

LA MATRICE DU BLUES : Définition et contours d'une tradition littéraire

Prosper T. TIOFACK
Université de Dschang, Cameroun
tiyatiofack@yahoo.fr

Abstract: Blues is an African-American music, essentially an identity-related one, born in the fields of slavery in North America. Its force of attraction has become so powerful over the centuries that writers descended from slaves, in search of means of writing to depict their past and their present, have found in it and in its avatars the perfect pattern for writing their texts, giving birth to a great literary tradition which has transcended American borders. This article aims to outline the contours of this vast musical-literary epic by examining a range of texts from a diachronic and synchronic perspective and by taking a structuralist and comparative approach. The answer to the question regarding the sources of the writers' fascination with this music that originated in slavery, to the point of making it the creative principle of their works is found in major elements pertaining to blues such as lyricism, syncopation, hybridization, improvisation. Their transposition in the development of the literary text from macrostructure to microstructures appears to be the only way to translate in different ways, depending on the context, the identity concerns of African and Afro-descendant peoples.

Keywords: *Blues, littérature, transposition, Africa, identity.*

Aux environs du XVI^e siècle, en Amérique du Nord, dans les vastes plantations irriguées du sang des esclaves noirs, commencent à pousser dans l'air de petites chansonnettes de douleur ou de courage, des *working-songs* et d'autres *fields-hollers*, qui vont se perpétuer au fil des siècles et se sublimer au contact d'un instrument comme la guitare par exemple, pour devenir ce genre musical matriciel qu'on a appelé le Blues¹. Plus tard, à l'orée du XIX^e siècle, des écrivains descendants d'esclaves, en quête de moyens d'expression pour dire le passé et le présent, ne trouvent rien de mieux que le blues et ses avatars comme le jazz ou le gospel, pour construire leurs œuvres. Ainsi va se constituer toute une tradition littéraire qui atteint son apogée dans le sillage de deux mouvements culturels ayant fait date : la *Harlem-Renaissance* et le *Black Art Movement*. Cette légende du Blues a engendré un capital symbolique et une force d'attraction si puissante qu'elle a dépassé largement le territoire des États-Unis pour traverser les frontières aussi bien que les époques. Aussi peut-on

¹ Le terme est écrit en majuscule chaque fois qu'il est entendu comme une matrice (musicale, littéraire, culturelle) et en minuscule quand il désigne le genre musical singulier.

observer en Europe, en Afrique et même en Asie, et ce jusqu'à nos jours, le même engouement des écrivains pour le blues et les musiques afro-américaines qui en sont toutes plus ou moins issues.

Cet article synthétique se propose de dessiner les contours de cette vaste épopée musico-littéraire, dans une perspective diachronique qui ne délaisse pas le synchronique, avec une focalisation sur des textes particuliers dans une démarche structuraliste et comparatiste. La question est de savoir ce qui a pu fasciner les écrivains dans cette musique issue de l'esclavage, au point qu'ils en fassent le principe createur, la métaphore ou le modèle de composition de leurs oeuvres, passant ainsi littéralement pour des écrivains du blues. Quelles correspondances ont-ils pu identifier entre les structures de la musique afro-américaine et l'expérience particulière qu'ils voulaient traduire ? Autrement dit, quel est ce capital symbolique qui s'est vu réinvestir dans la littérature, et quelles différences présente-t-il en passant d'une aire littéraire à une autre ? Par ailleurs, que dit un tel procédé du positionnement de l'écrivain dans les champs littéraire, social et politique ? [...] Mais avant de plonger au cœur de cette problématique, sans doute importe-t-il de donner un aperçu de la signification du blues pour les Afro-Américains en général, car avant d'être une matrice pour la littérature, il l'a d'abord été pour l'identité culturelle de tout un peuple.

Le Blues : une matrice culturelle

Si le mythe voudrait que ce soit la parole qui est à l'origine de l'univers, on peut en dire autant du peuple afro-américain, qui n'a commencé à exister comme tel, que du jour où il a commencé à chanter. Musique identitaire par définition, le blues est, de tous les genres musicaux qui ont vu le jour sur le sol américain, celui qui a le plus contribué à l'expression et à la résolution des crises identitaires des Noirs, tournant ainsi la page de l'histoire douloureuse d'une oppression multiséculaire. En s'inspirant de la dichotomie sartrienne de l'existence et de l'essence, on peut ainsi 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 (ré) construire une identité, une culture, un destin.

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, dépossession de soi. 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. De l'avis des musicologues, le blues a participé à la « naissance » de l'Afro-Américain en tant qu'individu et en tant que citoyen, avec une conscience de sa place dans la société américaine et dans le monde. C'est notamment l'hypothèse développée par LeRoi Jones dans son ouvrage au titre révélateur : *Le Peuple du Blues* :

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. (Jones 1968 : 135).

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 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. Et s'il a ainsi joué un rôle quasi fondateur pour les Afro-Américains, le blues s'est positionné tout naturellement comme une matrice pour toute la culture de ce peuple, et particulièrement en ce qui concerne la musique et la littérature.

Une matrice, du latin *mater* qui signifie : *mère*, désigne un élément qui fournit un appui ou une structure servant à construire ou à reproduire d'autres éléments. Le blues épouse parfaitement cette signification puisqu'il est considéré comme l'« ancêtre » des musiques afro-américaines et de toutes les *black musics* en général, ces musiques métissées qui ont vu le jour dans le berceau de l'Amérique noire avant de se développer au-delà des frontières et des époques. En effet, le blues est un genre précurseur, il est la première forme musicale à avoir fusionné les éléments de l'héritage musical africain avec la tradition musicale occidentale. Comme le dit Robert Springer, le blues est *le premier genre musical de tradition proprement non classique* (Springer 1999 : 5).

Il y aurait donc 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 rythm-and-blues, du rock-and-roll, de la soul, du funk ou du rap ; 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 XX^e siècle » (Herzhaft 2005 : 3). Cette prévalence ne se justifie toutefois pas uniquement par le mélange des styles, l'aspect thématique est aussi important : 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 soient-elles. Dans cette configuration, le jazz s'illustre particulièrement. LeRoi Jones note que le jazz n'est rien d'autre que du « blues instrumental » (Jones 1968 : 113), 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. Cependant, 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 : « le jazz n'est pas seulement le successeur du blues, précise LeRoi Jones, c'est une musique très originale, dérivée et contemporaine du blues, qui s'est engagée dans sa voie propre ». (Jones 1968 : 113)

Mais le rôle matriciel du Blues dépasse largement le cadre de la musique, comme on peut le lire dans un ouvrage de Houston A. Baker, Jr intitulé *Afro-American Poetics. Revision of Harlem and the Black Aesthetic*, où un passage 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.² (Baker 1988 : 143).

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. L'auteur développait déjà cette réflexion dans un autre ouvrage intitulé : *Blues, Ideology and Afro-American Literature. A vernacular Theory* (Baker 1984). Ici, 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 (Baker 1984 : 3). 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.

Le Black Art Movement, autre mouvement culturel majeur de la communauté afro-américaine, a beaucoup contribué à nourrir le capital symbolique du blues. Né à Harlem en 1964, il 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 Power*³, il envisageait l'art comme devant exprimer clairement les besoins et aspirations des Afro-Américains. Ce mouvement a vu émerger quelques figures littéraires illustres dont Daniel Royot a brossé le tableau de la manière suivante :

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. (Royot 2004 : 68).

Il s'avère en fin de compte que le blues a dépassé largement sa 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 cette musique « a contribué à mieux nous faire comprendre la philosophie existentielle et la culture noire d'une époque aujourd'hui révolue » (Springer 1999 : 215). Et s'agissant précisément de la littérature, puisque c'est le principal sujet de cette étude, lorsqu'on s'interroge sur

² « Dès 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 ».

³ Terme 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.

ce qu'elle doit au blues comme modèle d'expression, on peut observer d'emblée que la thématique de la souffrance est centrale.

Le lyrisme pour dire le trauma

Le lyrisme se définit en linguistique comme l'*expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle* (Jakobson 1963 : 214), et il s'agit le plus souvent d'une attitude de tristesse, voire de deuil. Pour le musicologue Gérard Herzhaft, le lyrisme est le propre du blues, et c'est bien pour cela que cette musique a joué un grand rôle dans la quête existentielle des Noirs en Amérique : *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* (Herzhaft 1981 : 122). Il n'est donc pas surprenant qu'en littérature, le blues soit le genre musical privilégié pour servir d'écho à l'expérience traumatique.

Au-delà du problème que pose l'hypothèse d'une écriture musico-littéraire⁴, on peut identifier cependant une prévalence de chants de douleurs par exemple, dans les textes littéraires qui se revendiquent du blues. En effet, les textes charrient des extraits de chansons, des *lyrics* donc, 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. Les « blues people » sont des êtres qui souffrent et qui chantent ce dont ils souffrent. Comme le stipule un célèbre titre abondamment repris, *blues ain't nothing but a good man feeling bad*.⁵ Car malgré les 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 multiséculaire des Noirs en terre américaine : l'esclavage et les crises identitaires qui en ont découlé.

Ainsi par exemple, dans *Song of Solomon*, célèbre roman de la Nobel de littérature Toni Morrison, l'esclavage qui forme l'arrière-plan historique de l'intrigue, est suggéré dans une chanson en ces termes :

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... ⁶ (Morrison 1987 : 49)

Cette 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

⁴ 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. En d'autres termes, il est impossible d'opérer une quelconque alchimie entre les mots de la langue et les sons de la musique, et toute transposition musico-littéraire ne peut donc être envisagée que sous le mode d'une métaphore.

⁵ « 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=aOliqR7xMM>

⁶ « 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... » (Guiloinéau 1996 : 75)

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 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). En quelques mots se trouvent ainsi racontées la domination, la servitude et la souffrance, la mort. C'est un drame historique qui fait déjà date dans l'univers des personnages, mais qui déteint puissamment sur eux : la chanson, qui est devenue une comptine dans la communauté, 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.

Quand ce n'est pas par des morceaux de blues que le texte opère ainsi la représentation, c'est le texte tout entier qui tend à se composer comme une chanson de douleur. Ralph Waldo Ellison, autre auteur des plus marquants de la littérature afro-américaine, a écrit son unique roman, *Invisible man*, comme on compose un morceau de blues, ainsi que le décrit Marc Amfreville : *la voix d'Ellison bruisse du folklore oral afro-américain, mais aussi de toute la tradition littéraire américaine* (Amfreville 2010 : 117). 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 to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic, near-comic lyricism.⁷ (Baker 1988 : 133).

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. (Ellison 2011 : 237).

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

⁷« 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. »

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.

L'influence musicale ne s'observe pas seulement au niveau de la macrostructure narrative, mais aussi sur le plan des microstructures du matériau d'écriture, par la transposition du tempo propre au blues par exemple dans la structuration des phrases. Qualifié de « shuffle » (*to shuffle* pouvant se traduire par *traîner des pieds*), le rythme lent caractéristique du blues implique un traitement particulier de la syntaxe qui imprime une lenteur particulière aux phrases, au texte entier. Une illustration patente se trouve dans le roman *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano qui, inspiré explicitement des negro-spirituals, et donc du rythme blues de cette forme musicale, charrie une pléthore de passages lyriques décrivant les souffrances du personnage principal 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 des rêves somptueux. J'implose. Mes os s'émiettent. Un souffle en propulse la poudre dans mes chairs qui se lèzardent 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. (Miano 2006 : 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 ; et même souvent sans complément ; et même souvent sans verbe : des phrases nominales, pour ne pas dire minimales, réduites à un ou deux mots. La douleur physique et psychologique du personnage se trouve ainsi sublimée par une rythmique extrêmement lente, susceptible de faire entendre en imagination une musique triste, lancinante. 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 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.

Chez Léonora Miano, qui revendique de manière générale la matrice des musiques afro-américaines dans son travail d'écriture, on devine aisément que cette 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, que d'aucuns ont qualifié par la formule poétique de *melancholia africana* (Etoke 2010), et qui provient des multiples tragédies historiques vécues par ces peuples. La même rythmique langoureuse et lancinante est observable dans la littérature afro-américaine, comme par exemple dans *Beloved* de Toni Morrison, où 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.

Il faut préciser par ailleurs que 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 ». Ceci 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 de la communauté. 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 » (Springer 1999 : 7).

L'une des formes musicale directement issues du blues, qui inspire aussi les écrivains dans leur quête de moyens d'expression, c'est le jazz ; et le texte se trouve dès lors travaillé par un autre procédé particulier pour transcrire une réalité tout aussi particulière.

La syncope, la subversion et le chaos

Élément définitoire du jazz, la syncope l'est aussi des textes littéraires qui cherchent à mimer cette musique, ce qui se traduit principalement par des effets de rupture. Au-delà de la forte tonalité lyrique se profile ainsi une esthétique de la déconstruction, dont l'enjeu est de rendre compte de la dislocation du monde des personnages. Cette esthétique du chaos se manifeste non seulement sur le plan psychologique mais aussi sur le plan physique, sur le corps, sur le cadre spatial de l'histoire, et jusque sur les structures syntaxiques qui présentent toutes sortes de distorsions aussi bien que des répétitions et des variations. Dans *Beloved*, l'exemple sans doute le plus fulgurant 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.⁸ (Morrison 1988 : 210).

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

⁸ « 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 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. » (Chabrier & Rué 1989 : 293)

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. L'auteure, en se pensant elle-même comme un musicien de jazz, accorde donc un soin stylistique particulier au traitement de sa langue d'écriture. 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 d'atteindre le même effet par une structure phrastique qui bouscule la norme standard.

En ce qui concerne le traitement du temps, il faut noter que pour un critique comme 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 (Jimoh 2002 : 34). En effet, si les ruptures narratives sont une caractéristique du roman classique, 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 ; ce qui favorise la prédominance, sur le plan de la fréquence de la narration, du répétitif et de l'itératif. De sorte qu'un récit jazzé se reconnaîtra de prime abord par le fait qu'il n'est pas linéaire ; c'est un texte qui part sur plusieurs pistes, un ensemble vocal dissonant et presque cacophonique. Tel est l'effet général qui se dégage des romans d'un auteur comme Toni Morrison, qu'on a qualifié de *jazzy prose style* (Rice 1994), tout en développant les raisons pour lesquelles est réinvesti en littérature le potentiel subversif du jazz : déconstruire et reconstruire l'Histoire, se réapproprier les canons esthétiques traditionnels, opposer un discours de rébellion au « discours du maître », faire *entendre* une voix libre et originale dans le champ littéraire.

Dans les littératures francophones postcoloniales, on peut observer aussi une longue tradition de l'écriture inspirée du jazz, qui remonte à la Négritude et qui est illustrée par de très nombreux auteurs. Ici, les enjeux de l'écriture musicale, étant donné les similitudes des situations, s'articulent avec des problématiques proches du contexte afro-américain. On peut citer dans cet ordre d'idées *L'imaginaire musical dans les littératures africaines* de Robert Fotsing Mangoua (Mangoua 2009), où le jazz, étudié en lien avec les écrivains africains, apparaît tour à tour comme 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 » (Mangoua 2009 : 59). L'auteur montre que dans la littérature africaine de langue française, le jazz occupe une place centrale comme motif et symbole, comme modalité d'expression du mode de vie des écrivains, de la douleur et de l'espoir, de la subversion et de la liberté.

Dans *Jazz et littérature francophone*, 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 françafrrique ou de la mondialisation (Kandé 2000).

Dans *L'écriture-jazzy des écrivains afropéens*, Daniel S. Larangé quant à lui 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. » (Larangé 2015).

Au-delà de l'Afrique, des critiques ont aussi pu identifier des références jazziques dans les littératures européennes, comme dans *Guignol's Band I* et *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, dont la syntaxe « concassée » des phrases a pu être assimilée à la syncope jazzique. Le rapport se fait très souvent sous le mode de la métaphore 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 XX^e siècle (Rimondi 1999). Un autre 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 :

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. (Malson 1997 : 117).

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.). » (Séité 2010 : 27). 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* (Séité 2010 : 20).

Il est remarquable qu'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. Par contre, dans le domaine de la littérature africaine, les enjeux de cette transposition tendent à rejoindre ceux du contexte afro-américain, en raison bien évidemment des similitudes des situations politiques, sociales, culturelles et identitaires.

Call-and-response et travail de mémoire

Le call-and-response (qui s'écrit aussi : call and response) est un procédé caractéristique de toutes les musiques d'origine afro-américaine. 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 les fidèles reprennent ensuite en chœur. Si c'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. 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. Dans les textes qui transposent le procédé, il peut être observable entre les voix narratives dans le texte, ou encore entre le texte et le lecteur. Ce fonctionnement recoupe 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, l'œuvre littéraire étant ouverte à une multitude d'interprétations. Analysant l'écriture de Zora Neale Hurston, Houston A. Baker stipulait déjà 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. »⁹ (Baker 1988 : 147)

La transposition du call-and-response instaure donc dans le roman un système dialogique qui déborde largement les cadres de la fiction. Surtout, on peut en déduire des significations sur les plans culturel, social et politique ; et dans le cas d'espèce, l'enjeu principal est de figurer par les jeux discursifs un travail de mémoire. En effet, le caractère dialogique de l'œuvre joue un rôle primordial dans le processus de la quête identitaire, notamment en favorisant la connaissance du passé et le travail de mémoire.

⁹ « En 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). »

Dans *Song of Solomon* par exemple, 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 éponyme 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. Illustrative à cet égard est la séquence du roman comportant les quatre monologues qui commencent par « Beloved, elle est à moi » (Morrison 1988 : 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 la « condition of pain », c'est à dire le trauma de l'esclavage.

Chez Toni Morrison, le call-and-response prend une signification profonde en raison de son ancrage dans la culture afro-américaine et dans l'expérience traumatique des Noirs. 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. Dans *Les Aubes écarlates* (Miano 2006), 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. Ces morts, ces 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.

Improvisation et quête identitaire

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.

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. 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. Au niveau des structurations narratives et rythmiques des textes, 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 personnages miment aussi par leurs actions le traitement que fait une guitare ou un saxophone sur un thème musical préexistant. Dans leur parcours de quête ou de conquête, les actions des personnages consistent le plus souvent à improviser, c'est-à-dire à faire un usage particulier et original d'un héritage culturel, d'un modèle social. 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* (Morrison 1993), Joe et Violet Trace, essaient de lutter. Leur voyage s'inscrit dans un effort de recréer leur vie et de se construire une destinée autre que celle que 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.

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 :

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. (Miano 2006 : 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* (Miano 2008), l'identité frontalière ou afropéenne vécue ou recherchée par les personnages apparaissant comme un effort d'improvisation sur un lourd héritage familial ou historique.

Conclusion

En définitive, si le blues apparaît comme une matrice pour toute la musique et la culture afro-américaines, il l'est encore davantage pour la littérature : il nourrit les romanciers et les poètes ; il leur fournit des images, des thèmes, des symboles... bref, des outils pour comprendre le monde, pour le dire et pour analyser ce qui en est dit. En somme, une littérature qui n'aurait peut-être jamais pu exister sans le blues. En modelant les personnages et les contenus thématiques, le blues participe à la représentation qui se trouve transformée en de riches métaphores, points de rencontre entre musique, histoire, politique et littérature. Tel est le sens global de cette tradition littéraire dont l'aura est 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.

BIBLIOGRAPHIE

- Amfreville 2010 : Marc Amfreville et alii, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, PUF.
- Baker 1988 : Houston A. Baker Jr., *Afro-American Poetics. Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*, Wisconsin, the University of Wisconsin Press.
- Baker 1984 : Houston A. Baker Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Ellison 2011 : Ralph Ellison, « Richard Wright's Blues », traduit de l'anglais (États-Unis) par Emmanuel Parent, in « Volume! », 8 : 1, 2011, p. 237, disponible en ligne : <http://volume.revues.org/145>, consulté le 4 mars 2024.
- Etoke 2010 : Nathalie Etoke, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, préface de Léonora Miano, éditions du Cygne.
- Herzhaft 2005 : Gérard Herzhaft, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, Paris, Fayard.
- Herzhaft 1981 : Gérard Herzhaft, *Le Blues*, Paris, Puf.
- Jakobson 1963 : Roman Jakobson, *Linguistique et poétique. Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- Jimoh 2002 : Yemisi A. Jimoh, *Spiritual, Blues, and Jazz People in African American Fiction: Living in Paradox*, Knoxville, University of Tennessee Press.
- Jones 1968 : LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, p. 135.
- Kandé 2000 : Sylvie Kandé, « Jazz et littérature francophone », in « Mots Pluriels », n°13, Avril 2000, disponible en ligne : <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP130osyk.html>, consulté le 5 mai 2024.

- Larangé 2015 : Daniel S. Larangé, « 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, disponible en ligne : <http://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/lecriture-jazzy-des-ecrivains-afropeens-rhapsodies-chez-koffi-kwahule-leonora-miano-et-georges-yemy/>, consulté le 19 mai 2024.
- Malson 1997 : Lucien Malson et alii, « Europe », in « Jazz et littérature », n°820, 821, Août-Septembre.
- Mangoua 2009 : Robert Fotsing Mangoua et alii., *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- Miano 2006 : Léonora Miano, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006.
- Miano 2006 : Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, Paris, Plon, 2006.
- Miano 2008 : Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008.
- Morrison 1987 : Toni Morrison, *Song of Solomon* (1977), New York, Plume, traduit de l'américain par Jean Guiloineau, *Le Chant de Salomon*, Paris, 10/18, 1996.
- Morrison 1988 : Toni Morrison, *Beloved* (1987), New York, Plume, traduit de l'américain par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, *Beloved*, Paris, 10/18, 1989.
- Morrison 1993 : Toni Morrison, *Jazz* (1992), London, Picador, traduit de l'américain par Pierre Alien, (*Jazz*), Paris, 10/18, 1993.
- Rice 1994 : Alan J. Rice, "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., pp. 423-432.
- Royot 2004 : Daniel Royot, *La Littérature américaine*, Paris, PUF.
- Rimondi 1999 : Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Mondadori Bruno.
- Séité 2010 : Yannick Séité, *Le jazz, à la lettre. La littérature et le jazz*, Paris, PUF.
- Springer 1999 : Robert Springer, *Les Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèses.

