷²Laplantine, François et Nouss, Alexis, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997.

⁵⁷³Gilroy, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, *op. cit.*, p. 178.

moments (plus entremêlés que successifs) de l'histoire de la diaspora noire : les luttes contre l'esclavage dans le Nouveau Monde, celles des populations noires « libres » des pays industrialisés pour l'obtention d'un statut juridique et humain égal à celui des bourgeois blancs, et enfin la recherche d'un espace autonome « pour que la communauté noire se développe à son propre rythme et selon son orientation propre ». Gilroy note également le rôle fondateur du « Passage du Milieu » sur les diverses utopies de retour rédempteur à la patrie africaine et la circulation d'idées et leurs différents supports, humains ou matériels. Cette culture « noire » plurielle et mouvante est en somme animée par une tension entre enracinement et cheminement : « *roots and routes* ». ⁵⁷⁴

VIII-1.2. Musiques et écritures métisses

Généralement, en critique littéraire, on parle plus volontiers d'« hybridité » que de « métissage », peut-être parce que le premier terme réfère particulièrement à la dimension poétique du mélange, tandis que le second renvoie surtout à ses implications anthropologiques et idéologiques. Mais dans le cadre de cette étude, il serait sans doute plus pertinent de privilégier le terme de « métissage » qui, selon François Laplantine et Alexis Nouss, est davantage un processus qu'un produit ; il est plus apte à traduire l'idée du mélange comme tension perpétuelle.

Tel est précisément le principe qui définit les musiques afro-américaines ainsi que les écritures qui s'en inspirent : elles sont le fruit d'une fusion et d'une tension perpétuelle entre traditions africaines et européennes, elles empruntent pour se construire à une diversité de styles, de tons et de modes appartenant à ces deux aires culturelles. Le jazz s'illustre particulièrement de ce point de vue, puisqu'il est interprété par certains auteurs comme une métaphore des processus historiques de fusion ou de rupture. Cette interprétation aboutit à l'évocation de la pratique quasi-religieuse de rites de fusion, ou le jazzman apparaît clairement selon le mot Camille-Pierre Laurent comme l'équivalent moderne du « chamane des sociétés

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 133.

traditionnelles ». ⁵⁷⁵ Il en résulte sur le plan de l'écriture un phénomène d'hybridité généralisée qu'on peut identifier au niveau linguistique comme au niveau discursif.

VIII-2. L'hybridité linguistique

Les textes opèrent un croisement de plusieurs langues et cultures ; les auteures écrivent en anglais et en français, mais les textes *parlent* d'autres langues, épousant la forme d'une mosaïque dont l'enjeu est moins de brouiller la compréhension que de rechercher un phrasé individuel dans une optique de résistance culturelle.

VIII-2.1. Les textes, mosaïques de langues

L'emprunt à plusieurs langues s'observe à tous les niveaux du texte. Au niveau lexical, les mots d'autres langues sont observés dans l'onomastique et dans le vocabulaire en général ; au niveau syntaxique, la ponctuation et la structure des phrases sont calquées sur celles d'autres langues ; au niveau stylistique, des images sont empruntées à d'autres sphères culturelles comme on peut le remarquer dans les comparaisons et les métaphores.

Dans *Song of Solomon*, les emprunts lexicaux apparaissent par exemple dans cette comptine qui a traversé le temps et qui donne son titre au roman :

Jake the only son of Solomon
Come booba yalle, come booba tambee
Whirled about and touched the sun
Come konka yalle, come konka tambee

Left that baby in a white man's house
Come booba yalle, come booba tambee
Heddy took him to a red man's house
Come konka yalle, come konka tambee

Black lady fell down on the ground
Come booba yalle, come booba tambee
Threw her body all around
Come konka yalle, come konka tambee

Solomon and Ryna Belali Shalut
Yaruba Medina Muhammet too.
Nestor Kalina Saraka cake.
Twenty-one children, the last one Jake! (303) ⁵⁷⁶

⁵⁷⁵Laurent, Camille Pierre, *L'inscription idéologique et esthétique du jazz dans la fiction des Etats-Unis*, op. cit.

Dans cette chanson qui parle de l'envol de Salomon, père de Jake et arrière-grand-père de Milkman, on retrouve des idiomes (*booba yalle, booba tambie*) et des noms propres de personnes (*Belali Shalut, Yaruba Medina Muhammet, Nestor Kalina Saraka*) qui appartiennent à des pays d'Afrique centrale comme le Nigeria et la République Démocratique du Congo, plus particulièrement les langues Yoruba et Kikongo. Et quand on sait qu'un idiome est un moyen d'expression propre à une communauté, on ne peut qu'apprécier davantage le rôle de cette comptine qui fonctionne à la manière des griots africains pour Milkman et pour toute sa communauté : elle recueille la mémoire collective qui lui permet de comprendre l'histoire de sa famille et de retrouver ses origines. C'est dire le pouvoir du langage dans la construction identitaire de Milkman, comme l'a justement démontré dans un article Theodore O. Mason, Jr.⁵⁷⁷

Dans *Beloved*, les idiomes participent aussi à l'expression des réalités communautaires. Ils permettent à la romancière de recréer la communauté afro-américaine de l'Ohio des années de la Reconstruction. Par exemple, quand les personnages utilisent des mots comme "ain't" et "reckon", des phrases comme "sit down a spell", cela permet de les situer dans cette communauté. L'une des illustrations les plus intéressantes de cet emprunt idiomatique consiste dans la manière dont il décrit des personnes de races différentes. En effet, dans les mots composés comme "whitegirl" "blackman" et "coloredpeople", la race de la personne apparaît comme faisant partie intégrante du mot qui la décrit, ce qui tend à faire croire qu'il y a une différence fondamentale entre les Blancs et les Noirs, et que les deux termes du mot n'auraient pas été liés si la couleur était la seule différence

⁵⁷⁶*Jake le seul fils de Salomon // Viens Bouba Yalle, viens Bouba Tambie // Tourbillonna et toucha le soleil // Viens Konka Yalle, viens Konka Tambie*⁵⁷⁶

Laisse un bébé chez un homme blanc // Viens Bouba Yalle, viens Bouba Tambie // Heddi l'emmena chez un homme rouge // Viens Konka Yalle, viens Konka Tambie

La dame noire tomba par terre // Viens Bouba Yalle, viens Bouba Tambie // Jeta son corps dans tous les sens // Viens Konka Yalle, viens Konka Tambie

Salomon et Ryna Belali Shalut // Yaruba Medina Mahomet aussi. // Nestor Kalina saraka cake. // Vingt et un enfants, le dernier c'est Jake ! (428-9)

⁵⁷⁷Theodore O. Mason, Jr, « The novelist as conservator : stories and comprehension in Toni Morrison's *Song of Solomon* » in Harold Bloom et alii, *Modern Critical Views: Toni Morrison, op. cit.*, pp. 171-188.

entre eux : on dirait “black woman” et “white woman”. Ecrire cela en un seul mot c’est indiquer que les deux races sont des créatures entièrement différentes, ce qui renforce l’un des thèmes majeurs du roman, à savoir que l’esclavage déshumanise aussi bien les Noirs que les Blancs.

C’est l’une des caractéristiques principales de l’écriture de T. Morrison que d’explorer le pouvoir et la musicalité du langage vernaculaire pour restaurer le pouvoir originel du langage parlé des Afro-Américains. L’enjeu est aussi d’utiliser la langue africaine, tout comme la musique, pour suggérer ce qui ne peut être exprimé en anglais classique, ce qui n’est pas sans donner un supplément de vie aux personnages, comme l’explique l’auteure :

Trying to breathe life into characters, allow them space, make them people whom I care about is hard. I only have twenty-six letters of the alphabet; I don’t have colors or music. I must use my craft to make the reader see the colors and hear the sounds.⁵⁷⁸

Comme l’ont observé beaucoup de critiques, la langue de T. Morrison brille effectivement par son ancrage radical dans le contexte afro-américain ; elle est colorée et sensuelle, elle se distingue par la spécificité de l’observation et le mode métaphorique d’énonciation, sa créativité folklorique, ses qualités cathartiques, le rythme et la musique, et, surtout, la manière de traduire la mémoire de la communauté. C’est un effet recherché par l’auteure, comme elle le reconnaît elle-même :

I want to show the beauty of our language, its rhythms, its metaphors, its poetry. Our people speak beautifully, with the rhythm of the Bible, of sermons. But they were told they could not speak, which is often how cultures are marginalized.⁵⁷⁹

⁵⁷⁸*Essayer de donner la vie aux personnages c’est leur donner de l’espace, c’est faire d’eux ce peuple pour qui je m’inquiète si fort. Je n’ai que les vingt-six lettres de l’alphabet ; Je n’ai pas les couleurs ni la musique. Je dois m’employer à faire de sorte que le lecteur voie les couleurs et entende les sons.*

Cité in Wilfred D. Samuels and Clenora Hudson-Weems, *op. cit.* p. ix.

⁵⁷⁹*Je veux montrer la beauté de notre langue, ses rythmes, ses métaphores, sa poésie. Notre peuple s’exprime admirablement bien, avec le rythme de la Bible, des sermons. Mais on lui a dit qu’il ne pouvait pas parler, et c’est ainsi que les cultures sont souvent marginalisées.*

Linden Peach, *op. cit.*, p. 128.

Par ailleurs, dans le discours qu'elle a prononcé lors de la réception du prix Nobel, elle n'a cessé de préconiser la nécessité d'user d'une langue riche et complexe plutôt qu'une langue statique qui est oppressante puisqu'elle amène l'auteure à s'autocensurer : *oppressive language... is violence... [and] limits knowledge.*⁵⁸⁰ L'auteure note que selon la légende biblique, la tour de Babel est tombée parce que les personnes qui y étaient ne pouvaient plus comprendre les langues de chacun ; apprendre d'autres langues aurait été salutaire. Autrement dit, les divisions s'installent quand personne ne prend le temps de découvrir d'autres langues, d'autres points de vue, d'autres récits... bref, tout ce qui se passe dans les marges: *the young people admit that there is no bird in their hands, but they are uncertain about how to approach her, and now they ask her for the stories that we may serve as guides : "tell us what is to be a woman, so that we may know what it is to be a man. What moves at the margins."*⁵⁸¹

L'hybridité linguistique est aussi un mode d'expression privilégié par Léonora Miano selon son propre aveu : *ma langue d'auteur n'est un français classique qu'en apparence. Les correcteurs des différentes maisons d'édition avec lesquelles j'ai collaboré le savent.*⁵⁸² Elle s'en explique un peu plus en ces termes :

Ma ponctuation n'est pas toujours orthodoxe. Elle cherche des rythmes non européens. Il y a toujours, dans le soubassement de la phrase, une multitude d'autres langues. Celles dans lesquelles je ne pense pas, mais que je ressens. J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent.⁵⁸³

Ces cultures auxquelles elle fait référence sont africaine, européenne, afro-américaine, caribéenne. Et il n'y a sans doute pas meilleure façon de montrer cela que d'emprunter le titre même du roman à une langue étrangère, comme on peut le remarquer concernant le sous-titre de *Les Aubes écarlates* : « Sankofa cry ».

⁵⁸⁰*Le langage oppressif... est violence... [et] limite la connaissance.*

Cité in Linden Peach, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁸¹*Les jeunes gens admettent qu'ils n'ont aucun oiseau dans les mains, mais ils ne savent pas comment s'approcher d'elle [une fille], et maintenant ils lui demandent de dire des choses qui les guideraient : « dis-nous ce qu'être une femme veut dire, afin que nous sachions ce que c'est que d'être un homme. Ce qui se trame dans les marges. »*

Ibid., p. 126.

⁵⁸²Makhlouf, Georgia, « Léonora Miano : « J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent », *op. cit.*

⁵⁸³*Ibid*

Le concept du *Sankofa* vient du peuple Akan de l’Afrique de l’Ouest. Il dérive des mots « san » (revient) ; « ko » (va) ; « fa » (regarde, cherche, et prends). Le *Sankofa* nous enseigne que nous devons puiser dans nos racines pour mieux aller de l’avant. Cela signifie que nous devons retourner à nos sources pour prendre le meilleur de ce que le passé nous a enseigné, ce qui nous permettra d’exploiter tout notre potentiel pour avancer. On a vu que visuellement et symboliquement, le *Sankofa* représente un oiseau mythique qui vole vers l’avant, la tête tournée vers l’arrière avec un œuf (symbolisant le futur) dans son bec. Ce concept est donc l’élément principal qui détermine l’hybridité du roman, non seulement sur le plan linguistique mais aussi sur les plans thématique, stylistique et symbolique. En somme c’est l’hybridité qui est au cœur de la poétique de ce roman. Dans la postface, l’auteure explique son choix de coupler un titre en français avec un sous-titre mêlant l’akan et l’anglais :

C’était, d’abord, le moyen d’inscrire la création littéraire dans la réalité hybride – on osera même dire « créolisée », au sens où Edouard Glissant emploie ce terme – qui est bien celle de l’Afrique subsaharienne. Il s’agissait également d’êtreindre les peuples subsahariens et leur diaspora, non pas dans l’indifférenciation, mais dans la reconnaissance d’une matrice commune. (269)

Mais cet emprunt à d’autres langues ne se limite pas à la construction des titres, il rentre dans l’élaboration du discours des narrateurs ou des personnages qui, l’occurrence, n’utilisent pas seulement le français mais aussi beaucoup d’autres langues. Dans *Tels des astres éteints*, un extrait de la page 149 en donne un aperçu :

Le jeune homme, retrouvant ses compagnons d’infortune, avait essuyé les reproches les plus inattendus ; *Gars, tu n’es même pas back au lage avec un costume Armani ou Dior ? Tu n’as pas les dos, ou bien ? On lui avait crié : Dis-donc ! Tu nous souilles ! Et puis, on avait ajouté : attends un peu de voir les fringues que je vais ramener de là-bas.*

L’auteure donne les sens des mots étrangers en bas de page : *back au lage* : rentrer au village ; *les dos* : l’argent ; *souiller* : faire honte.

Il s’agit ici du « camfrançais », un jargon des jeunes Camerounais qui mélange le français et l’anglais, langues officielles, aux dialectes locaux. Ecrire dans ce «

camfranglais » est une façon de restituer le langage dans tout ce qu'il a d'impur. C'est un effet général recherché par l'auteure, que ce soit aux niveaux des emprunts lexicaux, des images ou de la syntaxe. Elle l'explique elle-même en ces termes :

La langue française, telle que je l'écris, est matinée d'africanismes, d'anglicismes, de créolismes. Tout cela compose mon univers. Il ne s'agit pas seulement d'emprunts lexicaux, mais aussi d'images propres aux cultures africaines et créoles. Les anglicismes sont, le plus souvent, des transpositions directes, des traductions littérales, qui donnent des choses qui « ne se disent pas » en français. Par exemple, cela ne me dérange pas du tout d'écrire « réaliser » au lieu de « se rendre compte de », ou « prendre la haute main » au lieu de « prendre le dessus. » L'anglais « realize » n'est pas synonyme de « mettre en œuvre », mais bien de « se rendre compte de ». Quant à « gain the upper hand », il se traduit par « prendre le dessus.⁵⁸⁴

On retrouve cette volonté de faire sonner la voix du personnage dans d'autres textes de l'auteure comme *Le Fond des choses*⁵⁸⁵ et *Ecrits pour la parole*⁵⁸⁶. Dans les *Ecrits pour la parole*, qui est une pièce de théâtre, elle utilise la ponctuation, sa présence ou son absence, pour restituer un souffle parlé. Dans *Le Fond des choses*, cette voix est poétique et politique, et prend la forme de vers libres et de versets.

La coprésence dans l'écriture de plusieurs langues, cette volonté de *jazzifier la langue*⁵⁸⁷ selon l'expression de Jean-Pierre Martin, aboutit à créer sur le plan linguistique cet effet de cacophonie qu'on a déjà eu à décliner sur les plans de la fiction et de la narration. Car en effet le lecteur ne peut être que perdu devant un texte incorporant des dialectes qui lui sont étrangers, tout comme l'auditeur peu averti est dérouteré devant des sonorités jazziques qui empruntent à de diverses cultures musicales. Mais à travers ce chaos du mélange des langues se fait *entendre* ce phrasé individuel qui est aussi primordial dans le jazz. Ainsi, la cacophonie est en réalité au service de la quête d'une « voix » neuve et originale, en même temps qu'elle participe d'une stratégie de résistance culturelle.

⁵⁸⁴« J'écris pour comprendre ce que c'est d'être humain », Entretien avec Léonora Miano, Postface de Miano, Léonora, *Afropolitan Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008, p. 208.

⁵⁸⁵Texte inédit.

⁵⁸⁶L'Arche Editeur, 2012

⁵⁸⁷Martin, Jean-Pierre, « Des sourds et des scatteurs », *op. cit.*, p. 36.

VIII-2.2. L'enjeu de la résistance culturelle

L'hétérogénéité linguistique, comme tous les autres procédés de déconstruction, s'inscrit dans une logique de déconstruction de la langue du « maître », qu'il s'agisse du français ou de l'anglais, dans une dynamique de résistance par rapport à un discours dominant et oppressant. Cette idée trouve une illustration assez frappante dans une scène de *Beloved*, celle où Sethe rencontre Maître d'Ecole et apprend à travers lui la théorie esclavagiste qui consiste à rapprocher les Noirs des animaux. (208) C'est une scène décisive dans l'itinéraire de Sethe, puisque c'est elle qui lui permet de prendre conscience véritablement de la violence subie, c'est elle qui infuse en elle des désirs de rébellion et de fuite. Cette scène a pu être interprétée par des critiques comme une allégorie pour le procès des canons littéraires occidentaux.

Dans un article au titre évocateur, « The subversive role of language and the carnivalesque »⁵⁸⁸, Joyce Hope Scott interprète quant à elle l'hybridité linguistique chez T. Morrison comme un paramètre esthétique de la subversion, au regard de la théorie bakhtinienne du carnivalesque. En effet, dans *Rabelais et son monde*, Bakhtine analyse la vision monolithique du monde du Moyen Âge ainsi que les actes subversifs du langage et de la représentation qui ont parodié et ridiculisé cette vision à travers le carnivalesque. De ce point de vue, le carnivalesque est perçu comme une forme générique de parodie et de blasphème qui subvertit l'autorité de la culture officielle. Selon Joyce Hope Scott les romans de Morrison, comme *Song of Solomon* et *Tar Baby*, exemplifient cette théorie bakhtinienne du langage : le langage vernaculaire et le folklore afro-américains sont utilisés pour subvertir la langue anglaise et la structure narrative, ce qui contribue à instaurer dans le texte un dialogue de type interracial (confrontation avec la vision du monde de l'Amérique blanche) et un dialogue de type intra-racial (confrontation entre les Noirs eux-mêmes, entre la classe moyenne bourgeoise et la *black folk community*⁵⁸⁹).

Lars Eckstein, en étudiant le cas de *Beloved*, démontre lui aussi comment le roman opère un croisement entre la musique et la culture africaine pour effectuer

⁵⁸⁸Joyce Hope Scott, "Song of Solomon and Tar Baby: The subversive role of language and the carnivalesque", in Justine Tally et alii, *The Cambridge companion to Toni Morrison*, op. cit. pp. 26-42.

⁵⁸⁹La communauté noire traditionnelle.

une réappropriation de la langue anglaise.⁵⁹⁰ Cela s'observe particulièrement dans la manière dont les personnages réagissent à l'expérience traumatique par des chansons. Le roman suggère assez explicitement qu'au commencement était le son, pas les mots, et que cela comporte une signification particulière pour les Afro-Américains.

Par ailleurs, l'hybridité est aussi ce qui dans les romans de Morrison contribue à les ouvrir à des significations multiples, tout en réagissant à la manière dont d'autres textes peuvent imposer des significations à eux. C'est la problématique du rapport du langage au réel qui est ainsi mis en évidence. Comme l'a démontré Sămi Ludwig, qui s'est penché particulièrement sur les essais de la romancière, le rôle du langage dans la « construction de la réalité sociale » est au centre de ses réflexions critiques.⁵⁹¹ Dans les romans, les perspectives qui sont utilisées sur la langue, la signification, le récit et l'histoire, concourent à illustrer l'idée selon laquelle le langage construit la réalité bien plus qu'il ne la reflète, une idée qui est centrale dans le poststructuralisme ainsi que l'a clairement expliqué Linden Peach :

Post-structuralist theories of language draw attention to the need for us to question the relationship between language, meaning and what we normally regard as "social reality" more than we usually do. Language does not merely reflect "reality", it constructs it. The language which we use to construct what we think is "reality" contains preconceptions and assumptions which are imposed, sometimes unconsciously, on what we are describing. Language is not a transparent window up to the world; it is more like a stained glass window which distorts and colours what we see through it.⁵⁹²

⁵⁹⁰Lars Eckstein, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁹¹Sămi Ludwig, "Toni Morrison's social criticism", in Justine Tally et alii, *The Cambridge companion to Toni Morrison*, *op. cit.* p. 125.

⁵⁹²*Les théories post-structurales du langage attirent l'attention sur notre besoin de remettre en cause, bien plus davantage que nous ne le faisons d'habitude, les relations entre la langue, la signification et ce que nous considérons normalement comme « la réalité sociale ». La langue ne reflète pas simplement la « réalité », elle la construit. Le langage que nous utilisons pour construire ce que nous appelons « réalité » contient les préconceptions et les hypothèses qui sont imposées, parfois inconsciemment, à ce que nous décrivons. La langue n'est pas une fenêtre transparente ouverte sur le monde ; elle est plutôt une fenêtre en vitre teintée qui tord et colore ce que nous voyons à travers elle.*

Linden Peach, *op. cit.*, pp. 21-2.

Selon Linden Peach, qui s'exprime ainsi dans le cadre d'une étude de l'oeuvre romanesque de T. Morrison, celle-ci expérimente dans plusieurs de ses romans le fait que le langage n'est jamais idéologiquement innocent ou neutre.

Chez Léonora Miano, il s'agit de modifier la langue française en y imprimant sa marque personnelle, à travers la transgression des conventions littéraires traditionnelles. Le jazz joue le même rôle chez elle que chez les écrivains afro-américains, à qui il a offert un modèle de subversion des canons esthétiques occidentaux afin d'exister par leur style propre dans l'espace littéraire. L'auteure explique elle-même cette analogie en ces termes :

Le jazz est cette esthétique qui mêle harmonieusement des univers apparemment antagonistes. En cela, il est la plus exacte transposition musicale de ce que je suis : un être culturellement hybride, mais pas sans ancrage. Le jazz a son origine : l'Amérique noire et son passé. Et j'ai la mienne : l'Afrique subsaharienne et son histoire.⁵⁹³

Cette construction consciente d'une parole hybride est une pratique largement partagée par les auteurs postcoloniaux en général, elle leur est particulièrement importante dans un monde où tout est à réinventer. Évoluant en contexte interculturel, ces auteurs développent ce que Myriam Louviot qualifie de « surconscience culturelle »⁵⁹⁴, car ils sont d'autant plus conscients d'avoir à penser leur rapport au monde. La surconscience culturelle va de pair avec ce que Lise Gauvin appelle la « surconscience linguistique »⁵⁹⁵ car l'écrivain postcolonial écrit non seulement en contexte interculturel mais aussi plus spécifiquement en contexte multilingue. La parole qu'il développe pour dire son rapport au monde ne saurait ignorer cette dimension, et Myriam Louviot a clairement analysé cet état de choses :

Les romans postcoloniaux doivent justifier leur droit à l'existence, doivent s'interroger sans cesse sur leur nature. L'utopie : Babel heureuse, la polyphonie réussie. Tirillée de toute part, marquée d'un fort soupçon d'illégitimité, cette parole pour s'affirmer doit d'abord se défendre. Il lui faut

⁵⁹³Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, op. cit., p. 16-7.

⁵⁹⁴Louviot, Myriam, op. cit., p. 568.

⁵⁹⁵Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues* (Entretiens), cité in Louviot, Myriam, op. cit., p. 568.

négocier sa place, son droit à s'exprimer. (...) La parole hybride tente d'exprimer la crise tout en y cherchant une issue. (...) La tension est ce qui la caractérise puisqu'elle joue toujours à la limite de l'écartèlement, cherchant à concilier ce qui semble inconciliable. (...) Si rien ne lui appartient tout à fait, si elle n'appartient à nulle part, alors elle vise l'infini.⁵⁹⁶

La « polyphonie », la « tension », l'« écartèlement », tels sont précisément les termes qui forment le dénominateur commun entre le roman postcolonial et le jazz, et qui expliquent que cette catégorie romanesque ne saurait avoir meilleur modèle que le jazz, l'enjeu de la subversion d'une idéologie oppressive n'étant jamais loin. Daniel S. Larangé va dans le même ordre d'idées lorsque, dans sa description des enjeux généraux de l'écriture-jazz chez les afropéens, il considère que l'emploi de la musique et en particulier du jazz dans la littérature afropéenne traduit le malaise d'une époque : si les écrivains afro-descendants recourent au jazz, c'est pour exprimer la « culture suburbaine » qui émerge aux confins du modèle français. Autrement dit, l'écriture-jazz exalte

une culture urbaine en régénérant le roman noir afro-américain et mettant en scène le jazz comme une présence quasi-divine dans un occident en déliquescence, afin d'opposer à une mondialisation homogénéisante et dégradante le droit humain à la différence et à la différenciation. C'est la lutte du règne de l'esprit du jazz contre l'empire de la matière morte.⁵⁹⁷

VIII-3. L'hétérogénéité discursive

L'esthétique du mélange, qui est celle des musiques afro-américaines et du jazz en particulier, se transpose également sur le plan du discours. Un texte littéraire, on le sait, est toujours le produit d'un ensemble de discours hétérogènes plus ou moins explicitement disséminés en lui. Pour le théoricien français Roland Barthes, tout texte est un point d'intersection d'autres textes, une transposition de matériau de différentes sources littéraires ou non-littéraires, qu'il s'agisse des codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments des langues sociales.⁵⁹⁸ Mais dans les œuvres musico-littéraires inspirées des musiques afro-américaines, le phénomène devient une technique d'écriture expressément recherchée à des fins

⁵⁹⁶ Louviot, Myriam, *op. cit.*, p. 568.

⁵⁹⁷ Larangé, Daniel S. *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹⁸ Barthes, Roland, « Théorie du texte », *op. cit.*

spécifiques, se matérialisant notamment par une grande pluralité de registres du discours et par la présence quasi écrasante d'un intertexte multiforme.

VIII-3.1. Foisonnement de registres discursifs

Dans tous les textes du corpus, on peut repérer une pléthore de registres de discours et de langues qui, quoiqu'antinomiques, cohabitent cependant au sein d'un même texte : l'oral et l'écrit ; la prose et la poésie ; le soutenu et le familier ; le politique et le spirituel ; le réaliste et le fantastique ; l'historique et le prophétique.

Concernant le registre oral, tout le travail jusqu'ici a consisté précisément à démontrer qu'il est au centre de l'esthétique musicale, par la multiplication et la prépondérance des procédés qui contribuent à l'oralisation et à la vocalisation des textes, et particulièrement des textes qui transposent le blues, cette musique qui accorde le primat à la parole pour exprimer des sentiments personnels, dans la droite lignée de la tradition africaine du *storytelling*. On a vu comment *Song of Solomon* est une illustration patente de ce point de vue, car si le texte doit au blues non seulement par son thème central mais aussi par sa structure et par sa composition en tout point semblables à une chanson de blues, d'autres éléments viennent ajouter à l'oralité du texte, ceux qui proviennent des traditions culturelles aussi bien africaines qu'occidentales et qui dialoguent au sein du texte. Comme l'a remarqué Linden Peach,

Song of Solomon is a dialogical novel, a hybrid of multiple motifs and allusions. Medieval romance are combined, for example, with biblical classical allusions. Black folklore, realism and the supernatural are woven together and in the Circe episode realism collapse altogether beneath the weight of affabulation.⁵⁹⁹

L'un des exemples de cette interaction entre traditions culturelles est donné lorsque Macon Dead II explique à son fils Milkman pourquoi il ne doit pas rendre visite à sa tante Pilate, il en appelle à « l'histoire du serpent » : le lecteur occidental

⁵⁹⁹ *Song of Solomon* est un roman dialogique, une hybridation de motifs et d'allusions multiples. La romance médiévale est combinée, par exemple, avec des allusions classiques à la Bible. Le folklore noir, le réalisme et le surnaturel sont entremêlés, et dans l'épisode de Circé, le réalisme s'effondre totalement sous le poids de l'affabulation.
Linden Peach, *op. cit.*, p. 94.

s'attend alors à la référence biblique de la Genèse, le serpent étant une métaphore diabolique. Or, il n'en est rien : « l'histoire du serpent » en question est un conte africain et signifie plutôt qu'on ne peut changer la nature profonde des gens. On note à ce niveau une volonté de mettre en avant la mémoire culturelle africaine par rapport aux croyances occidentales. Les croyances sont du registre du spirituel mais aussi de celui de l'oralité, car elles ont été transmises d'abord par voie orale dans toutes les cultures. L'une des croyances africaines la plus développée dans le roman est relative à l'existence du monde des morts.

En effet, dans la seconde partie conduisant Milkman dans le sud des États-Unis, plusieurs figures merveilleuses prennent corps, la plus marquante étant le personnage de Circé, une ancienne esclave sans âge qui a aidé le jeune Macon Mort II et sa sœur Pilate à fuir les assassins de leur père. Cette dimension merveilleuse est appuyée par de nombreuses figures, comparables à des esprits qui, dans les états du sud, sont admis en tant que tel dans la communauté afro-américaine. Analysant cette partie du roman, Linden Peach considère que la priorité que le roman accorde au voyage de Milkman devrait être placée dans l'ensemble de la macrostructure fragmentée du récit.⁶⁰⁰ Les nombreux discours qui jalonnent son voyage ont plus d'importance que la quête en elle-même : Milkman émerge en tant que héros du récit en même temps qu'une hiérarchie des valeurs commence à émerger, un ensemble de discours qui concurrencent ceux de la première partie du roman. Ainsi, le voyage au nord est dominé par des valeurs urbaines et blanches de classe moyenne, différentes des valeurs traditionnelles noires du sud, et ce sont ces dernières qui indiquent l'ancienne identité culturelle. Le héros perd graduellement ses vêtements, sa montre, sa valise, ses chaussures ; ce qui symbolise les valeurs culturelles blanches qu'il avait absorbées et assimilées aux dépens des valeurs noires. La perte de la montre est particulièrement significative, parce que la montre symbolise la conception occidentale du temps (où il est linéaire), par opposition à la conception africaine traditionnelle (où il est cyclique).

Par ailleurs, le roman s'inscrit aussi dans le registre historique, dans la mesure où il traite d'une période de l'histoire américaine, notamment celle de la

⁶⁰⁰ Linden Peach, *op. cit.*, p. 95.

Reconstruction. Ce contexte historique donne au récit la force du témoignage et, en même temps, grâce à son travail sur le mythe, l'écriture échappe aux poncifs du réalisme et du naturalisme pour interroger les rapports que l'Histoire entretient avec le mythe. L'utilisation du mythe, son entrecroisement avec les éléments de la fable, du surnaturel, du merveilleux, etc., se conjuguent avec les indications historiques en créant des effets d'inversion. L'imbrication de tous ces niveaux dans un mouvement d'irradiation des plans de sens constitue la signature de cette construction textuelle.

Le registre poétique se manifeste évidemment par cette chanson même de Salomon qui traverse le récit et qui contient la solution de l'énigme que le héros veut résoudre. La communication s'établit ainsi, non pas à travers la logique des mots mais à travers leur poésie, leur musicalité et leur magie. Les morts s'entretiennent avec les vivants et leurs ossements ont une histoire ; les êtres se volatilisent vers un ailleurs meilleur, comme Mr Smith au-dessus de Pitié ou comme cet ancêtre qui s'envole un jour vers l'Afrique. La poésie est aussi celle des noms. *Le Chant de Salomon* que chantent les personnages est une constellation de noms, chaque nom ayant une histoire et un mystère, chacun constituant une énigme. La structure narrative se construit autour de quelques noms de personnages ou de lieux aux sonorités voisines (Shalimar, Salomon, Charlemagne), suggérant des associations qui prêtent au récit des prolongements mythiques. Plus le héros s'éloigne dans l'espace (allant de sa ville natale de Mercy jusqu'au fond de la Virginie), plus il remonte dans le temps, suivant à rebours l'itinéraire de ses ancêtres. Son voyage n'est pas un saut dans l'inconnu, mais un retour aux sources, le récit d'un événement primordial.

C'est cet alliage de la poésie au mythique et au fantastique qui a amené des critiques à ranger l'œuvre de l'auteure dans la catégorie du réalisme magique. Le propos oscille en effet entre un réalisme insoutenable, cru et cruel, et une dimension fantastique inattendue qui, bien que traitée sur le registre de la peur, est soutenue par une plume poétique et sensible, presque animiste. Pour Pambo N'diaye,

La dimension magique de cette représentation provient de l'anéantissement des instances temporelles que sont le passé et le présent.

L'écriture morrisonienne (...) crée ainsi un nouvel univers diégétique qui justifie le réalisme magique, d'autant plus qu'à l'intérieur de cet espace interviennent à la fois les personnages historiques (...) et les personnages mythologiques (c'est-à-dire ceux qui n'ont d'existence que dans les croyances).⁶⁰¹

Cependant, comme on le verra plus bas, l'auteure n'approuve pas cette analyse de son œuvre ; elle a vigoureusement contesté cette étiquette de « réalisme magique » qui selon elle est inexacte et réductrice. Il serait sans doute plus logique d'attribuer ses choix esthétiques au modèle musical (qu'elle revendique), et remarquer que l'hybridité discursive mime le mélange et la discontinuité propres aux musiques afro-américaines, car l'intégration de divers plans de sens (mythique, folklorique, historique) se traduit par une rupture constante de la linéarité, dans une dynamique visant la saturation symbolique. Les significations se déclinent sur des axes horizontaux (diffusion des connotations de la métaphore dans le texte), mais davantage encore sur des axes verticaux par emboîtements (cadre chronologique, trame narrative, structure mythique, récits folkloriques, histoire orale). Ces commentaires sont parfaitement transposables aux autres romans de l'auteure comme *Beloved* et *Jazz*, qui mêlent aussi tous ces registres discursifs qu'on vient de décrire.

Chez Léonora Miano aussi, l'hybridité discursive est ce qui rapproche les textes de la musique afro-américaine, comme on peut le remarquer particulièrement dans *Les Aubes écarlates*. Ici, le ton est donné dès le sous-titre du roman, « Sankofa cry », qui inscrit le texte, comme on l'a vu, dans le registre de l'oralité aussi bien que celui du mythique et du spirituel. Le registre spirituel est renforcé à l'intérieur du texte par les fantômes des Déportés dont la voix *souffle* dans les parties intitulées « Exhalaisons ». Il est aussi renforcé par la référence explicite au célèbre poème de Birago Diop qui exprime la croyance africaine selon laquelle « les morts ne sont pas morts ». Le discours politique est incarné par les trois chefs rebelles Eso, Isilo et Ibanga, qui sont engagés dans cette lutte problématique pour l'indépendance du Mboasu. Le registre prophétique est incarné par le personnage d'Epupa la voyante mais aussi par la voix des fantômes qui prédisent un avenir

⁶⁰¹ Pambo N'diaye, Ange Gaël, *Le réalisme magique dans les romans de Toni Morrison, op. cit.*, pp. 200-1.

sombre à ce peuple qui n'honore pas la mémoire de ses morts. Le registre poétique se manifeste dans la voix de ces fantômes qui s'expriment sous forme de versets. Ce foisonnement de registres discursifs participe à l'élaboration de l'esthétique du chaos que le texte cherche à imiter.

Tels des astres éteints s'illustre aussi par un mélange de registres, principalement la prose et la poésie. En effet, c'est un roman qui se revendique du modèle du récital, donc de la poésie : le récital se distingue des autres concerts par le fait qu'il se réduit souvent à une simple récitation, à la déclamation d'un poème, ce qui rejoint son sens d'origine (le mot est un anglicisme venant de *recital*). Dans le texte, on peut constater que dès les premières lignes, c'est une voix aux accents très poétiques et très lyriques qui s'élève pour introduire le récit (*Intro*), la même qui intervient à la fin pour le clore (*Outro*) ; et le rapprochement entre le narrateur ainsi présenté et la poésie s'effectue davantage lorsqu'il est comparé à la chanteuse Tina Turner. (363)

VIII-3.2. Foisonnement d'intertextes

Les registres du discours sont pour la plupart un terreau pour les références intertextuelles, ainsi en est-il du registre oral qui recèle un intertexte mythique, le poétique un intertexte musical, le spirituel un intertexte biblique. Sans doute serait-il plus exact de parler d'« intermédialité », dans la mesure où les textes font référence à plusieurs autres pratiques artistiques et médiatiques comme la photographie, le cinéma, la danse, le journal, les dessins, les graffitis... autant de références qui définissent aussi l'intertextualité au sens large où l'entend par exemple Roland Barthes. Il faut dire que cette notion n'a pas toujours fait l'unanimité chez les théoriciens ; Tiphaine Samoyault constate que c'est une notion instable dont les diverses définitions suivent

deux directions distinctes : l'une en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat) ; l'autre en fait une notion poétique et l'analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d'énoncés littéraires.⁶⁰²

⁶⁰²Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 7.

On aura vérifié tout au long de ce travail que la transposition littéraire des musiques afro-américaines a la particularité de drainer avec elle un important réseau intertextuel issu de la tradition orale africaine, qu'il s'agisse des mythes ou des fables, des contes ou des légendes, des comptines ou des proverbes. Mais l'hybridité systématique que vise le texte le pousse à étendre le réseau des références à toutes sortes de sources culturelles, comme c'est le cas de la Bible dans *Song of Solomon*.

La référence biblique est en effet visible dès ce titre, quand on sait que Salomon est le troisième roi d'Israël (v. 970-931 av. J.-C.) dont l'histoire est essentiellement rapportée dans l'Ancien Testament et plus précisément le 1^{er} Livre des Rois. Il est décrit comme l'un des grands « Sage » qui ait marqué l'histoire religieuse, le roi bâtisseur qui a fait construire le premier Temple de Jérusalem ; le roi épris de richesses, de fastes et de voluptés dont le règne fut une ère de paix et de prospérité... Cet intertexte se confirme davantage à l'intérieur du texte, notamment à travers l'onomastique. Dans la famille Dead, les prénoms sont traditionnellement choisis au hasard dans la Bible : la fille du premier Macon, la tante de Milkman, reçut le prénom masculin de Pilate ; les deux sœurs de Milkman ont pour noms *First Corinthians* (Corinthiens I) et *Magdelene called Lena* (Magdalene appelée Lena).

A côté de l'intertexte biblique, et interagissant avec lui, se trouve un intertexte mythique qui consiste principalement dans le mythe de l'Africain volant (qui peut apparaître comme une réécriture du mythe d'Icare, hypothèse que T. Morrison n'a pas manqué de contester) qui structure narrativement, thématiquement et symboliquement le texte. Sans compter Circé, cette femme mentionnée furtivement au début du roman parce qu'elle cuisine fort bien le cochon, et que l'on va retrouver après sous les traits d'une sorcière mythologique. Elle aiguillonne la curiosité du héros, qui se demande si elle est une apparition, morte ou vivante, sorcière ou humaine : une énigme qui fait partie de celles que le texte ne résout jamais.

Dans *Beloved*, l'intertexte musical est évidemment celui des berceuses de Sethe et des blues de Paul D, il est aussi celui des procédés musicaux qui structurent plus implicitement le texte. On peut citer également comme pratiques artistiques les danses qui sont effectuées tour à tour par les personnages, qu'il

s'agisse de Beloved ou de Denver, de Baby Suggs lors de ses prêches dans la Clairière derrière la maison du 124. La danse est aussi régulièrement évoquée dans *Jazz* où elle fait partie du quotidien des personnages principaux et de tous les habitants de la Ville. Un autre élément intertextuel important ici c'est la photographie de Dorcas qui est affichée dans le salon de Joe et Violet, photographie qui est un motif de multiples portraits psychologiques et de souvenirs qui provoquent des retours en arrière.

Dans *contours du jour qui vient*, à côté des références musicales qui structurent le roman, figurent des références bibliques qu'on peut noter dès l'épigraphe, tiré de l'Écclésiaste 4, versets 15 à 16. A l'intérieur du texte, la référence biblique continue de se déployer à travers la représentation des églises révélées qui saturent l'espace de la ville de Sombé, mais aussi à travers les noms personnages qui tiennent les réseaux de trafics en tout genre : Porte Ouverte du Paradis, Colonne du Temple, Vie Eternelle. Une autre référence, quoique furtive, mérite d'être mentionnée parce qu'elle joue un rôle important dans l'intrigue : il s'agit des dessins que Musango fait au sol, avec des cailloux, pour passer le temps, pour se consoler de ses douleurs, les extérioriser. Le dessin jouant ainsi pour elle le même rôle de catharsis que la musique.

Dans *Tels des astres éteints*, l'intertexte musical se manifeste non seulement par ces principaux standards qui en forment le principe structurel, mais aussi par la pléthore de références musicales qui s'insèrent au fil de la narration et sonorisent l'univers diégétique, et que l'auteure présente dans la « bande-son ». Le procédé peut être rapproché du jazz : les musiciens de jazz, lorsqu'ils jouent un morceau, ont pour habitude d'y glisser des phrases musicales tirées d'autres chansons. Dans un article sur le roman, Guy Aurélien Nda'ah⁶⁰³ remarque que l'intertexte musical participe de la polyphonie du texte et sert de modalité aux discours idéologiques, comme c'est le cas du rastafarisme incarné par le personnage d'Amandla.

En plus de la musique qui est prépondérante, le texte fait aussi référence au cinéma, au film *Beyond Thunderdome*, qui participe à la caractérisation du narrateur. On peut également mentionner ces références à plusieurs médias

⁶⁰³ Nda'ah, Guy Aurélien, « Esthétique de la rupture dans la prose romanesque de Léonora Miano », in Tang, Alice Delphine et alii, *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano, op. cit.*, pp. 155-172.

(télévision, journal, dessin) qui sont alignées dans les toutes premières lignes du texte :

Une tache de toi sur l'écran, avant que je ne sorte prendre mon quart de noirceur, dans les couloirs du passage aveugle. Là, une tache de toi sur une affiche. On vient à peine de te coller sur les carreaux sales d'un mur immense. Le papier glacé s'étire sans fin. Des lettres rouges appellent à se souvenir de tes spasmes lointains. (13)

VIII-3.3. L'enjeu de l'exaltation culturelle

Qu'il s'agisse des registres discursifs ou des références intertextuelles, le fait qu'ils appartiennent pour la plupart à l'univers culturel africain n'est pas gratuit : ils ont pour fonction manifeste d'exalter un ensemble de valeurs, le patrimoine linguistique, culturel et religieux propre à l'Afrique, tout comme en musique afro-américaine. Cette hypothèse est confortée par Yannick Séité qui considère que la présence du jazz comme référent dans un texte littéraire *ne fait sens le plus souvent que sur le terrain sociologique – « culturel », si l'on veut –, ce qui déjà, il est vrai, est loin d'être négligeable.*⁶⁰⁴

Dans *Song of Solomon*, le syncrétisme d'une approche qui transcende les différences culturelles est battu en brèche par la spécificité de la culture. Les contes européens sont utilisés de façon ironique, la référence aux mythes grecs (Œdipe, Ulysse, Icare) est modulée par l'essence de l'expérience africaine-américaine : ce qui fait problème et crée le mystère. Les liens aux mythes africains n'autorisent pas une lecture afro-centriste univoque. La culture biblique demeure le terreau de la revendication d'une expression culturelle autonome du peuple noir américain. L'hybridation est de mise. Le dialogue entre les cultures et les métamorphoses qu'il implique fait de cette écriture le lien du questionnement du mythe, la trame de son devenir.

Par ailleurs, le roman de T. Morrison n'est pas simplement l'histoire d'une famille, d'une tribu, mais un récit mythique sur les origines des Afro-Américains, évoquant un rituel de réappropriation de la mémoire collective et des forces

⁶⁰⁴Séité, Yannick, *op. cit.*, p. 29.

individuelles et collectives qui s'enracinent dans l'héritage culturel. En multipliant les références à des personnages mythologiques, bibliques ou historiques (Icare, Salomon, Charlemagne), et en se donnant pour modèle le livre de la Genèse, la romancière rappelle que la réalité afro-américaine devrait être appréhendée comme plurielle et polyvalente certes, mais aussi et surtout comme une réalité singulière dont seule peut rendre compte une écriture originale qui puise son inspiration thématique et structurale dans la tradition et le folklore afro-américains. Cette promotion du discours culturel de la communauté noire américaine est une constante dans l'œuvre de T. Morrison, et elle se traduit généralement par le manière dont l'intrigue se dénoue, comme cela ressort de l'étude de Linden Peach :

The dénouement of many of Morrison's novels favors community, the moral responsibility of individuals to each other, the reclamation of traditional black values and the importance of the ancestors. But as the writer she appears, from the evidence of her texts, to be drawn – almost paradoxically – toward the dramatic potential of enigma, distances, spaces, dislocation, alienation, gaps and ellipses. Although this may be because few writers can resist these sources of drama, it may also be the product of the particular milieu in which Morrison began to write.⁶⁰⁵

Etudiant *Beloved*, Cheryl Hall⁶⁰⁶ quant à elle argue du fait que le style narratif du roman met en exergue, par les répétitions notamment, les cultures orales et les rôles qu'ils jouaient pour les Noirs dans le Sud des Etats-Unis : la transmission des données historiques, la conservation des valeurs et des idées culturelles, l'éducation et le divertissement des enfants (et des adultes). La connaissance transmise n'est pas statique, cependant, bien que des détails essentiels puissent être maintenus.

C'est dans ce contexte que T. Morrison récuse sans réserve le concept de « réalisme magique » par lequel on qualifie souvent son écriture à cause entre

⁶⁰⁵Le dénouement de plusieurs romans de Morrison favorise la communauté, la responsabilité morale des individus entre eux, la récupération des valeurs noires traditionnelles et l'importance des ancêtres. Mais en tant qu'auteure elle apparaît, et ses textes le prouvent, tournée – presque paradoxalement – vers le potentiel dramatique de l'énigme, des distances, des espaces, de la dislocation, de l'aliénation, des lacunes et des ellipses. Bien que ceci puisse se produire parce que peu d'auteurs peuvent résister à ces sources du drame, ça peut également être le produit du milieu particulier où Morrison a commencé à écrire.

Linden Peach, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰⁶Cheryl Hall, "Beyond the "Literary Habit": Oral Tradition and Jazz in *Beloved*", in *Varieties of Ethnic Criticism*, Vol. 19, No. 1, (spring, 1994), pp. 89-95.

autres de l'incorporation des éléments mythiques et surnaturels. Pour l'auteure, le terme est inapproprié parce qu'il masque les aspects politiques de ses romans ; elle affirme dans une interview que la vie est plus grande, plus enchantée, moins rationnelle que nous supposons habituellement. Elle a l'intention de donner la voix à l'enchantement, aux coïncidences extraordinaires et improbables *that make life original*⁶⁰⁷, et qui en littérature donnent une place à des forces invisibles, autant de ressorts qu'on retrouve dans la poésie africaine, les sagas indoues, les contes arabes.

De plus, dans une autre entrevue avec Paul Gilroy, T. Morrison dit rejeter le label de « réalisme magique » parce qu'il nie les origines culturelles de ses œuvres, « comme si elle n'avait pas une culture à écrire, comme si cette culture n'avait aucun intellect. »⁶⁰⁸ Les positions de Toni Morrison dans leur rapport avec la conception occidentale du monde ont été aussi commentées par Linden Peach en ces termes:

The ways in which Morrison's texts allow a place in literature to "myth, legend, passion, obsession, superstition, religion, the overwhelming power of nature and the supernatural", then, are not attempts to invert Euro-American literary conventions. (...) The use of different narrators and the exploration of the creative potential of separating narrator and focaliser in Morrison's work should be seen as being proactive in an African-American context rather than being reactive to a European tradition.⁶⁰⁹

Pour Roberta Rubenstein⁶¹⁰, il se joue dans le roman *Jazz* un travail de deuil culturel mais aussi une réappropriation des créations culturelles perdues. Ce ne sont pas seulement des vies et des potentialités qui se sont perdues dans l'esclavage, mais aussi des richesses culturelles. A travers les notions d'amour et de perte empruntées à la théorie psychanalytique qui traitent du travail du deuil, le critique

⁶⁰⁷ *Qui rendent la vie originale*. Cité in Karen S. Stein, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰⁸ Linden Peach, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰⁹ *Les différentes modalités par lesquelles les textes de Morrison intègrent « le mythe, la légende, la passion, l'obsession, la superstition, la religion, la puissance primordiale de la nature et le surnaturel » ne sont donc pas des tentatives d'inversion des conventions littéraires Euro-américaines. (...) La diversité des narrateurs et l'exploration du potentiel créatif de la séparation du narrateur et du point de vue devraient être perçues comme proactives dans un contexte afro-américain, plutôt que réactives contre la tradition européenne.*

Ibid., pp. 16-7.

⁶¹⁰ Roberta Rubenstein, *op. cit.*

démontre que le roman revisite une période historique et réapproprie ses créations musicales pour célébrer la contribution centrale de ces musiques à une phase vitale dans l'histoire culturelle des Afro-Américains comme celle de l'Amérique blanche. C'est dire qu'il est artificiel de mettre les frontières entre productions artistiques et culturelles, mêmes si celles-ci naissent de frontières artificielles dressées entre les hommes et de déchirements qui en résultent. C'est tout le sens du travail de Paul Gilroy, qui s'efforce de montrer la nécessité d'articuler l'étude des phénomènes liés au racisme et aux cultures politiques - noire en premier lieu- autour des notions de mutation, d'hybridité et de brassage.

Dans le contexte postcolonial où s'inscrit Léonora Miano, l'exaltation culturelle est aussi au cœur de la poétique de l'hybridité, afin de favoriser la reconnaissance d'une identité « afropéenne ». Ainsi, ce qui est célébré ce n'est pas tant l'Afrique, que ce que l'Afrique devient au contact des autres, et que les autres continuent de nier. Le recours au jazz permet de manifester, comme l'écrit justement Daniel S. Larangé, *cette culture suburbaine qui émerge aux confins du modèle français*.⁶¹¹ Par ailleurs, l'exaltation culturelle participe aussi de ce besoin de « penser/panser l'appartenance » dont parle Myriam Louviot, ce besoin qui est particulièrement impérieux chez les écrivains Afro-descendants et dans les littératures émergentes en général. C'est dans cet ordre d'idées que vont Gilles Deleuze et Félix Guattari quand ils écrivent :

Le champ politique a condamné tout énoncé. Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective ou nationale est *souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation*, c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité.⁶¹²

⁶¹¹ Larangé, Daniel S., *op. cit.*, p. 14.

⁶¹² Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, pp. 31-2. (En italiques dans le texte)

Conclusion partielle

Pour conclure, on peut relever tout d'abord que le traitement musical du matériau verbal des romans prend effectivement deux formes principales : l'oralisation et l'hybridation. En ce qui concerne l'oralité, qui est structurante dans la musique afro-américaine et plus généralement dans la tradition africaine, son imitation conduit les auteures à travailler et enrichir les dimensions rythmique et sonore de la langue d'écriture.

Sur le plan rythmique, la transposition du *shuffle* propre au blues influence le traitement de la syntaxe en imprimant une lenteur particulière au rythme des phrases et du texte entier. Le procédé non seulement confère au texte une forte connotation langoureuse, mais aussi participe de l'expression de la mélancolie, matérialisant stylistiquement le lyrisme caractéristique des blues-fictions. Les phrases ainsi sublimées en phrases musicales visent à produire le même effet cathartique que produisent les *lyrics* face à l'expérience traumatique ; et si on peut identifier chez Toni Morrison un équivalent littéraire des « blues lament » qui ont bercé les Noirs d'Amérique pendant l'esclavage et après, Léonora Miano quant à elle cherche à extérioriser et guérir cette « melancholia africana » qui traverse les peuples africains et afro-descendants depuis la nuit des temps. Par ailleurs, la transposition de la syncope jazzique bouscule la norme standard de la structure phrastique, la déconstruit à coup de ruptures, de distorsions, de répétitions et de variations, incarnant ainsi à l'échelle de la phrase le *jazzy prose style* ainsi que l'effet de tension qui est caractéristique du swing.

Sur le plan des sonorités, on peut dire que les romans de nos deux auteures s'inscrivent bel et bien dans le registre des « écritures sonores », par la forte présence d'un médium sonore qui se traduit tout en expressivité et en discontinuité. L'expressivité est modalisée par une pléthore d'onomatopées apparaissant sous forme d'assonances et d'allitérations, ce qui témoigne de la recherche d'un son expressif qui soit en adéquation avec le ressenti, comme dans le jazz. La discontinuité est modalisée par des répétitions et variations repérables depuis la phonétique des titres des romans ; la prépondérance des discours du registre oral

qui rompent l'homogénéité de la prose par l'incursion de l'oral dans l'écrit, du poétique dans le narratif. Autant de procédés qui tendent à construire le texte à l'image d'un enregistrement sonore, surtout qu'il abonde de références telles que : *disque, platine, aiguille, CD, bande son*. Dans le contexte africain où l'écriture tente de supplanter les civilisations millénaires, l'écriture sonore fait œuvre de réhabilitation de l'oralité – qui n'est pas la seule civilisation de l'Afrique, et qui ne lui est pas non plus exclusive.

L'oralisation ou la sonorisation de l'écriture s'accompagne d'une hybridation généralisée et systématique des langues et des registres du discours, mimant ainsi le métissage culturel propre aux musiques afro-américaines. L'anglais et le français charrient bien d'autres langues, celles qui proviennent de certains pays d'Afrique ou du langage vernaculaire afro-américain comme chez T. Morrison. Leur incorporation à tous les niveaux du discours (lexique, syntaxe, image, style) contribue à explorer la musicalité du langage vernaculaire, restaurer le pouvoir originel du langage parlé dans les communautés africaines, afro-américaines et afropéennes. Il s'agit donc d'une stratégie de résistance culturelle, qui s'accomplit par la déconstruction de la langue du « maître » et qui, même si elle crée une certaine cacophonie, manifeste surtout la quête d'une « voix » neuve et originale, tout en mettant en relief l'idée, chère à T. Morrison, du rôle du langage dans la construction de la réalité sociale.

En ce qui concerne les registres du discours, ils foisonnent dans les romans sous diverses formes – surtout ceux qui appartiennent au registre oral, côtoyant un important réseau intertextuel issu de la tradition orale africaine. L'enjeu est de valoriser non seulement l'oralité et le patrimoine culturel africain en général, mais aussi ce que l'Afrique est devenue au contact des autres, de l'Occident en l'occurrence. Il s'agit donc surtout d'instaurer un dialogue entre des visions du monde et des traditions culturelles. C'est dans ce contexte que Toni Morrison justifie que son œuvre soit perçue non comme du « réalisme magique », mais comme une manière différente d'envisager la littérature, de concevoir le monde. Chez Léonora Miano aussi, l'exaltation culturelle participe de la volonté de travailler à l'avènement d'une nouvelle communauté dans le contexte postcolonial, de favoriser la reconnaissance d'une identité afropéenne.

On assiste ainsi, à travers tous ces procédés du traitement de la langue et du discours, à une véritable poétique du métissage qui contribue à sa manière à la constitution d'un phrasé, cette voix libre et originale que les auteures recherchent à travers les textes et dont on ne cesse de décliner les aspects jusqu'alors. Il entraîne des implications au niveau du matériau verbal par les ruptures, l'improvisation et la quête d'inventivité qui rendent l'écriture dynamique. C'est aussi une écriture qui accentue la dimension rythmique, une écriture qui *danse*, surtout lorsque la danse est représentée littéralement dans la fiction, lorsqu'elle se propage du corps des personnages vers le corps du texte. Le mouvement est aussi dirigé vers le lecteur dans une logique pragmatique : il est appelé non seulement à réaliser une catharsis, à travers le langage musical et ses pouvoirs performatifs, mais aussi à renouer les liens communautaires, à agir concrètement, sur le terrain politique et social, contre la culture dominante, contre la prison de la couleur.

Il y a aussi un possible enjeu économique, qui s'inscrirait directement dans la tradition afro-américaine où les « blues voices » étaient motivées par d'importants ressorts économiques liés à l'essor de l'industrie musicale. Et si les textes font tout par ailleurs pour être perçus et *écoutés* comme des disques, l'hypothèse n'en paraît que plus plausible, surtout en ce qui concerne T.Morrison dont l'œuvre est profondément enracinée dans le contexte afro-américain. Mais le contexte du champ littéraire africain, avec ses difficultés et ses absurdités, donne aussi des raisons de justifier la contrainte commerciale sur les choix esthétiques des auteurs africains, particulièrement ceux qui sont exilés comme L. Miano, leurs choix esthétiques pouvant être perçus comme de simples stratégies pour gagner en popularité. Si c'était le cas, ce n'est pas le succès rencontré ni les énormes chiffres de vente qui le démentiraient, mais nous préférons pour notre part chercher les raisons ailleurs, n'osant pas concevoir que de basses motivations financières puissent entacher la noblesse de l'activité créatrice. L'art se nourrit de la beauté, du rêve, du désir d'avenir ; et si l'argent devait corrompre jusqu'à l'art, il n'y aurait plus rien à espérer de la vie.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Parvenu au terme de cette réflexion, que retenir ?

Il existe effectivement une tradition littéraire qui dépasse les frontières du continent américain et pour laquelle le blues s'impose comme une véritable matrice. En présidant à l'émergence et à l'épanouissement du peuple afro-américain, cette musique née de la douleur s'est illustrée comme le principal vecteur de l'enracinement de l'héritage culturel africain sur la terre américaine, héritage qui se fonde sur un élément distinctif majeur : l'oralité. C'est celle-ci qui va nourrir, sous des formes multiples, toutes ces musiques afro-américaines dont le jazz est l'un des plus grands emblèmes, et qu'on regroupe aujourd'hui sous cette dénomination de « musique noire » qui, de notre point de vue, devrait être bannie : si on veut rendre véritablement justice aux musiques « noires », il suffit de ne plus les qualifier ainsi ; de même que si on veut rendre justice à des peuples dit de « couleurs », il suffit de cesser de les désigner ou de les percevoir ainsi. Il suffit de regarder la réalité derrière la couleur. Il va sans dire que les qualificatifs de couleur, en soi, ne créent aucun problème à être employés : c'est simplement parce que la couleur a une histoire, une histoire bien lourde, que certains emplois peuvent poser problème.

- **Synthèse des transpositions**

Sans oublier que le terme « transposition » n'est utilisé ici qu'en tant que métaphore pour les raisons qu'on connaît, on peut retenir que le blues et les musiques afro-américaines en général ont brillé d'une aura si puissante qu'elles ont irradié la littérature de presque tous les continents. Toni Morrison et Léonora Miano en sont des illustrations vivantes, elles qui paraissent en tout point de vue (y compris physiquement) n'avoir pris la plume qu'à défaut de prendre le micro. Leur entreprise littéraire présente en effet tous les signes d'une vocation musicale ratée, tant ce qu'elles avaient à dire, il n'y avait que la musique pour le dire. Et elles ont été les premières à le reconnaître. Dans les méandres de cette impuissance primordiale, on a pu identifier trois grands moments par lesquels, à l'instar même des chanteurs de blues, elles sont passées : des *Écartèlements*, des *Croisements*, des *Mouvements*. Tels sont les principaux ressorts qui leur dessinent un véritable profil

de « blueswoman », et font que leurs romans ne sont rien de moins que des « transpositions musicales » dont on peut à présent dresser un bilan.

En effet, la musique afro-américaine émerge principalement sous formes de références et de procédés qui participent à la (dé)construction diégétique, la (dé)structuration thématique et narrative, le traitement de la langue d'écriture. Les références aident particulièrement au déclenchement de la musique-fiction, tout en contribuant à la co-construction par l'auteure et le lecteur de l'espace-temps romanesque. Elles soutiennent aussi la revendication d'une écriture musicale identifiable depuis les paratextes. Elles apparaissent enfin comme la principale modalité de la représentation et de la caractérisation des personnages ; elles jouent un rôle central et décisif dans le processus de quête, tout en offrant les thèmes sur lesquels les romans opèrent des réécritures, des variations, des improvisations. En ce qui concerne les procédés musicaux, ils servent principalement de modèles à la représentation, à la narration, à l'écriture. C'est surtout le jazz et le blues qui sont convoqués à ce niveau ; ces deux genres musicaux voisins offrent des principes de composition qui gouvernent la composition des textes : le lyrisme, la syncope, la déconstruction, l'improvisation, les répétitions et variations, l'hybridation, l'oralisation, le call-and-response.

Emprunté principalement au blues, le lyrisme sert à la représentation des *blues people* dans leur expérience traumatique issue de l'esclavage, mais aussi dans leurs efforts de résilience et de reconstruction identitaire. Le lyrisme contribue aussi à construire le texte comme une chanson de blues caractérisée par des éléments tels que l'hybridation des traditions culturelles, le souci du réalisme, la prédominance de la souffrance, l'individu et la communauté, la dynamique narrative en trois temps (perte, mouvement, résolution). Stylistiquement, le lyrisme se matérialise par une lenteur des phrases qui mime le *shuffle* et cherche à produire chez le lecteur le même effet cathartique que produisent les *lyrics* face à l'expérience traumatique.

L'esthétique de la déconstruction transpose la syncope et mime le chaos apparent du jazz par la dislocation du monde des personnages : ceux-ci sont déstructurés physiquement et psychologiquement, leurs univers sont détruits, les frontières s'abolissent entre le passé et le présent, les vivants et les morts, introduisant ainsi la catégorie du fantastique au sein de la fiction. Au niveau de la

voix narrative, le polyperspectivisme favorise des ruptures et des désordres qui brouillent l'énonciation. Au niveau de la structure narrative, le foisonnement des répétitions et des anachronies provoque des ruptures temporelles qui déconstruisent la trame narrative. Au niveau de l'écriture, on assiste à une fragmentation généralisée de l'espace verbal, de la structure des phrases, des sonorités, des langues et des registres du discours. C'est ainsi que se produisent tous les effets qu'on peut ressentir à l'écoute du jazz, la discontinuité, la tension, le swing, le mouvement, le *flow* dynamique et rythmé, autant d'effets qui, en fin de compte, donnent l'impression d'une écriture qui *bouge*, ou qui *danse*.

L'improvisation est exploitée d'abord thématiquement dans le processus de la quête identitaire des personnages, une quête qui revêt tous les aspects d'une « identité narrative ». L'improvisation participe aussi à la structuration du texte, quand elle est synonyme de réécriture de thèmes préexistants dont découlent toutes les structures du récit. Elle se manifeste enfin au niveau des structures narratives et phrastiques où elle contribue avec les ruptures, les répétitions et les variations, à l'épanouissement de l'écriture verticale, des structurations harmoniques. L'hybridation quant à elle procède principalement par le croisement des traditions culturelles africaines et occidentales dans le texte ; c'est de ce croisement qu'émergent la voix narrative, la langue d'écriture, les registres du discours ; et les textes ne manquent pas de mettre en scène le processus même de cette gestation. L'enjeu principal de cette hybridation systématique est de drainer, jusqu'au cœur de l'écriture, l'oralité constitutive de la tradition africaine. En effet, les procédés d'oralisation ou de vocalisation sont observables à tous les niveaux et jusque dans le matériau verbal dont ils enrichissent les dimensions rythmique et sonore, dans le but ultime – et désespéré – d'ériger le texte au rang de discours oral, de performance musicale. Autrement dit, il faut que le lecteur ait l'impression très forte que le texte *parle*, ou qu'il *chante*.

C'est dire que ce n'est plus tellement à un « lecteur » que le texte s'adresse, mais à un « auditeur », un auditeur fictif pour ainsi dire. Tous les procédés de musicalisation de l'écriture concourent en effet à la construction de la figure d'un auditeur virtuel qui doit parachever le travail de « composition musicale » des auteurs. Cette figure s'esquisse dès les paratextes, se dessine tout au long de la

lecture, et le call-and-response y joue un rôle majeur. Le public est *appelé* à *répondre* à cette voix qui sourd de la musique des phrases, c'est à lui de l'écouter fictivement et de l'interpréter tout en réalisant lui aussi, comme les personnages, une catharsis, un travail de mémoire et de deuil. Il se doit aussi, ce public, d'être initié, comme un féru de jazz, à déceler les harmonies secrètes dissimulées sous l'apparente cacophonie des textes, afin d'apprécier à sa juste valeur tout le travail de renouvellement esthétique qui se résume finalement à ceci : faire de la littérature ce que le jazz a fait de la musique occidentale.

Mais si tel est l'objectif principal de nos deux auteures, elles ne le réalisent pas forcément de la même manière ni pour les mêmes raisons, d'où la nécessité d'établir un bilan des convergences et des divergences.

- **Le blues des *divas en dreadlocks***

La construction par le texte d'un auditeur virtuel est symétrique à celle d'un musicien ou d'un chanteur virtuel, assimilable à ce qu'on appelle en rhétorique l'« éthos », c'est-à-dire l'image qu'un orateur façonne, construit de lui-même à travers son discours. En ce qui concerne nos deux auteures, cette image est celle de *blueswomen*, et elle est accentuée d'ailleurs par la chevelure en dreadlocks qu'elles arborent dans la réalité. On pourrait dire que Toni Morrison *chante* John Coltrane, des berceuses, des worksong, des comptines... Et que Léonora Miano *chante* Cassandra Wilson, Duke Ellington, Billie Holiday, Abbey Lincoln... Le point de divergence, on le voit, c'est que le répertoire de Toni Morrison concerne surtout les formes primitives des musiques afro-américaines, tandis que celui de Léonora Miano est centré davantage sur les formes modernes, ce qui témoigne bien du fait que l'une est profondément ancrée dans le contexte socio-historique afro-américain tandis que l'autre l'est beaucoup moins. Ainsi peut-on comprendre aussi que Toni Morrison nous entraîne à travers les grandes périodes de l'histoire américaine (de l'Esclavage à la Reconstruction en passant par la Guerre de Sécession), alors que Léonora Miano fait revivre surtout les périodes coloniale et postcoloniale en Afrique et en Europe. Néanmoins, ces espaces-temps ont en commun d'être traversés par la même dysphorie, la même *melancholia africana*.

Centrale dans le blues et les musiques afro-américaines en général, la problématique identitaire l'est aussi dans les textes. Elle draine dans son sillage des thèmes tels que l'expérience traumatique, la résistance, la quête identitaire, l'hybridité, l'oralité, la communauté, la mémoire, l'Histoire. L'écriture musicale se fait ainsi paramètre de symbolisation, principe structurant de l'imaginaire. T. Morrison offre un équivalent littéraire des « blues lament » qui ont bercé les Noirs d'Amérique pendant l'esclavage et après. L. Miano adopte le point de vue de l'Afrique et de l'Europe pour représenter les répercussions passées et présentes de la déportation et de la colonisation, explorant de ce fait les failles et les aspirations des identités africaines et afropéennes. Le travail de deuil et de mémoire contribue à rétablir et à renforcer les liens communautaires, créant ainsi chez T. Morrison une « littérature du village », et chez L. Miano une « conscience diasporique ».

Le thème de la mémoire va de pair avec celui de la réécriture de l'Histoire, qui s'effectue par l'improvisation sur le « discours du maître » afin de mieux le subvertir, le réapproprier. Le français et l'anglais sont ainsi déconstruits en même temps que les canons esthétiques du roman traditionnel, pour laisser libre cours à un phrasé, une voix libre et originale. Dans son positionnement dans le champ littéraire et social, l'écriture se confond avec une dynamique de conquête du « centre », et le travail de l'écrivain avec une lutte contre l'oppression de la culture dominante. Le primat est accordé à la liberté de ton et à la résistance culturelle, ainsi que l'explique Gèneviève Fabre concernant les romanciers afro-américains : *les romanciers afro-américains cherchent aujourd'hui plus que jamais à cerner l'expérience noire par des stratégies qui émancipent leur écriture de clichés galvaudés et lui rendent une autonomie menacée.*⁶¹³ L'une des illustrations les plus frappantes de cette résistance consiste à construire le texte comme un disque, un enregistrement sonore, réhabilitant ainsi l'oralité dans un contexte où l'écriture (et aujourd'hui le numérique) tend à dicter sa loi. Et si l'accent est mis sur la valorisation du patrimoine culturel africain en général, il s'agit aussi d'instaurer un dialogue avec les traditions et les visions du monde occidentales. L'hybridité et le métissage apparaissent ainsi en même temps comme une poétique et une idéologie.

⁶¹³Fabre, Gèneviève, « La chanson de Toni Morrison », in *Notre Librairie*, n° 77, Paris, 1984, pp. 66-9.

Cependant, on ne saurait finir sans mentionner le risque majeur qui guette de telles stratégies de lutte et de résistance : elles peuvent être récupérées par la culture dominante. Andrew Smith attire l'attention à ce sujet :

Les formes hybrides de production de la culture populaire sont régulièrement récupérées sous le signe de la mode ou de l'exotisme, comme par exemple les tatouages au henné ou la world music. [...] l'hybridité devrait être considérée dans toute son ambivalence, compte tenu notamment de la soif du marché pour la moindre apparence de nouveauté.⁶¹⁴

Ainsi donc, si on peut supposer des enjeux économiques à l'origine des « blues-fictions », comme ils l'ont été des « blues voices », ces enjeux sont plus probablement identifiables au pôle récepteur de l'œuvre pour l'empêcher d'atteindre le noble objectif qu'elle s'est fixé. Et quand on considère la musique, particulièrement ce qu'on appelle aujourd'hui la *world music*, on s'aperçoit bien vite de la situation quelque peu ambiguë de certains artistes : par exemple, les chanteurs Didier Awadi et Tiken Jah Fakoly se livrent dans leurs textes à une critique acerbe des instruments de la domination néo-coloniale, alors même qu'ils sont largement soutenus dans leurs carrières par les Alliances françaises. De même, on peut s'interroger sur l'impact véritable sur la communauté afro-américaine du rap percutant d'un 50 Cent, quand on sait qu'il a été largement favorisé par l'industrie du disque tenue par la finance, et que lui-même n'avait d'autre rêve que de devenir riche, comme le crie si fort son pseudonyme. C'est l'une des manifestations de ce qu'un auteur a pu décrire comme étant *l'effroyable imposture du rap*.⁶¹⁵ L'économie est partout prêt à pervertir les causes les plus nobles. Et nous comprenons mieux ce proverbe de chez nous, qui dit que « l'argent est le piège du diable ».

Il en reste au moins l'exaltation culturelle, ce foisonnement de productions artistiques pour la renaissance noire qui est né dans le berceau du Harlem des années 1920, et qui continue jusqu'aujourd'hui. En plus de la musique et de la

⁶¹⁴ Andrew Smith, « Migrations, hybridité et études littéraires postcoloniales » in Neil Lazarus et alii, *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, (traduit de l'anglais par Marianne Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou), Paris, Éditions Amsterdam, 2006. p. 376.

⁶¹⁵ Cardet, Mathias, *L'Effroyable imposture du rap*, Paris, éditions Blanche, 2013.

littérature, des films sont là aussi pour en témoigner, notamment ceux qui vantent le patrimoine culturel africain et afro-américain : on pense à des séries télévisées américaines comme *Luke Cage*⁶¹⁶ ou *Empire*⁶¹⁷, on pense aussi à l'exemple beaucoup plus récent de *Black Panther*⁶¹⁸. Et puisqu'on parle d'actualité, sans doute devrait-on s'interroger aussi sur l'actualité et l'avenir des études des musiques-fictions inspirées des musiques afro-américaines.

- **Perspectives des blues-fictions**

La problématique identitaire est un sujet d'une brûlante actualité – brûlante au sens littéral du terme. On continue de compter les morts qui tombent sous le feu de « bavures policières », des bavures qui se produisent toujours, étrangement, sur les « gens de couleur ». On connaît par exemple le mouvement *Black Lives Matter*⁶¹⁹ aux Etats-Unis. Le racisme, l'esclavage, les discriminations, tout cela a été aboli un peu partout depuis longtemps déjà, dans les lois tout au moins, et pourtant tout montre que c'est une réalité toujours présente dans nos sociétés, de manière souterraine, insidieuse, perverse. Le racisme se manifeste souvent de manière assez spectaculaire dans des slogans publicitaires⁶²⁰, sans qu'on sache jamais si c'est vraiment un produit qu'on veut vendre ou un venin qu'on veut distiller. À croire que certains ne sont toujours pas au courant de l'Histoire des autres, ou qu'ils s'amuse à l'ignorer, à jouer avec leurs propres démons. *La couleur s'insinuait dans tout ce qu'on faisait. Elle codifiait tout. Régentait tout.*⁶²¹ On est toujours dans ce monde-là, et toute une partie de l'humanité continue de « chercher le bleu de l'ancien royaume », comme le chante Francis Cabrel.⁶²²

Pourtant, ce n'est plus seulement une histoire de couleur. C'est une histoire d'oppression, de peuples opprimés. Nombres d'études et de documentaires

⁶¹⁶ Série créée par Cheo Hodari Coker et diffusée sur Netflix depuis le 30 septembre 2016.

⁶¹⁷ Série créée par Lee Daniels et Danny Strong et diffusée sur Fox depuis le 7 janvier 2015.

⁶¹⁸ Film de super-héros américain coécrit et réalisé par Ryan Coogler, sorti en 2018.

⁶¹⁹ Se traduit en français par « les vies des Noirs comptent ». Mouvement militant afro-américain qui se mobilise contre la violence ainsi que le racisme systémique envers les Noirs.

⁶²⁰ Comme l'exemple assez récent du petit garçon noir faisant la publicité d'un sweet-shirt.

⁶²¹ *Tels des astres éteints*, p. 224.

⁶²² Dans le titre *Cent ans de plus*, de l'album « Hors-Saison ».

fleurissent sur de nouvelles formes d'« esclavage moderne »⁶²³, décrivant des situations de souffrances d'une humanité aujourd'hui prisonnière de chaînes invisibles. Dans le même temps, les débats sur l'identité nationale n'ont jamais été aussi virulents, à tels point qu'ils favorisent la montée des Extrêmes Droites un peu partout, en France, en Italie, en Allemagne, en Grande Bretagne, en Hongrie, en Pologne, aux Etats-Unis... D'un côté grandit la conscience que l'identité est un processus complexe et mouvant, de l'autre on se trouve sans cesse sommé de proclamer son appartenance. En même temps que le discours commun ne cesse de renvoyer chacun à une identité supposée fondamentale – qu'elle soit religieuse, ethnique, régionale, nationale ou autre. L'identité apparaît désormais comme un récit complexe, en perpétuelle évolution, d'où la postérité certaine des œuvres ou des études qui traitent de ce thème.

D'ailleurs, ce traitement dépasse largement le cadre de la musique ou de la littérature pour investir des discours sociaux comme la publicité et un certain journalisme si idéologiquement orienté qu'il côtoie dangereusement le mensonge, la fiction. On s'aperçoit qu'en réalité, c'est le langage qui est au cœur des interactions humaines comme il est au cœur de l'Histoire. A ce propos, Philippe Paraire donne une explication édifiante et fulgurante, concernant l'histoire des Noirs aux Etats-Unis :

Afin de donner à l'exclusion des Noirs une dimension autre que simplement juridique et philosophique, et d'enraciner l'idée qu'ils ne font pas partie de la race humaine, l'appareil idéologique de la culture blanche dut opérer un travail de falsification historique. Dans le but de démontrer a posteriori la nature non-humaine de la population noire, il fallait au-delà des arguments balbutiants du racisme naissant d'une anthropologie inégalitaire, parvenir à construire et à imposer l'idée que, contrairement aux autres peuples, et à la façon des vaches, comme les vers de terre, les insectes et les poissons, les Noirs n'ont pas d'histoire : au sens strict, ils n'auraient connu aucune évolution sur le continent africain, et les progrès qu'ils ont fait sur la terre américaine seraient à porter au bénéfice de leurs contacts avec la culture blanche.⁶²⁴

⁶²³Comme par exemple : *De la servitude moderne* de Jean François Brient, Paris, éditions de l'Epervier, 2016. Le texte a été adapté en un documentaire consultable sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=e5LcXFXgqw0>

⁶²⁴Paraire, Philippe, *Les Noirs Américains. Généalogie d'une exclusion*, Pluriel Intervention, Hachette, France, 1993, p. 196.

Ainsi ne peut-on expliquer et illustrer plus clairement le rôle que joue le langage dans la construction ou la déconstruction de la réalité sociale, cette idée si chère à T. Morrison. Le langage est employé bien entendu dans son sens le plus général, pour signifier toutes les formes d'expression et de communication humaines. La théorie critique du Rythme de Meschonnic, qui envisage l'être humain dans un processus de signification global, pourrait sans doute permettre d'approfondir cette idée qui ressort en fait des théories post-structurales du discours et de l'histoire. Dans cette perspective, le rythme de la musique ne serait que l'une des déclinaisons du Rythme parmi bien d'autres, comme le rythme de l'histoire des individus, des communautés, des peuples.

On pourrait ainsi projeter la lumière par exemple sur le fait que certains peuples qu'on s'empresse de dire « pauvres » ne sont pas pauvres, mais seulement opprimés. Cela fait toute la différence. D'ailleurs, quand on parle de « pauvreté », de « richesse », de « développement »..., il faudrait encore voir qui fixe les critères. Il faudrait voir si les critères des uns sont vraiment ceux des autres, et si la mondialisation si vantée de nos jours n'est pas en réalité une nième figure de la violence éternelle. Une violence qui ne touche plus seulement les peuples qui de tout temps ont été persécutés, mais aussi les peuples dont les leaders ont organisé les persécutions, car eux aussi crient de plus en plus au secours, par des revendications nationalistes, identitaires, protectionnistes, dans un contexte où les migrations et le terrorisme⁶²⁵ sont devenus plus prégnants que jamais.

L'étude des questions identitaires ouvre donc la réflexion sur cette guerre en même temps visible et secrète qui se joue entre les peuples et les cultures, cette guerre qui se joue dans le langage lui-même. Le langage est un champ de bataille : telle est, en fin de compte, la petite musique qui sourdait secrètement à travers les analyses développées jusqu'alors, et qui gagnerait sans doute à être davantage explorée. *Le langage est un champ de bataille.*

⁶²⁵Sans verser dans l'amalgame grotesque que fait avec ces deux mots un certain discours politique et médiatique. (C'est encore le langage qui est en jeu.)

BIBLIOGRAPHIE

A. CORPUS PRIMAIRE

1-ŒUVRES DE TONI MORRISON

- *Song of Solomon* (1977), New York, Plume, 1987.
Traduit de l'américain par Jean Guiloineau, (*Le Chant de Salomon*), Paris, 10/18, 1996.
- *Beloved* (1987), New York, Plume, 1988.
Traduit de l'américain par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, (*Beloved*), Paris, 10/18, 1989.
- *Jazz* (1992), London, Picador, 1993.
Traduit de l'américain par Pierre Alien, (*Jazz*), Paris, 10/18, 1993.

2-ŒUVRES DE LEONORA MIANO

- *Les Aubes écarlates*, Paris, Plon, 2006.
- *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006.
- *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008.

B. CORPUS SECONDAIRE

3-AUTRES ŒUVRES DE FICTION CITÉES DES AUTEURES

TONI MORRISON:

- *The Bluest Eye*, New York, Plume, 1970.
Traduit de l'américain par Jean Guiloineau, (*L'Œil le plus bleu*), Paris, 10/18, 2008.
- *Sula*, New York, Knopf, 1973.
Traduit de l'américain par Pierre Alien, (*Sula*), Paris, 10/18, 1993.
- *Tar Baby*, New York, Knopf, 1981.
Traduit de l'américain par Jean Guiloineau, (*Tar Baby*), Paris, 10/18, 2008.
- *'Récitatif'*, (nouvelle), in Amiri Baraka et al., *Confirmation: An Anthology of African American Women*, Middletown, Quill & Brush, 1983.
- *Paradise*, New York, Knopf, 1998.
Traduit de l'américain par Jean Guiloineau, (*Paradis*), Paris, 10/18, 2004.
- *Love*, New York, Knopf, 2003.
Traduit de l'américain par Anne Wickle, (*Love*), Paris, 10/18, 2008.
- *A Mercy*, New York, Knopf, 2008.
Traduit de l'américain par Anne Wickle, (*Un Don*), Paris, 10/18, 2009.
- *Home*, New York, Knopf, 2011.
Traduit de l'américain par Christine Laferrière, (*Home*), Paris, 10/18, 2015.
- *God help the child*, New York, Knopf, 2015.
Traduit de l'américain par Christine Laferrière, (*Délivrances*), Paris, 10/18, 2015.

LÉONORA MIANO :

- *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon, 2005.
- *Afropean Soul*, (nouvelles), Paris, Flammarion, 2008.
- *Soulfood équatoriale*, (récits), Paris, Robert Laffont, 2009.
- *Blues pour Élise*, Paris, Plon, 2010.

- *Ces âmes Chagrines*, Paris, Plon, 2011.
- *Ecrits pour la parole*, (théâtre), Paris, L'Arche éditeur, 2012.
- *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.
- *Crépuscule du tourment 1. Melancholy*, Paris, Grasset, 2016.
- *Crépuscule du tourment 2. Héritage*, Paris, Grasset, 2017.

4-ESSAIS THÉORIQUES ET CRITIQUES CITÉES DES AUTEURES

TONI MORRISON:

- **“Rootedness: The Ancestor as Foundation”**, in Ed Mari Evans, *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation*, NY Anchor Books, 1984, pp. 339-345.
- **“Memory, Creation and Writing”**, in *Thought*, Vol.59, n°235, Dec. 1984, pp. 385-390
- **“The site of Memory”**, in *Inventing the truth: The Art and Craft of Memory*, ed. By William Zinsser, Boston, Houghton Mifflin, 1987, pp. 103-124.
- **“Unspeakable Things Unspoken”**, in Bloom, Harold et alii, *Modern Critical Views, Toni Morrison*, USA, Chelsea House Publishers, 1990. pp 201-230.
- *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, 1992.

LÉONORA MIANO:

- *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche éditeur, 2012.
- *L'impératif transgressif*, Paris, L'Arche éditeur, 2016.
- *Marianne et le garçon noir*, Pauvert, 2017.

5-AUTRES ŒUVRES DE FICTION CITÉES

- CESAIRE, Aimé**, *La Tragédie du roi Christophe*, (théâtre), Paris, Présence africaine, 1963.
- ELLISON, Ralph Waldo**, *Invisible man*, (roman), New York, Random House, 1952.
Traduit de l'américain par Magali et Robert Merle, (*Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*), Paris, Grasset, 2002.
- KUNDERA, Milan**, *L'Identité*, (roman), Paris, Gallimard, 1998.
- LAYE, Camara**, *L'Enfant Noir* (roman), Paris, Pocket, 2007.
- PROUST, Marcel**, *À la recherche du temps perdu*, (roman, 1927), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- SENGHOR, Léopold Sédar**, *Chants d'ombre*, (poèmes), Paris, Seuil, 1945.
- WRIGHT, Richard**, *Black Boy*, (roman), New York, HarperCollins, 1945.
Traduction de Marcel Duhamel et Andrée R. Picard, (*Black Boy*), Paris, Gallimard, 1947.

C. ÉTUDES GÉNÉRALES

6-SOCIOLOGIE, PHILOSOPHIE, LITTÉRATURE...

- ABEL, Olivier et POREE, Jérôme**, *Le Vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris, éditions Ellipses, 2007.
- AGUDELO, Carlos ; BOIDIN, Capucine et SANSONE, Livio**, «Autour de l'Atlantique noir. Une polyphonie de perspectives », URL : <http://books.openedition.org/iheal/2751>
- AGUDELO, Carlos**, *L'Atlantique noir : une multiplication de points de vue*, Éditions de l'IHEAL, 2009, URL : <http://www.openedition.org/6540>
- AMFREVILLE, Marc et alii**, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, PUF, 2010.
- AMSELLE, Jean-Loup**, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

-----*L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2008.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettes, 1997.

BRIENT, Jean-François, *De la servitude moderne*, Paris, éditions de l'Épervier, 2016,
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=e5LcXFXgqw0>

BERROUËT-ORIOU, Robert et FOURNIER, Robert, « L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec »,
URL : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:zR_H8T3flrQJ:litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/26408/24404+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr

CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

-----*L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature africaine : histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1990.

CHIVALLON, Christine, « La Black Atlantic : autour des apories d'un modèle novateur », URL : <http://books.openedition.org/iheal/2772>

-----« Black atlantic revisited. Une relecture de Paul Gilroy pour quelques prolongements vers le jazz », in *L'Homme*, 2008/3 (n° 187-188), p. 343-374.
<http://www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-page-343.htm>

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975.

ETOKÉ, Nathalie, *Melancholia africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, éditions du Cygne, « Mémoires du Sud », 2010.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, « Essais », 1952.
-----*Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.

GIDE, André, *Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1911.

GILROY, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, (traduit par Charlotte Nordmann), Paris, Amsterdam, 2010.

GRACQ, Julien, *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1974.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard/NRF, 1996.
-----*Poétique de la relation*, Paris, Gallimard/NRF, 1990.

LAPLANTINE, François et NOUSS, Alexis, *Le métissage*, Paris, (www.teraedre.fr)
-----*Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Librairie générale française, 1998.

MBEMBE, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1990.

ROYOT, Daniel, *La Littérature américaine*, Paris, Puf, 2004.

SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
Traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, (*L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*), Paris, Seuil, 1980.

SARTRE, Jean-Paul, « Orphée Noir », in *Situations, III. Lendemain de guerre*, Paris, Gallimard/NRF, 1976, pp. 229-286.
-----*L'existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Éd. Nagel, 1970.

SMITH, Andrew, « Migration, hybridité et études littéraires postcoloniales », in Neil Lazarus et alii, *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, (traduit de l'anglais par Marianne Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou), Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

TURGEON, Laurier, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », URL : <https://rgi.revues.org/996#ftn39>

WILLEMART, Philippe, *Critique génétique : pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

7-MUSICOLOGIE GÉNÉRALE

ARNOLD, Denis et alii, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome 1, A-K, Paris, Robert Laffont, 1988.

-----*Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome 2, L-Z, Paris, Robert Laffont, 1988.

BOSSEUR, Jean-Yves, « Histoire de l'écriture musicale : Du signe au son »,

URL : <http://musicienintervenant.pagesperso-orange.fr/Templates/notationmusicale.htm>

GOUBAULT, Christian, *Vocabulaire de la musique à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Minerve, 2000.

MICHEL, François et al, *Encyclopédie de la musique*, Tome III, Paris, Fasquelle, 1961.

PHILIPPOT, Michel, « Musique », in *Encyclopaedia Universalis*, tome 15, 2002, pp. 743-4.

VIGNAL, Marc et al., *Dictionnaire de la musique (K-Z)*, Paris, Bordas, 1996.

WEBER, Edith, "Monteverdi, (Claudio)", in *Encyclopaedia Universalis*, tome 15, 2002, pp. 505-7.

8-MUSIQUES AFRO-AMERICAINES

BARSAMIAN, Jacques et JOUFFA, François, *Encyclopédie (de la) black music*, Paris, Michel Lafont, 1994.

BAS-RABERIN, Philippe et alii, *Le Blues moderne*, Paris, Albin Michel, 1979.

-----*Les Incontournables du blues*, Paris, Filipacchi, 1994.

CARDET, Mathias, *L'Effroyable imposture du rap*, Paris, éditions Blanche, 2013.

CARLES, Philipe ; CLERGEAT, André et COMOLLI, Jean-Louis, *Dictionnaire du Jazz*, Paris, Laffont, 1994.

COHN, Larry, *Nothing but the blues*, Abbeville, 1993.

DANCHIN, Sebastian, *Encyclopédie du rhythm & blues et de la soul*, Fayard, Paris, 2002.

GARLAND, Phyl, *Les dieux du soul (the sound of soul)*, Buchet-Chastel, Paris, 1972.

GUILLON, Roland, *L'Afrique dans le jazz des années 1950 et 1960*, Paris, L'Harmattan, 2009.

HERZHAFT, Gérard, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, Paris, Fayard, 2005.

-----*Le Blues*, Paris, Puf, 1981

-----*La Grande Encyclopédie du Blues*, Paris, Fayard, 1997.

JONES, LeRoi (Amiri Baraka), *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, 1968.

KOECHLIN, Stéphane, *Le Blues, fleur africaine*, Paris, Hachette, 1996.

KROUBO DAGNINI, Jérémie et alii, *Musiques noires, l'histoire d'une résistance sonore*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2016.

-----« Musique noire : un pléonasme ? Réponse à la « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes » » de Philip Tagg », in Kroubo Dagnini, Jérémie et alii, *Musiques noires, l'histoire d'une résistance sonore*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2016.

LEVET, Jean-Paul, *Talking That Talk : Le langage du blues, du jazz et du rap. Soul Bag/CLARB*, Paris, Hatier, 1992.

MALSON, Lucien, *Histoire du jazz*, Paris, Seuil/Solfèges, 1976.

-----*Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Seuil, 1994.

-----« Ouverture pour une jam-session », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Août-Septembre 1997, pp. 3-6.

MALSON, Lucien et BELLEST, Christian, *Le jazz*, Paris, Puf, « Que sais-je », 2007.

OAKLEY, Gilles, *Devil's music. Une histoire du Blues*, Paris, Denoël, 1985.

- PARENT, Emmanuel**, "Introduction-the-uneasy-burden-of-race", Colloque de Bordeaux, 2011, URL : <https://volume.revues.org/70>
- PREFONTAINE, Yves**, « Le jazz : Mythe et langage d'Amérique et du monde », in *Montréal jazz*, Numéro 40, Printemps 1989.
- RAIBAUD, Yves**, *Peut-on parler de musique noire ? (mais peut-on ne pas en parler...)*, Colloque de Bordeaux, 2011, URL : <https://volume.revues.org/70>
- « Musique noire », in *Géographie et cultures*, 76 | 2010, mis en ligne le 13 février 2013, URL : <http://gc.revues.org/1072>
- RAIBAUD, Yves et alii**, *Géographie des musiques noires*, URL : http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=numero&no_revue=17&no=34556
- RATTENBURY, Ken**, *Duke Ellington, Jazz Composer*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- REDA, Jacques**, « Propos sur l'actualité définitive du jazz », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Août-Septembre 1997, pp. 23-29.
- SACRE, Robert**, *Les Negro Spirituals et les Gospel Songs*, Paris, Puf, Que sais-je ?, 1993.
- SOUTHERN, Eileen**, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet/Chastel, 1976.
- SPRINGER, Robert**, *Les Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèses, 1999.
- « Blues (Histoire du) », *Encyclopaedia Universalis*, 2002, pp. 241-250.
- TAGG, Philippe**, « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes », in *Volume ! « Peut-on parler de musique noire ? »*, Sous la direction d'Emmanuel Parent, Actes choisis du colloque d'avril 2010 à Bordeaux.
- TCHEBWA, Manda**, *Aux sources du jazz noir*, Paris, L'Harmattan, 2012.

D. ÉTUDES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

9-SÉMIOTIQUE, NARRATOLOGIE, POÉTIQUE...

- ADAM, Jean Michel**, *Le Texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1994.
- BAKHTINE, Mikhaïl**, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- Esthétique et théorie du roman*, Paris, Seuil, 1978.
- BARTHES, Roland**, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, «Point essais», 1984.
- « L'Analyse structurale du récit » (1966), in *Communications* 8, Paris, Seuil, 1981.
- Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953.
- « L'effet de réel », in *Communications*, n° 11, 1968, pp. 81-90.
- Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- « Texte (Théorie du) » (1973), in *Encyclopaedia Universalis*, tome 22, 2002, pp. 461-5.
- BENJAMIN, Walter**, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000.
- BERTRAND, Denis**, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Broché, 1999.
- BORDAS, Eric et alii**, *L'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2002.
- BOURDIEU, Pierre**, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, «Libre examen », 1992.
- BOURLET, Mélanie et GISHOMA, Chantal**, *Des voix dans la poésie. Un entretien avec Henri Meschonnic*, Entretien réalisé par le vendredi 2 novembre 2007.
URL : https://www.academia.edu/8565392/Des_voix_dans_la_po%C3%A9sie._Entretien_avec_Henri_Meschonnic
- CHABROL, Claude et alii**, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- COMPAGNON, Antoine**, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1998.

- COQUET, Jean Claude**, *Sémiotique littéraire*, Paris, Tour, Rame, 1973.
- COURTES, Joseph**, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette Université, 1976.
- Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri**, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003.
- ECO, Umberto**, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- FANDIO, Pierre**, *Les lieux incertains du champ littéraire camerounais contemporain*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- FOUCAULT, Michel**, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- GENETTE, Gérard**, *Figure I*, Paris, Seuil, Coll. «Poétique », 1966.
- Figure II*, Paris, Seuil, Coll. «Poétique », 1969.
- Figures III*, Paris, Seuil, Coll. «Poétique », 1972.
- Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. «Poétique », 1983.
- Seuils*, Paris, Seuil, Coll. «Poétique », 1987.
- GINGEMBRE, Gérard**, *Les grands courants de critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996.
- GOLDENSTEIN, Jean Pierre**, *Pour lire le roman*, Bruxelles, De Bock-Wesmael, 1989.
- GOUVARD, Jean-Michel**, « L'analyse de la prosodie dans la Grammaire générale de Nicolas Beauzée », <https://semen.revues.org/2676>
- GREIMAS, Algirdas-Julien**, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966
- Du Sens*, Paris, Seuil, 1970
- Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976
- Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algirdas J., COURTÈS, Joseph**, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GRIVEL, Charles**, *La production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye - Mouton, 1973.
- HALEN, Pierre**, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », in *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 13-31.
- « Le 'système littéraire francophone': quelques réflexions complémentaires », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura et alii, *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, 2003.
- HAMON, Philippe**, *Introduction à l'analyse de descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1977.
- Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HENAULT, Anne**, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, Puf, 1979.
- JOUVE, Vincent**, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, Collection « écriture », 1992.
- La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique**, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MESCHONNIC, Henri**, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, (1982), Lagrasse, Éditions Verdier, 2009.
- MICHON, Pascal**, « Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic », *Rhuthmos*, 15 juillet 2010, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article32>
- MILLY, Jean**, *Poétique des textes*, Paris, Hachette, 1996.
- MOLINIÉ, Georges**, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, P.85.

- MOURA, Jean-Marc**, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures francophones », 1999.
- MOURA, Jean-Marc ; Lieven d'Hulst et alii**, *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, 2003.
- PICARD, Michel**, *Lire le temps*, Paris, Editions de Minuit, 1989.
- RAVOUX-RALLO, Elizabeth**, *Méthode de Critique Littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- RICŒUR, Paul**, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RIFFATERRE, Michael**, « L'illusion référentielle », *Columbia Review*, 57 (2), 1978.
- SAUSSURE, Ferdinand de**, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.
- SARTRE, Jean Paul**, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.
- SNAUWAERT, Maïté**, « Le rythme critique d'Henri Meschonnic », *Acta fabula*, vol. 13, n° 6, « En rythme », Juillet-Août 2012, URL : <http://www.fabula.org/acta/document7129.php>, consultée le 18 mai 2016.
- TADIÉ, Jean-Yves**, *la Critique littéraire au XXe s*, Paris, Belfond, 1977.
- TODOROV, Tzvetan**, *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Tome 2, « Poétique », Paris, Seuil, Coll. « Points », 1968.
- Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- WILDGEN, Wolfgang**, « Dynamique narrative du texte, du film et de la musique », *Cahiers de Narratologie*, 28 | 2015, URL : <http://narratologie.revues.org/7243>, mis en ligne le 03 novembre 2015, consulté le 25 juillet 2017.

10-LITTÉRATURE COMPARÉE, LITTÉRATURE ET ARTS

- BRUNEL, Pierre ; PICHOS, Claude ; ROUSSEAU, André Michel**, *Qu'est-ce que la littérature Comparée ?* Paris, Armand Colin, 1983.
- BRUNEL, Pierre et alii**, *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), Paris, Éditions du Rocher, 1994.
- BUDOR D. et GEERTS W**, *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- FOTSING MANGOUA, Robert (ed.)**, *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya, 2012.
- GENETTE, Gérard**, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GUIYوبا, François et alii**, *Littérature médiagénique - Écriture, musique et arts visuels*, Paris : L'Harmattan, coll. "Logiques sociales", 2015.
- MOURA, Jean-Marc**, « *postcolonialisme et comparatisme* »
<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>
- PAGEAUX, Daniel-Henri**, *la littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- SAMOYAUULT, Tiphaine**, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SOURIAU, Emile**, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.

11-LITTÉRATURE ET MUSIQUE

- ARROYAS, Frédérique**, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- BACKÈS, Jean-Louis**, *Musique et littérature*, Paris, PUF, 1994.
- BACKÈS, Jean-Louis, COSTE Claude et PISTONE, Danièle** ; (sous la direction de), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
- BONNEFOY, Yves**, *L'alliance de la poésie et de la musique*, Galilée, 2007.
- BRUNEL, Pierre**, *Les Arpèges composés / Musique et littérature*, Klincksieck, 1997.

- CHARTIN, Jean-Jacques et CLAUDON, Francis**, « Littérature et musique » in *La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris, S.F.L.G.C., 1983, pp. 111-126.
- CLAUDON, Francis**, « Les rapports de la musique et de la littérature : leur place dans la recherche comparatiste », Colloque d'Azay-le-Ferron, *Bulletin de la S.F.G.C.*, 1979/4.
-----*La musique des romantiques*, Paris, Puf, 1992
- COEUROY, André**, *Musique et littérature. Études de musique et de littérature comparées*. Paris, Bloud et Gay, 1923.
- CUPERS, Jean-Louis**, *Euterpe et Harpocrate ou le Défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1988.
- DAKOUO, Yves**, « Écriture et modalisation musicale », in *Les Cahiers du CERLESHS* no 19, Université de Ouagadougou, 2002, pp. 115-134.
- DETHURENS, Pascal**, (sous la direction de), *Musique et littérature au XXe siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- ESCAL, François**, *Contrepoints / Musique et littérature*, Klincksieck, 1990.
- FINCK, Michèle**, *Poésie moderne et musique / "vorrei e non vorrei" / Essai de poétique du son*, Champion, 2004.
- KADIMA-NZUJI, Mukala**, « Paroles et musique : pérennité du lien », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 154 : « Paroles et musique ». avril - juin 2004, <http://www.afrisson.com/Notre-librairie-No154-Paroles-et-4370.html>
- LOCATELLI, Aude**, *Littérature et Musique au XXe siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2001
- MARIN, Thierry**. *Pour un récit musical*, Paris, l'Harmattan, 2002.
- MARTIN, Jean-Pierre**, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Pérec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.
- SOUNAC, Frédéric**, *Modèle musical et composition Romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- WOLF, Werner**, *The Musicalization of Fiction. Study in the theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1999.

12-LITTÉRATURE ET MUSIQUE AFRO-AMÉRICAIN

- BAKER, Houston A. Jr**, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
-----*Afro-American Poetics. Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*, Wisconsin, the University of Wisconsin Press, 1988.
- BECUE, Aurélien**, « Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances », URL : <http://www.theses.fr/2013REN20013>
- BOUNGOU-POATI, Gervais**. 1988. « Les apports de la tradition orale à la littérature d'expression française », in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, pp. 65-8.
- CORMANN, Enzo**, « Comment cette chose est entrée en nous », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Août-Septembre 1997, pp. 39-45.
- FOTSING MANGOUA, Robert**, « L'écriture jazz », in Fotsing Mangoua, Robert et alii, *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, l'Harmattan, 2009, pp. 131-146.
- LOCATELLI, Aude**, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- MALSON, Lucien et alii**, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Août-Septembre 1997.
- MARTIN, Jean-Pierre**, « Des sourds et des scatteurs », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Août-Septembre 1997, pp. 30-8.
- PANZA, Rafaël**, *Rock et littérature*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2016.

- SCHÜLLER, Thorsten**, « le Jazz dans la littérature francophone de l’Afrique subsaharienne – développement d’un symbole littéraire », in Fotsing Mangoua, Robert et alii, *L’imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, l’Harmattan, 2009, pp. 59-71.
- SEÏTE, Yannick**, *Le jazz, à la lettre. La littérature et le jazz*, Paris, PUF, 2010.
- YEMISI, Jimoh A.**, *Spiritual, Blues, and Jazz. People in African American Fiction: Living in Paradox*, Knoxville, University of Tennessee Press, 2002

E. ÉTUDES CRITIQUES

13-L’ŒUVRE MUSICO-LITTÉRAIRE

- CLAUDON, Francis**, *La musique des romantiques*, Bruxelles, Peter Lang, 2003.
- CUPERS, Jean-Louis**, « Approches musicales de Charles Dickens », in Célis, Raphaël et alii, *Littérature et Musique*, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982.
- DUALÉ, Christine**, *Harlem Blues. Langston Hughes et la poésie de la Renaissance afro-américaine*, Paris, L’Harmattan, 2014.
- FINCK, Michèle**, “ L’écoute et la musique dans la conscience de soi de la poésie rilkéenne : pour une audition des *Sonnets à Orphée* ”, in *La conscience de soi de la poésie*, sous la direction d’Yves Bonnefoy, Seuil, 2008, p. 279-313.
- FOTSING MANGOUA, Robert et alii**, *L’imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, l’Harmattan, 2009.
- JACQUEMIN, Jean-Pierre**, « Les mots de musique chez Senghor, la note bleue de Damas, l’Amour suprême de Dongala », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 154 : « Paroles et musique », avril - juin 2004.
URL : <http://www.afrisson.com/Notre-librairie-No154-Paroles-et-4370.html>
- KANDE, Sylvie**, « Jazz et littérature francophone », in *Mots Pluriels n°13*, Avril 2000, URL : <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1300syk.html>
- LAURENT, Camille Pierre**, *L’inscription idéologique et esthétique du jazz dans la fiction des Etats-Unis*, thèse de Doctorat d’Etat-ès Lettres, sous la direction de M. Fabre, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1990.
- LAMBERT, Fernando**, « Francis Bebey, homme de la parole et du rythme », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 154 : « Paroles et musique », avril - juin 2004, URL : <http://www.afrisson.com/Notre-librairie-No154-Paroles-et-4370.html>
- LOCATELLI, Aude**, *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le « Bildungsroman »*, Tübingen, Niemeyer, 1998.
- LOCATELLI, Aude et LANDEROUIN, Yves** (Sous la direction de), *Musique et roman*, Editions le Manuscrit, 2008.
- LUCAS, Rafael**, « Littératures afro-caribéennes : « musicaliser la langue », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 154 : « Paroles et musique », avril - juin 2004, URL : <http://www.afrisson.com/Notre-librairie-No154-Paroles-et-4370.html>
- MAILLARD, Nadja**, « le jazz dans la littérature française (1920-1940) », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n° 820 et 821, Août-Septembre 1997, pp.46-5.
- MATORÉ, Georges et MECZ, Irène**, *Musique et structure romanesque dans La Recherche du temps Perdu*, Paris, Klincksieck, 1972.
- MBONDE MOUANGUE, Auguste Léopold**, « Le griot comme modèle énonciatif dans *Peuls* de Monénembo », in *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, Ens Editions, 2013.

MEMLOUK, William, *La musique de jazz dans le « black note » de Tanguy Viel, « Diabolus in Musica » de Yann Apperry et « L'Occupation américaine » de Pascal Quignard : un modèle de contre-apprentissage ?*, Mémoire de DEA, sous la direction de Aude Locatelli.

MOLASK, Michael, "A Japanese story about jazz in Russia. Itsuki Hiroyuki's « Farewell, Moscow Gang », in Taylor Atkins et alii, *Jazz Planet* (2003), URL : <https://books.google.fr/books?id=wiQJmCxVICcC&printsec=frontcover&dq=jazz+planet&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjE4KG4jazWAhWJY1AKHY-VD78Q6AEIKjAA#v=onepage&q=jazz%20planet&f=false>

-----« Haruki Murakami. Le souffle perdu de la jeunesse » in *Europe* (1997), URL : <https://search.proquest.com/openview/d0c9ef424a441bea4ec1348385e2d642/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818041>

TEULIE, Gilles (textes recueillis par), *Afrique, musiques et écritures*, Imprimerie de L'Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2001.

WABERI, Abdourahman A., « Émile Ollivier, poète de la migration » http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/ollivier_waberi.html

YOKA, Lye Mudaba, « Musique et littérature des deux rives », in *Notre Librairie. Paroles et musique*, n°154, Avril-juin 2004.

14-CRITIQUES DE TONI MORRISON

OUVRAGES

BLOOM, Harold, (edited and with an introduction by), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's "Beloved"*, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009.

-----*Modern Critical Views: Toni Morrison*, USA, Chelsea House Publishers, 1990.

GILLESPIE, Carmen, *Critical Companion to Toni Morrison: A Literary Reference to Her Life and Work*, New York, Facts on File, 2008.

JENNINGS, La Vinia Delois, *Toni Morrison and the Idea of Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010,

URL: http://assets.cambridge.org/97805218/85041/excerpt/9780521885041_excerpt.pdf
[Consulté le 24 juillet 2016]

OWONA DOUGUËSSA, François Xavier, *Comprendre « La Chanson de Salomon » de Toni Morrison*, Paris, Les classiques africains, 1997.

PAMBO N'DIAYE, Ange Gaël, *Le réalisme magique dans les romans de Toni Morrison*, thèse de Doctorat dirigée par Claude Cohen-Safir, Juin 2009.

PEACH, Linden, *Macmillan Modern Novelists: Toni Morrison*, London, Macmillan Press, 1995.

RAYNAUD, Claudine, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, Paris, Belin, 1996.

RIGNEY, Barbara Hill, *The Voice of Toni Morrison*, Columbus, Ohio State University Press, 1991.

SAMUELS, Wilfred D. and HUDSON-WEEMS, Clenora, *Toni Morrison*, Boston, Twayne Publishers, 1990.

TALLY, Justine, (edited by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, New York, Cambridge University Press, 2007.

-----*The Story of "Jazz". Toni Morrison's Dialogic Imagination*, London, Hamburg, 2001

W. BELL, Bernard, *Bearing Witness to African American Literature: Validating and Valorizing its Authority, Authenticity and Agency*, Detroit, Wayne State University Press, 2012.

ARTICLES

BERRET, Anthony J., "Jazz: from Music to Literature", in Nellie Y. McKay and Kathryn Earle, *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison*, New York, MLA, 1997, pp. 113-17.

- "Toni Morrison's Literary Jazz", in *CLA Journal*, n°32 (1989), pp. 267-283.
- BRUNO, Juffin**, « Home : Toni Morrison toujours hantée par le passé meurtrier », URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/09/04/livres/home-toni-morrison-11288685/>
- BRYANT, Cedric Gael**, 'Every Goodbye Ain't Gone': The Semiotics of Death, Mourning, and Closural Practice in *Toni Morrison's Song of Solomon*, MELUS; Fall99, Vol. 24 Issue 3, pp. 97-110.
- CHAUCHE, Catherine**, Jazz et écriture : relecture de *Beloved* de Toni Morrison
URL : <https://savoirenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/jazz-et-ecriture-relecture-de-beloved-de-toni-morrison/> [Consulté le 30 juillet 2016].
- CHRISTIAN, Barbara T.** "Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison
In *Modern Fiction Studies*, vol.39, n°3&4, 1993, pp. 483-500.
- COOPER, Barbara E.** "Milkman's search for family in Toni Morrison's *Song of Solomon*", in *CLA Journal* n°32, 1989, pp. 145-156.
- DAHMANI, Cheima**, « Blues in *Song of Solomon* », URL : <https://prezi.com/yblmhs7stuvp/blues-in-song-of-solomon/> [Consulté le 28 juillet 2016].
- ECKSTEIN, Lars**, "A Love Supreme: jazzthetic strategies in Toni Morrison's *Beloved*", in Harold Bloom (edited and with an introduction by), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's Beloved*, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009, pp.133-149.
- EUSEBIO, Rodrigues**, "Experiencing jazz", in *Modern Fiction Studies*, 1993, vol.39, n°3&4, pp. 734-754.
- FABRE, G n v ie**, « La chanson de Toni Morrison », in *Notre Librairie*, n° 77, Paris, 1984, pp. 66-69.
- GRANDT, Jürgen E.**, "Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic", in *African American Review*, vol. 38, n°2, Summer, 2004, pp. 303-322, <http://www.jstor.org/stable/1512293>
- HEALEY, Antona**, « La Représentation du corps et de la musique dans *Jazz* de Toni Morrison », in *Cycnos*, Volume 20, n°2, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=85>
- JEWETT, Chad**, "The Modality of Toni Morrison's *Jazz*", in *African American Review* 48.4, Saint Louis University and Johns Hopkins University Press, Winter 2015, pp. 445-456.
- KHALEGHI, Mahboobeh**, "Narration and Intertextuality in Toni Morrison's *Jazz*", URL: <http://www.the-criterion.com>
- LINGREN, Allison**, "Rememory" through Repetition and Revision: Storytelling and Jazz Techniques as Narrative in Toni Morrison's *Beloved*", URL : <http://www.millikin.edu/english/beloved/Lingreen-newcrit-essay2.html>
- MAGGIE, Sale**, "Call and response as critical method: African-American oral traditions and *Beloved*", in *African American Review*, vol. 26, Edition 1, Literary Reference Center ; Numéro d'accès: 1865082.
- MARTIN, Florence**, « Toni Morrison fait du jazz », in Malson, Lucien et alii, *Europe : « Jazz et littérature »*, n°820, 821, Ao t-Septembre 1997, pp. 95-103.
- McBRIDE, Dwight** « Morrison, intellectual », in Justine Tally (edited by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, New York, Cambridge University Press, 2007, pp.170-174.
- MIANO, Léonora**, « Toni Morrison, l'écriture de la couleur », URL : http://www.leonoramiano.com/docs/magazine_litteraire_0408.pdf
- NICHOLSON, David**, "Toni Morrison's rhapsody in blues", URL : https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1992/04/19/toni-morrison-rhapsody-in-blues/b4ea0391-15fe-4cfd-98c0-f49720ca32df/?utm_term=.106048cef0a5
- PEREIRA, Malin Walther** "Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels" In *Modern Fiction Studies*, vol. 43, n°2, summer 1997, pp. 482-485.

- PICI, Nicholas F.**, "Trading Meanings: The Breath of Music in Toni Morrison's *Jazz*", in *Connotations* 7.3 (1997/98): 372-98, URL : <http://www.connotations.uni-tuebingen.de/pici00703.htm>
- RICE, Alan J.**, "Jazzing It up a Storm: The Execution and Meaning of Toni Morrison's Jazzy Prose Style", in *Journal of American Studies*, vol. 28, n° 3, Dec., 1994, pp. 423-432.
- RICE, Herbert William**, *Toni Morrison and the American Tradition. A Rhetorical Reading*, New York, Peter Lang, 1996.
- RUBENSTEIN, Roberta**, "Singing the Blues/reclaiming jazz : Toni Morrison and cultural mourning" in *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 31:2, Jun 1998, pp.147-163.
- RYAN, Judylyn S.**, « Language and narrative technique in Toni Morrison's novels" in Justine Tally (edited by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 151-161.
- SCHEIBER, Andrew**, "Jazz and the Future Blues: Toni Morrison's Urban Folk Zone" in *Modern Fiction Studies*, vol. 52, n°2, Summer 2006, pp. 470-494, URL : <https://muse.jhu.edu/issue/10806>
- SHERARD, Tracey**, "Women's Classic Blues in Toni Morrison's *Jazz*: Cultural Artifact as Narrator", URL : <http://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/03/01/womens-classic-blues-toni-morrison-jazz-cultural-artifact-narrator>
- SMALL-MCCARTHY, Robin**, "The jazz aesthetic in the novels of Toni Morrison", in *Cultural Studies*, May 1, 1995, pp.293-300
URL : <http://web.b.ebscohost.com.lama.univ-amu.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=51064894-7580-4a29-a1f6-c5537e9e8d2e%40sessionmgr2>
- STAVE, Shirley Ann**, « *Jazz and Paradise: pivotal moments in black history*" in Justine Tally (edited by), *The Cambridge companion to Toni Morrison*, New York, Cambridge University Press, 2007, pp 59-74.
- STEIN, Karen F.**, *Reading, learning, teaching Toni Morrison*, New York, Peter Lang, 2009.
- VAN TOL, Naomi**, "The fathers may soar: Folklore and blues in *Song of Solomon*"
URL : <http://spiny.com/naomi/thesis/>
- VISVIS, Vikki**, "Alternatives to the "Talking Cure": Black Music as Traumatic Testimony in Toni Morrison's "Song of Solomon", in *African American Review*, Summer 2008, vol. 42 Issue 2, pp. 255-272.
- WAGNER-MARTIN, Linda**, "Jazz and Morrison's Trilogy: New York in the 1920s"
URL : https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137446701_5
- WEGS, Joyce M.**, "Toni Morrison's *Song of Solomon* A Blues Song", in *Essays in Literature*, Fall82, vol. 9, issue 2, p211-223.
- WILENTZ, Gay**, "Civilizations underneath: African heritage as cultural discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*", in *African American Review*, Spring92, vol. 26 issue 1, pp. 61-76,
URL : <http://web.b.ebscohost.com.lama.univ-amu.fr/ehost/detail/detail?vid=2&sid=8deb0ef1-07f7-4a9a-a0c1-403bd888b832%40sessionmgr103&bdata=Jmxhbmc9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZI#AN=1865084&db=lfh>, [Consulté le 24 juillet 2016]
- WILLOUGHBY, Allyson**, "The Language of Music in Toni Morrison's *Jazz*", URL : http://www.academia.edu/1593629/The_Language_of_Music_in_Toni_Morrison_s_Jazz

15-CRITIQUES DE LÉONORA MIANO

OUVRAGES

LOUVIOT, Myriam, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, Thèse de doctorat, dirigée par Monsieur François-Xavier Cuche, présentée et soutenue publiquement à l'Université de Strasbourg, Le 17 septembre 2010.

PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1999.

TANG, Elodie Carine, *Le malaise identitaire dans les romans de Ken Bugul, Léonora Miano et Abba Farhoud*, Thèse de Doctorat, Université Laval, Québec, 2013.

TANG, Alice Delphine, BISSA ENAMA, Patricia et alii, *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

TANG, Alice Delphine et al. *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano - fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan-Cameroun, 2014.

UNTER ECKER, Marjolaine, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Presses Universitaires du Midi (15/04/2016)

ARTICLES

ABOMO-MAURIN, Marie-Rose, « Quête identitaire et enquête dans *L'Intérieur de la nuit* et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano », in *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp.177-192.

-----« Les romans de Leonora Miano : une écriture de la complexité sociale dans une Afrique en mal d'elle-même » in Bisanswa et Kasereka, *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Champion, 2011, pp 303-318.

BREZAULT, Eloïse « *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », URL : <http://www.aficultures.com/php/?nav=article&no=8029>.

ETOKÈ, Nathalie, « L'onomastique comme poétique de la (dé)construction identitaire dans *Tels les astres éteints* de Léonora Miano », in *International journal of Francophone studies*, vol 12 :4,2009, pp.613.

LARANGE, Daniel S., « L'écriture-jazzy des écrivains afropéens : rhapsodies chez Koffi Kwahulé, Léonora Miano et Georges Yémy », in Stephan Etcharry et Machteld Meulleman, *Savoirs en prisme n°4*, « *Langue et musique* », mai 2015,

URL : <http://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/lecriture-jazzy-des-ecrivains-afropeens-rhapsodies-chez-koffi-kwahule-leonora-miano-et-georges-yemy/>

MALELA, Buata B., « Jeu littéraire et transformation du sujet diasporal : La postmodernité de Léonora Miano », in *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, numéro 1-2, 2011, pp.153 174,

URL : <http://www.erudit.org/revue/rum/2011/v42/n12/1021302ar.html?vue=integral>

NDOUR, Emmanuel Mbégane, « *La saison de l'ombre* de Léonora Miano : « récitation » d'une Afropéenne », in *Etudes littéraires. Géographies transnationales du texte africain et caribéen*, Université de Laval, 2015,

URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2015-v46-n1-etudlitt02356/1035086ar/>

NGUETSE, Paul Kana, « Écriture romanesque, musique et (ré)construction identitaire dans « *Tels des astres éteints* » de Léonora Miano », in Tang, Alice Delphine et al., *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano - fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan-Cameroun, 2014.

NZESSEU, Ladislas, « Énonciation et modélisation du réel dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano », in *@analyses, Francophonie, Articles courants*, mis à jour le: 12/05/2010,URL:

URL : <http://www.revue-analyses.org/>

-----« L'Écriture du renversement comme reproduction imaginaire de la critique sociale dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano » in Tang, Alice Delphine et Abomo, Marie-Rose et

alii, *La littérature camerounaise depuis la réunification (1961-2011) : mutations, tendances et perspectives*, Paris, l'Harmattan; 2013, pp. 108-120.

TIAYA TIOFACK, Prospère, « Du jazz aux identités frontalières : *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », in Kroubo Dagnini, Jérémie et alii, *Musiques noires, l'histoire d'une résistance sonore*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2016.

Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. « Paroles et musique », N° 154, Paris, Adpf, avril - juin 2004.

Notre Librairie, Revue des Littératures du Sud. « Identités littéraires », no 155-156, Paris, Adpf juillet-décembre 2004.

Journal du Cameroun, URL : <http://www.journalducameroun.com/article.php?aid=180>

F. ENTRETIENS, INTERVIEWS

16-AVEC TONI MORRISON

HACKNEY, Sheldon, "I Come from People Who Sang All the Time", cité in Pici, Nicholas F., "Trading Meanings: The Breath of Music in Toni Morrison's *Jazz*", in *Connotations* 7.3 (1997/98): 372-98,

URL : <http://www.connotations.uni-tuebingen.de/pici00703.htm>

LeCLAIR, Thomas, "The Language Must Not Sweat", Cite in Wilfred D. Samuels and Clenora Hudson-Weems, *Toni Morrison*, Boston, Twayne Publishers, 1990.

LETERRIER, Etienne, « L'Amérique de Toni Morrison », in *Le matricule des Anges*, n°137, octobre 2012.

McKAY, Nellie, (1983), « An Interview with Toni Morrison », in *Conversations with Toni Morrison*, ed. by Danille Taylor-Guthrie, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.

MICUCCI, Dana *Conversations with Toni Morrison*, cité in Pici, Nicholas F., "Trading Meanings: The Breath of Music in Toni Morrison's *Jazz*", in *Connotations* 7.3 (1997/98): 372-98.

SCHAPPELL, Elisa, "Toni Morrison: The Art of Fiction", cité in Karen F. Stein, *Reading, learning, teaching Toni Morrison*, New York, Peter Lang, 2009.

TATE, Claudia, (1983), « Toni Morrison », in *Conversations with Toni Morrison*, ed. by Danille Taylor-Guthrie, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.

WATKINS, Mel, "Talk with Toni Morrison", cite in Wilfred D. Samuels and Clenora Hudson-Weems, *Toni Morrison*, Boston, Twayne Publishers, 1990.

17-AVEC LÉONORA MIANO

« J'écris pour comprendre ce que c'est d'être humain »

Entretien avec Léonora Miano, Postface de Miano, Léonora, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008.

GANGOUEUS, « Interview de Léonora Miano sur Les aubes écarlates », Jeudi 4 mars 2010.

URL : <http://gangoueus.blogspot.com/2010/03/interview-de-leonora-miano-sur>

MAKHLOUF, Georgia, « Léonora Miano : « J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent », in *L'Orient Littéraire*, Décembre 2009.

URL : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=5064

NGOUNOU, Ingrid Alice - 11/10/2008

URL : <http://www.journalducameroun.com/article.php?aid=180>

PAPE THOMAS, Brigitte, « Interview de Miano », in *Africa.com*, 29 décembre 2006.

THOMINE, Camille « Léonora Miano : *Il faut formuler le concept d'afropéanisme* »,

URL : <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/leonora-miano-il-faut-formuler-concept-afropeanisme-06-11-2013-33069>

WANDA, Nicot. « Léonora Miano: *Les Aubes écarlates* » in *Amina* n° 479, mars 2010.

WEBOGRAPHIE

GÉNÉRALITÉS

--<http://afrikhepri.org/le-sankofa/>
--http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2016/10/13/le-prix-nobel-de-litterature-2016-est-decerne-a-bob-dylan_5013052_1772031.html
--http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=113
(Fotsing Mangoua, Robert, « La littérature française dans l'œuvre romanesque d'André Brink », in *Ethiopiennes n°73*)
--<http://www.lesinrocks.com>

MUSIQUES AFRO-AMERICAINES

--« *Jazz En ligne–Jazz Pour Tous* »
<http://www.lamediatheque.be/dec/clj/som.htm>
--« *Jazz–Wikipédia* »
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Jazz>
--« *Trois piliers du Jazz* »
<http://pagesperso-orange.fr/patrick.lecordier/jazzmainfeatures.htm>
--« *La "musique de Jazz"* »
<http://www.jean-christian-michel.com/jazz.html#definition>,
--*Le blues*
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Blues>
<http://fr.maieutapedia.org/wiki/Blues>
<http://madamemusique.canalblog.com/archives/2011/01/30/20481589.html>
--*La soul*
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Soul>
<http://lesartsbleus.chez-alice.fr/histsoul.htm>
<http://www.musicavenir.com/blog/decouvrez-la-soul-et-ses-instruments/#sthash.pRFLJyzd.dpuf>

TONI MORRISON

-- <http://www.rfi.fr/hebdo/20150911-litterature-etats-unis-toni-morrison-raconte-racisme-amerique-post-raciale-france>
-- <http://www.telerama.fr/livre/toni-morrison-ecrire-des-romans-c-est-faire-apparaître-les-gens-ordinaires-qui-ne-sont-pas-dans-les-livres-d-histoire,85579.php>
-- *Entretien exclusif avec la romancière américaine Toni Morrison*
<https://www.youtube.com/watch?v=nSeR0uHg68Y>
-- <http://www.tonimorrisonociety.org/>
-- <http://www.lefigaro.fr/culture/2016/11/08/03004-20161108ARTFIG00346-toni-morrison-si-donald-trump-est-elu-je-ne-me-sentirai-plus-americaine.php>
-- <https://granta.com/toni-morrison-conversation/>

LÉONORA MIANO

--« *Léonora Miano : "Les Africains n'ont pas choisi la France. Elle leur est tombée dessus* »
<https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20170925.OBS5138/leonora-miano-les-africains-n-ont-pas-choisi-la-france-elle-leur-est-tombée-dessus.html>
--« *Léonora Miano est l'invitée de -M- - Drôle d'endroit pour une rencontre* »
<https://www.youtube.com/watch?v=3ZkMHquOxw8>
-- *Léonora MIANO : "Le racisme gagne la France"*

<https://www.youtube.com/watch?v=6FZtrlZfFAM>
--<http://www.jeunefrique.com/135518/culture/cameroun-l-onora-miano-une-saison-en-or/>
--« Entretien avec Léonora Miano », http://dailymotion.alice.it/tag/livres/video/x48svg_interview-de-leonora-miano-tels-des_news

DISCOGRAPHIE

(Ce répertoire est assorti d'un support matériel ou numérique mettant à disposition les titres auxquels nous avons pu accéder.)

I-THÈMES MUSICAUX ADAPTÉS PAR LES ROMANS

SONG OF SOLOMON

--*Cantique des cantiques, ou Cantique de Salomon*⁶²⁶

Chant religieux (Bible, Ancien Testament), ayant inspiré de très nombreux compositeurs, comme Jean Sebastian Bach, Ralph Vaughan Williams (dans *Flos Campi*, 1925) ; Arthur Honegger (*Cantique des cantiques*, ballet, musique de scène, 1926, 1937) ; Woody Shaw (*Song of Songs*, *The Iron Men*, 1977).

BELOVED

--*A love Supreme*

Album de jazz modal de John Coltrane, produit par Bob Thiele, enregistré en 1964, sorti en 1965.

LES AUBES ÉCARLATES

--*Sankofa*

Cassandra Wilson, album : *Blue Light 'Til Dawn*, Greene St. Studios, 1993.

Disponible sur *Deezer* : <http://www.deezer.com/album/7739315>, Piste 7.

CONTOURS DU JOUR QUI VIENT

--*Endangered Species*

Dianne Reeves, *Art and Survival*, A&M Studios, Los Angeles, California, 1993.

<http://www.deezer.com/album/299902>, Piste 4.

--*Down here below*

Abbey Lincoln, album: *A Turtle's Dream*, Clinton Recording Studios, Inc., New York, NY, 1994,

<http://www.deezer.com/album/1683788>, Piste 3.

--*Motherless child*

Negro-Spiritual (1865), repris notamment par Louis Armstrong, Barbara Hendricks, et Mahalia Jackson, <http://www.deezer.com/search/motherless%20child>

--*Wade in the water*

Negro-Spiritual (1901), chanté par *Fisk Jubilee Singers*, groupe composé de John Wesley Work II et de son frère Frederick J. Work, repris notamment par Eva Cassidy,

<http://www.deezer.com/search/Wade%20in%20the%20Water>

TELS DES ASTRES ETEINTS

--*Come Sunday*

Duke Ellington feat. Mahalia Jackson, album: "Black, Brown & Beige," Columbia, 1958.

<http://www.deezer.com/search/Come%20Sunday%20Duke%20Ellington>

--*Straight Ahead*

Titre de l'album éponyme d'Abbey Lincoln, Candid, 1961.

<http://www.deezer.com/search/Straight%20Ahead%20Abbey%20Lincoln>

⁶²⁶Il est bien entendu que ce chant est adapté par le roman non tel qu'il a été composé par des musiciens, mais dans son contenu dramatique ou mythologique.

--*Angel Eyes*

Chant populaire composé par Earl Brent et Matt Dennis, Dorsey Bros Music, 1953.

<http://www.deezer.com/search/Angel%20Eyes%20Earl%20Brent>

--*Afro Blue*

John Coltrane, album: *Afro Blue Impressions*, Pablo Live, 1977.

<http://www.deezer.com/album/6809800>

--*Round Midnight*

The Miles Davis Quintet (musique et paroles de Thelonious Monk et Bernie Hanighen), album: *Round About Midnight*, Columbia, 1970.

<http://www.deezer.com/search/Round%20Midnight%20Bernie%20Hanighen>

--*Left Alone*

Billie Holiday/Mal Waldron, album: *Left Alone*, 1959

<http://www.deezer.com/search/Left%20Alone%20Mal%20Waldron>

II-RÉFÉRENCES ET ALLUSIONS MUSICALES FAITES DANS LES ROMANS

DANS JAZZ

-- *Turn to my pillow where my sweetman used to be... how long, how long, how long.* (Lyrics) P. 56.

(« Me tourne sur l'oreiller où mon chéri était... combien de temps, combien, combien. » P. 67.)

--*The Trombone Blues*, de Duke Ellington, p. 21/32.

DANS LES AUBES ÉCARLATES

--Billie Holiday, p. 224.

--*Une petite cantate* de Barbara, p. 136.

DANS TELS DES ASTRES ÉTEINTS

--*All Africa* d'Abbey Lincoln, p. 324.

--*Volontaire* d'Alain Bashung, p. 235, p. 246

--*Secret Garden* (Sweet seduction Suite), p. 273

Al B Sure, El Debarge, James Ingram, Barry White, album : *Back on the block* de Quincy Jones

--*Natural Mystic*, p. 213 ; *Exodus*, p. 110 ; *Africa Unite* (children of the higher man), p. 259, de Bob Marley.

--*Accross 111th Street* de Bobby Womack, dans le film *Jackie Brown* de Quentin Tarantino, p. 369.

--*Candy* (p. 212) ; *Attack me with your love* (p. 212) ; *Word up* (p. 303) de Cameo

--*Hard Times* (p. 24) ; *Cannot find a way* (p. 113), de Curtis Mayfield.

--*Des coups... Leurres* de Delphine II, p. 374.

--*Dont' look any further* de Dennis Edwards feat. Siedah Garrett, p. 357.

--*I ain't no joke* de Erik B and Rakim, p. 76.

--*Don't sweat the technique* de Erik B and Rakim, p. 76.

--*Beatstreet* de Grand Master Flash, p. 55.

--*Shake you down* de Gregory Abbott, p. 303.

--*Come on down* de Greg Perry (compilation : *The Smoocher*, Big Cheese Records), 1994, p. 304.

--*Ain't nothing going on but the rent* de Gwen Guthrie, p. 118.

--*Future shock* de Herbie Hancock/Curtis Mayfield, p. 303.

--*La vie est brutale* d'Idéal J, p. 355.

--*Eternal life* de Jeff Buckley, p. 236.

--*Love rain* de Jill Scott, p.330.

- Là où poussent mes racines* de La rumeur, p. 402.
- Est-ce ainsi que les hommes vivent ?* de Léo Ferré, p. 110.
- You are my Sunshine* de Mtume, p. 335.
- C'est dans la joie* de Mokobé, p. 118.
- Super Freak* de Rick James, p. 81.
- It's a man's man's world* de Sékouba Bambino, p. 325.
- Come go with me*, (p. 212) ; *Close the door* (p. 212) ; *Turn off the lights*, (p. 273) de Teddy Pendergrass.
- We don't need another hero* de Tina Turner (bande originale du film *Mad Max III*), p. 363.
- We're a winner* de The impressions (groupe), p. 338.
- Be thankful for what you've got* de William de Vaughn, p. 277.
- Miles Davis, Tutu (album), <http://www.deezer.com/fr/album/1092427>
- Miles Davis, *Amandla*, (album), <http://www.deezer.com/fr/album/400627>
- Amandla (« pouvoir » en zoulou), chant de liberté sud-africain.
- Mayhem, musicien rappeur norvégien.
- Narmer, chanteur du r'n'b et de rap d'origine française.

III-RÉFÉRENCES MUSICALES CITÉES PAR NOUS

- Bob Dylan, p. 7.
- Claudio Monteverdi, p.18.
- Francis Bebey, p.78.
- Yannick Noah, *Hommage* (album), p. 87.
- Osei Tutu, *Hi life nite in Paris* (album), p. 93.
- Manu Dibango, p. 95.
- Richard Bona, p. 95.
- André-Marie Tala, p. 95.
- Sandra Nkaké, p. 95.
- Sydney Bechet, p.107.
- Bob Marley, p. 128.
- Franz Liszt, p.128.
- Louis Armstrong, *Go Down Moses* (titre), p. 225.
- Richard Wagner, p. 290.
- Didier Awadi, p. 360.
- Tiken Jah Fakoly, p. 360.
- 50 Cent, p. 360.
- Francis Cabrel, *Cent ans de plus* (titre), p. 361.

FILMOGRAPHIE

FILMS CITÉS DANS LE CORPUS

--*Jackie Brown* (*Tels des astres éteints*), p. 91.

Film policier américain écrit et réalisé par Quentin Tarantino, avec, Pam Grier, Samuel L. Jackson ; A Band Apart, Miramax Films, 1997.

--*Mad Max III. Beyond Thunderdome* (*Tels des astres éteints*), p. 122.

Film d'action australien réalisé par George Miller, avec Mel Gibson, Tina Turner ; Kennedy Miller Productions, 1985.

FILMS CITÉS PAR NOUS

--*Beloved*, p. 111.

Film (drame historique) américain réalisé par Jonathan Demme avec Danny Glover, Oprah Winfrey ; Touchstone Pictures Harpo Films, Clinica Estetico, 1998.

--*Sankofa*, p.123.

Comédie dramatique, réalisé par l'éthiopien Haile Gerima (1995), sorti en France en 2000.
Disponible en intégrale sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=WI_5BiRZQEU

--*Luke Cage*, p. 361.

Série américaine créée par Cheo Hodari Coker, Carl Lucas, diffusée sur Netflix depuis le 30 septembre 2016.

--*Empire*, p. 361.

Série américaine créée par Lee Daniels et Danny Strong, avec Terrence Howard, Taraji P. Henson, Bryshere Y. Gray, Jussie Smollett ; 20th Century Fox Television, 2015.

--*Black Panther*, p. 361.

Film américain (science-fiction) coécrit et réalisé par Ryan Coogler, avec Chadwick Boseman, Michael B. Jordan, Lupita Nyong'o, Danai Gurira, Marvel Studios, 2018.

Table des matières

<i>Dédicace</i>	3
<i>Résumé</i>	5
<i>Abstract</i>	7
<i>Remerciements</i>	9
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	11
PARTIE I	
« AU COMMENCEMENT ETAIT LE BLUES » :	
CONTOURS ET ENJEUX D'UNE TRADITION LITTÉRAIRE.....	29
CHAPITRE 1	
LA LEGENDE DU BLUES : GENESE D'UN PEUPLE ET D'UNE CULTURE.....	32
I-1. Le blues et la genèse du peuple afro-américain.....	32
I-1.1. Naissance et évolution du blues.....	33
I-1.1.1. Champs de coton et chants de travail.....	33
I-1.1.2. L'héritage musical africain.....	35
I-1.1.3. Evolution et caractéristiques du blues.....	39
I-1.2. Le blues, une musique identitaire.....	43
I-1.2.1. Chanter pour <i>exister</i> : une esthétique de la survie.....	43
I-1.2.2. Chanter pour <i>être</i> : reconstruction identitaire.....	45
I-2. Le blues : une matrice culturelle.....	48
I-2.1. Le blues et les musiques afro-américaines.....	48
I-2.1.1. Le blues : un genre-source.....	48
I-2.1.2. Le cas particulier du jazz.....	49
I-2.1.3. La notion de « musique noire »	52
I-2.1.4. Et si on parlait de « musique » tout court ?	55
I-2.2. Musique et littérature afro-américaine.....	57
I-2.2.1. De la <i>Harlem-Renaissance</i> au <i>Black Art Movement</i>	57
I-2.2.2. Poètes du blues, romanciers du jazz.....	60
CHAPITRE 2	
LES HÉRITAGES DE LA TRADITION AFRO-AMERICAINE.....	65
II-1. Dans les littératures européennes et postcoloniales.....	65
II-1.1. Dans les littératures européennes.....	65
II-1.1.1. Les raisons d'une fascination.....	66
II-1.1.2. Métaphores, subversions, innovations.....	68
II-1.2. Dans les littératures postcoloniales.....	71
II-1.2.1. La théorie postcoloniale.....	71
II-1.2.2. Après la kora, le saxo.....	74

II-2. Des « divas en dreadlocks » :	
T. Morrison et L. Miano dans la tradition afro-américaine.....	77
II-2.1. Ecartèlements : déchirures initiales.....	79
II-2.1.1. Entre Afrique et Occident.....	79
II-2.1.2. Entre les mots et les notes.....	82
II-2.2. Croisements : écritures hybrides.....	86
II-2.2.1. L’oralité à la source du texte.....	86
II-2.2.2. Des romans à « écouter »	88
II-2.3. Mouvements : écritures dynamiques.....	96
II-2.3.1. Quêtes esthétiques.....	96
II-2.3.2. Quêtes identitaires.....	98
Conclusion partielle.....	101

PARTIE II

MUSIQUE ET PROBLEMATIQUE IDENTITAIRE.....	105
---	-----

CHAPITRE 3 : CRISES IDENTITAIRES.....	109
---------------------------------------	-----

III-1. Le « monde du blues » selon T. Morrison et L. Miano.....	109
--	------------

III-1.1. <i>Blues-fiction</i> : musique et dysphorie.....	109
---	-----

III-1.2. Musique et caractérisation spatio-temporelle.....	111
--	-----

III-1.3. De la musique au roman historique.....	116
---	-----

III-2. Le lyrisme: des « blues people » aux « blues-fictions ».....	118
--	------------

III-2.1. Figures de « blues people »	118
---	------------

III-2.1.1. <i>Lyrics</i> et figures d’esclaves.....	119
---	-----

III-2.1.2. <i>Lyrics</i> et crises identitaires.....	126
--	-----

III-2.2. Procédés de « blues-fiction »	138
---	------------

III-2.2.1. Le principe d’hybridité.....	138
---	-----

III-2.2.2. L’esthétique réaliste.....	141
---------------------------------------	-----

III-2.2.3. La thématique de la souffrance.....	144
--	-----

III-2.2.4. Voix individuelles, souffrances collectives.....	147
---	-----

III-3. L’esthétique de la déconstruction.....	149
--	------------

III-3.1. Déchirements intérieurs.....	149
--	------------

III-3.1.1. Conflits et tensions.....	150
--------------------------------------	-----

III-3.1.2. Figures de la folie.....	152
-------------------------------------	-----

III-3.2. Mutilations corporelles et spatiales.....	154
---	------------

III-3.3. Du chaotique au fantastique.....	155
--	------------

CHAPITRE 4 : RECONSTRUCTION IDENTITAIRE.....	158
--	-----

IV-1. Dynamiques de résistance.....	158
--	------------

IV-1.1. La musique comme catharsis.....	158
--	------------

IV-1.1.1. <i>Working songs</i> et <i>rural blues</i>	159
--	-----

IV-1.1.2. Berceuses, comptines, plaintes.....	161
---	-----

IV-1.1.3. Gospel et autres chants religieux.....	164
--	-----

IV-1.1.4. Blues, jazz et autres musiques afro-américaines.....	168
--	-----

IV-1.2. Intrigue tripartite et dynamique de résistance.....	170
IV-1.2.1. Perte – Mouvement – Résolution.....	170
IV-1.2.2. Résolution problématique et « effet swing ».....	173
IV-2. Dynamiques de quête.....	176
IV-2.1. Musique et reconquête de soi.....	176
IV-2.1.1. Le travail de mémoire.....	176
IV-2.1.2. Quêtes individuelles, identité collective.....	181
IV-2.2. Musique et modélisation de la quête.....	184
IV-2.2.1. La musique porte le monde à conquérir.....	184
IV-2.2.2. L'improvisation est un modèle de conduite.....	187
IV-2.2.3. La réinterprétation est à l'amont de l'improvisation.....	189
IV-3. De l'écriture de la quête à la poésie de l'hybridité.....	196
IV-3.1. Donner corps au silence.....	197
IV-3.2. Le texte comme hybride formel et culturel.....	198
IV-3.2.1. Hybridation et improvisation.....	199
IV-3.2.2. Improvisation, verticalité, inventivité.....	200
IV-3.3. Ecriture hybride et stratégies de positionnement.....	202
IV-3.3.1. Logiques subversives.....	202
IV-3.3.2. De la périphérie vers le centre.....	205
Conclusion partielle	207

PARTIE III

LA MUSIQUE, LA VOIX ET LE TEMPS.....	213
--------------------------------------	-----

CHAPITRE 5 : LA VOIX NARRATIVE.....	217
-------------------------------------	-----

V-1. Le polyperspectivisme.....	217
--	------------

V-1.1. Préliminaires définitoires.....	217
--	-----

V-1.2. L'oralisation de la voix narrative.....	218
---	------------

V-1.2.1. Les références à la tradition orale.....	219
---	-----

V-1.2.2. Les références musicales.....	221
--	-----

V-1.3. Narration ou orchestration ?	212
--	------------

V-1.3.1. <i>Orchestrations</i> bluesy.....	223
--	-----

V-1.3.2. <i>Orchestrations</i> jazziques.....	223
---	-----

V-1.3.3. Polyphonie, polysémie, hybridité.....	229
--	-----

V-1.4. Polyperspectivisme et écriture verticale.....	233
---	------------

V-1.4.1. Verticalité et harmonies.....	233
--	-----

V-1.4.2. Le chaos énonciatif.....	235
-----------------------------------	-----

V-2. Le call-and-response.....	236
---------------------------------------	------------

V-2.1. Call-and-response et principe dialogique.....	236
--	-----

V-2.2. L'interaction entre les voix du texte.....	238
--	------------

V-2.2.1. L'interaction entre le narrateur et les personnages.....	238
---	-----

V-2.2.2. L'interaction entre les personnages.....	238
---	-----

V-2.2.3. Call-and-response et travail de mémoire.....	241
---	-----

V-2.3. Le texte comme <i>appel</i> au lecteur.....	242
---	------------

V-2.3.1. La lecture musico-littéraire.....	242
--	-----

V-2.3.2. La co-construction du sens.....	243
V-2.4. Résonances sociales du call-and-response.....	245
V-2.4.1. Enjeux culturels et communautaires.....	245
V-2.4.2. Enjeux sociopolitiques.....	249
CHAPITRE 6 : LA STRUCTURE NARRATIVE.....	253
VI-1. Variations et improvisations.....	253
VI-1.1. Préliminaires définitoires.....	253
VI-1.1.1. Le thème en musique et en littérature.....	253
VI-1.1.2. Variation et improvisation.....	254
VI-1.2. Structurations musicales.....	255
VI-1.2.1. Thèmes et variations.....	256
VI-1.2.2. Thèmes et improvisations.....	261
VI-1.2.3. Une narration « verticale »	264
VI-2. <i>All that jazz</i> : la déconstruction narrative.....	265
VI-2.1. Préliminaires définitoires.....	266
VI-2.1.1. Le temps en musique et en littérature.....	266
VI-2.1.2. La notion de rythme.....	267
VI-2.2. Les figures de la déconstruction.....	267
VI-2.2.1. Les anachronies narratives.....	268
VI-2.2.2. Les procédés de répétitions.....	270
VI-2.2.3. Discontinuité et verticalité.....	273
VI-2.2.4. Discontinuité et « effet swing »	274
VI-2.3. La déconstruction narrative et ses enjeux.....	276
VI-2.3.1. Subversion narrative et quête esthétique.....	277
VI-2.3.2. Déconstruction et reconstruction de l’Histoire.....	279
Conclusion partielle.....	283
PARTIE IV	
MUSIQUE ET ÉCRITURE.....	287
CHAPITRE 7 : UNE ECRITURE ORALISÉE.....	291
VII-1. Musique et oralisation de la littérature.....	291
VII-1.1. L’oralité, la voix et le corps.....	291
VII-1.2. Musique afro-américaine et oralisation de la littérature.....	293
VII-2. Jeux rythmiques.....	293
VII-2.1. Le rythme dans la tradition africaine.....	294
VII-2.2. Le rythme lent du blues : <i>shuffle</i>.....	295
VII-2.2.1. Ponctuation et lenteur.....	295
VII-2.2.2. <i>Shuffle</i> et mélancolie.....	297
VII-2.3. Le rythme syncopé du jazz : <i>swing</i>.....	298
VII-2.3.1. Distorsions syntaxiques.....	298
VII-2.3.2. Répétitions et variations.....	300
VII-3. Jeux sonores.....	303
VII-3.1. Musique et sonorisation du texte.....	303

VII-3.2. Sonorités et expressivité.....	304
VII-3.3. Sonorités et discontinuités.....	306
VII-3.3.1. De l'écrit à l'oral.....	307
VII-3.3.2. Répétitions et variations	310
VII-4. La <i>petite musique</i> des textes.....	312
VII-4.1. Une écriture tout en mouvements.....	313
VII-4.2. Enjeux idéologiques et pragmatiques.....	315
VII-4.3. Enjeux économiques.....	319
CHAPITRE 8 : UNE ÉCRITURE MÉTISSÉE.....	324
VIII-1. Préliminaires définitoires.....	324
VIII-1.1. Hybridité et métissage.....	324
VIII-1.2. Musiques et écritures métisses.....	326
VIII-2. L'hybridité linguistique.....	327
VIII-2.1. Les textes, mosaïques de langues.....	327
VIII-2.2. L'enjeu de la résistance culturelle.....	333
VIII-3. L'hétérogénéité discursive.....	336
VIII-3.1. Foisonnement de registres discursifs.....	337
VIII-3.2. Foisonnement d'intertextes.....	341
VIII-3.3. L'enjeu de l'exaltation culturelle.....	344
Conclusion partielle.....	348
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	353
BIBLIOGRAPHIE.....	365
WEBOGRAPHIE.....	381
DISCOGRAPHIE.....	383
FILMOGRAPHIE.....	387