

Comptes rendus

Jazz et écriture : relecture de *Beloved* de Toni Morrison

*Beloved*¹, le roman phare de Toni Morrison (alias Chloé Anthony Wofford) publié en 1987, lui avait valu la notoriété, consacrée ensuite par le Prix Nobel de littérature en 1993. Ce jubilé de plus de vingt ans est l'occasion de rendre grâce à son auteur et aux personnes anonymes dont elle évoque le douloureux souvenir à travers l'alliance de la langue anglaise et du jazz.

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. Pour ce faire, elle retient deux caractéristiques qui, selon elle, font du jazz une forme quasi idéale : la discipline et la complexité. Toutes deux, surtout dans le cas de l'improvisation, font que la musique se déploie de manière fluide, sans effort apparent. L'objectif premier de Morrison sera que l'écriture produise un effet semblable, tel un vêtement dont les coutures seraient invisibles. Deuxième objectif : le texte doit susciter le même échange entre auteur, personnages et lecteurs qu'entre musiciens et public. Cette approche participative, ainsi que l'explique Lars Eckstein², exclut une définition auto-référentielle purement abstraite du jazz. En effet, Morrison insère des échos jazziques dans un contexte historique précis en s'appuyant autant sur certains champs sémantiques de la langue

¹ Morrison, Toni, *Beloved*, New York : Vintage Books, 1987.

² Eckstein, Lars, « A Love Supreme : Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved* ».

vernaculaire que sur la dynamique antiphonique des *call-and-responses patterns*³ issue de la rhétorique musicale africaine. D'autres fictions parues avant *Beloved*, comme *Song of Solomon* (1977) et *Recitatif* (1983), mettent déjà en œuvre certains éléments de cette approche de l'écriture.

Dans *Songs of Solomon*, le fil conducteur est un chant dont les paroles changent à mesure que l'intrigue se déroule. Ainsi, les noms des personnages et des lieux se transforment à mesure que la mémoire de la communauté évolue, mais la tonalité mélancolique du *blues* continue de soutenir le récit jusqu'à la fin. *Recitatif*, seule nouvelle écrite par Morrison, a été lue comme le récitatif qui précède l'*aria* que serait *Beloved*. Dans *Jazz*, (1998), publié après *Beloved* et dont l'intrigue se situe dans les années 1920, les références musicales sont très explicites, à commencer par le titre. 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*, cette phrase musicale dont les variations si reconnaissables se déclinent à l'envi chez Count Basie ou Charlie Parker. L'improvisation a, elle aussi, une fonction importante dans *Jazz* puisque le narrateur se lance dans son récit sans savoir vraiment comment il va se terminer.

Toni Morrison est cependant consciente que le texte ne peut être considéré comme une transposition de la musique et que, même si elle *musicalise*⁴ la fiction, son œuvre reste ancrée dans la langue anglaise et, plus profondément, dans ce qui ne peut plus être dit – *unspoken* – en langue africaine. C'est bien à partir de ce lieu obscur de la langue que s'élabore *Beloved*.

L'argument de ce roman s'inspire d'un fait divers antérieur à la guerre de Sécession. En 1856, Margaret Garner, jeune esclave qui fuit le Kentucky antiabolitionniste avec sa famille, tente de tuer ses enfants plutôt que de les voir soumis à l'esclavage. Elle ne parvient qu'à tuer sa dernière fille qui est encore un bébé en lui tranchant la gorge ; immédiatement rattrapée, elle est ensuite livrée à la justice. Dans *Beloved*, Toni Morrison présente le geste désespéré de Sethe, mère de l'enfant *Beloved*, comme la conséquence de la brutalité esclavagiste qui a dénaturé son amour maternel. Donc, rien de démoniaque dans ce personnage de meurtrière, c'est plutôt un être chez qui l'oppression raciale n'a fait qu'engendrer la confusion entre le bien et le mal.

Le récit de Toni Morrison se déroule dans l'Ohio vingt ans après la mort tragique de *Beloved*. Très rapidement, l'auteur met en scène l'apparition d'une jeune femme surgie de nulle part qui pourrait avoir l'âge de l'enfant morte et qui s'impose au 124 Bluestone Road chez Sethe et Denver, la fille qui lui reste. S'agit-il du fantôme de *Beloved* ou de sa réincarnation ? Cette égarée est-elle une rescapée du *middle voyage*, le périple transatlantique au cours duquel étaient transportés les esclaves d'Afrique en Amérique ? Ou bien vient-elle tout juste d'échapper à l'emprise d'un fermier blanc qui a abusé d'elle ? Aucune explication n'est privilégiée, l'important c'est le *call-response pattern* qui va s'établir entre Sethe, Denver et *Beloved*, structure antiphonique qui trouve son écho

3 « Structures appel / réponse ».

4 De l'anglais *musicalize*.

dans l'échange avec d'autres personnages et s'élargit à la fin dans la réunion polyphonique avec tous les membres de la communauté qui vont finalement expulser l'intruse. Beloved n'est-elle pas au fond l'incarnation de tous les traumatismes qui hantent la mémoire collective ? Après qu'elle aura éclaté ou se sera volatilisée, on ne sait, – car, à la fin du roman, elle est devenue énorme, certes enceinte, mais surtout grosse de toutes les douleurs subies par la communauté des esclaves – Sethe retrouvera la paix auprès de son amant Paul D. tandis que Denver pourra enfin envisager sa vie au présent et même au futur.

Quelle stratégie souterraine sous-tend cette alliance de *magic realism* et de structures jazziques ? Quelle opération fondamentale permet à Toni Morrison de dire dans ce texte la souffrance de tout un peuple et de l'aider à lui donner un sens ?

Certes, les événements surnaturels ou supposés tels du récit sont l'expression d'une souffrance non-formulée en mots et qui ne peut être saisie que sous la forme de fantasmagories dans des échanges fragmentaires. Et cela d'autant plus que les personnages ont perdu la faculté de sentir et de penser dans la langue de leurs ancêtres, une langue africaine de l'aire prime⁵ dans laquelle le vocable se détermine au niveau de la phrase au plus près de la réalité concrète. Ces hommes et ces femmes ne peuvent dire leur peine qu'en anglais, langue indo-européenne imposée par le colonisateur et appartenant à l'aire tierce, c'est-à-dire construite à partir de systèmes rationalisants aux antipodes de ce qu'ils ressentent. En recourant aux processus du jazz, Toni Morrison va permettre à ces personnages d'accéder à leur passé, dans des récits au passé narratif – ce que Gustave Guillaume appelle *le présent de mémoire* – et, par delà la mémoire retrouvée, d'accéder à une parole qui donne un sens aux événements traversés. Avant cela, il leur faudra passer du chaos psychique à la dimension pathique qui, selon Erwin Straus appartient « à l'état du vécu le plus originaire... il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle, que nous avons avec les phénomènes⁶ ». Ce ressentir n'est pas un repli du moi sur lui-même, mais l'ouverture à un monde non objectivé en plusieurs phases intimement liées à la musique et qui correspondent à l'apparition de quatre personnages-clés décryptée par Lars Eckstein. Le premier de ces personnages est Beloved, l'enfant morte dont l'âme vient hanter les parents dans les récits mythologiques de la tradition orale Yoruba d'Afrique de l'Ouest. Vient ensuite Baby Suggs, la belle-mère de Sethe qui prolonge cette tradition en la reliant à la pratique afro-chrétienne du prêche associé au chant et à la danse. L'appel (*call*) qu'elle lance dans la Clairière à toute la communauté se déploie et s'intensifie selon un rythme proche du *gospel* et du *spiritual*. Vient ensuite Paul D. qui a connu les *chain gangs*⁷ du Sud profond et qui, incapable de raconter son expérience, ne peut que la chanter, comme dans le *blues*. Le quatrième personnage-clé est Amy Denver, la jeune fille blanche qui avait assisté Sethe lors de l'ac-

5 Voir Guillaume, Gustave, théorie des aires glossogéniques dans *Leçons de linguistique, 1957-1958*, tome 21.

6 Straus, Erwin, « Die Formen des Räumlichen » in *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin, 1960, 151, traduction Michèle Gennart.

7 *Chain gang* : groupe de prisonniers enchaînés et contraints d'effectuer des travaux pénibles.

couchement de Denver et qui, tout en la massant, fredonnait quelques strophes de *Lady Button Eyes*, composé par Eugene Field⁸, poète blanc originaire de Saint Louis. Selon Lars Eckstein, en citant ce poème écrit dans une langue académique qui respecte scrupuleusement les règles de la métrique anglaise, Morrison rappelle que le jazz ne trouve pas uniquement son origine dans la communauté noire à partir de la tradition orale des *storytelling sessions*⁹, du *sermonizing and singing*, des *worksongs* et des *hollers*, mais qu'il n'a cessé d'intégrer des éléments de la musique européenne.

344

Ces données historiques ségrèment à travers plusieurs épisodes rapportés par des personnages différents, selon des versions différentes ponctuées par des *riffs* comme « *nobody saw them falling*¹⁰ » lors de la partie de patinage sur glace ou « *Whose baby that ?*¹¹ » dans le récit de la naissance de Denver qui, à la version finale, se lit comme un duo entre Denver et Beloved. Mais la réalité du lien indissoluble pourtant brisé entre Sethe et Beloved est donnée dans les trois chapitres, 23, 24, 25 de la section II intitulée « *Unspeakable thoughts*¹² », dans une prose à la limite de la poésie, articulée selon le rythme traditionnel du *call / response*. À partir des variations sur le thème « *I am Beloved and she is mine* »¹³, Sethe, Denver et Beloved se rejoignent dans un unique flot de conscience, sorte de *jam session*¹⁴ qui fait remonter les obsessions enfouies comme le meurtre de Beloved que Sethe est enfin capable de reconnaître, longue séquence que Lars Eckstein a mise en parallèle avec *A love Supreme* de John Coltrane¹⁵. Il faudra pourtant que chaque individualité se dégage du fusionnel destructeur, à commencer par Denver qui cherche à travailler au dehors. Il faudra aussi que, sous le coup d'une méprise, Sethe répète son acte et tente de tuer un blanc abolitionniste venu lui apporter de l'aide. Ramenée à la réalité *in extremis*, littéralement exorcisée par le chœur des femmes venues la débarrasser du fantôme qui la vampirise, Sethe peut à son tour s'installer dans le temps présent – et le présent de narration – avec Paul D.

8 Field, Eugene, 1850-1895, a surtout écrit des poèmes pour enfants et des essais humoristiques. En le citant, Morrison s'est sans doute souvenue que son père, Martin Field, avait assuré la défense de Dred Scott, un esclave qui était allé au tribunal dans l'espoir d'obtenir sa liberté. Selon certaines interprétations, ce procès serait à l'origine de la guerre civile américaine.

9 *Story-telling sessions* : tradition orale des récits racontés en plusieurs versions / *sermonizing and singing* : sermons ponctués de chants / *worksongs* : chants de travail. / Le *holler* est une forme de chant, souvent improvisée en solo, plutôt « hurlée » que chantée et considérée comme le pré-curseur du *blues*.

10 « Personne ne les a vu tomber »

11 « À qui appartient ce bébé ? »

12 « Pensées inexprimables »

13 « Je suis Beloved et elle est à moi ».

14 Séance d'improvisation, aussi appelée boeuf.

15 Coltrane, John, *A love supreme*, 1964.

Dans sa conclusion, Morrison revient au prétérit de narration avec ce dernier refrain : « *It was not a story to pass on / it was not a story to pass on / This is not a story to pass on*¹⁶ » (323-324). Refrain dont l'ambiguïté invite à une nouvelle lecture autant qu'à une écoute attentive des voix et des rythmes de *Beloved*.

Catherine Chauche
Université de Reims Champagne-Ardenne

Œuvres citées

- ECKSTEIN, Lars (2006) : « A Love Supreme : Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved* » in *African American Review*, Volume 40, Number 2, Saint Louis University.
- GUILLAUME, Gustave (2013) : *Leçons de Linguistique, 1957-1958*, tome 21, Presses Universitaires de Laval, Québec.
- MORRISON, Toni (1977) : *Songs of Solomon*, New York, Knopf.
- (1987) : *Beloved*, New York, N.Y. Vintage Books.
- STRAUS, Erwin, « Die Formen des Räumlichen » in *Psychologie der Menschlichen Welt*, 1960, Berlin, traduction par Michèle Gennart : « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception », in *Figures de la perception*, 1992, Paris CNRS, cité par Henri Maldiney dans *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, 2012.

16 « Ce n'était pas une histoire qu'il fallait raconter / ce n'était pas une histoire qu'il fallait oublier / C'est une histoire qu'il ne faut pas raconter ». La phrase qui précède la troisième variante du refrain invite à cette traduction de *pass on* car elle rappelle que le processus du « re-souvenir » (*rememory*, selon Morrison) nous relie trop douloureusement au passé.

