

Fanny Monbeig,
doctorante en littérature comparée
sous la direction de Jean-Paul Engélibert,
Université Bordeaux III, Telem.
Fanny.monbeig@etu.u-bordeaux-montaigne.fr

Chant polyphonique et performances antiphoniques
dans *Beloved* de Toni Morrison et *Heremakhonon* de Maryse Condé

Dans *L'Atlantique noir*¹, texte fondateur des *Transatlantic Studies*, Paul Gilroy émet l'hypothèse que la lecture et l'écriture ayant été longtemps interdites aux esclaves, c'est la musique qui eut pour tâche de transmettre la mémoire de la communauté déchirée, d'assurer la survie des traditions et des mythes fondateurs de l'identité. Dans les Plantations en outre la musique et le chant étaient des vecteurs communicationnels, permettant aux esclaves de passer des messages en un langage inconnu des maîtres. Pour le sociologue britannique la musique de la diaspora noire, même lorsqu'elle prétend chanter l'amour perdu comme dans la plupart des chansons de *Soul* reflète toujours le manque, le déchirement, la perte, propres à la « condition of pain » héritée de l'esclavage. La musique, « témoin et alliée » du peuple noir selon James Baldwin, est passeuse d'héritage, mais sa performance est aussi une manière d'affronter collectivement le trauma. D'où peut-être l'importance de l'oralité et du rythme qui travaillent les textes de Toni Morrison et Maryse Condé, toutes deux donnant voix dans leurs fiction aux vaincus de l'Histoire.

Dans *Beloved*² l'auteure américaine tisse un réseau complexe de voix, les chants des vivants et ceux des mort se mêlant afin de contribuer à un travail collectif de *rememory* salvateur. *Beloved* est l'enfant que sa mère Sethe a préféré tuer plutôt que la voir devenir esclave à son tour, et sa voix d'outre-tombe, trouée par le trauma, menace d'engloutir ceux qui voulurent oublier et se réfugier dans le silence. Avec *Heremakhonon*³ Maryse Condé produit un roman mal aimé, dont les dissonances et les discordances ont choqué de part et d'autre de l'Atlantique : Véronica, anti-héroïne guadeloupéenne, quitte son île puis Paris pour chercher en Afrique les traces de ses ancêtres. La narration de ce retour illusoire à des racines arrachées se fait par la voix inauthentique de la protagoniste, travaillée par le ressac des palinodies et l'inconsciente répétition de stéréotypes raciaux.

¹Paul Gilroy, *L'Atlantique noir; Modernité et double conscience*, trad. par C. Nordmann, Éditions Amsterdam, Paris, 2010

²Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 2007.

³Maryse Condé, *En attendant le bonheur; (Heremakhonon)*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1997

Que les personnages chantent ou qu'ils préfèrent se taire, l'héritage musical de l'Afrique, polyrythmique et pentatonique⁴, ainsi que sa créolisation, contribuent à la polyphonie particulière de ces deux romans. Leur structure même est travaillée par une antiphonie caractéristique selon Toni Morrison de la musique afro-américaine et de sa propre prose. C'est que tout chant est un appel, tout rythme une convocation des corps : la fonction phatique du langage littéraire, vocal et corporel peut ainsi se retrouver en la création de communautés de souvenirs.

La voix en héritage : chants et cris des sociétés esclavagistes

Les musiques et danses caractéristiques du folklore antillais illustrent dans leurs noms et leur histoire le syncrétisme propre aux sociétés caraïbes : la valse créole, la mazurka et la biguine. Cette dernière est un exemple typique de ce que l'on nomme aujourd'hui «transfert culturel⁵» : elle hérite son nom de la prononciation anglaise du terme français « béguin », qui désignait à la fin du XIX^e siècle cet ensemble de musique et de danse, mêlant la polka et le bèle (« bel air » en créole, rythmant chaque moment important de la communauté). Puis la biguine, héritière des musiques européennes mais aussi guyanaises et américaines, influence le jazz de la Nouvelle Orléans par sa rencontre avec les soldats-musiciens afro-américains à Paris au lendemain de la Première Guerre Mondiale. Elle se nourrit à son tour du jazz lors de son renouveau dans les années cinquante. C'est cette musique dont Véronica se moque dans *Heremakhonon*. Elle qui cherche à renouer avec le passé africain de son peuple se montre moqueuse vis-à-vis de cet objet hybride caractéristique d'un transfert culturel transatlantique. Véronica cherche en Afrique une identité noire affranchie de l'héritage de l'esclavage et souligne ironiquement le lien entre la culture noire créolisée – afro-américaine ou antillaise – et l'Institution particulière⁶:

Enfin pour moi rien d'extraordinaire le tam-tam. Cela ne diffère guère des rythmes du *massa kon* des temps de carnaval. Ni du *gwo ka* lors des fêtes communes, quand la négraille exprime sa joie de vivre. Elle a la joie dure, la négraille, comme la vie. Mettez-lui des fers aux pieds, marquez-la au fer rouge, débarquez-la dans des champs de coton ou de canne. Et elle vous produit le jazz avec en prime la biguine et la calypse.⁷

4 Pierre Sallée, « Richesse et diversité », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2308>

5 Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », Revue Sciences/Lettres [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219.

6 On nomme parfois ainsi le système esclavagiste.

7 Maryse Condé, *En attendant le bonheur, (Heremakhonon)*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1997, p.25.

A Paris Véronica se rend au « Festival des Caraïbes » et s'interroge: « Qu'est-ce qui m'avait pris d'aller dans un truc pareil ? Tout ce que je fuis d'habitude : la biguine⁸ et le punch ! » Peut-être y est-elle allée « par nostalgie », plus probablement pour satisfaire le « petit goût d'exotisme » de Jean-Michel, son amant blanc et parisien. Par le regard cynique de la jeune femme c'est l'ensemble de la culture créole qui est ringardisée et muséifiée. Pire, elle est placée sous la garde attentive de « jeunes Antillais coiffés du béret noir des Black Panthers ». Dans *Heremakhonon* c'est le costume – le déguisement – qui fait les êtres. Sous le regard méprisant des jeunes militants du *Black Power*, Véronica vit une seconde fois la condamnation communautaire de son couple interracial: « Tout le mépris de leur regard. C'était, comme des années auparavant, leurs regards sur moi. Comme des années auparavant, j'ouvrais la bouche pour répondre. Expliquer. Expliquer. Expliquer. » Et en un procédé caractéristique de cette fiction de retour illusoire aux origines, le passé se superpose au présent, les Guadeloupéens d'aujourd'hui s'effacent devant ceux d'hier, tous ayant en commun le désir de contrôler et de racialiser les relations amoureuses et sexuelles de la protagoniste : « Ils n'entendaient rien. Leurs voix étaient sifflantes. – Marilisse ! Tu te fais Marilisse !⁹ » Rappelons que « se faire Marilisse¹⁰ » désigne le processus par lequel une femme noire entretient une relation amoureuse avec un homme blanc dans l'espoir de gravir les échelons et de « blanchir la race¹¹ ». Archétype de la trahison raciale et sexuelle depuis l'essai de Frantz Fanon *Peau noire, Masques blancs*, Marilisse comme Mayotte Capécia et son roman *Je suis martiniquaise* représente la sexualisation des rapports raciaux et la racialisation des rapports sexuels – condamnation essentiellement masculine de la sexualité féminine. Hershini Bhana Young¹² considère d'ailleurs que toute une partie de *Heremakhonon* est une réponse au second chapitre, fortement sexiste, de l'essai de Fanon.

La biguine est ainsi comme la langue créole associée par Véronica aux « mots de la tribu » dont elle ne peut se défaire, à des stéréotypes de race et de genre. Ainsi la seconde mention de cette musique accompagne-t-elle une ré-assignation de Véronica à son genre par Ibrahima Sory, son amant africain, qui refuse de lui donner des éléments d'explication de la situation politique de son pays et substitue le sexe au dialogue : « L'ennui, c'est qu'il ne désire rien m'expliquer. D'abord parce qu'il

8 Dans son autobiographie Maryse Condé rappelle l'élitisme parental qui associait la biguine au peuple, aux mulâtres et aux gens de Basse-Terre de qui il importait de se distinguer : elle évoque ses compagnes martiniquaises qui « brennaient leurs bondas au rythme des biguines. A croire que leurs parents ne leur avaient pas inculqué les bonnes manières ! A croire qu'ils ne partageaient pas le mépris des miens pour les traditions locales ! » Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer, Contes vrais de mon enfance*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1999, p.139.

9 Maryse Condé, *En attendant le bonheur, (Heremakhonon)*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1997, p.41.

10 A ce sujet Maryse Condé écrit : « Je me sers du personnage de Marilisse que j'ai trouvée dans l'Histoire : une négresse esclave qui vivait avec un Blanc dont elle avait des enfants. Par ce biais, je veux souligner à la fois le désir de libération et la soumission de Véronica. » Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, Éditions Karthala, Paris, 2016, p.65.

11 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p.38.

12 Hershini Bhana Young, *Haunting Capital, Memory, Text, and the Black Diasporic Body*, Dartmouth College Press, Hanover, New Hampshire, USA, 2006.

estime que ce n'est pas mon affaire ; je suis une étrangère. Et surtout parce que mon sexe l'intéresse plus que ma tête ou mon cœur ou les deux. Allez, allez. Faisons l'amour ! Et que cela saute ! Que cela saute haut ! » Cette ré-assignation, qui rejoint en quelque sorte Fanon – les femmes font de la politique en faisant l'amour – est symptomatiquement associée à deux formes populaires et folkloriques, le proverbe et la biguine : « On raconte chez nous l'histoire de cette négresse dont les reins étaient de véritables ressorts à boudin qui régulièrement envoyait ses partenaires au plafond. Je crois même qu'il y a une biguine là-dessus.¹³ » Réduite au rang de cliché exotique ne pouvant accompagner qu'un proverbe populaire, la biguine est aussi associée à la pesanteur du regard communautaire sur le corps féminin.

Les quelques références à la culture africaine-américaine ne sont pas moins irrévérencieuses que celles évoquant la culture antillaise. A cause d'une représentation critiquant le président Mwalimwana les étudiants de l'Institut où enseigne Véronica subissent une répression disproportionnée. Face à la menace militaire et pour marquer leur grève, ils se réfugient dans les arbres de la cour de l'université. Sous le regard analogique de Véronica, les jeunes, de la comparaison à la métaphore, se muent en fruits étranges. On peut lire ici une référence à la chanson « Strange Fruit » chantée par Billie Holiday en 1939. Ce chant évoque en effet les lynchages qui, à l'époque contemporaine de l'artiste, lestaient les arbres du Sud profond américain de corps noirs. C'est d'ailleurs la conclusion d'un autre roman de Maryse Condé, *Moi, Tituba, Sorcière noire de Salem*, dont les derniers mots narrent la pendaison de la protagoniste pour avoir fomenté une révolte d'esclaves : « Je fus la dernière à être conduite à la potence. Autour de moi d'étranges arbres se hérissaient d'étranges fruits.¹⁴ » Mais dans *Heremakhonon* la référence intermédiaire se fait sur le mode de l'ironie : « [...] la posture de ces enfants juchés dans des arbres est ridicule. Qu'ils en descendent ! Dans les années de l'histoire, connaît-on une grève où les étudiants se soient transformés en mangues, vertes ou pas ?¹⁵ » En outre la perception de Véronica de cet événement historique est faussée par une incompréhension de l'inscription générique des faits, qu'elle associe à une « farce de potache », « farce [qui] devient moins drôle » lorsqu'elle réalise qu'elle affecte son ami Saliou. Elle souligne donc, non la cruauté du régime, mais son sérieux : « [...] pas le sens de l'humour, Mwalimwana !¹⁶ » Enfin en une référence intertextuelle shakespearienne caractéristique de sa culture européenne et renforçant son statut d'étrangère elle conclue : « Franchement, est-ce que cela n'est pas beaucoup de bruit pour rien ?¹⁷ »

On évoque souvent l'oralité des littératures noires, avec une récurrence qui peut devenir stéréotypique. Or l'oralité de Toni Morrison ne tient pas du griot, mais d'un fiction musicalisée. Le

13 Maryse Condé, *op.cit.*, p.120.

14 Maryse Condé, *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, Mercure de France, Folio, Paris, 1986, p.263.

15 Maryse Condé, *Heremakhonon*, *Ibid.*, p.68.

16 Maryse Condé, *Idem*.

17 Maryse Condé, *Ibid.*, p.69.

chant joue un rôle fondamental dans *Beloved* et contribue à caractériser les personnages, et à faire entendre les voix diverses des oubliés de l'Histoire officielle. Ainsi dans ce roman revisitant le genre des *slave narratives*, la fuite des esclaves de Sweet Home est rythmée par la musique : Halle l'époux de Sethe entend le signal du départ et le transmet aux autres fugitifs en chantant¹⁸. La fin de son chant semble signaler métaphoriquement la fin de sa vie, comme s'il sortait de scène au théâtre : « Halle avance d'un pas dégagé. Il ne chante plus, à présent. Personne ne sait ce qui s'est passé. [...] c'est la dernière vision que quiconque ait eu de Halle.¹⁹ » La fuite de ses compagnons Paul D et N°6 est elle aussi empêchée, et l'ultime combat de ce dernier contre ses maîtres se fait sur l'air d'un chant de révolte :

N°6 se retourne et saisit le canon du fusil le plus proche. Il se met à chanter. [...] N°6 balance le fusil et défonce les côtes de l'un des deux Blancs, mais, les mains liées, il ne peut mettre l'arme en position pour l'utiliser d'une autre manière. Tout ce que les hommes blancs ont à faire c'est attendre. Que sa chanson, peut-être, finisse ? Cinq fusils sont braqués sur lui tandis qu'ils écoutent.

Schoolteacher, au service de sa maîtresse, voulait capturer N°6 vivant. Il décide finalement de le brûler vif: « "Celui-ci ne fera jamais l'affaire." La chanson a dû le convaincre. » La mort de N°6 demeure une forme de victoire, puisqu'à la chanson de l'esclave succède son rire, un rire qui défie les maîtres contraints de lui tirer dessus « pour le faire taire. Le moyen de faire autrement ?²⁰ »

Si N°6 représente la résistance combative et musicale d'un esclave africain, d'autres personnages sont marqués par la musicalité métissée propre aux Africains-Américains, jazz, blues, spirituals.

Ainsi les séances spirituelles tenues par Baby Suggs dans « la Clairière » évoquent-elles les *camp meetings* par lesquels dans les années 1730 les esclaves accédèrent en masse à la religion chrétienne, moments de rassemblement, de prière et de chants collectifs. La performance de Baby Suggs prend la forme d'un sermon antiphonique²¹ auquel participent le rire des enfants, la danse des

18 « Halle does [hear] and begins to sing it to the others : "Hush, hush. Somebody's calling my name. O my Lord, O my Lord, what shall I do ?" » Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 2007, p.264.

19 Toni Morrison, *Beloved*, trad. H. Chabrier et S. Rué, Éditions 10-18, 1989, « Domaine étranger », p.312.

« Halle swings along. He is not singing now. Nobody knew what happened. [...] that was the last anybody ever saw Halle. » Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 2007, p.264.

20 Toni Morrison, *Beloved* (t.f) *Ibid.*, p.314-5. « Sixo turns and grabs the mouth of the nearest pointing rifle. He begins to sing. [...] Sixo swings and cracks the ribs of one, but with bound hands cannot get the weapon in position to use it in any other way. All the whitemen have to do is wait. For his song, perhaps, to end ? Five guns are trained on him while they listen. [...] "This one will never be suitable." The song must have convinced him. » Toni Morrison, *Beloved*, *Ibid.*, p.266.

21 « [...] she shouted, "Let the children come !" and they ran from the trees toward her. "Let your mothers hear your laugh", she told them, and the woods rang. [...] The "Let the grown men come", she shouted. They stepped out one by one from among the ringing trees. "Let your wives and your children see you dance", she told them, and groundlife shuddered under their feet. Finally she called the women to her. "Cry", she told them. "For the living and for the dead. Just cry." » Toni Morrison, *Beloved*, *Ibid.*, p.103.

hommes et les pleurs des femmes pour les vivants et les morts. De plus les sermons de Baby Suggs respectent une tradition orale africaine-américaine : structure et phrasé rythmiques, intensification graduelle d'un motif récurrent. Le discours de l'aïeule évoque l'*afro-christian style* des spirituals et des gospels. Il s'achève en performance chantée et dansée :

Sans en dire plus, elle se levait alors et, avec sa hanche tordue, dansait le reste de ce que son cœur avait à dire, tandis que les autres, bouche grande ouverte, lui donnaient la musique. De longues notes tenues jusqu'à ce que l'harmonie à quatre voix soit assez parfaite pour leur chair profondément aimée.²²

Outre la tradition des *spirituals* la musique populaire africaine-américaine – nommée *race music*²³ jusque dans les années 1940 – imprègne les personnages évoluant dans le Sud profond. Ainsi Paul D incarne-t-il la tradition séculaire du *Blues*. Son expérience du *chain gang* en Georgie révèle l'importance de la communication vocale et musicale entre les prisonniers enchaînés. Les paroles tronquées, d'eux seuls comprises, musicalisent une communauté afro-américaine d'où le maître est exclu : « Ils chantaient à pleine gorge et cognaient à pleins bras, en avalant la moitié des paroles pour qu'on ne puisse les comprendre ; en truquant les mots pour que leurs syllabes prennent des significations différentes. ²⁴ » Le texte original rend mieux que la traduction la variation des jeux musicaux et leur lien intrinsèque avec la condition d'esclave :

« They *chain-danced* [...] With a ledge hammer in his hands and the Hi Man's lead, the men got through. [...] They *sang* the women they knew ; [...] They sang of bosses and masters and misses [...] They sang [...] cane, [...] And they *beat*. [...] They killed a boss so often and so completely they had to bring him back to life to pulp him one more time. ²⁵ »

Cette union des êtres enchaînés ne sert pas qu'à sublimer le dur labeur quotidien, elle les sauve lorsque la boue pénètre dans leurs cages transformées en tombeaux. Tandis qu'ils suffoquent le *Hi Man* emploie le même signal que pour le début de la journée de travail, marquant cette fois une traversée de la mort. La chaîne et le rythme du *Hi Man* aident les prisonniers à quitter leurs prisons de boue, à atteindre la surface et, tels des zombies, à revenir à la vie : ils sont libres et fuient le Sud. Ce retournement de l'usage du chant des prisonniers enchaînés évoque le rôle ambivalent de toutes

22 Toni Morrison, *B.* (t.f), *Ibid.*, p.128. « Saying no more, she stood up then and danced with her twisted hip the rest of what her heart had to say while the others opened their mouths and gave her the music. Mong notes held until the four-part harmony was perfect enough for their deeply loved flesh. » Toni Morrison, *B.*, *Ibid.*, p.104.

23 Et remplacée par le terme *rhythm n'blues* en 1948.

24 Toni Morrison, *B.* (t.f), *Ibid.*, p.155. « 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. » Toni Morrison, *B.*, *Ibid.*, p.128.

25 Toni Morrison, *B.*, *Idem.* (c'est moi qui souligne)

les productions artistiques nées de la condition d'esclave. Ainsi les *chain gang songs*, leurs paroles codées et leurs rythmes fortement marqués, jouent-elles un rôle essentiel dans la culture musicale africaine-américaine. Le *chain gang* donne aussi naissance aux *kalendas*, danses esclaves où le mouvement des jambes est très rapproché, en mémoire des pieds entravés par les chaînes: ce sont les origines de nombreuses danses caribéennes et sud-américaines.

Plus tard Paul D installé au 124 avec Sethe et sa fille chantonne une *work song* et reprend un des topoï du Blues : celui du suicide sur des rails de chemin de fer²⁶, évoquant par exemple la chanson « Trouble in Mind²⁷ » immortalisée par Louis Armstrong en 1926. Mais ces chansons de détresse ne conviennent plus à son installation dans un foyer relativement paisible – il a dû en chasser un esprit vengeur et la fille de Sethe est prête à tout pour qu'il s'en aille – « Mais elles n'allaient plus, ces chansons. Elles résonnaient trop, avec trop de puissance pour les petites corvées auxquelles il se livrait [...].²⁸ » Paul D en effet est aussi un personnage solitaire, *Bluesman* qui chante seul les souvenirs terribles qu'il ne peut pas dire.

Polyphonies et cacophonies

Tandis que dans *Beloved* les références à la culture musicale africaine-américaine contribuent à la polyphonie romanesque, la partition de *Heremakhonon* semble énoncer une déchirure, la perte du lien collectif. Dans la prose condéenne en effet les nombreuses corrections et auto-corrrections creusent une énonciation fondamentalement palindodique.

Ainsi Véronica évoque-t-elle la généalogie familiale en termes coloristes :

Je savais que ma grand-mère [...] était la fille, bâtarde bien sûr, d'un béké du nom de Sainte-Croix. On en voyait des Sainte-Croix dans l'allée centrale de la cathédrale, le dimanche. Mais ils ne nous accordaient pas un regard. Je suis sûre qu'ils ignoraient qu'une goutte de sperme de leur aïeul était responsable de notre famille maternelle. Nous, cette goutte, nous l'avions enchâssée, embaumée. Elle était à l'origine du teint relativement clair de ma mère et du nez droit d'Aïda. Cette goutte tenace et bienfaisante nous empêchait d'être des *négresses noires comme du charbon* et faisait de nous des *négresses rouges*.
(Bien sûr, cela n'avait pas d'importance.)

Les expressions en italique «*négresses noires comme du charbon*» et «*négresses rouges*» montrent la persistance de la hiérarchie raciale issue du système esclavagiste dans la Guadeloupe

26«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 ent stone blind. [...]» Toni Morrison, *B. op.cit.*, p.48.

27 Voici le début des paroles de cette chanson : « I'm gonna lay my head on some lonesome railroad line / and let the 2:19 train stisify my mind. / Trouble in mind / I'm blue [...] »

28 T.M. *Beloved* (t.f), *Ibid.*, p.63.

contemporaine. La parenthèse est à la fois palinodique – elle relativise l'importance du chromatisme qu'elle vient d'énoncer – et antiphastique puisqu'au contraire Véronica souligne ici le désir de distinction sociale et raciale de sa famille, fondé sur cette « tenace » goutte de sperme. La voix de Véronica prétend ici corriger celle de sa famille, mais elle est submergée par cette dernière, contaminée ; la voix de sa famille étant elle-même contaminée par les discours racistes issus du monde plantocratique.

Cette non-coïncidence du dire symbolise pour Martine Fernandes celle du sujet, sa scission fondamentale. Le métalangage exprimerait ainsi une connaissance de soi problématique caractéristique du sujet postcolonial, passant par les représentations coloniales et ne parvenant pas à s'en affranchir²⁹. En outre la division de Véronica est démultipliée: en tant que guadeloupéenne elle est le produit d'une société postcoloniale, méprisant son île et sa culture. A Paris elle est considérée comme une étrangère à cause de la couleur de sa peau. En Guinée elle est perçue comme une Blanche en quête d'exotisme. Étrangère où qu'elle aille Véronica est marquée par une hyperbolisation de ce que W.E.B. Du Bois a nommé la « double conscience³⁰», qu'il faudrait ici dire triple ou quadruple. L'énonciation semble fréquemment assaillie de stéréotypes racistes, les citant pour mieux les rejeter, avant de s'y conformer malgré tout, en un travail complexe de refoulement et d'impossible deuil du discours colonial. Ainsi Véronica décrit-elle Saliou : « L'échalas me sourit. Il a un beau sourire. Des dents arrondies et très blanches. Attention ! Se méfier des clichés : le nègre aux dents blanches. Enfin tout de même, il a vraiment les dents blanches.³¹ » Cette oscillation et cet « auto-dialogisme³² » rendent malaisée l'attribution certaine des discours à une énonciation stable. Cette incertitude transforme la polyphonie romanesque en une cacophonie symptomatique d'une société et d'un être profondément divisés.

La multiplicité des voix enchevêtrées parfois jusqu'à l'indistinction dans *Heremakhonon* crée un ensemble de sous-conversations d'une grande complexité dont la traduction musicale pourrait être la polyrythmie caractéristique des musiques d'Afrique de l'Ouest³³ : non pas une succession de voix créant un tout harmonieux, mais une superposition de rythmes s'adressant directement au corps de l'auditeur et du danseur. Ici les voix parentales et communautaires marquent des pauses et des temps dans l'énonciation de Véronica, ou à l'inverse meublent ses silences de sentences inlassablement répétées. La comparaison vaut aussi parce que c'est le corps de Véronica qui est dompté par les

29 Martine Fernandes, « "L'éternel retour" ou le métalangage dans *En attendant le bonheur* de Maryse Condé », in *Les écrivaines francophones en liberté, écritures de l'hybridité postcoloniale et métaphores cognitives*, L'Harmattan, Paris, 2007, pp.145-180.

30 W.E.B Du Bois, *Les âmes du peuple noir*; trad. M.Bessone, Éditions La Découverte, Paris, 2007.

31 Maryse Condé, *En attendant le bonheur*; (*Heremakhonon*), Éditions Robert Laffont, Paris, 1997, p.26.

32 Martine Fernandes, « "L'éternel retour" ou le métalangage dans *En attendant le bonheur* de Maryse Condé », in *Les écrivaines francophones en liberté, écritures de l'hybridité postcoloniale et métaphores cognitives*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.160.

33 Laurent Aubert, « Simha Arom. Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2314>.

paroles martelées, dans ce qu'il a de plus intime : ses choix sexuels.

Dans *Beloved* on retrouve le principe structurel de voix superposées et répétant des motifs identiques. Chez Toni Morrison toutefois ce n'est pas la domination qui guide la partition, mais la fusion et l'amour dévorant. Ainsi Lars Ekstein³⁴ analyse-t-il la séquence des trois monologues de femmes dans le roman sous l'angle de ce qu'il nomme une « stratégie jazzthétique » (l'adjectif est un néologisme construit à partir de la contraction de « jazz » et de « esthétique »). La seconde partie du roman en effet est celle où se déploie la voix de Beloved, mêlant les souvenirs de l'enfant tuée et ceux de tout le peuple réduit à l'esclavage. La jeune fille incarne donc doublement un retour du refoulé, celui de Sethe et celui de l'Amérique dans son ensemble. C'est lorsque Sethe reconnaît en Beloved sa fille disparue que les voix des trois femmes logeant au 124 *Bluestone road* peuvent alterner en une succession de monologues extrêmement musicaux. Lars Eckstein les analyse comme des solos de jazz, reprenant une même trame mais dont la syntaxe parfois perturbée peut évoquer l'aléatoire de l'improvisation. Chaque monologue commence par situer la locutrice en un schéma familial commun, les particularités de chacune apparaissant mieux dans le texte original. Ainsi Denver emploie-t-elle l'anglais standard d'une jeune fille qui fut scolarisée (« Beloved she is my sister³⁵ ») tandis que sa mère omet le verbe en un phrasé plus populaire : « Beloved, she my daughter³⁶ » Cette dernière a besoin d'affirmer son identité, mais aussi la possession de sa mère enfin retrouvée : « I am Beloved and she is mine³⁷ ». La possessivité obsessionnelle se dessine dans chaque « solo ». Elle ouvre le monologue de Sethe (« Elle est ma fille. Elle est à moi. [...] Elle est revenue à moi [...]»³⁸) et de Beloved (« Je suis Beloved et elle est à moi.³⁹») et clôt celui de Denver (« Elle est à moi, Beloved. Elle est à moi.⁴⁰»). A ces trois monologues répond un chapitre où se déploient des duos successifs que l'on peut lire comme des transcription de la structure *Call-and-response* caractéristique du jazz⁴¹, puis un ensemble polyphonique. Les trois voix se mêlent alors, fusionnent et reprennent le thème anaphorique, en une oralité très marquée :

Beloved.

Tu es ma sœur.

Tu es ma fille.

Tu es mon visage ; tu es moi.

34 Lars Ekstein « A love supreme : jazzthetic strategies in Toni Morrison's *Beloved* » in *African American Review*. - ISSN: 1062-4783. - 40 (2006) 2, p. 271-283

35 Toni Morrison, *op.cit.*, p.242.

36 Toni Morrison, *Ibid.*, p.236.

37 Toni Morrison, *Ibid.*, p.248.

38 Toni Morrison, *B. (t.f) Ibid.*, p.278. « [...] she my daughter. She mine. [...] She come back to me [...] » Toni Morrison, *B. Ibid.*, p.236.

39 Toni Morrison, *B. (t.f) Ibid.*, p.293. « I am Beloved and she is mine. » Toni Morrison, *B. Ibid.*, p.248.

40 Toni Morrison, *B. (t.f) Ibid.*, p.292. « She's mine, Beloved. She's mine. » Toni Morrison, *B. Ibid.*, p.247.

41 Au duo Sethe / Beloved « Didn't you you come from the other side ? / Yes. I was on the other side. / You ame back because of me ? / Yes. / You rememory me ? / Yes. I remember you. / You never forgot me ? / Your face is mine. » succède un duo Denver / Beloved : « She said she wouldn't hurt me. / She hurt me. / I will protect you. / I want her face. / Don't love her toot much. / I ma loving her too much. [...] She is the laugh ; I am the laughter. » Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 2007, p.254-255.

Je t'ai retrouvée ; tu es revenue vers moi.
Tu es ma bien-aimée.
Tu es à moi.
Tu es à moi.
Tu es à moi.⁴² »

Heremakhonon comme *Beloved* montrent un effort de réminiscence, de remontée vers un passé refoulé, oublié. La structure musicale de ces deux textes reflète leur rapport distinct à la communauté : dans *Heremakhonon* le sujet se laisse porter et habiter par des rythmes et des voix qui effacent peu à peu son chant propre, tandis que dans *Beloved* la structure antiphonique puis polyphonique répercute et ressuscite les voix des oubliés de l'Histoire

Chanter des identités fragmentées

En fusionnant les voix des personnages féminins Toni Morrison suggère que de l'union des « solos » naît un collectif familial, et une réminiscence jusque là obliérée. De la même manière à la fin du roman c'est le chœur des femmes de la communauté qui sauve Sethe et Denver sur le point d'être détruites par le fantôme. Les femmes du voisinage commencent par prier, puis elles crient : « Elles cessèrent de prier et régressèrent jusqu'aux commencements. Au commencement, il n'y avait pas de mots⁴³. Au commencement, il y avait le son, et elles savaient toutes comment sonnait ce son.⁴⁴ » Puis se souvenant des leçons de Baby Suggs la communauté ainsi recrée conduit la Clairière et ses *Spirituals* jusqu'au 124, baignant Sethe d'un chant polyphonique sacré :

« Pour Sethe, c'était comme si la Clairière venait à elle avec toute sa chaleur et ses feuilles frémissantes, comme au temps où les femmes recherchaient une bonne combinaison, la clef, le code, le son qui casserait les reins aux mots. Échafaudaient voix sur voix sur voix jusqu'à l'atteindre [...]. Le son déferla par-dessus Sethe, qui trembla dans son flot telle une baptisée.⁴⁵ »

A l'inverse la communauté impossible de *Heremakhonon* clôt le récit sur des paroles non prononcées, un silence toujours là : « Est-ce qu'il aura remarqué mon absence ? [...] Ma fuite –

42 Toni Morrison, *B.* (t.f) *Ibid.*, p.301. « Beloved / You are my sister / You are my daughter / You are my face ; you are me / I have found you again ; you have come back to me / you are my Beloved / You are mine / You are mine / You are mine » Toni Morrison, *B.* *Ibid.*, p.255.

43 subversion de Jean 1,1 : « Au commencement était le verbe. »

44 T.M. B. (t.f), *Ibid.*, p.357. « They stopped praying and took a step back to the beginning. In the beginning there were no words. In the beginning was the sound, and they all knew what that sound sounded like. » Toni Morrison, *B.* *Ibid.*, p.305.

45 T.M. B. (t.f) p.361. « For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice upon voice [...] It broke over Sethe and she trembled like the baptized in its wash. » Toni Morrison, *B.* *Ibid.*, p.308.

encore une ! Un jour il faudra rompre ce silence.⁴⁶ » Là est peut-être une des raisons de l'échec éditorial de ce roman mal aimé de Maryse Condé, de ce « schizo-texte⁴⁷ »: l'échec et le silence finaux de Véronica n'ouvrent aucune possibilité de création d'une communauté par l'art ; lecteurs africains outragés, antillais raillés, protagoniste méprisée... Véronica est, comme le revendique la rappeuse Casey en retournant le stigmaté, une « créature ratée ». Dans cette dernière chanson l'artiste oscille dans chaque phrase entre l'héritage du colon et celle de l'esclave ; son identité métissée est marquée par la scission, la division. La perception de soi est comme celle de Véronica dans *Heremakhonon*, contaminée par le regard colonial et les discours racistes⁴⁸. Il n'est pas anodin que la rappeuse martiniquaise en évoquant son identité brisée, par sa voix grave et son attitude corporelle, brouille les frontières entre les races mais aussi entre les genres.

46 Maryse Condé, *op.cit.*, p.244.

47 Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, « Quadrige Manuels », Paris, 2013, p.113.

48 Casey « Créature ratée » : « Blanc ingénieur, Noir ingénu / Au rang des seigneurs ou dépourvu de génie / grand vainqueur à l'âme de gaineur / ou fainéant et menteur / Tout ça dans un même corps réuni » in *Libérez la bête*, 2010.