



HAL
open science

De la (re)présentation du corps en crise identitaire à l'identité du corps (re)présenté dans "The Time of our Singing" de Richard Powers

Anne-Catherine Bascoul

► To cite this version:

Anne-Catherine Bascoul. De la (re)présentation du corps en crise identitaire à l'identité du corps (re)présenté dans "The Time of our Singing" de Richard Powers. Corps en crise, crise(s) du corps 5ème Journée des Doctorants, Université de Reims, Apr 2017, Reims, France. hal-01504244

HAL Id: hal-01504244

<https://hal.science/hal-01504244>

Submitted on 10 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

De la (re)présentation du corps en crise identitaire à l'identité du corps (re)présenté dans *The Time of Our Singing* de Richard Powers.

Anne-Catherine Bascoul, Université de Nice-Sophia Antipolis

Dans le roman de Richard Powers *The Time of Our Singing* la musique est omniprésente : église, radio, concert, autoradio, la famille Strom est l'incarnation d'une tradition musicale qui se perpétue de génération en génération : Nettie Ellen et William Daley, puis Délia et David Strom, leurs enfants, Joseph, Jonah et Ruth et enfin Robert et Kwame, les deux fils de cette dernière dont le plus jeune ne peut s'endormir que lorsque l'on chantonne (559). De la naissance à la mort, lors de l'enterrement de Charlie (TOS, 351) à celui de Délia et de Jonah, la voix et le chant permettent à chaque membre de la famille de prendre corps et de trouver son identité. Richard Powers explore la relation entre la voix et le corps de ses personnages. L'identité de chacun vient de sa voix, pourtant le regard des autres s'arrêtent sur leur corps car les trois enfants du couple mixte Délia et David sont dans un entre-deux, ni blancs, ni noirs, mais « hybrides » ou « mulâtres ». Nous nous pencherons tout d'abord sur la (re)présentation des corps. A l'origine des crises identitaires que les personnages traversent, nous analyserons ensuite de quelle façon ces moments de changement, car nous entendons le terme « crise » dans son acception de rupture, de moment de changement et de remise en question¹, sont le reflet de la crise ou des crises qui anime(nt) les Etats-Unis tout au long du vingtième siècle. La relation entre individu et collectif nous mènera finalement à considérer comment, alors que la littérature connaît une crise de la représentation, l'auteur repense la manière dont le texte peut prendre corps et met l'écrit à l'épreuve du musical.

1. Le corps des personnages

1.1. Prendre corps grâce à l'éducation musicale

La famille Strom chante tous les soirs après le dîner: « music was their lease, their deed, their eminent domain. Let each voice defeat silence through its own vocation. And the Strom defeated silence after their own fashion, each evening, together, in great gulps of free-playing chords » (TOS, 9) car « singing was their team sport » (TOS, 12), ils expérimentent une nouvelle forme d'éducation, à la maison, par le biais de la musique en grande partie, pour que

¹ Le mot « crise » vient du grec « séparer », « juger ».

leurs enfants soient au-delà des races. Délia endort ses enfants avec de la musique classique (TOS, 341, 346-347) et ils découvrent ainsi celui qui sera leur premier point de repère : Jean Sébastien Bach, symbole de la relation à la famille. « Bist Du bei Mir » est considéré comme étant « by Bach and not by Bach, the simplest tune in the world, too simple for Bach himself to have written it without help » (TOS, 147)², ce morceau serait le fruit d'une collaboration familiale. En tant que mère, Délia évoque les carnets du musicien pour son épouse Maria Magdalena : « it's a family notebook, Mama says, something Bach made to build his wife a home in music » et c'est à son tour ce qu'elle souhaite pour ses enfants : que la musique soit le livre de leur histoire. « Bist Du bei Mir » est alors le morceau qui apparaît de manière naturelle lors des funérailles, tout d'abord de Delia, puis de Jonah, où Ruth interprète ce morceau les deux fois (TOS, 619-620). L'auteur souligne son importance non seulement en citant les paroles, mais les traduisant aussi afin que le lecteur ait accès au sens³.

Comme Bach qui a tout d'abord composé des musiques d'église, le deuxième point de repère des enfants Strom est Schubert, que Délia a découvert en allant au culte. Pour les enfants, le point d'ancrage est *The Erl-King* : « We'd done that piece so many times, it could have galloped along by itself after throwing both of us » même si Joseph qualifie l'air de « Goethe's fake medieval ballad » (TOS, 212). Présent dès l'ouverture, c'est en l'interprétant que les frères gagnent le concours « America's Next Voice ». Ils l'ont déjà interprété lors des demi-finales où, là aussi, deux vers sont cités, référence au père qui tient son fils (TOS, 212). Le titre est un hommage, une forme de revanche mais il est aussi prémonitoire. Avancer seul, sans attache est une idée qui se retrouve dans d'autres compositions de Schubert que Jonah chante par ailleurs, comme « Will-o'-the-Wisp », extrait des *Winterreise* (TOS, 194).

La formation de l'identité des enfants Strom se fait par la musique car le corps s'expose et se profère par la voix⁴ ; et c'est donc par la voix qu'ils prennent corps. Ruth est la plus douée des trois (TOS, 167) : « She had succeeded in cracking the musical hieroglyphs earlier than any of us » (TOS, 66), mais après la mort de sa mère elle ne chantera plus et c'est Jonah qui assume la fonction de chanteur, Joseph se considérant comme un simple accompagnateur. Tout petit, il est évident que Jonah a un don qu'il faut cultiver : sa voix, « a special gift » (TOS, 15, 23, 62).

² En effet, certains ont tout d'abord pensé que ce morceau avait été écrit par Anna Maddalena Bach, épouse du musicien, mais il semble maintenant certain que l'auteur en soit Gottfried Heinrich Stölzel, en 1718.

³ Nous pouvons affirmer que, lors des funérailles de Jonah, Ruth interprète ce morceau une nouvelle fois car elle est apaisée, réconciliée avec son frère. La famille sera à nouveau en symbiose et Jonah sera avec elle. Ce lien, absent de nombreuses années, est celui qui l'unit à son frère d'une part, mais aussi celui qui lui aura cruellement manqué avec sa mère, qui lui a appris cet air. Ruth, après la mort de sa mère, ne chantera plus, point sur lequel nous reviendrons.

⁴ Cf. Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Maitélié, 2006, 170p., 26.

Tout d'abord qualifiée de « transmuting » (TOS, 8) ou « electrifying » (TOS, 258), Jonah est « the boy with the magic voice » (TOS, 62) et la présentation du chanteur devient représentation : nous sommes les témoins de son évolution. Chanter devient l'identité de Jonah, le corps des enfants se développe par ce biais, ce qu'ils sont capables d'en faire, la manière dont ils s'expriment. C'est lorsque Joseph et Jonah sortent du cadre familial que ce corps, toujours par l'intermédiaire de cette voix, va connaître des moments de crise.

1.2. Les moments de crise

Le corps est en crise lorsque la voix est en crise : Jonah a conscience de ce qu'il est. Il représente un danger, comme l'avait compris ses parents, « a frightening talent » (TOS, 15). Lorsqu'il mue, Jonah pense que c'est la fin mais il n'en ait rien. Aussi, crise est synonyme de changement mais aussi de remise en question.

Joseph et Jonah quittent la forteresse, terme utilisé pour décrire la maison des Strom, pour intégrer la Boylston Academy grâce à Mahler qu'ils ont préparé pour l'audition (TOS, 21). Au sein de cette institution, Jonah va parfaire son éducation en termes de musique classique. Et quand il rentre pendant les vacances, sa voix a changé (TOS, 49) car il a trouvé sa voie (TOS, 51). Les autres étudiants le craignent : la voix est non seulement identité, elle est aussi pouvoir. Pour Jonah, apprendre la musique est synonyme de prendre aux autres tout ce qu'ils peuvent lui apporter (TOS, 11), il devient une éponge, mais il est néanmoins déjà indépendant. Il découvre durant cette période deux chanteurs : Caruso, le ténor italien (TOS, 241) et Paul Robeson, le chanteur américain qui sont les meilleurs à ses yeux (TOS, 318, 427).

Une autre voix se fait entendre durant cette période : l'opéra. Toute sa vie, Jonah veut avoir un premier rôle qu'il aura choisi. Le narrateur Joseph fait part au lecteur de la façon dont Jonah est tourné en ridicule lorsque son frère incarne Hansel, dans le chapitre « My Brother as Hansel », mais Jonah ne le voit pas. Ce qui lui importe est chanter.

Puis, alors qu'ils sont adolescents, à Juilliard, les frères se détachent de la musique classique et se tournent vers le jazz.⁵ Joseph fait la rencontre de Wilson Hart, l'un des rares étudiants noirs, qui lui fait découvrir Joaquin Rodrigo, mais surtout comment le transformer, s'en détacher et improviser, véritable révélation pour le jeune homme. Il se met alors à expérimenter (TOS, 184). Le jazz n'est pas suffisant pour Jonah qui se tourne vers la musique d'avant-garde (TOS, 245) et remet en cause ce que l'école peut lui apporter. Aussi la crise

⁵ C'est en tout cas le sentiment qu'ils ont, même si le jazz était déjà présent lorsqu'ils étaient encore en famille. Leurs parents écoutaient du jazz, cf. p. 12.

suivante est majeure : Jonah veut quitter Juilliard pour préparer le concours « America's Next Voice » et entrer dans le monde des chanteurs professionnels.

Ces moments de transition sont des crises identitaires. Les parents ont toujours affirmé à leurs enfants qu'ils pouvaient être ce qu'ils voulaient. Ainsi David : « You two will be anyone you want » (TOS, 165), et Délia : « You boys can be anything you want to be » (TOS, 365), paroles que Joseph rappelle à son frère : « You two boys can be anything you want » (TOS, 208), mais la couleur de peau des enfants est un problème ; trouver une école de chant ne fut pas aisé (TOS, 18-20) et ils sont tour à tour qualifiés de « nigger », « Arab », « Moor », « mulatto », « mule », « hybrid children », « Porto-ricans » jusqu'à « halves of nothing » (TOS, 127) propos de Jonah ou « Mr Mixed », surnom que Wilson donne à Joseph (TOS, 173). Quant à Ruth, elle est qualifiée de « monkey girl », « exotic banyard », « Parsian, Pakistani, Indonesian » (TOS, 273, 298). Ils essaient alors de répondre comme ils peuvent à la question « Who are you ? » elle aussi récurrente et la réponse que Jonah apporte à Carolina qui leur demande « What exactly *are* you boys ? » (TOS, 239) est « America's Next Voice ».

1.3. Atteindre l'éternité

Pour Jonah cette réponse signifie : je suis une voix et non un corps, les gens m'aiment pour ce que je chante et non ce que je suis ou représente. Le corps est en effet ce qui est exposé aux autres⁶ et il s'agit alors d'être libre du cadre imposé par la société américaine : « When the time came, he'd be free » (TOS, 184) affirme Joseph et plus tard William demande si Jonah a trouvé la liberté qu'il cherchait depuis l'âge de six mois (TOS, 562). Mais cela n'est pas suffisant : pour Jonah prendre corps veut dire être éternel. Pour y parvenir, deux étapes sont nécessaires : la première sera d'enregistrer des disques et la seconde sera de partir en Europe.

Jonah veut que l'on se souvienne de lui pour sa voix et uniquement sa voix, d'où sa réaction lorsqu'il lit la critique d'Howard Silverman le lendemain d'un récital : « Predictions are always risky, but it is not difficult to imagine Mr Strom becoming one of the finest Negro recitalists this country has ever produced » (TOS, 313) ou lorsque Harper affirme qu'il est « a flunky of the white culture game » (TOS, 381). Avoir sa voix sur un disque est synonyme de : avoir le son sans mise à vue, il n'est pas exposé. Il s'agit donc de devenir un corps sujet et non plus un corps objet. Aussi dès qu'il en a l'opportunité, Jonah accepte d'enregistrer un disque,

⁶ Cf. Nancy, op. cit., 24.

contre l'avis de l'agent M. Weisman⁷ et à 24 ans, il signe avec Harmondial⁸. Le technicien lui fait chanter du Nina Simone et cela lui va très bien mais Jonah fait un autre choix. En effet, ce chapitre est intitulé « My brother as Faust » : Jonah conclut un pacte avec le diable. Il accepte de chanter Schubert car la maison de disques est persuadée que cela se vendra bien : « The label wanted something [...] to capitalize on Jonah's controversy. They settled on Schubert's *Winterreise*. That was a piece for grown men, to sing when the singer had travelled far enough to describe the journey in full. But no sooner did they suggest the idea than Jonah took it up and sealed it » (TOS, 382), de jouer le jeu des blancs, de leur donner ce qu'ils veulent entendre, de répondre comme la journaliste le souhaite (TOS, 318) et la couverture choisie pour le disque signifie : « Not all Negroes want to trash everything you stand for. Some of them even serve as culture's willing foot soldier » (TOS, 319). Mais Jonah se sent victorieux : il est hors du temps, sa voix est gravée, il atteint l'immortalité (TOS, 315-316) et il arrête le temps : « time stand still ». Ce morceau de Dowland est le dernier point de repère notoire dans le répertoire des frères Strom. Jonah chante ce morceau alors que le roman s'ouvre ; la première strophe de la chanson est citée deux fois (TOS, 3, 215), signifiant, que malgré ses capacités vocales, il ne peut être accepté. Et le titre fait explicitement référence à l'éternité : Jonah chante le morceau très lentement, ce qu'il souhaite est « stop the melody's forward motion and collapse it into a single chord » (TOS, 521).

Aussi, il ne peut rester aux Etats-Unis car, au regard des autres, il est avant tout un corps, ce qu'il ne peut pas accepter. La deuxième étape nécessaire est le passage par l'Europe. Jonah a le sentiment d'y être perçu comme chanteur et non comme noir (TOS, 427) et ainsi, il se sent libre (TOS, 457). Il y découvre la chanson des Flandres, devient allergique à tout ce qui est post 1750 (TOS, 506), puis post 1610 avec l'ensemble Voces Antiquae. Pour lui « the past is the coming thing » (TOS, 506), « He was after an entirely new style, so old that it had passed out of collective memory » (TOS, 514). Musique de tradition orale, Jonah veut que le groupe chante de mémoire, un autre moyen d'être hors du temps (TOS, 537-538).

Au-delà de ce désir de permanence, Jonah veut être un nouvel Orphée. Le chapitre le plus long et central a pour titre « My brother as Orpheus » et illustre comment Jonah veut faire revivre les morts grâce à la musique. Joseph narrateur démontre que son frère est au-delà de

⁷ Nous pouvons noter que le nom de famille « Weisman » peut faire penser, par sa prononciation en anglais à wise man mais aussi à l'allemand Weis qui signifie recherche. Richard Powers a fait un passage par l'Allemagne et il semble peu probable que le choix de ce nom soit anodin. L'agent est le symbole de la sagesse mais aussi de celui qui recherche les nouveaux talents, peu importe leur origine.

⁸ Jonah continuera jusqu'à la fin de sa vie d'enregistrer des disques pour laisser une trace, par exemple, TOS, 538.

tous, qu'il est l'incarnation de n'importe lequel ou plutôt de tous les Orphée à la fois : Jonah « could make stones weep and guiltless animals die of shame : the Orpheus that Peri, Monteverdi, Glück, Offenbach, Krenek, and Auric had in mind » (TOS, 193). Il relate l'ascension de Jonah : il est capable d'enchanter le monde. Mais Jonah veut aller encore plus loin qu'Orphée : il veut d'une part faire revivre sa mère mais il veut aussi que les humains soient médusés par sa voix, donc symboliquement morts. Pour Joseph, il en devient « Orpheus in reverse : Look forward, and all that you love will disappear » (TOS, 8) car «he had a thing against the permanent» (TOS, 8). La voix de Jonah devient tellement étonnante qu'elle en devient irréprésentable, forme de « tempête », « temps sublime » et « temps de l'intensité » tels que définis par Louis Marin, à savoir temps « des ruptures et des sauts [...] temps du sublime, le temps irréprésentable de la représentation [...] »⁹.

La représentation de la voix permet aux personnages de prendre corps et de trouver leur identité mais ce corps va traverser des crises, reflet de crises identitaires. Delia, la cousine de Jonah affirme : « You can only be what you sing » (TOS, 575) mais c'est insuffisant car il s'agit pour les enfants Strom de trouver son identité dans un monde raciste et en crise. Ils ne sont pas en phase avec la société américaine du 20^e siècle.

2. Individu et société

Se pose alors le problème de la relation de l'individu à la société. En effet, le corps n'est ni noir, ni blanc et se situe à la croisée, dans un espace qui est entre-deux mais il faut malgré tout choisir, et la musique est le symbole de cette dichotomie.

2.1. Musique et code couleur

Joseph narrateur affirme : « I've lived all my life under the illusion that music is about sound » (TOS, ?). Tout d'abord présente pour vaincre le silence (TOS, 9, 157), puis comme protection contre l'extérieur (TOS, 13), pour les Daley, comme pour le directeur de la Boylston Academy, Janos Remenyi, la musique est plus importante que la parole. Cependant, la brutalité et la réalité du monde politique et racial sert de toile de fond au roman. L'affirmation « singing, they were no one's outcasts » (TOS, 13) n'est qu'un leurre et malgré les tentatives de leurs

⁹ Louis MARIN, « Déposition du temps dans la représentation peinte », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1990, Vol. 41 : 55-68, 61.

parents, les enfants sont définis par leurs couleurs de peau ainsi que par les chants qu'ils interprètent.

La musique de blancs, la musique classique est explicitement opposée à la musique de noirs, le jazz (TOS, 421, 575). Jonah et Joseph ne connaissent que la musique classique (TOS, 120, 126), il leur semble donc tout à fait naturel de l'interpréter (TOS, 126), comme à Juilliard par exemple où Schumann et Beethoven sont cités (TOS, 172)¹⁰. L'opéra lui devient le symbole du spectacle par et pour les blancs. Les chapitres intitulés « My Brother as » font tous référence à des opéras ou des personnages d'opéra : Hansel, Enée, Othello, Orphée, Faust peuvent tous être lus comme des allégories de la vie de Jonah. Il incarne à chaque fois le rôle d'une personne de couleur ou ridicule. A la Boylston Academy déjà, il ne peut vivre une histoire d'amour avec Kimberly Monera, car elle est blanche et lui ne l'est pas, contraste d'autant plus saisissant qu'elle est albinos (TOS, 125). Et il ne faut pas oublier que ces personnages d'opéra sont des mythes, donc irréels, montrant ainsi qu'il ne s'agit là que de spectacle et non de la réalité. La réalité n'est ni ridicule ni spectaculaire mais violente et dangereuse.

Le racisme est omniprésent : « nigger » est gravé sur la porte de l'internat des deux frères, tout comme par sa structure, le roman remonte jusqu'à l'esclavagisme pour ensuite évoquer Delia qui souhaite devenir chanteuse : elle prend pour modèle Marian Anderson mais son père tente de la prévenir. Le monde de la musique classique n'est pas pour les noirs (TOS, 34) ; la voix n'est pas un moyen d'émancipation (TOS, 36)¹¹. Puis, lors du mariage du couple mixte, le professeur de chant de Delia, Franco Lugati interprète un air de Bach, mais surtout il est le seul blanc présent et n'a donc pas sa place, comme Bach (TOS, 282-283). Le compositeur a ainsi une autre fonction : il annonce le tragique. Bach est à nouveau présent juste avant la rupture définitive entre les Daley et les Strom, et plus tard, Jonah interprète « La Passion selon Saint

¹⁰Mais au-delà du conflit de race, la musique est aussi la représentation du conflit Europe-États-Unis. Puis, un autre niveau met au jour la rivalité entre le nord et le sud de l'Europe, l'école allemande, viennoise contre l'école italienne. (TOS, 191, 249).

¹¹Pourtant, Marian Anderson est aussi l'incarnation de la lutte pour les droits civiques par son concert au Lincoln Memorial. Elle obtient l'autorisation de donner ce concert grâce à Eleanor Roosevelt et à son ministre de l'intérieur Harold L. Ickes et de son mari le Président Roosevelt. Le lieu est symbolique car Lincoln est celui qui incarne l'un des plus grands présidents des États-Unis d'une part, et d'autre part, il a joué un rôle considérable dans l'abolition de l'esclavage au 19^e siècle. Marian Anderson se voit refuser le droit de donner un spectacle au Constitution Hall pour des raisons historiques (TOS, 32). Eleanor Roosevelt, alors première dame des États-Unis, est choquée par cette décision. Elle quitte les « Daughters of the American Revolution » à l'origine de cette décision et s'assure que la chanteuse puisse donner son concert. La première dame des États-Unis, libérale, pense que le gouvernement a « responsibility toward art, and toward artists », comme elle l'affirme en 1934. Marian Anderson devient alors le symbole de la lutte contre le racisme. Le concert se tient en plein air et environ 75 000 personnes y assistent gratuitement. Il ne dure qu'une demi-heure mais est retransmis à la radio.

Matthieu »¹². Bach évoque donc de manière symbolique la mort de la famille tout d'abord, de Jonah ensuite.

A l'opposé, la musique des noirs est le jazz. Lorsqu'ils sont à Juilliard, les deux frères vont au café Sammy's où se trouve un juke-box (TOS, 17), source de découvertes mais surtout, Wilson Hart initie Joseph à l'improvisation et lui explique son fonctionnement. La découverte du jazz (TOS, 192) est une étape importante car ce style permet au musicien de prendre en charge une part plus importante de créativité, la musique classique elle offrant la part belle à l'interprétation. La musique classique, celle des blancs devient le symbole du pouvoir tandis que le jazz, qui trouve son origine en Afrique, est le reflet de l'improvisation, du rythme et de l'esclavagisme¹³. Les enfants Strom penchent chacun d'un côté ou de l'autre. Le côté blanc prend le dessus pour Jonah puisqu'il choisit la musique classique et Joseph commence par le suivre avant de faire ressortir le côté noir en lui. En effet, lorsqu'il devient pianiste dans un bar d'Atlantic City et qu'il rencontre Teresa, ce sont dans les paroles de Gershwin que le couple trouve son identité (TOS, 443-444). Ruth elle choisit une autre voix afin de prendre corps : le silence, qui devient une arme, et puis ce sera la voix/e du combat politique.

2.2. La rébellion

Ruth ne chante plus, tourne le dos à la musique classique pour aller vers la Motown (TOS, 302) et estime que sa mère a trahi les siens en épousant un blanc. Delia chantait de la musique classique et sa fille se demande même comment elle a pu s'y intéresser (TOS, 302). Elle reproche aussi à Jonah de chanter de la musique de blancs, voire même d'être blanc (TOS, 376), paradoxe explicite lorsqu'il apparaît dans le classement du magazine *Ebony* (TOS, 601), Joseph quant à lui est un « classical musician » (TOS, 370) et tous deux sont donc en opposition avec ce qu'elle souhaite être. Ces derniers se détachent de la réalité pour se concentrer sur la musique (TOS, 264)¹⁴ tandis que Ruth devient très tôt actrice et prend part au combat pour l'égalité des

¹² Les paroles évoquent des victimes innocentes de la ségrégation raciale. Ils sont cependant jugés coupables et doivent porter la croix jusqu'à leur tombe, comme le fit Jésus.

¹³ Cf. Hazel SMITH, « Glocal Imaginaries and Musical Displacements in the Work of Richard Powers », *Postcolonial Text*, Vol. 6, n°2, 2011, PDF, www.postcolonial.org/index.php/pct/article/viewfile/1256, réf. du 8/11/2014.

¹⁴ Joseph et Jonah ne participent ainsi pas à la marche pour les droits civiques à laquelle leur père les convie (TOS, 270). Jonah ne s'arrêtera cependant pas à sa position de spectateur, car il prend conscience qu'il n'a pas de place dans la société. Il veut alors tout d'abord voir (TOS, 319-322), mais il se fait agresser car on le croit blanc (TOS, 322). Il ne se fait pas tuer, ce n'est qu'une répétition à ce moment-là, « rehearsal » (TOS, 322). Jonah passe de la position d'extérieur à celle de voyeur, pour finalement être acteur, aller « from inside to outside » (TOS, 322). Mais c'est cette nouvelle position, ce corps actif qui le mène à sa mort. L'acteur répète tout d'abord son rôle (TOS, 324-327), où, comble de l'ironie, il est pris pour un blanc, et ensuite, pris dans les

droits. Elle prend corps dans la société et participe à une marche, même si elle y va accompagnée de son père dont elle a honte car il est blanc. Elle choisit la voix de la revendication et elle fait partie d'un rassemblement pour « faire groupe », constituer une « totalité », « prendre corps » collectivement¹⁵ et c'est de la communauté noire dont elle veut être partie. Elle ne chante plus avec son père à ce moment précis, mais avec d'autres personnes (TOS, 272) et elle arrête ses études d'histoire pour des études de droit (TOS, 290). Elle choisit donc de rejoindre les Black Panthers et d'épouser un de ses membres (TOS, 377), sa manière d'affirmer sa voix.

2.3.L'apaisement

Néanmoins, les deux bords finissent par se rejoindre grâce à un retour vers les origines pour chacun des enfants : Ruth dans une identité communautaire, Joseph grâce au jazz et Jonah se tourne vers la musique polyphonique du 17^e siècle. L'identité de chacun est en réalité liée à un sentiment d'appartenance, et il apparaît comme nécessaire, pour dépasser les crises et trouver la paix intérieure, d'effectuer une sorte de voyage initiatique. Ils peuvent alors se réconcilier, avec eux-mêmes comme avec les autres membres de la fratrie. Le retour aux origines est synonyme de renaissance. En Europe, Jonah pense être reconnu pour sa voix et non son enveloppe corporelle, mais son identité n'est pas stable pour autant. Il refuse de le voir mais il reste associé à sa couleur de peau, qualifié d'« Algerian » (TOS, 498) par exemple. Et quand la maison de disque choisit une photo pour une pochette de disque, elle se tourne vers celle qui reflète une « polychromal polytonality » (TOS, 542) La notion de race y est aussi présente. On ne le considère pas comme un noir mais ce n'est pas pour autant qu'il est vu comme un blanc.

Le voyage de Joseph lui passe par Atlantic City, l'affirmation de sa propre voix en tant que pianiste et sa relation avec Teresa, qui finit cependant par l'étouffer. Il retrouve son frère en Europe, porte de sortie mais qui n'est que temporaire, car là-bas aussi, un sentiment d'insatisfaction prévaut. Il finira par rentrer aux Etats-Unis où, réconcilié avec sa sœur et la famille de sa mère, il s'épanouit. En effet, Ruth décide de créer une école de musique, lieu symbole du renouveau et de la réconciliation donc de la renaissance. La symbiose est atteinte lorsque, Jonah et Ruth chantent ensemble ; d'une part, Jonah « sang in that high, clear,

émeutes, sa mort ne sera plus symbolique. A la suite de la répétition, il faut noter que sa voix est transformée (TOS, 328).

¹⁵ Louis MARIN, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques) », *Sociologie du sud-est*, Juillet-Décembre 1983, N°37-38, 13-27, 15.

inevitable blade of light his whole lifetime had gone into perfecting », (611), que sa voix est « like a lamp in the night » (TOS, 611) et d'autre part, lorsque Ruth chante, « her voice was lovely enough, even in ruin, to prove how the dream of music was never more than that » (TOS, 611). Après avoir fait le jeu des blancs (TOS, 586), Joseph atteste : « I give them what's theirs. Their music. Their identity » (TOS, 600), pour évoquer les enfants auxquels il enseigne. Une nouvelle vie débute.

Enfin, réconciliation et apaisement prennent corps dans la musique des enfants de Ruth : Kwame écoute et compose du rap (TOS, 590) et du hip-hop (TOS, 583), mélange de diverses influences et Robert, compose sa propre musique (TOS, 603). Quant à Jonah, il porte un t-shirt sur lequel nous pouvons lire « Fear no art » (TOS, 617). Le combat est cependant loin d'être terminé : le fils aîné de Ruth est la voix de la rébellion, il accuse sa mère d'être blanche et veut être sa propre race (TOS, 591).

Les enfants Strom doivent se réconcilier avec la société. Jonah plus particulièrement voulait que sa voix et son corps soient dissociés. Son but était que sa voix soit son identité et non son corps. Pour lui, le soi était comme un autre car il n'était pas son corps, forme d'altérité que Paul Ricoeur définit par l'expression « soi-même comme un autre »¹⁶ et qui peut le définir, d'autant plus que « la reconnaissance de soi est au prix d'un dur apprentissage acquis au cours d'un long voyage à travers [d]es conflits persistants »¹⁷. Or le regard des autres associait l'identité à ce corps. Le collectif s'oppose donc à l'individuel et il faut se réconcilier avec soi-même pour pouvoir prendre corps dans la société. La fratrie trouve sa voie, grâce à la voix ou au silence, jusqu'à ce que l'école de chant ne lui permette d'atteindre une forme de paix intérieure.

3. Vers une nouvelle forme d'écriture.

Le corps n'est plus en crise mais apaisé et une fois son frère mort, Joseph a sa composition en tête. Il sait qui il est et sa voix va prendre corps dans le corps du texte en tant que narrateur. L'auteur lui aussi, par ce biais, trouve une nouvelle forme d'expression. L'individu, comme l'auteur prend forme dans le corps du texte, à la recherche de nouveaux moyens d'expression, de nouvelles voies pour se faire entendre et comprendre.

3.1.La macrostructure

¹⁶ Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil / Points Essais, 1990, 450p., 378.

¹⁷ *Ibid.*, 283.

Richard Powers développe une nouvelle forme d'écriture en utilisant des techniques musicales aussi bien au niveau de la macro que de la microstructure du texte. Au niveau de la structure globale du roman, l'auteur fait tout d'abord appel à la technique du thème et de ses variations pour construire sa fiction. Dès l'ouverture du roman par exemple, « Time Stand Still » de Dowland devient un thème qui sera repris plus tard, ses variations. Il serait bien trop long ici de reprendre toutes les théories développées par les analyses ; certains y voient une forme de rondo, d'autres de fugue, mais ce qui nous semble indéniable est : d'une part, l'inspiration est d'origine musicale, d'autre part, nous ne pouvons pas nous contenter de la musique classique. Les thèmes développés nous poussent à nous intéresser à la musique d'inspiration afro-américaine, et plus particulièrement le jazz. Le contrepoint¹⁸ tout d'abord, qui trouve son origine dans la musique classique est aussi utilisée dans le jazz car à l'origine de l'improvisation. Les personnages improvisent leur vie puisque rien ne se déroule comme ils le souhaitent. De plus, le lecteur a tout d'abord l'impression de suivre les aventures de la vie de Jonah, mais peu à peu, en contrepoint, se dessine la vie de Joseph. De plus, cette technique rappelle l'appel et la réponse, « call and response » en anglais, qu'Emily Petermann définit en ces termes : « the alternation between different narrators ; sections of text that contrast with one another, as in an alternation between time frames of the novel such as the present day of the plot and a remembered past »¹⁹. Les deux voix narratives du roman font référence à des périodes de temps différents, tout comme plusieurs focalisations et points de vue peuvent être développés dans un même chapitre. Il en est ainsi du concert de Marian Anderson vu par Délia (TOS, 40), puis par David (TOS, 42). Le point de vue est alterné et ce n'est qu'en combinant les deux que le lecteur arrive à une globalité, forme de complétude. Delia et David gommant les différences pour former une entité nouvelle.

Par ailleurs, le jazz peut être convoqué pour l'importance qu'il porte au riff. Il s'agit d'une phrase musicale courte, jouée à plusieurs reprises, avec très peu ou pas de variations²⁰. Et qui correspond en tous points au thème de l'oiseau et du poisson, «the bird and the fish who fall in

¹⁸ Le contrepoint est présent par l'alternance entre la narration à la première personne et celle à la troisième personne, chaque voix étant indépendante mais néanmoins se complétant. De plus, chaque voix développe sa propre ligne mélodique, à savoir son propre récit, jusqu'à former un tout harmonieux. Le lecteur a une vision globale grâce à la combinaison des deux.

¹⁹ Emily PETERMANN, *The Musical Novel, Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*, New York, Camden House, 2014, 246p., 72.

²⁰ Ibid., 72.

love». La question «but where will they build their nest?» (TOS, 13) est posée en début de narration et le thème revient ensuite régulièrement²¹.

Enfin, en devenant narrateur, Joseph prend corps et devient un compositeur éclairé. L'improvisation ne remplace pas la composition, en musique comme en littérature : « It would be mistaken to conclude [...] that in jazz improvisation had replaced composition. [...] [M]elody, harmony, colour and texture all act together »²². Le compositeur Joseph développe sa propre technique, comme Richard Powers construit son roman. Chacun veut accroître l'expressivité, posant les relations mélodiques et harmoniques de sa propre partition pour faire entendre sa voix dans le corps du texte. La musique y est alors aussi présente.

3.2. La musicalisation de la fiction

La page en tant que corps du texte révèle l'omniprésence de la musique pour affirmer sa voix. De nombreuses paroles de chansons sont citées, avec ou sans leur traduction, selon l'importance qui leur est donnée et les fonctions que l'auteur veut leur attribuer. Richard Powers a construit son roman de telle sorte que l'œil du lecteur soit attiré par la page, qui elle-même crée une forme de musique. En effet, il utilise un certain nombre de techniques qui permet à la page de se faire entendre : italiques ou blancs sont des éléments typographiques importants.

Les italiques permettent une mise en valeur, mais aussi une forme de fragmentation tout comme le blanc, donc le silence, qui apparaît comme forme de dissonance sur la page écrite²³. Le blanc crée aussi un effet de suspens et ces techniques soulignent la mise en scène de la page, forme de découpage et de respiration. Le rythme créé rappelle celui d'un morceau musical que l'on écoute, le lecteur « hear with eyes »²⁴, La typographie peut ainsi transposer des variations musicales mais le lecteur peut lui-même lire à voix haute. Ainsi sa voix peut prendre corps dans le texte.

Les titres des chapitres quant à eux font partie de la thématization paratextuelle de la musique²⁵ et le but de l'auteur, dans ce cas précis, est d'en appeler au lecteur et à ses

²¹ Nous avons noté 22 variations sur ce thème dont deux aux pages 143 et 144, neuf aux pages 205, 207, 226, 231, 236, 286, 287, 292, une seulement à la page 344, puis deux aux pages 470, 484 et 512, 522, pour terminer par cinq aux pages 610, 611, 614, 630 et 631.

²² Stanley SADIE, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 1980, 1995, Vol. 9, 882p., 563.

²³ Louis MARIN, « Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse », *Nervure*, Journal de psychiatrie, Vol. 3.1., février 1990, 52-58 : 56-58.

²⁴ William SHAKESPEARE, *Sonnet 23*.

²⁵ Cf. Werner WOLF, *The musicalization of Fiction, A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 272p.

connaissances. Le lecteur doit être actif, avoir des qualités d'investigation, une volonté de comprendre et d'analyser.

Enfin, le langage lui-même peut être qualifié de musical car l'auteur joue avec les mots pour qu'ils prennent corps dans une forme de musicalité. Ainsi le nom « brother » est l'objet d'un jeu, entre sens littéral de « frère » et sens second de membre d'une organisation qui partage les mêmes idées²⁶. Nous pouvons par ailleurs recenser tout au long de la diégèse des métaphores musicales, pour décrire le mariage entre Délia et David par exemple, la famille qui est une chorale ou un quintet (TOS, 8, 15) ou Kimberly qui est comparée à des notes de musique (TOS, 116).

Richard Powers convoque l'oralité, couplée au visuel, pour que lecteur entende les mots et que le texte prenne corps dans la voix, car le rythme est bien en lien avec la voix. La page devient forme de spectacle et architecture où le corps est inscrit dans le texte. Rien n'est neutre²⁷.

3.3. Vers une nouvelle forme hybride

Afin que les voix prennent corps dans le texte, l'auteur recherche comment transcrire la voix et la musique. Utiliser la musique sur le plan thématique n'est pas satisfaisant donc l'auteur va plus loin et se tourne vers la musicalisation de la fiction telle que définie par Werner Wolf à savoir : ekphrasis musicale, structure musicale et langage musical²⁸. L'auteur a choisi une forme hybride pour une histoire d'identité hybride afin de montrer comment les personnages, tout comme la structure du roman, dépassent les limites et sortent d'un cadre préétabli. Le mélange des formes permet d'atteindre une forme de liberté et de mettre l'écrit à l'épreuve du musical, de la voix.

Offrant une description de la manière dont la musique se forme à partir de plusieurs influences, le roman ne peut pas être linéaire. Il ne peut être composé que de fragments, menant à (re)composition. Comme David l'explique à ses enfants, le temps lui-même n'est pas linéaire. L'histoire n'a pas forcément un début et une fin.

Le lecteur, comme les personnages, est placé dans un entre-deux pour atteindre une nouvelle forme d'harmonie. L'auteur choisit alors le mélange des genres narratifs pour dire ce

²⁶ Jonah est agressé et Joseph, pour le sauver, atteste : « “the man’s my brother” » (TOS, 324). Mais l'agresseur voit en Jonah une personne de race blanche et répond « “This ? This ain’t no brother” » (TOS, 324).

²⁷ Cf. Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 738p.

²⁸ Cf. Werner WOLF, op. cit.

que l'on entend mais aussi pour que les corps en tant que représentations physiques et matérielles prennent tout leur sens. Présenter la représentation implique une forme de réflexivité, de métalangage qui pousse le lecteur à devenir auditeur, mais aussi spectateur et lecteur d'un corps du texte en crise de la représentation, entre modernisme, postmodernisme et nouveau genre.

Le corps est signifiant : l'enveloppe extérieure symbolise la personne. Jonah, Joseph et Ruth n'ont d'ailleurs pas la même nuance de couleur de peau. Mais ces derniers ne veulent pas être définis par les apparences car aux yeux des autres ils sont avant tout ce qu'ils ne sont pas : blancs. Ils apparaissent par la négative or le corps se définit en rapport²⁹ et faire entendre sa voix devient le moyen de prendre corps. Jonah veut être le chanteur immortel, nouvel Orphée, Ruth choisit l'absence de voix chantée pour se tourner vers la lutte politique et Joseph trouvera sa voix une fois son frère décédé, celle de l'écriture. Ses mots sont les nouvelles voix qui se font entendre dans le corps du texte, tout comme Richard Powers fait entendre la sienne, choisissant littéralement de composer une œuvre à entendre. Mais outre la crise identitaire, les trois enfants de Délia et David Strom doivent surmonter une autre crise : celle du corps absent de leur mère, décédée alors qu'ils n'étaient encore que de jeunes enfants. Se pose alors le problème de la (re)présentation comme travail de mémoire.

²⁹ Cf. Jean-Luc NANCY, op. cit., 162.

Bibliographie

LATHAM *The Oxford Dictionary of Musical Terms*. Oxford : Oxford University Press, 2004, 218p.

MARIN, Louis, « Une mise en signification de l'espace social : Manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques) ». *Sociologie du sud-est*. Juillet-Décembre 1983, n°37-38 : 13-27.

MARIN, Louis. « Déposition du temps dans la représentation peinte », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. 1990. Vol. 41 : 55-68.

MARIN, Louis. « Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse ». *Nervure. Journal de psychiatrie*. VOL. 3. 1., février 1990, 52-58.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982, 738p.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris : Métailié, 2006, 170p.

PETERMANN, Emily. *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*. New York : Camden House, 2014, 246p.

POWERS, Richard. *The Time of Our Singing*. London : Vintage Books, 2004, 638p.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Editions du Seuil / Le point Essais, 1990, 450p.

SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers, 1980, 1995, Vol. 9, 882p., 563.

SMITH, Hazel. « Glocal Imaginaries and Musical Displacements in the Work of Richard Powers ». *Postcolonial Text*. Vol. 6, n°2, 2011. PDF.
www.postcolonial.org/index.php/pct/article/viewfile/1256. Réf. du 8/11/2014.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam : Rodopi, 1999, 272p.