



HAL
open science

Dramaturgie / jazz. Le théâtre de Suzan-Lori Parks poétique et expérience créatrice

Raphaëlle Tchamitchian

► **To cite this version:**

Raphaëlle Tchamitchian. Dramaturgie / jazz. Le théâtre de Suzan-Lori Parks poétique et expérience créatrice. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Français. NNT : 2019PA030038 . tel-02865375

HAL Id: tel-02865375

<https://theses.hal.science/tel-02865375>

Submitted on 11 Jun 2020

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.

**Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3**

ED 267 - Arts et Médias
IRET (EA 3959) - Laboratoire SeFeA

Thèse de doctorat en Études Théâtrales

Raphaëlle TCHAMITCHIAN

Dramaturgie / jazz
**Le théâtre de Suzan-Lori Parks : poétique
et expérience créatrice**

Thèse co-dirigée par
M^{me} Sylvie CHALAYE (Université Sorbonne Nouvelle)
et M. Brent Hayes EDWARDS (Columbia University)

Date de soutenance : 25 novembre 2019

Composition du jury :

M^{me} Sylvie CHALAYE, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

M. Brent Hayes EDWARDS, Professeur à Columbia University

M^{me} Judith MILLER, Professeur à la New York University

M^{me} Alexandra MOREIRA DA SILVA, MCF à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

M^{me} Yolaine PARISOT, Professeur à l'Université Paris-Est Créteil

M. Yannick SÉITÉ, Maître de Conférences HDR à l'Université Paris Diderot - Paris 7

Résumé

Dramaturgie / jazz

Le théâtre de Suzan-Lori Parks : poétique et expérience créatrice

Cette thèse en Études Théâtrales vise à théoriser la tension « dramaturgie / jazz » à travers l'œuvre de l'autrice dramatique africaine américaine Suzan-Lori Parks. Née en 1963, Suzan-Lori Parks est aussi célèbre aux États-Unis qu'elle est inconnue en France. Traversé par la mémoire de l'esclavage et de la traite négrière, son théâtre dé(re)configure l'Histoire pour inverser le point de vue dominant, fabriquer un nouveau récit et apporter réparation aux vivants et aux morts. Aborder son écriture au prisme du jazz, c'est inclure dans l'espace de la réflexion la « double conscience » constitutive de sa poétique, et les enjeux anthropologiques, historiques et politiques qui y sont associés.

Dans son théâtre, le jazz n'est pas seulement une présence musicale, mais une vision du monde, un complexe de conduites poétiques et une présence organique qui met l'écriture en mouvement de l'intérieur. De cette présence/absence paradoxale émerge non pas un modèle mais un ensemble de lignes de fuite. Instruites par le jazz, la liquidité et la fugitivité apparaissent comme les éléments clefs d'une poétique de la variabilité. Cette poétique est tributaire de l'expérience créatrice de l'autrice, laquelle donne en retour naissance à une expérience créatrice chez le spectateur. *In fine*, il s'agit de comprendre la manière dont le jazz affecte le théâtre au point de produire un autre type de théâtre.

Mots-clefs : théâtre, dramaturgie, jazz, Suzan-Lori Parks, théâtre africain américain, Histoire, minorités, dramaturgies afro-contemporaines, monde noir, indicible, lignes de fuite, variabilité, fugitivité

Abstract

Drama / jazz

The Theatre of Suzan-Lori Parks : poetics and creative experience

This dissertation in Theatre Studies aims to theorize the tension « drama / jazz » through the works of African American playwright Suzan-Lori Parks. Born in 1963, Suzan-Lori Parks is famous in the United States but unknown in France. Informed by the memory of slavery and the African slave trade, her theatre *dis(re)members* History to reverse the dominant discourse, make a new story and provide reparation to the living and the dead. By approaching her writing through jazz, we include the « double consciousness » that is constituent of her poetics, and the associated anthropological, historical and political issues.

In her theatre, jazz is not only a music, but a way of looking at the world, a cluster of poetic conducts and an organic presence that sets the writing in motion from within. From this paradoxical presence/absence arises not a model but a group of convergence lines. Liquidity and fugitivity appear to be key jazz-shaped elements of a poetics of variability. This poetics is linked to the creative experience of the playwright, which in turn gives birth to a creative experience for the spectator during performance. Finally, we aim to understand the ways in which jazz affects theatre to the point where it produces a new kind of theatre.

Keywords : theatre, drama, jazz, Suzan-Lori Parks, African American theatre, History, ethnic minority, afro-contemporary drama, unsayable, convergence lines, variability, fugitivity, black life

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier mes directeurs de recherche. À Sylvie Chalaye, j'adresse ma reconnaissance et ma gratitude pour son attention bienveillante, sa confiance, son humanité, et bien sûr, pour m'avoir fait découvrir Suzan-Lori Parks ! Merci à Brent Hayes Edwards d'avoir accepté de suivre mes travaux depuis l'autre côté de l'Atlantique et de m'avoir fait connaître Nathaniel Mackey, dont la pensée sensible irrigue ces pages.

Je remercie les membres du jury, M^{me} Alexandra Moreira da Silva et M^{me} Yolande Parisot, de me faire l'honneur de lire mon travail. Merci à M. Yannick Séité de suivre mes travaux depuis le Master. J'adresse également mes plus vifs remerciements à M^{me} Judith Miller, dont la générosité, l'accueil et les conseils m'ont beaucoup aidée lors de mes séjours new yorkais.

Ma gratitude va ensuite à Suzan-Lori Parks, dont le théâtre a nourri mon développement intellectuel et sensible, et qui a accepté de répondre à mes questions avec bienveillance et intérêt. De même, je remercie Liz Diamond de m'avoir accordé le temps d'un long et riche entretien.

Merci à Colette Taylor-Jones d'avoir transcrit et traduit les entretiens, et m'avoir ainsi fait bénéficier de ses talents et gagner un temps précieux.

Le début de mes travaux a coïncidé avec la création du groupe de recherche Esthétique(s) Jazz : la scène et les images. Son travail pionnier m'a accompagné tout au long de ces années de réflexion. Je remercie vivement Alexandre Pierrepont, Emmanuel Parent et Christian Béthune d'avoir eu la gentillesse de se rendre disponible pour répondre à mes questions, de m'avoir soutenue sous différentes formes tout au long de mon parcours de doctorante, et d'avoir alimenté mes réflexions par leurs livres. Je remercie également Pierre Letessier de m'avoir soutenue et encouragée dans mes activités de recherche et d'enseignement au sein de l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III.

Au sein de cet Institut, j'ai eu la chance de pouvoir donner un cours sur ma spécialité dès la deuxième année de formation. Je remercie les étudiants de m'avoir aidée à élaborer et formuler ma pensée, et de s'être (temporairement peut-être) passionnés pour le jazz.

Ma reconnaissance va aussi à mes camarades de doctorat. Je remercie Pénélope Dechaufour de s'être toujours montrée disponible pour répondre à mes questions et m'orienter dans les méandres de l'université. J'adresse mes remerciements sincères et mes encouragements chaleureux à mes deux partenaires du Triumvirat, Amélie Thérésine et Charlotte Laure, pour leur présence, leur soutien et leur amitié. Elles m'ont aidée à dépasser les moments de doute et donné des conseils à des moments décisifs. Merci à mes compagnons de BnF, Oriane Maubert, Diane Chavelet, Joana Desplat-Roger, Édouard Hubert et Carlos Tello, pour leurs présence, leurs conseils, leurs encouragements, les échanges stimulants et occasionnellement les fous rires à la cafète. Merci enfin à Thomas Horeau, dont le travail a été une grande source d'inspiration et qui m'a toujours encouragée à suivre ma propre voie.

J'adresse de vifs remerciements à l'équipe de Hors-Série, en particulier Judith Bernard et Raphaël Schneider, qui ont d'abord contribué à nourrir ma réflexion en m'offrant d'animer une émission sur la musique, puis accordé de délaisser cette émission pour mener à bien le fruits de ces mêmes réflexions.

Je remercie ma famille, mes amis et mes proches pour leur soutien matériel, émotionnel et/ou intellectuel durant toutes ces années, en particulier Alexandre Tchamitchian, Pierre Tchamitchian, Brigitte Mossé, Cécile Martinez, Odile Bénassy, Maïa Berling, Adrien Chiquet, Camille Saint-Macary et Laëtitia Zaepffel. Un très grand merci à Alix de Cazotte de m'avoir patiemment écoutée pendant toutes ces années parler de ma thèse, pour sa bonne humeur et sa joie de vivre, ainsi que pour son soutien indéfectible.

Enfin, ma gratitude va à mon père, Philippe Tchamitchian, pour son écoute, sa confiance, sa bienveillance, ses conseils et ses relectures. Ce travail lui est dédié.

Sommaire

Remerciements	7
Remarque préliminaire	13
Liste des abréviations utilisées en note	13
Introduction	15
Première Partie : <i>Déjouer l’Histoire</i>	37
Chapitre 1 : Suzan-Lori Parks, une nouvelle voix du théâtre africain américain	39
I. Parks en son temps, Parks en son champ	39
II. Le théâtre africain américain : quelques repères	44
<i>La minstrelsy</i>	46
<i>Protest Drama vs. Art-Theatre</i>	51
De Lorraine Hansberry à George C. Wolfe (1959-1986)	56
III. New Black Math.....	68
Chapitre 2 : <i>Dis(re)membering l’Histoire</i>	79
I. Un théâtre en mouvement	80
II. Inventer l’Histoire.....	84
Variabilité	88
Un temps mythique	93
III. Le « corps marron » de <i>Venus</i>	97
La Vénus hottentote, une figure diasporique	98
« The Dis(-re-)memberment of The Venus Hottentot »	103
Une Vénus marronne.....	107
De l’Enfer au Paradis	113

Deuxième partie : Une poétique en lignes de fuite	119
Chapitre 3 : Une écriture-mouvement	121
I. Le Rep & Rev, une figure jazz ?	123
II. Architectures	127
III. <i>Betting on the Dust Commander</i> , une expérience de la durée	132
IV. La liquéfaction de l'écriture dans <i>The Death of the Last Black Man</i>	144
<i>in the Whole Entire World</i>	144
Ornette Coleman et le développement motivique	148
Ligne et cercle	152
Une écriture liquide	158
Chapitre 4 : <i>Dis(re)membering le Moi</i>	169
I. Le Rep & Rev, une figure en mouvement	170
II. <i>In the Blood</i> , un unisson dangereux	180
III. La traversée dissonante d' <i>Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom</i>	193
Dissonance	195
Un royaume terrestre	199
Un royaume marin	206
« Un royaume suspendu »	218
Chapitre 5 : Fugitivité du langage, fugitivité du système dramatique	227
I. Des spectacles fuyants (<i>Pickling & Devotees in the Garden of Love</i>)	229
II. Jazzer la langue	235
Un langage-mouvement	244
Un langage-musique	249
III. Jazzer le système dramatique (<i>Topdog/Underdog</i>)	254
Une arnaque familiale	257
Une arnaque nationale	261
Une arnaque théâtrale	269

Troisième partie : Autre chant, autre monde	273
Chapitre 6 : Musique !	275
I. Une présence protéiforme	275
II. Le théâtre musical de <i>Fucking A</i>	279
Le mouvement de la musique	283
III. L'esprit fugitif de <i>Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3</i>	289
Du départ au retour	291
Du passé au présent	294
Chapitre 7 : Une cérémonie vibratoire	303
I. Le personnage et l'invisible	304
II. Un théâtre sépulture (<i>The America Play</i>)	313
Ouvrir un passage	315
Émergence de l'invisible	320
III. Entrer en vibration (<i>365 Days/365 Plays</i>)	325
365 prières	327
La Rivière de l'Esprit	334
Conclusion	343
Bibliographie	351
Annexes	381
I. Chronologie des œuvres de Suzan-Lori Parks	383
II. Notice biographique	386
III. Entretiens	389
1. Entretien avec Suzan-Lori Parks	389
Version française	404
2. Entretien avec Liz Diamond	420
Version française	439

Remarque préliminaire

Tous les textes du corpus et la plupart des textes critiques sont cités en langue originale. Les traductions sont placées en note ou, quand l'extrait est présenté en bloc, à la suite. Sauf indiqué, les traductions sont les nôtres. Compte tenu de l'abondance de jeux de mots et de doubles sens qui caractérise la langue de Parks, elles ne restituent parfois qu'une partie de la signification originale ; les sens manquants sont alors indiqués en note. Hormis lorsqu'elles sont nécessaires à la compréhension de notre propos, les déformations et transfigurations du langage ne sont pas non plus traduites. Nous avons privilégié la compréhension immédiate, dans des propositions qui n'ont aucune prétention littéraire.

Liste des abréviations utilisées en note

<i>Po</i>	« Possession »
<i>ES</i>	« from Elements of Style »
<i>EBP</i>	« An Equation for Black People Onstage »
<i>IM</i>	<i>Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom</i>
<i>BDC</i>	<i>Betting on the Dust Commander</i>
<i>P</i>	<i>Pickling</i>
<i>LBM</i>	<i>The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World</i>
<i>DGL</i>	<i>Devotees in the Garden of Love</i>
<i>AP</i>	<i>The America Play</i>
<i>V</i>	<i>Venus</i>
<i>IB</i>	<i>In the Blood</i>
<i>FA</i>	<i>Fucking A</i>
<i>TU</i>	<i>Topdog/Underdog</i>
<i>365</i>	<i>365 Days/365 Plays</i>
<i>FCH</i>	<i>Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3</i>
<i>BG</i>	<i>The Book of Grace</i>

Introduction

Depuis quelques temps, le jazz s'impose dans les Études Théâtrales comme un référent pertinent pour analyser les dramaturgies contemporaines. Les études concernées ont en commun d'appréhender le jazz non pas uniquement comme un fait musical, mais comme un fait culturel, un ensemble d'attitudes, une philosophie de la musique et du monde. Comme l'explique Sylvie Chalaye, la question du rapport entre le jazz et le théâtre est d'abord « une question de frontières¹ ». Parce qu'il est issu d'un paradigme culturel qui est étranger à la classification occidentale des beaux-arts, le jazz déstabilise notre rapport à l'esthétique. Au théâtre, il apparaît comme un moteur de renouvellement dramaturgique à une époque où l'interdisciplinarité s'impose comme le nouveau modèle de la création artistique.

À l'origine, si l'on accepte d'élargir la signification du mot *théâtre* aux arts de la scène, la frontière entre le jazz et le théâtre est inexistante. « Le premier jazz et ses avant-coureurs sont *essentiellement* spectaculaires² », analyse Yannick Séité. Au XIX^e siècle sur les scènes américaines du *minstrel*, puis au début du XX^e siècle dans les cabarets et les revues, la musique noire et le théâtre ne font qu'un. « Indeed, for the many Americans, both white and black, who frequented dance halls, vaudeville shows, and musical comedy, theater was jazz—and jazz was theater³. » Ce n'est qu'au milieu du XX^e siècle, avec sa « sédimentation dans la forme concert⁴ », que le jazz commence à être envisagé par le théâtre comme une forme potentiellement porteuse d'altérité.

1. Sylvie Chalaye, « Le jazz comme modèle d'écriture dramatique », *Écriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, Paris, Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2016, p. 23.

2. Yannick Séité, « Jazz et théâtre : frères siamois ou frères ennemis ? », *Africultures*, n° 77-78, « Fratries Kwahulé : scène contemporaine chœur à corps », Paris, L'Harmattan, p. 12.

3. « En effet, pour de nombreux Américains, blancs ou noirs, qui fréquentaient les salons dansants et allaient voir des vaudevilles et des comédies musicales, le théâtre, c'était le jazz — et le jazz, c'était le théâtre. » David Savran, *Highbrow/Lowdown. Theater, Jazz and the Making of the New Middle Class*, The University of Michigan Press, 2009, p. 4.

4. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène, l'expression jazzistique à l'aune de la théâtralité*, thèse de doctorat en Études théâtrales, direction Claude Amey, Université Paris VIII, soutenue publiquement le 8 juin 2015, p. 11.

En France, depuis la fin du xx^e siècle, le monde du théâtre porte au jazz un intérêt accru. Les créations d'Enzo Cormann, de David Lescot et de Koffi Kwahulé ont notamment suscité l'intérêt de la recherche. Un numéro hors-série de la revue *Registres* a ainsi été consacré à Enzo Cormann en 2010⁵. Pour ce dernier, le jazz est l'outil d'un « décadage⁶ » incessant et salutaire. Les œuvres produites à l'issue de sa « friction » avec le jazz, qu'il appelle des *jazz poems*, en portent la trace : fondamentalement hétérogènes, elles se veulent tissées de coutures apparentes. Chez David Lescot, le jazz est plutôt un moyen de « soumettre la scène à une tension dramatique, une *pression*⁷ ». Dans les deux cas, le jazz fournit à la fois un imaginaire et un « modèle esthétique⁸ » que l'auteur utilise pour dé(re)structurer son écriture textuelle et/ou scénique. Cette démarche artistique s'inscrit dans la tendance postmoderne toujours en vigueur de démultiplication des référents, où l'interdisciplinarité devient un moyen de réinventer les formes dramatiques.

Chez l'afropéen Koffi Kwahulé, l'approche est quelque peu différente. Aujourd'hui incontournable dans le champ des études sur les rapports entre jazz et théâtre en France⁹, Kwahulé fait appel à cette musique dans le cadre d'un projet explicite et revendiqué : celui d'*écrire jazz*. Ce projet relève à la fois d'une nécessité et d'une impossibilité¹⁰. *Nécessité*, car le jazz est selon ses dires la seule forme artistique à même d'exprimer son identité et son être, notamment parce qu'il lui permet de vivre sa condition diasporique. *Impossibilité*, parce qu'il est fondamentalement impossible d'écrire (le) jazz. « Cette impossibilité d'écrire le jazz est le vrai enjeu de mon écriture. Je sais que ce n'est pas possible, c'est pour ça que je le fais¹¹. » Chez Kwahulé, le jazz est un point de départ qui informe le geste créateur de l'intérieur. L'écriture, qui procède de l'écoute de tel ou tel musicien (Thelonious Monk et John Coltrane en tête), inclut le jazz comme une présence organique dans le but de produire « un autre type

5. *Registres*, « Enzo Cormann, le mouvementeur », Hors-série n° 2, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, printemps 2010.

6. Enzo Cormann, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », contribution au colloque « Les relations musique-théâtre : du désir au modèle », 25-27 octobre 2007, Université Toulouse-Le Mirail, mis en ligne le 16 décembre 2007 sur le site de l'auteur, URL : <https://www.cormann.net/images/telecharger/articles-non-dispo/coudre-decoudre.pdf>. Consulté le 10 octobre 2019.

7. Sylvie Chalaye, *Écriture et improvisation*, op. cit., p. 25. Sylvie Chalaye fait référence à *L'Instrument à pression*, Arles, Actes Sud, 2004.

8. Sylvie Chalaye, *Écriture et improvisation*, op. cit., p. 23.

9. Nous renvoyons à Virginie Soubrier, *Le théâtre de Koffi Kwahulé : l'utopie d'une écriture-jazz*, Amsterdam, Rodopi, 2014, ainsi qu'aux travaux du Laboratoire SeFeA.

10. Selon le paradoxe explicité et étudié par Thomas Horeau dans *Le Jazz et la scène*, op. cit., p. 291-307.

11. Koffi Kwahulé, Gilles Mouëllic, *Frères de son*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2007, p. 50.

de jazz¹² ». Dans cette perspective, « le jazz n'est pas alors un modèle, mais relève d'un état¹³. »

Notre travail s'inscrit dans la même approche. Ce travail propose d'interroger les relations entre le jazz et le théâtre à travers l'œuvre de l'autrice dramatique africaine américaine Suzan-Lori Parks. Il s'agit d'étudier une poétique¹⁴ théâtrale et une expérience créatrice. Notre analyse croise les approches : nous nous intéressons autant aux textes qu'au protocole d'écriture et au point de vue de la réception. Il ne s'agit pas ici de considérer le jazz comme un « sujet » ou un « modèle d'inspiration¹⁵ », mais de l'envisager comme une présence qui instruit l'écriture, le processus créateur et l'expérience de réception de l'intérieur. Il ne s'agit pas non plus seulement d'étudier des transferts ou des échanges intersémiotiques, mais d'étudier la manière dont un seul *état*, ou un seul *être-au-monde*, s'incarne dans deux formes artistiques différentes. Le lien qui nous intéresse en premier lieu est un lien de parenté, non d'interdisciplinarité. Pour lire la dramaturgie, nous importons un lexique et des outils théoriques venus du monde du jazz, dans le but de montrer qu'elle entretient un lien organique avec cette musique. Mais il s'agit moins d'établir des équivalences analogiques pour elles-mêmes que de voir en quoi le jazz affecte le théâtre, remet en question la forme théâtrale, et *in fine* produit un autre type de théâtre (les pièces comme l'expérience du lecteur/spectateur).

Ainsi, il sera principalement question dans ces pages de jazz *dans* l'écriture. La musique comme présence scénique n'est abordée que marginalement (dans un seul chapitre), et non en tant que telle mais au prisme de la manière dont elle affecte les textes concernés. De même, notre corpus ne porte pas *sur* le jazz. Nous ne nous intéressons pas à des œuvres qui, incorporant le jazz comme sujet, comme accompagnement ou comme contrepoint, inviteraient à réfléchir sur les représentations du jazz, sur ce que sa présence permettrait de dire à l'artiste, ou sur la façon dont certains principes clefs de l'expression jazzistique pourraient influencer ou redéfinir le processus de la création théâtrale. Ce type d'œuvres intéresse un champ de la recherche qui, bien que proche du nôtre, ne le recouvre pas tout à

12. *Ibid.*, p. 21.

13. Sylvie Chalaye, *Écriture et improvisation*, *op. cit.*, p. 28.

14. Nous entendons « poétique » au sens de l'ensemble des traits caractéristiques d'une œuvre.

15. Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 12.

fait¹⁶. *L'expérience créatrice* annoncée par notre titre est celle de l'autrice ; il ne sera pas question dans cette thèse du travail du metteur en scène ni de celui de l'acteur.

Cette tradition critique est tout à fait reconnue dans les lettres africaines américaines. De nombreux critiques se sont intéressés à la manière dont la poésie ou le roman pouvaient *faire jazz*. Réciproquement, la plupart des écrivains, des poètes et des auteurs dramatiques se sont réclamés du jazz, et plus largement de la musique noire américaine.

Citez-moi trois écrivains noirs américains qui ne fassent pas allusion à la musique noire américaine. Citez-en même seulement deux !

Car en effet, avant tout, il y a la musique. Prenez les cris de jubilation aux intonations afro-moyen-orientales (et leurs messages secrets), ainsi que les « chants de douleur » aux accents souvent funèbres et leur prolifique descendance — bref, la musique en clé noire improvisée, multidimensionnelle et polyrythmique dont découlent une multitude de livres de la tradition littéraire noire américaine. Comment, se demandèrent les écrivains noirs, pouvons-nous faire pour traduire, interpréter, imiter, thématiser et/ou utiliser les mots autrement pour faire honneur à la musique ? [...]

Il y a tant d'œuvres de la littérature noire qui ont essayé d'« être » la musique ! On connaît l'exemple de *The Souls of Black Folk (Les Âmes du peuple noir)* de William Edward Burghardt Du Bois, avec ses « fragments de mélodie » en tête de chaque chapitre et ses souvenirs des chansons que chantait sa grand-mère. Citons aussi *The Autobiography of an Ex-Colored Man* de J. W. Johnson ; puis Langston Hughes, S. A. Brown, James Baldwin, Margaret Walker et Ralph Ellison ; et bien sûr les écrivains du Black Arts Movement, Baraka, Larry Neal, Ishmael Reed, Shange, Michael S. Harper et Johnie Scott — tous s'efforcèrent d'écrire des livres qui ne se contentent pas de décrire, mais qui *soient* la musique¹⁷.

Cette allégeance quasi-systématique s'explique d'abord par le fait que la musique est le mode d'expression paradigmatique de la culture noire. Dans un contexte historique où l'analphabétisme était organisé politiquement (la loi interdisait d'apprendre à lire et écrire aux esclaves), la musique est devenue le refuge dont la communauté avait besoin. Sur le plan

16. Voir par exemple R. Keith Sawyer, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2003 ; David Roesner, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Routledge, 2014 ; Omi Osum Joni L. Jones, *Theatrical Jazz: Performance, Aşę, and the Power of the Present Moment*, Columbus, The Ohio State University Press, 2015.

17. Robert G. O'Meally, « Désordre à la frontière », trad. Charlotte Barat, *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, dir. Daniel Soutif, Paris, Flammarion/ Musée du Quai Branly, 2016, p. 36. Voir également la compilation de citations d'écrivains noirs en jazzmen dans Keren Omry, *Cross-Rhythms: Jazz Aesthetics in African-American Literature*, New York, Continuum Literary Studies, 2008, p. 18-22.

esthétique, elle a aussi selon Paul Gilroy fourni un espace de contournement de l'innommable. « L'indicible terreur de l'esclavage¹⁸ » pouvait être exprimée, sublimée en musique. Pour les esclaves et leurs descendants, la musique a été un espace de liberté, le lieu d'une subjectivation, d'une (ré)invention de soi, de l'affirmation d'une humanité. Ce à quoi Greg Tate ajoute :

Si la musique est l'affirmation d'une humanité, on peut retourner la proposition : l'humanité des Afro-Américains a été audible avant que d'être visible. Leurs expériences familiales et culturelles ont été faites en musique. Car les sons ont longtemps mieux traduit que les images, souvent caricaturales, cette réalité. D'où une incroyable floraison de présences humaines s'exprimant dans la musique¹⁹.

Cette « floraison », on l'entend à travers les mille et une stratégies par lesquelles le jazz aspire à la condition de la parole. La plupart des commentateurs ont relevé le « rapport absolument fondamental du jazz et du verbe²⁰ ». Dans la pratique musicale, ce rapport est réciproque : ce sont autant les chanteurs qui tendent à reproduire une sonorité instrumentale (le *scat* en est l'exemple le plus fameux), que les instruments qui deviennent autant d'extensions de la voix et du corps humains. À ce sujet, Albert Murray parle de « reciprocal "voicing"²¹ ». Dans ces conditions il n'est pas étonnant, notent Art Lange et Nathaniel Mackey, que le jazz ait en retour inspiré quantité d'écrivains²², et au-delà d'artistes issus de toutes les disciplines.

On le voit, le brouillage de la frontière entre la musique et la parole est déjà en jeu dans la musique elle-même ; il semble logique qu'elle le soit aussi en retour dans les productions littéraires noires américaines. Cependant, les objets susceptibles d'être recouverts par notre champ de recherche ont été créés et développés dans une ère esthétique et un espace social où les arts *sont* séparés. Il n'est peut-être pas inutile de le préciser ici : le théâtre qui nous occupe, en l'occurrence celui de Suzan-Lori Parks mais la formule s'applique aussi à

18. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2010 [1993], p. 114.

19. Greg Tate [2005], cité par Alexandre Pierrepont, *La Nuée. L'AACM : un jeu de société musicale*, Marseille, Parenthèses, 2015, p. 68.

20. Yannick Séité, *Le Jazz, à la lettre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 331.

21. Albert Murray, *Stomping the Blues*, Da Capo Press, 1976, p. 108.

22. Art Lange, Nathaniel Mackey (dir.), « Editor's Note », *Moment's Notice: Jazz in Poetry and Prose*, Minneapolis, Coffee House Press, 1993, page non numérotée.

Koffi Kwahulé et d'autres, n'est *pas* de la musique. C'est justement parce que ces deux arts sont séparés que l'étude de leurs points de contact est stimulante. Comment comprendre alors les dires de Kwahulé (« écrire un texte qui, sans avoir besoin de musique au sens propre, est *en lui-même* du jazz²³ ») et le commentaire de Robert O'Meally précité (« des livres [...] qui *soient* la musique »), aussi parlants que mystérieux ?

Une première réponse à cette question, qui nous occupera tout au long de la thèse, est de considérer que la tension vers la condition de la musique est une façon d'*élargir* le champ d'action du langage. Pour Brent Hayes Edwards, le rapport entre musique noire et écriture mis en jeu dans l'un ou l'autre médium doit s'entendre comme une tentative d'agrandir le champ de possibilités du médium original. « An attempt to stretch or expand the capacity of literary language to make meaning on the page, [...] a way to expand boundaries, to discover new possibilities, to transform a medium precisely by making it become other²⁴. » La musique devient alors l'horizon grâce auquel l'écrivain transgresse les règles de son propre médium.

À la notion d'*élargissement* notre recherche ajoute celle d'*épaississement*. À la fois enrichissement et opacification, l'épaississement ajoute une dimension verticale à celle plus horizontale de l'élargissement. Elle entend rendre compte de l'aspect multi-dimensionnel des questions soulevées ici. Dans ce travail, nous examinons les méthodes, les manifestations et les potentialités de cette double opération au théâtre. Notre hypothèse est que la présence interne, organique du jazz *élargit* et *épaissit* les possibilités de l'écriture, l'expérience créatrice de l'écrivain(e) et l'expérience de réception du spectateur. La suite de la thèse montrera et explicitera ce que recouvrent ces termes. Pour l'heure, définissons ce que nous entendons par « jazz » et présentons notre objet d'étude, le théâtre de Suzan-Lori Parks.

23. Koffi Kwahulé, Gilles Mouëlic, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 24.

24. « Une tentative d'étirer ou d'élargir la capacité du langage littéraire à produire du sens sur la page, [...] une façon de repousser les frontières, de découvrir de nouvelles possibilités, de transformer un médium justement en le faisant devenir autre. » Brent Hayes Edwards, *Epistrophies: Jazz and the Literary Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 2017, p. 16-17.

Le jazz, un être-au-monde

En accord avec une perspective critique aujourd'hui reconnue²⁵, nous répétons que nous envisageons le jazz non pas uniquement comme un fait musical, mais aussi comme un fait culturel, c'est-à-dire « un phénomène lié à un ensemble d'usages, de savoir-faire, de croyances et de conceptions formant une représentation du monde²⁶ ». Cette approche s'appuie sur les dires de nombre de musiciens, pour qui le jazz déborde des limites du « jazz ». Parmi eux, Nina Simone :

Jazz is not just music, it's a way of life, it's a way of being, a way of thinking. I think that the Negro in America is jazz. Everything he does—the slang he uses, the way he walks, the way he talks, his jargon, the new inventive phrases we make up to describe things—all that to me is jazz just as much as the music we play. Jazz is not just music. It's the definition of the Afro-American black²⁷.

Le jazz, ce n'est pas seulement de la musique, c'est une manière de vivre, d'être, de penser. Je crois que le Noir américain est jazz. Tout ce qu'il fait — l'argot qu'il utilise, la façon dont il marche, dont il parle, son jargon, les nouvelles expressions créatives que nous inventons pour décrire les choses — tout cela pour moi est du jazz, tout autant que la musique que nous jouons. Le jazz n'est pas seulement de la musique. C'est la définition du Noir afro-américain.

Déjà présente en 1925 dans l'anthologie d'Alain Locke, *The New Negro*, sous la plume de J. A. Rogers (« Jazz isn't music merely, it is a spirit that can express itself in almost anything²⁸. »), cette position a été fameusement portée par Amiri Baraka²⁹ dans les années 1960. Dans « Jazz and the White Critic », on lit : « Negro music is essentially the expression of an attitude, or a collection of attitudes, about the world, and only secondarily an attitude

25. C'est notamment celle du Laboratoire SeFeA, du groupe de recherche Esthétique(s) Jazz : la scène et les images, et des New Jazz Studies américaines.

26. Thomas Horeau, *Le jazz et la scène*, op. cit., p. 31.

27. Nina Simone, citée par Arthur Taylor, *Notes and Tones*, New York, Da Capo Press, 1993 [1977], p. 156.

28. « Le jazz n'est pas seulement de la musique, c'est un esprit qui peut s'incarner en presque tout chose. » J. A. Rogers, « Jazz at Home », *The New Negro*, dir. Alain Locke, New York, Atheneum, 1992 [1925], p. 216-217.

29. En 1968, LeRoi Jones abandonne son « nom d'esclave » et se rebaptise Amiri Baraka. En l'absence de convention établie quant à la façon de noter son nom, nous utiliserons celui qu'il s'est choisi, y compris au sujet de publications antérieures à 1968, tout en respectant le choix des commentateurs cités.

about the way music is made³⁰. » Comme le jazz procède d'une conception symbiotique de l'art et de la vie qui s'oppose à la tradition occidentale, où ceux-ci sont séparés, il est indissociable d'une intention culturelle et sociale intimement liée à la vision du monde spécifique des Noirs.

Il ne s'agit pas d'envisager la musique ou l'identité noires comme le fruit d'une essence liée à la couleur, mais de reconnaître malgré tout, « à la suite de l'ouvrage fondateur de W. E. B. Du Bois *Les âmes du peuple noir* (1903), [...] l'existence d'une spécificité de l'expérience noire sur la scène moderne, qui s'enracine non pas dans une essence africaine ou autre, mais dans une expérience de la subordination et ses techniques de résistance quotidienne³¹. »

It is not skin color which makes a Negro American but cultural heritage as shaped by the American experience, the social and political predicament; a sharing of that "concord of sensibilities" which the group expressed through historical circumstances and through which it has come to constitute a subdivision of the larger American culture³².

Ce n'est pas la couleur de la peau qui fait un Noir américain, mais un héritage culturel formé par l'expérience américaine, le malheur social et politique ; un partage de cette « concordance de sensibilités » que le groupe a exprimé dans des circonstances historiques et au travers de laquelle il en est venu à constituer une subdivision d'une culture américaine plus large.

Cette position a été reprise et développée en contexte diasporique dans *L'Atlantique noir* par Paul Gilroy à la fin du XX^e siècle. En s'appuyant sur la pensée de Foucault, il avance que l'identité noire est « vécue comme une signification cohérente (si ce n'est toujours stable) de soi. Si elle est souvent perçue comme une réalité naturelle et spontanée, il demeure qu'elle est le résultat d'une activité pratique : d'un langage, de gestes, de signes corporels, de désirs³³. » « En d'autres termes, commente Emmanuel Parent, si l'"âme noire" est une construction, il

30. « La musique noire est essentiellement l'expression d'une attitude ou d'un ensemble d'attitudes concernant le monde, et seulement ensuite une attitude concernant la technique musicale. » (Trad. J. Morini et Y. Hucher dans LeRoi Jones, *Musique noire*, Paris, Buchet-Chastel, 1969, p. 17). Amiri Baraka, « Jazz and the White Critic », *Black Music*, New York, Akashic Books, 2010 [1963], p. 17.

31. Emmanuel Parent, « De l'actualité toujours renouvelée du "doute radical" sur ce qui est noir dans les musiques noires », *Volume ! La revue des musiques populaires*, « Géographie, musique et postcolonialisme », vol. 6, n° 1-2, Bordeaux, Seteun, 2008, p. 170.

32. Ralph Ellison, *Shadow and Act*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2011 [1964], p. 131.

33. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, *op. cit.*, p. 151.

ne faut pas sous-estimer en retour la puissance d’agir qu’elle recèle. Une fois “construite”, elle occupe le terrain, agit et fait agir³⁴. »

Cette voie médiane entre essentialisme et anti-essentialisme permet de penser le fait que des musiciens, à l’instar de Famadou Don Moye, se soient réclamés des musiques noires comme d’une expression de leur expérience. « *La Great Black Music* est la musique qui reflète notre expérience d’homme noir — ça mêle tous les styles du blues au jazz, de la salsa au reggae. [...] Toutes ces formes combinées, mêlées expriment précisément notre condition d’homme noir³⁵. » Ainsi, il n’existe rien d’essentiellement « noir » dans les musiques noires³⁶, mais celles-ci ont parfois été définies comme telles par des artistes désireux « de représenter et de promouvoir leur culture³⁷ ».

Cette approche permet d’envisager le jazz comme un paradigme culturel, et d’inclure dans l’espace de la pensée des éléments qui restent en-dehors de l’entrée musicologique. Elle enjoint également à briser l’enclos des définitions stylistiques d’une musique qui n’a eu de cesse de les remettre en question, et qui a toujours eu un train d’avance sur la critique. En d’autres termes : à sortir de « l’ordre de l’Identité unique en développement linéaire³⁸ », d’autant que cet « ordre » s’appuie sur des définitions partielles et partiales. Faisons rapidement le tour du consensus qui s’est établi autour de trois qualités définitoires du jazz entendu comme un genre musical : le traitement particulier du son, la mise en valeur spécifique du temps musical et la présence d’improvisation.

Le travail sur le son renvoie à la personnalisation de l’expression musicale et à l’individuation de la performance, nées de la volonté historique de transposer sur l’instrument les effets de la voix humaine et/ou de sons naturels. « D’où une multitude de grognements (*growl*), de glissandos, d’inflexions appuyées, de couinements, de vibratos, de sons hors tessiture : tous ces effets qualifiés communément d’effets *dirty* furent plus ou moins utilisés selon les périodes et les courants. Cet “expressionnisme” marque la présence derrière le

34. Emmanuel Parent, « De l’actualité toujours renouvelée... », *op. cit.*, p. 170.

35. Famadou Don Moye [2000], cité par Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 27.

36. Philip Tagg, « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” » [1987], *Volume !*, vol. 6, n° 1-2, *op. cit.*, p. 135-161.

37. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, *op. cit.*, p. 30.

38. Philippe Carles, Yves Citton, Alexandre Pierrepont, « Continuités, déplacements, brisures », *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, dir. P. Carles et A. Pierrepont, Paris, Outre Mesure, 2016, p. 23.

musicien d'un être humain, de son corps, et il exprime un désir constant de faire du jazz une musique physique, proche parfois d'un état de transe³⁹. »

Second élément, une mise en valeur inédite du temps musical appelée *swing*. Le terme, qui serait apparu en 1907 avec « Georgia Swing » de Jelly Roll Morton, signifie littéralement « balancement⁴⁰ ». Reconnu comme un élément fondateur du jazz à partir des années 1920, il est pourtant impossible de le noter sur une partition ou d'en donner une définition scientifique précise. Le *swing* est en effet d'abord une sensation, et sa perception est subjective. « Les tentatives de définition musicologique tournent autour de l'idée de mise en valeur des temps faibles dans les mesures à quatre temps et de perception ternaire de la croche, mais de telles explications sont bien insuffisantes⁴¹ », note Thomas Horeau. En conséquence, tout le monde ne s'accorde pas sur la présence de *swing* dans tel ou tel morceau.

Enfin, l'improvisation. Nombreux sont les commentateurs qui relativisent son importance et refusent d'en faire un signe distinctif du jazz au même titre que le son et le *swing*. Pourtant, il est indéniable qu'elle y occupe une place capitale, et ce d'abord parce que le jazz est une musique de tradition orale. « Certes il existe des partitions, mais tout ne peut s'y noter. En général, elles servent principalement d'aide mémoire. Il existe bien des pièces entièrement écrites ; mais, d'une part, elles sont relativement rares, et, d'autre part, l'interprétation *come scritto* est habituellement réservée à leur compositeur et à son orchestre attitré. Dans tous les cas, la mise en jeu (improvisation ou souplesse interprétative) est nécessaire au parachèvement de l'œuvre⁴². » Cette relation particulière entre l'oral et l'écrit qui caractérise le jazz et qui, selon les époques et/ou les styles qu'ils estiment représentatifs, amène les commentateurs à privilégier ou diminuer l'importance de l'improvisation, est qualifiée par Christian Béthune d'*oralité seconde*⁴³.

Aucune de ces qualités n'est circonscrite de manière définitive, ni indispensable à la présence de jazz. Chacun des éléments ci-dessus est sujet à débat. L'importance qu'y occupent la sensibilité et la subjectivité les rendent difficiles à enclore et à catégoriser. Les

39. Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 39.

40. Jean-Paul Levet, *Talkin' that talk. Le langage du blues, du jazz et du rap*, Dictionnaire anthologique et encyclopédique, Paris, Outre Mesure, 2010, p. 376.

41. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, op. cit., p. 27.

42. *Ibid.*, p. 29.

43. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, op. cit., p. 195-217.

évolutions parfois radicales de l'histoire du jazz brouillent encore les pistes ; ce qui a été reconnu comme du jazz par le passé ne l'est plus forcément de nos jours, et inversement. Enfin, bien souvent les tentatives de définition musicologique ont été le fait d'exégètes extérieurs au monde musical, ce qui en soi ne poserait pas de problème si elles n'avaient été fréquemment vécues par les actants de ce monde comme des entreprises d'enfermement et de spoliation. Une question a particulièrement cristallisé ce sentiment de spoliation : la nomination.

Si sa « signification argotique originale ne fait aucun doute : le mot *jass* puis *jazz* est associé à l'acte sexuel⁴⁴ », diverses hypothèses ont été avancées concernant ses racines étymologiques.

Selon Peter Tamony, il dérive de *gism/jasm*, américanisme synonyme de force, exaltation ou sperme. Autre hypothèse : la déformation de *chasse beau*, figure du cake-walk, devenue ensuite *jasbo*, surnom de musiciens. Merriam-Webster suggère une dérive du verbe français *jaser*, utilisé en patois créole, tandis que Dizzy Gillespie assure que *jasi*, d'un dialecte africain, signifie vivre à un rythme accéléré, sous pression. Tony Palmer, lui, signale qu'en argot cajun les prostituées de La Nouvelle-Orléans sont appelées *jazz-belles*, en référence à la Jézabel de la Bible⁴⁵.

On le trouve écrit pour la première fois au détour d'une chronique sportive du *Los Angeles Times* le 2 avril 1912, à propos d'un jeu de baseball ingénieux⁴⁶. L'année suivante, il fait l'objet d'un article entier dans le *Bulletin* de San Francisco du 5 avril 1913, « In Praise of "Jazz", a Futurist Word Which Has Just Joined the Language » de Ernest J. Hopkins. Il y est associé à la vie, la vigueur, l'énergie, le magnétisme ou encore la virilité⁴⁷. Mais il a été véritablement popularisé pour la première fois en 1917 par l'Original Dixieland Jass Band, un orchestre de musiciens blancs.

44. Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du xx^e siècle*, op. cit., p. 38.

45. Franck Ténor, « Jazz », *Dictionnaire du jazz*, dir. Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 605.

46. Philippe Baudoin, *Une Chronologie du jazz*, Paris, Outre Mesure, 2007, p. 38.

47. Ernest J. Hopkins, « In Praise of "Jazz": a Futurist Word Has Just Joined the Language », *The Bulletin*, San Francisco, 5 avril 1913. L'éditeur et linguiste Hugh Rawson mentionne une troisième occurrence pionnière du mot dans un article qui serait paru le 6 mars 1913 dans le *Bulletin* de San Francisco, qui associerait le jazz à la fois au sport et à l'enthousiasme, et qui aurait inspiré Hopkins. Voir Hugh Rawson, « Jazz Is a Four-Letter Word », *About Words. A Blog From Cambridge Dictionary*, 27 juin 2011, URL : <https://dictionaryblog.cambridge.org/2011/06/27/jazz-is-a-four-letter-word/>. Consulté le 28 janvier 2018.

Cette appropriation s'est accompagnée d'une assignation qui a entraîné le rejet du terme « jazz » par une immense majorité de musiciens. Pour s'en faire une idée, nous renvoyons aux entretiens menés par Art Taylor au tournant des années 1970⁴⁸, ainsi qu'à la trentaine de citations compilée par Alexandre Pierrepont en ouverture du *Champ jazzistique*. Voici l'une d'entre elles, de Sidney Bechet : « Tout d'abord le mot jazz, eh bien, c'est le nom que les Blancs des États-Unis ont donné à notre musique [...]. Mais en tout état de cause, le mot n'explique en rien ce qu'est cette musique, notre musique⁴⁹. »

Plusieurs noms alternatifs ont émergé ça et là (Great Black Music, *creative music*), mais aucun n'a réussi à remplacer celui qui s'était imposé. Sonny Rollins résume bien la situation au micro de Franck Médioni :

On me considère comme un musicien de jazz mais cette appellation ne me convient pas, c'est une étiquette aux connotations souvent péjoratives, négatives. Cette terminologie n'est pas convenable, nous n'avons jamais vraiment parlé en ces termes qui n'expliquent en rien ce qu'est la musique afro-américaine. Beaucoup de musiciens noirs-américains partagent cet avis. [...] Mais c'est par ce mot « jazz » que les gens nous connaissent dans le monde entier. On est donc bien obligé de s'en satisfaire⁵⁰.

On le comprend, « la distance prise avec la dénomination “jazz” est [...] une distance vis-à-vis de l'ordre de pensée qui s'y déploie : un système normatif “unidimensionnel” induit par le principe d'identité (la pauvreté d'imagination) et exclusif d'autres définitions possibles touchant la même réalité, prompt à s'emparer de telle ou telle caractéristique “prépondérante” et à l'axiomatiser, au détriment d'une musique qui tend à rester “multidimensionnelle”, c'est-à-dire vivante⁵¹ ».

Dire que le jazz « déborde du jazz », c'est affirmer que *le* jazz n'existe pas, mais qu'il existe *des* jazz, *des* façons de faire du jazz, et surtout que le jazz ne coïncide pas avec ce qu'on a voulu faire de lui. « L'invention musicale et culturelle afro-américaine réside dans la

48. Arthur Taylor, *Notes and Tones*, *op. cit.*

49. Sidney Bechet, *La Musique, c'est ma vie*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1977, p. 14, cité par Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, *op. cit.*, p. 23.

50. Sonny Rollins, cité par Franck Médioni, « Entretien avec Sonny Rollins : “Le jazz est bien plus qu'une musique, c'est une force sociale du bien” », *MusicaFalsa*, n°4, Paris, juin-juillet-août 1998, p. 28, repris dans *ibid.*, p. 24.

51. Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 13.

conjugaison incessante de ce qui lui serait propre avec ce qui ne le serait pas, le doute étant jeté sur les deux termes de la proposition, dans le cumul de sources et d'origines apportées par chaque époque, chaque lieu⁵². » Enracinée dans le terreau culturel africain américain, cette tradition d'invention constitue un *continuum*⁵³ d'expressions socio-musicales. Ce continuum ne se définit pas par un ensemble de traits formels. Il « signale moins un “genre” ou un “style” qu'une *philosophie* de la musique et du monde, c'est-à-dire un *complexe* d'attitudes, d'idées et de méthodes⁵⁴ ». Un *être-au-monde*, en somme.

Pour rendre compte de l'hétérogénéité constitutive et de la dimension rhizomatique de ces musiques, mais aussi pour remettre en question l'idée même d'une définition synthétique, Alexandre Pierrepont a proposé de parler de *champ jazzistique*. Si notre travail souscrit à cette conception, nous employons aussi le mot « jazz ». Malgré ses insuffisances, il s'est imposé de telle sorte qu'il semble préférable d'adopter une position pragmatique, à l'instar de Sonny Rollins. Il doit être clair cependant que notre usage du mot *jazz* déborde du « jazz ». Il renvoie au paradigme culturel dont les musiques du champ jazzistique sont à la fois le fruit et la manifestation.

Cette acception permet de mieux comprendre en quoi des artistes issus d'arts non musicaux peuvent se revendiquer du jazz. Elle rend également possible le fait d'identifier des éléments « jazz » dans l'écriture. Au cours de cette enquête, il ne s'agira pas seulement de cerner des emprunts ou des formes aux contours bien cerclés, mais des manières de faire et, surtout, d'*être*. Pour mener à bien ce projet, nous avons choisi l'exemple de Suzan-Lori Parks.

Suzan-Lori Parks et le jazz

Née en 1963, Suzan-Lori Parks est aussi inconnue en France qu'elle est célèbre aux États-Unis. Connue dans les milieux expérimentaux comme à Broadway, c'est une autrice prolifique. Elle compte à son actif quinze pièces de théâtre, un roman, deux livrets de comédie musicale et plusieurs scénarios de films, de téléfilms et de séries. Première autrice

52. Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, *op. cit.*, p. 56.

53. Alexandre Pierrepont, « Let My Children Hear Music. Pour une ethnographie des phénomènes de transmission dans le champ jazzistique », *L'Homme*, n° 177-178, 2006, p. 89.

54. Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 12.

dramatique africaine américaine à avoir reçu le Prix Pulitzer (pour la pièce *Todpog/Underdog* en 2002), elle est régulièrement récompensée par différents prix et bourses (Obie Award, Prix McArthur, etc.). La presse, notamment le *New York Times* et le *New Yorker*, suivent chacune de ses nouvelles créations. Par ailleurs, elle dirige, compose pour et joue dans son propre groupe de musique, Suzan-Lori Parks & the Band⁵⁵ ; et elle donne des ateliers et des cours d'écriture dramatique (Public Theater, New York University).

Sur quinze pièces, deux seulement ont été traduites en français, et aucune n'a été publiée⁵⁶. En revanche, elles ont toutes les deux été créées au Théâtre de l'Athénée, à Paris (dans une relative indifférence) : *Topdog/Underdog* en 2007 par Philip Boulay, et *Venus* en 2010 par Cristèle Alves Meira.

Pour Liz Diamond, sa première metteuse en scène, l'arrivée de Parks dans le monde théâtral américain a constitué une véritable révolution⁵⁷. La première raison est dramaturgique. Le théâtre américain est dominé par la forme réaliste ou naturaliste⁵⁸ ; ceux qui sont considérés comme ses plus grands auteurs dramatiques (Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, August Wilson) l'ont tous adoptée. Dès sa première pièce (1987), Parks opère une rupture radicale par rapport à cette tradition. Procédant par mise en présence de matériaux, d'images et de référents divers, elle construit des drames non linéaires, anti-psychologiques et à l'action minimale. Même si son écriture s'est par la suite « assagie », ses pièces se sont toujours dérobées à la catégorisation : ni comédies, ni tragédies, elles empruntent à toutes les traditions dramatiques, à toutes les époques et à tous les styles (de l'absurde au théâtre grec en passant par Pinter ou Brecht).

La seconde raison est politique : à partir du point de vue africain américain, les pièces de Parks remettent en question le récit sans tâche de l'Amérique blanche. En s'attachant à mettre en lumière les points aveugles de l'Histoire officielle, elles opèrent un changement de paradigme. Qui plus est, elles remettent également en question de ce que doivent être une pièce noire et un écrivain noir. « [Parks's plays] disturb the viewers' comfortable assumptions of what constitutes a lived reality for a black person in America [...] and they also subvert

55. Suzan-Lori Parks (voix, guitare, harmonica), Christian Konopka (guitare, effets), Michael Vitali (batterie). Voir <http://suzanloriparksandtheband.com/>. Consulté le 19 septembre 2019.

56. *Venus* et *Topdog/Underdog*, qui ont été traduites par Jean-Pierre Richard, sont disponibles sous forme de tapuscrit sur demande à la Maison Antoine Vitez, Paris.

57. Liz Diamond, entretien avec Raphaëlle Tchamitchian, 6 septembre 2016, New York, en annexe.

58. Nous utilisons alternativement les deux termes comme des synonymes.

many viewers' expectations for what a black play will do formally and will be about⁵⁹. » C'est là qu'elles sont réellement originales. Tout le théâtre africain américain s'est plus ou moins employé à mettre en cause le récit de l'Amérique blanche ; celui de Parks lui ajoute un double processus d'*élargissement* et d'*épaississement*. *Élargissement*, parce que Parks choisit de s'adresser à tous, Noirs et Blancs, et au-delà à l'humanité tout entière. *Épaississement*, parce que les images, les références et les signifiants empruntés aux cultures africaine américaine et occidentale ne sont pas uniquement subvertis, mais étrangéisés, transfigurés et opacifiés. Selon nous, le jazz est l'agent de cette double remise en cause dramaturgique et politique.

L'affinité de son écriture avec la musique est revendiquée par Parks dès sa première publication (1995) : « After years of listening to Jazz, and classical music too, I'm realizing that my writing is very influenced by music; how much I employ its methods⁶⁰. » À un premier niveau, le jazz et la musique en général agissent dans le processus créateur comme une force libératrice.

I tend to still be interested in musical forms because they offer greater, infinite, incredible possibilities—whereas traditional dramatic forms are not as interesting. Or, to say it in a different way, traditional dramatic forms are, I think, more interesting when they are informed by music⁶¹.

J'ai toujours tendance à être attirée par les formes musicales parce qu'elles offrent des possibilités plus grandes, infinies, incroyables — alors que les formes dramatiques traditionnelles ne sont pas aussi intéressantes. Ou, pour le dire autrement, les formes dramatiques traditionnelles sont à mon avis plus intéressantes quand elles sont informées par la musique.

À un second niveau, le jazz fournit un modèle formel. Parks dit lui emprunter une figure de son invention, baptisée « Rep & Rev » pour *Repetition and Revision* (répétition-

59. « [Ses pièces] dérangent les confortables certitudes des spectateurs sur ce qui constitue la réalité vécue d'une personne noire en Amérique [...] et elles subvertissent aussi les attentes de beaucoup de spectateurs sur ce que sont la forme et le sujet d'une pièce noire. » Liz Diamond, entretien en annexe.

60. « Après des années d'écoute du Jazz, et aussi de la musique classique, je me rends compte que mon écriture est très influencée par la musique ; à quel point j'emploie ses méthodes. » *ES*, p. 10. Sa première pièce date de 1987, mais sa première publication, un recueil de six pièces, date de 1995.

61. Parks, citée par Michelle Pearce, « Alien Nation », *Suzan-Lori Parks in Person*, dir. Philip C. Kolin, Harvey Young, New York, Routledge, 2014, p. 48.

variation), et qui joue un rôle majeur dans sa dramaturgie. Il nous appartiendra d'arpenter le champ d'interprétation ouvert par cette origine déclarée.

Au fur et à mesure de l'évolution de sa dramaturgie, Parks glisse peu à peu de la position d'auditrice à celle de praticienne. Fonctionnant de moins en moins comme une présence dans l'écriture, la musique émerge dans les textes sous forme de chansons. Cela dit, elle n'abandonne jamais tout à fait son premier rapport à la musique, qui est un rapport d'écoute. Telle pièce a été écrite à l'aide de *The Shape of Jazz to Come* d'Ornette Coleman, telle autre grâce à l'inspiration donnée par John Coltrane dans *Blue Train*. Les emprunts ne se limitent pas au jazz : les *Variations Goldberg* de Bach peuvent être également citées, tout comme Rickie Lee Jones ou Puccini.

Toutefois, il n'y a pas chez Parks de connexion directe ou instantanée entre l'écoute et l'écriture. C'est-à-dire : elle n'écrit pas ce qu'elle entend au moment où elle l'entend, elle ne cherche pas à transcrire ou à traduire la musique sur la page. Nous ne sommes pas dans un processus à la Steve Dalachinsky par exemple, qui écrivait ses poèmes pendant les concerts, dans le noir et la pression de l'instant⁶². Nous ne sommes pas non plus dans un schéma tel que celui de Koffi Kwahulé, qui pendant sa période jazz voulait reproduire par l'écriture le sentiment qu'il avait eu à l'écoute de Monk ou Coltrane. Il n'y a pas chez Parks de *projet d'écriture-jazz*⁶³. La présence du jazz est explicite, mais elle n'est ni théorisée ni préméditée. Contrairement à Kwahulé, Parks n'a jamais exprimé le souhait d'écrire des pièces qui *soient* du jazz. C'est nous qui proposons de lire son théâtre à travers ce prisme.

L'œuvre parksienne fait l'objet de toutes les attentions. Trois monographies, trois ouvrages collectifs et des dizaines d'articles ont été publiés sur son travail. Pourtant, la présence du jazz dans le théâtre de Parks n'a jamais été étudiée dans une recherche de fond. À cause du Rep & Rev, tous les commentateurs citent son influence et filent parfois la métaphore⁶⁴, mais seuls quatre travaux creusent (plus ou moins longuement) la question. Deux d'entre eux s'en tiennent à une réflexion analogique sur la forme : l'un, de Jacqueline

62. Steve Dalachinsky, « Poésie et jazz : vers la liberté », entretien avec Raphaëlle Tchamitchian, *Hors-Série*, 18 août 2017, URL : <https://www.hors-serie.net/Diagonale-Sonore/2017-08-18/Poesie-et-jazz-vers-la-liberte-id254>. Consulté le 19 septembre 2019.

63. Cette formule semble avoir été adoptée par une majorité de commentateurs à propos de toutes sortes d'écritures qui s'inspirent du jazz ou aspirent à être du jazz, que ce soit dans les Études Théâtrales ou en Lettres.

64. Dans certains cas, on peut avoir l'impression que le jazz est un passage obligé pour un discours critique qui le perçoit presque comme une composante « naturelle » de l'identité africaine américaine de Parks.

Wood, sur la structure de trois pièces de jeunesse⁶⁵ ; l'autre, de Jennifer Johung, sur les espaces d'improvisation aménagés par Parks dans les pièces⁶⁶. Dans le troisième, Louise Bernard propose une lecture afrocentriste de l'un de ses textes⁶⁷. Et dans le quatrième, Anthony Reed entre dans l'œuvre par le blues⁶⁸.

En faisant appel au jazz et au blues, ces deux dernières études entendent renouveler le langage critique disponible pour analyser les auteurs afro-descendants, en l'occurrence (chez Reed) africains américains et afro-caribéens. Le manque d'outils pour lire le théâtre de Suzan-Lori Parks a été relevé dès 1995 par Steven Drukman⁶⁹ (il avait alors proposé le jazz comme interlocuteur critique, mais sans aller plus loin). C'est à ce même manque auquel les travaux du Laboratoire SeFeA (Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité), créé et dirigé par Sylvie Chalaye, ont pour ambition de remédier. Parmi les quelques productions critiques françaises consacrées tout ou partie à Parks, deux en sont directement ou indirectement issus⁷⁰. La première est une thèse d'Agathe Bel-Frankian, qui propose de lire son théâtre dans une perspective diasporique et au prisme de la catégorie de « truculence »⁷¹. La deuxième est un mémoire de Master effectué à l'Université Paris X Nanterre⁷², mais rédigé par Gerty Dambury, une autrice dramatique guadeloupéenne dont le théâtre, qui est au cœur des enjeux traités par le Laboratoire SeFeA, est lui aussi concerné par ce manque d'outils.

Adossé au Laboratoire SeFeA, notre travail s'inscrit dans la même démarche. Tout en étant ancré dans les Études Théâtrales, il embrasse des enjeux historiques, sociologiques, anthropologiques et politiques. Si nous utilisons parfois des outils conceptuels issus de la

65. Jacqueline Wood, « “Jazzing” Time, Love, and the Female Self in Three Early Plays by Suzan-Lori Parks », *Suzan-Lori Parks, Essays on the Plays and Other Works*, dir. Philip C. Kolin, McFarland, 2010, p. 34-44.

66. Jennifer Johung « Figuring the “Spells”/Spelling the Figures: Suzan-Lori Parks’s “Scene of Love (?)” », *Theatre Journal*, vol. 58, n° 1, March 2006, p. 39-52.

67. Louise Bernard, « The musicality of language: redefining history in *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* », *African American Review*, vol. 31, n° 4, Winter 1997, p. 687-698.

68. Anthony Reed, *Freedom Time: The Poetics and Politics of Black Experimental Writing*, The John Hopkins University Press, 2014.

69. Steven Drukman, « Suzan-Lori Parks and Liz Diamond: Doo-a-Diddly-Dit-Dit: An Interview », *The Drama Review*, vol. 39, n° 3, Fall 1995, p. 58.

70. Les autres travaux sont de Marie Pecorari (Études anglophones — voir la bibliographie en fin de volume pour plus d'information) et Ahlam Soltani (*Post-Black Aesthetics and Meanings of Blackness in Contemporary African American Fiction*, thèse en cours en Langues et Littératures étrangères, direction Redouane Abouddahab, Le Mans Université).

71. Agathe Bel-Frankian, *La Poétique de la truculence dans les théâtres contemporains des diasporas afro-descendantes en France, au Brésil et aux États-Unis*, thèse de doctorat en Études Théâtrales, direction Sylvie Chalaye, Université Sorbonne Nouvelle, soutenue publiquement le 2 décembre 2014.

72. Gerty Dambury, *Les nouvelles voix du théâtre africain américain : Suzan-Lori Parks*, mémoire de Master, direction Christian Biet, Université Paris X Nanterre, 2005.

musicologie, notre analyse n'est pas musicologique, mais esthétique et culturelle. En cela, nous nous inscrivons également dans le sillage des travaux du groupe de recherche Esthétique(s) Jazz : la scène et les images, qui théorise depuis 2013 dans le cadre de rencontres annuelles les rapports entre le jazz et les autres arts⁷³. Étudier le théâtre de Suzan-Lori Parks à l'aune du champ jazzistique permet à la fois de saisir son originalité poétique et de rendre compte de son point de vue duel : en même temps dans et hors de la société occidentale. Entrer par le jazz autorise à appréhender la manière dont le théâtre parksien fait de sa position d'altérité interne à la société occidentale, de sa *double conscience* (selon la célèbre formule de W. E. B. Du Bois), une force créatrice. En ce sens, même si nous n'utilisons pas les outils parce que ce n'est pas notre entrée⁷⁴, notre réflexion s'inscrit dans le champ plus large des études postcoloniales⁷⁵.

Notre titre, *Dramaturgie / jazz*, exprime tout ce que nous venons de parcourir depuis le début de cette introduction. Nous entendons la notion de dramaturgie au sens tout à fait classique d'« art de la composition des pièces de théâtre⁷⁶ » ; il s'agit bien d'étudier « l'écriture et l'agencement du texte⁷⁷ » chez Suzan-Lori Parks au prisme de la question du jazz, et non l'art de la composition des spectacles ou le passage du texte à la scène. La dramaturgie que nous analysons n'est rattachée ni à une école, ni à une doctrine ni à un quelconque système, et, comme le montre le « / » central, il n'est pas dans notre intention d'en forger un pour elle. Le « / » est à la fois point de contact et point de séparation, mur et ligne de fuite. Il entend signaler à la fois les endroits de confrontation, de frottements et de

73. Ces rencontres ont donné lieu à des publications indiquées en bibliographie. Comité scientifique : Christian Béthune, Sylvie Chalaye, Pierre Letessier, Emmanuel Parent, Alexandre Pierrepoint, Jean-François Pitet, Pierre Sauvanet, Yannick Séité.

74. Pour une analyse du théâtre de Suzan-Lori Park au prisme des études postcoloniales, voir les travaux d'Ilka Saal, notamment « The Politics of Mimicry: The Minor Theater of Suzan-Lori Parks », *South Atlantic Review*, vol. 70, n° 2, 2005.

75. « Liée au métissage transnational, à l'hybridité comme stigmate *et* comme stratégie, la postcolonialité est [...] l'espace d'une indistinction entre cultures dominée et dominante, celle-ci alimentant celle-là, qui lui résiste en retournant contre elle ses propres armes. [...] Le postcolonialisme est avant tout un concept littéraire dans la mesure où le rapport entre minorité et langage, pouvoir et langage, est au cœur de sa généalogie. Il ne conçoit pas le roman noir ou la poésie amérindienne comme "postcoloniaux" en référence exacte à l'esclavagisme ou au génocide indien, mais parce que ces genres, qui s'élaborent en anglais, produisent un entre-deux linguistique où se liraient à même la phrase ces tensions historiques, sublimées ou au contraire réactivées. » François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, p. 153-154.

76. Littré, cité par Bernard Dort, « Dramaturgie », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. Michel Corvin, Paris, Bordas, 2008, p. 447.

77. *Ibid.*, p. 448.

porosités du jazz et de la dramaturgie, et une dramaturgie traversée, irriguée, informée par le jazz de l'intérieur. Il ne s'agit pas d'un emprunt de l'un à l'autre, mais, comme le représente la parataxe empêchée, d'une *mise en présence* qui est toujours aussi *mise en absence*. Il s'agit enfin de porter l'accent sur le caractère *innommé* de la poétique dans laquelle nous nous apprêtons à entrer ; à défaut d'outils conceptuels disponibles pour ces formes inouïes, nous devons d'inventer les nôtres.

L'objectif de notre enquête est donc double. D'une part, nous espérons contribuer à la théorisation des rapports entre le jazz et le théâtre en contexte afro-descendant. En cela, nous D'autre part, notre ambition est de participer à la connaissance et à la visibilité des écritures théâtrales afro-contemporaines en France.

* * *

Notre étude embrasse à la fois la poétique de Parks et ses modalités d'écriture — ce que nous avons appelé son expérience créatrice. Pour mieux embrasser l'aspect jazz de sa démarche, il nous était nécessaire d'être à l'écoute de sa parole. En plus de l'analyse des textes, nous avons voulu aller à sa rencontre intellectuellement et artistiquement. C'est pourquoi nous avons fait trois séjours de recherche à New York, au cours desquels nous avons suivi un atelier d'écriture avec elle (juillet 2014) et mené un entretien (juin 2017). Nous avons aussi rencontré Liz Diamond, sa première metteuse en scène et compagne de longue date. Les deux entretiens, transcrits et traduits, sont présentés en annexe en langue originale et dans leur version française.

Nous avons également pu voir l'une des pièces de Parks au Signature Theatre dans une mise en scène de Lear deBessonet, ainsi que plusieurs anciennes productions sous forme de captation. Si nous évoquons peu la question de la mise en scène dans la suite du développement, cette expérience et ces visionnages nous ont permis de nous rendre compte — d'une manière forcément partielle, mais néanmoins instructive — de la nature de la réception des spectacles par le public.

Ces séjours ont aussi été l'occasion d'arpenter la scène jazz new yorkaise, et de prendre la mesure de la place qu'y prend cette musique dans l'espace social, place

singulièrement différente de celle qu'elle occupe en France. Au-delà des différences locales, notre réflexion s'appuie sur notre propre expérience de spectatrice de concerts de jazz, ainsi que sur nos dialogues avec les musiciens. Au fil des dix dernières années, nous avons assisté en tant que journaliste à un nombre considérable de performances, par des artistes européens et américains, et développé une réflexion personnelle, voire organique, sur la réception de ces spectacles.

Notre corpus est constitué de douze pièces de Suzan-Lori Parks, écrites entre 1987 et 2015⁷⁸. Hormis quelques incursions mineures vers d'autres textes, nous laissons de côté les pièces qui n'ont jamais été publiées, qu'elles soient antérieures au corpus ou trop récentes pour avoir eu le temps de l'être (*The Sinner's Place*, *Fishes*, *Loco-Motive*, *White Noise*). Nous écartons également deux pièces publiées entre 2016 et 2018, *The Book of Grace* et *100 Plays for the First Hundred Days*, parce qu'elles marquent un départ hors de nos préoccupations. Comme nous le verrons tout au long du travail, le jazz n'est pas une présence stable dans l'écriture de Parks. Celle-ci est globalement marquée par un amenuisement progressif des éléments jazz, et ceux-ci disparaissent tout à fait dans ces deux dernières œuvres⁷⁹.

Cette remarque permet en sus de souligner le fait que notre démarche n'a pas été d'adopter un regard globalisant mais au contraire d'accompagner l'œuvre au fil de ses fluctuations. Cette méthode nous est apparue la plus pertinente pour mettre en évidence le fait que l'œuvre théâtrale de Parks, parce qu'elle est informée par le jazz, avance en lignes de fuite et en variations (comme le figure notre titre). Chaque pièce propose son propre modèle ; aucun système n'est possible. Inversement, notre approche n'a pas pour ambition d'embrasser tout l'œuvre de Parks. En abordant sa dimension jazzistique, nous ajoutons à l'approche dramaturgique et esthétique des enjeux historiques, anthropologiques et politiques, laissons dans l'ombre des aspects qui méritent aussi d'être envisagés, par exemple la question de l'afro-féminisme. Nous n'avons pas voulu entreprendre une monographie, mais nous appuyer sur l'exemple de Suzan-Lori Parks pour réfléchir sur les rapports entre le jazz et le théâtre.

78. Nous invitons le lecteur à se reporter à la chronologie qui est en annexe.

79. Ce qui ne signifie pas qu'ils ne puissent pas réapparaître dans des publications ultérieures.

Notre thèse est organisée en trois parties, subdivisées en sept chapitres. Chacune des parties expose une modalité de l'élargissement et de l'épaississement proposés par la dramaturgie parksienne.

La première partie s'intéresse à l'inscription historique et au positionnement politique du théâtre de Suzan-Lori Parks. Nous examinerons la manière dont celui-ci *déjoue* à la fois l'histoire du théâtre africain américain (chapitre 1) et le récit et les modalités d'élaboration de l'Histoire elle-même (chapitre 2). Il s'agit de montrer que, tout en s'inscrivant dans une certaine continuité par rapports à ses prédécesseurs, le théâtre parksien *élargit* la conception de ce qu'est le « théâtre noir ». De même, il *épaissit* la notion d'Histoire en remettant en question l'historiographie occidentale. Le deuxième chapitre est aussi le lieu où nous dressons une typologie du théâtre de Parks. Afin d'embrasser l'œuvre, nous proposons un découpage du corpus en deux périodes qui nous servira de fil conducteur ensuite. Nous offrons également un premier aperçu du principe de variabilité sur lequel repose sa dramaturgie, un principe fondamentalement jazz.

La deuxième partie entre dans le détail de la poétique en lignes de fuite de Parks, afin de montrer en quoi le jazz *élargit* et *épaissit* de l'intérieur la macrostructure (chapitre 3), la microstructure (chapitre 4) et le langage (chapitre 5). Cette partie nous permettra de montrer que la poétique parksienne se caractérise par trois grandes lignes de fuite : le mouvement, la liquidité et la fugitivité. Hétérogènes, mobiles, protéiformes, ces lignes de fuite traversent cette dramaturgie mais ne la circonscrivent ni ne la déterminent. C'est pourquoi, conformément à la méthode exposée plus haut, nous traitons les pièces séparément. Chacune d'entre elles est lue au prisme d'une question ou d'un motif qui peuvent se retrouver dans le reste du corpus sous d'autres formes, dans d'autres proportions, ou pas du tout. Nous précisons ce qu'il en est grâce à des vues d'ensemble en ouverture (chapitres 3 et 4) ou à l'intérieur (chapitre 5) de chaque chapitre.

La troisième partie ouvre la réflexion à l'intermédialité (chapitre 6) et à l'expérience du spectateur (chapitre 7). Le théâtre de Parks est marqué par la présence latente et l'aspiration vers un *ailleurs* : un autre chant (la musique) ou un autre monde (l'invisible). En prenant en compte cette autre présence, nous nous efforcerons de défendre l'idée que le jazz

participe de la construction d'une *cérémonie vibratoire* qui concerne à la fois le geste d'écriture et le moment de la performance, envisagée depuis le point de vue du spectateur.

Première partie

Déjouer l'Histoire

Chapitre 1

Suzan-Lori Parks, une nouvelle voix du théâtre africain américain

L'avènement de Suzan-Lori Parks dans le paysage théâtral américain a constitué une véritable révolution⁸⁰. Tant sur le plan formel que politique, son œuvre marque un tournant. Ce chapitre entend cerner la spécificité de sa position sur les grands enjeux qui ont informé l'histoire du théâtre africain américain, ainsi que sa place dans ce que Robert G. O'Meally appelle la *blackness* intertextuelle⁸¹. Inscrit dans une double tradition, à la fois noire et blanche, le théâtre africain américain, comme la littérature, fonctionne en réseau⁸². Les auteurs noirs se lisent et se répondent les uns les autres à travers leurs œuvres, créant un continuum littéraire spécifique. Dans ce continuum, l'apport de Parks est d'offrir un dépassement par rapport aux clivages traditionnels, tout en s'inscrivant en rupture par rapport à l'hégémonie de la forme naturaliste.

I. Parks en son temps, Parks en son champ

Comme nous avons pu le constater lors de nos séjours à New York, Suzan-Lori Parks est admirée par les jeunes artistes de théâtre, qui voient en elle une icône. D'après Liz Diamond, « there's a new generation I think that has been raised, to some extent, with her as one of their titans⁸³ ». Pour Liz Diamond comme pour le *New Yorker*, il est clair que c'est elle qui est à l'origine d'une vague de « multilayered, historically aware, and linguistically

80. Liz Diamond, entretien en annexe.

81. Robert G. O'Meally, *The Color Line*, op. cit. p. 35.

82. Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988, p. xxiii. Si nous citons à l'occasion des romanciers ou des poètes, nous n'étudions bien que la tradition *théâtrale* africaine américaine.

83. « Il y a une nouvelle génération qui a été élevée, en quelque sorte, avec Suzan-Lori pour modèle. » Liz Diamond, entretien en annexe.

complicated theatre⁸⁴ ». « She has spawned a number of artists who are not exactly little Suzan-Loris but who have observed something of her playful, subversive work with language, and who may not manipulate it as brilliantly as she does, but who are deeply inspired by her use of caricature and satire and exaggeration and classical forms to tell her stories⁸⁵. » Il semble que Parks ait également contribué à permettre l'émergence d'une *communauté* d'artistes noirs — là où, auparavant, « only one or two of a generation would be recognized⁸⁶ ». Parmi les auteurs dramatiques, on peut citer Lynn Nottage⁸⁷, Branden Jacobs-Jenkins, Tarell Alvin McCraney, Jeremy O. Harris, Jackie Sibblies Drury, Jordan E. Cooper ou encore Antoinette Nwandu⁸⁸.

Pourtant, au moment où Parks commence à écrire, dans les années 1980, le théâtre noir est dans une sorte d'angle mort. Sous la présidence de Reagan, de nombreux lieux et compagnies disparaissent, faute de subventions. Le conservatisme politique qui caractérise cette décennie contamine l'esthétique du théâtre africain américain, qui, par rapport aux années 1960 et 1970, devient plus frileux et privilégie les formes traditionnelles⁸⁹. La mode est aux pièces historiques, biographiques, et aux monologues comiques⁹⁰. Bien qu'il ait entraîné la naissance de nombreuses initiatives théâtrales à travers le pays et laissé une empreinte durable dans les esprits, le théâtre militant des années 1960 n'a pas survécu.

Si la décennie 1980 connaît une dépression culturelle, elle voit néanmoins aussi fleurir ce qui selon James V. Hatch⁹¹ et Shawn-Marie Garrett⁹² va marquer le théâtre

84. Une vague « de théâtre à plusieurs niveaux de sens, conscient historiquement et compliqué linguistiquement. » Hilton Als, « The Show-Woman: Suzan-Lori Parks' Idea for the Largest Theatre Collaboration Ever », *The New Yorker*, 30 octobre 2006, URL : http://www.newyorker.com/archive/2006/10/30/061030fa_fact2. Consulté le 12 mai 2017.

85. « Elle a influencé nombre d'artistes qui ne sont pas pour autant des mini Suzan-Lori mais qui ont adopté quelque chose de son langage enjoué et subversif, et qui, même s'ils ne le manipulent pas aussi brillamment qu'elle, se sont profondément inspiré de son emploi de la caricature, de la satire, de l'exagération et des formes classiques dans ses histoires. » Liz Diamond, entretien en annexe.

86. « Seules une ou deux personnes par génération auraient été reconnues. » Parks, entretien en annexe.

87. Lynn Nottage est en fait de la génération de Parks, mais sa reconnaissance a été plus tardive.

88. Les quatre derniers ont récemment été reçus pour un entretien croisé par le *New York Times* : Michael Paulson, Nicole Herrington, « The fire this time », *The New York Times*, 27-28 avril 2019, p. 16-20.

89. Sydné Mahone, « Introduction to *Moon Marked and Touched by Sun* », *Black Theatre, Ritual Performance in the African Diaspora*, dir. Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker II, Gus Edwards, Philadelphie, Temple University Press, 2002, p. 263.

90. Samuel A. Hay, *African American Theatre: An Historical and Critical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 43-44.

91. James V. Hatch, *A History of African American Theatre*, dir. James V. Hatch et Errol Hill, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 430.

92. Shawn-Marie Garrett, « The Possession of Suzan-Lori Parks », *American Theatre*, 1^{er} octobre 2000, URL : <http://www.americantheatre.org/2000/10/01/the-possession-of-suzan-lori-parks/>. Consulté le 27 juillet 2017.

américain du tournant du siècle : la prise de parole croissante des minorités (les Africains Américains mais aussi les Asiatiques, les Latinos et les Indiens, les personnes homosexuelles, bisexuelles et transsexuelles, et les femmes), et, conséquemment, les débats autour de la représentation de la diversité sur les scènes, le financement et la promotion de programmes spécifiques, et le « color-blind casting », c'est-à-dire le fait d'embaucher des acteurs sans tenir compte de leur couleur de peau⁹³. Depuis les années 1960 et le Mouvement de Libération, la culture noire a petit à petit gagné en visibilité. La décennie 1970 — période charnière que Parks passe en partie en Allemagne — est celle, pour ne citer que quelques repères, de Parliament Funkadelic, des premiers romans de Toni Morrison et du succès du feuilleton télévisuel *Roots*, adapté du roman d'Alex Haley. Mais ce sont les années 1980 qui, pour la première fois, voient la culture noire accéder à une diffusion massive avec l'écllosion médiatisée du hip-hop.

« Hip-hop is the Black aesthetic byproduct of the American dream machine [...] Hip-hop is what happened when the Black community became the Bermuda triangle and lost track of itself on the radar screen of Reaganomics⁹⁴. » Greg Tate, dont, comme Parks, le premier métier est d'écrire et le second de jouer de la musique, est aussi de cette génération. Dans l'introduction de son deuxième recueil de chroniques sur la culture africaine américaine (qui contient un entretien avec les acteurs qui ont créé *Topdog/Underdog*), il souligne la pauvreté, la présence de la drogue et le climat de tension raciale qui était encore vivace à l'époque à New York — Parks y emménage en 1986, à l'âge de 23 ans — ainsi que le souffle apporté par la culture hip-hop. Pour lui, le hip-hop s'inscrivait dans la continuité des musiques noires inventées jusque là aux États-Unis et il était comparable aux dynamiques

93. Parallèlement au théâtre d'art, il existe un théâtre de divertissement fait par des Noirs et destiné à un public populaire noir que Henry Louis Gates, Jr., a baptisé le « Chitlin' Circuit » dans un fameux article publié en 1997 dans le *New Yorker*. On retrouverait dans ce théâtre un mélange d'inspirations gospel et de situations empruntées à la culture populaire africaine américaine. Mais là aussi, la question de la diversité se pose, puisque la majeure partie des parfois très grands profits engrangés par ce théâtre le serait par des producteurs blancs. Voir l'article de Henry Louis Gates, Jr., « The Chitlin Circuit », *African American Performance and Theater History, A Critical Reader*, dir. Harry J. Elam, Jr., David Krasner, Oxford University Press, 2001, p. 132-148 ; et la vue d'ensemble sur cette question proposée par James V. Hatch dans *A History...*, *op. cit.*, p. 465-468.

94. « Le hip-hop est le produit dérivé façon esthétique noire de la machine à produire du Rêve Américain [...] Le hip-hop est advenu quand la communauté noire est devenue le triangle des Bermudes et s'est perdue sur l'écran radar de Reaganomics [l'économie Reagan]. » Greg Tate, « What Is Hip-Hop? » [1993], *Flyboy 2, The Greg Tate Reader*, Londres, Duke University Press, 2016, p. 240-241.

impulsées par le free jazz ou les écrits révolutionnaires d'Amiri Baraka. Sa récupération par le marché a mis un terme à ses espoirs⁹⁵.

Malgré tout, le label *hip-hop generation* est resté. Parks y est parfois associée, alors qu'elle n'a jamais témoigné d'un goût particulier pour cet aspect de la culture noire, et qu'elle ne fait pas partie du *hip-hop theatre*⁹⁶. Son œuvre ne comporte pas d'éléments hip-hop, comme le graffiti, le breakdance ou le rap, et elle n'y fait pas particulièrement référence. Ranger Parks dans la « hip-hop generation », comme le fait par exemple Daniel Grassian⁹⁷, implique d'adopter une définition très large du terme, lequel semble alors, au moins sous la plume de ce dernier, devenir un synonyme de la myriade d'expressions forgée pour désigner la génération d'artistes africains américains émergée dans les années 1980 et 1990. « Black Renaissance », « New Black Renaissance », « New Black Aesthetic », génération « Post-Civil Rights », « Post-black » ou « Post-soul » : toutes ces dénominations sont autant de tentatives de nommer depuis le point de vue de l'expérience noire le tournant postmoderne. S'il n'est pas question pour nous de choisir parmi ces termes ni d'entrer dans le détail de leurs nuances, remarquons que Parks est très souvent lue sous l'une ou l'autre de ces catégories.

Chez Parks, ce tournant s'exprime dans la rupture avec ce qu'elle appelle le *Theatre of Schmaltz*, « intended to produce some reactions of sorts, to discuss some issue⁹⁸ », et surtout dans le rejet de la forme réaliste ou naturaliste. « I don't know any other writer of her generation, which is my generation, who has truly broken new formal ground the way she has. I don't know *anyone*⁹⁹ », s'exclamait Liz Diamond lors de notre entretien. Habitué à des Heiner Müller, Sarah Kane ou Valère Novarina, le lecteur de théâtre européen ne mesure peut-être pas tout de suite à quel point l'écriture parksienne a ouvert une brèche.

Aux États-Unis, le théâtre est marqué par l'hégémonie du naturalisme, du côté blanc comme du côté noir. D'après Henry D. Miller, le poids du racisme et des préjugés dans le

95. « Introduction: Lust, of All Things (Black) », *ibid.*, p. 2-5.

96. Selon la définition proposée par James V. Hatch dans *A History...*, *op. cit.*, p. 431-432.

97. *Writing the Future of Black America: Literature of the Hip-Hop Generation*, Columbia, University of South Carolina Press, 2009.

98. Le « Théâtre de Schmaltz, destiné à produire un type de réaction, à discuter un problème. » *ES*, p. 6. Littéralement, *Theatre of Schmaltz* se traduit par « Théâtre de la mièvrerie ». « Schmaltz » désignerait des œuvres artistiques destinées à produire des sentiments forts chez le récepteur, tristes ou romantiques, mais qui n'auraient pas de valeur artistique réelle (*The Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/schmaltz>, consulté le 20 juillet 2017). Mais « Schmaltz » avec une majuscule désigne aussi un type de graisse, fait à partir de poulet ou d'oie, utilisé dans la cuisine juive.

99. « Je ne connais pas d'autre artiste de sa génération, qui est ma génération, qui ait à ce point été pionnier dans l'invention formelle comme elle l'a été. *Personne.* » Liz Diamond, entretien en annexe.

théâtre dominant a entraîné une préférence pour cette forme chez le public noir¹⁰⁰. Pendant longtemps, les scènes *mainstream* n'ont pas offert de représentation réaliste des Noirs, réduits à des stéréotypes ou à des abstractions fonctionnelles. « Thus, for the overwhelming majority of black audiences, it is an extraordinary, even an *avant-garde*, event in the American theatre when black characters in a realistic scene actually talk honestly to each other about something that really matters to them, something that is other than a rephrasing or subtextual expression of their history of oppression¹⁰¹. » Miller va ensuite plus loin, en défendant l'idée selon laquelle « l'anti-réalisme » ne s'attaque pas davantage aux sujets qui intéressent les spectateurs noirs, et que les anti-réalistes noirs (il ne cite pas de noms) sont en fait des élitistes coupés de leur public, que ce soit parce qu'ils ont adopté les canons de l'avant-garde occidentale ou parce qu'ils se réclament d'une tradition africaine¹⁰².

Il est vrai que la question se pose en ce qui concerne le public de Suzan-Lori Parks, car les théâtres où ses pièces sont produites sont globalement fréquentés par une intelligentsia blanche. Toutefois, on peut s'interroger sur le sévère jugement de Miller. Aussi auteur et metteur en scène, ce dernier est un vétéran du théâtre des années 1960 et 1970 ; il s'inscrit dans la logique d'un théâtre populaire et militant. Or, même si elle déclare vouloir toucher le plus grand nombre de personnes possible, Parks a aussi conscience que « [her] plays aren't for everybody¹⁰³ », et qu'elle écrit un théâtre d'art. Il est donc logique que leurs points de vue s'affrontent. Ensuite, lors de la représentation de *Venus* à laquelle nous avons assistée (en juin 2017 au Signature Theatre), le public n'était pas si homogène : il y avait environ un tiers de personnes noires dans la salle. Il y avait certes davantage de Blancs, mais les Noirs étaient loin d'être absents. Par ailleurs, plusieurs sources rapportent que le public de *Topdog/Underdog*, à Broadway en 2002, était « à majorité africaine américaine¹⁰⁴ ». L'accession de Parks à des scènes grand public (Broadway, le cinéma) a attiré un plus grand nombre de spectateurs noirs.

100. Henry D. Miller, *Theorizing Black Theatre: Art Versus Protest in Critical Writings, 1898-1965*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011, p. 228.

101. « Ainsi, pour l'écrasante majorité des audiences noires, c'est un événement extraordinaire, voire *avant-gardiste*, dans le théâtre américain quand des personnages noirs dans une scène réaliste échangent honnêtement à propos de quelque chose qui leur importe vraiment, quelque chose qui n'est pas une reformulation ou une expression implicite de l'histoire de leur oppression. » *Ibid.*, p. 229.

102. *Ibid.*

103. « [Ses] pièces ne sont pas pour tout le monde. » Parks, citée par Steven Drukman, « Doo-a-Diddly-Dit-Dit: An Interview », *op. cit.*, p. 67.

104. Gerty Dambury, *Les nouvelles voix du théâtre africain américain*, *op. cit.*, p. 61.

Ce qui est intéressant, c'est de constater qu'à travers l'opposition entre un réalisme proche des préoccupations de son public (auquel va la préférence de Miller) et un anti-réalisme élitiste, donc à la solde du théâtre dominant (*i.e.* la catégorie dans laquelle Miller rangerait vraisemblablement Parks) reproduit les termes d'un débat beaucoup plus large, qui a structuré le théâtre africain américain depuis ses débuts. Geneviève Fabre le formule ainsi :

Qu'il soit acteur, metteur en scène ou écrivain, l'homme de théâtre s'est trouvé placé devant des choix difficiles. Il pouvait lutter pour accéder aux modes d'expression, de production et de diffusion mis en place par la culture dominante ; ou bien il pouvait tenter d'élaborer un travail théâtral original s'appuyant sur des structures spécifiques. Dans le premier cas, le théâtre noir se résigne à n'être qu'un parent pauvre de la tradition blanche : il se soumet aux caprices et aux contraintes de conventions établies en-dehors de lui. Dans le second cas, il tente de s'affirmer comme théâtre ethnique doté d'une réalité, d'une signification et d'un fonctionnement autonomes¹⁰⁵.

Depuis la fin du XIX^e siècle, cette alternative s'est continuellement présentée aux artistes noirs. Il convient donc de remonter aux sources de son histoire, pour examiner les conditions dans laquelle elle s'est élaborée, et les stratégies qui ont été déployées pour y répondre. Au passage, nous verrons que le creuset dans lequel s'est élaboré le théâtre noir est partiellement le même que celui duquel est né le jazz.

II. Le théâtre africain américain : quelques repères

(who from birth was gifted with great singing and dancing capabilities which helped him make his way in life but tended to bring shame on his family)¹⁰⁶

Dans *The Cambridge Companion to African American Theatre*, Douglas A. Jones, Jr. fait remonter les premières formes d'expressions scéniques noires américaines à la traversée en bateau de l'Atlantique. « Indeed, European captors often forced the African captive to sing

105. Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*, Paris, CNRS éditions, 1982, p. 20.

106. « (qui est né avec de grands talents en chant et en danse qui l'ont aidé à faire son chemin dans la vie mais qui avaient tendance à faire honte à sa famille) » *LBM*, p. 122.

and dance on the decks of slave ships in order to preserve the health—and therefore value—of their human cargo¹⁰⁷. » Les captifs se retrouvaient ainsi devant un choix impossible : soit ils dansaient, et contribuaient à entretenir voire augmenter leur valeur marchande en tant qu’esclaves ; soit ils refusaient, et ils étaient fouettés jusqu’à soumission. D’après Jones, cette situation impossible a contribué à renforcer, au-delà de leurs provenances, identités et langages respectifs, des liens de solidarité entre les captifs qui ont perduré dans les plantations.

« On sait que l’habitude de réunir les Noirs pour leur demander de chanter, de danser, d’improviser une représentation dramatique se répandit fort tôt dans les plantations¹⁰⁸. » Bêtes de somme dans les champs, ils étaient promus dans ces moments-là au rôle d’amuseur. Aux yeux des maîtres, il s’agissait de spectacles innocents qui confirmaient leurs attentes et leur image des Noirs, « burlesque, comique, parfois pathétique, rarement tragique¹⁰⁹ ». Mais pour les Noirs, il s’agissait en fait de ridiculiser les Blancs, en reproduisant leurs manières (accent, gestes, pas) pour s’en moquer à leur insu. « Sous forme de chants mimés, ces divertissements présentaient du Blanc une satire qui avait toutes les apparences de la louange. Ils permettaient une critique publique sans que celle-ci ne fût jamais directe ni explicite. Les esclaves pouvaient ainsi exprimer leur insatisfaction ou leur mécontentement, sans risque d’être punis pour leur insolence¹¹⁰. »

Ce jeu de faux-semblant relève du « petit marronnage », une expression qui désigne toutes « les stratégies de résistance intrinsèques à l’économie de la plantation qui permettaient à l’esclave de renâcler et de se jouer du maître¹¹¹ ». Dans le discours, on parle de *Signifyin(g)* à propos de la transmission d’un double message : un apparent pour les Blancs, et un caché pour les Noirs¹¹². Née de la nécessité de survivre mais développée et cultivée par la suite, cette aptitude à la feinte et au double jeu, qui repose souvent sur l’humour, a laissé sa

107. « En effet, les ravisseurs européens forçaient souvent les captifs africains à chanter et danser sur le pont des bateaux négriers pour préserver la santé — et donc la valeur — de leur cargaison humaine. » Douglas A. Jones, Jr., « Slavery, performance, and the design of African American theatre », *The Cambridge Companion to African American Theatre*, dir. Harvey Young, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 16.

108. Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*, op. cit., p. 21.

109. *Ibid.*

110. *Ibid.*, p. 21-23.

111. Sylvie Chalaye, *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Paris, Passage(s), 2018, p. 21.

112. Ces deux notions-clefs (le marronnage et le *Signifyin(g)*) sont définies plus précisément aux chapitre 2 et 5.

trace sur la culture africaine américaine, notamment sur le jazz et sur le théâtre de Suzan-Lori Parks.

Parallèlement, au début du XIX^e siècle, alors que le système esclavagiste est toujours en vigueur dans le Sud, la *minstrelsy* (ou le *minstrel*) voit le jour dans le Nord. Inventée par des Blancs pour des Blancs, elle a durablement et profondément influencé la manière dont les Noirs sont représentés aux États-Unis, et ce jusqu'à aujourd'hui.

La *minstrelsy*

Première forme spectaculaire authentiquement américaine, le *blackface minstrel* est le divertissement le plus populaire au XIX^e siècle aux États-Unis, et va jusqu'à atteindre une portée internationale¹¹³. Dans un mélange de théâtre, de musique et de numéros comiques, des hommes blancs y caricaturent les Noirs pour leur amusement et leur profit. Ancêtre de l'*entertainment* moderne, le *minstrel* a cristallisé un certain nombre de stéréotypes qui pèsent sur les Noirs, et conditionné la manière dont le corps noir a été représenté sur scène, au théâtre comme en musique. Pour George C. Wolfe, « *minstrelsy* is an astonishing metaphor for America's fractured cultural identity and also the DNA for all the theatrical forms that have evolved in America since¹¹⁴. »

« *Minstrel* » est la traduction du mot français « ménestrel » ; « *blackface* » fait référence au maquillage noir des interprètes. « Par extension, le *blackface* est l'acteur, le masque et la performance elle-même¹¹⁵. » Apparus au début des années 1830¹¹⁶, les spectacles de *blackface minstrels* détournent des éléments culturels noirs prétendument issus de la plantation (gestes, pas de danse, chants, accents, etc.) pour les pasticher et s'en moquer. Selon Annemarie Bean¹¹⁷, les *minstrels* ne s'appuient pas sur des sources anthropologiques réelles. Née dans le Nord urbain, la *minstrelsy* ne s'est propagée dans le Sud que dans un second

113. Harvey Young, *Theatre and Race*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 39.

114. « Le *minstrel* est une métaphore incroyable de la fracture de l'identité culturelle américaine, et c'est aussi l'ADN de toutes les formes théâtrales qui sont apparues en Amérique depuis. » George C. Wolfe, « Performance Method », *Black Theatre*, *op. cit.*, p. 401.

115. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, *op. cit.*, p. 73.

116. L'origine des spectacles de *minstrel* est incertaine, mais il existe un mythe qui veut que T. D. Rice ait inventé le genre à Pittsburgh en imitant un artiste de rue. Voir Harvey Young, *Theatre and Race*, *op. cit.*, p. 37-39.

117. Annemarie Bean, « Black Minstrelsy and Double Inversion, circa 1890 », *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*, *op. cit.*, p. 172.

temps. Inventée par des hommes qui n’y avaient jamais mis les pieds, elle repose sur une vision fantasmée du monde de la plantation. De surcroît, n’oublions pas que les gestes parodiés étaient eux-mêmes des parodies. Ainsi, dans le *minstrel*, des Blancs imitent des Noirs qui imitent des Blancs. Si l’on considère qu’étaient associés à tout cela de multiples éléments de la culture européenne, on commence à entrevoir le jeu de miroirs qui préside à la naissance de ce théâtre.

Au faite de sa popularité, c’est-à-dire à la fin des années 1840 et au début des années 1850¹¹⁸, le *minstrel* adopte une forme codifiée en trois parties. Dans la première, les interprètes, disposés en demi-cercle, chantent, dansent et échangent des plaisanteries typiquement « nègres » ; parmi les fonctions types, on distingue les *endmen* (des personnages noirs, nommés ainsi à cause de leur position dans le demi-cercle) de l’*interlocutor* (un personnage blanc qui leur donne la réplique). La seconde partie, ou *olio*, présente des dialogues comiques ou des discours parodiques (*stump speeches*), délivrés par des personnages travestis (*wench*) ou faussement savants. « La troisième partie consiste en une courte pièce : la parodie d’un classique (souvent un drame shakespearien), l’adaptation d’un roman ou d’un thème en vogue (*La case de l’Oncle Tom*, par exemple, a fait l’objet de nombreux pastiches) ou encore une création originale censée représenter la vie dans les plantations¹¹⁹. » Le nombre d’interprètes varie de trois à cinq ou plus, mais ce sont presque systématiquement des hommes blancs (les femmes sont extrêmement peu nombreuses), enduits d’un maquillage noir souvent réalisé avec du bouchon de liège brûlé, et vêtus de costumes de « Noirs » rapiécés et/ou trop grands pour eux¹²⁰.

Bien que cette forme codifiée soit la plupart du temps mentionnée dans les ouvrages sur la *minstrelsy*, le genre a constamment évolué — l’évolution la plus importante étant sans doute l’apparition progressive d’interprètes noirs sur les scènes. Rares dans les années 1850, les *minstrels* noirs sont de plus en plus nombreux après la Guerre de Sécession et l’abolition de l’esclavage. « Understanding that their *only* opportunities to appear in vaudeville or theatrical shows were through blackface performance, black artists embraced the conventions

118. Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and The American Working Class*, New York, Oxford University Press, 2013 [1993], p. 9.

119. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, *op. cit.*, p. 78.

120. Eric Lott, *Love and Theft*, *op. cit.*, p. 6. Le *minstrel* a également ses personnages type, dont les deux plus emblématiques sont Jim Crow, le bouffon malin qui a donné son nom aux lois éponymes, et Zip Coon, le dandy maladroit et ridicule.

of white blackface minstrelsy in their stage appearances. They too adopted the costuming, gestures, malapropisms, and slow-tongued dialect¹²¹. » Leurs performances, présentées comme plus authentiques, obtiennent beaucoup de succès. Les artistes africains américains en profitent pour faire évoluer le genre ; ils introduisent de nouveaux personnages, parfois partiellement débarrassés du masque *blackface*¹²², et développent d'autres chants et d'autres danses (*softshoe, cake-walk*). De la *black minstrelsy* naît ainsi le ragtime, un genre pianistique à la rythmique « hachée » (*rag*) très populaire de la toute fin du XIX^e siècle au début du XX^e. Sans entrer dans les débats interprétatifs, notons que la *black minstrelsy* redouble le jeu de miroirs déjà à l'œuvre dans le premier *minstrel*. Comme le dit le pianiste Terry Waldo, « quand l'ère du ragtime commença en 1896, le *cakewalk* était pratiqué par des Noirs qui imitaient des Blancs qui imitaient des Noirs qui imitaient des Blancs¹²³. »

Comportant de nombreuses chansons et numéros musicaux, le *minstrel* est depuis le départ une forme musicale autant que théâtrale. Dans le format canonique du genre, les acteurs sont munis d'instruments tels que le banjo, le violon, le tambourin et les castagnettes en os. Certaines compositions écrites pour le *minstrel* sont restées célèbres, par exemple le classique de Stephen Foster « The Old Folks at Home », plus tard rebaptisé « Swanee River »¹²⁴. En plus de ceux de ragtime, la *black minstrelsy* est le lieu de la professionnalisation des musiciens de blues, explique Amiri Baraka¹²⁵. Nick Tosches cite l'exemple de la Rabbit Foot Company, une troupe du Mississippi par laquelle seraient passés Ma Rainey, Ida Cox, Bessie Smith ou encore Louis Jordan. « W. C. Handy, ajoute-t-il, le soi-disant père du blues, fut musicien de ménestrel de 1896 à 1903¹²⁶. » Ainsi, le *minstrel* dans son ensemble est un des creusets du jazz, mais c'est avec la *black minstrelsy* que sont réunis quelques-uns des principaux ingrédients qui lui ont donné naissance.

121. « Comprenant que le *blackface* était leur seule possibilité d'apparaître dans des spectacles de vaudeville ou de théâtre, les artistes noirs embrassèrent les conventions du *blackface minstrel* blanc dans leurs apparitions scéniques. Eux aussi adoptèrent les costumes, les gestes, les fautes de langage, et le dialecte simplet. » Harvey Young, *Theatre and Race, op. cit.*, p. 42.

122. *Ibid.*, p. 43-44.

123. Terry Waldo, cité par Nick Tosches, *Blackface. Au confluent des voix mortes*, trad. Héloïse Esquié, Paris, Allia, 2003 [2001], p. 195.

124. *Ibid.*, p. 31.

125. Amiri Baraka, *Le peuple du blues*, trad. Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 1963, p. 128.

126. Nick Tosches, *Blackface, op. cit.*, p. 29.

Déclinant à partir des années 1920, le *minstrel* devient définitivement tabou dans les années 1960. Sans dater précisément le basculement, Harvey Young évoque la gêne collective provoquée par l'interprétation en *blackface* d'Othello par Laurence Olivier dans le film éponyme sorti en 1965¹²⁷. Le masque est alors perçu comme le relent obsolète d'une société raciste. Le Mouvement des Droits civiques bat son plein, et les analyses de Ralph Ellison (« Change the Joke and Slip the Yoke », 1958) et Amiri Baraka (*Blues People*, 1963) sont passées par là¹²⁸.

Dans le champ académique, la *minstrelsy* est longtemps analysée comme le spectacle de la différence¹²⁹ et comme un « exemple parfait de récupération/colonisation culturelle et économique de la musique, des danses et chants noirs¹³⁰ ». Sans remettre en question le caractère raciste du *minstrel*, la critique a récemment nuancé sa lecture. Pour Eric Lott (1993), William T. Lhamon (1998), Nick Tosches (2001) ou Christian Béthune (2008), le *blackface* est autant un espace de spoliation que d'interaction culturelle. Selon Eric Lott, la *minstrelsy* transgresse les frontières raciales en même temps qu'elle les construit, ce qui a permis un « échange d'énergies » entre les deux côtés de la ligne de partage des couleurs, et la contamination de la culture dominante par la culture noire¹³¹. Pour William T. Lhamon, le *minstrel* est au départ le signe d'une solidarité de classe trans-raciale, progressivement démantelée par l'évolution du genre pour le profit des classes supérieures. C'est aussi le lieu d'inventions de gestes, notamment dansés, qui perdurent jusqu'à nos jours dans la culture populaire¹³². Pour Christian Béthune, le *blackface* dénote « l'emprise implicite de la créativité afro-américaine [*sic*] sur l'ensemble de la culture américaine¹³³ » ; et la *black minstrelsy* est simultanément l'endroit d'une résistance masquée et d'un processus de légitimation. Quant à Nick Tosches, en qualité de journaliste, il balaye le « jargon académique » de ses

127. Harvey Young, *Theatre and Race*, *op. cit.*, p. 45.

128. Baraka et Ellison ne sont pas les premiers à s'élever contre le *blackface* ; avant eux, Frederick Douglass et James Weldon Johnson avaient déjà fait paraître des textes critiques. Voir la chronique de Frederick Douglass dans *The North Star* du 27 octobre 1848 (citée dans Eric Lott, *Love and Theft*, *op. cit.*, p. 15) ; et James Weldon Johnson, *Negro Americans, What Now?*, New York, The Viking Press, 1934, p. 91-92.

129. Robert Toll, *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America*, New York, Oxford University Press, 1974.

130. Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, *Free Jazz Black Power*, Paris, Gallimard, 1971, p. 227-228. Geneviève Fabre propose une interprétation similaire dans *Le Théâtre noir aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 33.

131. Eric Lott, *Love and Theft*, *op. cit.*, p. 7.

132. William T. Lhamon, *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, trad. Sophie Renault, Paris, Kargo/L'Éclat, 2004 [1998].

133. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, *op. cit.*, p. 84.

prédécesseurs et ne voit dans le *blackface* qu'un exemple paradigmatique du pillage réciproque des cultures blanche et noire sur lequel s'est construit la culture américaine tout entière¹³⁴.

Dans la lignée des recherches les plus récentes (mais sans trancher entre ces différentes positions), nous suggérons d'envisager le *minstrel* à la fois comme un espace d'oppression, de différenciation et de spoliation, et comme un espace d'échange symbolique, ainsi que de circulation et de diffusion de la culture noire. Comme le montre Douglas A. Jones, Jr. à propos de l'époque pré-*minstrel*, dans la performance noire au Nouveau Monde, l'asservissement et l'émancipation coexistent étroitement et depuis toujours¹³⁵. Cette ambivalence irréconciliable conditionne les problèmes qui vont se poser à tous les artistes africains américains par la suite, au théâtre comme dans le jazz. Comment exploiter et mettre en valeur la culture noire sans retomber dans les ornières du *minstrel* ? Faut-il contourner, déconstruire ou tirer parti des rôles traditionnellement imposés ? Concrètement, faut-il afficher une attitude de sérieux, et prétendre ouvertement au grand art, ou reprendre le rôle du bouffon noir, au risque de reproduire une posture avilissante ?

Ces questions ont conditionné la performance scénique africaine américaine tout au long du xx^e siècle, qu'elle soit théâtrale ou musicale. « La dramaturgie de la performance jazzistique [a été] constamment tiraillée entre ces deux pôles¹³⁶. » D'un côté, Louis Armstrong, « l'*entertainer* hilare héritier du *blackface* » ; de l'autre, Duke Ellington, « l'artiste savant », « illustrent deux stratégies opposées et complémentaires dans la longue lutte pour la légitimation de la culture afro-américaine [*sic*]¹³⁷. » Les mêmes questions informent la structuration du théâtre noir en deux grands courants : le *Protest Drama* et l'*Art-Theatre*.

134. Nick Tosches, *Blackface*, *op. cit.*

135. Douglas A. Jones, Jr., *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 20. En plus des performances imposées aux captifs sur les bateaux pendant le Passage du Milieu, Jones examine le cas de certains chants de la plantation, et les productions théâtrales de William Alexander Brown à New York au début du XIX^e siècle.

136. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, *op. cit.*, p. 86.

137. *Ibid.* Notons qu'il s'agit bien de deux « pôles », et non de deux attitudes séparées. Les Noirs se sont constamment joués de ces injonctions, notamment au travers de stratégies *signifiantes* (au sens de Henry Louis Gates, Jr.).

Protest Drama vs. Art-Theatre

Les historiens du théâtre africain américain distinguent en général trois grandes périodes : la Harlem Renaissance, qui correspond aux années 1920 ; les années 1960, avec le Black Arts Movement ; et les années 1990, qui ont vu émerger une génération d'auteurs dramatiques, mentionnée plus haut, qui embrasse et dépasse l'héritage de ses aînés dans un même mouvement, et dont Parks est l'un des fers de lance¹³⁸. Samuel Hay et Henry Miller ont montré que le développement du théâtre noir tout au long du xx^e siècle est resté lié au débat qui, dans les premières décennies, s'est polarisé autour de deux figures centrales : William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) et Alain LeRoy Locke (1885-1954)¹³⁹.

Pour l'auteur de *The Souls of Black Folk*, dont l'école domine la production théâtrale du début du xx^e siècle, il est clair que la dramaturgie noire doit servir un but strictement politique. Le théâtre doit éveiller les consciences et susciter la réflexion. Du Bois s'élève contre la tradition grotesque du *minstrel* et des comédies musicales, et souhaite présenter des pièces sérieuses pour réhabiliter l'image des Noirs en Amérique. À travers un *new theatre*, il souhaite enseigner aux Africains Américains eux-mêmes « the meaning of their history and their rich, emotional life », et « reveal the Negro to the white world as a human, feeling thing¹⁴⁰ ». Ce théâtre de propagande doit montrer la réalité telle qu'elle est, mais aussi telle qu'elle devrait être. Sont privilégiés les « characters and situations that depict the struggle of African Americans against racism¹⁴¹ », que Du Bois appelle « Outer Life » [Vie extérieure]. Les personnages sont idéalisés. Êtres humains modèles ou figures historiques, ils s'expriment

138. Naturellement, quantité d'auteurs et d'autrices ont écrit en-dehors de ces jalons, et le découpage chronologique *a posteriori* que nous avons adopté dans un souci de clarté peut sembler simplificateur ; nous ne le rappelons que dans la mesure où il permet de situer Parks. Par ailleurs, la toute première troupe d'acteurs noirs est née bien avant, au début du XIX^e siècle. Il s'agit de The African Company, fondée en 1821 par James Hewlett à New York. Elle a notamment créé la première pièce de théâtre écrite par un Africain Américain, *The Drama of King Shotaway* de William Alexander Brown. Le texte n'en est pas connu, mais nous savons qu'elle racontait l'insurrection noire de 1795 sur l'île de Saint-Vincent aux Antilles. Voir James V. Hatch, Ted Shine, *Black Theatre USA: Plays by African Americans, The Early Period 1847-1938*, New York, The Free Press, 1996, p. 1.

139. Samuel A. Hay, *African American Theatre: An Historical and Critical Analysis*, *op. cit.* ; Henry D. Miller, *Theorizing Black Theatre: Art Versus Protest in Critical Writings, 1898-1965*, *op. cit.*

140. Enseigner aux Africains Américains « le sens de leur histoire et la richesse de leur vie émotionnelle », et « révéler le Noir au monde blanc comme une chose humaine et sentante. » W. E. B. Du Bois, « The Drama Among Black Folk », *The Crisis*, n° 70, vol. 12, n° 4, août 1916, p. 171.

141. Les « personnages et les situations qui dépeignent le combat des Africains Américains contre le racisme. » Samuel A. Hay, *African American Theatre*, *op. cit.*, p. 3.

dans une langue littéraire et didactique, et, confrontés aux obstacles de la société blanche, ils sont censés susciter de la sympathie. Du Bois met lui-même en application sa théorie dans *The Star of Ethiopia* (1913), un spectacle historique (*pageant*) qui raconte une histoire mythologisée des Noirs Américains, depuis l’Afrique ancestrale jusqu’à l’Émancipation. Très à la mode à l’époque, les *pageants* ne sont pas des pièces de théâtre, mais des parades monumentales ; le texte se présente sous la forme d’une description de ce qui doit se produire sur scène. En six tableaux, il montre sous un jour glorieux l’héritage culturel, artisanal, politique et philosophique des Africains Américains ; l’esclavage est ainsi introduit comme la preuve que les Noirs sont capables de survivre au pire¹⁴².

À ce *Protest Drama*, Locke oppose un *Art-Theatre* qui fait florès parmi la génération de la Harlem Renaissance. Pour lui, le théâtre doit donner une représentation réaliste de la vie et de l’expérience noires, et présenter des « believable characters and situations that sprang from the real life of the people¹⁴³ », indépendamment de ce que peuvent en penser les Blancs. C’est ce que Du Bois appelle l’« Inner Life » [Vie intérieure]. Il est adressé en priorité aux Noirs. Pour ce faire, les intrigues dramatiques s’inspirent de la culture populaire africaine américaine (traditions, histoires, mythes, contes, etc.) ; les personnages expriment des émotions honnêtes et personnelles, ne représentent qu’eux-mêmes, et parlent un langage vernaculaire parfois agrémenté de chants et de danses. Il s’agit de déployer toutes les ressources de la culture noire au service de la scène, dans le but d’apporter une contribution à l’art distincte de celle des Blancs.

The newer motive, then, in being racial is to be so purely for the sake of art. [...] In flavor of language, flow of phrase, accent of rhythm in prose, verse and music, color and tone of imagery, idiom and timbre of emotion and symbolism, it is the ambition and promise of Negro artists to make a distinctive contribution¹⁴⁴.

Ainsi, la nouvelle motivation à accentuer chez soi la dimension raciale est purement artistique. [...] Par la saveur du langage, le débit de la phrase, l’accent du rythme en prose, en vers et en musique, la couleur et le ton des

142. W. E. B. Du Bois, *The Star of Ethiopia*, reproduite dans *Black Theatre USA*, *op. cit.*, p. 89-92.

143. « Des personnages et des situations crédibles qui viennent de la vraie vie du peuple. » Samuel A. Hay, *African American Theatre*, *op. cit.*, p. 3.

144. Alain Locke, « Negro Youth Speaks », *The New Negro*, New York, Atheneum, 1992 [1925], p. 51.

images, l'idiome et le timbre de l'émotion et des symboles, les artistes noirs ambitionnent et promettent de faire une contribution caractéristique.

Pour Locke, il est certain que les Noirs sont unis par l'expérience commune de la domination sociale, mais l'expérience noire dans son entier ne s'y réduit pas¹⁴⁵. Au lieu de se concentrer exclusivement sur le racisme et son combat, le théâtre doit refléter la diversité des vies de la communauté noire. Malgré son opposition à celle de Du Bois, l'école de Locke a aussi une visée socio-politique : par la mise en valeur de sa culture, il entend faire naître chez le public noir « a more positive self-respect and self-reliance¹⁴⁶ », et réhabiliter progressivement son image aux yeux de l'Amérique¹⁴⁷.

Henry D. Miller souligne à quel point la distinction entre Inner et Outer Life épouse la théorie de la double conscience de Du Bois. Dans *The Souls of Black Folk* (1903), ce dernier utilise la célèbre métaphore du voile pour dire l'exclusion des Noirs par le monde blanc, et le dédoublement qui en résulte pour l'esprit africain américain.

The Negro is [...] born with a veil, and gifted with second-sight in this American world,—a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness [...]. One ever feels his twoness,—an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body¹⁴⁸.

Le Noir est [...] né avec un voile et doué de double vue dans ce monde américain — un monde qui ne lui concède aucune vraie conscience de soi, mais qui, au contraire, ne le laisse s'appréhender qu'à travers la révélation de l'autre monde. C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée [...]. Chacun sent constamment sa nature double — un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir.

Le théâtre Outer Life montrerait ainsi la vie des Noirs en tant qu'Américains, tandis que le théâtre Inner Life soulèverait le voile. Deux exemples éclaireront les applications concrètes

145. *Ibid.*, p. 47-48.

146. « Une estime de soi et une indépendance plus positives. » Alain Locke, « The New Negro », *ibid.*, p. 10.

147. Alain Locke, « Negro Youth Speaks », *ibid.*, p. 48.

148. W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, New York, Library of America, 1986 [1903], p. 8-9. (Trad. Magali Bessone, Paris, La Découverte, 2007, p. 11.)

des théorisations de Du Bois et de Locke.

En 1916, à l'occasion d'un concours de dramaturgie, la branche de Washington de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People, association nationale de défense des droits civiques fondée en 1909 entre autres par Du Bois et Archibald Grimké) sélectionne et produit *Rachel*. Écrite par Angelina Grimké (1880-1958, fille d'Archibald), c'est la première pièce noire à être montée au XX^e siècle et la toute première à avoir été écrite par une femme africaine américaine. Destinée à éveiller l'empathie des progressistes blancs, *Rachel* inaugure la tradition du *Protest Drama* : une jeune femme, Rachel, rêve de devenir mère, mais renonce à son rêve lorsque, à la suite de plusieurs révélations (le lynchage de son père et de son demi-frère ; les insultes raciales dont est victime le fils de la voisine ; le chômage auquel, malgré ses diplômes, est condamné son frère du fait de sa couleur), elle comprend que ses futurs enfants ne pourraient mener qu'une vie de malheur. Dans un décor naturaliste, les personnages évoluent de manière stéréotypée et manichéenne ; les événements qui font changer Rachel d'avis sont systématiquement rapportés, toutes les informations transitent par la parole et il n'y a pas d'action proprement dite ; et plusieurs personnages se voient attribuer une ou plusieurs tirades didactiques sur le sort des Noirs aux États-Unis. La pièce est clairement un outil de propagande pro-Noirs : tout élément qui pourrait jeter une lumière trouble sur la communauté en a été évacué, les Noirs sont idéalisés et présentés comme des victimes¹⁴⁹. Lorsque la pièce est choisie, Locke, qui fait partie du comité de sélection, démissionne. La controverse qui s'ensuit est le point de départ du développement officiel des deux écoles détaillées plus haut¹⁵⁰.

Dix ans plus tard, Zora Neale Hurston (1901-1960) fait paraître dans l'unique numéro de la revue *Fire!* une pièce intitulée *Color Struck*, qui dépeint les effets dévastateurs de la hiérarchie des couleurs sur la vie privée des Africains Américains. En route pour un concours de *cake-walk* dans le Sud, Emma, une femme noire, reproche à John son attirance pour Effie, une beauté de couleur claire. Par jalousie, elle va jusqu'à refuser de participer à la danse, et John finit effectivement par concourir — et remporter le prix, un gigantesque gâteau — avec Effie. Vingt ans plus tard, il revient de Philadelphie, à la suite de la mort de la femme qu'il a épousée là-bas (et dont l'identité n'est pas précisée), pour récupérer Emma, restée seule à la

149. Angelina Grimké, *Rachel*, reproduite dans *Black Theatre USA, op. cit.*, p. 135-168.

150. Henry D. Miller, *Theorizing Black Theatre, op. cit.*, p. 44.

campagne avec une fille mulâtre, dont on ne sait si elle est le résultat de l'amour ou d'un viol. D'abord enchantée, Emma le chasse finalement de sa maison, soupçonnant son attirance pour la jeune fille. Malade, cette dernière est déclarée morte à la fin de la pièce par le médecin, seul personnage blanc de la pièce¹⁵¹.

Ce qui frappe à la lecture de *Color Struck*, c'est la profusion d'éléments issus de la culture populaire noire. Anthropologue, Zora Neale Hurston rend le quotidien d'une population rurale qu'elle continuera d'observer toute sa vie, et attire l'attention sur le sort des personnes, en particulier les femmes, laissées seules par la Grande Migration vers le Nord des années 1910-1930¹⁵². Les danses, les chants, les cris, la langue ou les gestes soigneusement consignés par les didascalies plongent le lecteur dans le monde africain américain ; le médecin ne reste pas suffisamment longtemps sur scène pour que puisse être engagée une relation raciale significative. La pièce a été écrite pour le public noir, le seul à même de comprendre et d'apprécier tous les éléments vernaculaires qu'elle contient¹⁵³. Par sa volonté de retranscrire la vie africaine américaine pour elle-même, Hurston s'inscrit clairement dans la mouvance de l'*Art-Theatre* de Locke.

Cette polarisation du débat autour des deux écoles initiées par Du Bois et Locke ne doit pas masquer le fait que la majorité des pièces produites par les dramaturges noirs américains du xx^e siècle mêlent les deux visions, au niveau du fond comme de la forme, et apportent souvent une réponse originale aux questions mentionnées plus haut. Les œuvres peuvent pencher d'un côté ou de l'autre, mais on ne saurait établir de démarcation hermétique entre les deux. Il est cependant intéressant de constater que les interrogations qui sont au cœur de la querelle « Art versus Protest » selon la formule de Henry Miller, sont réactivées à chaque époque, sous des formes nouvelles. C'est que, dans les deux cas, le fond du problème est de savoir ce qu'est le théâtre noir, et selon quelles modalités peut-il être développé, structuré afin de gagner en légitimité dans un contexte politique où l'image scénique des Noirs est contrôlée par les Blancs.

151. Zora Neale Hurston, *Color Struck*, dans *Fire!!*, n° 1, New York, novembre 1926, p. 7-14. Les éditions Ypsilon ont récemment publié une version française de cette revue : *Feu !!, Harlem 1926*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, Ypsilon éditeur, 2017.

152. Cette dimension est étudiée par David Krasner dans *A Beautiful Pageant: African American Theatre, Drama, and Performance in the Harlem Renaissance, 1910-1927*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002, p. 113-130.

153. *Ibid.*, p. 118-119.

De Lorraine Hansberry à George C. Wolfe (1959-1986)

Maintenant que les termes du débat sont posés, nous proposons un bref parcours de six œuvres phares, choisies pour leur importance historique, leur représentativité et/ou parce qu'elles ont influencé Suzan-Lori Parks. Les auteurs présentés sont en majorité des femmes : il ne s'agit pas d'établir une lignée d'autrices dramatiques noires, car il manque des noms importants, mais de mettre en lumière le fait que, depuis Grimké, les femmes ont participé à la production théâtrale noire de manière continue. Dans sa classification du théâtre africain américain selon les deux écoles Du Bois/ Locke, Samuel Hay, qui écrit au début des années 1990, souligne que l'époque où émerge Parks est celle d'une accalmie du débat et d'une tendance à la fusion (depuis 1975). Et il analyse la dramaturgie parksienne comme un dépassement de la polarité traditionnelle. Le rapide parcours ci-dessous permettra de voir en quoi son théâtre propose effectivement une troisième voie, ou un Troisième Royaume¹⁵⁴.

A Raisin in the Sun

À partir des années 1920, de nombreux auteurs émergent. Ils mêlent diversement les enseignements des écoles de Du Bois et de Locke ; pour une véritable chronologie, nous renvoyons aux ouvrages de Samuel Hay et Henry Miller. Pourtant, malgré quelques succès, ce n'est qu'en 1959 qu'une pièce noire atteint une audience nationale, aussi bien au théâtre qu'au cinéma. Pour la première fois, une écrivaine, Lorraine Hansberry (1930-1965), et un metteur en scène noirs, Lloyd Richards, arrivent jusqu'à Broadway. Aujourd'hui considérée comme un classique, la pièce a lancé la carrière de presque tous ses acteurs, dont Sydney Poitier.

Sous une forme dramatique linéaire conventionnelle, *A Raisin in the Sun* raconte l'histoire d'une famille noire dans le ghetto du Southside, à Chicago, après la Seconde Guerre mondiale. Lorsque la pièce commence, les Younger attendent fébrilement l'argent de l'assurance-vie du père, qui vient de mourir. Le fils, Walter Lee, veut l'investir dans un débit de boissons ; la fille, Benethea, veut financer ses études de médecine ; et la mère, qui

154. En référence au titre de sa première pièce, *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*.

s'appelle Lena mais que tout le monde appelle Mama, veut acheter une maison. Au terme des péripéties, la maison est achetée, mais dans un quartier blanc ; Walter Lee a gaspillé les deux tiers de la somme en les confiant à un associé qui a disparu avec ; et Benethea annonce qu'elle part en Afrique. Durant tout ce temps, on ne quitte pas l'étroit appartement que se partagent Lena, ses enfants, Ruth (la femme de Walter Lee), et Travis (leur fils) ; du monde extérieur on ne sait que ce qu'ils en disent. Quand le rideau est tiré, ils sont en route vers leur nouvelle vie.

La réception est diverse : acclamée par la critique blanche, une partie de la critique noire se réjouit de voir une autrice africaine américaine réussir à Broadway, tandis que d'autres, comme Henry D. Miller, ne voient dans ce conte de promotion sociale que de la « pure propagande intégrationniste¹⁵⁵ ». En effet, Lorraine Hansberry promeut les valeurs conservatrices de la classe moyenne, notamment en matière de religion, d'avortement et d'éducation, et sa pièce fait l'apologie de l'intégration. Il serait légitime de s'inquiéter dans les années 1950 aux États-Unis pour une famille noire isolée dans un quartier blanc, dont les représentants ont déjà essayé de les dissuader de s'y installer, mais Hansberry ne nous montre pas les suites de l'accession au rêve américain, uniquement sa poursuite. Le lecteur est invité à s'identifier aux personnages, traités de manière psychologique et réaliste, et à sympathiser avec le sort des Noirs américains du ghetto — dont les aspects rugueux ont été soigneusement gommés¹⁵⁶. La pièce a donc eu du succès auprès de ceux à qui elles s'adressaient : les Blancs. Si elle montre la vie d'une famille noire, un sujet *a priori* Inner Life, ses membres sont idéalisés dans la tradition de l'Outer Life et, surtout, ils sacrifient leur identité ethnique contre l'intégration à la classe moyenne. D'ailleurs, Geneviève Fabre rapporte qu'« Hansberry elle-même déclara n'avoir pas écrit une pièce noire avec *A Raisin* mais une pièce sur une famille américaine en conflit avec les valeurs vénales de la société¹⁵⁷ ». Contrairement aux idées de Locke, Hansberry a plutôt tendance à gommer les éléments de culture africaine américaine qu'à les mettre en valeur, ce que l'exemple de la musique achèvera de montrer.

155. Henry D. Miller, *Theorizing Black Theatre*, *op. cit.*, p. 168.

156. *Ibid.*, p. 168-170. On objectera que la pièce trouve aussi sa résolution dans l'affirmation de fierté raciale de Walter Lee face à l'homme blanc qui tente de les dissuader de déménager, mais Miller montre bien justement à quel point cette résolution, par son incohérence, promeut encore plus les valeurs assimilationnistes.

157. Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 61.

Dans *A Raisin in the Sun*, le jazz et la musique noire américaine sont tenus à distance, et leurs rares occurrences sont stéréotypées, voire disqualifiantes. En guise de culture noire, c'est la musique africaine qui est mise en avant. Dans la deuxième scène de l'Acte II, Walter Lee Younger, dévasté par le choix de sa mère d'acheter une maison au lieu de financer son entreprise, a déserté le travail depuis trois jours. Lorsqu'elle lui demande ce qu'il a fait de ses journées, tandis qu'un « *steamy, deep blues pours into the room* », il lui décrit la musique que l'on peut entendre tous les soirs au *Green Hat*, et celle-ci devient la toile de fond de sa dépression. « You can just sit there and drink and listen to them three men play and you realize that don't nothing matter worth a damn, but just being there—¹⁵⁸ ». Ainsi, le blues indiqué par la didascalie, qui ne semble venir de nulle part, est immédiatement associé à l'errance et au désespoir de l'homme noir, selon le stéréotype traditionnel dénoncé par Albert Murray¹⁵⁹.

L'autre occurrence significative de la musique noire dans *A Raisin in the Sun* va plus loin. Dans la première scène de l'Acte II, alors que Ruth écoute la radio en repassant, sa belle-sœur Benethea parade en robe traditionnelle nigériane, cadeau de son soupirant africain. « *She promenades to the radio and, with an arrogant flourish, turns off the good loud blues that is playing* », s'exclame : « Enough of this assimilationist junk¹⁶⁰ ! », et le remplace par de la musique africaine, sur laquelle elle danse et chante, bientôt rejoint par son frère. Ici, le blues, donc l'Amérique, est disqualifiée au profit de l'Afrique, terre originelle fantasmée par Benethea. De plus, le blues est considéré comme une musique aliénée, terreau d'une intégration indésirable aux yeux de Benethea.

Ainsi, la musique africaine américaine est soit utilisée comme un élément de folklore stéréotypé, soit délégitimée. Finalement, comme l'analyse Henry Miller, « for the Youngers themselves, all the artifacts of African American culture have been wiped clean from the play, which will, no doubt, allow the Youngers to be more easily integrated into mainstream American society¹⁶¹. » Cette perspective ne pourrait pas être plus éloignée de celle du théâtre

158. Un « *blues profond et chaud envahit la pièce* ». « Tu peux juste t'asseoir là et boire et écouter ces trois mecs jouer, et tu réalises que plus rien n'a d'importance sinon juste être là — ». Lorraine Hansberry, *A Raisin in the Sun*, New York, Vintage Books, 1994 [1958], p. 105-106.

159. Albert Murray, *Stomping the Blues*, op. cit., p. 45.

160. « *Elle déambule jusqu'à la radio et, d'un grand geste arrogant, éteint le bon blues sonore qui joue. Assez de cette merde assimilationniste !* » *Ibid.*, p. 76.

161. « En ce qui concerne les Younger eux-mêmes, tous les artefacts de la culture africaine américaine ont été évacués de la pièce, ce qui, sans aucun doute, leur permettra de s'intégrer plus facilement dans la société

qui naît juste après, sous la plume d'Amiri Baraka.

Dutchman

Pendant les années 1960, tandis que le Mouvement des Droits Civiques bat son plein et que le théâtre majoritaire remet en question le statut de l'auteur, fait voler en éclats la représentation traditionnelle et accueille les nouvelles pratiques performatives sur les scènes, Harlem voit la naissance puis la mort dix ans après du Black Arts Movement et de l'école associée, The Black Arts Repertory and School. Bien qu'éphémère, il a laissé une empreinte durable sur le théâtre africain américain. Théâtre, arts visuels, poésie, danse ou performance y sont pensés comme des outils idéologiques et militants. « The importance of black theater in the '60s goes far beyond its existence as a group of theatrical performances », expliquait Amiri Baraka dans une conférence prononcée en avril 1983. « In essence, it was another form of the Black Liberation Movement¹⁶². » Pour les membres du Black Arts Movement, le théâtre noir devait refléter l'histoire et la vie contemporaine de sa communauté, l'inciter au combat politique, et, ainsi, participer à sa libération. Révolutionnaire, il était pensé comme « a weapon in the struggle for change and liberation¹⁶³ », comme un art populaire anti-élitiste explicitement destiné aux masses, et comme l'expression de la mémoire et de la culture noires. En conséquence, l'esthétique du Black Arts Movement est séparatiste : il s'agit de rejeter, voire de détruire, la vision blanche du monde pour la remplacer par la sienne. Ce théâtre s'inscrit ainsi explicitement dans les pas de l'art de propagande prôné par l'école de Du Bois.

Chef de file, Amiri Baraka (1934-2014), qui s'appelle encore LeRoi Jones à cette époque, écrit en 1964 *Dutchman*, depuis considérée comme la pièce emblématique de ce courant (bien que le Black Arts Movement proprement dit ne soit né que l'année suivante et

américaine dominante. » Henry D. Miller, *Theorizing Black Theatre*, op. cit., p. 170.

162. « L'importance du théâtre noir dans les années 60 dépasse largement le cadre de son existence comme un groupe de performances théâtrales. Par essence, c'était une autre forme du Mouvement de Libération des Noirs. » Amiri Baraka, « Black Theater in the Sixties », *Studies in Black American Literature, Volume II*, « Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism », dir. Joe Weixlmann, Chester J. Fontenot, The Penkevill Publishing Company, 1986, p. 225.

163. « Une arme dans le combat pour le changement et la libération. » *Ibid.*, p. 234.

que l'esthétique de Baraka ait considérablement évolué par la suite¹⁶⁴). À New York, dans une rame de métro presque vide qui ne semble aller nulle part, une femme blanche (Lula) accoste, séduit et provoque un homme noir (Clay). Dès les premières lignes, on comprend que le dialogue, linéaire et découpé en deux scènes, met en jeu l'ensemble de l'Histoire des relations entre Blancs et Noirs aux États-Unis. « Weren't you staring at me through the window¹⁶⁵? », demande Lula à Clay, comme une menace. Cette simple réplique convoque immédiatement dans l'esprit du lecteur/spectateur la longue tradition de lynchage des hommes noirs pour avoir approché ou regardé une femme blanche — l'affaire Emmett Till en étant l'exemple le plus célèbre. L'issue de la pièce, le meurtre de Clay par Lula, était écrite.

Destinée à déstabiliser et à choquer, cette pièce cherche à pousser son public à l'action et à intervenir dans le réel. En ce sens, elle rejoint l'inspiration artaudienne de l'époque. « Clay, you got to break out », crie Lula pour l'inviter à danser « sauvagement » avec elle, peu avant la fin de la pièce. « Don't sit there dying the way they want you to die. Get up¹⁶⁶. » Geneviève Fabre souligne l'ironie dont Baraka a fait preuve en confiant cette réplique à Lula, symbole du monde blanc : « Elle assume le rôle de provocateur/révéléateur que le théâtre est appelé à jouer auprès de la communauté noire¹⁶⁷. » Si le dialogue avance selon une progression linéaire classique, la pièce adopte en fait une forme cyclique : on comprend à la fin, après que le corps de Clay a été jeté dehors avec l'aide d'autres passagers, que Lula s'apprête à rejouer la même scène avec un autre homme noir. De plus, les personnages sont des abstractions politiques¹⁶⁸ : ils représentent les Blancs contre les Noirs, l'Eve tentatrice contre l'innocent Adam. Leurs échanges sont construits selon un même schéma : Lula jette à la figure de Clay une suite de stéréotypes dévalorisants pour les Noirs, jusqu'à ce que celui-ci explose dans ce qui sera son dernier monologue.

« Le drame de Jones prend [...] pour cibles les objectifs présentés comme désirables par Lorraine Hansberry : l'intégration, l'accès à la classe moyenne, le dialogue avec les libéraux. À travers l'expérience de Clay, [...] il rappelle que l'entrée dans la société blanche

164. Aimee Zygmanski, « Amiri Baraka and the Black Arts Movement », *The Cambridge Companion to African American Theatre*, op. cit., 2013, p. 137-139.

165. Amiri Baraka, *Dutchman*, New York, Harper Perennial, 2001 [1964], p. 6.

166. « Clay, tu dois te libérer. Ne reste pas assis là, c'est comme ça qu'ils veulent te voir mourir. Lève-toi. » *Ibid.*, p. 31.

167. Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*, op. cit., p. 100.

168. Henry D. Miller, *Theorizing Black Theatre*, op. cit., p. 210.

est un leurre¹⁶⁹. » Cette dénonciation du rêve de l'assimilation passe notamment par la musique. Hormis la chanson improvisée de Lula, il n'y a pas de musique à proprement parler dans la pièce, mais, dans son monologue final, Clay invoque les figures de Charlie Parker et Bessie Smith.

They say, "I love Bessie Smith." And don't even understand that Bessie Smith is saying, [...] "Kiss my black ass." [...] Charlie Parker? Charlie Parker. All the hip white boys scream for Bird. [...] Bird would've played not a note of music if he just walked up to East Sixty-seventh Street and killed the first ten white people he saw. [...] If Bessie Smith had killed some white people she wouldn't have needed that music¹⁷⁰.

Ils disent : "J'adore Bessie Smith." Et ne comprennent même pas que Bessie Smith est en train de leur dire : [...] "Mon cul noir t'emmerde." [...] Charlie Parker ? Charlie Parker. Tous les mecs blancs branchés réclament Bird. [...] Bird n'aurait pas joué une note de musique s'il avait juste remonté la 67^e rue Est et tué les dix premières personnes blanches qu'il avait vues. [...] Si Bessie Smith avait tué des Blancs, elle n'aurait pas eu besoin de cette musique.

Au contraire de chez Hansberry, le jazz et le blues sont le lieu d'un double discours, grâce auquel ils subliment la violence extrême qui les sous-tend. Bessie Smith et Charlie Parker sont convoqués pour leur exemplarité, ils incarnent le paradigme de la culture et de l'identité noires ; le poète vient en second : « And I'm the great would-be poet. Yes. That's right! Some kind of bastard literature... all it needs is a simple knife thrust. Just let me bleed you, you loud whore, and one poem vanished¹⁷¹. »

Quand on l'interroge sur ses influences, Parks ne cite jamais Lorraine Hansberry ni Amiri Baraka. Elle s'inscrit en faux tant par rapport au réalisme de Hansberry qu'à l'activisme théâtral de Baraka ; les dramaturges africains américains qui ont ses faveurs sont

169. Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*, op. cit., p. 101.

170. Amiri Baraka, *Dutchman*, op. cit., p. 34-35.

171. « Et je suis le grand aspirant poète. Oui. C'est ça ! Une sorte de littérature bâtarde... qui n'a besoin que d'un simple coup de couteau. Laisse-moi juste te saigner, espèce de sale pute, et un poème a disparu. » *Ibid.*, p. 35. Précisons cependant que, pour Miller, cette façon d'interpréter la musique noire comme une réaction à l'oppression blanche ne fait que perpétuer l'idée selon laquelle les Africains Américains n'auraient pas de culture propre, indépendante de leur existence dans l'Amérique blanche, et balaye l'importance des influences africaines que son étude s'attache à souligner. Et dans le même passage, Miller montre que, sous ses discours révolutionnaires, se cachent chez Baraka des idéaux qui sont aussi ceux de la classe moyenne blanche. Voir *Theorizing Black Theatre*, op. cit., p. 208-209.

Adrienne Kennedy, Ntozake Shange et August Wilson¹⁷².

Funnyhouse of a Negro

Parks aime raconter que c'est la lecture de *Funnyhouse of a Negro* qui lui a appris que l'on pouvait faire ce que l'on voulait sur une scène de théâtre. Publiée la même année que *Dutchman*, la première et la plus connue des pièces d'Adrienne Kennedy (1931-) substitue aux cadres dramatiques traditionnels une logique onirique et fantastique¹⁷³. Cloîtrée dans sa chambre, Sarah voit défiler la Duchesse de Habsbourg, la Reine Victoria, Patrice Lumumba et Jésus, lesquels sont tous des extensions d'elle-même. Dans leurs échanges successifs, ils racontent la même histoire : toutes les nuits, Sarah reçoit la visite de son père noir, dont on ne sait s'il est mort ou vivant, et cherche à lui échapper. Sa mère, une femme blanche, la seule qui aurait pu l'amener vers la lumière, est devenue folle. L'Angleterre et l'Afrique représentent les deux pôles entre lesquels Sarah la métisse, ou *Negro-Sarah*, est tiraillée. À l'exception de cette dernière et de Patrice Lumumba, tous ont le visage en whiteface. Hantée par l'obsession de la blancheur, la jeune fille s'est perdue dans un entre-deux cauchemardesque. La symbolique des couleurs et des masques est issue d'un univers de fête foraine : tout doit sonner faux, nous indiquent les didascalies. Loin d'être noble, le combat intérieur de Sarah apparaît comme dérisoire. À la fin, incapable de retrouver le chemin d'un Moi unifié, elle se pend.

Pièce Inner Life en ce qu'elle explore la vie intérieure d'une femme noire dans une forme qui relève du théâtre d'art, *Funnyhouse of a Negro* ne comporte significativement pas de musique. La culture africaine américaine n'y est pas convoquée, car elle est précisément l'objet du rejet de Sarah. Avançant par itérations, morcelée, la parole circule de bouche en bouche de façon à perdre le lecteur ; la frontière entre le rêve et la réalité est rendue illisible. Adrienne Kennedy nous plonge dans un esprit tourmenté : les images se succèdent sans

172. À la même époque que Baraka et Kennedy, James Baldwin écrit du théâtre. Au regard de son influence sur Parks (il a été son professeur), il semblerait naturel de s'y arrêter un instant. Pourtant, nous choisissons de ne pas le faire, dans le souci de ne pas alourdir cette section, et pour deux autres raisons : même si le théâtre de Baldwin est étudié dans les histoires du théâtre africain américain, il est resté plus confidentiel que ses romans et en-dehors des grands courants, à l'image de son auteur. Ensuite, plus que sa dramaturgie, c'est sa pensée politique et spirituelle qui a influencé Parks.

173. Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro*, New York, Samuel French, 1999 [1964].

s'éclairer les unes les autres, il n'y a pas de fable linéaire, les personnages endossent plusieurs identités à la fois, et ils sont tous *in fine* des produits de l'imagination. Souvenirs, fantasmes et mythes sont mélangés de telle sorte qu'on ne puisse les distinguer. Qualifiée de « surréaliste » et d'« absurde » par la critique, la pièce s'autorise des écarts exceptionnels par rapport à la tradition du réalisme américain — c'est peut-être pourquoi elle est si peu jouée — et c'est en cela qu'elle a le plus influencé Parks.

for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf

Après *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry, *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* (1975) de Ntozake Shange (1948-2018) est la deuxième pièce d'une autrice noire à arriver jusqu'à Broadway. Elles ne pourraient pas être plus différentes. Shange donne voix à l'expérience féminine africaine américaine, en particulier sous l'angle du rapport aux hommes¹⁷⁴. Si certains poèmes donnent une image positive de l'amour et de la sexualité, d'autres montrent la violence qui habite les rapports de genre. « a nite with beau willie brown » notamment, dans lequel le personnage de Beau Willie Brown, de retour de la guerre du Vietnam, bat sa compagne et finit par tuer ses enfants, a retenu l'attention et alimenté la controverse suscitée par cette pièce. À travers cette œuvre, Shange rompt brutalement avec le théâtre militant de Baraka en mettant en avant ses grandes oubliées, et avec l'art de propagande de Du Bois, censé donner une image positive de la communauté.

Alors que *A Raisin in the Sun* suit le modèle dominant de la « pièce bien faite¹⁷⁵ », *for colored girls* le remet radicalement en question. Le texte se présente comme un *chorepoem* (un poème chorégraphique), un terme qui désigne une forme théâtrale qui combine poésie, prose, chant, danse et musique. Ce mélange des genres s'élève contre la séparation occidentale des arts et se place dans la lignée du syncrétisme africain¹⁷⁶. Parallèlement, Ntozake Shange ne se considère pas comme une dramaturge mais comme une poète.

174. Ntozake Shange, *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*, New York, Scribner, 2010 [1975].

175. « Se caractérisant par l'agencement logique de [son] action [...], la pièce bien faite décrit un prototype de dramaturgie post-aristotélicienne ». La paternité de l'expression est attribuée à Eugène Scribe. Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 257.

176. James V. Hatch, *A History...*, *op. cit.*, p. 426.

as a poet in american theater/ i find most activity that takes place on our stages overwhelmingly shallow/ stilted & imitative, that is probably one of the reasons i insist on calling myself a poet or writer/ rather than a playwright/ i am solely interested in the poetry of a moment/ the emotional & aesthetic impact of a character or a line. for too long now afro-americans in theater have been duped by the same artificial aesthetics that plague our white counterparts/ the “perfect play”¹⁷⁷.

en tant que poète dans le théâtre américain/ je trouve la plupart de ce qui se passe sur nos scènes extrêmement superficiel/ guindé & imitatif, ce qui est probablement l’une des raisons pour lesquelles je tiens à m’appeler poète ou écrivaine/ au lieu de dramaturge/ je suis uniquement intéressée par la poésie d’un moment/ par l’impact émotionnel et esthétique d’un personnage ou d’une réplique. depuis trop longtemps maintenant les afro-américains au théâtre ont été leurrés par les mêmes esthétiques artificielles qui plagient nos homologues blancs/ “la pièce bien faite”.

À première vue, il semble que ce manifeste aurait pu être écrit par Parks. Celle-ci a souvent témoigné de son admiration pour les innovations formelles et politiques de Shange¹⁷⁸ ; incidemment, elle a mis en scène *for colored girls* à l’université. Shange et Parks ont beaucoup en commun : toutes deux sont arrivées au théâtre sur les conseils d’un tiers, alors qu’elles n’y pensaient pas au départ ; toutes deux donnent voix à des personnages féminins noirs complexes et anti-manichéens ; et toutes deux puisent dans la culture africaine américaine les outils de leur remise en question du canon dramatique traditionnel. Cependant, il existe des différences de taille entre les deux autrices.

Les personnages de *for colored girls* sont exclusivement des femmes, et l’un des grands mérites de cette pièce est d’avoir attiré l’attention sur la question du genre dès 1975, question qui, on s’en souvient, se développe sur les scènes au cours des années 1980 et 1990. Shange parle des femmes noires pour les femmes noires. « The show was literally *for colored girls*, which to me meant women-centered¹⁷⁹. » Le point de vue du discours prononcé sur scène, tout comme celui à qui il s’adresse, est excessivement ciblé. Pour cette raison, ainsi

177. Ntozake Shange, « Foreword », *Three Pieces*, New York, St. Martin’s Press, 1981, p. ix.

178. À sa mort en 2018, elle a écrit son obituaire pour le *Time*. Parks, « Suzan-Lori Parks Remembers Ntozake Shange’s “Range of Ferocity” », *Time*, 1^{er} novembre 2018, URL : <https://time.com/5441416/suzan-lori-parks-ntozake-shange-obituary/>. Consulté le 5 octobre 2019.

179. « Le spectacle était littéralement *for colored girls* [pour les filles de couleur], ce qui, pour moi, signifiait qu’il était centré sur les femmes. » Ntozake Shange, préface de *for colored girls*, *op. cit.*, p. 10.

que pour sa célébration de l'idiome africain américain, Shange s'inscrit plutôt dans la continuité de l'Inner Life défendue par l'école de Locke.

À l'inverse, il est clair que le théâtre de Parks s'adresse à tous, femmes et hommes, Noirs et Blancs, Américains et non Américains. Après avoir participé à une rencontre de dramaturges africaines américaines à Los Angeles en 1993, « Parks described her discomfort on the panel when Shange began to speak for “The black woman playwright”, using a collective “we”, asserting that at times white audiences were not needed, a position that Parks does not share : “I don't want to be so narrowly defined ; I want as many people to see my works as possible.”¹⁸⁰ ». Avec une telle prise de position, elle s'oppose d'emblée à la tradition de Du Bois, et ce dernier se serait peut-être inquiété de savoir si ce désir d'universalité n'aurait pas fini par être rattrapé par l'« universellement blanc¹⁸¹ » qui domine l'esthétique américaine. August Wilson se serait certainement posé la même question.

Fences

August Wilson (1945-2005) fait partie des dramaturges américains les plus importants du xx^e siècle, au même titre que Eugene O'Neill, Tennessee Williams ou Arthur Miller. Entre 1973 et 2005, il a écrit seize pièces, dont dix constituent le Pittsburgh Cycle ou Century Cycle, qui vise à montrer la vie des Africains Américains pendant chacune des décennies du xx^e siècle. Suzan-Lori Parks, qui a souvent témoigné de son admiration pour lui, a préfacé la dernière, *Radio Golf*. Ses œuvres sont des drames familiaux qui mettent en jeu des personnages noirs réalistes, souvent issus de milieux populaires, aux prises avec les limites imposées par l'Amérique blanche.

La pièce des années 1950 du cycle, *Fences* (1986, Prix Pulitzer), montre entre autres la manière dont un père, Troy Maxson, qui a du renoncer à une carrière de joueur de baseball pour devenir éboueur à cause de sa couleur, reproduit l'oppression dont il a été victime sur

180. « Parks décrit sa gêne quand, dans le panel, Shange commença à parler pour “La Dramaturge noire”, en utilisant un “nous” collectif, affirmant que parfois on pouvait se passer du public blanc, une position que Parks ne partage pas : “Je ne veux pas être si étroitement définie ; je veux que mon travail soit vu par le plus de gens possible.” » Linda Ben-Zvi, « Aroun' the Worl' : The Signifying Theatre of Suzan-Lori Parks », *The Theatrical Gamut: Notes for a Post-Beckettian Stage*, dir. Enoch Brater, Ann Arbor, Michigan Press, 1995, p. 207.

181. Geneviève Fabre utilise cette formule à propos de Lorraine Hansberry dans *Le théâtre noir aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 61.

son fils en l'empêchant de devenir footballeur, vingt ans après¹⁸². Ainsi, la pièce présente moins le récit d'un homme noir en situation de subordination raciale explicite que les conséquences de cette vexation sur ses désirs, ses liens familiaux, etc. La langue de Wilson est à la fois littéraire et populaire ; les personnages ne sont pas idéalisés, mais prennent volontiers position sur des sujets politiques. Dès la première scène, Troy revendique son droit à devenir chauffeur du camion-poubelle, un poste jusque là réservé aux employés blancs, et qu'il obtiendra au cours de la pièce. Contrairement à *A Raisin in the Sun*, *Fences* est pour autant loin de faire l'apologie de l'intégration : plus tard, Troy avoue que devenir chauffeur l'a isolé du reste du groupe, et notamment de son coéquipier et ami, Bono — de nombreux commentateurs ont noté que la désagrégation de la communauté était le prix à payer pour l'intégration.

Wilson met en valeur certaines caractéristiques de la culture noire chez ses personnages, en particulier le blues. Dans *Fences*, on chante pour exprimer des émotions, annoncer la suite ou faire avancer l'intrigue. Ainsi, lorsque Troy veut que sa femme, Rose Maxson, adopte sa fille illégitime, il lui chante une berceuse : « Please, Mr. Engineer let a man ride the line/ I ain't got no ticket please let me ride the blinds¹⁸³. » Ici, les paroles sont aussi significatives que le simple fait de chanter ; la berceuse n'est d'ailleurs pas directement adressée à Rose. Wilson utilise le langage du blues : « ride the blinds » est une expression qui renvoie au fait de se glisser clandestinement entre deux rames d'un train, sur la dangereuse plate-forme extérieure. Une autre chanson, « Blue Song », que Troy a héritée de son père et transmise à ses enfants, est utilisée à plusieurs reprises dans des contextes différents. Les paroles racontent l'histoire d'un vieux chien, Blue, qui sert tout au long de la pièce de métaphore pour Troy. Lorsque sa femme le rejette pour son infidélité, ce dernier la chante comme une lamentation : « Old Blue died and I dig his grave/ Let him down with a golden chain¹⁸⁴ ». On comprend alors qu'il s'est enterré lui-même dans son malheur. Mais, après sa mort, les mêmes paroles, légèrement révisées, servent à son fils Cory à accomplir son deuil. Dans la dernière scène, celui-ci, qui en veut toujours à son père, refuse d'assister à ses funérailles. C'est Raynell, la petite sœur que Rose a élevée comme sa fille, qui le convainc.

182. August Wilson, *Fences*, New York, Plume, 1986.

183. « S'il vous plaît, M. le Contrôleur laissez un homme prendre le train/ Je n'ai pas de billet s'il vous plaît laissez-moi m'y glisser. » *Ibid.*, p. 79.

184. « Le Vieux Blue est mort et je creuse sa tombe/ Laissez-le descendre avec une chaîne en or ». *Ibid.*, p. 83.

« Old Blue died and I dug his grave/ [...] Go on Blue, you good dog you¹⁸⁵ », entonnent-ils ensemble.

Avec sa peinture d'une Amérique noire complexe et anti-manichéenne, Wilson amène les spectateurs, blancs et noirs, à s'identifier à des personnages noirs et, par là, à reconnaître leur humanité, tout en célébrant la richesse de la culture africaine américaine. En ce sens, il connecte ensemble des éléments Inner Life et Outer Life de façon inextricable, et réalise une synthèse des deux écoles. Si Parks a retenu cette synthèse dans son théâtre, elle a en revanche remis en question la forme naturaliste qu'il avait adoptée pour lui préférer un jeu postmoderne dans lequel l'humour occupe une place centrale. En cela, elle fait preuve de la même impertinence que George C. Wolfe, qui écrit la même année que *Fences*, en 1986, une pièce qui fait date.

The Colored Museum

Créée au Crossroads Theatre Company, dans le New Jersey, puis rapidement transférée au Public Theater, *The Colored Museum* « change[d] the face of African American theatre¹⁸⁶ ». À travers onze tableaux, Wolfe, de manière à la fois comique et brutale, moque non seulement les stéréotypes plaqués sur les Noirs, mais aussi ceux dans lesquels ils se sont enfermés eux-mêmes. Dès le premier tableau, le public est invité à monter à bord d'un avion baptisé Celebrity Slaveship, dans une parodie grinçante du Passage du Milieu qui dénonce l'exploitation culturelle et économique de l'esclavage. Sont également accusés l'obsession pour le défrisage des cheveux, la peur de l'homosexualité, la légende de Josephine Baker, les traumatismes légués par la guerre du Vietnam ou les grossesses adolescentes. Enfin, dans le tableau de plus long de la série, « The Last Mama-on-the-Couch Play », Wolfe propose une violente caricature du théâtre noir lui-même. Il y parodie aussi bien la tragédie grecque que la comédie musicale *soul*, et convoque les personnages sacrés du théâtre africain américain : la mère cheffe de famille (la « Mama »), et l'homme noir émasculé par la double domination, à l'extérieur de l'homme blanc, et à l'intérieur de sa mère. « His brow is heavy from three

185. « Le Vieux Blue est mort et j'ai creusé sa tombe/ [...] Va, cher Blue, tu es un bon chien ». *Ibid.*, p. 99.

186. Cette création « [a] chang[é] le visage du théâtre africain américain. » James V. Hatch, *A History...*, *op. cit.*, p. 40.

hundred years of oppression¹⁸⁷. » Son nom, Walter-Lee-Beau-Willie-Jones, fait référence aux personnages de Walter Lee Younger dans *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry, et de Beau Willie dans *for colored girls...* de Ntozake Shange. Bien qu'il soit courant, on peut se demander si le nom « Jones » n'est pas également un clin d'œil à LeRoi Jones. *The Colored Museum*, qui a eu beaucoup d'écho, a lancé la carrière de Wolfe. On y retrouve les mêmes ingrédients que chez Parks : la parodie, le grotesque, la provocation, mais aussi une certaine tristesse et des sujets graves. Wolfe a par ailleurs joué un grand rôle dans la carrière de Parks, qui reconnaît volontiers sa dette envers lui¹⁸⁸ : directeur du Public Theater entre 1993 et 1997, il y a produit *The America Play*, *Venus* et *In the Blood*, et c'est lui qui a créé *Topdog/Underdog*.

Au terme de ce parcours, on constate que les filiations formelle et politique de Parks ne se recoupent pas exactement. Si son théâtre s'inscrit dans la lignée des expérimentations d'Adrienne Kennedy, Ntozake Shange et George Wolfe, et contre le naturalisme de Lorraine Hansberry, Amiri Baraka et August Wilson, il témoigne d'un positionnement politique qui prolonge, développe et dans certains cas dépasse leurs points de vue respectifs.

III. New Black Math

A black play does not exist.
Every play is a black play.
SAY WHAT¹⁸⁹?

« What is black theatre¹⁹⁰? », se demande encore Suzan-Lori Parks au début du XXI^e siècle. Bien qu'elle se défende d'être une porte-parole de la communauté¹⁹¹, elle est

187. « Son front est lourd de trois cents ans d'oppression. » George C. Wolfe, *The Colored Museum*, New York, Dramatists Play Service, Inc., 1987, p. 26.

188. Kathy Sova, « A Better Mirror » [2000], *Suzan-Lori Parks in Person*, dir. Philip C. Kolin et Harvey Young, New York, Routledge, 2014, p. 100-101.

189. « Une pièce noire n'existe pas./ Toute pièce est une pièce noire./ QUOI ? » Suzan-Lori Parks, « New Black Math », *Theatre Journal*, vol. 57, n° 4, 2005, p. 577.

190. « Qu'est-ce que le théâtre noir ? » Suzan-Lori Parks, « God Bless You, Ntozake Shange... », *The Black List*, dir. Timothy Greenfield-Sanders et Elvis Mitchell, New York, Atria Books, 2008, p.157.

191. Parks citée par Monte Williams, « At Lunch With: Suzan-Lori Parks; From A Planet Closer To the Sun », *The New York Times*, 17 avril 1996, URL : <http://www.nytimes.com/1996/04/17/garden/at-lunch-with-suzan-lori-parks-from-a-planet-closer-to-the-sun.html>. Consulté le 7 octobre 2016.

fréquemment citée sur cette question car elle est plus célèbre que ses confrères, et parce qu'elle a écrit deux essais qui proposent une nouvelle définition du théâtre noir : « An Equation for Black People Onstage » (1995) et « New Black Math » (2005).

À la suite de W. E. B. Du Bois et d'Alain Locke, tous les auteurs dramatique africains américains se sont efforcés d'apporter à travers leurs œuvres une réponse à cette question. Du côté du *Protest Drama*, l'accent était porté sur la place des Noirs dans une société majoritairement blanche (Outer Life) ; du côté de l'*Art-Theatre*, il s'agissait plutôt de donner à voir la vie et la culture de la communauté (Inner Life). Cependant, de nombreux auteurs, tel August Wilson, ont remis en cause cette distinction, et les termes du débat ont évolué au fur et à mesure, y compris sous la plume de ses principaux théoriciens. La lecture de l'ouvrage de Samuel A. Hay révèle que l'école de Du Bois a plutôt reflété avec le temps les idées des classes populaires et/ou des séparatistes, tandis que l'école de Locke plutôt celles des classes moyennes et/ou des assimilationnistes¹⁹². Pour Hay, aux côtés d'autres dramaturges des années 1980, Suzan-Lori Parks est arrivée à une fusion des deux courants, de sorte que le schisme est selon lui définitivement refermé¹⁹³. S'il est sans doute encore trop tôt pour se prononcer sur ce dernier point, il nous semble qu'effectivement, Parks embrasse et prend ses distances dans un même mouvement avec les deux tendances historiques du théâtre africain américain et, ce faisant, les dépasse.

Ses pièces présentent des personnages noirs aliénés : les trois colocataires d'*Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* peinent à trouver leur identité dans un monde où elles sont constamment soumises au regard blanc, personnifié par le Naturaliste ; dans *Topdog/Underdog*, Lincoln est obligé de travailler pour un salaire inférieur à ce qu'un Blanc aurait gagné ; Venus, dans la pièce éponyme, est réduite en quasi-esclavage par un homme puis une femme blanche — toutes situations qui s'inscrivent dans la tradition Outer Life de Du Bois. Comme August Wilson, Parks montre le résultat de cette aliénation sur la vie privée : dans *In the Blood*, Hester, La Negrita tue son fils ; Lincoln est assassiné par son frère Booth ; Venus meurt abandonnée. De plus, elle cherche souvent à provoquer ; *Venus* est ainsi une ré-exhibition qui entend mettre mal à l'aise son public. Enfin, ses personnages

192. Samuel A. Hay, *African American Theatre, op. cit.*, p. 96-104. Là encore, cette polarité n'est qu'indicative ; Amiri Baraka a eu par exemple maintes fois l'occasion de la remettre en cause, volontairement ou non.

193. *Ibid.*, p. 121-122.

représentent plus qu'eux-mêmes : Lincoln et Booth rejouent malgré eux la scène historique de l'assassinat d'Abraham Lincoln ; *The Foundling Father* et *Black Man with Watermelon*, respectivement dans *The America Play* et *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, sont des allégories de la condition des Africains Américains ; la chasse du fils de Hester Smith dans *Fucking A* convoque des réminiscences de l'esclavage...

Cependant, ces images ne servent pas de discours particulier. En opposition à la vision du théâtre portée par Du Bois, il n'est jamais question de promouvoir une idéologie ni de sacrifier la dramaturgie à un but politique. L'Histoire africaine américaine est fréquemment convoquée, mais non à des fins didactiques ou militantes. Dans son commentaire de la pièce *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, Samuel A. Hay avance que Parks a tellement assimilé les objectifs de Du Bois (utiliser l'Histoire africaine américaine pour encourager la fierté raciale et combattre le racisme) qu'ils sont devenus les moyens par lesquels elle s'adresse à l'Amérique tout entière pour mettre en lumière le manque de connaissance du passé — et c'est cette recherche d'un « savoir et d'une vision ancestraux » qui constituerait dorénavant la cause commune des deux écoles¹⁹⁴. En effet, pour Parks, il ne s'agit plus de raconter aux Noirs leur Histoire, idéalisée (comme chez Du Bois) ou non (comme chez Locke), pour qu'ils s'en emparent, mais de faire prendre conscience à tous que l'Histoire est encore à construire, y compris ensemble, au présent. Cette prise de distance s'incarne par exemple dans un jeu postmoderne sur les stéréotypes. Dans la même pièce, le *Black Man* dont il est question, qui personnifie le destin de l'homme noir aux États-Unis, est ainsi flanqué d'une pastèque, stéréotype dévalorisant que Du Bois aurait abhorré, et les autres personnages de la pièce sont affublés de noms grotesques qui renvoient à la *soul food*, la cuisine noire du Sud des États-Unis (*Black Woman with Fried Drumstick*, *Lots of Grease and Lots of Pork*, etc.).

De plus, les personnages parksiens ne sont pas idéalisés. Ils ont des défauts, viennent souvent de milieux modestes (Lincoln et Booth partagent un studio ; Hester, La Negrita vit avec ses cinq enfants sous un pont), et parlent un langage populaire voire ordurier. Certes victimes d'une oppression, qui peut être raciale mais aussi genrée, ils sont toujours co-responsables de leur malheur. Hero, le protagoniste de *Father Comes Home From the Wars*,

194. *Ibid.*, p. 133.

Part 1, 2 & 3, est rapidement démasqué comme un anti-héros par ses mensonges et ses trahisons ; Venus a une part de responsabilité dans ce qui lui arrive (c'est elle qui accepte de partir à Londres puis à Paris), et l'une de ses tirades révèle qu'elle adhère à la logique d'exploitation capitaliste dont elle souffre ; et dans *Fucking A*, Hester Smith perd son fils à cause de son propre aveuglement.

Enfin, les personnages ne sont pas cantonnés à des situations de subordination dues à leur couleur (*Outer Life*), ni particulièrement représentatifs de cette même couleur (*Inner Life*). Il n'y a rien dans *Betting on the Dust Commander*, *Pickling*, *Devotees on the Garden of Love* ou *Fucking A* qui exige que les personnages soient noirs ; *Topdog/Underdog* peut être lu comme un drame familial et *The America Play* comme la quête d'identité par laquelle passe tout homme après avoir perdu son père. Ainsi, ses pièces montrent que Parks a non seulement intégré les principes qui ont régi le théâtre noir au xx^e siècle, mais qu'elle les dépasse, comme l'exemple suivant achève de le montrer.

D'une certaine manière, *Topdog/Underdog* peut être lue comme une réécriture de *Dutchman* : deux personnages dans un lieu clos rejouent l'Histoire des relations raciales aux États-Unis, et l'un (Lula/ Booth) finit par tuer l'autre (Clay/ Lincoln en *whiteface*) en une issue inévitable. En ce sens, *Topdog/Underdog* est une pièce *Outer Life*. Mais l'approche de Parks est radicalement différente de celle de Baraka : il ne s'agit plus de pousser le public à l'action politique directe ni de promouvoir une idéologie (séparatiste ou intégrationniste), mais de réfléchir à l'infini entrelacement des identités raciales. D'abord, les victimes symboliques sont inversées : chez Baraka, c'est le Noir révolté (et non révolutionnaire) qui est tué, tandis que chez Parks, c'est le Noir en *whiteface*, c'est-à-dire le Noir qui joue — en apparence, bien sûr — le jeu de la domination blanche. En outre, les deux seuls acteurs présents sur scène sont noirs, et, à l'exception de l'employeur de Lincoln, aucun personnage blanc n'est évoqué. En portant l'attention sur la cellule familiale, ce choix suggère que la vie des Noirs vaut d'être représentée pour elle-même, et que, à ce titre, elle a vocation à être aussi universelle que celle des Blancs. Enfin, les adresses au public, déguisées et métathéâtrales — « Watch me close watch me close now¹⁹⁵ », répète Booth en s'entraînant à la litanie du bonneteau — ne cherchent pas à l'amener dans une direction ou dans une autre,

195. « Regarde-moi bien regarde-moi bien maintenant ». *TU*, p. 11.

mais à réfléchir sa condition de spectateur. On objectera que Parks présente sur scène des personnages aliénés, comme Baraka. Après tout, *Topdog* montre la manière dont une oppression extérieure diffuse mine les relations familiales et engendre une violence intracommunautaire. Certes, mais le théâtre de Parks, en posant inlassablement la question fondamentale : « Qui suis-je ? », ne prend pas les identités noire et blanche pour acquises, et instaure ainsi une distance avec l'action représentée. Pour le dire grossièrement, chez Baraka, les Noirs sont les victimes ; chez Parks, tout le monde est responsable. Ensemble, tous ces éléments esquissent une poétique dramatique parksienne.

Qu'est-ce que le théâtre noir ? Pour commencer, Suzan-Lori Parks déconstruit le premier des préjugés que l'on peut avoir à son égard, à savoir qu'il correspond à un théâtre écrit par un(e) auteur(e) noir(e) qui met en scène des personnages noirs.

A black play is written by a black person.

A black play has black actors.

A black play is written by a white person and has white actors.

A black play doesn't have anything to do with black people. I'm saying *The Glass Menagerie* is a black play.

SAY WHAT?

EXCUSE ME?

Cause the presence of the white suggests the presence of the black.

Every play that is born of the united states of america is a black play because we all exist in the shadow of slavery¹⁹⁶.

Une pièce noire est écrite par une personne noire.

Une pièce noire comporte des acteurs noirs.

Une pièce noire est écrite par une personne blanche et a des acteurs blancs.

Une pièce noire n'a rien à voir avec les Noirs. Je dis que *La Ménagerie de verre* est une pièce noire.

QUOI ?

PARDON ?

Parce que la présence du blanc suggère la présence du noir.

Toute pièce née aux états-unis d'amérique est une pièce noire parce que nous existons tous dans l'ombre de l'esclavage.

196. Parks, « New Black Math », *op. cit.*, p. 580.

Cet extrait s'oppose explicitement à la position d'August Wilson qui, en héritier du Black Arts Movement, s'est prononcé pour le développement et la subvention d'institutions noires séparées, dans l'optique de préserver la spécificité de la culture africaine américaine¹⁹⁷. Pour Parks, un tel séparatisme n'a pas de sens, car la culture noire n'existe que par rapport à la culture blanche, et réciproquement. Ce positionnement ne la conduit pas à ignorer la question de la couleur, mais à reconsidérer la signification de la *blackness*. « [This perspective] does not connote a move beyond blackness nor imply that race no longer matters. Rather, [it] involves expanding and interrogating what blackness means¹⁹⁸ », explique Harry J. Elam, Jr.

Selon Harvey Young, l'essai « New Black Math » « signals a generational shift in thinking about and conceptualizing blackness. [...] In her definition, Parks denies African American theatre its exclusivity by reading it not as something to be possessed by a particular group of people within a given community. She rejects the “us” and, by extension, “them” binary in favor of a universalism that sees the influence of blackness everywhere. African American theatre is indivisible from American theatre. They are one and the same¹⁹⁹ ». Cette prise de distance par rapport à la double tradition Outer/ Inner Life s'inscrit dans l'esthétique nouvelle dont nous parlions plus haut, baptisée « New Black Aesthetic » (Trey Ellis, 1989), « Post-soul aesthetic » (Nelson George, 1992), « Black Renaissance » (*Time magazine*, 1994) ou « Post-black » (Thelma Golden, 2001)²⁰⁰. Au théâtre, aux côtés de Parks, en font partie George C. Wolfe, Lynn Nottage, Tarell Alvin McCraney ou Branden Jacobs-Jenkins. Pour eux, la race n'est qu'un élément parmi d'autres de leur identité et ne saurait les définir en tant que sujet, ni d'un point de vue excluant (Outer Life), ni d'un point de vue communautaire (Inner Life).

« These artists, écrit Hilton Als dans son portrait de Parks pour le *New Yorker*, examined their European and African roots simultaneously, each contributing to a broader

197. August Wilson, *The Ground on Which I Stand*, New York, Theatre Communications Group, 2001.

198. « [Cette perspective] ne connote pas de mouvement au-delà de la blackness ni ne suppose que la race ne compte plus. [Elle] implique plutôt la remise en question et l'expansion de la signification de la blackness. » Harry J. Elam, Jr., « Black Theater in the Age of Obama », *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 258.

199. « [Cet extrait] marque un tournant générationnel dans la façon de penser et de conceptualiser la blackness. [...] Dans sa définition Parks dénie son exclusivité au théâtre africain américain en l'interprétant comme quelque chose qui n'est pas possédé par un groupe particulier à l'intérieur d'une communauté donnée. Elle rejette le “nous” et, par extension, l'opposition binaire avec “eux” en faveur d'un universalisme qui voit l'influence de la blackness partout. Le théâtre africain américain est inséparable du théâtre américain. Ils sont une seule et même chose. » Harvey Young, « Introduction », *ibid.*, p. 9.

200. Il faudrait s'interroger sur les nuances entre ces appellations ; cette liste ne cherche qu'à donner une vue d'ensemble du tournant esthétique dont il est question.

understanding of what it means to be an American²⁰¹. » Dans cette logique, la dramaturge revendique le mélange des deux dans sa formation et son héritage. Elle s'inspire tout autant d'August Wilson, Ntozake Shange ou Adrienne Kennedy, que de T. S. Eliot (dont elle reprend le titre « Tradition and the Individual Talent » pour l'un de ses essais), James Joyce (Prunes and Prisms, un des personnages de *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, doit son nom à une expression qui figure dans *Ulysse*), William Faulkner, Gertrude Stein ou Virginia Woolf. Pour le critique Robert Brustein, elle est ainsi « as much a product of Western postmodernism as of black consciousness²⁰² ».

On retrouve le même positionnement dans son rapport à la musique. On l'a vu, non seulement toutes les pièces évoquées ici font référence à la musique noire, mais encore elles y associent un discours (même son absence, comme dans *Funnyhouse of a Negro*, est significative). Souvent, elle sert de curseur identitaire : utilisée comme un élément de folklore religieux ou minimisée quand on veut faire oublier sa couleur (Grimké, Hansberry), accentuée quand on veut la mettre en valeur (Hurstons, Baraka, Shange). De plus, les choix stylistiques connotent telle ou telle prise de position : Rachel la pieuse victime ne chante que des *spirituals* inoffensifs, tandis que les *ladies* battantes de Shange citent Charles Mingus et Archie Shepp, deux hérauts du free jazz. C'est bien cette sacralisation qui est tournée en dérision chez Wolfe, lorsqu'un homme qui veut se débarrasser du fardeau d'être noir jette à la poubelle ses vieux disques de Jimi Hendrix, Michael Jackson ou Stevie Wonder (« Being black is too emotionally taxing; therefore I will be black only on weekends and holidays²⁰³. »).

Chez Parks, la musique n'est pas au service d'un discours, et ne sert pas non plus de décor. Les pièces ne font pas appel à des noms ou à des styles particuliers ; seule *365 Days/365 Plays* évoque des musiciens, mais au même titre que des journalistes, des acteurs et d'autres personnalités publiques : parce qu'ils viennent de mourir au moment où la scène du jour est écrite. Hormis des mentions ponctuelles de Glenn Gould, Rickie Lee Jones,

201. « Ces artistes examinaient leurs racines européennes et africaines simultanément, chacune contribuant à une compréhension plus large de ce que signifie être américain. » Hilton Als, « The Show-Woman », *op. cit.*

202. Parks est « autant un produit du postmodernisme occidental que de la conscience noire. » Robert Brustein, « Review of *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* », *New Republic*, April 13, 1992, p. 29, cité dans Kerstin Schmidt, *The Theater of Transformation*, *op. cit.*, p. 180.

203. « Être noir est trop dur émotionnellement ; c'est pourquoi je ne serai noir que pendant le weekend et les vacances. » George C. Wolfe, *The Colored Museum*, *op. cit.*, p. 35.

Parliament Funkadelic, Ella Fitzgerald ou John Coltrane, les noms qui reviennent le plus souvent dans la bouche de Parks — et non dans celles de ses personnages — sont ceux de Bach et d’Ornette Coleman. Ces mentions mêlent indifféremment jazz, classique, rock, etc. Parks n’isole pas la musique noire, parce qu’elle refuse de réduire la « blackness » à un état de « non whiteness²⁰⁴ ».

Depuis le début de sa carrière, Parks dénonce l’essentialisme insidieux qui infuse les théories du théâtre noir. Contre le vœu de Locke, ses personnages ne sont pas les porte-paroles d’une « culture distincte ». C’est que le souhait de l’auteur de *The New Negro* de ne plus parler *pour* les Noirs (comme le prônait Du Bois), mais *en* Noir, reposait sur l’idée qu’il existe une expérience noire connue et partagée²⁰⁵. De même, dans les années 1960, Amiri Baraka parle à la fois *en* Noir et *pour* les Noirs, au nom de cette expérience. Or, pour Parks, « there is no such thing as THE Black Experience²⁰⁶ ». Il nous semble que, lorsqu’elle dit cela, Parks ne cherche pas à invalider l’existence d’une spécificité de l’expérience noire sur la scène moderne (tout son théâtre témoigne de cette spécificité), mais à *élargir* et à *épaissir* ce que cette expression recouvre.

Lors de notre entretien, elle soulignait la diversité des points de vue, des ressentis et des positionnements qui existent à l’intérieur de ce qu’on appelle l’expérience noire²⁰⁷. Cette diversité, elle la célèbre en composant des rôles originaux pour les acteurs africains américains. Par exemple, *Devotees in the Garden of Love* a été écrite pour donner une chance à des actrices noires de porter une robe de mariée sur scène²⁰⁸. Une mère et sa fille y observent le combat à mort que se livrent en contre-bas les deux prétendants de celle-ci, dans des échanges qui n’ont rien à voir avec ceux de Benethea et Lena Younger, ou de Rachel et Mrs. Loving. La Mama-on-the-Couch autoritaire et bigote dénoncée par George C. Wolfe est ici remplacée par une femme comique de dévotion au rituel sanguinaire de l’amour. C’est

204. Parks, « An Equation... », *op. cit.*, p. 19.

205. « Negro youth speaks out of an unique experience and with a particular representativeness. All classes of a people under social pressure are permeated with a common experience ; they are emotionally welded as others cannot be. [...] Our poets have now stopped speaking for the Negro—they speak as Negroes. » (« La jeunesse noire parle depuis une expérience unique et avec une représentativité particulière. Tous les groupes de personnes qui subissent une pression sociale sont imprégnés d’une même expérience ; sur le plan émotionnel, ils sont unis comme personne. [...] Nos poètes ont maintenant cessé de parler pour les Noirs—ils parlent en Noirs. ») Alain Locke, « Negro Youth Speaks », *op. cit.*, p. 47-48.

206. « Il n’y a rien de tel que L’Expérience Noire. » Parks, « An Equation... », *op. cit.*, p. 21.

207. Ainsi, nous continuerons à utiliser cette expression pour désigner un point de vue poétique et politique sur le monde lié par une communauté de vécus ; il est entendu qu’il existe une infinité d’expériences noires.

208. Parks citée par David Savran, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 95.

l'une des missions que s'est donnée Parks : attirer les Africains Américains au théâtre en leur offrant des représentations variées d'eux-mêmes²⁰⁹.

Dans ces conditions, comment comprendre le fait, comme nous l'avons vu plus haut, qu'elle s'adresse à tous ? Bien qu'elle ne l'ait pas déclaré publiquement — « I write plays because I love Black people²¹⁰ », dit-elle simplement en 1995 —, il ne fait pas de doute pour Liz Diamond que Parks écrivait, au moins au début, pour les Noirs.

I think that when she was first writing she was quite sick of the ways black life was rendered on American stages. [...] Early on she said: "I'm not really writing for white people, I'm writing for my kin to wake up and understand their own relationship to their condition²¹¹."

Je crois qu'à ses débuts d'écrivaine, elle en avait assez de la manière dont la vie des Noirs était rendue sur les scènes américaines. [...] Très tôt, elle a dit : "Je n'écris pas vraiment pour les Blancs, j'écris pour les miens, pour qu'ils se réveillent et qu'ils comprennent leur propre relation à leur condition."

Cette déclaration est intéressante en ce qu'elle prend en compte la distance entre « les Noirs » et « la condition noire » : il ne s'agit pas d'enseigner aux Noirs de quoi est faite leur condition, mais de leur donner les moyens de conscientiser leur relation à cette condition, et donc d'agir non pas sur une réalité extérieure mais sur eux-mêmes. La différence avec les principes de Du Bois se situe dans ce décalage, représentatif de tout l'œuvre parksien. La priorité est pour Parks de se libérer des injonctions faites à l'auteur dramatique noir, de l'extérieur (représenter la race) comme de l'intérieur (suivre les préceptes de l'une ou l'autre école). « As there is no single "Black Experience", there is no single "Black Aesthetic²¹²" ».

Ainsi, alors qu'elle sait toujours si ses personnages sont afro-descendants ou pas²¹³ (et ils le sont en grande majorité), elle ne le précise pas dans les didascalies. « Yeah, the race of the characters. I guess I don't specify. Maybe I should so that everyone will know they're black. But in other people's plays, they don't say they're white²¹⁴. » Pour combattre

209. Parks, « God Bless You, Ntozake Shange... », *op. cit.*, p. 154-156.

210. « J'écris des pièces parce que j'aime les Noirs. » Parks, « An Equation... », *op. cit.*, p. 21.

211. Liz Diamond, entretien en annexe.

212. « Comme il n'y a pas une "Expérience Noire", il n'y a pas une "Esthétique Noire" ». Nous soulignons. Parks, « An Equation... », *op. cit.*, p. 21.

213. Parks, entretien avec Raphaëlle Tchamitchian, 12 juin 2017, New York, en annexe.

214. « Oui, la couleur des personnages. Je ne la précise pas, non. Peut-être que je devrais comme ça tout le

l'« universellement blanc », elle ne valorise pas comme Wilson la seule culture africaine américaine, mais l'humanité de personnages dont il se trouve qu'ils sont Noirs. Et tandis que Shange écrit sur ce qu'elle connaît — le sort des femmes noires —, Parks vise depuis le début l'humanité tout entière. *The Death of the Last Black Man* est bien celle du *Whole Entire World* ; *Venus* est une histoire européenne ; *365 Days/365 Plays* fait métaphoriquement le tour du globe en un an... « On the surface, [my plays are] tied into the African-American experience because that's who I am. But one step back, it's part of that big, primordial soup²¹⁵. » Au lieu d'en être séparée, la culture noire apparaît ainsi comme partie prenante de la culture américaine dans son ensemble. En cela, même si Parks peut écrire pour les Noirs, elle s'adresse en même temps à tous, car écrire pour les Noirs, c'est toujours aussi écrire pour les Blancs, et réciproquement.

Alors que Wilson avait mêlé de manière complémentaire les principes de Du Bois et de Locke dans son écriture, Suzan-Lori Parks va plus loin. Les théories qui l'ont précédée deviennent la matière avec laquelle elle façonne un nouveau théâtre « noir », dont les présupposés sont remis sur le métier à chaque nouvelle pièce.

« A black play IZ²¹⁶ », résume-t-elle finalement.

Here, she understands the fixed state of black theater as an institution and practice, and even as a subject of academic study. For black theater scholars, students, spectators and practitioners, surely black theater “is”. However, if Black theater history has taught us anything, it is that this constant is constantly reconstructed: Black theater therefore is not simply a being but a doing; it is a thing done. Thus, Parks’s “New Black Math”, appropriating rhetorical strategies from Ralph Ellison’s famous prologue to *Invisible Man*, assures us that while Black theater “is”, Black theater, just as assuredly, ain’t²¹⁷.

Ici elle souligne l'état de fixité du théâtre noir, en tant qu'institution et en tant que pratique, et même en tant qu'objet académique. Pour les chercheurs, étudiants, spectateurs et praticiens du théâtre noir, assurément le théâtre noir

monde saurait qu'ils sont noirs. Mais dans les pièces des autres, ils ne disent pas qu'ils sont blancs. » Parks citée par David Savran, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 91. Seuls Lincoln et Booth sont qualifiés de « black men » dans *Topdog*. Voir *TU*, p. 5-6.

215. « En surface, [mes pièces sont] liées à l'expérience africaine américaine parce que c'est ce que je suis. Mais en profondeur, elles appartiennent à cette grande soupe primordiale. » Parks citée par David Savran, *ibid.*, p. 90.

216. « Une pièce noire EST. » Parks, « New Black Math », p. 578.

217. Harry J. Elam, Jr., « Black Theater in the Age of Obama », *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 256.

“est”. Pourtant, si l’histoire du Théâtre noir nous a appris quelque chose, c’est que cette constante est constamment reconstruite : le Théâtre noir donc n’est pas simplement un être mais un faire ; c’est une chose faite. Ainsi, l’essai “New Black Math” de Parks, s’appropriant des stratégies rhétoriques empruntées au fameux prologue d’*Homme invisible* de Ralph Ellison, nous assure que tandis que le Théâtre noir “est”, le Théâtre noir, tout aussi assurément, n’est pas.

* * *

Chapitre 2

Dis(re)membering l'Histoire

Elle accomplit une cérémonie qui n'a jamais eu lieu. Elle revient chez elle, chez les siens et chez les autres, par le chant²¹⁸.

Écrite par Alexandre Pierrepont à propos de la saxophoniste Matana Roberts, la citation ci-dessus pourrait parfaitement s'appliquer à Suzan-Lori Parks. À travers le cycle « Sound & Blood narrative²¹⁹ », Matana Roberts « refait la route d'un lignage africain-américain, des “origines” à nos jours, et déconstruit les catégories de la race, du genre et de la classe²²⁰ ». Le cycle comprend dix chapitres auxquels correspondent dix formations différentes, dix formats différents (enregistrements sonores auxquelles s'ajoutent partitions graphiques, vidéos, costumes, scénographies ou récitations) et dix styles différents, ou plutôt dix manières différentes d'agencer une infinité de styles et de façons de jouer. La musique est « à l'image de tout ce qui est, [...] multi-dimensionnelle : elle est multiple et en plus elle est changeante²²¹ ». À l'image des couvertures en patchwork (« quilts ») confectionnées par les esclaves (elle parle de « panoramic sound quilting²²² »), Matana Roberts tisse ensemble voix et instruments, improvisation collective et poésie, noise et blues, swing et électronique... L'Histoire ainsi racontée est un *devenir*, tissée de plusieurs temps, de plusieurs espaces et de plusieurs voix.

218. Alexandre Pierrepont à propos de Matana Roberts, « L'arche de la musique. Entre les lignes, les sons de la double conscience », *The Color Line, op. cit.*, p. 50.

219. Les trois premiers chapitres ont été édités et le quatrième est en passe de l'être, chez Constellation Records : *COIN COIN Chapter One: Gens de couleur libres* (2011) ; *COIN COIN Chapter Two: Mississippi Moonchile* (2013) ; *COIN COIN Chapter Three: river run thee* (2015) ; *COIN COIN Chapter Four: Memphis* (2019). Le titre *COIN COIN* fait référence à Marie-Thérèse Coincoin, une esclave de Louisiane qui, à l'orée du XIX^e siècle, réussit à racheter sa liberté et celle de plusieurs de ses enfants, puis à former une lignée de « gens de couleur libres » et de guérisseurs. C'est également l'ancêtre par alliance de Matana Roberts.

220. Alexandre Pierrepont, *The Color Line, op. cit.*, p. 50.

221. Matana Roberts, citée par Alexandre Pierrepont, *ibid.*

222. « Tissage panoramique du son ». Voir le texte de présentation de *COIN COIN Chapter Three: river run thee* sur le site de Constellation Records, URL : <http://estrecords.com/products/matana-roberts-coin-coin-chapter-three-river-run-thee/>. Consulté le 18 septembre 2019.

La même mutabilité est au cœur du théâtre de Suzan-Lori Parks. Lui aussi multiple et changeant, il repose sur l'infinie (re)combinaison d'un ensemble de variables et de lignes de fuite. Parmi elles : l'Histoire, envisagée non comme un récit linéaire mais, à l'instar de Matana Roberts, comme un carrefour de temps, d'espaces et de voix. Ce déplacement correspond à un changement de paradigme. Il s'agit de mettre en cause la version officielle de l'Histoire, dont les Noirs ont été exclus. De démembrer (*dis-member*) et de remembrer (*re-member*) la fable du monde, afin de soigner les blessures du passé et d'inventer un « nouveau récit²²³ ». De ne plus « se considérer d'un point de vue extérieur à soi²²⁴ », mais d'inventer une manière de *faire Histoire* qui parte du point de vue de l'expérience noire, dans toute son hétérogénéité, ses traversées, ses ouvertures. Les premières pièces de Parks s'apparentent ainsi à des rites de réparation, pour reprendre la formule de Soyica Diggs Colbert²²⁵, qui cèdent ensuite la place, dans les textes plus récents, à l'élaboration du nouveau récit. L'ensemble résulte en un réagencement symbolique de la hiérarchie sociale et politique²²⁶ qui n'est pas circonscrit au domaine de l'imagination.

Et, comme chez Matana Roberts, le *chant* (de la voix, du saxophone, de l'écriture) est le lieu d'émergence du passé, mais d'un passé *présent*. Pour Parks, comme pour James Baldwin et bien d'autres, l'Histoire est un récit incarné et actualisé au présent ; s'attaquer à ce récit, c'est s'attaquer à l'Histoire elle-même. En cela, le théâtre a une valeur performative et peut constituer une puissance politique subversive.

I. Un théâtre en mouvement

Comme le relève Kevin J. Wetmore en introduction au recueil *Suzan-Lori Parks: A Casebook*, il est difficile de définir ce qu'est une pièce de Suzan-Lori Parks²²⁷. Sa dramaturgie a tellement évolué depuis ses débuts qu'il paraît en effet à première vue ardu de dessiner une

223. Ta-Nehisi Coates, *Une colère noire*, trad. Thomas Chaumont, Paris, Autrement, 2015, p. 64.

224. Ngugi wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit*, trad. Sylvain Prudhomme, Paris, La Fabrique, 2011 [1986], p. 41.

225. Soyica Diggs Colbert, *The African American Theatrical Body*, Cambridge University Press, 2011, p. 1.

226. La formulation est empruntée à Harry J. Elam, Jr., Michele Elam, « Blood Debt: Reparations in Langston Hughes's *Mulatto* », *Theatre Journal*, vol. 61, n° 1, mars 2009, p. 103.

227. Kevin J. Wetmore, « Introduction. *Perceptible Mutabilities—The Many Plays of Suzan-Lori Parks/The Many Suzan-Lori Parks of Plays* », *Suzan-Lori Parks: A Casebook*, dir. Kevin J. Wetmore et Alicia Howard, Routledge, 2007, p. xvii.

cohérence globale — sans parler du fait qu'elle a rapidement diversifié ses médiums. « There isn't any such thing as a Suzan-Lori Parks play²²⁸ », écrit-elle en 1999. Retournons la proposition : chez Parks, *le canon, c'est qu'il n'y a pas de canon*.

Malgré tout, pour les besoins de l'analyse, nous pouvons dégager deux grandes périodes dans notre corpus, qui vont d'un théâtre expérimental à un théâtre plus conventionnel, et qui coïncident avec l'évolution de son rapport à la musique²²⁹. Par ailleurs, rappelons que toute division est nécessairement schématique ; l'évolution que nous esquissons à grands traits est plus progressive ou, selon les moments, irrégulière que ce qu'une telle partition ne laisse entendre.

Dans la première période (1987-1995), la musique est *dans* le langage. L'usage d'un certain nombre d'outils d'inspiration musicale — en premier lieu, le Rep & Rev — imprime à l'écriture un mouvement particulier, et témoigne d'une conception héritée de la culture expressive noire dans laquelle musique et parole ne sont pas séparées. Ces pièces sont en outre écrites dans une sorte de langue inventée, opaque et déconcertante — y compris pour un lecteur américain. Parks s'éloigne radicalement de l'esthétique d'une Lorraine Hansberry ou d'un August Wilson, pour se rapprocher d'une Adrienne Kennedy. Progressant par répétition-variation, les formes sont anti-naturalistes. Allégoriques, les espaces-temps et les personnages sont à la fois eux-mêmes et autre chose, et constituent des portails vers un autre temps (passé ou futur), un autre espace (réel ou imaginaire) ou un autre monde (visible ou invisible). Au lieu de consigner les gestes et les idées d'une époque ou d'une population précise, comme l'a fait Hansberry dans *A Raisin in the Sun*, elle invite le spectateur à une cérémonie étrange, provocatrice et inconfortable construite sur des signifiants empruntés à l'Histoire africaine américaine, mais détournés et élargis.

Toutes publiées dans le même recueil (*The America Play and Other Works*, 1995), les pièces de la première période peignent un sombre tableau de la condition noire américaine. *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1986) prend comme point de départ la traversée du Passage du Milieu pour montrer les séquelles qu'il en reste à trois époques différentes, la veille de l'Émancipation, la Seconde Guerre mondiale et la période

228. « Il n'existe pas de canon Suzan-Lori Parks. » Parks, « Tradition And The Individual Talent », *Theater*, vol. 29, n° 2, 1999, p. 29.

229. Ce découpage fait consensus parmi la critique.

contemporaine. *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (1989), récemment renommée *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World a.k.a. The Negro Book of the Dead*²³⁰ (2016), creuse métaphoriquement une tombe pour « le dernier homme noir du monde entier », coincé entre la vie et la mort du fait d'absence de mémoire. *The America Play* (1994) revient sur l'instant de l'assassinat d'Abraham Lincoln, par le truchement d'un *Lincoln impersonator*²³¹ noir. Ces trois œuvres majeures, qui ont imposé Parks sur la scène contemporaine, dessinent un arc de la reconnaissance du manque de sépulture au creusement de la tombe.

À côté de ce triptyque figurent dans le recueil trois autres pièces, plus courtes, moins ambitieuses, mais tout aussi empruntes de musicalité, d'humour et d'inventions langagières. *Betting on the Dust Commander* (1987), *Pickling* (1988) et *Devotees in the Garden of Love* (1991) se concentrent sur la vie privée de personnages — pour la plupart des femmes — fantasques, isolés et pris dans des obsessions qui les coupent du réel. Bien qu'elles aient été lues comme des métaphores de la condition noire, contrairement aux précédentes elles ne comportent pas de référence explicite à l'Histoire. Elles inventent plutôt un monde clos, dont les personnages tentent de s'extraire avec généralement peu de succès. Mais, que ce soit sur le plan collectif et historique ou individuel et privé, Parks met en scène des personnages seuls ou aliénés, morts ou en passe de l'être, à l'action minimale et qui sont le plus souvent en attente de quelque chose : retour ou deuil d'un être cher, guérison de blessures anciennes, délivrance d'un état d'emprisonnement ou d'un état d'entre-deux.

La pièce suivante, *Venus*²³², marque la transition vers la seconde période (1995-2016). La musique « *émerge*²³³ » de la langue pour exister à côté d'elle, et des chansons apparaissent dans les textes. Parallèlement, le langage se voit progressivement dépouillé des inventions qui avaient d'abord fait le style de Parks. Celle-ci abandonne peu à peu jeux de mots polysémiques, transformations orthographiques et contractions imagées pour leur préférer une expression épurée ou poétisée. Moins abstraite, moins comique, la dramaturgie s'ancre progressivement dans un imaginaire qui fait appel à des référents historiques et sociaux plus

230. Comme c'est celui qui sert de référence, nous utilisons par la suite le titre original.

231. Quelqu'un qui incarne Lincoln.

232. Comme *Venus* est une pièce charnière, elle contient des éléments qui sont plutôt le propre de la première période (revenant, mise en abyme, rituel de deuil), et d'autres plutôt de la seconde (intrigue linéaire, langage simplifié). Nous l'aborderons donc alternativement dans les deux en fonction de notre angle d'approche.

233. Parks, entretien en annexe.

repérables, familiers et concrets que pendant la première période. Les personnages, qui sont à présent vivants (pour la plupart d'entre eux), composent avec un passé personnel et évoluent dans un cadre social qui informe leur condition, leurs actions et leurs idées. Démunis, ils se débattent avec des réalités sur lesquelles ils n'ont que peu de prise. L'importance du symbolique diminue à mesure qu'augmente celle de l'action scénique ; meurtres, trahisons et coups de théâtre adviennent dorénavant sur scène. Enfin, cette période se caractérise par une certaine hétérogénéité esthétique, tout en conservant un rapport prédominant à l'Histoire.

Des six pièces qui la composent, trois convoquent des figures ou des moments historiques précis, mais dans des formes extrêmement diverses. *Venus* (1995) « ressuscite » La Vénus hottentote pour raconter sa vie, dans un drame linéaire troué de multiples incursions métathéâtrales. *Topdog/Underdog* (2001) revient sur l'assassinat d'Abraham Lincoln, mais se concentre cette fois sur la vie privée du *Lincoln impersonator*. Souvent lue comme une pièce naturaliste, *Topdog/Underdog* s'apparente en fait à un tour de passe-passe : d'apparence traditionnelle, elle est informée en souterrain par des forces qui échappent jusqu'aux personnages. Et *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* (2015), qui s'intéresse à un groupe d'esclaves pendant la Guerre de Sécession et se termine au moment de l'Émancipation, s'inspire de la forme de la tragédie grecque.

Dans un autre registre, deux pièces se concentrent sur l'imbrication du familial et du politique. *In the Blood* (1998) et *Fucking A* (1999), sans doute les textes les plus sombres de Parks, forment le diptyque dystopique des *Red Letter Plays*. Situées dans des mondes allégorique et futuriste, elles présentent dans un langage cru et direct les mauvaises fortunes de deux mères victimes d'un ordre social discriminant. Relativement à part du reste de la dramaturgie parksienne, les *Red Letter Plays* puisent dans l'influence épique de Bertolt Brecht leur remise en cause de l'ordre moral.

La dernière pièce de la période, *365 Days/365 Plays* (2006²³⁴), est très particulière. Écrite au rythme d'une « pièce » par jour pendant un an (aucune ne dépasse quatre pages), elle se présente davantage comme une collection de fragments que comme une pièce de théâtre proprement dite. Très diverse formellement, on y retrouve les obsessions de Parks, mais elle ne constitue une totalité que par le dispositif sur lequel elle repose — dispositif qui

234. *365 Days/365 Plays* a été publiée en 2006, mais écrite entre 2002 et 2003, juste après l'obtention du Prix Pulitzer.

correspond pour Parks à une expérience spirituelle. D'une certaine manière, elle est à la fois la synthèse et le reflet diffracté de toute l'œuvre théâtrale, c'est pourquoi nous l'étudierons en dernier.

Au terme de ce panorama, on constate que l'œuvre parksien est traversé par des motifs récurrents et fonctionne en partie en réseau. Même si leur traitement évolue, un certain nombre de thèmes centraux demeurent : la mémoire, l'héritage et le lien familial ; la race, le genre et le pouvoir ; le langage, la représentation et la performance. De plus, Parks fait obsessivement retour à l'époque de l'Union de la nation américaine, à travers la guerre civile, l'Émancipation, et surtout l'assassinat d'Abraham Lincoln. Toutefois, ce retour s'effectue le plus souvent depuis le présent de la représentation. Comme elle l'explique à la critique Linda Winer, « *Topdog and 365* don't resemble too much except it's history in the present day²³⁵. » En définitive, Parks est moins intéressée par l'Histoire en tant que telle que par ce qu'elle nous dit du présent — car l'Histoire, *c'est* le présent.

II. Inventer l'Histoire

Ce qu'il fallait faire,
c'était un nouveau récit²³⁶.

Comment représenter l'Histoire de la communauté africaine américaine, dans la mesure où celle-ci en a été méthodiquement exclue par le récit de l'Amérique blanche ? Faute de sources, d'archives ou de preuves, comment consigner les vies noires ? Au-delà, comment retracer le fil de l'Histoire quand celui de la généalogie des esclaves et de leurs descendants a été coupé par la traite négrière ? Faut-il comme W. E. B. Du Bois en recréer l'Histoire mythique, comme Amiri Baraka en projeter l'Histoire politique, ou comme August Wilson en consigner l'Histoire sociale ? Pour Suzan-Lori Parks, la réponse est double : il faut d'abord *détruire* l'Histoire existante pour en *créer* une nouvelle, qui réhabilite le point de vue noir.

235. « *Topdog* et *365* ne se ressemblent pas beaucoup, sauf que c'est de l'histoire au temps présent. » Parks, entretien télévisé avec Linda Winer, « Women in Theatre: Suzan-Lori Parks, playwright », 27 janvier 2003, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nGyxPfyVQrI>. Consulté le 30 juin 2019.

236. Ta-Nehisi Coates, *Une colère noire*, op. cit., p. 64.

« History—the destruction and creation of it through theatre pieces and how Black people fit into all of this—is my primary artistic concern²³⁷. »

Comme le signale quasi-systématiquement la critique, le théâtre de Parks déconstruit l'Histoire officielle, en la dénonçant comme un récit fabriqué selon un point de vue particulier, en l'occurrence le point de vue occidental blanc masculin. Il montre que ce récit s'est construit grâce à l'invisibilisation des hommes et des femmes noirs. La peur de l'effacement et de l'oubli anime ainsi les personnages de *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, dont l'un répète obsessivement : « You should write that down and you should hide it under a rock²³⁸. »

« It's a fabricated absence », explique-t-elle en 1995. « That's where I start from. [...] It's the story that you're told that goes, "once upon a time you weren't here." (*Laughter*) You weren't here and you didn't do shit²³⁹! » Cette absence, Parks la symbolise par l'image du trou, de manière littérale (*The America Play* prend place dans « The Great Hole of History²⁴⁰ » ; dans *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, Black Man demande qu'on lui creuse une tombe ; certains personnages d'*Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* sont dans la cale d'un navire négrier) ou métaphorique (dans *Imperceptible Mutabilities*, le sourire d'Aretha est plein de trous ; l'héroïne d'*In the Blood* vit sous un pont ; les frères de *Topdog/Underdog* dans un trou à rats). Omniprésente dans son théâtre, cette image s'inscrit dans une tradition littéraire de représentation de l'invisibilité des Noirs (on pense bien sûr à *Invisible Man* de Ralph Ellison)²⁴¹. Chez Parks, elle a ceci de particulier qu'elle va de pair avec le motif du creusement. Ses textes sont peuplés de personnages occupés à creuser le sol — c'est-à-dire le passé. En définitive, ce geste renvoie à celui de l'autrice : écrire, c'est creuser.

237. « L'Histoire — sa destruction et sa création à travers des pièces de théâtre, et la place des Noirs dans tout ça — est ma préoccupation artistique principale. » Parks citée par Haike Frank, « The Instability of Meaning in Suzan-Lori Parks's *The America Play* », *American Drama*, vol. 11, n° 2, Summer 2002, p. 7.

238. « Tu devrais écrire ça et tu devrais le cacher sous une pierre. » *LBM*, p. 102.

239. « C'est une absence fabriquée. C'est de là que je pars. [...] De l'histoire qui vous dit : "il était une fois où vous n'étiez pas là". (*Rires*) Vous n'étiez pas là et vous n'avez rien fait ! » Parks, citée par Steven Drukman, « Doo-a-Diddly-Dit-Dit: An Interview », *op. cit.*, p. 67.

240. « Le Grand Trou de l'Histoire », *AP*, p. 159.

241. Pour une synthèse et une contextualisation de la symbolique du trou chez Parks, voir Marc Robinson, *The American Play, 1787-2000*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009, p. 338-345.

A play is a blueprint of an event: a way of creating and rewriting history through the medium of literature. Since history is a recorded or remembered event, theatre, for me, is the perfect place to “make” history—that is, because so much of African American history has been unrecorded, dismembered, washed out, one of my tasks as a playwright is to—through literature and the special strange relationship between theatre and real-life—locate the ancestral burial ground, dig for bones, find bones, hear the bones sing, write it down²⁴².

Une pièce est le plan d'un événement : une façon de créer et de réécrire l'histoire au moyen de la littérature. Puisque l'histoire est un événement enregistré ou mémorisé [*remembered*], le théâtre, pour moi, est le lieu idéal pour « faire » histoire — cela, parce que tant de l'histoire africaine américaine a été non enregistrée, démembrée [*dismembered*], effacée, une de mes tâches en tant que dramaturge est — à travers la littérature et l'étrange et spéciale relation du théâtre à la vraie vie — de localiser le cimetière ancestral, creuser à la recherche d'os, trouver des os, écouter les os chanter, noter les chants.

Par le jeu de mots sur *re-member* (se souvenir, remembrer, réintégrer) et *dis-member* (oublier, démembrer, exclure), Parks place au cœur de sa dramaturgie un lien fondateur entre la mémoire et le corps²⁴³. *Re-member* l'Histoire africaine américaine, c'est non seulement la représenter sur scène afin de lui rendre toute sa place dans la mémoire collective, mais aussi reconstituer poétiquement le corps — individuel, collectif — qui y a donné naissance et qui la porte en lui. Le préfixe « re- » attire également l'attention sur la nécessité de répéter ce *rememberment* à travers la représentation scénique, chaque soir recommencée. On mesure d'emblée la nécessité pour Parks d'adopter la forme théâtrale : il s'agit pour elle de *faire Histoire* au présent, au sein de et grâce à l'assemblée des acteurs et des spectateurs. Pour elle, le théâtre s'apparente à une cérémonie collective.

Pour remédier au manque d'historiographie noire, Parks se propose donc d'*inventer l'Histoire*. Ilka Saal a proposé le terme d'« *historiopoiesis* » pour désigner « the making

242. *Po*, p. 4.

243. Précisons que ce jeu de mots n'est ni l'invention ni l'apanage de Parks ; d'autres auteurs l'emploient en contexte postcolonial, tels que le romancier Viet Thanh Nguyen, Joni L. Jones à propos de l'autrice dramatique Shay Youngblood (« Conjuring as Radical Re/Membering in the Works of Shay Youngblood », *Black Theatre, Ritual Performance in the African Diaspora*, *op. cit.*, p. 227-235) ou, plus près de nos préoccupations, Nathaniel Mackey (« Cante Moro », *Paracritical Hinge: Essays, Talks, Notes, Interviews*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005, p. 198). On le trouve aussi dans une perspective féministe sous la plume de Judith G. Miller à propos d'Hélène Cixous, (« The Theater of Hélène Cixous: Remembering, Refashionings, and Revenants », *The Portable Cixous*, dir. Marta Segarra, New York, Columbia University Press, 2010, p. 215-227).

(*poiesis*) of history through poetic means²⁴⁴ ». Selon elle commun aux récentes productions culturelles sur l'esclavage, ce geste renvoie en dernière instance à la croyance en un pouvoir performatif de l'art.

The bones tell us what was, is, will be; and because their song is a play—something that through a production *actually happens*—I'm working theatre like an incubator to create “new” historical events. I'm re-membering and staging historical events which, through their happening on stage, are ripe for inclusion in the canon of history. Theatre is an incubator for the creation of historical events—and, as in the case of artificial insemination, the baby is no less human²⁴⁵.

Les os nous disent ce qui était, est, sera ; et parce que leur chant est une pièce — quelque chose qui à travers une mise en scène *se produit vraiment* — j'envisage le théâtre comme un incubateur pour créer de « nouveaux » événements historiques. Je *re-member* et mets en scène des événements historiques qui, à travers leur production sur scène, sont mûrs pour être inclus dans le canon de l'histoire. Le théâtre est un incubateur pour la création d'événements historiques — et, comme dans le cas de l'insémination artificielle, le bébé n'en est pas moins humain.

Les moyens poétiques mis en œuvre par Parks pour *inventer* l'Histoire sont aux antipodes du théâtre naturaliste, qui entend représenter le passé ; du théâtre documentaire, qui cherche à dévoiler et expliquer une réalité cachée ou méconnue ; et du théâtre didactique, qui vise à éduquer le public. Comme elle le dit à propos de *Venus*, il ne s'agit pas de reproduire l'Histoire telle qu'elle s'est passée, mais telle qu'elle aurait pu se passer²⁴⁶. Nous l'avons vu au premier chapitre, Parks s'élève en particulier contre la forme réaliste qui domine le théâtre américain. Il nous semble que dans cette critique du réalisme se loge implicitement l'idée que celui-ci ne fait pas que *représenter* la réalité, il est *à son service*, c'est-à-dire au service des forces qui la dominent à l'heure actuelle (l'homme blanc, le capital) et au-delà au service du

244. « La fabrication (*poiesis*) de l'histoire par des moyens poétiques ». Ilka Saal, « Of Diggin' and Fakin': Historiopoiesis in Suzan-Lori Parks and Contemporary African American Culture », *African American Culture and Society After Rodney King*, dir. Josephine Metcalf et Carina Spaulding, Farnham, Ashgate, 2015, p. 68. Saal étudie aussi les exemples de Kara Walker (arts visuels), Keith Obadike (performance), Fred D'Aguiar et Jamaica Kincaid (littérature).

245. *Po*, p. 4-5.

246. Parks, citée par Una Chaudhuri, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 56.

récit du pouvoir — au service de l'*Unicité*, dirait Patrick Chamoiseau²⁴⁷. Dans ces conditions, le réalisme est fondamentalement incapable de remettre en cause la version dominante de l'Histoire et, plus largement, d'être une puissance politique subversive²⁴⁸.

Non : la puissance de subversion de son théâtre, Parks la puise dans le principe de *variabilité* qui est au cœur de son écriture, et que l'on retrouve également dans le champ jazzistique.

Variabilité

Les musiques du champ jazzistique sont la principale réponse de la communauté noire à la question implicite de ce chapitre : « comment s'inventer culturellement au milieu du vide, ou presque²⁴⁹ ? » Une solution : « improviser son salut²⁵⁰ », comme dirait Sylvie Chalaye. Pourquoi l'improvisation a-t-elle une place si centrale dans le jazz, alors que sa pratique existe aussi dans bien d'autres musiques ? Parce qu'elle découle de l'expérience de la perte et de la dépossession, de la nécessité d'inventer sur l'instant quelque chose dont on sait que, de toute façon, on ne pourra pas le garder. (George Lewis parle du « cultural imperative of improvisation²⁵¹ ».) Inventer une musique qui place l'improvisation en son cœur, c'est *intégrer le vide* à la culture. Et, au passage, créer une forme d'expression qui culbute l'Histoire en libérant l'individu. « Représentez-vous la chose suivante, demande George Lewis. Reportez-vous avant le "jazz". Quarante ans avant, il y avait l'esclavage, l'absence de liberté. Et soudainement, voilà que les enfants des esclaves se mettent à inventer une musique basée sur la liberté d'expression... Est-ce si difficile à comprendre²⁵² ? »

Le champ jazzistique a élaboré un ensemble de conduites poétiques qui font du manque une force. Musicalement, il s'agit de porter un chant dont les fondations sont

247. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 226.

248. C'est l'une des idées maîtresses d'Olivier Neveux dans *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019. Neveux souligne d'ailleurs l'ironie qui veut que le réalisme ait été à son apparition au XIX^e siècle une force artistique subversive, et soit devenue aujourd'hui une sorte de valet de la réalité, a.k.a. de l'ordre dominant.

249. Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 25.

250. Sylvie Chalaye, *Écriture et improvisation*, *op. cit.*, p. 33.

251. « L'impératif culturel de l'improvisation ». George E. Lewis, « Singing Omar's Song: A (Re)construction of Great Black Music », *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, vol. 4, 1998, p. 74. Pour une mise en contexte sociale et politique de cet impératif, voir Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 56-57.

252. George Lewis, cité dans Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 68-69.

instables, dont le rythme est en équilibre au-dessus du vide (*swing*), dont les voix se déploient dans l'immédiateté de l'instant (improvisation) ; où l'identité est vécue comme un passage et une traversée, et non comme une entité unique et close ; où ce qui est à l'autre est toujours aussi à soi (répertoire partagé des standards, réservoir commun de la tradition) ; où ce qui *est* l'autre *est* toujours aussi soi, partie de soi, autre (de) soi. De jouer constamment de ce qui est et de ce qui n'est pas, du réel et de l'imaginaire, du connu et de l'inconnu. De constituer une « *tradition* d'hétérogénéité [« heterogeneity »], de mutabilité [« flexibility »] et de créativité [« creativity »], selon la terminologie en usage parmi les improvisateurs²⁵³ ». De faire de « la variabilité, et [de] la complémentarité entre les variables dégagées²⁵⁴ » une donnée fondamentale. Bref, d'inventer une musique de l'entre-deux mondes, soit l'expression de la double conscience africaine américaine.

Nous retrouverons au fil de notre étude tous ces éléments dans le théâtre de Suzan-Lori Parks, mais le principe de variabilité sur lequel il repose est contenu et synthétisé dans ce qu'elle a appelé le « Rep & Rev ». Tous les critiques le disent à un moment ou à un autre : son théâtre relève d'une poétique en Rep & Rev. Figure qui tient littéralement en équilibre au-dessus d'un fossé entre deux parties, le Rep & Rev est une invention²⁵⁵ inspirée du jazz : « “Repetition and Revision” is a concept integral to the Jazz esthetic in which the composer or performer will write or play a musical phrase once and again and again; etc.—with each revisit the phrase is slightly revised²⁵⁶. » Nous reviendrons au chapitre 3 sur le détail musical de cet emprunt déclaré ; pour l'instant, déplions-en les implications dramaturgiques générales.

L'équivalent français de la formule *Repetition & Revision* est « répétition-variation ». En Études Théâtrales, il renvoie à une figure de style qui consiste à répéter et varier certains mots, syntagmes, phrases ou situations, actions, personnages. Omniprésente dans l'écriture de Parks, elle s'applique à des objets de nature différente, évolue à chaque pièce et a tendance à se raréfier avec le temps. Au cours de la première période, elle agit plutôt au niveau formel et

253. *Ibid.*, p. 53.

254. *Ibid.*, p. 38-39.

255. Pour une oreille américaine, l'expression « Rep & Rev » ne signifie rien. Si elle renvoyait à quelque chose, ce serait plutôt selon Brent Hayes Edwards à *representative* (représentant, le titre des députés américains) et *revolution*. Il est tentant d'interpréter cela comme une manière d'inscrire le politique au cœur de la poétique.

256. « La “Repetition and Revision” est un concept qui fait partie intégrante de l'esthétique du Jazz, où le compositeur ou l'interprète va écrire ou jouer une phrase musicale une fois et la répéter encore et encore — et à chaque fois la phrase est légèrement modifiée. » *ES*, p. 9.

dans le langage ; au cours de la seconde, elle se déplace vers l'action et les personnages. Dans les deux cas, elle est présente au niveau macrostructurel (forme, action) et microstructurel (dialogues), et inscrit l'œuvre dans un dialogue autotextuel (tissage de références internes) et intertextuel (variations sur l'histoire littéraire).

Néanmoins, le terme « variation » ne rend pas compte des connotations de « révision ». La *répétition-révision* implique une reconfiguration profonde de la signification qui est absente de la formule *répétition-variation*²⁵⁷. La révision a une dimension à la fois correctrice et subjective. *To revise*, c'est corriger en s'appropriant le matériau premier. Chez Parks, cette opération est capitale, puisqu'il s'agit de déplacer l'origine du récit, d'aller du centre vers la marge de l'Histoire — un mouvement que le jazz effectue aussi. « Véhicule privilégié du développement autonome de la communauté²⁵⁸ », la musique est un espace d'invention, d'indépendantisation et de consolidation de soi et du collectif *depuis son propre point de vue*.

[La musique] est ainsi “à l'intérieur” de la société, et en même temps elle parle de merveilles, d'états émotionnels qui sont en-dehors des paramètres de cette société. [...] Comme la philosophie des esclaves eux-mêmes, [elle] empruntera, utilisera et transformera tout ce qui lui est nécessaire pour raconter son histoire. Elle est dans la marge, avec plus d'informations sur ce qui se passe au centre que ceux qui y vivent ne connaîtront jamais²⁵⁹.

Au cours de cette opération, le jazz s'empare de tout ce qui peut lui être utile pour le *réviser* à son image. Empruntant potentiellement à toutes les traditions, cette musique ne se réclame d'aucune autre qu'elle-même. Le théâtre de Parks suit le même « modèle de “démodélisation”²⁶⁰ », en se livrant à une infinie appropriation, révision et dé(re)configuration de l'Histoire depuis le point de vue de l'expérience noire.

Levons tout de suite un possible malentendu : il n'y a pas dans le théâtre de Parks de la première période, ni dans le jazz d'ailleurs, de fabrication d'une contre-Histoire univoque, mais une constante opération de dé-formation d'une *autre* Histoire. Tout en déconstruisant

257. Cela étant nous utilisons alternativement les deux traductions, en fonction du contexte et de la dimension sur laquelle nous souhaitons mettre l'accent, formelle ou signifiante.

258. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, op. cit., p. 171.

259. Amiri Baraka, texte de pochette de *Tomorrow Is Now !*, disque de Fred Houn & the Afro-Asian Music Ensemble (Soul Note / 1985), cité dans Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, op. cit., p. 32.

260. Sylvie Chalaye, *Écriture et improvisation*, op. cit., p. 32.

l'Histoire officielle (*dis-member*) et en inventant une nouvelle Histoire au présent (*re-member*), son théâtre met en scène cette dé-re-construction (*dis-re-memberment*). Il ne s'agit pas de remplacer un récit par un autre, mais de densifier, complexifier et épaissir le récit existant. D'en éclairer les points aveugles depuis sa marge. De troubler la fable du monde en plaçant en son cœur le principe de variabilité. D'ailleurs, comme la suite de notre étude le montrera, le Rep & Rev est lui-même répété et varié d'une pièce à l'autre : il ne s'incarne jamais tout à fait de la même manière, n'endosse jamais exactement les mêmes significations ; il change constamment d'aspect, de fonction et de nature. De même, il n'y a pas chez Parks deux pièces semblables.

C'est que cette dernière a troqué la posture de l'*archiviste*, qui consigne par écrit des données univoques, avérées, légitimes, pour celle de l'*archéologue-créatrice*, ou de la *Conteuse*, qui procède par bribes, fragments, traces. Patrick Chamoiseau s'est fait le héraut de ses errements :

Ma parole de Conteur est obscure comme la nuit dans laquelle j'interviens. Je vois la distance avec le romancier occidental qui, lui, écrit au jour. L'expression de ce dernier est officielle, attendue, estimée, et perçue comme telle, il reflète des valeurs de l'humaine condition, il élucide nos âmes, il charroie volonté d'une lumière dont il suppose la trajectoire, dans une langue élue, dans une Histoire connue, dans la certitude déjà écrite d'un Territoire. Celle du Conteur n'est pas attendue là où elle niche. Elle diffuse sans mandat dans l'obscur d'une diversité d'hommes, elle n'a pas de légitimité ancienne, elle enveloppe conscient et inconscient des grâces libératrices d'un rire qui ne provient d'aucune terre connue — ce rire qui rompt les contractures, désarticule les fixités mentales de ceux qui se raccrochent au pays perdu. Il ne sait pas ce qui va résulter de sa parole, et sans doute ignore-t-il qu'elle ouvre à une improgrammable renaissance humaine. Le Conteur nomme — obscur — le vivant²⁶¹.

Ne disposant « d'aucune bibliothèque, ni mémoires de griots, ni vieux chants de trouvères, ni sagas dénombrées », le Conteur doit « bâtir sur des brumes de mémoires, des éthers en dérive, des pans de souvenirs agrégés-désagrégés selon des lois d'errance²⁶² ». Son écriture naît d'une recherche éperdue, discontinue, vouée à l'incomplétude, mais tirant sa beauté de

261. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 188.

262. *Ibid.*, p. 192-193.

cette incomplétude même. « Il n'[est] pas recueilleur d'une mémoire millénaire qui fonde un Territoire. Sa parole n'émerg[e] pas des lignes d'une Genèse ou d'un mythe fondateur, ni d'une Histoire ramifiée dans des chants littéraires, elle n'[a] que le trouble du bateau négrier, l'éblouissement sanglant des désastres coloniaux, l'emmêlée des histoires venues de tous les Territoires²⁶³. » Réciproquement, les outils critiques forgés *au jour* n'opèrent pas, ou mal, dans la nuit. Ils manquent l'essentiel : le Conteur / la Conteuse ne parle pas (tout à fait) le même langage.

Cette nuit dans laquelle intervient la Conteuse, Parks la figure par l'*opacité* de ses textes. Langage transfiguré, orthographe modifiée, conventions détournées : ouvrir un texte de Parks, c'est se confronter à une *autre* écriture, une autre voix, un autre monde. Nous le verrons au chapitre 5, l'accès au sens (en admettant qu'il y en ait un) est ralenti, parsemé d'obstacles. L'expression est volontairement opacifiée, elle avance dans l'ombre, taquine l'invisible. Néanmoins, cette opacité n'est pas aveuglement, elle est *épaississement du dévoilement*²⁶⁴. Son écriture « dévoile un voilé qui ne devient jamais *pur dévoilé* mais *s'expose* dans la mécanique du dévoilement²⁶⁵. » Cette idée d'épaississement est absolument centrale chez Parks. Son théâtre ne procède ni ne révèle *un* sens ou *une* Histoire, mais il génère *du* sens et *de* l'Histoire.

La logique de la Conteuse est consubstantielle d'une sortie de l'Histoire chronologique et linéaire. Parks ne s'intéresse pas au passé en lui-même, mais en tant qu'il n'est pas *passé* — « History is time that won't quit²⁶⁶ », écrit-elle. Par conséquent, les pièces ne se situent pas dans un passé historique mais dans un présent indéterminé où le passé fait retour sous diverses formes (souvenirs, fantômes, ressuscités, objets, secrets, obsessions, etc.)²⁶⁷. Les figures historiques convoquées sur scène — Abraham Lincoln, La Vénus hottentote — ne se veulent pas des représentations fidèles de ce qui a été ; elles sont des

263. *Ibid.*, p. 193. Ralph Ellison a rappelé que cette absence de Genèse est le propre de la culture américaine tout entière, dont les Noirs seraient ainsi les représentants exemplaires. Voir Ralph Ellison, « Donne le change et change la donne » [« Change the Joke and Slip the Yoke », 1958], trad. Emmanuel Parent, *Gradhiva*, n° 10, 2009, p. 193-203.

264. La formulation n'est pas exactement d'Édouard Glissant, mais elle est inspirée par ses réflexions sur Faulkner dans « Sur l'opacité », *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 180.

265. *Ibid.*, p. 178.

266. « L'histoire, c'est du temps qui ne veut pas s'arrêter. » *ES*, p. 15.

267. Seule *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* prend place dans un passé historique sans lien direct avec le présent (au XIX^e siècle, pendant la guerre de Sécession), mais c'est le début d'une fresque épique qui doit s'achever de nos jours.

objets théâtraux dans lesquels se rencontrent passé et présent. Pour Parks, l'Histoire *est* tout autant qu'elle *a été*. Comme le dit James Baldwin, « history is not the past. It is the present. We carry our history with us. We *are* our history²⁶⁸. » Chaque pièce n'ouvre une porte vers le passé que pour nous faire sentir le lien intime qui nous y unit. Autrement dit, il n'y a pas de différence de nature entre nos ancêtres et nous. « That's the connection between who we were [...] and who we are now, the same²⁶⁹. »

Cette conception a naturellement des conséquences sur le traitement du temps.

Un temps mythique

Les pièces de la première période se caractérisent par la remise en question du cadre spatio-temporel traditionnel. Plusieurs espaces peuvent se croiser et se superposer, et la progression chronologique du drame naturaliste est démantelée au profit d'une temporalité multi-directionnelle et multi-dimensionnelle. Le meilleur exemple de cet éclatement est *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, où la télévision ne cesse d'annoncer le décès de Black Man à une date impossible à fixer : « Yesterday today next summer tomorrow just uh moment uhgoh in 1317 dieded thuh last black man in thuh whole entire world²⁷⁰. » À la fois mort et vivant, le personnage de Black Man se trouve dans une position paradoxale. Coincé entre notre monde et l'au-delà, il est tombé dans une faille du réel et erre *entre les temps*. En ce sens, il partage la sensation du narrateur d'*Invisible Man*, provoquée par la condition invisible et identifiée grâce à la musique de Louis Armstrong, qui est décrite dans le célèbre prologue du roman d'Ellison :

Invisibility, let me explain, gives one a slightly different sense of time, you're never quite on the beat. Sometimes you're ahead and sometimes behind. Instead of the swift and imperceptible flowing of time, you are aware of its nodes, those points where time stands still or from which it leaps ahead. And

268. « L'histoire, ce n'est pas le passé. C'est le présent. Nous portons notre histoire en nous. Nous *sommes* notre histoire. » James Baldwin, « Black English: A Dishonest Argument » [1980], *The Cross of Redemption, Uncollected Writings*, dir. Randall Kenan, New York, Pantheon Books, 2010, p. 125.

269. « C'est la connexion entre qui nous étions [...] et qui nous sommes maintenant, les mêmes. » Parks, entretien en annexe.

270. « Hier aujourd'hui l'été prochain demain il y a juste un moment en 1317 est mort le dernier homme noir du monde entier. » *LBM*, p. 102.

you slip into the breaks and look around. That's what you hear vaguely in Louis' music²⁷¹.

Le sens du temps, je dois expliquer, est légèrement modifié par l'invisibilité ; vous n'êtes jamais tout à fait au temps. Vous êtes tantôt en avance, tantôt en retard. Au lieu de l'écoulement rapide et imperceptible du temps, vous avez conscience de ces points où il s'immobilise, ou alors fait un bond. Et vous vous glissez dans les temps morts et vous regardez le monde. Voilà ce que vous entendez vaguement dans la musique de Louis²⁷².

Or, c'est précisément le fait d'être en-dehors du flux temporel quotidien qui permet à Black Man d'« habiter un temps présent enrichi *de tous les temps*²⁷³ ». Entré dans « cette éternité dans laquelle tous les temps sont un », il occupe un temps qui n'est « pas succession et passage, mais source perpétuelle d'un présent fixe dans lequel [sont] contenus tous les temps, le passé et l'avenir²⁷⁴ ». « In the future when they came along I meeting them²⁷⁵ », entend-on dans *The Death of the Last Black Man* à propos du débarquement de l'équipage de Christophe Colomb. « I do play with time », explique Parks, « but it's because it's all happening right at once for me. Everything that's ever happened, it's all happening right now²⁷⁶. » En fait, dans cette pièce comme dans toute la première période, Parks substitue au temps linéaire, causal et téléologique occidental un « temps mythique²⁷⁷ » qu'Alexandre Pierrepont lit chez Octavio Paz et retrouve dans le champ jazzistique.

« Depuis toujours, les musiques du champ jazzistique entretiennent un rapport privilégié à "l'histoire" — mais selon une logique spatiale qui est celle du continuum entre tous les temps²⁷⁸. » Pierrepont évoque ici les « totalités ouvertes²⁷⁹ » de l'improvisation collective libre, mais, même dans des formes de jazz plus traditionnelles, la remise en

271. Ralph Ellison, *Invisible Man*, Penguin Books, 1952, p. 11.

272. Trad. Magali et Robert Merle, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 1982, p. 40.

273. Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 410.

274. Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, suivi de *Critique de la pyramide*, trad. J.-C. Lambert, Paris, Gallimard-NRF, 1972, p. 176-177, cité par Alexandre Pierrepont, « À jamais, à présent. Le champ jazzistique en son temps », *L'Homme*, n° 158-159, avril-septembre 2001, p. 227.

275. « Dans le futur quand ils sont venus je les rencontre. » *LBM*, p. 104, p. 131.

276. « Oui, je joue avec le temps, mais c'est parce que pour moi tout arrive en même temps. Tout ce qui s'est jamais passé arrive en ce moment même. » Parks, citée par Han Ong, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 43.

277. Octavio Paz, cité par Alexandre Pierrepont, « À jamais, à présent... », *op. cit.*, p. 227.

278. Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 410.

279. Alexandre Pierrepont, « Le Maelstrom et la myriade. Polymorphisme et puissance de transformation dans les musiques du champ jazzistique », *Polyfree. La jazzosphère, et ailleurs (1970-2015)*, dir. Philippe Carles et Alexandre Pierrepont, Paris, éditions Outre Mesure, 2016, p. 238.

question de la continuité chronologique à laquelle nous sommes habitués a été notée de longue date. Par l'usage de stéréotypes, de répétitions, de ruptures et de recommencements ; par le balancement du *swing*, la dimension polyrythmique et la structure cyclique de nombreuses compositions et improvisations ; et par le fait que, dans les moments improvisés, auditeurs et musiciens, placés sur le même plan d'immanence, habitent un « temps partagé²⁸⁰ », le jazz « tue le temps²⁸¹ ».

Dans le jazz, écrit Christian Béthune, « le temps jouit d'un statut spécifique sans commune mesure avec la trame de notre durée historique, cumulative, matière première d'une organisation dialectique du devenir, toujours structurée selon l'ordre chronologique des moments censés en assurer la progression. Avec le jazz, les notions temporelles fondamentales d'*avant*, d'*après*, de *continuité* et d'*achèvement*, mais aussi de *médiation* et de *progrès*, [...] voient leur signification traditionnelle se dissoudre et perdre en partie de leur pertinence²⁸². » Au temps reconstitué et ordonné de l'extérieur par un compositeur, qui correspond à une vision de l'Histoire comme « projet » ou « téléologie », le jazz oppose un « temps vécu et présent, fait de récurrences, d'anticipations et de décalages, où les choses se répètent et se dédoublent, s'éparpillent, se rassemblent, s'étirent, se dilatent, se dilacèrent, se déforment. [Cette musique] donne le sentiment non contradictoire de l'instant et de la durée, de l'éternité plissée dans chaque moment. [...] *Sa discontinuité logique va de concert avec une continuité temporelle*²⁸³. »

Dans une telle configuration, « temps et vie se fondent et forment un seul bloc, une unité impossible à scinder²⁸⁴ ». Cet état si particulier de l'improvisateur exige une très grande présence — à soi, aux autres, à la musique. Cette qualité de présence, on la retrouve dans le théâtre de Parks. Le reversement et le renversement du temps présent dans un temps mythique exige des acteurs comme des spectateurs une très grande attention. Au contraire du théâtre naturaliste, qui aspire le public *dans* la fiction et l'amène à s'oublier lui-même, cette dramaturgie aiguise notre conscience du fait qu'un spectacle est en train de se jouer.

280. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, *op. cit.*, p. 245.

281. Francis Hofstein, *Au miroir du jazz*, Paris, éditions de la Pierre, 1985, p. 19.

282. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, *op. cit.*, p. 242-243.

283. Alexandre Pierrepont, *Polyfree*, *op. cit.*, p. 239.

284. Octavio Paz, cité par Alexandre Pierrepont, « À jamais, à présent... », *op. cit.*, p. 227.

* * *

Après *Venus*, le processus de *dis(re)membering* de l'Histoire mute complètement. Dans la seconde période, on bascule dans l'élaboration du « nouveau récit » dont parle Tanehisi Coates, comme si la déconstruction de l'ancien avait permis son émergence. *In the Blood* et *Fucking A* sont des réécritures de *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne avec une femme noire dans le rôle-titre, l'une dans le monde contemporain, l'autre dans une société totalitaire. *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* s'intéresse à la période de la Guerre civile et à l'Émancipation du point de vue d'un groupe d'esclaves. Et *Topdog/Underdog* raconte l'histoire contemporaine de deux frères noirs prisonniers de l'héritage de l'esclavage.

Cela dit, il s'agit là encore d'une *autre* Histoire et non d'une *contre*-Histoire : les points de vue noir et blanc sont toujours présents sur scène. Ce qui change, c'est qu'ils ne sont plus tissés ensemble par la voix de la Conteuse. Ils sont intégrés au drame, représentés par des images (ainsi de celle du *Lincoln impersonator* noir dans *Topdog/Underdog*, à la puissance symbolique explosive) ou des personnages (les membres du chœur dans *In the Blood* ; le maître dans *Father Comes Home*). Ainsi, l'écriture n'est plus constamment en train de dé(re)configurer la fable du monde, et l'expression de la variabilité devient plus discrète, plus souterraine, voire marginale.

Seule *365 Days/365 Plays* repose encore sur la variabilité comme principe constitutif de l'ensemble. Dans les *Red Letter Plays*, elle disparaît, et pour cause : les personnages s'accrochent à une vision fixe de la réalité, ce qui cause leur perte. Dans *Topdog/Underdog*, elle se loge dans un tour de passe-passe dramaturgique qui sape les fondations d'une forme en apparence naturaliste. Dans *Father Comes Home*, elle tient en un décalage entre le discours de la pièce et celui de la musique qui l'accompagne.

Parallèlement (et à l'exception de *365 Days/365 Plays*), la forme dramatique s'assagit. Le temps mythique cède la place à une interpénétration présent/passé d'un autre ordre. La connexion ne se fait plus grâce à un « temps présent enrichi *de tous les temps*²⁸⁵ », mais grâce à l'ouverture d'un portail entre le présent de la représentation et un passé

285. Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 410.

historique précis (*Venus, Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*), et ce par des moyens différents dans chaque pièce. Il s'agit toujours de parler du présent, mais les méthodes employées deviennent de plus en plus conventionnelles. La métathéâtralité change de forme : des chœurs (*Venus, In the Blood*) ou des chanteurs et des musiciens (*Fucking A, Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*) font maintenant le relais entre la salle et la scène. L'inscription dans un temps présent partagé passe davantage par la musique jouée sur scène que par ce qui est mis en œuvre dans les textes.

Voyons à présent comment s'opère la dé(re)configuration parksienne de l'Histoire à travers l'exemple de *Venus*, qui est intéressant justement parce qu'il offre une porte d'entrée médiane. Tout en adoptant une forme dramatique relativement plus conventionnelle que les pièces précédentes (plus linéaire, moins abstraite), elle constitue l'aboutissement du processus de *dis(re)membering* de l'Histoire.

III. Le « corps marron²⁸⁶ » de *Venus*

Publiée en 1995, *Venus* s'empare d'une figure devenue dans la période récente un point de référence, La Vénus hottentote. Exemple de la manière dont Parks révisé l'Histoire, *Venus* s'apparente à un rite de réparation et de deuil. Comptant parmi l'une de ses œuvres les plus connues, elle est aussi la plus étudiée, c'est pourquoi nous avons privilégié une approche synthétique et transversale.

Lors de sa création par Richard Foreman au Public Theater (en 1996), la pièce a fait l'objet d'une controverse. Pour une partie du public, Parks tombait en effet dans le piège de la ré-exhibition et faisait le jeu du regard néo-colonial blanc. *Venus* pose une question politique cruciale : comment dénoncer l'exhibition du corps féminin noir sur une scène de théâtre sans la reproduire ? Vingt ans plus tard, elle a été remontée par Lear deBessonnet au Signature Theatre, dans une production à laquelle nous avons pu assister. La réception a été beaucoup plus uniformément positive, probablement parce que la notoriété de Parks est aujourd'hui

286. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, *op. cit.*, p. 14.

plus assise qu'elle ne l'était à l'époque, mais aussi parce que le spectacle prévenait dans une large mesure les risques de critique.

Par ailleurs, *Venus* est l'un des deux textes de Parks à avoir été traduit en français et produit en France. Jouée au Théâtre de l'Athénée en 2010 (Paris), puis à la Chapelle du verbe incarnée en 2011 (Avignon), la mise en scène de Cristèle Alves Meira a été la plupart du temps reçue de manière distante. Peu de critiques ont été sensibles au lien symbolique de l'histoire de La Vénus hottentote avec celle des afro-descendants contemporains²⁸⁷, ce qui s'explique sans doute en partie par le cloisonnement du monde du théâtre français, encore en majorité désintéressé des questions raciales et post-coloniales, et en partie par les choix de mise en scène.

Dans cette analyse, nous aimerions montrer d'une part le fonctionnement dramaturgique de l'opération parksienne de dé(re)configuration de l'Histoire, d'autre part le fait que cette opération permet à Parks de construire à La Vénus hottentote un « corps marron », selon la formule de Sylvie Chalaye, dans le but de lui offrir réparation.

La Vénus hottentote, une figure diasporique

De son vrai nom Sawtche, Saartjie (ou Sarah) Baartman (c'est son nom de baptême) est née dans l'actuelle Afrique du Sud à la fin du XVIII^e siècle, à l'époque sous domination néerlandaise²⁸⁸. Elle appartenait au peuple des Khoïkhoï²⁸⁹. Le 24 mai 1810, alors que la colonie est désormais sous domination britannique, elle quitte l'Afrique du Sud à bord d'un navire pour Londres, en compagnie du navigateur Alexander Dunlop et du frère de son ancien « propriétaire », chez qui elle était domestique, Hendrick Caesar, avec qui elle a signé un

287. Sylvie Chalaye, « Vénus, une descente en vrille dans la galerie des horreurs de l'âme humaine », *Africultures*, 29 mars 2010, URL : <http://africultures.com/venus-9395/>. Consulté le 11 juillet 2019.

288. Alors que la plupart des textes s'accordent à penser que Baartman serait née aux alentours de 1789, un article paru en 2008 dans le *Journal of British Studies* avance qu'elle aurait eu 40 ans au moment de son départ à Londres, ce qui ferait remonter sa naissance à l'année 1770. Voir Pamela Scully, Clifton Crais, « Race and Erasure: Sara Baartman and Hendrik Cesars in Cape Town and London », *Journal of British Studies*, vol. 47, n° 2, avril 2008, p. 301-323.

289. Parfois appelés « Khoisan » ou « Bochimans » (en anglais *Buschmen*), les Khoïkhoï ont été nommés « Hottentots » par les Afrikaners.

contrat pour être exhibée en tant que « Vénus hottentote »²⁹⁰. Ils arrivent en Angleterre début septembre 1810.

Dès le 24 septembre, elle est exhibée à Piccadilly dans des *freak shows* : les visiteurs viennent observer sa stéatopygie (hypertrophie des hanches et des fesses) et sa macronymphie (organes sexuels protubérants)²⁹¹. Le succès de « La Vénus hottentote » est tel qu'il faut avoir recours aux forces de l'ordre pour contenir la foule. Son exhibition s'inscrit dans une tradition européenne déjà existante de représentation de « Vénus noires »²⁹². Mais, si elle n'est pas l'unique Hottentote à avoir été exhibée ou étudiée par les Occidentaux²⁹³, Saartjie Baartman est la seule à avoir atteint un tel degré de célébrité.

Toutefois, des membres de l'Institution africaine, une association humanitaire et anti-esclavagiste, s'indignent et portent plainte contre les mauvais traitements qu'elle paraît subir. Au cours du procès, Saartjie Baartman déclare à la cour qu'elle est consentante, bien traitée et qu'elle souhaite rester en Angleterre, notamment dans l'espoir de récupérer la somme qui lui a été promise par contrat²⁹⁴. La cour statue un non-lieu et autorise l'exhibition, mais Hendrick Caezar préfère arrêter les représentations et organise une tournée en province.

À partir de 1811 et jusqu'en 1814, on perd la trace de Saartjie Baartman sur le sol britannique. Ce que l'on sait, c'est qu'elle voyage avec Hendrick Caezar à l'été 1814 vers Paris, où elle passe entre les mains d'un certain Henry Taylor, puis de Réaux, « montreur d'animaux »²⁹⁵. Elle est exhibée dans le quartier du Palais-Royal et dans les salons de la haute bourgeoisie, où, là encore, elle devient un phénomène. La science s'empare de son cas, et elle est étudiée par les naturalistes du Jardin des Plantes, notamment Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et Georges Cuvier. Tout en justifiant l'authenticité de l'exhibition spectaculaire, leurs observations entendent appuyer et légitimer la théorie de la hiérarchie des races humaines : à

290. Gilles Boëtsch, Pascal Blanchard, « La Vénus hottentote ou la naissance d'un "phénomène" », *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, dir. N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo et S. Lemaire, Paris, La Découverte, 2011, p. 95-96.

291. Elle porte néanmoins un costume moulant couleur chair, sa nudité n'est pas exposée.

292. Sylvie Chalaye, « L'invention théâtrale de la "Vénus noire", De Saartjie Baartman à Joséphine Baker », *L'altérité en spectacle, 1789-1918*, dir. Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 55-57.

293. François-Xavier Fauvelle-Aymar, « Les Khoisan : entre science et spectacle », *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, dir. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire, Paris, La Découverte, 2004, p. 111-117.

294. Gérard Badou, *L'énigme de la Vénus hottentote*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2000, p. 96-98.

295. Gilles Boëtsch, Pascal Blanchard, *Zoos humains et exhibitions coloniales, op. cit.*, p. 97.

partir du cas de Saartjie Baartman, les Khoikhoï sont déclarés dernière race de l'espèce humaine, et chaînon manquant entre le singe et l'homme²⁹⁶.

Le 29 décembre 1815, Baartman décède selon le diagnostic de Georges Cuvier d'une « maladie inflammatoire (sans doute une pneumonie), compliquée d'une maladie éruptive (petite vérole)²⁹⁷ », auxquelles s'est certainement ajouté l'abus d'alcool. Son corps est disséqué dès le lendemain ; ses organes sexuels ainsi que d'autres éléments anatomiques sont placés dans des bocaux, et rejoignent les étagères du Muséum d'Histoire naturelle avec un moulage de sa dépouille mortelle en plâtre et son squelette. En 1817, Georges Cuvier publie ses *Extraits d'Observations Faites sur le Cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote*²⁹⁸, qui contribuent à faire de Baartman un symbole de la différence raciale et sexuelle en Occident. Comme l'expliquent Gilles Boëtsch et Pascal Blanchard, La Vénus hottentote cristallise dans le regard occidental une image à la fois exotique et monstrueuse sur laquelle se fixent « trois frontières majeures qui vont bâtir l'espace de l'altérité en Occident : entre le normal et le monstrueux, entre l'homme et la femme, entre les “races humaines supérieures” et les “races humaines inférieures” (donc colonisables ou amenées à disparaître)²⁹⁹ ».

En 1937, les bocaux et le moulage déménagent au nouveau Musée de l'Homme, place du Trocadéro, où ils restent à la vue du public jusqu'en 1976, date à laquelle ils sont déplacés en réserve. Enfin, dès 1994, avec la fin de l'apartheid, des descendants du peuple Griqua, appartenant au groupe khoïsan, font appel à Nelson Mandela pour demander la restitution des « restes » de Saartjie Baartman. En avril 2002, après de longues négociations, ils sont officiellement rendus par la France à l'Afrique du Sud. Le 9 août 2002, elle est inhumée en présence du président sud-africain, à l'époque Thabo Mbeki, au cours d'une cérémonie nationale.

296. William B. Cohen, *Français et Africains. Les Noirs dans le regard des Blancs, 1530-1880*, trad. Camille Garnier, Paris, Gallimard, 1981, p. 292-362.

297. Gérard Badou, *L'énigme de la Vénus hottentote*, *op. cit.*, p. 149.

298. Le texte est disponible en ligne à l'adresse suivante : https://archive.org/details/bub_gb_R2q2Wew3Q4IC. Consulté le 18 juin 2019.

299. Gilles Boëtsch, Pascal Blanchard, *Zoos humains et exhibitions coloniales*, *op. cit.*, p. 105. Voir aussi Sander Gilman, « Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature », *Race, Writing and Difference*, dir. Henry Louis Gates, Jr., Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 223-261 ; et Zine Magubane, « Which Bodies Matter? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the “Hottentot Venus” » [2001], *Black Venus 2010*, dir. Deborah Willis, Philadelphie, Temple University Press, 2010, p. 47-61.

La demande des restes en 1994 marque le début d'un regain d'intérêt pour l'histoire de Saartjie Baartman, qui coïncide peu ou prou avec la parution de la pièce de Parks (en 1995). *Venus* inaugure une série d'œuvres d'art consacrées à ou habitées par la figure de La Vénus hottentote. Certes, son fantôme n'a cessé « de hanter le monde du spectacle³⁰⁰ ». Sylvie Chalaye a retrouvé sa trace à l'opéra (*L'Africaine* de Scribe et Meyerbeer, 1865), dans les productions du Châtelet (*Vénus noire* d'Adolphe Belot, 1879) et dans la célèbre *Revue nègre* de 1925 au Théâtre des Champs-Élysées, avec Joséphine Baker³⁰¹. Mais ces spectacles reproduisaient alors pour la plupart un regard colonial aliénant (ce qui n'empêche pas Joséphine Baker de se jouer de certaines injonctions). Au contraire, les créations de la période récente s'inscrivent dans une démarche critique vis-à-vis de ce regard.

Figure allégorique de l'aliénation, la figure de La Vénus hottentote est convoquée par les afro-descendants comme un symbole de l'esclavage, de l'oppression coloniale, de l'exploitation et de la sexualisation du corps féminin noir. Ce faisant, leurs œuvres entendent montrer la continuité du regard colonial entre hier et aujourd'hui.

La terrible aventure de Saartjie Baartman touche les créateurs afrodescendants qui en font une image emblématique de l'enfermement de l'artiste dans un corps racisé, ethnicisé et souvent hypersexualisé, qu'il s'agisse de la sensualité de la femme noire ou de l'hypervirilité de l'« étalon africain ». On a enfermé Saartjie Baartman dans son apparaître, sans envisager qu'elle jouait une comédie : celle de la « Vénus hottentote ». On lui a refusé la capacité de créer et on a plaqué sur son corps l'idée que l'on se faisait de sa sauvagerie, on l'a réduite à ses organes génitaux et à l'attraction sexuelle exotique qu'elle représentait. En enfermant l'artiste dans sa couleur, en le réduisant aux fantasmes qu'il inspire, on le ramène dans l'espace de l'exhibition. [...] L'histoire de Saartjie Baartman prend la valeur d'un objet médiateur, permettant de percer l'abcès de ce regard néocolonial qui continue de piéger les artistes noirs³⁰².

La littérature (Barbara Chase-Riboud), la poésie (Elizabeth Alexander), la musique (Camel Zekri), le cinéma (Abdellatif Kechiche), la photographie (Carrie Mae Weems), la peinture

300. Sylvie Chalaye, *L'altérité en spectacle*, op. cit., p. 58.

301. *Ibid.*, p. 58-66.

302. Sylvie Chalaye, « Reconstruire l'«Autre» corps : émancipation et création contemporaine », *Sexe, race & colonies*, dir. Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas, Christelle Taraud, Paris, La Découverte, 2018, p. 493-500.

(MS Maurice), les arts visuels (Renée Cox), la danse (Bintou Dembélé) et la performance (Robyn Orlin, Chantal Loïal³⁰³) se sont ainsi emparés de La Vénus hottentote³⁰⁴.

Dans la littérature dramatique, elle est présente chez Kossi Efoui (*En Guise de divertissement*³⁰⁵), et « hante littéralement le théâtre de Koffi Kwahulé³⁰⁶ ». « Il n’y fait jamais directement allusion, mais on la retrouve dans la femme noire couverte de cendres du *Masque boiteux* (2002), ainsi que dans le personnage de Badi-Badi dans *Il nous faut l’Amérique* (2000), qui pisse du pétrole et devient une attraction, et même dans l’allégorie du viol colonial que figure une pièce comme *Jaz* [1998]³⁰⁷. » Fanny Le Guen voit aussi un « avatar de la Vénus hottentote³⁰⁸ » en Bintou, l’héroïne de la pièce éponyme (1997), et, pour Virginie Soubrier, « le souvenir de Saartjie informe [...] pour ainsi dire naturellement la structure dramatique de *Misterioso-119*³⁰⁹ » (2005).

On le voit, La Vénus hottentote est une figure nodale de la postcolonie. On comprend pourquoi c’est cette pièce qui constitue une forme d’aboutissement du *dis(re)membering* de l’Histoire chez Parks. S’emparer d’elle, c’est s’emparer du symbole de l’esclavage et, au-delà, de la place des Noirs en Occident³¹⁰. *Dé(re)membler* son histoire, c’est *dé(re)membler* le récit que l’Occident s’est fabriqué sur lui-même. C’est aussi donner à voir la manière dont le corps devient un « champ-de-bataille³¹¹ » dans l’espace de la domination (post)coloniale — d’où l’image du dé(re)membrement. « L’enjeu n’est pas simplement politique ou artistique, mais existentiel. Il s’agit de faire voler en éclats ce “corps colonial” qui pollue encore les

303. Raphaëlle Tchamitchian, « On t’appelle Vénus », *Africultures*, 17 mars 2013, URL : <http://africultures.com/on-tappelle-venus-11397/>. Consulté le 10 juillet 2019.

304. Certains de ces exemples proviennent du panorama de Sylvie Chalaye dans *Sexe, race & colonies*, *op. cit.*, p. 489-502 ; d’autres de l’anthologie dirigée par Deborah Willis, *Black Venus 2010*, *op. cit.*

305. Inédite, cette pièce écrite en 2013 est reproduite dans les annexes de Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d’une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*. Thèse de doctorat effectuée à l’Université Sorbonne Nouvelle sous la direction de Sylvie Chalaye, soutenue publiquement le 15 novembre 2018.

306. Sylvie Chalaye, *Sexe, race & colonies*, *op. cit.*, p. 498.

307. *Ibid.*

308. Fanny Le Guen, « Bintou de Koffi Kwahulé, une sirène-oiseau malgré elle », *Revue d’Études Françaises*, n° 18, 2013, p. 111.

309. Virginie Soubrier, « La Vénus hottentote sur la scène contemporaine, ou le théâtre en question », *Culture(s) noire(s) : la scène et les images*, dir. Sylvie Chalaye, *Africultures* n° 92-93, Paris, L’Harmattan, 2013, p. 121.

310. Il serait d’ailleurs intéressant d’entrer dans le détail de la comparaison entre les différentes formes de présence de La Vénus hottentote chez les artistes de la diaspora afro-descendante.

311. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, *op. cit.*, p. 34.

imaginaires et empêche toute réappropriation de soi aux descendant.e.s de colonisé.e.s, tant il s'impose à leur insu³¹². » Voyons ainsi comment Parks s'approprie cette/son histoire.

« **The Dis(-re-)memberment of The Venus Hottentot**³¹³ »

Dotée de 32 scènes, sept personnages et un chœur polymorphe, *Venus* se caractérise d'abord par sa densité et sa pléthore. Bien que simplifié par rapport aux pièces de jeunesse, le langage porte encore les traces des inventions précédentes. Le dialogue est composé d'une multitude de discours de sources variées, réelles ou fictives. Une adaptation d'un vaudeville français de l'époque est mise en abyme et représentée par extraits ; des « notes de bas de page » (*footnotes*) ponctuent le texte ; enfin, la disposition typographique donne l'impression d'un tourbillon constant : plus que dans d'autres pièces, l'écriture fait un usage abondant de parenthèses, italiques, majuscules, numéros ou *spells*³¹⁴.

Ensuite, c'est l'aspect fragmentaire qui prédomine. Les scènes sont nombreuses et se succèdent à un rythme rapide. Numérotées de 31 à 1, elles s'apparentent à un compte à rebours vers la mort de la Vénus et de la représentation. Pourvues de titres, elles ont une dimension de tableaux épiques. Le sentiment d'une totalité n'advient que par morceaux. La fragmentation de la fable et du discours reflète le morcellement du corps de la Vénus, tout en le reconstituant poétiquement. Nous serions ainsi tentés de réviser la formulation suivante, de Harvey Young : « Before our very eyes, the woman who had spent 150 years as a series of parts on display becomes whole again³¹⁵ », pour dire que la Vénus devient de nouveau (*w*)hole³¹⁶.

Le texte est organisé en deux parties relativement symétriques. Dans la première partie (scènes 31-17), la Vénus quitte l'Afrique du Sud pour Londres, où elle est exhibée par The Mother-Showman dans toute l'Angleterre. Dans la seconde (scènes 15-2), elle est à Paris

312. Sylvie Chalaye, *Sexe, race & colonies*, *op. cit.*, p. 480.

313. *V*, p. 95.

314. Les *spells* sont une invention de Parks. Ce sont des pauses conséquentes où les noms des personnages sont indiqués sur la page sans répliques associées. Ils correspondent à des moments de « pure présence » (*ES*, p. 16) que le metteur en scène peut remplir comme bon lui semble.

315. « Sous nos yeux, la femme qui a passé 150 ans exhibée en une série de morceaux devient à nouveau entière. » Harvey Young, *Embodying Black Experience: Stillness, Critical Memory, and the Black Body*, University of Michigan Press, 2010, p. 123.

316. Nous reprenons ici un jeu de mots de Parks sur *hole* (trou) et *whole* (tout).

aux côtés du Baron Docteur, l'avatar fictionnel de Georges Cuvier — et ici son amant. Tout en la couvrant de cadeaux et de promesses, il l'étudie avec l'aide du Chœur des 8 Anatomistes. Séduite, la Vénus voit ses espoirs déçus : après avoir avorté deux fois, elle est abandonnée par son amant et meurt en prison.

Tout en la plaçant au centre de l'attention, la pièce met en lumière le fait que la véritable Saartjie Baartman est absente³¹⁷, et qu'elle a été remplacée par une « invention³¹⁸ » culturelle appelée « La Vénus hottentote ». Elle ne dispose que de deux courts monologues à la fin ; le reste du temps, sa parole est quasiment inaudible, recouverte par celle des autres³¹⁹. Indiqué dans la didascalie initiale, son nom est ensuite remplacé par « The Girl » puis « The Venus ». (C'est pourquoi dans notre analyse nous parlons de « la Vénus » et non de Saartjie Baartman.) Dans le dialogue, son prénom n'est utilisé qu'une seule fois ; les personnages ne l'appellent que par des surnoms, des diminutifs ou des insultes (« Girl³²⁰ ! », « Venus H.³²¹ », « Thing³²² »), dont Greg Miller a montré la dimension animalisante et réificatrice³²³.

Bien que l'exhibition proprement dite ne fasse l'objet que de trois scènes, la Vénus est constamment définie par le regard des autres. À la fois réifiant, exotisant et sexualisant, ce regard est incarné par le chœur, qui a la particularité d'être polymorphe. Au fil de la pièce, quatre chœurs différents, ou plutôt quatre manifestations d'un même chœur, se succèdent : The Chorus of The 8 Human Wonders, The Chorus of The Spectators, The Chorus of The Court et The Chorus of The 8 Anatomists³²⁴. Chacun incarne l'une des facettes du regard porté sur la Vénus : normatif, voyeur, juridique et scientifique. Leur point commun est qu'ils fonctionnent tous *contre* elle. Le Chœur des Spectateurs et Le Chœur des 8 Anatomistes participent directement de sa réification et de sa déshumanisation ; Le Chœur de la Cour, présent pendant le procès londonien de la fin de la première partie, adopte une attitude

317. Harry J. Elam, Jr. et Alice Rayner, « Body Parts: Between Story and Spectacle in *Venus* by Suzan-Lori Parks », *Staging Resistance: Essays on Political Theater*, dir. Jeanne Colleran et Jenny S. Spencer, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 273.

318. Sylvie Chalaye, « Reconstruire le corps de Saartjie Baartman », *Culture(s) noire(s)...*, *op. cit.*, p. 124.

319. Marie Pecorari a étudié la mise à distance de sa voix dans « Mutisme et mutations du corps dans *Venus* de Suzan-Lori Parks », « Où est ce corps que j'entends ? » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, dir. Sandrine Le Pors et Pierre Longuenesse, Artois Presses Université, 2014, p. 161-170.

320. *V*, p. 22.

321. *Ibid.*, p. 51.

322. *Ibid.*, p. 116.

323. Greg Miller, « The Bottom of Desire in Suzan-Lori Parks's *Venus* », *Modern Drama*, vol. 45, n° 1, Spring 2002, p. 133.

324. Le Chœur des 8 Merveilles Humaines, Le Chœur des Spectateurs, Le Chœur de la Cour, Le Chœur des 8 Anatomistes. Pour la clarté de l'expression, nous utiliserons les noms traduits dans la suite de l'analyse.

condescendante et paternaliste, la jugeant incapable de raison ; même Le Chœur des 8 Merveilles Humaines (qui comprend les autres « monstres » exhibés dans le *freak show*), pourtant *a priori* solidaire avec elle, se désolidarise de son sort.

Selon Harvey Young, c'est la présence du chœur qui montre que la pièce porte moins sur la Vénus que sur *le fait de la regarder*³²⁵. Présent dans près de la moitié des scènes, il adopte un comportement ouvertement voyeur et abusif (les uns la tripotent directement, les autres se touchent en la regardant). Ce faisant, il provoque un malaise et concourt à distancier le regard du spectateur. Un autre procédé a un effet voisin : la pièce mise en abyme.

Intitulée « For The Love of The Venus », elle est adaptée du vaudeville *La Vénus hottentote, ou Haine aux françaises*³²⁶. Dans cette pièce délivrée en six scènes (trois dans chaque moitié), un jeune homme délaisse sa fiancée pour le fantasme d'une Hottentote qu'il n'a pourtant jamais vue. D'abord désespérée, la promise parvient à regagner ses faveurs en se déguisant en Hottentote. Ce contrepoint grotesque, qui tourne en ridicule la fantasmagorie occidentale, est surtout intéressant parce qu'il est présenté comme un spectacle dont l'unique spectateur est le Baron Docteur qui, on le devine, s'identifie au jeune homme. Le jeu de miroirs est en outre redoublé par le fait que la Vénus l'observe en retrait. Cette triangulation scopique suggère que, tandis que la Vénus tombe amoureuse d'un homme, le Baron Docteur tombe amoureux d'une image. Là encore, nous sommes renvoyés à notre propre regard, mis en scène, réfléchi et diffracté.

La scène 16, intitulée « The Dis(-re-)memberment of The Venus Hottentot³²⁷ », confronte le spectateur de manière concrète à la question qui sous-tend toute la pièce : faut-il regarder ou pas ? Située au milieu, entre les deux parties, c'est un faux entracte : tandis que le Baron Docteur lit une adaptation des *Observations* de Georges Cuvier, les lumières se rallument et le public est invité à sortir. Lors de la représentation à laquelle nous avons assistée au Signature Theatre, les spectateurs étaient partagés de manière relativement équitable entre ceux qui restaient et ceux qui sortaient tout de même, pour revenir en général rapidement.

325. Harvey Young, « Choral Compassion: *In the Blood and Venus* », *A Casebook*, *op. cit.*, p. 41.

326. Théaulon, Dartois et Brasier, *La Vénus hottentote, ou Haine aux françaises*, vaudeville en un acte, Paris, Martinet, 1814, disponible sur Gallica. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57721188/f4.image>. Le vaudeville et son adaptation par Parks ont été étudiés par Ilaria Oddenino, « "I Wanna Love Something Wild": A Reading of Suzan-Lori Parks's *Venus* », *Representation and Black Womanhood*, *op. cit.*, p. 121-135.

327. *V*, p. 95.

On le voit, le spectacle de « La Vénus hottentote » est en fait mis en abyme dans un autre spectacle, celui de Suzan-Lori Parks. Au niveau dramatique, la vie de la Vénus est reconstituée de manière linéaire : elle commence en Afrique du Sud au début des années 1800 et se termine en France en 1815. Au niveau théâtral, l'histoire nous est présentée depuis le présent de la représentation. L'emboîtement est manifeste dans l'Ouverture et la scène 1, qui se répondent de manière cyclique. Dans l'Ouverture, les personnages commencent par s'introduire eux-mêmes avant d'annoncer la mort de la Vénus (« I regret to inform you that the Venus Hottentot iz dead³²⁸. »), alors qu'elle-même vient de se présenter. Tournant sur place, c'est en fait son cadavre qui parle. Bien qu'ils en ont été retirés trente ans avant la création de la pièce, Parks prétend ici que le squelette et le moulage de la Vénus hottentote sont toujours visibles au musée. « Loves corpse stands on show in museum. Please visit³²⁹. », lit-on dans la scène 1. La pièce part ainsi du présent de la représentation pour faire retour dans le passé.

Si la critique s'accorde à dire que *Venus* part du présent pour aller vers le passé, on lit parfois que les deux temps coexistent sur scène comme deux niveaux juxtaposés et parfois contradictoires de narration³³⁰. Or, ces deux niveaux ne sont pas hermétiques. Même si nous ne sommes plus exactement dans le « temps présent enrichi de tous les temps³³¹ » des pièces de la première période, la scène ouvre un portail qui relie présent et passé. Selon une logique spatiale, le passé fait retour dans le présent et, réciproquement, nous sommes transportés dans le passé. De cette façon, l'histoire de la Vénus nous est rendue *présente*.

Le personnage en charge de l'ouverture du portail est The Negro Resurrectionist (Le Noir Résurrecteur). Double de l'autrice, il a un statut fictionnel trouble. Au départ, il joue au niveau théâtral le rôle de maître de cérémonie. Annonçant les numéros et les titres des scènes, il endosse une fonction épique de distanciation. Il prend également en charge les « notes de bas de page », constituées de sources historiques (coupures de presse, actes de justice, rapports médicaux) ou fictionnelles (*The Life of One Called The Venus Hottentot as Told By Herself*, soit l'autobiographie imaginaire de La Vénus hottentote³³²). Puis, à la scène 7, le

328. « J'ai le regret de vous informer que la Vénus hottentote est morte. » *Ibid.*, p. 11.

329. « Le cadavre de l'amour est exposé au musée. Allez-y. » *Ibid.*, p. 162.

330. Harry J. Elam, Jr. et Alice Rayner, *Staging Resistance*, *op. cit.*, p. 272 ; Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*, p. 80.

331. Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 410.

332. *V*, p. 57.

Negro Resurrectionist entre dans le drame en devenant le geôlier de la Vénus, emprisonnée pour « indécence ». Cédant au chantage du Grade-School Chum (ancien camarade d'école du Baron Docteur), qui menace de révéler qu'autrefois il déterrait illégalement des cadavres contre de l'argent, il accepte de livrer le corps de sa prisonnière après sa mort contre de l'argent. Lorsque la pièce s'achève, il reprend son rôle de maître de cérémonie et répète certains répliques de l'Ouverture, lesquelles résonnent à présent tristement.

En tant qu'instruments de la mise en abyme, ce personnage et les divers procédés exposés plus haut déplacent le centre de gravité de l'œuvre. Comme le dit W. B. Worthen, « Parks invents the Negro Resurrectionist not so much to resurrect Baartman, but to resurrect the ways in which she has been dis/re-membered³³³. » La précision est capitale ; dans l'interstice se loge la posture marronne de la pièce. Le Negro Resurrectionist est pris au piège d'une contradiction : en racontant son histoire au niveau théâtral, il *re-members* la Vénus, mais en participant à son exploitation au niveau dramatique, il la *dis-members*. À travers ce personnage, Parks pose en fait la question de sa propre complicité.

Une Vénus marronne

En 1995, lors de sa création au Public Theater par Richard Foreman, *Venus* a suscité une controverse³³⁴. La critique la plus virulente a été publiée par Jean Young, qui accuse Parks de « ré-exhibition » et de « re-marchandisation » de Saartjie Baartman³³⁵. Celle-ci deviendrait une double victime : d'abord de la société victorienne du XIX^e siècle, et, de nouveau, de la pièce *Venus*. Parce qu'on lui laisse le choix de partir ou de rester, et parce qu'elle est motivée par l'idée de gagner de l'argent (« I've come here to get rich.³³⁶ »), Baartman serait présentée comme complice de sa propre exploitation, alors qu'elle en serait la victime. Cela amènerait Parks à passer sous silence beaucoup des sévices et de la maltraitance qu'elle aurait subis

333. « Parks invente le Noir Résurrecteur moins pour ressusciter la Vénus que pour ressusciter la manière dont elle a été *dis/re-membered*. » W. B. Worthen, « Citing History: Textuality and Performativity in the Plays of Suzan-Lori Parks », *Essays in Theatre/Études Théâtrales*, vol. 18, n° 1, November 1999, p. 16, cité par Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks, op. cit.*, p. 86.

334. Pour une synthèse de la réception du spectacle, voir Harvey Young, *Embodying Black Experience, op. cit.*, p. 123-126 ; et pour une discussion, Shawn-Marie Garrett, « “For the Love of the Venus”: Suzan-Lori Parks, Richard Foreman and the Premiere of *Venus* », *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 76-87.

335. Jean Young, « The Re-Objectification and Re-Commodification of Saartjie Baartman in Suzan-Lori Parks's *Venus* », *African American Review*, vol. 31, n° 4, Winter 1997, p. 699-708.

336. « Je suis venue ici pour devenir riche. » *V*, p. 30.

(Young donne l'exemple des mauvais traitements administrés par les médecins d'alors, ce qui aurait précipité sa mort). Cela la conduirait également à présenter Baartman comme un sujet libre, disposant de son corps, et qui apprécie son statut d'objet sexuel et/ou est dans un déni total de ce statut. En refusant de blâmer les individus responsables du sort funeste de Baartman, Parks y contribuerait³³⁷.

Même si elle est manifestement influencée par la mise en scène de Foreman (à laquelle elle fait référence plusieurs fois dans l'article), et même si on sait moins de choses sur Saartjie Baartman qu'elle ne le laisse croire³³⁸, Jean Young soulève un problème capital. Après tout, Parks gagne bel et bien de l'argent grâce au spectacle de la Vénus. Une partie de la critique exonère Parks en considérant que c'est une erreur de lire la pièce comme une narration historique³³⁹, et qu'elle ne crée le personnage de la Vénus que pour servir un but théâtral³⁴⁰. Il est vrai que, en accord avec le projet dramaturgique exposé plus haut, Parks ne reconstitue pas l'histoire telle qu'elle s'est passée mais telle qu'elle *aurait pu se passer*³⁴¹. Loin du théâtre documentaire ou de la reconstitution historique, *Venus* est une proposition fictionnelle délibérée qui présente une version possible de la vie de Saartjie Baartman, tout en enregistrant le fait qu'il est impossible d'en reconstituer le véritable fil. Ainsi, non seulement la « véritable » Baartman est absente, mais cette absence est l'un des sujets de la pièce.

Toutefois, aussi pertinente soit-elle, cette lecture peut conduire à une forme de mise à distance qui prend le risque de neutraliser les enjeux politiques de l'œuvre. Selon nous, c'est l'écueil dans lequel est tombée Lear deBessonnet au Signature Theatre³⁴². Deuxième mise en scène new yorkaise de *Venus*, cette création a reçu un meilleur accueil que la première. Cependant, deBessonnet a entraîné la pièce dans une double direction (d'un côté drame naturaliste, de l'autre divertissement clownesque) qui en réduisait la portée. En voulant susciter de la sympathie pour la Vénus ainsi que pour les autres personnages, elle a évité le piège du manichéisme mais réduit les situations présentées à des problèmes individuels.

337. La mise en scène de Cristèle Alves Meira, que nous n'avons vue qu'en vidéo, aurait peut-être plu à Jean Young : minimisant la déjà maigre part de liberté de la Vénus, elle fait d'elle une esclave soumise aux caprices autoritaires des autres personnages. Cependant, en voulant alléger le texte, elle supprime le chœur et modifie le rôle du Negro Resurrectionist. La pièce et le projet dramaturgique de Parks s'en trouvent significativement altérés. Voir Cristèle Alves Meira, *Vénus*, Axe Sud Production, 2011.

338. D'autant qu'à l'époque les récentes recherches sur Saartjie Baartman n'ont pas encore commencé.

339. Greg Miller, « The Bottom of Desire in Suzan-Lori Parks's *Venus* », *op. cit.*, p. 127.

340. Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*, p. 77.

341. Parks, citée par Una Chaudhuri, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 56.

342. Nous avons assisté à la représentation du samedi 3 juin 2017 à 15h.

L'actrice qui jouait la Vénus (Zainab Jah) enfilait son costume à vue au début, mais celui-ci était ensuite mis au service de l'illusion. Les couleurs vives et pleines des costumes et des perruques, et le décor stylisé et propre tiraient le jeu d'acteur vers un registre grotesque inoffensif. Pris dans un processus d'identification, le spectateur n'était ni interpellé ni remis en question. Même si par moments les acteurs pouvaient descendre dans la salle ou s'adresser au public, le spectacle restait globalement clos sur lui-même, dans la lignée de la tradition naturaliste — le *New York Times* a d'ailleurs exprimé son étonnement face à la dimension conventionnelle de la pièce de Parks révélée par cette mise en scène³⁴³. Finalement, le spectacle ne suscitait aucun malaise, simplement de la tristesse et de la compassion. Le fait que les conditions politiques et sociales qui ont permis la naissance du phénomène de La Vénus hottentote existent toujours ainsi que notre propre complicité s'en trouvaient au mieux invisibilisées, au pire reconduites.

Dans le but de trouver un juste milieu entre condamnation et exonération, Jennifer Larson avance que, dans *Venus*, « what appears to be complicity may be simultaneously read as subversive agency³⁴⁴ ». Elle dresse un parallèle entre la Vénus et Harriet Ann Jacobs (1813-1897), une ancienne esclave devenue militante abolitionniste qui a publié en 1861 une autobiographie, *Incidents in the Life of a Slave Girl*. S'appuyant sur son idée de « deliberate calculation³⁴⁵ », Larson explique que, comme Jacobs, la Vénus se ménage une marge de manœuvre à l'intérieur du cadre oppressif duquel elle est prisonnière. De même, Parks inventerait des stratégies pour trouver de la liberté au milieu d'un monde théâtral majoritairement blanc. « Ultimately the black playwright must sell black life, black history, and the black experience to a predominantly white audience, and so, like *The Venus*, the playwright straddles the lines between complicity and agency³⁴⁶. »

Jennifer Larson ne prononce pas le mot, mais c'est de marronnage qu'il s'agit. Si cette approche nous paraît pertinente, notre angle d'analyse diffère quelque peu du sien. D'abord, Larson ne prend qu'incidemment en compte la question du spectateur, pourtant

343. Ben Brantley, « 'Venus' Recalls a Woman's Fortune, and Her Ruin », *The New York Times*, 15 mai 2017, URL : <https://www.nytimes.com/2017/05/15/theater/venus-review.html>. Consulté le 5 juillet 2019.

344. « Ce qui apparaît comme de la complicité peut être aussi lu comme de l'*agency* subversive ». Jennifer Larson, *Understanding Suzan-Lori Parks*, The University of South Carolina Press, 2012, eBook. L'*agency* est la capacité d'agir d'un individu.

345. « Calcul délibéré ». *Ibid.*

346. « En fin de compte la dramaturge noire doit vendre la vie noire, l'histoire noire, et l'expérience noire à un public majoritairement blanc, et donc, comme la Vénus, elle navigue entre complicité et indépendance. » *Ibid.*

centrale. De plus, elle étudie le problème sous un angle partiellement psychologique, ce qui la conduit à des considérations spéculatives sur les émotions et les intentions de la Vénus. Or, c'est dans l'écriture elle-même que l'on retrouve la trace de l'*agency* du personnage — et de Parks.

Notre hypothèse est que Parks reproduit *presque* l'exhibition de Saartjie Baartman — *presque, mais pas tout à fait*. En mettant en abyme le spectacle de la Vénus dans le sien, elle ne supprime pas l'exhibition, mais la reproduit avec un décalage. Ce faisant, elle trouble la frontière entre le réel et l'imitation. En accord avec la position du Conteur, lorsqu'il raconte l'histoire de la Vénus, le Negro Resurrectionist ne fait pas la distinction entre les documents historiques et imaginaires : ils sont tous présentés de la même manière³⁴⁷. De plus, les (nombreuses) archives sont modifiées sans que cela soit indiqué, et parfois intégrées à l'ensemble comme des éléments fictionnels originaux (par exemple le vaudeville). Parks opère ainsi ce qu'Ilka Saal appelle un glissement dans la praxis historiographique³⁴⁸. C'est tout le sens du Rep & Rev de l'Histoire : c'est dans le passage du réel (Rep) à l'imitation (Rev) que peut émerger non pas La Vénus hottentote (destruction de l'ancienne Histoire de l'*archiviste*) mais la Vénus de Parks (création d'une nouvelle Histoire par la *Conteuse*). Et, selon nous, c'est dans ce passage que se loge la posture marronne de la pièce et de son autrice. Un exemple clef extrait de l'Ouverture éclairera ce positionnement subtil.

On se souvient qu'au tout début de la pièce la Vénus est présentée au public. La parole, en circulant rapidement de bouche en bouche, crée un effet choral et musical renforcé par la suite d'onomatopées « Drum. Drum. Drum. Drum. » Lancée à quatre reprises et à des hauteurs variables (comme l'indiquent les parenthèses et les capitales), ce sont des roulements de tambour vocaux qui annoncent aussi bien l'exhibition prochaine de la Vénus dans le drame que celle, bien réelle, qui commence devant nous.

[THE CHORUS.
(Drum. Drum. Drum. Drum.)
(Drum. Drum. Drum. Drum.)

347. Sur la question du « continuum entre genres fictionnels et genres factuels » chez le Conteur Patrick Chamoiseau, voir Yolaine Parisot, « Littératures caribéennes : écrire le présent dans les marges de la contre-histoire », *Itinéraires*, 2009-2, 2009, p. 109-126.

348. Ilka Saal, *African American Culture and Society After Rodney King*, *op. cit.*, p. 73.

A CHORUS MEMBER.

They came from miles and miles and miles and miles and miles.

Comin in from all over to get themselves uh look-see.

They heard the drum.

THE BROTHER, LATER THE MOTHER-SHOWMAN³⁴⁹.

Drum Drum

THE CHORUS.

(Drum Drum.)]

THE BROTHER/SHOWMAN.

DRUM

DRUM

DRUM

DRUM

THE CHORUS.

(Drum)

(Drum)

(Drum)

(Drum)³⁵⁰

[THE CHORUS.

(Boum. Boum. Boum. Boum.)

(Boum. Boum. Boum. Boum.)

A CHORUS MEMBER.

Ils sont venus de loin loin loin loin loin.

Sont venus de partout pour se rincer l'œil.

Ils ont répondu à l'appel du tambour.

THE BROTHER, LATER THE MOTHER-SHOWMAN.

Boum Boum

THE CHORUS.

(Boum Boum.)]

THE BROTHER/SHOWMAN.

BOUM

BOUM

BOUM

BOUM

THE CHORUS.

(Boum)

(Boum)

(Boum)

(Boum)

349. La graphie « The Brother, Later The Mother-Showman » signifie qu'ils sont joués par le ou la même comédien/ne, soulignant la continuité de l'oppression dont est victime la Vénus dans la première partie. Les crochets indiquent les parties qui peuvent être coupées à la mise en scène.

350. *V*, p. 12-13. « Drum » désigne à la fois la batterie — un instrument inventé par le jazz — et le son qui lui est attaché.

À ce moment-là, on annonce la mort de la Vénus, laquelle tourne sur elle-même comme un cadavre en exposition. Elle prend ponctuellement la parole pour soupirer, pour réclamer un baiser ou pour répéter ce que disent les autres, sauf dans le cas de « Drum. Drum. », où elle introduit une variation qui resémantise la réplique.

THE VENUS.
Hum Drum Hum Drum³⁵¹.

Ce Rep & Rev cumule au moins trois niveaux de sens.

Premièrement, « Hum » peut être interprété comme une timide protestation contre les attouchements dont elle est victime, au vu et au su de tous (« A CHORUS MEMBER: (*If I'm really quick I'll stick/ my hand inside her/ cage and have a feel/ if no ones looking*)³⁵² » ; « A MEMBER OF CHORUS, A WITNESS: she likes when people peek and poke³⁵³. »).

Deuxièmement, « Humdrum », en un seul mot, signifie « ennuyeux, routine ». Par un jeu de mots moqueur, la Vénus exprime donc son ennui devant ce qui se répète tous les soirs. La variation, en *signifiant*³⁵⁴ sur l'original, lui permet d'exprimer son point de vue, et de commenter ce qui se déroule sous ses/nos yeux.

Troisièmement, ce commentaire révèle son rapport ambigu à la situation théâtrale. D'un côté, elle participe bel et bien à sa propre exhibition — et le fait de reprendre la réplique en témoigne. De l'autre, par la variation, elle prend soin de se désolidariser de cette routine humiliante. Ainsi, elle apparaît simultanément comme victime et complice du *freak show* dont elle est la vedette.

La variation permet donc à la Vénus de se positionner à la fois avec et contre le groupe. Ainsi, Parks place son personnage *et* en situation de ré-exhibition, *et* dans une distance critique par rapport à cette situation. La pièce montre simultanément son absence de liberté, et sa capacité à se ménager un espace d'*agency*, aussi étroit soit-il. En ce sens, la Vénus de Parks est un personnage marron.

351. *Ibid.*, p. 14, p. 15, p. 17.

352. « UN MEMBRE DU CHŒUR : (*Si je suis vraiment rapide je mettrai/ ma main dans sa/ cage et je tâterai/ si personne ne regarde*) ». *Ibid.*, p. 15.

353. « UN MEMBRE DU CHŒUR, UN TÉMOIN : elle aime quand les gens jettent un œil et un doigt. » *Ibid.*, p.17.

354. Au sens de Henry Louis Gates, Jr. dans *The Signifying Monkey*, *op. cit.* La définition du *Signifyin(g)* se trouve au chapitre 5, II.

De l'Enfer au Paradis

Historiquement, le marronnage renvoie au fait pour l'esclave de fuir hors de la plantation pour créer un espace de vie libre et autonome, individuel ou collectif, en marge du système esclavagiste. La fuite pouvait être définitive (grand marronnage) ou temporaire (petit marronnage). Le petit marronnage désigne également « toutes les ruses, les jeux de faux-semblant et les stratégies de résistance intrinsèques à l'économie de la plantation qui permettaient à l'esclave de renâcler et de se jouer du maître. Sur la plantation, spectacles et jeux scéniques et musicaux que pratiquaient les esclaves sous le regard amusé des maîtres en sont l'expression créative la plus vibrante³⁵⁵ ». Le marronnage est donc « une attitude créatrice de salut » qui « consiste à se créer un espace d'invention en territoire dominé, autrement dit là où toutes les apparences laissent à penser qu'il n'y a pas d'espace. C'est-à-dire reconstruire son royaume au-dessus du vide en acceptant l'instabilité (voire l'immatérialité) des fondations devenues "racines aériennes"³⁵⁶. » « Making a way out of no-way³⁵⁷ », dirait Zora Neale Hurston ; ou « comment, dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche³⁵⁸ », selon les termes de Kossi Efoui.

Par la suite, le marronnage a été métaphoriquement appliqué aux sphères culturelle et artistique afro-descendantes. En 1989, Édouard Glissant lui ajoute l'épithète « créateur » pour marquer la distance avec le marronnage historique³⁵⁹. De son côté, Nathaniel Mackey parle

355. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, op. cit., p. 21-22. Ces pratiques de résistance masquées pouvaient aussi être beaucoup plus funestes, telles que « le mensonge, l'empoisonnement, la paresse, le sabotage, le suicide, l'automutilation, l'avortement, l'alcoolisme ». (Alexandra Roch, *Le marronnage dans la littérature caribéenne*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 53.)

356. *Ibid.*, p. 21.

357. « Dégager un chemin là où il n'y a pas de chemin ». Zora Neale Hurston, « High John de Conquer », citée par Nathaniel Mackey, *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1993, p. 268.

358. Kossi Efoui, cité par Sylvie Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2004, p. 35.

359. Lors d'une conférence prononcée à la Louisiana State University : « Ainsi enfin, le marronnage historique a-t-il exercé là, renforcé ensuite dans le temps, un marronnage créateur, dont les multiples expressions ont commencé de fonder une continuité. Ce qui fait que ces littératures ne peuvent plus être estimées des appendices exotiques aux corps littéraires français, anglais ou espagnols ; qu'elles entrent soudain, avec la force d'une tradition qu'elles se sont elles-mêmes forgée, dans la relation des cultures. » Édouard Glissant, « Lieu clos, parole ouverte », *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 85. Suzanne Crosta a ensuite repris la formule pour lire ses écrits fictionnels (Suzanne Crosta, *Le Marronnage créateur : Dynamique textuelle chez Édouard Glissant*, Sainte-Foy, Québec, GRELCA, 1991).

d'un *esprit fugitif* dans la musique noire et les lettres africaines américaines : « Fugitive spirit has had its impact upon African-American literary practices [...]. As fact, as a metaphor, and as formal disposition, the alliance of writing with fugitivity recurs throughout the tradition³⁶⁰. » (1993) Plus récemment, Dénètem Touam Bona a identifié dans les productions culturelles africaines américaines (par exemple chez le cinéaste Melvin Van Peebles) « un art de la variation³⁶¹ » et « de la fugue³⁶² », à la fois nomadisme et « fougue créatrice » (2016). Tout en convoquant en palimpseste l'imaginaire musical, le terme « fugue » lui permet d'exprimer l'idée d'une fuite créatrice (au contraire d'une fuite comprise comme une « lâcheté » ou un « refus de l'action »).

Au sein des Études Théâtrales, Sylvie Chalaye reprend le concept de marronnage créateur et le théorise en contexte diasporique pour définir ce qu'elle appelle les « poétiques de marronnage » (depuis 2007)³⁶³. Cette bannière regroupe un ensemble de dramaturgies francophones afro-descendantes nées dans les années 1990 et 2000 qui

convoquent une approche dramaturgique de la scène et du jeu [...] qui s'inspire d'une pratique héritée de l'esclavage, celle du marronnage, c'est-à-dire une aptitude à trouver de l'espace là où on ne vous en laisse pas, à travailler dans le pli, à jouer des masques, à ne jamais être où on vous attend, et à inventer en ne comptant que sur soi, rien dans les mains, rien dans les poches³⁶⁴ !

Cette double posture de résistance et de création s'inscrit en marge des théâtres contemporains occidentaux, qui persistent à n'y voir qu'un « théâtre de l'Autre, un théâtre de l'ailleurs³⁶⁵ ». Parmi les auteurs concernés : Gerty Dambury (Guadeloupe), Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire), Kossi Efoui (Togo), Caya Makhélé (Congo) ou encore Jean-Luc Rahiramanana (Madagascar)³⁶⁶. « Faute de trouver naturellement leur place sur les scènes

360. « L'esprit fugitif a eu son impact sur les pratiques littéraires africaines-américaines [...]. Comme fait, comme métaphore, et comme disposition formelle, l'alliance de l'écriture et de la fugitivité se répète tout au long de la tradition. » Nathaniel Mackey, *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 269.

361. Dénètem Touam Bona, *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, PUF, 2016, p. 42.

362. *Ibid.*, p. 80.

363. Cette généalogie critique n'est pas exhaustive. Il serait notamment intéressant de regarder comment les travaux de Stefano Harney et Fred Moten entrent en résonance avec nos objets. Voir Stefano Harney, Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, Minor Compositions, 2013.

364. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, op. cit., p. 13-14.

365. *Ibid.*, p. 13.

366. *Ibid.*, p. 18-19.

contemporaines et réduits à être les simples représentants du « théâtre de l'Autre », ces artistes francophones d'Afrique et des diasporas [...] ont choisi de produire un *autre théâtre* afin de déconstruire les frontières dont ils étaient eux-mêmes victimes, celles qu'entretiennent les clichés et les couleurs de l'altérité et travailler sur le détour et le contournement³⁶⁷. »

Parmi les indices de cette posture, Sylvie Chalaye identifie la création d'un « corps marron³⁶⁸ ». S'appuyant sur l'image de l'esclave en fuite, l'expression désigne le corps poétique construit par la cérémonie théâtrale et grâce auquel elle offre une libération spirituelle au personnage — et au-delà, à ce qu'il représente. Le corps marron, c'est l'« Autre » corps, « le corps rêvé qui échappe au maître, à la domination, à l'ordre. Ce corps dont seul l'esclave est le maître³⁶⁹ ». Par cet artifice poétique, le théâtre *improvisé* le salut de ses personnages. Non pas au sens d'une composition instantanée, puisque le texte est écrit, mais au sens d'une échappée. Corps immatériel, le corps marron est insaisissable, impossible à soumettre. Comme l'improvisation jazzistique, il échappe à l'enfermement³⁷⁰. « Le corps violenté que l'histoire coloniale a fait voler en éclats, et dont le fantôme nous poursuit, peut se reconstruire et se redresser plus fort que jamais dans cette choralité du vivre ensemble, aussi dissonante soit-elle, que permet encore la cérémonie théâtrale³⁷¹. »

Il nous semble que la réparation offerte par Parks à La Vénus hottentote passe par la construction d'un corps marron. À côté de la représentation physique de la condition servile puis de la mort de la Vénus, Parks construit un *autre corps*, poétique celui-là, qui accède au *re-membering*, à la réparation et la libération. Dans le texte, cette émergence est mise en évidence par un Rep & Rev entre l'Ouverture et la dernière scène (soit la scène 1). À la fin de l'Ouverture, depuis le présent de la représentation, le Negro Resurrectionist résume l'histoire de la Vénus au passé, c'est-à-dire en fait l'histoire qui va suivre.

THE NEGRO RESURRECTIONIST.

Tail end of our tale for there must be an end
is that Venus, Black Goddess, was shameless, she sinned or else
completely unknowing of r godfearin ways she stood

367. *Ibid.*, p. 14.

368. *Ibid.*, p. 23. Les deux autres grands motifs des poétiques de marronnage sont la traversée et le manque.

369. *Ibid.*, p. 69.

370. Nous reviendrons sur le lien entre jazz et marronnage au chapitre 5.

371. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, p. 15.

totally naked in her iron cage.
 She gaind fortune and fame by not wearin a scrap
 Hidin only the privates lippin down from her lap.
 When Death met her Death deathd her and left her to rot
Au-naturel end for our hot Hottentot.
 And rot yes she would have right down to the bone
 Had not the Docteur put her corpse in his home.
 Sheed a soul which iz mounted on Satans warm wall
 While her flesh has been pickled in Sciences Hall³⁷².

LE NOIR DÉTERREUR DE CADAVRES.
 Le fin mot de notre histoire car tout a une fin
 C'est que Vénus, ô Noire Déesse,
 L'était sans pudeur, c'te pécheresse.
 Ou alors en vraie païenne
 ne sachant rien de nos mœurs chrétiennes
 c'est nue comme un ver
 qu'elle se tenait dans sa cage en fer.
 C'est nue comme un ver qu'elle est devenue riche et célèbre
 Sauf en bas où de chaque côté il lui pendait une lèvre.
 Quant la Mort est venue la Mort a eu Vénus
 Elle l'a laissée mourir elle l'a laissée pourrir
 La fin *au naturel* de l'Hottentote caramel
 Et qu'elle aurait pourri jusqu'à la moelle des os
 Si le Docteur n'avait pas mis son cadavre en bocaux
 L'âme a rejoint l'Enfer où Satan mène la danse
 Et la chair en saumure l'Académie des Sciences³⁷³.

Dans ce récit, le point de vue est extérieur à celui de la Vénus. Quand le Negro Resurrectionist parle de « our tale », il s'agit bien du conte que l'Occident a projeté sur le corps de la Vénus — conte auquel la disposition en vers donne une dimension mythique. À sa mort, en accord avec les « mœurs chrétiennes » du narrateur, son corps et son âme se séparent : l'âme est exposée sur le « Satans warm wall » (le « mur chaud de Satan »), tandis que le corps est morcelé et saumuré à l'Académie des Sciences³⁷⁴. Pourtant, déjà la rime finale entre « Satans warm wall » et « Sciences Hall » suggère que l'Enfer, c'est l'Académie des Sciences.

372. *V*, p. 18.

373. *Vénus*, trad. Jean-Pierre Richard, manuscrit, Maison Antoine Vitez, 1999, p. 12.

374. Nous reprenons la traduction de Jean-Pierre Richard, mais on aurait aussi pu traduire « Sciences Hall » par « Cité des Sciences », car Parks ne fait allusion à aucune institution en particulier.

À la fin de la scène 1, la boucle se referme avec une variation de la même tirade. Cette fois-ci, c'est la Vénus qui prend la parole.

THE VENUS.
Tail end of the tale for there must be uh end.
Is that Venus, Black Goddess was shameless, she sinned or else
Completely unknowing thuh Godfearin ways, she stood
Showing her ass off in her iron cage.
When Death met Love Death deathd Love
and left Love tuh rot
Au naturel end for Thuh Miss Hottentot.
Loves soul, which was tidy, hides in heaven, yes, thats it
Loves corpse stands on show in museum. Please visit³⁷⁵.

LA VÉBUS.
Le fin mot de l'histoire car tout a une fin.
C'est que Vénus, ç'te Noire Déesse,
L'était sans pudeur, ç'te pécheresse.
Ou alors en vraie païenne
ne sachant rien de nos moeurs chrétiennes
elle se tenait
nue comme un ver dans sa cage en fer.
Quand la Mort est venue la Mort a tué l'Amour
elle a laissé L'Amour pourrir
La fin *au naturel* pour la Miss Hottentote.
L'âme de l'Amour, qui était propre et nette, se cache au ciel, oui, c'est ça
Le cadavre de l'Amour lui est exposé au musée. C'est par là la visite³⁷⁶.

À présent sujet de la parole, la Vénus remplace le lexique de la fascination exotique et de l'attirance charnelle (« our hot Hottentot » devient « Thuh Miss Hottentot ») par un ton provocateur (« showing her ass off »). Parallèlement, « our tale » devient « the tale » : il s'agit bien d'un conte plaqué par l'Occident, et non de celui *de* la Vénus. En substituant à son nom celui de « Love », elle renverse la symbolique de son personnage. D'allégorie de l'esclavage, elle devient allégorie de l'Amour, comme si Parks lui rendait sa puissance. L'Amour dont il s'agit ne coïncide pas avec la passion romantique qu'elle éprouve pour le Docteur, il est chargé d'une dimension spirituelle. Cet *élargissement* de l'Amour

375. *V*, p. 162.

376. *Vénus*, trad. Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 120.

s'accompagne d'un renversement métaphysique. Son âme n'est plus en Enfer, mais au Paradis. Certes, son corps est toujours au musée (remarquons au passage la disparition de la mention des bœufs *i. e.* du morcellement de son corps), mais son âme, elle, a été réhabilitée³⁷⁷. À travers ce Rep & Rev permis par le spectacle qui vient de se dérouler, la Vénus reprend le contrôle de son histoire. À la posture de résistance marronne de la Vénus mise en évidence grâce au Rep & Rev entre « Drum Drum » et « Humdrum » répond ainsi la construction poétique d'un corps marron par la pièce tout entière. Celle-ci s'apparente à un rituel de deuil, et ce théâtre à un processus de libération des morts.

Nous reviendrons sur ces pièces aux chapitres 3 et 7, mais signalons pour l'instant que *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* et *The America Play* s'inscrivent dans un projet poétique similaire. Dans ces deux pièces comme dans *Venus*, la cérémonie théâtrale fait advenir un corps marron, afin d'offrir réparation et repos aux personnages.

* * *

Dans cette première partie, nous avons vu la manière dont Parks *déjoue* à la fois l'Histoire du théâtre africain américain et l'Histoire officielle. Comme ses prédécesseurs, elle remet en question le récit historique dominant, mais son théâtre *élargit* les contours, les méthodes et la portée du processus. L'exemple du *dis(re)membering* de l'histoire de La Vénus hottentote a montré la manière dont Parks ne réécrit pas une *contre*-Histoire mais une *autre* Histoire, aux contours et aux rouages apparents. La mise en scène de la dé(re)configuration de l'Histoire lui permet d'inclure plusieurs points de vue — Noirs et Blancs — tout en les mettant en regard, en les démontant et en les déjouant. Ainsi, le positionnement politique de Parks s'incarne dans sa dramaturgie.

Dans cette nouvelle historiographie, la frontière entre le passé et le présent, et le réel et la fiction est troublée. Entrons maintenant dans les failles et les lignes de fuite ouvertes par cette mise en tremblement.

377. N. B. : le simple fait d'appeler la pièce *Venus* et pas *The Venus Hottentot* est d'ailleurs une manière de réhabiliter sa mémoire.

Deuxième partie

Une poétique en lignes de fuite

Chapitre 3

Une écriture-mouvement

It is a sort of liquefying of words³⁷⁸.

Selon Jean-Pierre Sarrazac, la répétition-variation est « l'opération la plus caractéristique du drame moderne et contemporain³⁷⁹ ». Opposé à l'ancien paradigme dramaturgique du « drame-dans-la-vie », qui correspond à la forme aristotélo-hégélienne qui domine entre la Renaissance et la fin du XIX^e siècle, le drame moderne en propose un nouveau : le « drame-de-la-vie ». Né de la crise diagnostiquée par Peter Szondi³⁸⁰, il *re(dé)dramatise* le drame grâce à une série d'opérations, dont, au premier chef, la répétition-variation³⁸¹. « Prendre la répétition au piège de l'art de la répétition, la capter et la musicaliser, jusqu'à produire de la différence et donc du sens : de Strindberg à Beckett et au-delà s'impose une esthétique de la répétition-variation³⁸². »

Définie par Michel Vinaver comme « la réitération d'un élément textuel passé, mais avec une différence qui peut être dans la forme, ou dans le sens, ou les deux³⁸³ », cette figure peut informer aussi bien la structure (*Celui qui dit oui, Celui qui dit non* de Bertolt Brecht, 1930) que le discours (*L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard, 1972 ; *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, 1999) ou l'action (*Les Bonnes* de Jean Genet, 1947). Ainsi, en faisant du Rep & Rev un pilier dramaturgique, Parks semble *a priori* s'inscrire de plain-pied dans l'héritage du théâtre occidental moderne.

378. « C'est une sorte de liquéfaction des mots. » Zora Neale Hurston, « Spirituals and Neo-Spirituals » [1934], *Folklore, Memoirs, and Other Writings*, New York, The Library of America, 1995, p. 872.

379. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 396.

380. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Paris, Circé, 1965.

381. Les autres opérations sont la rétrospection, l'anticipation, l'optation et l'interruption. Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 42-64.

382. *Ibid.*, p. 60.

383. Michel Vinaver, « Méthode d'approche du texte théâtral », *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000 [1993], p. 904.

Cependant, Sarrazac envisage la répétition comme une figure essentiellement négative (qu'elle connote la monotonie, l'immobilité ou la mort), et place en conséquence la variation sous le signe de la « conjuration ». « Essayer de conjurer la répétition — vécue — par une répétition — esthétique — créatrice de variations, telle semble être la démarche centrale du dramaturge moderne et contemporain³⁸⁴. » Même s'il peut ponctuellement s'appliquer à son écriture, il nous semble que cet horizon poétique ne correspond pas tout à fait à celui de Suzan-Lori Parks.

Dans l'article « Repetition as a Figure of Black Culture », auquel nous reviendrons, James Snead explique que, dans la culture européenne, la répétition n'est valorisée que si elle est productrice de progression ou d'accumulation. À l'inverse, dans la culture noire, la répétition fonctionne plutôt comme le rappel d'un ordre ancien, naturel ou cosmogonique. Ainsi, elle ne connote pas l'immobilisme et la mort, mais la circulation et l'équilibre. « In black culture, repetition means that the thing *circulates* (exactly in the manner of any flow, including capital flow) there is an equilibrium. In European culture, repetition must be seen to be not just circulation and flow but accumulation and growth³⁸⁵. »

Il ne s'agit pas ici d'opposer radicalement les cultures noire et euro-américaine. Elles ne sont ni hermétiques ni homogènes ; James Snead lui-même relève dans son article des exemples de leur interpénétration. Il s'agit plutôt de déplacer notre compréhension de la répétition-variation et d'aborder le Rep & Rev parksien sous un jour quelque peu différent de celui de Sarrazac. Dans ce chapitre, il est question de voir en quoi le fait que cette figure soit pour Parks empruntée au jazz modifie notre cadre interprétatif. Dans la double perspective d'étudier sa poétique et son expérience créatrice, nous nous intéressons autant à ce qu'il reste du jazz dans ses textes qu'à la manière dont elle se le représente et se le raconte. C'est pourquoi nous nous appuyons à la fois sur les textes et sur ce qu'elle peut en dire, afin de comprendre ce que son discours ouvre comme champ d'interprétation.

384. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 59.

385. « Dans la culture noire, la répétition signifie que la chose *circule* (exactement à la manière de n'importe quel flux, y compris un flux financier) dans un équilibre. Dans la culture européenne, la répétition doit être vue non pas simplement comme une circulation de flux mais comme une accumulation et un développement. » James A. Snead, « Repetition as a Figure of Black Culture », *The Jazz Cadence...*, op. cit., p. 69.

I. Le Rep & Rev, une figure jazz ?

Le théâtre de Suzan-Lori Parks témoigne d'une originalité formelle à première vue déroutante. Organisées non pas en actes et en scènes mais en « panels » ou en « parties » signalées par des lettres et/ou des titres, la plupart des pièces³⁸⁶ progresse de manière discontinue et itérative. Pensées notamment selon un modèle musical, elles sont construites autour de ce que Parks a appelé le « Rep & Rev ». Ce procédé, sur lequel elle a plusieurs fois affirmé qu'elle avait bâti sa carrière³⁸⁷, est au cœur de son écriture. Abrévié de *Repetition and Revision*, le Rep & Rev est à la fois un principe structurel et une figure textuelle. Associé aux éléments listés ci-dessus, il donne aux textes une qualité graphique, et tend à les rapprocher d'une partition. Enfin, Parks dit l'avoir emprunté au jazz.

“Repetition and Revision” is a concept integral to the Jazz esthetic in which the composer or performer will write or play a musical phrase once and again and again; etc.—with each revisit the phrase is slightly revised. “Rep & Rev” as I call it is a central element in my work; through its use I’m working to create a dramatic text that departs from the traditional linear narrative style to look and sound more like a musical score³⁸⁸.

La “Repetition and Revision” [répétition-variation] est un concept qui fait partie intégrante de l'esthétique du Jazz, où le compositeur ou l'interprète va écrire ou jouer une phrase musicale une fois et la répéter encore et encore — et à chaque fois la phrase est légèrement modifiée. Le “Rep & Rev”, comme je l'appelle, est un élément central dans mon travail ; à travers son utilisation, je cherche à créer un texte dramatique qui s'écarte du style narratif linéaire traditionnel pour ressembler et sonner davantage comme une partition.

L'association avec le jazz ne va pas nécessairement de soi. D'abord, même s'il est central dans le jazz, le schéma répétition-variation est commun à des degrés divers à toutes sortes de musiques différentes — si ce n'est à toutes les musiques. Parks confie elle-même quelques années plus tard, dans un entretien : « I took [...] from the jazz thing of repetition/revision. Jazz musicians were the first people I knew who did that, but then later on I found Bach. *The*

386. Nous examinerons dans les chapitres ultérieurs les nouvelles formes proposées par les textes tardifs.

387. Voir par exemple son entretien avec Wynton Marsalis au Public Theater, le 28 février 2013 à New York, dont le film est disponible sur Youtube. URL : <https://youtu.be/MgoaVV0FFTo>. Consulté le 30 août 2018.

388. *ES*, p. 9.

Goldberg Variations is one of my favorite examples. Pop music does it. Everything does it³⁸⁹. » Dans ces conditions, en quoi le Rep & Rev peut-il être interprété comme une figure jazz ?

En général, la critique interprète le Rep & Rev à la lumière d'une analogie formelle avec la structure thème-variations ou thème-improvisation³⁹⁰. Les morceaux de jazz se sont volontiers organisés autour de la forme suivante : exposition du thème - improvisation(s) - réexposition du thème. Selon cette analogie courante, les *chorus*³⁹¹ des improvisateurs sont perçus comme des variations sur le thème écrit. Cependant, assimiler improvisation et variation est en réalité abusif. En effet, Colas Duflo et Laurent Cugny remarquent chacun de leur côté que le terme « variation » charrie des significations issues du domaine classique qui ne s'appliquent pas au jazz³⁹². Dans la musique classique, la variation est toujours variation sur un thème, alors que dans le jazz (hors New Orleans et free), l'improvisation ne retient en général pas la mélodie, mais uniquement la trame harmonique induite par le thème, le rythme ou la forme. Par conséquent, l'improvisation jazzistique y est beaucoup plus autonome vis-à-vis du thème que ne l'est la variation classique, et ne peut pas être considérée comme une variation au sens propre.

Dans la brève définition donnée par Parks (« In such plays we are not moving from A → B but rather, for example, from A → A → A → B → A³⁹³. »), il semble qu'elle se réfère en fait plutôt à la structure des thèmes. Dans ce que Jacques Siron appelle la « forme-anatole³⁹⁴ », la forme canonique de 32 mesures en AABA, B (qui serait alors l'équivalent de

389. « J'ai emprunté au jazz le truc de la répétition/variation. Les musiciens de jazz sont les premiers que j'ai connus qui font ça, mais après j'ai découvert Bach. *Les Variations Goldberg* sont un de mes exemples favoris. La pop le fait. Tout le monde le fait. » Parks citée par David Savran, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 83.

390. C'est l'interprétation que l'on trouve par exemple, diversement étayée, chez Louise Bernard (« The Musicality of Language... », *op. cit.*, p. 693), Jacqueline Wood (« "Jazzing" Time... », *op. cit.*, p. 34-44), ou Deborah Geis (*Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*, p. 14-15).

391. En jazz, un *chorus* désigne un solo improvisé. Cette acception particulière du terme anglais, reprise telle quelle en français, ne doit pas être confondue avec son sens musical courant (refrain), ni avec son sens théâtral (chœur).

392. Colas Duflo (avec Pierre Sauvanet), *Jazzs*, MF, 2008, p. 42 ; Laurent Cugny, « L'idée de forme dans le jazz », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 17, 2004, mis en ligne le 13 janvier 2012. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/461>. Consulté le 25 septembre 2018.

393. « Dans de telles pièces, on ne se déplace pas comme ça : A → B, on va plutôt, par exemple, se déplacer comme ça : A → A → A → B → A. » *ES*, p. 10. L'extrait complet est cité plus bas. Par ailleurs, la définition citée ci-dessus (« the composer or performer will write or play a musical phrase once and again and again; etc.—with each revisit the phrase is slightly revised ») est en fait difficile à rattacher à des exemples musicaux précis. Là aussi, l'analogie exacte est impossible.

394. Jacques Siron, *La Partition intérieure*, Paris, Outre Mesure, 2012 [1992], p. 352.

« Rev ») peut être considéré comme une variation de A (« Rep »). Pourtant, là aussi l'analogie est boiteuse. Dans les textes, il est très rare que le Rep & Rev suive un schéma aussi précis. En outre, il recouvre un ensemble de formes bien plus larges que celle-ci. Tout au long de l'évolution de sa dramaturgie, Parks joue avec *la forme Rep & Rev*, laquelle ne coïncide jamais avec un cadre unique. Loin d'être une grille appliquée à l'ensemble des textes, le Rep & Rev est une notion élastique dont l'origine « jazz » oriente la lecture plus qu'elle n'en fournit une clef. Dès lors, le Rep & Rev apparaît moins comme un emprunt direct au jazz que comme un moyen pour Parks de convoquer son imaginaire formel. Cet imaginaire, nous proposons de se le représenter comme un principe global de *retour du même, mais différemment*.

Présent à l'échelle du morceau à travers les deux éléments formels de base abordés ci-dessus (structure circulaire thème-improvisation-thème et forme-anatole), ce principe s'observe également à l'échelle de l'histoire du jazz et de l'œuvre d'un musicien.

On dit souvent que l'un des plaisirs de l'amateur de jazz est de reconnaître un thème familier sous des traits nouveaux. L'une des caractéristiques du jazz est qu'il s'est développé autour de la reprise et de l'appropriation d'un même répertoire (les standards) par différents musiciens au fil des décennies. Lorsqu'il reprend un titre, un musicien s'engage dans un dialogue avec ses partenaires, avec ceux qui l'ont précédé, et avec l'histoire du jazz tout entière. La reprise — ou plutôt la *révision* — du titre s'apparente alors à un processus de subjectivation.

Choisir de jouer un standard répond [...] à une double aspiration dont les termes peuvent sembler contradictoires : cela permet à la fois de rendre manifeste une affiliation, le saxophoniste qui joue *Body and Soul* prend place dans la lignée de tous les saxophonistes qui avant lui se sont illustrés en jouant *Body and Soul*, et d'imposer une personnalité ; ce même soliste ne cherche pas à reproduire ce que ses prédécesseurs ont joué mais à s'en démarquer et à apparaître parmi eux comme un créateur original³⁹⁵.

Dans ce dialogue, l'improvisation est le lieu privilégié d'expression d'une singularité. Ce processus de personnalisation sonore est en partie ce que Henry Louis Gates, Jr., dans *The Signifying Monkey*, propose de lire comme du *Signifyin(g)* : « Improvisation, of course, so

395. Jean Jamin, Patrick Williams, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 158-159.

fundamental to the very idea of jazz, is “nothing more” than repetition and revision³⁹⁶. » Le jeu du jazzman s’articule ainsi dans une tension entre répétition et variation, reprise et nouveauté, reproduction et création. Dans *The Contradictions of Jazz*, Paul Rinzler fait même du couple antagoniste « créativité et tradition » l’un des nœuds constitutifs de cette musique (aux côtés de « individualisme et interdépendance » ; « assertion et ouverture » ; et « liberté et responsabilité »)³⁹⁷.

À l’échelle de l’individu, le principe de *retour du même, mais différemment* se retrouve aussi. La version d’un morceau proposée par un musicien n’est pas nécessairement fixe ; elle peut changer au fil de son évolution artistique. Un exemple célèbre nous en est bien sûr fourni par les interprétations successives de « My Favorite Things » par John Coltrane. Composée par Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II pour la comédie musicale *The Sound of Music (La Mélodie du bonheur)*, cette valse a été tellement jouée par le saxophoniste qu’elle lui est maintenant indissociable. Au fil de ses différentes reprises, celui-ci l’a considérablement modifiée. Le premier enregistrement, qui date de 1960, est une version mélodieuse et lancinante d’un peu plus de 13 minutes, qui fait déjà éclater le schéma thème - improvisation(s) - thème ; le dernier, réalisé en direct trois mois avant sa mort, dure presque 35 minutes³⁹⁸. À ce concert, les musiciens ont changé³⁹⁹, et « le thème n’est plus que suggéré [...] pour ne plus devenir qu’une réminiscence du morceau⁴⁰⁰ ». Il existe quantité d’autres versions de « My Favorite Things » par Coltrane, aux structures et aux durées variables (la plus longue dure presque une heure⁴⁰¹). Ce cas précis est paradigmatique, car le morceau y accompagne non seulement l’évolution stylistique de l’artiste, mais le développement de tout un pan du jazz lui-même (du modal au free).

Il n’est pas dans notre intention de réduire l’histoire du jazz à celle de l’interprétation des standards, mais de voir en quoi le Rep & Rev entre en résonance avec la forme jazzistique. On le voit, il n’y a pas d’analogie stricte possible. « L’esthétique du Jazz » à laquelle Parks se réfère n’est rien d’autre que la vision qu’elle en a. La variation du Rep &

396. « L’improvisation, bien sûr, si fondamentale à l’idée même de jazz, n’est “rien d’autre” que de la répétition-variation. » Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey*, *op. cit.*, p. 63-64.

397. Paul Rinzler, *The Contradictions of Jazz*, Toronto, The Scarecrow Press, 2008.

398. John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic Records, mars 1961, enregistré en octobre 1960 ; *The Olatunji Concert: The Last Live Recording*, Impulse!, 2001, enregistré en avril 1967.

399. Remarquons que les musiciens de Coltrane ont changé plusieurs fois entre ces deux enregistrements.

400. Raphaël Imbert, *Jazz supreme. Initiés, mystiques et prophètes*, Paris, éditions de l’Éclat, 2014, p. 239.

401. John Coltrane, *Live in Japan*, Impulse!, 1973, enregistré en juillet 1966.

Rev, qui est aussi toujours une révision, doit se comprendre de manière élargie. Dans cette perspective, nous adopterons la définition proposée par Christian Accaoui dans *Le Temps musical*. Même si elle se trouve dans un ouvrage qui porte (ironiquement) sur la musique classique, elle est suffisamment vaste pour s'appliquer ici.

Varier suppose qu'en l'événement second B certains traits du matériau A soient modifiés et d'autres conservés. Il n'y a de variation que dans un mixte de conservation et d'altération, de répétition et de modification. La variation est plus ou moins forte selon que beaucoup ou peu de traits de A sont modifiés en B et que les modifications apportées sont importantes ou non. Mais il y a variation si et seulement si A et B ont en commun au moins un trait invariant. *La variation est un mixte de répétition et de modification, de conservation et d'altération*⁴⁰².

Appliquée à l'écriture parksienne, cette définition permet deux choses : d'abord, d'élargir la notion à tout type de matériau. Le Rep & Rev concerne autant les structures que le langage, les situations, les personnages ou les pièces elles-mêmes ; son acception se doit donc d'être souple. Ensuite, de prendre en compte la relation « dialectique⁴⁰³ » entre variation et matériau référent. Dans le Rep & Rev, « Rep » est aussi important que « Rev ». L'un ne peut se comprendre sans l'autre et c'est la relation qui les unit qui produit du sens.

II. Architectures

En tant que principe structurel, le Rep & Rev est d'abord un outil de remise en cause de l'injonction naturaliste. En cela, l'écriture de Parks croise celle des adversaires européens du théâtre naturaliste, dont l'inscription dans un idéal compositionnel est depuis la fin du XIX^e siècle devenue un *topos*. Julie Sermon a montré que la métaphore de la partition, qui remonterait au *Coup de dés* de Mallarmé, est en effet courante chez les auteurs dramatiques modernes et contemporains qui souhaitent se démarquer d'un théâtre mimétique. « Des Symbolistes à Valère Novarina en passant par Samuel Beckett, Marguerite Duras, Peter Handke ou Martin Crimp (la liste n'est évidemment pas exhaustive), assimiler ou comparer le

402. Christian Accaoui, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 158.

403. *Ibid.*, p. 161.

texte à une partition apparaît en effet, du tournant du xx^e siècle à aujourd'hui, comme l'un des leitmotivs structurant le discours et la pratique des tenants d'un théâtre non-naturaliste⁴⁰⁴. » Mais Parks ne fait bien que *croiser* ces écritures, puisqu'elle trouve son interlocuteur privilégié dans le jazz, et non dans la musique occidentale écrite (sur laquelle repose l'essentiel des investigations de Julie Sermon).

Comment l'idéal compositionnel du jazz, tel qu'il est perçu par Parks, se retrouve-t-il dans ses textes ? Voici ce qu'elle écrit dans l'essai « from Elements of Style », en 1995 :

A text based on the concept of repetition and revision is one that breaks from the text which we are told to write—the text which cleanly ARCS. [...] In such plays we are not moving from A → B but rather, for example, from A → A → A → B → A. Through such movement we refigure A. And if we continue to call this movement FORWARD PROGRESSION, which I think it is, then we refigure the idea of forward progression. And if we insist on calling writings structured with this in mind PLAYS, which I think they are, then we've got a different kind of dramatic literature⁴⁰⁵.

Un texte basé sur le concept de répétition-variation est un texte qui tranche par rapport au texte que l'on nous dit d'écrire — celui qui fait un arc propre. [...] Dans de telles pièces, on ne se déplace pas comme ça : A → B, on va plutôt, par exemple, se déplacer comme ça : A → A → A → B → A. À travers un tel mouvement, A est reconfiguré. Et si on continue d'appeler ce mouvement PROGRESSION EN AVANT, et je crois que c'est de ça qu'il s'agit, alors on reconfigure l'idée de progression en avant. Et si on insiste pour appeler les écritures construites sur ce modèle des PIÈCES DE THÉÂTRE, et je crois que ça en est, alors on a une sorte différente de littérature dramatique.

Au départ très architectural, ce modèle pénètre au fil des pièces et des années d'autres niveaux textuels, tels que les dialogues, l'action ou les personnages, et se fait de plus en plus complexe et polymorphe⁴⁰⁶. Afin d'avoir un aperçu de la multiplicité des formes permises par le Rep & Rev, traversons d'abord brièvement l'architecture de six pièces, avant d'examiner

404. Julie Sermon, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », *Partition(s), Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, dir. Julie Sermon et Yvane Chapuis, Dijon, Les Presses du Réel, coll. Nouvelles Scènes / Manufacture, 2016, p. 54.

405. *ES*, p. 9-10.

406. Dans ce chapitre, nous ne nous intéressons qu'aux architectures des pièces, mais le Rep & Rev agit aussi à un niveau intertextuel. Ainsi, *Topdog/Underdog* peut être considérée comme une variation (Rev ou B) de *The America Play* (Rep ou A).

en détail *Betting on the Dust Commander* et *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, qui offrent des perspectives différentes et complémentaires.

Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom est construite selon le schéma ABCBD⁴⁰⁷. « Snails » (A), « Open House » (C) et « Greeks (or The Slugs) » (D) sont trois pièces courtes indépendantes les unes des autres ; la quatrième, « Third Kingdom » (B), sert de transition et confère à l'ensemble sa cohérence. Le « Third Kingdom » fait référence à l'Océan Atlantique, depuis lequel parlent les voix des déportés morts pendant le Passage du Milieu. Incarnation formelle de ce qu'il évoque, à savoir un pont entre l'Afrique et l'Amérique, cette sorte de poème dramatique offre un pont entre les trois autres pièces. Ce faisant, il permet de comprendre en quoi chacune des situations, des personnages et des espaces-temps qui y sont représentés ne sont que des modalités — des *mutabilités* — du Third Kingdom. Signalons au passage que l'un des personnages de « Snails » n'est autre qu'un Naturaliste, que la pièce se fait un plaisir d'exterminer par la parodie⁴⁰⁸.

Les deux actes de *The America Play* peuvent être lus comme la répétition-variation de la même situation : un (The Foundling Father) ou deux (Lucy et Brazil) personnages se trouvent au fond du Great Hole of History, et fouillent à la recherche du passé. Dans l'Acte I, où la fouille est métaphorique, il s'agit d'un passé lointain et mythique : The Foundling Father marche dans les pas d'Abraham Lincoln. Dans l'Acte II, le passé est plus proche et plus intime, et la fouille très concrète : Lucy et Brazil y sont à la recherche des restes du Foundling Father disparu. L'acte de creuser est de plus associé à l'acte d'écouter, lui aussi soumis au Rep & Rev : tandis que The Foundling Father écoute les échos de la vie (et surtout de la mort) d'Abraham Lincoln en rejouant indéfiniment l'instant de son assassinat, Lucy et Brazil écoutent les échos de cette (double) mort à travers des bruits de coups de feu surgis du néant. Là encore, ce qui était métaphorique au premier acte devient tout à fait tangible au second, puisque Lucy, dans un geste comique, écoute le passé avec un cornet. Ainsi, la pièce pourrait être notée de la façon suivante : AA. Toutefois, *The America Play* offre une forme de résolution (une sortie du trou), ouverte mais néanmoins existante.

Venus, qui est pourtant la première pièce de Parks à comporter une intrigue linéaire, est construite en ABBA. Dans notre notation, A correspond aux première et dernière scènes

407. Notre notation s'aligne sur celle de Parks et ne comporte pas de prime, mais elle comprend les variations.

408. Linda Ben-Zvi, *The Theatrical Gamut*, op. cit., p. 197.

(c'est-à-dire à l'Ouverture et à la scène 1) ; B aux première et deuxième parties de la pièce (scènes 31-17, puis 16-2), séparées par un entracte. Ces deux moitiés se regardent en miroir. La première, où la Vénus est en Angleterre sous la coupe de la Mother-Showman, est le lieu d'une exploitation théâtrale et économique ; la seconde, où elle est en France avec le Baron Docteur, d'une emprise affective et scientifique. En arrivant à Paris, la Vénus croit s'émanciper, mais comprend bien vite qu'elle est retombée dans une autre situation de domination, à la fois similaire et différente de la première. Dans cette perspective, la seconde partie de la pièce est une répétition-variation de la première. En outre, la didascalie initiale préconise que les personnages qui exploitent la Vénus (cinq en tout) soient joués par les deux mêmes acteurs, changeant de rôle au cours de la représentation, un choix qui souligne la continuité de l'oppression dont elle est l'objet.

Écrite à sa suite, *In the Blood* a beaucoup de traits formels et thématiques en commun avec *Venus*. Elle conserve les traces du mélange entre une structure cyclique et une intrigue linéaire. Construite en ABCA, elle s'ouvre et se ferme sur une scène chorale (A, c'est-à-dire le Prologue et la scène 9). Entre les deux, huit scènes correspondent aux deux parties de la pièce (B et C), séparées par un entracte central. Ces deux parties ne se regardent pas en miroir, mais les mêmes situations se reproduisent encore et encore avec différents personnages. De plus, la progression de l'intrigue est scandée par six « confessions » monologiques adressées au public qui, bien qu'émanant de points de vue différents, racontent toutes la même chose : l'exercice d'une domination sexuelle sur le personnage principal, Hester, La Negrita. On retrouve également une double distribution : cinq acteurs jouent deux personnages à la fois, l'un des adultes abusifs gravitant autour de Hester, et l'enfant qu'il a engendré puis lui a abandonné. À l'exception de Hester, chaque personnage est donc la répétition-variation d'un autre. Comme dans *Venus*, quoique de manière plus évasive, la fin est annoncée dans le Prologue. Ici, pas de compte à rebours, mais une image qui hante Hester : celle d'une gigantesque main qui s'abat sur elle. Avec le Rep & Rev final de la scène chorale, la structure d'*In the Blood* mime la main — le piège — qui se referme sur elle.

Dans *Topdog/Underdog*, le Rep & Rev est plus discret, mais néanmoins présent. Chacune des six scènes peut être lue comme une variation sur la précédente, dans la mesure où elles sont toutes constituées des mêmes éléments, associés différemment selon l'endroit de

l'intrigue. Par exemple, cinq scènes s'ouvrent sur le retour à la maison de l'un des personnages, le plus souvent Lincoln. Ce retour prend bientôt la forme d'un rituel, et la manière dont Booth accueille son frère, qui évolue au fil de la pièce, est révélatrice de la tension qui s'installe progressivement entre eux. L'action est également ponctuée par la ritournelle du bonneteau, scandée alternativement par les deux frères. L'intrigue (apparemment) linéaire s'organise ainsi autour d'une série de répétitions-variations. Pour restituer leur accumulation, qui conduit au meurtre final, nous pourrions schématiser la pièce comme suit : AAAAAA.

Quant à *365 Days/365 Plays*, que l'on pourrait noter A³⁶⁵, elle constitue peut-être un cas limite, dans la mesure où elle procède d'un acte d'écriture qui relève entièrement du Rep & Rev. Écrire une pièce par jour pendant un an, c'est répéter chaque jour le même geste, mais différemment. Chaque pièce peut être lue comme une variation sur la ou des précédente(s). Parks ne manque d'ailleurs pas de jouer avec cela, quand elle crée des séries (comme les onze « Father Comes Home from the Wars ») ou insère des références au texte de la veille dans les dialogues. En quelque sorte, *365 Days/365 Plays est* du Rep & Rev, indépendamment des histoires racontées et des structures dramatiques dans lesquelles elles sont présentées.

Venons-en à présent à nos deux exemples principaux.

Écrites à peu près au même moment, à la fin des années 1980, *Betting on the Dust Commander* et *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* sont toutes les deux très formelles, mais mettent en œuvre le procédé du Rep & Rev de manière différente. *Betting on the Dust Commander* adopte une structure symétrique extrêmement rigide, où la répétition l'emporte largement sur la variation. Parks y explore les effets de la quasi-stricte itération, et offre ce que nous avons appelé une expérience de la durée. Par ailleurs, on peut sans doute considérer *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* comme un aboutissement des recherches formelles de la jeune Parks autour du Rep & Rev. Déployé au niveau de la structure, des dialogues et des personnages, le procédé y montre toute sa richesse. En outre, cette pièce est pour nous d'un intérêt particulier, car, de tout l'œuvre, c'est celle qui se revendique le plus explicitement du jazz.

III. *Betting on the Dust Commander*, une expérience de la durée

Pièce mineure du répertoire parksien, *Betting on the Dust Commander* (*Betting*) n'a été que rarement mise en scène. Elle compte parmi ses textes les plus opaques, car elle oppose au lecteur une densité d'images et d'informations contenues dans un langage transfiguré, qui la rend difficile d'accès. De plus, aucune autre pièce n'atteint son degré de formalisme. Mais, dès que l'on dépasse ces différentes barrières, on s'aperçoit qu'elle contient en germe les grands thèmes de l'œuvre, en premier lieu l'amour et la mort.

Par l'exergue suivant, Parks la place sous l'égide de Gertrude Stein :

Repeating then is in every one, in every one their being and their feeling and their way of realizing everything and every one comes out of them in repeating...

Slowly every one in continuous repeating, to their minutest variation, comes to be clearer to some one⁴⁰⁹.

Ainsi, la répétition est en chacun, en chaque un leur être leurs émotions leur manière de comprendre toute chose et tout le monde leur vient de la répétition...

Lentement chaque un par la répétition continue, jusque dans sa plus infime variation, devient plus clair à quelqu'un.

Dans ce bref extrait de *The Making of Americans*, Stein parle autant de l'être humain que de son propre geste d'écriture. La beauté de ce qui sonne presque comme une incantation vient de ce que la répétition y est présentée non pas comme un lieu de mort — le ressassement enfermerait l'individu dans une spirale stérile — mais au contraire comme un lieu de vie, voire de co-naissance. Dans ces quelques mots, tout se passe comme si la répétition permettait l'accouchement du sens, et, au-delà, de l'être. Dans cet accouchement, la variation joue un rôle prééminent. Ici présentée comme faisant partie intégrante de la répétition, elle lui est en fait consubstantielle. C'est une idée que l'on retrouve ailleurs sous la plume de Stein⁴¹⁰ : la répétition à l'identique n'existe pas, il y a toujours une variation, aussi infime

409. Gertrude Stein, *The Making of Americans*, in *BDC*, p. 75. Parks ne précise pas l'édition qu'elle a consultée.

410. Gertrude Stein, « Comment l'écrit s'écrit », *Lectures en Amérique*, trad. Claude Grimal, Christian Bourgeois, 1978, p. 217, cité dans Marion Chénétier, Ariane Martinez, « Gertrude Stein (1874-1946) », *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud / CNSAD, 2005, p. 78.

soit-elle, qui se glisse entre les interstices du même (intonation, geste, etc.). De Gertrude Stein, Parks, qui a souvent souligné l'interdépendance du fond et de la forme⁴¹¹, retient aussi l'attention portée à la manière dont l'écriture donne à entendre et à sentir ce qui est dit. Cette courte citation suffit pour remarquer que la phrase steinienne bouscule la syntaxe et fonctionne par juxtaposition, ce qui produit un effet de boucle déconcertant. D'ailleurs, Parks s'arrête là, mais, dans la suite du texte de Stein, ces syntagmes sont répétés deux fois de suite dans différentes combinaisons⁴¹².

Roman qui raconte l'histoire d'une famille américaine, *The Making of Americans* n'est pas un choix anodin. À travers le mariage d'Alfred Hersland et Julia Dehning, c'est l'histoire de l'Amérique qui se raconte. De même, comme le dit Liz Diamond : « [*Betting on the Dust Commander*] is a very painful portrait of America. And, along the way, really funny⁴¹³. » Dans cette pièce, Lucius et Mare sont enfermés dans une vie conjugale routinière. Comme chaque après-midi, Lucius s'apprête à partir aux courses hippiques. C'est là qu'ils se sont rencontrés. Serveuse, Mare nettoyait les tables le jour où il a gagné l'argent qui leur a ensuite permis de s'installer. Depuis, il parie toujours la même somme (35 cents) sur la même jument : Dust Commander. Signifiant littéralement « Commandant de la Poussière », Dust Commander renvoie autant à l'animal qu'à Mare (dont le prénom signifie aussi « jument »), et à Lucius lui-même, qui se rêve en Commandant de la Poussière, c'est-à-dire du temps. Dans cette pièce, la poussière est la métaphore d'un temps que Lucius voudrait pouvoir figer pour échapper à la mort. « Time dont change⁴¹⁴ », assure-t-il. Juste avant qu'il ne parte, la scène s'interrompt brusquement et recommence à l'identique, et on comprend que ce départ — que Mare vit manifestement comme un abandon — se reproduit indéfiniment. Cyclique, le temps n'avance plus que par itération, comme si la pièce suivait la piste de la course de chevaux.

Cette fiction se caractérise en outre par un « *rire grinçant*⁴¹⁵ ». Le texte comporte un aspect absurde, grotesque et surréaliste, qui s'inspire fortement de Beckett. Lucius, que Mare surnomme affectueusement Luki, évoquant Lucky dans *En attendant Godot*, mentionne

411. Exprimée dans « from Elements of Style » (p. 7), cette affirmation émaille de nombreux entretiens.

412. Gertrude Stein, *The Making of Americans*, Dalkey Archive Press, 1995 [1925], p. 284.

413. « [*Betting on the Dust Commander*] est un portrait très douloureux de l'Amérique. Et, en même temps, très drôle. » Liz Diamond, entretien en annexe.

414. « Le temps, il ne change pas. » BDC, p. 80.

415. Liz Diamond, entretien en annexe.

qu'ils ont récemment fêté leurs 110 ans de mariage. Leur conversation est étrangement loufoque. Un exemple parmi d'autres : poussée par une soudaine urgence, Mare entreprend de dégivrer le congélateur. Aussitôt, elle place d'autorité tous les glaçons dans les mains de son mari, que le contact du froid fait glisser insensiblement de l'évocation de la jument à celle de sa propre mort. Lui qui veut geler les choses pour les préserver, il se demande s'il va réussir à finir la course de la vie sans rester coincé « Riggamartin's » (*rigor mortis*), dans une image aussi drôle que glaçante.

Pour Liz Diamond, *Betting on the Dust Commander*

is a piece of theatrical poetry that operates on your ear [...] exactly the way jazz does. [...] Suzan-Lori's wonderful description of her own strategy, as Rep & Rev, Repetition and Revision, is played out in that text [...] almost more vividly than is visible in some of her longer and more complex plays [...]. It's short and high density jazz poetry⁴¹⁶.

est de la poésie théâtrale qui fonctionne à l'oreille, exactement comme le fait le jazz [...]. Ce texte reflète particulièrement bien la fantastique description que Suzan-Lori donne de sa propre stratégie, le Rep & Rev — pour « Répétition et Révision » — de façon plus évidente même que dans certaines de ses pièces plus longues et plus complexes. [...] C'est de la poésie jazz concentrée et intense.

La qualité poétique des textes parksiens tient à leur travail sur la forme et la langue, mais ce travail prend une tournure plus frappante ici parce que la pièce, en-dehors du fait d'être courte et dense, est organisée autour d'un procédé central, le *cut*, caractéristique de la musique noire.

Betting on the Dust Commander est construite en trois parties qui se regardent en miroir : la partie C est la répétition exacte de la partie A, et la partie B est constituée du même dialogue dit deux fois, avec une très légère variation conclusive (ce qui donne le schéma ABBA). Cette quasi stricte répétition donne à première vue le sentiment, comme le défend

416. Liz Diamond, *ibid.* Dans une proposition que nous avons coupée, Liz Diamond précise que cette pièce opère comme le fait le jazz « parce qu'elle suppose de mettre en place un rythme, de le casser, de riffer dessus, d'y revenir... » (« Because it involves setting up a meter, breaking it, riffing off it, coming back around to it... »). Or, comme la suite de la démonstration le prouve, il nous semble que cette phrase s'applique justement beaucoup moins à *Betting on the Dust Commander* qu'à une pièce comme *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* par exemple.

Deborah Geis, que Lucius et Mare sont coincés dans un cycle de répétition infernal⁴¹⁷, condamnés à rejouer les mêmes scènes éternellement : la préparation de leur mariage (A et C), et une scène de ménage (B) — au sens propre comme au sens figuré, puisque Lucius reproche à sa femme de ne pas suffisamment faire la poussière.

Au milieu de la partie B, le dialogue revient soudain au début de la scène. Seul un tiret au milieu d'une réplique tient lieu de transition, aucune didascalie n'alerte le lecteur que les personnages s'appêtent à rejouer exactement les mêmes gestes⁴¹⁸. Cette rupture brutale et impromptue, assortie d'un retour au début, correspond à un *cut*, qui constitue pour James Snead un élément aussi central que sous-estimé de la musique noire. « While repetition in black music is almost proverbial, what has not often been recognized in black music is the prominence of the “cut”. The “cut” overtly insists on the repetitive nature of the music, by abruptly skipping it back to another beginning which we have already heard⁴¹⁹. » Contrairement à ce que l'on observe dans les pièces suivantes, tout se passe comme si l'on assistait non pas à une variation mais à une *reprise*.

Pour James Snead, cette modalité de la répétition propre à la musique — et plus largement à la culture — noire (il la met aussi au jour dans les sermons des *preachers* et dans la littérature) est assortie d'une connotation particulière.

In black culture, repetition means that the thing *circulates* (exactly in the manner of any flow, including capital flows) there in an equilibrium. In European culture, repetition must be seen to be not just circulation and flow but accumulation and growth. In black culture, the thing (the ritual, the dance, the beat) is “there for you to pick it up when you come back to get it.” If there is a goal (*Zweck*) in such a culture, it is always deferred; it continually “cuts” back to the start, in the musical meaning of “cut” as an abrupt, seemingly unmotivated break (an accidental *da capo*) with a series already in progress and a willed return to a prior series⁴²⁰.

Dans la culture noire, la répétition signifie que la chose *circule* (exactement à la manière de n'importe quel flux, y compris un flux financier) dans un équilibre. Dans la culture européenne, la répétition doit être vue non pas

417. Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks, op. cit.*, p. 27.

418. *BDC*, p. 83.

419. « Tandis que la répétition dans la musique noire est presque proverbiale, ce qui n'a pas été souvent reconnu est l'importance du “cut”. Le “cut” insiste ouvertement sur la nature répétitive de cette musique, en revenant abruptement à un début que l'on a déjà entendu. » James A. Snead, *The Jazz Cadence...*, *op. cit.*, p. 71.

420. *Ibid.*, p. 69.

simplement comme une circulation de flux mais comme une accumulation et un développement. Dans la culture noire, la chose (le rituel, la danse, le rythme) est “là pour que vous puissiez la reprendre quand vous revenez.” S’il y a un but (*Zweck*) dans une telle culture, il est toujours différé ; il revient continuellement au début, il “*cut*” dans le sens musical du “*cut*”, entendu comme une rupture abrupte et apparemment gratuite (un *da capo* accidentel) avec une séquence déjà en progrès et un retour volontaire à une séquence précédente.

Dans un article sur ce qu’il appelle « la Poétique de la Reprise » chez Nathaniel Mackey, Brent Hayes Edwards, commentant cet extrait, ajoute : « The “cut” in reprise (the jump from the “end” of the song back into its theme) would thus not represent redundancy, but a way of taking the groove beyond itself, opening the way for other voices or other levels in the music⁴²¹. » Dans *Betting*, la reprise de l’histoire de Lucius et Mare la fait ainsi réentendre sous un nouveau jour — sous une nouvelle *voix*⁴²². Quels sont les « autres niveaux » de compréhension de *Betting on the Dust Commander* et comment sont-ils mis en place ?

Jusqu’ici, la critique a principalement oscillé entre deux pôles : inertie (Rep) et mouvement (Rev). Réfutant l’argument de Deborah Geis, qui ne voit dans *Betting on the Dust Commander* que la représentation de la répétition universelle et infinie du quotidien domestique⁴²³, Jacqueline Wood s’appuie sur une comparaison avec le jazz pour défendre l’idée d’une évolution des personnages et du public qui passe par la répétition.

There is an almost imperceptible movement in the feel of these characters. Like a jazz ensemble returning to the beginning constitution of their performed piece, where both musicians and listeners have been changed by the revisions or riffs that have occurred, audience and characters also evolve in the last repeated elements of *Betting*⁴²⁴.

Il y a un mouvement presque imperceptible dans la sensation de ces personnages. Comme quand un ensemble de jazz revient à ce qui constituait le début de la pièce qu’ils sont en train de jouer, et que les musiciens et les auditeurs ont été changés par les révisions ou les riffs qu’ils ont entendus, le

421. « Le “cut” dans la reprise (le retour soudain depuis la “fin” de la chanson vers son thème) ne correspondrait ainsi pas à une redondance, mais à une manière d’amener le groove au-delà de lui-même, d’ouvrir la voie pour d’autres voix ou d’autres niveaux dans la musique. » Brent Hayes Edwards, *Epistrophies*, *op. cit.*, p. 215.

422. Cet effet rhétorique n’en est pas seulement un, et nous reviendrons plus loin sur la question de la voix.

423. Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*, p. 29.

424. Jacqueline Wood, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 37-38.

public et les personnages évoluent eux aussi avec les dernières répétitions de *Betting*.

Cette évolution, poursuit-elle, consiste essentiellement en un effet de distanciation d'inspiration brechtienne. Ainsi, ce qui se présentait comme une suite de routines comiques la première fois prend désormais les contours d'une situation de domination. « Mare [appears] as an older, unfulfilled married woman and Lucius as a critical and domineering husband, both grappling [*sic*] with the complexities of married life⁴²⁵. » Plus loin, citant l'exergue de Stein, Wood émet l'hypothèse qu'au terme d'un nouveau cycle les époux pourront peut-être revenir à l'engouement de leurs débuts.

Cette interprétation est selon nous discutable.

Premièrement, il nous semble que le Rep & Rev fonctionne de telle sorte que les positions de Deborah Geis et de Jacqueline Wood ne s'excluent pas mutuellement. Il n'est pas nécessaire de choisir l'un ou l'autre parti, puisque, si l'on se souvient de Stein, la variation est coextensive à la répétition. *Betting on the Dust Commander* est à la fois la représentation d'un couple enfermé dans un cycle infernal, et celle de leur évolution à l'intérieur de ce cycle. C'est là toute la force du Rep & Rev : embrasser dans un même mouvement des dynamiques apparemment contradictoires.

Deuxièmement, Wood ne décide pas si l'évolution se situe au niveau des personnages ou de notre réception. Or, si l'on met temporairement de côté son unique variation, le texte consiste rigoureusement en un dialogue dédoublé. Théoriquement, sa parfaite symétrie permet même de le lire à l'envers. Dans ces conditions, si évolution il y a, elle doit se situer au niveau de la réception.

Troisièmement, une lecture attentive montre que les modifications entraînées par le Rep & Rev ne vont pas dans le sens d'une mise à distance. En révélant les métaphores cachées dans le discours pour ce qu'elles sont, la répétition fait effectivement basculer la pièce du comique vers le dramatique. Cependant, ce basculement s'accompagne d'un supplément d'âme inattendu. Les personnages se voient humanisés ; ils n'apparaissent plus seulement comme des types comiques, mais comme des êtres sensibles. Sans pour autant

425. « Mare [apparaît] comme une épouse vieillie et insatisfaite, et Lucius comme un mari critique et dominateur, tous les deux aux prises avec les complexités de la vie de couple. » *Ibid.*, p. 38.

pouvoir parler d'identification, le Rep & Rev conduit à un certain rapprochement entre la scène et la salle.

Voyons comment ce basculement s'exprime dans le détail du texte. Avant de nous intéresser au niveau global de la pièce entière, regardons précisément l'endroit du *cut*, qui intervient, rappelons-le, au milieu de la partie B. Cette partie s'ouvre sur l'image grotesque (et héritée du *minstrel*⁴²⁶) de Mare en train de loucher.

LUCIUS: Keep doing that to em theyre gonna be stuck.

MARE: Theys gold on thuh undersides! Huh! Who woulda thought?!

LUCIUS: Theyre gonna get stuck and you wont be able to show your face nowheres. Aint nobody out there wants to see them uh old biddy with yellow wrong-side-stuck-that-way-forever-eyes.

MARE: Ssonly you, Luki—youre the only one I see, youre the only one for me⁴²⁷.

LUCIUS : Continue et ils vont rester coincés.

MARE : Il y a de l'or en-dessous ! Ouah ! Qui l'eût cru ?

LUCIUS : Ils vont rester coincés et tu ne pourras plus sortir. Personne ne veut voir une vieille bique avec yeux jaunes coincés-du-mauvais-côté-pour-toujours.

MARE : Il n'y a personne d'autre, Luki — tu es le seul que je vois, tu es le seul pour moi.

À la première lecture, cet échange donne l'impression que le couple joue à se chamailler comme des enfants — Mare s'écrit d'ailleurs plus loin : « Mmtelling Mama⁴²⁸! ». Le jeu s'achève lorsque Lucius, qui faisait semblant de partir pour les courses hippiques, attaque en fait Mare avec une cravache. Devant ses larmes de douleur, il la console finalement.

S'ensuit une discussion dont on comprend qu'elle a déjà eu lieu maintes fois : Mare voudrait des enfants, et Lucius refuse, sous prétexte que cela causerait du désordre. Obsédé par la décomposition de la matière, il cherche à ce que tout reste exactement en l'état (la maison, les corps, le quotidien). Réglée à l'heure près, sa routine journalière est sacralisée ; il se réfère à l'hippodrome comme à une église (« Church »). Depuis 110 ans, il porte jour et

426. Devenue un geste culturel comique, la loucherie se retrouve aussi chez Louis Armstrong, Fats Waller ou Josephine Baker. Voir Emmanuel Parent, *Jazz Power*, op. cit., p. 140.

427. *BDC*, p. 76.

428. « J'veais l'dire à Maman ! » *Ibid.*, p. 77.

nuit le même bermuda. Il ne l'a jamais ôté, y compris pour se laver ou se soulager. Aussi, alors qu'il s'apprête à partir, Mare lui propose — certainement pour la énième fois — de le laver, et tente de le lui enlever elle-même. Lucius lui oppose une résistance farouche et, dans la continuité de l'action, revient soudain au dialogue de départ.

MARE: I cud unstick the zipper, Luki. Go tuh thuh Church in long pants. Surprise em. Sspecial Day. Give it uh quick tug. I'll put on my washing gloves and give it uh quick—

LUCIUS: No, Mare. Uh uhnn. Mm going. AAAW! Stop that, Mare—You keep doing that theyre gonna get stuck.

MARE: Theys gold on thuh undersides! Huh! Who woulda thought⁴²⁹?!

MARE : Je pourrais décoincer la fermeture éclair, Luki. Va à l'Église en pantalon. Fais leur une surprise. Jour de Fête. Tire d'un coup sec. Je mettrai mes gants de vaisselle et je tirerai d'un coup—

LUCIUS : Non, Mare. Uh uhnn. J'men vais. AAH ! Arrête, Mare — Si tu continues à faire ça ils vont rester coincés.

MARE : Il y a de l'or en-dessous ! Ouah ! Qui l'eût cru ?

La réplique de Mare prend alors un tout autre sens. L'« or » de l'intérieur devient la couleur de la doublure du bermuda, mais aussi le trésor caché derrière. La connotation sexuelle devient ici apparente, et on comprend que le couple ne s'est jamais connu intimement. L'exclamation de Mare (« Who woulda thought?! ») se voit chargée d'ironie ; les larmes qui suivent de désespoir. Mare pleure d'avoir un mari qui refuse de la toucher, de lui donner des enfants, bref, d'être du côté de la vie. Croyant protéger la vie en figeant le temps, Lucius engendre en fait la mort. En reconfigurant le sens du discours, le *cut* accentue ainsi la dimension grotesque, tout en lui superposant une densité dramatique nouvelle.

Voyons maintenant l'effet du Rep & Rev à l'échelle de la pièce tout entière. Dans les parties A et C, Lucius et Mare échangent en voix off, hors du regard des spectateurs, tandis que sont projetées sur le plateau des photos de leur mariage. Mare assure à Lucius qu'elle a fait remplacer toutes les fleurs de la cérémonie par des copies en plastique, afin de le préserver de ses allergies. Méfiant, celui-ci l'accuse de le faire éternuer.

429. *Ibid.*, p. 82-83. « Give it uh quick tug. », que nous avons traduit par « Tire d'un coup sec. », est un jeu de mots qui renvoie aussi à la masturbation.

LUCIUS: Uhchoo. UHCHOOO! Choo. Choo. Huh. Choo. Muss—muss—muss—uh choo! Muss be you, Mare.

MARE: Me. Ewe. —Use your hankie, Luki.

LUCIUS: Bless—bless me, Mare? Uhchoo choo choo! Bless me, Mare, afore—afore we go? Uhchoo! Uhchoo!

MARE: Bless you, Luki. Bless you⁴³⁰.

LUCIUS : Atchoum. ATCHOUM ! Tchoum. Tchoum. Aah. Tchoum. Ça doit — ça doit — ça doit — ah tchoum ! Ça doit être toi, Mare.

MARE : Moi. Beuh. — Prends ton mouchoir, Luki.

LUCIUS : Tu me — tu me bénis, Mare ? Atchoum tchoum tchoum ! Bénis-moi Mare, avant — avant qu'on y aille ? Atchoum ! Atchoum !

MARE : À tes souhaits, Luki. À tes souhaits.

Quelques marqueurs temporels et allusions à la cérémonie parsemées dans la conversation amènent naturellement à penser que le couple chuchote juste avant de se rejoindre à l'autel. Dans la partie A, l'image (les photos) et le son (le dialogue) apparaissent, à quelques heures près, simultanés. Or, dans la partie C, le même dispositif sonne comme le ressassement de vieux souvenirs. Ce renversement trouve son origine dans le fait qu'entre temps a été jouée la partie B, ainsi que dans la seule variation proprement dite de la pièce, à savoir le fait que Lucius se remet à éternuer.

Dans la partie B, Lucius se targue d'être guéri de son ancienne affection⁴³¹. Pourtant, sans raison apparente, la section s'achève sur de nouveaux éternuements, exactement à l'endroit du *cut* vu précédemment.

MARE: I cud unstick the zipper, Luki. Go tuh thuh Church in long pants. Surprise em. Sspecial Day. Give it uh quick tug. I'll put on my washing gloves and give it uh quick—

LUCIUS: No, Mare. Uh uhnn. Uhchoo! Choo. Chuooo. Uhchoo⁴³².

MARE : Je pourrais décoincer la fermeture éclair, Luki. Va à l'Église en pantalon. Fais leur une surprise. Jour de Fête. Tire d'un coup sec. Je mettrai mes gants de vaisselle et je tirerai d'un coup—

LUCIUS : Non, Mare. Uh uhnn. Atchoum ! Tchoum. Tchouuum. Atchoum.

430. *Ibid.*, p. 76. Parks joue sur le double sens de l'expression « Bless you », qui renvoie au courant « À tes souhaits », mais qui peut aussi se traduire par : « Je te bénis ».

431. *Ibid.*, p. 78.

432. *Ibid.*, p. 89.

Par leur côté intempestif, ces éternuements sonnent d'abord comme une interruption du dialogue, et une sortie du roulis répétitif. Mais, parce qu'ils sont immédiatement suivis de la reprise de la partie A en C, on les perçoit aussi, rétrospectivement, comme un retour à la case départ. On comprend alors que la séquence à laquelle nous venons d'assister se répète indéfiniment : Lucius n'a cessé d'éternuer que parce que Mare a perpétuellement accédé à ses caprices ménagers, et il est toujours sur le point ou déjà en train de recommencer. En outre, du fait que les éternuements interviennent au moment où Mare tente de lui ôter son bermuda, il devient apparent que Lucius est, en réalité, allergique à la vie.

Dès lors, la partie C se voit chargée du poids des années. Une certaine torpeur s'abat sur des mots mille fois répétés, et les personnages apparaissent tout à coup fatigués. Tout se passe comme si la reprise nous faisait ressentir l'épuisement progressif des forces de Lucius et Mare, ou, selon les mots de Liz Diamond, l'érosion de leur foi (« the erosion of faith⁴³³ »). « Because the play, in its way, chronicles an entire marriage. We kind of go from the beginning to the end of a marriage⁴³⁴. » Ainsi, le Rep & Rev nous fait éprouver le temps du mariage — non pas sa progression chronologique, mais sa *durée*.

Deux sens du terme « durée » sont ici convoqués. D'une part, selon l'acception bergsonienne, la reprise nous fait sentir l'écoulement du temps, tel qu'il est vécu de manière subjective par le couple. D'autre part, nous entrons dans un présent continu et indéfini tout à fait beckettien, ce qui a pour conséquence d'estomper les bornes chronologiques de l'histoire ; le début et la fin du mariage — et de la pièce de théâtre — s'obscurcissent au loin. Cette expérience de la durée est donc paradoxale ; et le sentiment d'une progression, qui advient *grâce à* notre entrée dans un présent étiré, est en quelque sorte rétroactif. Permise par l'ambivalence constitutive du Rep & Rev, cette expérience paradoxale se retrouve dans le jazz.

Dans un dialogue philosophique écrit à quatre mains avec Pierre Sauvanet, Colas Duflo s'interroge sur la raison pour laquelle le jazz est né au xx^e siècle. Il fait l'hypothèse qu'il s'agit, comme le cinéma, d'un art du mouvement ; et il propose de le penser comme une

433. Liz Diamond, entretien en annexe.

434. « La pièce dépeint, à sa façon, tout un mariage. On va du début à la fin d'un mariage. » *Ibid.*, trad. Colette Taylor-Jones.

« musique-mouvement », sur le modèle de la notion d'image-mouvement introduite par Gilles Deleuze.

Le jazzman ne pense pas le tout avant le mouvement. Le morceau n'est pas quelque chose qui doit partir d'un point pour arriver à un autre préalablement défini. À la fin, bien sûr, il y aura la réexposition (du moins la plupart du temps). Mais ce n'est pas du tout un but pour ce qui arrive dans le morceau, c'est bien plutôt une récapitulation de ce qui est arrivé. Le jazzman pense le mouvement, fait du mouvement, est le mouvement et la production du mouvement. Il y a un devenir animal du musicien, qu'on ne saurait mieux décrire qu'en reprenant le commentaire deleuzien des théories de Bergson : « Un animal se meut, mais ce n'est pas pour rien, c'est pour manger, pour migrer, etc. On dirait que le mouvement suppose une différence de potentiel, et se propose de la combler. Si je considère des parties ou des lieux abstraitement, A et B, je ne comprends pas le mouvement qui va de l'un à l'autre. Mais je suis en A, affamé, et en B il y a de la nourriture. Quand j'ai atteint B et que j'ai mangé, ce qui a changé, ce n'est pas seulement mon état, c'est l'état du tout qui comprenait B, A et tout ce qu'il y avait entre les deux. » Ainsi le *stop chorus* de Parker sur la version Dial de *Night in Tunisia* peut être décrit comme ce trajet, qu'on peut écrire sur une portée, qui remplit les quatre mesures qui sont situées entre la fin de l'interlude et le premier accord de la grille, mais c'est en même temps le meilleur moyen de passer à côté de son sens musical, si l'on ne voit pas que c'est l'état du tout, de tout ce qui précède comme de tout ce qui suit qui est changé après : il y avait ici pur mouvement, non réductible à l'espace géométrique qu'il remplit. De même le second solo de Michael Brecker sur *Pools* dans le premier album de *Steps Ahead* n'est pas un trajet géographique vers la modulation, qu'il suffirait de décrire comme comportant de plus en plus de notes. C'est surtout une augmentation d'intensités, une actualisation d'énergie : arrivée la réexposition du thème, on ne peut plus l'entendre de la même façon, même si c'est « la même chose ». L'état du tout a changé entre les deux⁴³⁵.

La lecture croisée de James Snead et de Colas Duflo nous permet de mieux saisir en quoi consiste l'autre sorte de « PROGRESSION EN AVANT » revendiquée par Parks, telle qu'elle est mise en œuvre dans *Betting on the Dust Commander*. Souvenons-nous de ses mots, qui font à présent étrangement écho à ceux de Deleuze : « In such plays we are not moving from A → B but rather, for example, from A → A → A → B → A. Through such movement we

435. Colas Duflo, Pierre Sauvanet, *Jazzs*, op. cit., p. 40-41. Duflo cite Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 18.

refigure A⁴³⁶. » Dans cette structure, non seulement A se voit reconfiguré (y compris lors de sa première itération), mais B également, ainsi que la relation qui unit A à B. Dans *Betting*, la reprise n'est ni de l'ordre d'une succession de différents états distincts, ni d'un développement ou d'une capitalisation. Pour paraphraser Deleuze à la suite de Duflo, elle construit plutôt une *écriture-mouvement*. Elle s'inscrit dans une circulation, selon le vocabulaire de James Snead, des paroles, des gestes, des affects, et, *in fine*, du temps.

Ce procédé rend en effet sensible au lecteur la présence du passé dans le présent, mais d'une façon qui laisse entendre que le passé *est* le présent. Entrer dans la durée, c'est entrer dans un temps où passé et présent se superposent jusqu'à se confondre. Par conséquent, le début et la fin de la pièce sont inséparables ; la fin est au début, et *vice versa*. C'est pourquoi l'hypothèse de Jacqueline Wood selon laquelle le couple pourrait revenir à l'enthousiasme initial au terme d'un nouveau cycle, ne peut advenir. En-dehors du fait que les extraits proposés ci-dessus suffisent pour montrer que leur relation était loin d'être idyllique au départ, la forme du texte elle-même milite contre une telle lecture. Lorsque Lucius lui demande en quelle année ils se sont mariés, Mare répond : « Year one, Lucius, year one. [...] One year one⁴³⁷. » La formule mime la circularité de la temporalité de la pièce, dans laquelle « the end is in the beginning and lies far ahead⁴³⁸. »

Au terme de cette démonstration, on voit bien en quoi, comme le dit Stein, la répétition se situe du côté de la vie et non de la mort. Ce n'était pas évident à première vue, tant Lucius et Mare paraissaient enfermés dans un quotidien monotone et douloureux, voire toxique. Mais, comme le dit Linda Ben-Zvi à propos d'*Imperceptible Mutabilities*, même si les personnages sont paralysés, le langage les remet en mouvement⁴³⁹. La vie se loge dans l'humanisation progressive des personnages, à moins que ce ne soit uniquement celle de notre regard. La boucle se referme bientôt sur les chuchotements rassurants de Mare — et derrière le prénom Mare on entend soudain celui de (la Vierge) Marie⁴⁴⁰ —, et ses derniers

436. *ES*, p. 9-10. Rappelons également leur traduction : « Dans de telles pièces, on ne se déplace pas comme ça : $A \rightarrow B$, on va plutôt, par exemple, se déplacer comme ça : $A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow A$. À travers un tel mouvement, A est reconfiguré. »

437. « Année un, Lucius, année un. [...] Un an un. » *BDC*, p. 89.

438. « La fin est au commencement, et se trouve loin devant. » Ralph Ellison, *Invisible Man*, *op. cit.*, p. 9.

439. Linda Ben-Zvi, *The Theatrical Gamut...*, *op. cit.*, p. 197.

440. En anglais : (Virgin) Mary.

mots ne sonnent plus uniquement comme une politesse d'usage à qui vient d'éternuer, mais comme une parole de pardon et d'amour : « Bless you, Luki. Bless you⁴⁴¹. »

La manière dont fonctionne le principe du Rep & Rev dans *Betting on the Dust Commander* est à présent plus claire. Même si, par la suite, Parks reste attachée au travail formel, sa structure d'une symétrie quasi-parfaite en fait une pièce à part dans son œuvre. De plus, si l'exploration d'un temps non chronologique est une des marques de fabrique de son théâtre, *Betting* est la seule de ses pièces à offrir une telle expérience de la durée. Après *Betting*, le Rep & Rev s'assouplit et pénètre d'autres niveaux textuels. Dans *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, il se déploie davantage à l'intérieur du dialogue, tout en gardant sa couleur abstraite. Comme *Betting*, cette pièce s'articule autour d'une double dynamique de cycle et de progression, à la différence que celle-ci ne se fait plus essentiellement dans l'esprit du lecteur, mais devient lisible sur la page.

IV. La liquéfaction de l'écriture dans *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*

Comme toutes les pièces de jeunesse, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (*Last Black Man*) est extrêmement opaque. Sa langue, sa structure, son absence d'intrigue classique en font à tout point de vue un texte déroutant. Récemment ressuscitée par Lileana Blain-Cruz au Signature Theatre, on lui a, comme à sa création, reproché son obscurité⁴⁴². Toutefois, si la pièce reste relativement inconnue du grand public, sa richesse et sa densité en ont fait un sujet académique de choix. Contrairement à *Betting on the Dust Commander*, *Last Black Man* a été largement commentée, et ce depuis sa publication. Elle est considérée par beaucoup comme un « chef-d'œuvre⁴⁴³ ». Grave et abstraite, mais aussi comique et absurde, elle concentre tous les thèmes de l'œuvre, à tel point qu'elle peut être considérée comme une pièce matrice.

441. BDC, p. 90.

442. Voir par exemple les critiques du *New York Times* (Ben Brantley, 13 novembre 2016, URL : <https://www.nytimes.com/2016/11/14/theater/death-of-the-last-black-man-review.html>), de *Variety* (Frank Rizzo, 13 novembre 2016, URL : <https://variety.com/2016/legit/reviews/death-of-the-last-black-man-review-1201917060/>) ou du *Hollywood Reporter* (Frank Scheck, 13 novembre 2016, URL : <https://www.hollywoodreporter.com/review/death-last-black-man-entire-world-aka-negro-book-dead-review-946871>) — toutes URL consultées le 19 novembre 2018.

443. Liz Diamond, entretien en annexe.

Pour Harvey Young et Philip Kolin, l'influence d'Adrienne Kennedy y est prégnante. À l'instar de *Funnyhouse of a Negro*, *Last Black Man* nous emmène dans un monde « fou » et « surréaliste », où des personnages « allégoriques » sont en guerre avec leurs « multiples Moi ». Comme Kennedy, Parks « met en scène le subconscient », et démantèle l'opposition entre l'Autre et le Moi, le passé et le présent, la vie et la mort. Enfin, les deux autrices poétisent la langue et empruntent aux rituels religieux catholiques⁴⁴⁴. Ajoutons à cela que, plus simplement, la pièce de Kennedy présente un ensemble de personnages qui redoutent le retour d'un « black man » qui, bien que mort, ne cesse de revenir. « But he is dead. / And he keeps returning⁴⁴⁵ », lit-on dans la première scène. Ce bref échange résume l'intrigue de *Last Black Man*.

The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World est un Requiem pour le dernier homme noir du monde entier. Représentatif de toute sa communauté, Black Man with Watermelon (Black Man) est, lorsque la pièce commence, coincé dans un état d'entre-deux entre la vie et la mort. Il ne cesse de décéder, pour ressusciter aussitôt. Face à une épouse perplexe, Black Woman with Fried Drumstick (Black Woman), il erre à la recherche du tombeau qui lui permettra de reposer en paix. Dans la première scène, celle-ci — la seule à être vivante — pose les questions qui animent leur quête : « Why dieded he huh? Where he gonna go now that he done dieded? Where he gonna go tuh wash his hands⁴⁴⁶? » Le fait de pouvoir se laver les mains — et de les bouger — est la métaphore de la liberté. « The black man moves his hands⁴⁴⁷ », déclare solennellement Black Man en ouverture. Ironiquement, cette première réplique ne s'accompagne d'aucun mouvement⁴⁴⁸ : Black Man ne peut précisément *pas* bouger les mains, puisqu'elles sont occupées par une pastèque. Grâce aux visites réitérées d'un chœur de neuf figures spectrales, le lecteur comprend bientôt que Black Man ne peut atteindre le repos éternel car son Histoire n'a pas été consignée. Tout l'enjeu de la pièce est donc de faire comprendre à Black Woman/aux vivants, qu'il faut conserver la mémoire de Black Man/des morts. Au fil de l'œuvre, Black Woman accède progressivement

444. Philip C. Kolin, Harvey Young, « Watch Me Work », *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 6-7.

445. Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro*, *op. cit.*, p. 4.

446. « Pourquoi il est mort ? Où est-ce qu'il va aller maintenant qu'il est mort ? Où est-ce qu'il va aller pour se laver les mains ? » *LBM*, p. 102.

447. « L'homme noir bouge les mains. » *Ibid.*, p. 101.

448. Soyica Diggs Colbert, « “When I Die, I Won't Stay Dead”: The Future of the Human in Suzan-Lori Parks's *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* », *Boundary 2*, vol. 39, n° 3, Fall 2012, Duke University Press, p. 191.

à cette demande. À la fin, *Black Man* peut bouger les mains, c'est-à-dire concrètement laisser tomber la pastèque, et symboliquement, entrer dans le monde des morts, libre.

D'une certaine manière, *Last Black Man* est la continuation de *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*. Tout comme les personnages de cette dernière pièce, *Black Man* est au départ coincé dans un « Passage du Milieu perpétuel⁴⁴⁹ ». Mais, contrairement à eux, il réussit à en sortir et à trouver la paix. À cet égard, *Last Black Man* marque un premier tournant dans l'œuvre parksien.

De toutes les pièces de Parks, *Last Black Man* est la seule qui se présente explicitement comme une pièce jazz, plus exactement comme une « Messe de Requiem dans l'Esthétique Jazz ». La formule apparaît pour la première fois dans le « synopsis » tapuscrit qui accompagnait la première version de la pièce⁴⁵⁰, et qui n'a jamais été publié.

The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World is a Requiem Mass in the Jazz Aesthetic. [...] The design of this piece in macro and microcosm is the result of my borrowing from the concept of “repetition and revision” as found in the Jazz Aesthetic. Words and actions within the Panels are repeated and revised. Panels inform each other as to their shape and content. It is my hope that the apparent “strangeness” of this play will become clear with this concept in mind⁴⁵¹.

The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World est une Messe de Requiem dans l'Esthétique Jazz. [...] L'architecture de cette pièce, à l'échelle macro et microcosmique, est le résultat de mon emprunt au concept de “répétition-variation” tel qu'on le trouve dans l'Esthétique Jazz. Les mots et les actions à l'intérieur des Panels sont répétés et variés. Les Panels s'informent les uns les autres au niveau de la forme comme du fond. J'ai l'espoir que l'apparente “étrangeté” de cette pièce s'éclaircisse avec ce concept à l'esprit.

449. Alice Rayner, Harry J. Elam, Jr., « Unfinished Business: Reconfiguring History in Suzan-Lori Parks's *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* », *Theatre Journal*, vol. 46, n° 4, décembre 1994, The John Hopkins University Press, 1994, p. 451. Il est à noter que cet article s'appuie sur une version antérieure du texte de Parks, publiée dans la revue *Theater* en 1990.

450. Écrite entre 1989 et 1992, *Last Black Man* a d'abord été publiée dans la revue *Theater* en 1990 (vol. 21, n° 3, Summer/Fall, p. 81-94). Comme nous n'avons pas pu avoir accès à cette version, nous ne savons pas si elle correspond à celle conservée au Schomburg Center. En revanche, il est certain que celle du Schomburg n'est pas la même que celle publiée par TCG, sur laquelle nous nous sommes appuyé. Bien que les différences soient minimales et que l'architecture globale reste la même, l'étude génétique de *Last Black Man* reste à faire.

451. Parks, synopsis tapuscrit de *Last Black Man*, archive disponible au Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library, consultée le 31 août 2016.

La référence au Requiem renvoie autant à la musique de la messe qu'à la messe proprement dite pour « le dernier homme noir du monde entier ». Là encore, l'idée d'un Requiem jazz est une invention de Parks à partir de ce qu'elle perçoit du jazz ; la suite de l'analyse en déploie les implications.

C'est également la seule pièce que l'on puisse associer à une personnalité musicale précise : Ornette Coleman. Si différents noms de musiciens reviennent régulièrement dans le discours de Parks au fil des nombreux entretiens qu'elle a accordés tout au long de sa carrière, très peu sont spécifiquement associés à un texte. *Blue Train* de John Coltrane l'aurait aidé à terminer *Venus*⁴⁵², et « Tigers » de Rickie Lee Jones lui aurait permis de trouver une partie de *The America Play*⁴⁵³, mais de telles mentions restent ponctuelles. Seul Ornette Coleman est invariablement cité à propos de *Last Black Man*.

It's a different music for each play. For *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, it was a lot of jazz. I listened to Ornette Coleman practically all the time when I was writing that play. The play moves like that⁴⁵⁴.

Chaque pièce correspond à une musique différente. Pour *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, c'était beaucoup de jazz. J'ai écouté Ornette Coleman pratiquement tout le temps quand j'écrivais cette pièce. La pièce bouge comme ça.

Quand Parks dit que « chaque pièce correspond à une musique différente », il s'agit moins d'associer une musique à une pièce, que de penser chaque pièce *comme* une musique singulière. « [*Last Black Man*] is a piece of music, really, and a play⁴⁵⁵ », confiait-elle récemment. Dans un autre entretien réalisé à l'occasion de la re-création de *Last Black Man* au Signature Theatre, elle précise qu'elle s'est plongée dans un album en particulier d'Ornette Coleman : *The Shape of Jazz to Come*, sorti en 1959⁴⁵⁶.

452. Parks, citée par Shelby Jiggetts, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 73.

453. Parks, citée par Han Ong, « Suzan-Lori Parks », *ibid.*, p. 38.

454. *Ibid.*

455. « C'est une pièce de musique, vraiment, et une pièce de théâtre. » Parks, citée par Victoria Myers, « An Interview with Suzan-Lori Parks », *The Interval*, 25 octobre 2016, URL : <http://www.theintervalny.com/interviews/2016/10/an-interview-with-suzan-lori-parks/>. Consulté le 26 septembre 2018.

456. Parks, citée dans le dossier pédagogique (*Study Guide*) réalisé par le Signature Theatre lors de la saison 2016-2017, p. 16. Ce dossier est disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.signaturetheatre.org/SignatureTheatre/media/PDFs/LBMStudyGuide_10-25.pdf. Consulté le 4 octobre 2018.

Cette référence ne va pas sans poser question⁴⁵⁷. Ornette Coleman est l'initiateur du free jazz, un courant qui a remis en question les conventions traditionnelles du jeu jazzistique, telles que la forme thème - improvisation(s) - thème, l'encadrement de l'improvisation à l'intérieur des limites harmoniques appelées par le thème, ou la hiérarchie entre instruments solistes et accompagnateurs. On objectera que *The Shape of Jazz to Come* est un enregistrement charnière, qui ne fait qu'annoncer les innovations collectives de *Free Jazz*, sorti deux ans plus tard. Mais, en 1959, Ornette Coleman renouvelait déjà la pratique de l'improvisation en la libérant du cadre harmonique qui prévalait jusque là. Or, même si elle est libérée du présupposé harmonique, la définition du Rep & Rev que nous avons proposée en ouverture de ce chapitre repose tout de même sur la présence de formes stables.

Dès lors, comment comprendre la référence à Ornette Coleman ? Notre hypothèse est qu'elle nous invite à ajouter à notre première interprétation du Rep & Rev une seconde, inspirée par les singularités du jeu du saxophoniste⁴⁵⁸.

Ornette Coleman et le développement motivique

Dans un entretien pour *Callaloo*, Parks explique avoir puisé dans l'écoute de Coleman la « structure » de sa pièce, ou la « surface » sur laquelle les fondations du texte sont bâties, « comme un peintre le ferait⁴⁵⁹ ». Pour comprendre ce qu'elle veut dire, présentons brièvement l'apport du musicien à l'histoire du jazz, ainsi que les particularités de son jeu au tournant des années 1960.

Saxophoniste alto (et ponctuellement ténor), violoniste, trompettiste et compositeur, Ornette Coleman (1930-2015) est en 1959 sur le point d'ouvrir la voie du free jazz, avec le disque du même nom. Improvisation collective ininterrompue d'un peu plus de 36 minutes, *Free Jazz*⁴⁶⁰ met en place les principales caractéristiques de cette nouvelle façon d'approcher la musique : déconstruction, désacralisation voire disparition du thème ; primauté de

457. Peut-être pour cette raison, elle n'a à notre connaissance jamais été interrogée. Seule Louise Bernard fait une brève proposition sur ce que le free jazz, et non Coleman en particulier, a pu léguer à Parks (« The Musicality of Language... », *op. cit.*, p. 693).

458. Nous remercions Alexandre Pierrepont de nous avoir aiguillée dans cette direction.

459. Parks, citée par Shelby Jiggetts, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 73.

460. Enregistré en décembre 1960 et sorti en 1961, *Free Jazz: A Collective Improvisation* (Atlantic SD 1364) comprend un double quartette avec Ornette Coleman (as), Eric Dolphy (clb), Don Cherry et Freddie Hubbard (tp), Scott LaFaro et Charlie Haden (cb), Billy Higgins et Ed Blackwell (dr).

l'improvisation ; dé-hiérarchisation des instruments au sein de l'orchestre ; remise en question de l'importance de la technique et de la virtuosité au profit de l'expressivité. Nous parlons de « nouvelle façon d'approcher la musique » et non de « style », car toutes ces innovations, et d'autres⁴⁶¹, sont diversement reprises par les personnalités musicales qui s'inscrivent à la suite de Coleman. Comme le souligne Thomas Horeau, il est difficile de dégager l'unité d'un courant qui, « issu d'une dynamique de rejet des normes esthétiques qui régissent la création jazzistique, [...] se caractérise surtout par son ouverture et son hétérogénéité⁴⁶². » Par ailleurs, la dimension politique du free, qui a été largement commentée⁴⁶³, n'apparaît que peu dans le discours de Coleman. Ce dernier a une lecture davantage spirituelle que politique de la musique, ce qui n'est pas sans lien avec la vision du théâtre de Parks, comme nous le verrons au chapitre 7.

Dans une chronique de 1963 reprise dans le recueil *Black Music*, Amiri Baraka résume admirablement son profil musical singulier.

Ornette Coleman's music has been described as "non-chordal." That is, he does not limit his line to notes that are specifically called for by the sounded chord. The form of a Coleman solo is usually determined by the total musical shape of what he is playing, i.e., the melody, timbre, pitch and, of course, the rhythm—all of these moved by Ornette's singularly emotional approach to jazz, in much the same way as the older, "primitive" blues singers produced their music⁴⁶⁴.

La musique d'Ornette Coleman a été décrite comme "libérée des accords", c'est-à-dire qu'il ne limite pas sa ligne mélodique à des notes spécifiquement appelées par l'accord produit. La ligne d'un solo de Coleman est d'habitude déterminée par la forme musicale totale de ce qu'il est en train de jouer, c'est-à-dire la mélodie, le timbre, l'intensité et naturellement le rythme, — tout cela emporté par l'approche singulièrement émotionnelle du jazz par Ornette, à peu près de la même façon que les vieux chanteurs de blues "primitifs" produisaient de la musique⁴⁶⁵.

461. Par exemple « une ouverture à tout type de sonorités, qui se traduit par des nombreuses expérimentations, et des tentatives d'intégrer à l'orchestre des instruments qui n'y ont ordinairement pas leur place », et une « mise en valeur des éléments africains qui se traduit par une prise en charge collective du rythme et un retour de la voix. » (Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, *op. cit.*, p. 139.)

462. *Ibid.*, p. 138-139.

463. Voir le désormais classique *Free Jazz, Black Power*, de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971.

464. Amiri Baraka, *Black Music*, *op. cit.*, p. 42.

465. LeRoi Jones, *Musique noire*, trad. J. Morini et Y. Hucher, *op. cit.*, p. 46.

Enregistré en mai 1959, *The Shape of Jazz to Come* préfigure les innovations à venir, tout en conservant encore des traces des règles qui régissaient le jeu jazzistique jusque là. Ainsi, dans ce disque, Coleman et Don Cherry (trompette) improvisent déjà en se « libérant des accords », c'est-à-dire qu'ils ne s'inscrivent plus dans le cadre harmonique appelé par le thème. Cependant, la hiérarchie associée aux fonctions traditionnelles des instruments est encore en place. S'ils sont déjà engagés dans le renouvellement du jeu traditionnel⁴⁶⁶, Charlie Haden (contrebasse) et Billy Higgins (batterie) restent des accompagnateurs ; et même si les solistes s'en sont émancipés, ils installent toujours une ligne mélodico-rythmique.

En conséquence, les morceaux qui figurent sur l'album offrent un mélange singulier de nouveauté et de tradition. Le schéma thème - improvisation(s) - réexposition du thème est encore suivi. De même, plusieurs morceaux sont organisés selon la forme-anatole en AABA, ou bien sont des blues en 12 mesures. Mais la libération des solistes du cadre harmonique font de ces structures des « formes vides⁴⁶⁷ ». À l'écoute, le résultat donne l'impression que chaque voix suit son propre chemin indépendamment des autres. « Each member goes his own way and still adds tellingly to the group endeavour⁴⁶⁸. » En outre, il se dégage le sentiment d'une multitude de couleurs et d'émotions différentes, à tel point qu'il est difficile d'en identifier une qui dominerait. La juxtaposition d'un grand nombre de styles, de rythmes et de tempos crée des contrastes à la fois saisissants et déroutants⁴⁶⁹. C'est que, comme le suggérait déjà Baraka, l'unité du jeu de Coleman est plus expressive que narrative.

Au début des années 1960, beaucoup de commentateurs se plaisaient à prétendre qu'il n'y avait aucun lien entre les pièces composées par Ornette Coleman (en elles-mêmes universellement admirées) et les improvisations que

466. On lit ainsi dans les notes de pochette que la contrebasse de Haden forme « a percussive melodic part that participates much more directly in the music, rather than functioning as a contributing "accompaniment" » (« une partie percussive et mélodique qui participe bien plus directement à la musique que si elle fonctionnait comme un "accompagnement" »). De même, « drummer Billy Higgins [...] can shift tempos and play freely around the rhythm and time while maintaining the basic movement of a jazz beat » (« le batteur Billy Higgins [...] peut changer de tempo et jouer librement autour du rythme tout en maintenant un *jazz beat* de base »). Martin Williams, notes de pochette de *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic, coll. « Atlantic Masters », 1959.

467. Ekkehard Jost, *Free Jazz, Une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, trad. Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, 2002 [1975], p. 61.

468. « Chaque membre fait son propre chemin tout en participant efficacement à l'effort de groupe. » Ornette Coleman, cité par Stuart Nicholson dans les notes de pochette de *The Shape of Jazz to Come*, *op. cit.*

469. On se reportera à l'analyse du thème de « Congeniality » par Ekkehard Jost dans *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 67.

Don Cherry et lui-même produisaient. [Mais] il y a bien dans cette musique une unité du thème et de l'improvisation qui est bien plus profonde que ne peut l'être la répétition d'un enchaînement d'accords donné sur un nombre de mesures fixes. Cette unité est davantage d'ordre émotionnel que formel. Dans le jazz traditionnel, le thème se limite souvent à fournir les accords ou les échelles ; dans la musique de Coleman il détermine avant tout le contenu expressif de ses improvisations. Notons au passage que le titre même d'une composition peut constituer un facteur d'unité du thème et des improvisations, comme par exemple la lamentation sur la pianiste disparue Lorraine Geller (*Lorraine*), le gai et tumultueux *Rejoicing*, ou le « dansant » *Una muy Bonita*⁴⁷⁰.

Sans transposer aveuglément tous ces éléments chez Parks, on observe des points de convergence structurels avec *Last Black Man*⁴⁷¹.

Comme Coleman dans *The Shape of Jazz to Come*, Parks construit dans *Last Black Man* une structure qui soutient des personnages, des situations et des répliques apparemment déstructurés. Les personnages sont les dignes héritiers de la crise diagnostiquée par Robert Abirached voici 40 ans⁴⁷² ; l'action est minimale et cryptée ; et les liens qui régissent le dialogue traditionnel sont évacués. Les Panels, les gestes et les voix semblent avancer de manière parallèle et autonome, et c'est davantage leur relation (cryptée elle aussi) qui génère du sens que chaque élément pris séparément. De ce fait, comme chez Coleman, la cohérence de l'ensemble réside moins dans des liens logiques que dans une communauté d'émotion, dont le titre donne le ton. Dans plusieurs entretiens, Parks raconte que la phrase « This is the death of the last black man in the whole entire world. », qui lui serait apparue en rêve, est à l'origine de l'œuvre⁴⁷³. Répétée à de nombreuses reprises au cours de la pièce, elle lui confère une dimension solennelle de profération religieuse, et porte l'accent sur la présence des corps réunis sur la scène et dans la salle pour honorer cette mort.

Ainsi, contrairement à ce qu'avance Louise Bernard⁴⁷⁴, ce n'est pas seulement la remise en question des formes traditionnelles et la réinvention du langage qui viendraient du

470. *Ibid.*, p. 65.

471. Nous ne nous intéressons ici qu'à des parallèles formels et structurels. Sur d'autres plans, il y a des différences significatives entre le disque et la pièce. Par exemple, la musique d'Ornette Coleman est plus abstraite que la langue de Parks : contrairement à elle, il ne joue pas sur les signifiants de la culture noire.

472. Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978.

473. Suzan-Lori Parks, *Moon Marked and Touched by Sun, Plays by African American Women*, dir. Sydné Mahone, New York, TCG, 1994, p. 241.

474. Louise Bernard, « The Musicality of Language... », *op. cit.*, p. 693.

free jazz, mais bien la tension, qui tient la pièce debout, entre structuration et déstructuration, forme et informe. Qui plus est, cette déconstruction est déconstruction de formes traditionnelles, mais pas chaos. En effet, Parks n'abandonne pas toute cohérence ; elle substitue à la logique conventionnelle une autre logique, celle du son. « In *Last Black Man*, I allowed myself to go for sound over logical sense. Musicians do it all the time; they don't always follow the standard melody line⁴⁷⁵. » Selon nous, lorsque Parks écrit cela, elle ne se contente pas de faire référence à la qualité sonore du langage, qu'elle exploite par ailleurs en permanence ; elle renvoie à une forme d'enchaînement que nous avons appelée *développement motivique*, sur le modèle du jeu improvisationnel d'Ornette Coleman.

On commence à entrevoir la manière dont un deuxième niveau d'interprétation du Rep & Rev s'entrelace à celui que nous avons abordé jusqu'ici. Commençons par déplier l'architecture de la pièce (première interprétation), avant de nous intéresser à la question du développement motivique (seconde interprétation).

Ligne et cercle

Last Black Man est construite en sept scènes, selon la forme ABABABA, suivant une alternance de scènes chorales (A), où tous les personnages sont présents, et de scènes de couple (B), où dialoguent Black Man et Black Woman, sur le porche de leur maison. Cette alternance entre des « duos » et des « pièces symphoniques », pour reprendre une métaphore de Parks⁴⁷⁶, construit une structure antiphonique où une forme répond à l'autre — structure dont on connaît la fortune dans la musique noire. Notons que Black Man est conscient du dispositif, puisqu'il annonce à sa femme à la fin de leur première scène qu'ils vont avoir « de la compagnie⁴⁷⁷ ». Une Overture (A, « Overture ») et un Chœur Final (A, « Final Chorus ») encadrent des « Panels » (BABAB), numérotés de I à V⁴⁷⁸. Pourvus d'un titre, les Panels ressemblent à des tableaux. Comme dans une comédie musicale⁴⁷⁹, les principaux thèmes de

475 « Dans *Last Black Man*, je me suis autorisée à suivre le son plutôt que la logique du sens. Les musiciens le font tout le temps ; ils ne suivent pas toujours la ligne mélodique standard. » Suzan-Lori Parks, *Moon Marked and Touched by Sun*, *op. cit.*, p. 241.

476. Parks, citée par Victoria Myers, *The Interval*, *op. cit.*

477. *LBM*, p. 109.

478. Pour la clarté de l'exposé, précisons que les Panels sont aussi bien des A que des B.

479. La comparaison est de Parks, dans Victoria Myers, *The Interval*, *op. cit.* Parks a aussi comparé cette

la pièce sont annoncés dans l'Ouverture, puis repris et développés tout au long des Panels, pour être finalement bouclés dans le Chœur Final.

Chaque scène de couple, ou duo, commence de la même manière : Black Man, censé être mort, revient ; Black Woman tente de le nourrir. Dans le premier Panel, Black Woman révèle que son mari s'en va et revient continuellement depuis neuf ans⁴⁸⁰, c'est-à-dire qu'il ne cesse de mourir puis de ressusciter, conférant un sens tout à fait concret à l'épigramme de la pièce, empruntée au poète Bob Kaufman : « When I die, / I won't stay / Dead⁴⁸¹. » Le comique de répétition est renforcé par le fait que Black Woman essaie par tous les moyens de donner du sens à ce qui n'en a pas. La disjonction entre l'absurdité de la situation et sa réaction réaliste (elle propose de la nourriture à Black Man et tente de le reconforter)⁴⁸² crée un effet humoristique grinçant, teinté de mélancolie.

Bien que l'image d'un cycle infini ait été beaucoup reprise par la critique, seuls quatre trépas différents sont évoqués dans la pièce, dont deux uniquement sont détaillés par Black Man. En revanche, tous les quatre sont équivoques, et l'on passe de l'un à l'autre au fil de glissements sémantiques et de superpositions temporelles. Le lecteur apprend d'abord de la bouche de Black Woman que son mari est mort par défenestration, à moins qu'il n'ait sauté d'une navette spatiale ou d'un bateau négrier : « It was painless. Uh painless passin. He falls twenty-three floors to his death. 23 floors from uh passin ship from space tuh splat on thuh pavement⁴⁸³. » Black Man déclare ensuite qu'il prend feu, rappelant les cérémonies macabres du Ku Klux Klan⁴⁸⁴. Puis, il fait le récit tragi-comique de son électrocution sur la place publique, devant des villageois venus assister au spectacle avec des pique-niques⁴⁸⁵ — pique-

structure à une chanson (Lee A. Jacobus, *Bedford Introduction to Drama, op. cit.*, p. 1371). Dans son analogie, les scènes de couple correspondent aux couplets et les Chorus aux refrains. *Last Black Man* inverserait les fonctions des couplets et des refrains, puisque l'essentiel de l'action se déroulerait dans les Chorus et non dans les duos. Il nous paraissait important de mentionner cette analogie car elle est très souvent citée par la critique, mais nous ne la reprenons pas, parce qu'elle nous semble trop rapide. En effet, une lecture attentive de la pièce montre que tous les Panels font avancer l'histoire, contrairement à ce que Parks peut en dire.

480. « You been comed back goin on 9 years. » (« Ça fait 9 ans que tu t'en vas et tu reviens. ») *LBM*, p. 106.

481. « Quand je mourrai, / Je ne resterai pas / Mort. », *Ibid.*, p. 101. Il s'agit des derniers vers du poème « Dolorous Echo », issu du recueil *Solitudes Crowded with Loneliness*, New Directions Publishing, 1965, p. 30.

482. Glenda R. Carpio, *Laughing Fit to Kill: Black Humor in the Fictions of Slavery*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 208.

483. « C'était indolore. Un passage indolore. Il fait une chute mortelle de vingt-trois étages. 23 étages depuis un bateau de passage dans l'espace pour s'écraser sur la chaussée. » *LBM*, p. 102.

484. *Ibid.*, p. 103.

485. *Ibid.*, p. 107-108.

niques que l'on retrouve un peu plus tard, au moment de son lynchage⁴⁸⁶. La continuité dramatique ainsi induite entre ces deux dernières exécutions met en valeur la continuité historique entre lynchage (hier) et électrocution (aujourd'hui). Si la mise à mort légale et massive du corps noir a muté, elle n'en est pas moins demeurée. « Some things go on and on till they dont stop⁴⁸⁷ », se lamente Black Man.

Dans les scènes chorales qui encadrent les duos, onze figures⁴⁸⁸ spectrales rendent visite au couple pour les aider à comprendre que Black Man est coincé dans une sorte de purgatoire parce que son histoire n'a pas été consignée. Double du lecteur-spectateur, Black Woman porte une grande partie des enjeux de la pièce sur ses épaules, car c'est à elle d'accepter que son mari est mort, de recueillir son histoire, et de le laisser partir. Incarnant toutes ensemble les mânes de la communauté africaine américaine, les figures *signifient* sur l'Histoire, la culture et la littérature noires, notamment à travers un jeu sur les stéréotypes. Prenons un instant pour les présenter.

Comme Black Man with Watermelon [Homme Noir avec Pastèque] et Black Woman with Fried Drumstick [Femme Noire avec Poulet Frit], Lots of Grease and Lots of Pork [Beaucoup de Graisse et Beaucoup de Porc] et Yes and Greens Black-Eyed Peas [Oui et Pain de Maïs aux Cornilles et aux Légumes Verts] sont associés au stéréotype de la *soul food*. Queen-Then-Pharaoh Hatshepsut [Reine-puis-Pharaonne Hatchepsout] et Before Columbus [Avant Colomb] témoignent du temps d'avant les Grandes Découvertes, ainsi que du tournant que ces dernières ont entraîné. Old Man River Jordan et Ham appartiennent à l'histoire mythique et religieuse. Old Man River Jordan [Vieil Homme Rivière Jourdain] personnifie le fleuve biblique, métaphoriquement utilisé pendant l'esclavage pour désigner l'Ohio, qui séparait le Nord et le Sud ; il *signifie* également sur la célèbre chanson « Old Man River », qui raconte l'histoire d'un esclave qui travaille sur le Mississippi. Signifiant littéralement « jambon », Ham renvoie à « ham actor » (un « cabotin »), mais surtout au Ham biblique, plus connu sous le nom de Cham. De sa malédiction serait né le peuple noir et, avec elle, la justification de l'esclavage : « Ham seed his daddy Noah neckked. From that seed, comed

486. *Ibid.*, p. 119.

487. « Certaines choses continuent et continuent jusqu'à ce qu'elles ne s'arrêtent pas. » *Ibid.*, p. 112.

488. Nous utilisons le terme « figure » pour désigner les membres du chœur, et le terme « personnage » pour désigner le couple, ou de manière générique à propos de l'ensemble des présents. L'analyse des notions de figure et de personnage fait l'objet du chapitre 7.

Allyall⁴⁸⁹. » And Bigger And Bigger And Bigger est une variation sur le personnage principal du roman de Richard Wright, *Native Son*, et incarne un Bigger Thomas qui aurait débordé des limites de son livre — à regret, puisqu'il exprime le désir de retourner dans l'histoire d'où il vient⁴⁹⁰. Prunes and Prisms correspond au contenu d'un exercice articulatoire emprunté à *Ulysse* de James Joyce, où on lit au chapitre 13 : « Say prunes and prisms forty times each morning, cure for fat lips⁴⁹¹. » Reprenant l'injonction à son compte, cette figure attire l'attention sur la manière dont le corps noir a été sommé de se diminuer pour se conformer à la norme esthétique dominante⁴⁹². Enfin, Voice on Thuh Tee V, qui délivre les nouvelles, représente la télévision. À travers cette figure, Parks s'interroge, comme dans *Imperceptible Mutabilities* et *The America Play*, sur la distorsion entre image et réalité⁴⁹³.

Les visites répétées des figures, ainsi que la succession apparemment indéfinie des mises à mort de Black Man, donnent le sentiment que les personnages, l'action, et, au-delà, l'Histoire, sont prisonniers d'un cycle infernal. Cela a fait dire à beaucoup que la pièce adoptait une structure circulaire. Cependant, comme pour *Betting on the Dust Commander* et toutes les autres pièces de Parks, les choses ne sont pas aussi simples. Selon nous, la structure de *Last Black Man* est ainsi plutôt circulo-linéaire. Elle repose sur une tension entre continuité et discontinuité induite par le Rep & Rev. Ainsi, au milieu du roulis répétitif, on peut reconstituer une forme de développement.

Chaque Panel se caractérise en effet par un récit principal : l'électrocution (I), la fuite (II), le lynchage (III), la généalogie (IV) et l'envol (V). Chacun de ces épisodes se superpose au précédent et il est impossible de reconstituer une chronologie ; néanmoins, une certaine progression dramatique se dessine. Comme dans *Betting on the Dust Commander* ou *Venus*, l'ensemble est organisé autour d'un moment central charnière. Dans *Betting*, la rupture est marquée par un *cut* ; dans *Venus* par un entracte. Ici, il n'y a pas de rupture à proprement

489. « Ham a vu son père nu. De cette vision, Vous Tous êtes nés ». *Ibid.*, p. 122. Le jeu de mots sur « seed » (voir/ graine) et « neckked » (nu/ se becoter) n'est pas restitué ici.

490. *Ibid.*, p. 115-116.

491. « Dites prunes et prismes quarante fois tous les matins, c'est le traitement pour les lèvres lippues. » James Joyce, *Ulysse*, trad. Jacques Aubert, Gallimard, coll. Folio, 2013, p. 604. Cette phrase est elle-même une variation sur *Little Dorrit* de Charles Dickens, où l'on peut lire au livre II, chapitre V (Wordsworth Editions, 1996, p. 450) : « Papa, potatoes, poultry, prunes, and prism are all very good words for the lips: especially prunes and prism. » (« Papa, patates, volaille, prunes, et prisme sont tous de très bons mots pour les lèvres : surtout prunes et prisme. »)

492. Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*, p. 71.

493. Pour un commentaire plus complet des symboles incarnés par chaque figure, voir Alice Rayner et Harry J. Elam, Jr., « Unfinished Business... », *op. cit.*, p. 453-455 ; Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*, p. 60-72.

parler, mais un acmé dramatique : le récit de son propre lynchage par Black Man au Panel III. Le troisième Panel, qui est le Panel central, constitue un point de bascule, autour duquel s'organise une progression ambivalente, à la fois itérative et linéaire. Entre l'Ouverture et le Chœur Final, quelque chose a bel et bien changé.

Exemplaire de cette circulo-linéarité, une épanadiplose narrative offre à travers des variations de détail une certaine clôture. Pendant l'Ouverture, Yes and Greens Black-Eyed Peas Cornbread, parlant au nom du chœur, délivre ce qui peut être lu comme le manifeste de la pièce :

You should write it down because if you dont write it down then they will come along and tell the future that we did not exist. You should write it down and you should hide it under a rock. You should write down the past and you should write down the present and in what in the future you should write it down⁴⁹⁴.

Tu devrais l'écrire parce que si tu ne l'écris pas ils vont venir et dire au futur que nous n'avons pas existé. Tu devrais l'écrire et tu devrais le cacher sous une pierre. Tu devrais écrire le passé et tu devrais écrire le présent et dans quoi dans le futur tu devrais l'écrire.

L'opposition entre « we » et « they » dessine une ligne de fracture entre ceux qui détiennent les clefs du récit collectif, et ceux qui s'en sont vus exclus. Les mots sur la page, et au-delà les corps sur la scène, apparaissent dès lors comme le lieu de cette (ré)écriture du passé, du présent et du futur.

Dans le Chorus final, Yes and Greens Black-Eyed Peas Cornbread reprend la tirade en la modifiant légèrement :

You will write it down because if you dont write it down then we will come along and tell the future that we did not exist. You will write it down and you will carve it out of a rock.

(Pause)

You will write down thuh past and you will write down thuh present and in what in thuh future. You will write it down.

(Pause)

494. *Ibid.*, p. 104.

It will be of us but you will mention them from time to time so that in the future when they come along they'll know how they exist.

(Pause)

[...] You will carve it all out of a rock so that in the future when we come along we will know that the rock does yes exist⁴⁹⁵.

Tu l'écriras parce que si tu ne l'écris pas nous allons venir et dire au futur que nous n'avons pas existé. Tu l'écriras et tu le graveras dans la pierre.

(Pause)

Tu écriras le passé et tu écriras le présent et dans quoi dans le futur. Tu l'écriras.

(Pause)

Ce sera de nous mais tu les mentionneras de temps en temps pour que dans le futur quand ils viendront il sachent comment ils existent.

(Pause)

[...] Tu graveras tout cela dans la pierre pour que dans le futur quand nous viendrons nous sachions que la pierre existe oui qu'elle existe.

Scandé par des respirations musicales, le discours est plus déployé et plus affirmatif que dans l'Ouverture. Le passage de « hide under a rock » à « carve out of a rock » évoque non plus un fragile secret mais une pérennité nouvelle, visible et disponible pour tous ; et la transformation du conditionnel en futur sonne comme un appel à l'action⁴⁹⁶. Grâce à la pièce qui vient d'être représentée, « we », c'est-à-dire les figures et Black Man, se sont non seulement ménagés une place dans le récit collectif, mais ont pris le contrôle de l'écriture de l'Histoire.

Ainsi, *Last Black Man* trouve une résolution. Et, de la même manière que dans *Betting*, la reprise dans le Chorus final des motifs de l'Ouverture modifie notre perception de l'ensemble de la pièce. Ici aussi, « l'état du tout a changé » comme le disait Colas Duflo. En effet, ce n'est qu'au moment du Chorus final que le lecteur se rend compte que c'est la pièce elle-même qui constitue le cercueil tant attendu par Black Man. Comme l'expliquent Alice Rayner et Harry J. Elam, Jr., « the play [...] is more than a "portrayal" or imitation of a burial ceremony: it is the ceremony itself, by which the Black Man figure, having been repeatedly hunted and executed, is finally given his funeral rites, his honor, respect, and a re-membered

495. *Ibid.*, p. 130-131.

496. Linda Ben-Zvi, « "Around the worl"... », *op. cit.*, p. 204.

body⁴⁹⁷. »

On voit mieux à présent la manière dont fonctionne l'ambivalence entre continuité et discontinuité, circularité et linéarité. Dans *Last Black Man*, le Rep & Rev ne provoque pas d'expérience de la durée, mais plutôt un mouvement continu entre équilibre et déséquilibre, qui traduit en fait les impressions d'auditrice de Parks face à la musique d'Ornette Coleman.

You play the beginning and then you don't know where he is and you're getting nervous and just when you think you're lost in the wilderness, there's the reprise, there's the aria, or there's Coleman playing the end of the song which is sort of like the beginning. And you go, "Wow, I was there the whole time, just for a moment it looked mysterious"⁴⁹⁸.

Tu passes le début et puis tu ne sais pas où il est, tu deviens nerveuse, et juste quand tu crois être perdue dans la nature, arrive la reprise, l'aria, ou Coleman qui joue la fin de la chanson, qui ressemble plus ou moins au début. Et là tu te dis : "Ouah, j'étais tout le temps au même endroit, juste pendant un moment je ne le reconnaissais plus."

Le terme « wilderness » connote une absence de loi, mais cette absence n'est qu'illusoire. La perte de repères repose sur une tension entre forme et informe. Dans *Last Black Man*, le passage continu de la forme vers l'informe, et de l'informe vers la forme, construit une écriture-mouvement d'une autre nature que celle analysée dans *Betting on the Dust Commander*. Elle peut se lire d'après le modèle de l'improvisation motivique telle qu'elle a été déployée par Coleman. Pour le comprendre, nous proposons de relire la pièce au prisme du motif de l'eau, motif qui subit selon nous un développement motivique.

Une écriture liquide

Dans *The Shape of Jazz To Come*, la tension entre forme et informe qui caractérise la macrostructure se retrouve aussi au niveau de la microstructure, dans le jeu improvisé

497. « La pièce est plus que le "portrait" ou l'imitation d'une cérémonie funéraire : elle est la cérémonie elle-même, par laquelle la figure du Black Man, après avoir été chassé et exécuté à plusieurs reprises, va enfin obtenir un rite funéraire, son honneur, du respect, et un corps remémbré. » Alice Rayner et Harry J. Elam, Jr., « Unfinished Business... », *op. cit.*, p. 457. C'est d'ailleurs le fait d'avoir expliqué cela aux acteurs de la production du Signature Theatre, raconte Parks, qui lui a fait ajouter le sous-titre *AKA The Negro Book of the Dead* (Parks, citée par Victoria Myers, *The Interval*, *op. cit.*).

498. Parks, citée par David Savran, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 84.

d'Ornette Coleman. Ayant abandonné l'improvisation qui se déploie sur la grille d'accords appelée par le thème, Coleman la remplace par l'improvisation motivique, qui utilise le motif comme matériel de base. Comme l'explique Jacques Siron dans *La Partition intérieure*, en musique, le motif est un « ensemble de notes formant une petite mélodie autonome et facilement identifiable. [Il] correspond à une petite unité de sens du discours musical. [...] Le motif est un petit thème ; il peut faire partie d'une idée plus longue ou être un thème totalement autonome⁴⁹⁹. » Dans *Free Jazz*, Ekkehard Jost explique bien la manière dont Coleman l'utilise.

Le père reconnu de l'improvisation motivique dans le jazz moderne est Sonny Rollins. Mais alors que Rollins tire son matériau motivique en règle générale des thèmes qu'il utilise, facilitant ainsi la reconnaissance par les auditeurs [...], Coleman invente, tout au long de son jeu, des motifs indépendants du thème, et continue à les développer. De cette manière se crée — en-dehors des progressions harmoniques, il faut le noter — une cohésion interne comparable au courant de conscience chez Joyce ou à l'« écriture automatique » des surréalistes : une idée naît de la précédente, est reformulée, et conduit à une autre nouvelle idée. Pour ce procédé, qui est de la plus grande importance pour comprendre le jeu de Coleman, nous proposons le terme de chaîne d'associations motiviques⁵⁰⁰.

La référence à Joyce aurait certainement plu à Parks, qui en ajoutait une en conclusion de la citation suivante, déjà mentionnée : « In *Last Black Man*, I allowed myself to go for sound over logical sense. Musicians do it all the time; they don't always follow the standard melody line. James Joyce did in *Finnegans Wake*⁵⁰¹. » S'il ne s'agit pas ici de courant de conscience, il nous semble que l'on peut retrouver la trace d'une « chaîne d'associations motiviques » dans le motif de l'eau.

Évoquée sous de multiples formes, l'eau circule de bouche en bouche au fil des Panels, et contribue à donner à la lecture le sentiment d'une seule et même longue conversation. Le passage des duos aux scènes chorales n'efface pas cette impression d'une discussion continue, dont l'unité, comme dans le discours colemanien, repose moins sur la

499. Jacques Siron, *La Partition intérieure*, op. cit., p. 613.

500. Ekkehard Jost, *Free Jazz*, op. cit., p. 60.

501 « Dans *Last Black Man*, je me suis autorisée à suivre le son plutôt que la logique du sens. Les musiciens le font tout le temps ; ils ne suivent pas toujours la ligne mélodique standard. James Joyce l'a fait dans *Finnegans Wake*. » Suzan-Lori Parks, *Moon Marked and Touched by Sun*, op. cit., p. 241.

présence de tel ou tel lien logique, que sur la manière dont les motifs qui la tissent se déploient et se transforment au fil des échanges. Indépendant du « thème », c'est-à-dire du sujet de la pièce comme de ses ritournelles clef, le motif aqueux y construit un mouvement interne qui correspond à celui évoqué par Parks (« The play moves like that⁵⁰². »). Ainsi, la relation entre le texte et l'eau est beaucoup plus qu'une relation analogique ; élément polymorphe et volatile, l'eau exprime le mouvement de la langue de *Last Black Man*, jusqu'à construire une écriture liquide⁵⁰³.

Avant de continuer, clarifions une ambiguïté causée par notre appropriation trans-sémiotique de l'analyse d'Ekkehard Jost. Dans l'analogie entre la formule « chaîne d'associations motiviques » et le motif de l'eau, le terme « motif » n'est pas employé dans le même sens chez lui et chez nous. Pour Jost, les motifs sont des accords autonomes reliés entre eux dans une chaîne ; pour nous, le motif est à la fois la chaîne et les maillons qui la composent, c'est-à-dire les formes que prend l'eau (rivière, océan, pluie, etc.). En un mot, nous parlons de « formes » quand il parle de « motifs », et nous parlons de « motif » quand il parle de « chaîne ». Nous aurions pu nous aligner sur la terminologie de Jost, mais il nous a semblé préférable de conserver un vocabulaire d'analyse littéraire ; dans notre texte, l'eau est bien *un motif*. C'est aussi pourquoi nous avons forgé l'expression « développement motivique » pour remplacer « chaîne d'associations motiviques » : afin de lever l'ambiguïté, et d'exprimer l'unité du motif que nous allons maintenant étudier.

L'eau dans *Last Black Man*, ce sont d'abord les fluides corporels. Dans le premier Panel, Black Man décrit son électrocution, et le « jus » électrique se confond avec ses propres « jus » : « Jump-juice meets me-mine juices I do uh slow softshoe like on water⁵⁰⁴. » L'image tragi-comique du *softshoe* (un genre de claquettes), ainsi que les autres gestes évoqués dans la tirade (tortillement, agitation), convoquent l'ombre du *minstrel* — par ailleurs omniprésente dans cette pièce⁵⁰⁵. En circulant dans le corps de Black Man, le liquide véhicule et/ou réveille

502. Parks, citée par Han Ong, *Suzan-Lori Parks in Person, op. cit.*, p. 38.

503. Remarquons que, dans *The Shape of Jazz to Come*, l'improvisation motivique est réservée aux solistes et n'est pas encore étendue à l'ensemble des participants, alors que dans *Last Black Man*, toutes les figures sont susceptibles de contribuer à l'élaboration du motif de l'eau. Notre analogie n'est pas stricte. Elle vise moins à faire coïncider les deux médiums qu'à voir ce que l'un *fait* à l'autre.

504. « Le jus-sautant rencontre mes-miens jus je fais un lent softshoe comme sur de l'eau. » *LBM*, p. 108.

505. Glenda Carpio a montré comment, dans *Last Black Man*, les signifiants liés au *minstrel* étaient à la fois utilisés pour souligner la manière dont le médium dans lequel elle travaille s'est rendu complice de la spectacularisation de la souffrance noire, et défamiliarisés de manière à être tournés en véhicules pour le deuil.

en lui des gestes du passé. Dès cette première occurrence, l'eau apparaît comme un vecteur de l'Histoire. Et, à ce stade de la pièce, cette Histoire est problématique et manifestement subie.

Dans le second Panel, qui constitue le « First Chorus », Old Man River Jordan évoque les dernières paroles du condamné, paroles qui se transforment en flaque de bave sur ses genoux. « Last man had last words say hearin it. He spoked uh speech spoked hissself uh chatter-tooth babble “ya-oh-may/chuh-naw” dribblin down his lips tuh puddle in his lap. Dribblin by droppletts. Drop by drop⁵⁰⁶. » Ici, le langage mime à la fois l'impossibilité pour l'électrocuté et/ou le pendu d'articuler correctement, et l'écoulement d'une parole qui peine à être fixée. Mais la dernière goutte de salive devient bientôt la première d'une rivière, dans laquelle Black Man plonge pour semer des chiens qui le poursuivent à l'odeur.

Topos du récit d'esclave, la fuite à travers le fleuve échappe à toute chronologie : elle pourrait avoir lieu après l'électrocution, à moins qu'elle ne la précède ; Black Man réussit à perdre les chiens... jusqu'à ce qu'ils le retrouvent, depuis la cachette qu'ils n'avaient jamais quittée, sous le porche de sa maison. La rivière devient à la fois la métaphore de la liberté (Jourdain), de la mort (Styx) et du temps. Comme symbole du passage vers la liberté, elle offre un bref répit à Black Man, qui grâce à elle s'est au moins temporairement débarrassé de son odeur. Mais le jeu sur le stéréotype est patent, et l'eau ferait presque figure d'agent décolorant... D'ailleurs, la rivière se referme bientôt sur lui comme un piège, et l'enjeu pour Black Man s'inverse soudain : il lui faut dorénavant rester à flot. Trempé jusqu'aux os, Black Man glisse imperceptiblement de « my skin is soppin wet⁵⁰⁷ » à « my kin are soppin wet⁵⁰⁸ », une paronomase qui suggère qu'il porte en lui la mémoire de ses ancêtres noyés au fond de l'Océan Atlantique. Ainsi, à la fuite de Black Man se superpose la dérobade de l'Histoire des siens, qui *fuit* — trempée jusqu'aux eaux. D'ailleurs, les mots de Old Man River Jordan —

Voir Glenda Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 206 ; et Raphaëlle Tchamitchian, « Le rire *blackface* sur la scène contemporaine ou le “retour du refoulé” », *Rires de jazz*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, Paris, Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2017, p. 49-57.

506. « Le dernier homme a eu des derniers mots dis les entendant. Il a dit un discours dit lui-même un babil aux dents claquant “Ui-oh-moa/mar-nan” coulant de ses lèvres pour former une flaque sur ses genoux. Coulant par gouttelette. Goutte par goutte. » *Ibid.*, p. 112. Selon Beth Schachter, « ya-oh-may/chuh-naw » est une notation de « Yes, oh me? Shit, no ». Voir Beth Schachter, « The Birth of *The Death of the Last Black Man*. Recollections of the First Staging », *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 196.

507. « Ma peau est trempée jusqu'aux os. » *LBM*, p. 113.

508. « Mes proches sont trempés jusqu'aux os. » *Ibid.*

littéralement l'homme-rivière — deviennent eux-mêmes de l'eau qui coule : « Do in dip diddly did-did tuh drop? Drop do it be dripted? Uh huh⁵⁰⁹. »

Une réplique ultérieure de Black Man corrobore cette interprétation : « My text was writ in water. I would like tuh drink it down⁵¹⁰. » Le jeu de mots sur « writ » (ordonnance, décret) et « written » dit à quel point le « texte » de Black Man, c'est-à-dire l'Histoire telle qu'elle lui a été imposée, ne lui appartient pas. Boire son texte, cela signifierait ingérer, digérer, assimiler, et donc finalement *être*, ce texte. Or, si celui-ci lui a été imposé de l'extérieur par une puissance dominante, Black Man ne peut pas *en être*. Marc Robinson voit dans cette réplique le reflet d'une dissolution du langage qui serait propre au théâtre parksien en général, ainsi que l'effort désespéré pour le retenir avant qu'il ne disparaisse⁵¹¹. Or, selon nous, comme nous le verrons au chapitre 5, la métaphore liquide n'est pas le signe que le langage parksien se dissout, mais qu'il est *fugitif*. Tout l'enjeu pour Black Man est d'inventer son propre langage, le seul à même de le *re-member*. On voit bien ici comment la résistance au naturalisme s'inscrit ici au plus près du langage, dans ce qu'il a de plus intime. Refuser le naturalisme, c'est réinventer la langue et refuser une certaine vision de l'Histoire imposée par la langue dominante. Il n'est pas innocent que Parks ait plusieurs fois affirmé que ses personnages ne *pourraient pas* habiter dans une pièce naturaliste⁵¹². Cette affirmation est plus littérale qu'il n'y paraît. Ainsi, il nous semble qu'il y a bien *fuite* du langage, mais non *dissolution*. D'ailleurs, dans *Last Black Man*, l'eau ne se dissout pas, mais elle ne cesse de se transformer.

De piège ou passage, la rivière devient ensuite vecteur temporel et lieu de voyage. Délivré en plusieurs tirades, le récit de la fuite est entrecoupé par des invitations de Queen-Then-Pharaoh Hatshepsut à monter dans un train qui rappelle étrangement l'Underground Railroad⁵¹³, à moins que ce ne soit le train de la représentation. La juxtaposition des images du fleuve et du train disent l'échappée dans l'espace, mais aussi dans le temps. Black Man remonte la rivière comme il remonterait le temps, et, en arrivant sur la côte, sa silhouette se

509. *Ibid.*, p. 116. La réplique est intraduisible de manière littérale ; elle joue sur l'auxiliaire « do », et sur les signifiants « drop » (goutte), « dip » (baignade), « diddly » (que dalle) et « drip » (goutte, égouttement).

510. « Mon texte a été écrit dans de l'eau. Je voudrais le boire d'un trait. » *Ibid.*, p. 116.

511. Marc Robinson, *The American Play, 1787-2000*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 343.

512. Voir notamment *ES*, p. 8.

513. L'Underground Railroad est le nom d'un réseau clandestin qui aidait les esclaves à rejoindre les États abolitionnistes et le Canada. Il ne s'agissait pas d'un véritable chemin de fer, et Parks joue ici sur la métaphore.

confond soudain avec celle d'un Africain en fuite pour échapper à la déportation. La jungle africaine coïncide avec le bayou américain : « Chase-ted me outa thuh trees now they tree me⁵¹⁴. » — une discrète allusion qui annonce le lynchage du Panel suivant.

Sous ses différentes formes, l'eau convoque pêle-mêle les échos de l'Océan Atlantique, du Jourdain, du Styx (« He is dead he crosses thuh river⁵¹⁵. »), voire du Léthé, fleuve de l'oubli, et renvoie finalement autant à la mort qu'à la vie. Mais, bientôt, tout se passe comme si les océans, les rivières et les flaques — la liberté, la mort et le temps — ne se concentraient plus qu'en une seule sensation : celle de la pluie qui tombe sur la peau.

« It had begun tuh rain⁵¹⁶. », observe Black Man en se balançant au bout d'une corde.

Image paradigmatique de l'histoire africaine américaine, il n'est pas étonnant que ce soit un lynchage qui constitue l'acmé dramatique de la pièce. Le Panel IV s'ouvre d'ailleurs sur le journal de Voice on Thuh Tee V, qui annonce que l'éclat de branche d'arbre — la relique — trouvé(e) « in the *The Death of the Last Black Man*⁵¹⁷ » est en fait un fragment d'os fossilisé. Le lynchage est tellement inscrit dans l'ADN des Noirs Américains que « History » devient « histree » (littéralement : son arbre) quelques répliques plus loin⁵¹⁸. Récit central du troisième Panel, le lynchage apparaît en filigrane comme le résultat de la découverte de l'Amérique par Before Columbus. *Last Black Man* est la seule pièce où Parks s'y attaque frontalement. Ce faisant, elle *signifie* sur la tradition des « antilynching drama » (théâtre anti-lynchage) née au début du xx^e siècle, à laquelle appartient notamment *Rachel* d'Angelina Grimké. En-dehors de ses inventions formelles, ce qui différencie Parks de ses prédécesseurs, c'est qu'elle aborde ce topos avec humour⁵¹⁹, depuis un nouveau point de vue, et qu'elle utilise le motif de l'eau pour l'introduire et le mettre en valeur.

La critique a souvent insisté, à juste titre, sur la virtuosité de la tirade de Ham dans le Panel suivant ; or, ce passage est tout aussi remarquable, notamment parce qu'il expose les faits depuis le point de vue du pendu. Ce qui est décrit n'est donc ni le spectacle de la mort ni le désespoir des proches, mais les sensations de Black Man, ainsi que les réactions du public

514. « M'ont chassé des arbres maintenant ils m'arbrant. » *LBM*, p. 114.

515. « Il est mort il traverse le fleuve. » *Ibid.*, p. 112.

516. « Il avait commencé à pleuvoir. » *Ibid.*, p. 119.

517. « Dans *The Death of the Last Black Man* ». *Ibid.*, p. 120.

518. *Ibid.*, p. 121.

519. Pour une étude détaillée de la dimension comique de *Last Black Man*, voir Glenda R. Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 205-222.

venu voir le spectacle. Entre ceux qui rient en le pointant du doigt, ceux qui détournent les yeux et ceux qui se protègent de la pluie, rien n'échappe à son regard. Pour Glenda Carpio, ce point de vue interne et l'accent porté sur le champ de vision de Black Man ont pour conséquence de nous mettre à sa place, comme si nous mourrions avec lui⁵²⁰. Cet effet est selon nous également renforcé par la ritournelle « It had begun tuh rain. », répétée six fois par Black Man. Comme si, dans cette situation traumatique, son attention s'était fixée sur ce détail. Bien sûr, la pluie est l'occasion de remarques cocasses (« I hung on out tuh dry⁵²¹. »), mais il nous semble qu'au-delà de l'humour, la ritournelle ancre le récit dans une réalité concrète. Grâce à elle, nous pouvons nous aussi sentir la pluie sur notre peau.

En outre, la répétition obsessionnelle de cette ritournelle fige le temps. Il avait perpétuellement *commencé de pleuvoir*, et, dans ce commencement toujours renouvelé, l'instant présent s'ouvre soudain en deux. Deux récits contradictoires sont alors exposés en parallèle : dans le premier, Black Man est sauvé par un éclair qui s'abat sur l'arbre et rompt la branche à laquelle il est accroché, lui permettant de s'enfuir en courant. « It had begun tuh rain. Now: huh. Sky flew open and thuh light went ZAP. Tree bowed over till thuh branch said BROKE. [...] It had begun tuh rain. Feet hit thuh ground in I started runnin⁵²². » Dans le second, il est simplement libéré par ses bourreaux, qui, une fois mort, le « laissent partir ».

Sauf que, dans le monde absurde de *Last Black Man*, dans les deux cas, le personnage ne meurt pas véritablement. Comme le lecteur, Black Woman est perdue : Black Man est-il oui ou non sauvé ? C'est alors qu'intervient le tournant de la pièce.

BLACK MAN WITH WATERMELON: When I dieded they cut me down. Didnt have no need for me no more. They let me go.

BLACK WOMAN WITH FRIED DRUMSTICK: Thuh lights dimmed in thats what saved you. Lightnin comed down zappin trees from thuh sky. You got uhway!

ALL (*Except Black Woman*): Not exactly.

BLACK WOMAN WITH FRIED DRUMSTICK: Oh. I see⁵²³.

BLACK MAN WITH WATERMELON : Quand je suis mort ils m'ont descendu. N'avaient plus besoin de moi. Ils m'ont laissé partir.

520. *Ibid.*, p. 220.

521. « Je suis étendu pendu pour sécher. » *LBM*, p. 119.

522. « Il avait commencé à pleuvoir. Maintenant : huh. Le ciel s'ouvrit soudainement et la lumière a fait CRAC. L'arbre s'est penché jusqu'à ce que la branche dise CASSÉE. [...] Il avait commencé à pleuvoir. Mes pieds ont touché le sol et je me suis mis à courir. » *Ibid.*, p. 119.

523. *Ibid.*, p. 119.

BLACK WOMAN WITH FRIED DRUMSTICK : Les lumières ont baissé c'est ça qui t'a sauvé. L'éclair a zigouillé les arbres depuis le ciel. Tu t'es enfui !

TOUS (*Sauf Black Woman*) : Pas exactement.

BLACK WOMAN WITH FRIED DRUMSTICK : Oh. Je vois.

Jusque là, Black Woman nie la mort de son mari, et refuse d'entendre sa demande d'être accompagné parmi les morts. Juste après le récit du lynchage, pour la première fois, elle entend qu'il n'est pas *vraiment* revenu, et cela grâce à une intervention inopinée des autres figures. C'est la seule fois que le Chorus prend part à une scène à deux, et rien dans le texte n'indique la manière dont il intervient, ni s'il est sur scène ou pas durant le reste du Panel. À partir de ce simple « Oh. I see. », Black Woman entre progressivement en deuil. La préparation de Black Man pour son propre enterrement peut commencer, et en conséquence, l'eau change de forme.

La dissociation observée ci-dessus entre un corps resté sur terre et un autre sauvé par l'éclair, c'est-à-dire le Ciel, construit une image clairement christique, et l'analogie entre le lynchage et la crucifixion devient manifeste. La multiplication des corps et des récits fait en outre écho à la multiplication des pains dans les Évangiles — ici des pastèques. En effet, la pastèque de Black Man a donné naissance à deux autres fruits grâce à... la pluie, qui a fertilisé les cultures⁵²⁴. Le Panel, dont le titre « Thuh Lonesome 3some⁵²⁵ » renvoie dans un jeu de mots grivois à la Trinité (des pastèques), s'achève par une prière et un bain. Pour la première fois, l'eau est canalisée et mise à disposition par les personnages eux-mêmes. Contrairement à la rivière, l'océan ou la pluie, le bain est débarrassé de toute connotation négative. Il renvoie à la toilette mortuaire, préparation du défunt à l'enterrement ; au lavement des pieds dans l'Église chrétienne ; et au baptême, dans la mesure où Black Man, sur le point d'atteindre le repos éternel, *renaît* d'une certaine manière dans la mémoire des vivants, mais aussi dans l'au-delà.

Dans *Betting* et dans *Venus*, on s'achemine de manière inexorable (comme le signale bien le compte à rebours des scènes de *Venus*) vers un délitement et une mort que l'on redoute ; dans *Last Black Man*, la mort est envisagée comme une délivrance. La plus grande mort de Black Man est non pas son décès physique, mais son effacement de l'Histoire. En

524. « Must uh rained! Gaw. Our crops have prospered. » (« Il a dû pleuvoir ! Gaw. Nos cultures ont prospéré. ») *Ibid.*, p. 117.

525. « Le Trio tout seul ». *Ibid.* « Threesome » signifie également « plan à trois ».

étant enterré avec les honneurs, il reprend sa place. Ainsi, la mort de Black Man est en fait une renaissance. Parks a souvent dit que ce personnage était une figure christique, et l'une des inspirations de la pièce est le Chemin de Croix⁵²⁶. Comme l'observe Deborah Geis, il n'y a pas de correspondance exacte entre le Chemin de Croix et le parcours de Black Man vers la mort⁵²⁷, mais, comme Jésus, Black Man *tombe* un certain nombre de fois avant de trouver sa (véritable) mort — au propre comme au figuré, puisqu'il est censé avoir d'abord succombé à une chute de 23 étages. De plus, les dialogues de *Last Black Man* sont ponctués à intervalles réguliers par des cloches, qui viennent non pas de l'Église noire (*spirituals*, *gospel* ou *second lines* nouvelles-orléanaises) mais de la liturgie catholique.

La résolution finale advient lorsque Black Woman adresse ses derniers mots d'adieu à Black Man, à la toute fin du cinquième Panel : « Build a well⁵²⁸. » Le puits est la dernière forme que prend l'eau dans *Last Black Man*. Construire un puits, c'est ménager un canal entre le monde des morts et celui des vivants, entre le passé et le présent. Comme dans la première occurrence du motif, l'eau représente l'Histoire. Le puits est la métaphore d'un accès au passé toujours disponible, mieux, d'un passé nourricier, voire sourcier du présent. Cerclée par la pierre, l'Histoire ne peut plus s'échapper, comme en témoigne le langage. Il est remarquable que les derniers mots du duo soient si clairs et si concis, tant le reste des dialogues est opaque et transfiguré. Au fond d'un puits, l'eau est canalisée, neutralisée, et garantie. L'eau, comme le langage, ne fuit plus, et devient un réservoir de vie, un réservoir d'H/histoire(s). Et, incidemment, Black Man peut enfin se laver les mains. L'élément liquide semble ainsi finalement établir du lien entre deux endroits, deux états, deux mondes. Lorsqu'elle écrit « Build a well », il n'est pas impossible que Parks s'adresse à elle-même. *Last Black Man* est non seulement un cercueil, mais un puits, dans le sens où c'est une œuvre qui ouvre un passage vers l'autre monde.

Au terme de ce parcours, nous voyons se dessiner une certaine progression : au départ image de mort, l'eau devient peu à peu synonyme de vie. Toutefois, il n'y a pas de lien logique établi par le texte entre chacune des incarnations du motif aqueux. Celles-ci sont

526. Parks, citée par Lee A. Jacobus, *Bedford Introduction to Drama*, *op. cit.*, p. 1371.

527. Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*, p. 58.

528. « Construis un puits. » *LBM*, p. 128.

distribuées à plusieurs personnages, parfois de manière extensive ou répétée, parfois très brièvement, au détour d'une réplique. L'eau prend une forme, puis se désagrège pour en reprendre une autre un peu plus loin — ce qui n'est bien sûr pas sans évoquer les métamorphoses physiques de l'élément naturel. Chaque forme fait percer une image, laquelle est abandonnée sans être explicitée ni développée, jusqu'à la suivante. Ce traitement a pour conséquence de les laisser « ouvertes⁵²⁹ », pour reprendre le terme utilisé par Ekkehard Jost à propos d'Ornette Coleman. Cependant, l'une d'entre elles, précisément parce qu'elle passe d'une idée de fermeture à une idée d'ouverture, sous-tend discrètement toutes les autres. Il s'agit de la mer, à laquelle il est fait allusion au détour d'une ritournelle récurrente.

Lorsque Black Man remonte le temps en même temps que la rivière, celle-ci s'élargit soudain en océan. Cet océan, dont on ne voit pas le bout, est synonyme du monde d'avant les Grandes Découvertes, c'est-à-dire d'un monde qui tourne rond. La circularité et la mobilité du monde sont symbolisées dans le texte par l'élision du [d] final de « round » et de « world ». « Thuh river was roun as thuh worl was. Roun⁵³⁰ », expliquent-ils tous en chœur. Quand Before Columbus accoste en Amérique, l'espace occupé par l'eau rétrécit (« Thuh green sea becomes uh hillside⁵³¹. »), et la terre est découpée en parcelles. Parallèlement, dans l'imaginaire collectif, on passe d'une planète plate à une planète ronde, ce qui paradoxalement interrompt la bonne marche du monde. « Them thinking thuh worl was flat kept it roun. [...] Figurin out thuh truth kin put them in their place and they scurried out tuh put us in ours⁵³². » Accompagner Black Man vers la mort, c'est donc aussi renverser les places attribuées par l'Histoire, et remettre les corps et le monde en mouvement. « This is the death of the last black man in the whole entire worl⁵³³ », lit-on dans le Chœur Final. Ainsi, la mer est la métaphore d'un monde qui tourne rond, et, en dernière instance, de la pièce elle-même.

Pièce-puits, *Last Black Man* est aussi une pièce-mer. Elle avance par vagues, progresse par rouleaux. Elle épouse le mouvement contradictoire, répétitif et discontinu de la mer, tout en ne cessant jamais de se mouvoir. Et, dans ce mouvement infini, chaque goutte

529. Ekkehard Jost, *Free Jazz, op. cit.*, p. 60-61.

530. « La rivière était ronde comme le monde était. Rond. » *LBM*, p. 114.

531. « La mer verte devient une colline. » *Ibid.*, p. 117.

532. « Le fait qu'ils pensaient que le monde était plat l'a gardé rond. [...] Quand ils ont compris la vérité, ça les a mis à leur place et ils se sont précipités pour nous mettre à la nôtre. » *Ibid.*, p. 115.

533. *Ibid.*, p. 131. Nous attirons l'attention du lecteur sur l'élision du [d] dans « worl ».

d'eau contient toute l'eau du monde, tout comme *Last Black Man* représente non seulement tous les hommes noirs du monde, mais toute l'humanité. « I have often thought that I could read the shape of my whole life through this play⁵³⁴ », confie Parks. *Last Black Man* est extrêmement vaste, à la portée universelle — et matricielle. Pièce-mère, *Last Black Man* peut être lue comme la matrice du reste de l'œuvre. À ce titre, il n'est pas anodin que ce soit celle qui soit la plus explicitement jazz. D'une certaine manière, le jazz sert lui aussi de matrice au théâtre de Suzan-Lori Parks.

* * *

534. « J'ai souvent pensé que je pouvais lire la forme de ma vie entière dans cette pièce. » Parks, citée par Lee A. Jacobus, *Bedford Introduction to Drama, op. cit.*, p. 1372.

Chapitre 4

Dis(re)membering le Moi

The tale of who we were when we were,
who we will be when we will be and who
we be now that we iz⁵³⁵:

À partir de l'étude du partage des voix dans le théâtre de Suzan-Lori Parks, ce chapitre défend l'idée que sa dramaturgie substitue à la conception euro-américaine de l'identité une conception mouvante propre au jazz. Comprise comme « ce qui me rend semblable à moi-même et différent des autres⁵³⁶ », l'identité est généralement perçue dans la culture occidentale comme unique, séparée et stable. Que ce soit au sens restreint de «sentiment d'identité», ou au sens plus large de «système de sentiments et de représentations» par lequel le sujet se singularise⁵³⁷ », elle est souvent envisagée comme relevant d'une nature liée à la personnalité de l'individu. À l'échelle collective, ces caractéristiques deviennent autant d'éléments qui permettent de se reconnaître dans un groupe et de fixer une appartenance, notamment ethnique ou culturelle.

À l'inverse, le théâtre de Parks est, selon les mots de Paul Gilroy, « riche d'enseignements sur l'instabilité et la mutabilité des identités, toujours inachevées, toujours réélaborées⁵³⁸ ». À travers la figure en mouvement qu'est le Rep & Rev, Parks construit des identités elles-mêmes en mouvement. Si elle a souvent été introduite par la critique parksienne sous l'angle des études postcoloniales et des études culturelles, cette question a rarement été approfondie⁵³⁹. Rebondissant sur le chapitre qui vient de s'achever, notre

535. « Le conte de qui nous étions quand nous étions, qui nous serons quand nous serons et qui nous sommes maintenant qu'on est : » *IM*, p. 56.

536. Pierre Tap, « Identité », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/identite/>. Consulté le 12 avril 2019.

537. *Ibid.*

538. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, *op. cit.*, p. 12.

539. Seule Jennifer Larson s'attarde de manière conséquente sur la question de l'identité. Voir *Understanding Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*

approche développe une réflexion poétique sur la liquidité et la suspension des identités propres à sa dramaturgie jazz⁵⁴⁰.

I. Le Rep & Rev, une figure en mouvement

Commençons par examiner l'impact du Rep & Rev dans le partage des voix, en reprenant notre division en deux périodes. Dans les pièces de jeunesse, bien que le polylogue domine, il est déconstruit de l'intérieur par le Rep & Rev. Dans les œuvres suivantes, la mutation progressive du Rep & Rev ouvre la voie à un nouveau type de parole, en apparence plus traditionnel, mais aussi plus varié.

Dans les œuvres de la première période, l'action découle du langage et non de la psychologie des personnages — ce que confirmait à sa façon Liz Diamond lors de notre rencontre : « It doesn't really help to start from the play itself, you know, "What am I playing? What are my objectives? What is my intention?" I mean, that's not unimportant, but it won't get you the score of the piece, you know? You've got to ride the language⁵⁴¹. » Dans ce théâtre, le lecteur se trouve non pas face à des situations dramatiques, mais face à des « situations de langage⁵⁴² », selon le terme qu'utilisait Roland Barthes à propos d'Adamov. En conséquence, l'action, qui ne repose plus sur le conflit interpersonnel, est souvent minimale ou « imperceptible », en référence au titre d'*Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*. Dans *Last Black Man*, un simple mouvement de la main connote la libération, le deuil et l'enregistrement de l'Histoire. Le statut du personnage s'en trouve altéré, et sa présence indéfinie — figurative, fantomatique ou vocale. Enfin, le cadre spatio-temporel se fait abstrait, mouvant et multi-directionnel.

Comme l'explique Ariane Martinez, lorsqu'il est tissé de répétition-variation, le discours prend son autonomie par rapport à la situation dramatique et s'auto-engendre.

540. Les incursions que nous faisons ici sur le terrain du personnage n'ont qu'un rôle préliminaire ; elles sont destinées à servir de matière pour l'examen récapitulatif de la notion au chapitre 7.

541. « Ça n'aide pas vraiment de partir de la pièce en elle-même : "Qu'est-ce que je joue ? Quels sont mes objectifs ? Quelle est mon intention ?" Ce n'est pas sans importance, mais ça ne vous donnera pas le ton de la pièce, vous voyez ? Il faut manœuvrer le langage. » (Trad. C. Taylor-Jones.) Liz Diamond, entretien en annexe.

542. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 96.

La [...] répétition-variation sérielle [...] ancre le dialogue dramatique dans une énonciation au présent, celle de la parole entendue sur scène. L'attention du lecteur-spectateur se focalise sur les mots prononcés, plus que sur celui qui les prononce ou sur la situation dans laquelle ils sont prononcés. [...] La progression dramatique ne se fait plus sur le plan de l'action mais sur celui de l'énonciation : reformulations et réagencements accentuent la polysémie des discours, et font de la langue une matière à partager. À force de passer de bouche en bouche, la parole répétée prend une dimension chorale. Malgré la présence des déictiques de personne ("je" et "tu"), l'effet produit est un paradoxal dessaisissement du dire : l'instance locutrice s'estompe en tant qu'entité singulière⁵⁴³.

Notons tout de suite que cette approche ne rend pas compte de l'effet de *ressaisissement du dire* du Rep & Rev parksien. Étudiée chez Sarraute, Koltès, Minyana ou Lagarce, la répétition-variation dont il s'agit ici est dépourvue de la dimension *révisante* ou *signifiante* que l'on trouve chez Parks, propre à la tradition africaine américaine. Néanmoins, l'analyse d'Ariane Martinez attire notre attention sur le mouvement que le Rep & Rev induit au niveau dialogique, entre fractionnement et évaporation, dispersion et confusion, éparpillement et indistinction. En s'autonomisant, la parole se fait « matière », et s'apparente à un flux qui circule « de bouche en bouche » ; les locuteurs ne sont plus à l'origine de *ce qui est dit*, ils sont traversés par *ce qui se dit*. La « dimension chorale » dont il est question, on le comprend, n'a rien à voir avec le chœur antique ; elle renvoie plutôt à la choralité moderne, où la dissémination du discours va de pair avec une dissémination du sujet.

Introduite par Jean-Pierre Sarrazac, la notion de choralité, qu'il fait remonter à Maeterlinck⁵⁴⁴, recouvre une grande variété de formes de partage des voix.

A minima, on entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue ; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie)⁵⁴⁵.

543. Ariane Martinez, « Ritournelle et répétition-variation », *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 47-48.

544. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 203.

545. Martin Mégevand, « Choralité », *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 37.

Sur la page, la choralité peut adopter différentes formes (jeux typographiques ; locuteurs anonymes ou non ; stichomythies ou non ; etc.), mais donne souvent l'impression de voix suspendues sur le blanc de la page, comme émergeant du silence. Tout en fonctionnant ensemble, elles avancent séparément. Cette modalité de circulation de la parole « avec *et* sans les autres, combinatoire de monologues *et* de dialogues⁵⁴⁶ », rappelle tout à fait celle que l'on entend dans les « entrelacs de l'*interplay*⁵⁴⁷ » jazzistique.

On a coutume de comparer l'énonciation jazzistique à un dialogue, mais, dans le cas du jeu collectif, celle-ci est plus proche de la choralité. Dans le jazz, le thème, ainsi que certaines parties prévues à l'avance, peuvent être interprétées de concert, mais, la plupart du temps, les musiciens se situent non pas dans un dialogue à proprement parler, mais dans une relation paradoxale de dépendance et d'autonomie les uns par rapport aux autres. Comme le dit Koffi Kwahulé, « le contrebassiste joue une phrase, mais en même temps le saxophoniste en joue une autre, même chose pour le batteur. [...] L'enjeu du jazz est la possibilité de cette expression multiple et simultanée⁵⁴⁸. » Chacun joue sa partie à la fois pour lui-même et en fonction des autres. L'écoute active, au sens que lui donne Ingrid Monson de capacité à réagir en temps réel aux opportunités offertes par le jeu des partenaires⁵⁴⁹, produit un discours qui, en retour, influence celui des autres. La réponse d'un musicien à un autre peut de surcroît prendre toute sorte de formes ; originalité et effet de surprise sont valorisés.

Ce jeu complexe d'*interplay* entraîne une dialectique entre individu et collectif. Si le discours porté par le groupe est bel et bien collectif, les voix qui l'animent ne se confondent pas. C'est l'intersubjectivité entre les musiciens, mais aussi entre la scène et la salle, qui devient créatrice. Comme la choralité, l'ensemble de jazz fait « entendre en même temps l'unicité et la fragmentation du groupe⁵⁵⁰ ». Il en résulte un mélange caractéristique d'harmonie et de disharmonie, ou, comme le dit Zora Neale Hurston, une « jagged harmony⁵⁵¹ ».

546. Alexandre Pierrepont, *Polyfree*, *op. cit.*, p. 240.

547. *Ibid.* L'*interplay* « concerne toutes les relations entre les musiciens au cours de la performance, c'est-à-dire la manière dont chacun tient mutuellement compte des propositions musicales des autres ». (Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, *op. cit.*, p. 128.)

548. Koffi Kwahulé, Gilles Mouëllic, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 72.

549. Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 84.

550. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, *op. cit.*, p. 386.

551. Une « harmonie irrégulière ». Zora Neale Hurston, *Folklore, Memoirs, and Other Writings*, *op. cit.*, p. 870.

Présent dans toute l'histoire du jazz, ce principe d'in(ter)dépendance des voix a été poussé à son paroxysme par le free jazz. Dans ce que Robert Hodson appelle le « standard-practice jazz⁵⁵² » (c'est-à-dire les formes dominantes de jazz qui précèdent le free), comme les musiciens transforment un matériau préexistant, la liberté de chacun dépend de sa place dans l'orchestre, et bien souvent le leader a le dernier mot. Mais dans le free jazz, les voix sont plus autonomes et plus égalitaires, car les musiciens transforment des matériaux improvisés au cours de la performance, ce qui confère à l'interaction une importance accrue⁵⁵³. Les propositions musicales sont offertes à l'ensemble des participants, et non seulement aux solistes. « Chacun y est seul maître d'une parole collective, une parole à la fois affirmative et participative, pour prendre à tour de rôle ou simultanément la responsabilité de l'ensemble. L'ensemble, en retour, renvoie chacun à lui-même⁵⁵⁴. » C'est pourquoi la métaphore de la démocratie⁵⁵⁵ ou du « modèle d'utopie sociale en format réduit⁵⁵⁶ » que l'on trouve souvent sous la plume des musiciens et des commentateurs à propos du groupe de jazz s'applique mieux au free, ou à l'improvisation libre, qu'aux autres styles⁵⁵⁷.

Parks, contrairement à un auteur comme Koffi Kwahulé, n'a pas le projet de traduire l'*interplay* jazzistique dans son écriture. Chez elle, la choralité découle du Rep & Rev et n'est donc pas une forme totale. Dépourvue de la complétude qu'on peut lui trouver chez Kwahulé⁵⁵⁸, elle est, pour reprendre les termes de Christian Biet et Christophe Triau, « une aspiration protéiforme plus qu'une forme donnée⁵⁵⁹ ». Dans les textes, les exemples de choralité proprement dite sont d'ailleurs peu nombreux. Seules *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* et *Last Black Man* comportent des passages qui en relèvent clairement. Dans *Last Black Man*, tous les Panels avec le chœur, c'est-à-dire quatre sur sept, peuvent être analysés par ce prisme ; et dans *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, la choralité concerne deux parties sur cinq.

552. Robert Hodson, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, New York, Routledge, 2007, p. 117.

553. *Ibid.*, p. 118.

554. Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, *op. cit.*, p. 158.

555. Koffi Kwahulé, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 46, p. 72.

556. Pierre Sauvanet, *Jazzs*, *op. cit.*, p. 131.

557. Il faudrait nuancer cette opposition binaire entre le free jazz et les autres styles ; le célèbre trio de Bill Evans offre par exemple des possibilités d'*interplay* novatrices aux instruments traditionnellement rythmiques que sont la contrebasse et la batterie, sans pour autant être du free jazz. Sur ce point, l'étude de Robert Hodson est précieuse, car elle parcourt les jalons de la transition entre « standard-practice jazz » et free jazz.

558. Par exemple dans *Misterioso-119*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2005.

559. Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006, p. 863.

Aucune pièce n'est entièrement chorale, mais elles sont toutes habitées par une *aspiration chorale*. À travers les effets d'échos, de transferts et de citations qu'il produit, le Rep & Rev déconstruit l'idée qu'une réplique est associée à un personnage. Il instaure un jeu de renvois entre les locuteurs présents, mais aussi entre les présents et les absents — que ces derniers ne soient pas encore entrés ou à peine sortis de scène, ou bien que, figures historiques ou imaginaires, ils n'y aient jamais mis les pieds. Ainsi, dans *The America Play*, le dialogue du second acte entre la mère et le fils est parsemé de citations du soliloque du père, qui occupe le premier acte.

Les ritournelles qui ponctuent *Last Black Man* s'inscrivent dans la même logique, et, d'une certaine manière, le motif de l'eau également : chaque personnage peut le saisir au vol et se l'approprier à sa guise. Enfin, *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* est tout entière construite sur ce principe. Fractionnée en quatre parties, elle ne donne le sentiment d'une totalité que grâce aux nombreux Rep & Rev qui la traversent et créent des liens entre chacune des parties, des personnages et des situations.

Inversement, les monologues et les tirades sont souvent polyphoniques. Par exemple, le père dans *The America Play* cite à plusieurs reprises le Discours de Gettysburg d'Abraham Lincoln ; dans *Last Black Man*, une tirade de Ham est traversée à la fois de formules bibliques, de stéréotypes issus du minstrel et d'images de vente aux enchères d'esclaves ; enfin, le monologue de Miss Miss dans *Pickling* est habité par les voix de ses proches disparus.

Traversé de Rep & Rev, le discours donne ainsi l'impression de n'appartenir à aucun des personnages en particulier, ni même au groupe, car celui-ci n'est pas assez uni ; il semble exister dans un espace liminaire entre l'individu et le collectif, construit par la relation qui unit l'un à l'autre, et l'autre à l'un. C'est que, dans ces textes, l'origine de la parole est multiple, et, réciproquement, Je est nombreux.

Pendant la deuxième période, le Rep & Rev quitte peu à peu le plan de l'énonciation pour se déplacer vers l'action et les personnages. Cette mutation donne naissance à un autre type de partage des voix. Les dialogues deviennent plus traditionnels (bouclés et plus ou moins linéaires selon les pièces, ils sont désormais motivés par l'action ou par la psychologie

des personnages), et les situations de langage cèdent progressivement la place à des situations dramatiques.

Toutefois, si ce nouveau théâtre a aussitôt été qualifié de « naturaliste⁵⁶⁰ », il n'en est rien. Certes, les effets de dissémination et de démultiplication de la parole s'amenuisent, mais le discours n'en devient pas pour autant naturaliste. Selon les textes, il est sapé de l'intérieur par la situation théâtrale (*Topdog/Underdog*), épiciisé (*Venus, In the Blood, Fucking A, Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*) ou fragmentaire (*365 Days/365 Plays*). De plus, dans trois des pièces de la période, même si cela n'affleure plus dans l'énonciation, le Je est toujours nombreux : dans *In the Blood*, tous les personnages exceptée l'héroïne sont dédoublés ; les deux Hester des *Red Letter Plays* sont des Rep & Rev de la Hester Prynne de Nathaniel Hawthorne ; et Lincoln et Booth dans *Topdog/Underdog* forment des Rep & Rev des figures historiques éponymes. Enfin, *365 Days/365 Plays* est tout entière bâtie sur un jeu de renvois et d'échos entre situations, personnages et thématiques.

Ces changements s'accompagnent de l'émergence de chœurs qui, bien que plus classiques que les dispositions chorales de la première période, ne sont pas exactement conventionnels. Polymorphe (*Venus*⁵⁶¹), éphémère (*In the Blood*) ou tricéphale (*Father Comes Home From the Wars Parts 1, 2 & 3*), ils sont comme tout le reste en mouvement. Dans la mesure où l'exemple d'*In the Blood* est développé en II, nous proposons plutôt que de survoler ces chœurs de nous attarder brièvement sur une forme chorale issue de *The Book of Grace*, une pièce de la troisième période d'écriture de Parks. Bien qu'elle ne figure pas dans notre corpus, elle offre un contre-exemple qui permet de mettre négativement en lumière les enjeux de ce chapitre. Incidemment, c'est aussi l'occasion d'entrevoir l'évolution dramaturgique de Parks.

The Book of Grace contient une choralité qui n'a rien à voir avec celles des pièces de la première période. Cantonnée au Prologue, elle ne procède pas d'un mouvement de dissémination de la parole induit par le Rep & Rev, mais traduit l'état des relations entre les personnages au moment où la pièce commence⁵⁶². Vet (le père), Grace (sa femme), et Buddy

560. Don Shewey, « This Time the Shock is Her Turn Toward Naturalism », *The New York Times*, 22 juillet 2001, URL : <http://www.nytimes.com/2001/07/22/theater/theater-this-time-the-shock-is-her-turn-toward-naturalism.html?pagewanted=all>. Consulté le 2 mai 2016.

561. En pièce charnière, *Venus* comporte également deux scènes chorales dans le style de la première période.

562. La pièce raconte l'histoire du retour d'un fils chez son père après des années d'absence. Encouragée par la nouvelle femme du père, ce retour déclenche un immense malaise ; le lecteur comprend rapidement que le père

(son fils, né d'un précédent lit) parlent depuis trois lieux différents : Vet se tient en uniforme près de la frontière qu'il garde ; Grace est dans sa cuisine ; et Buddy est dans un « no man's land » à l'extérieur.

Grace

There's a lot of good in the world

Vet

It's all about Us and Them

Buddy

I can't forgive what he's done. What he's done to me. No way

Grace

You just gotta look for it. The good. You just gotta look

Vet

That's why Borders are good. They keep us contained

Buddy

I can't forget it, but I could forgive it. Forgiving it will depend on him⁵⁶³

Grace

Il y a beaucoup de bien dans le monde

Vet

C'est à propos d'Eux et de Nous

Buddy

Je ne peux pas pardonner ce qu'il a fait. Ce qu'il m'a fait. Pas question

Grace

On doit juste le chercher. Le bien. On doit juste chercher

Vet

C'est pour ça que les Frontières sont bonnes. Elles nous permettent de rester circonscrits

a abusé du fils, néanmoins la teneur de l'abus n'est pas révélée. La tension qui sous-tend toute la pièce se termine dans un éclat de violence, mais la fin reste ouverte. Par ailleurs, comme dans *The America Play* ou *Topdog/Underdog*, la famille fonctionne comme la métaphore de la nation.
563. *BG*, p. 7-8.

Buddy

Je ne peux pas l'oublier, mais je pourrais le pardonner. Mon pardon dépendra de lui

Cette choralité dit essentiellement l'impossibilité de communiquer. Les personnages s'expriment à tour de rôle et ne se répondent pas. Chacun suit sa propre ligne, formant trois discours autonomes. L'absence de Rep & Rev fait qu'aucun jeu d'écho ou de transfert n'instaure d'ambiguïté ou de polysémie. Contrairement au modèle d'*interplay* offert par le jazz, l'échange n'est pas dirigé par l'écoute. Bien que l'ordre des voix évolue par la suite (l'extrait ci-dessus est constitué des premières répliques), le discours de l'un n'influence pas celui de l'autre. Par conséquent, cette choralité porte moins l'accent sur ce qui rassemble les personnages que sur ce qui les sépare ; la possibilité de former un groupe uni (en l'occurrence une famille) s'en voit compromise. De plus, assumant sa fonction de prologue, elle « retard[e] le déroulement du dialogue comme véhicule de l'action⁵⁶⁴ ». Pour toutes ces raisons, la choralité de *The Book of Grace* s'inscrit dans le sillage de ce que Sarrazac a décrit comme « la perte du chœur⁵⁶⁵ ».

Dans la manière dont elle a été théorisée dans les travaux de Jean-Pierre Sarrazac, Martin Mégevand, et du Groupe de Recherche sur la poétique de la scène contemporaine de l'Institut de Recherche en Études théâtrales de l'Université Paris III⁵⁶⁶, la notion de choralité est vécue sur le mode du manque et de la déperdition, car elle est envisagée dans une perspective historique. « Objet résiduel », elle devient « ce qui reste du chœur quand le chœur n'y est plus⁵⁶⁷ ». Pour Martin Mégevand, la choralité est « l'inverse du chœur » car « elle postule la discordance, quand le chœur — ainsi du moins que l'entendaient les Grecs — porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme de l'unisson⁵⁶⁸. » Elle permet en outre de « combler les failles du dialogue », victime de la crise du drame diagnostiquée par Peter Szondi⁵⁶⁹. Transparaît dans cette approche une certaine

564. Martin Mégevand, *Nouveaux territoires...*, *op. cit.*, p. 38.

565. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 204.

566. Co-dirigé jusqu'en 2009 par Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert sous le nom de Groupe de Recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain, ce laboratoire a été récemment rebaptisé par ses directeurs actuels, Catherine Naugrette et Joseph Danan.

567. Martin Mégevand, « Face à ce qui se dérobe : La choralité à l'œuvre dans RWANDA 94 », *Alternatives théâtrales*, « Choralités », dir. Christophe Triau, n° 76-77, Bruxelles, 2003, p. 111.

568. Et suivante : Martin Mégevand, *Nouveaux territoires du dialogue*, *op. cit.*, p. 38.

569. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*

nostalgie, où la choralité est synonyme d'une faillite du dialogue, de la relation interpersonnelle qui y est associée, et, au-delà, de la communauté.

Cette conception correspond tout à fait à *The Book of Grace*. Toute la pièce, qui met en scène trois personnages qui courent à leur perte faute de pouvoir lire le livre de l'autre, raconte l'impossibilité d'une entente. Beaucoup plus ronde et circonscrite que dans *Last Black Man* ou *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, la choralité y a perdu ses qualités jazz : elle n'exprime ni multiplicité ni altération réciproque des points de vue, et la dimension de réponse d'une voix à une autre, même oblique, a disparu. En somme, le partage des voix choral dans *The Book of Grace* est *discordant*, alors que celui de *Last Black Man* et *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* est *dissonant*.

Nous reprenons ici, en la déplaçant légèrement, la distinction opérée par Thomas Horeau entre une choralité « discordante », qui n'aménage aucune rencontre avec l'autre, et une choralité « composite », qui « fonde sa cohérence sur l'agencement des différences⁵⁷⁰ ». Dans cette dernière conception, « le maintien d'une singularité n'implique ni l'isolement ni le renoncement à toute forme d'entente » ; c'est pourquoi elle est la seule à pouvoir « effectivement s'appliquer à l'énonciation jazzistique⁵⁷¹ ». De plus, elle permet une certaine souplesse : les rapports de force, de contradiction ou d'entente entre les différentes parties en présence peuvent bouger, évoluer, se déplacer d'un pôle à un autre sans que cela ne compromette l'existence de l'ensemble.

Cette distinction permet à Thomas Horeau d'envisager la choralité comme une forme qui « accueille la dissonance » au lieu, comme l'écrit Martin Mégevand, de « postuler la discordance ». En effet, il n'y a « rien de nécessaire dans cette discorde que l'on entend si souvent dans les dramaturgies chorales de notre temps, rien d'impossible non plus dans le fait de s'entendre et de construire des desseins communs⁵⁷² ». Il nous semble que, chez Parks, on retrouve cette idée d'horizon harmonique, mais que s'y ajoute celle d'unité organique. Ce que l'on a vu dans *Last Black Man* en rend bien compte : toutes les contributions à l'élaboration du motif de l'eau sont singulières (la mer, la rivière, la pluie, etc.), mais, liées par une forme

570. Et suivante : Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, op. cit., p. 388. Thomas Horeau ajoute un troisième terme à sa typologie, mais qui ne nous concerne pas directement : la choralité « réparatrice » (le terme est emprunté à Jean-Pierre Sarrazac), plutôt caractéristique des théâtres documentaires. Voir p. 387-390.

571. *Ibid.*, p. 390.

572. *Ibid.*

d'organicité, elles fonctionnent en réseau. Dans les choralités jazz de Parks, il ne s'agit pas seulement de garantir « l'agencement des différences », mais d'envisager ces dernières comme les modulations d'une totalité qui à la fois les englobe et les produit. Parce qu'elle envisage toujours la relation à l'autre, la notion de dissonance intègre cette dimension dans son champ. C'est pourquoi nous préférons la formule de « choralité dissonante » à celle de « choralité composite ».

Au fil de l'exposition de cette typologie, nous avons vu se dessiner un antagonisme entre d'une part des discours polyphoniques et une choralité dissonante, et d'autre part des chœurs consonants et une choralité discordante. Afin de dégager les propriétés du discours et la conception de l'identité de la dramaturgie jazz de Parks, nous proposons d'analyser en regard une pièce issue de chaque période, par ordre antéchronologique.

In the Blood d'abord : écrite immédiatement après *Venus*, elle ouvre le chemin du nouveau partage des voix. De toutes les pièces de Parks, c'est la seule qui contient un chœur à l'unisson. En outre, elle utilise le Rep & Rev non pour créer une polyphonie mais, au contraire, pour renforcer l'univocité et l'autorité du chœur, et réduire au silence le personnage principal. Ce faisant, *In the Blood* propose un autre type d'écriture-mouvement.

Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom ensuite : toute première pièce publiée de Parks, elle comprend une choralité dissonante qui fonctionne à la fois au niveau discursif et au niveau structurel. Informée par le Rep & Rev à tout point de vue, elle témoigne d'un « partage jazzistique des voix⁵⁷³ » exemplaire. Pour cette raison, nous nous attarderons davantage sur son examen que sur celui d'*In the Blood*.

Tout en faisant montre *in fine* de la même conception du sujet, ces deux pièces sont en quelque sorte l'envers l'une de l'autre : là où *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* met en scène des personnages dont l'identité est poreuse, mouvante voire multiple, *In the Blood* présente des individus qui font tout pour maintenir l'apparence d'une identité stable, unique et essentielle. Ainsi, il s'agit moins d'étudier la choralité ou le chœur chez Parks que de voir en quoi les différentes formes de Rep & Rev conditionnent un certain type de parole, lequel est à son tour associé à un certain type d'identité.

573. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, op. cit., p. 391.

II. *In the Blood*, un unisson dangereux

Écrite en 1998, *In the Blood* est la première pièce de la deuxième période. La différence avec les textes de jeunesse est immédiatement visible : la graphie est infiniment moins opacifiée, et le langage, qui témoigne d'un mélange entre des tournures issues de l'argot noir et d'autres beaucoup plus écrites, est plus immédiatement compréhensible. Les didascalies sont également beaucoup plus nombreuses. Les personnages ont à présent un passé avec lequel ils composent. Enfin, c'est la seule pièce de l'œuvre avec *Fucking A* et *Topdog/Underdog* où un meurtre intervient sur scène, à la fin. Plus classique en apparence, cette nouvelle dramaturgie n'en est pourtant pas moins riche que la précédente.

Finaliste du Prix Pulitzer en 2000, *In the Blood* a été créée par David Esbjornson au Public Theater en novembre 1999. Récemment, elle a été mise en scène par Sarah Benson au Signature Theatre, dans le cadre de la résidence de Parks dans ce théâtre entre 2016 et 2018. En 1999, la pièce a surpris pour son tournant dramaturgique, et en 2017, à cause de la notoriété de Parks, elle était déjà acquise à son public. Pourtant, hier comme aujourd'hui, la presse n'a pas manqué de souligner à quel point elle la mettait mal à l'aise. *Venus* était déjà un texte provocateur, mais avec *In the Blood*, les spectateurs n'ont plus le loisir de renvoyer les personnages à leur époque. Ainsi, pour le *New York Times*, « *In the Blood* is about the way we live now, and it is truly harrowing⁵⁷⁴. »

In the Blood forme avec *Fucking A* le diptyque des *Red Letter Plays*, deux Rep & Rev du classique de Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*. Cet emploi du Rep & Rev marque un certain tournant. Jusqu'à présent, c'était surtout des figures de l'histoire culturelle qui en étaient l'objet (La Vénus hottentote, Abraham Lincoln). Dans les *Red Letter Plays*, Parks s'attaque au canon littéraire américain blanc. Avec le roman *Getting Mother's Body*, une variation sur *As I Lay Dying* de Faulkner qu'elle rédige à peu près au même moment, ce sont les trois seuls textes de l'œuvre qui se présentent explicitement comme des réécritures.

574. « *In the Blood* porte sur la manière dont nous vivons aujourd'hui, et c'est vraiment douloureux. » Margo Jefferson, « Theater Review; 'The Scarlet Letter' Alive and Bitter in the Inner City », *The New York Times*, 23 novembre 1999, URL : <https://www.nytimes.com/1999/11/23/arts/theater-review-the-scarlet-letter-alive-and-bitter-in-the-inner-city.html>. Consulté le 21 mars 2019.

Publié en 1850, le classique de Nathaniel Hawthorne a inspiré de nombreux artistes⁵⁷⁵. *The Scarlet Letter* raconte l'histoire de Hester Prynne, une jeune femme mise au ban de la société puritaine bostonienne du XIX^e siècle pour adultère. Condamnée à porter un « A » rouge brodé sur la poitrine, elle refuse de dévoiler le nom de son amant et élève seule sa fille illégitime, Pearl. Lorsque son mari revient d'une longue absence, il cherche à se venger de l'homme qui les a déshonorés. En se faisant passer pour le docteur Roger Chillingworth, il découvre bientôt que le père de Pearl n'est autre que le révérend de la communauté, Arthur Dimmesdale. Torturé par Chillingworth et par sa propre culpabilité, ce dernier finit par avouer et mourir dans les bras de Hester. Celle-ci lui survit et envoie sa fille vivre en Angleterre, grâce à la fortune léguée à sa mort par son mari.

Les *Red Letter Plays* de Suzan-Lori Parks reprennent partiellement ces éléments pour les exploiter différemment. Hester Prynne devient Hester, La Negrita dans *In the Blood* et Hester Smith dans *Fucking A*. Toutes deux rapidement tâchées de sang, les lettres rouge dont il s'agit ne renvoient pas à l'adultère, mais dans *In the Blood* à l'analphabétisme de l'héroïne (qui tente désespérément d'apprendre l'alphabet et ne dépasse pas la première lettre), et dans *Fucking A* au métier d'« Abortionist » (avorteuse). De surcroît, chez Parks, ce ne sont pas les hommes fautifs ou égarés qui meurent mais les enfants, un garçon dans les deux cas, assassinés par leurs mères respectives. Laissons de côté pour l'instant *Fucking A*, à laquelle nous reviendrons au chapitre 6, et concentrons-nous sur *In the Blood*.

Habitant un espace et un présent indéfinis, Hester, La Negrita est une femme seule, pauvre et analphabète qui élève difficilement sa progéniture dans un taudis sous un pont. Évoquant le stéréotype de la *welfare queen*⁵⁷⁶, elle a cinq enfants de pères différents (Jabber, Bully, Trouble, Beauty et Baby), mais pas de mari. Cinq personnages gravitent autour de la famille : Chilli, l'amour de jeunesse de Hester ; Reverend D., le pasteur local ; The Doctor,

575. Signalons par exemple les pièces éponymes de Phyllis Nagi (1994), Naomi Iizuka (2010) et Anjelica Liddell (2019) ; les romans *Blood and Guts in High School* de Kathy Acker (1984), *The Brooklyn Follies* de Paul Auster (2005) ; l'opéra *The Scarlet Libretto* de David Mason (2016) ; et les films *The Scarlet Letter* de Victor Sjöström (1926), *The Scarlet Letter* de Robert G. Vignola (1934), *Der Scharlachrote Buchstabe* de Wim Wenders (1973), *The Scarlet Letter* de Roland Joffé (1995) et *Easy A* de Will Gluck (2010).

576. La reine des aides sociales. Cheryl Black, « "A" is for Abject: The Red Letters Plays of Suzan-Lori Parks », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n° 2, Spring 2012, p. 36. Selon Patricia Hill Collins, le stéréotype de la *welfare queen* correspond à une femme noire de petite vertu, sans mari, satisfaite de vivre grâce aux aides sociales, fuyant le travail et transmettant ces piètres valeurs à ses enfants. Voir *La pensée féministe noire*, trad. Diane Lamoureux, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2017 [2009], p. 149.

un médecin ambulant ; The Welfare Lady, une agente de l'état en charge des aides sociales ; et Amiga Gringa, une amie.

Hester aime profondément ses enfants et les chérit dans la mesure de ses moyens. En revanche, elle se trouve systématiquement rejetée, abandonnée ou exploitée par les adultes, bien que ceux-ci soient censés l'aider ou l'accompagner. C'est que, aux yeux de l'Église (Reverend D.), de l'État (The Welfare Lady) et de la médecine (The Doctor), ses enfants sont la preuve d'écarts sexuels condamnables. Ce pourquoi Hester pensait obtenir de l'assistance (« The world take care of the women and children⁵⁷⁷. ») devient la raison de son ostracisation.

On s'en doute, *In the Blood* met d'emblée en place les conditions de dévoilement de l'hypocrisie de ses personnages. À l'exception de Hester, ceux-ci sont tous dédoublés. La didascalie initiale indique que la pièce requiert une distribution de six comédiens adultes, dont cinq jouent deux rôles, un adulte et un enfant⁵⁷⁸. Les paires sont formées comme suit : Chilli/Jabber, Reverend D./Baby, The Welfare Lady/Bully, The Doctor/Trouble, Amiga Gringa/Beauty. Tout en soulignant la solitude de l'héroïne, ce double casting permet de comprendre que chaque adulte est directement ou indirectement à l'origine de l'enfant correspondant. Cinq « Confessions » disséminées au long du texte nous renseignent sur les circonstances, et on comprend rapidement que Hester fait l'objet d'une exploitation sexuelle par l'ensemble des personnages. À la fois juges et complices, ceux-ci rejettent donc sa progéniture, car elle agit comme un miroir qu'ils ne veulent pas voir.

Impuissante face aux pères, Hester se rabat sur son fils. Alors qu'elle vient de subir une énième humiliation, Jabber a le malheur de lui rappeler l'inscription griffonnée sur le mur de la maison sur laquelle s'ouvre la première scène, et qu'elle ne pouvait pas lire : « SLUT » (« PUTE »). Quand il laisse échapper l'insulte une fois de trop, comme un enfant espiègle et provocateur, elle le bat à mort. « Rather than vent her frustrations and rage at the men who have betrayed and abandoned her or the social system that exploits her, Hester kills her son Jabber in an act of indirection and transference. She murders the one thing that she loves most⁵⁷⁹. » Lorsque la pièce s'achève, Hester est en prison, détruite par des forces

577. « Le monde prendra soin des femmes et des enfants. » *Ibid.*, p. 32.

578. *IB*, p. 3.

579. « Plutôt que de passer ses frustrations et sa rage sur les hommes qui l'ont trahie et abandonnée ou sur le système social qui l'exploite, Hester tue son fils Jabber, dans un acte de détournement et de transfert. Elle

sociales hypocrites. Au sol, un « A » tracé au doigt dans la saleté, la seule lettre qu'elle ait jamais réussi à apprendre.

In the Blood a beaucoup de points communs avec *Venus*. C'est l'une des rares œuvres de Parks où la couleur de l'héroïne est indiquée dans son nom (La Negrita), et mentionnée dans le texte. Comme la Vénus hottentote, Hester, exclue de la société, est un objet d'horreur et de fascination ; « Hester as black woman is objectified, sexualized, and silenced⁵⁸⁰. » Par ailleurs, en faisant de Hester une Médée noire, Parks s'inscrit dans une longue tradition d'appropriation de cette figure mythologique dans les lettres (on pense à *Beloved* de Toni Morrison) et sur les scènes africaines américaines⁵⁸¹. Son approche épique souligne le fait que l'infanticide de Hester n'est le résultat ni d'une folie individuelle ni de la fatalité, mais des oppressions conjuguée de classe, de race et de genre dont elle est la victime. Chez Parks, pas de « A » brodé sur la poitrine pour faire « l'effet d'un charme qui [l']aurait écarté[e] de tous rapports ordinaires avec l'humanité et l'aurait enfermée dans une sphère pour elle seule⁵⁸² », mais quelque chose de peut-être bien plus terrible : un *sang* noir, féminin et pauvre.

Dans les pièces que nous avons analysées jusqu'ici, le Rep & Rev introduisait du mouvement, de la polyphonie et de la polysémie dans l'écriture. Dans *In the Blood*, le Rep & Rev agit de manière exactement inverse : au lieu de multiplier les points de vue, il réduit au silence le personnage principal et renforce l'univocité du point de vue dominant, incarné par le chœur. Selon Harvey Young, *In the Blood* à la fois embrasse et « (post)modernise » le chœur grec⁵⁸³, s'inscrivant là aussi dans une tradition vivace d'adaptation et de réutilisation de l'héritage antique par les auteurs dramatiques noirs⁵⁸⁴. Rappelons brièvement la forme et la fonction du chœur antique avant d'entrer dans celui d'*In the Blood*.

assassine la chose qu'elle aime le plus. » Harry J. Elam, Jr., « The Postmulticultural: A Tale of Mothers and Sons », *Crucible of Cultures. Anglophone Drama at the Dawn of a New Millenium*, dir. M. Maufort et F. Bellarsi, Bruxelles, Presses Universitaires Européennes, 2002, p. 127.

580. « En tant que femme noire, Hester est objectivée, sexualisée et réduite au silence. » *Ibid.*, p. 123.

581. Kevin J. Wetmore, Jr., *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2003, p. 144-147.

582. Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate*, trad. Marie Canavaggia, Paris, Gallimard, 1954, p. 88.

583. Harvey Young, « Choral Compassion: *In the Blood* and *Venus* », *A Casebook*, *op. cit.*, p. 30.

584. Kevin J. Wetmore, Jr., *Black Dionysus*, *op. cit.* N. B. : dans ce livre, Kevin Wetmore s'intéresse davantage aux adaptations et aux réécritures de pièces ou de mythes grecs, lesquelles sont restées ponctuelles et relativement en marge de l'histoire du théâtre noir, qu'à la manière dont certains éléments formels antiques ont pu persister sur les scènes africaines américaines. Or, même si des références aux mythes y sont à l'occasion discernables, le théâtre de Parks utilise plutôt l'héritage grec comme un matériau.

Présenté par Aristote comme étant à l'origine du théâtre⁵⁸⁵, le chœur joue d'abord dans les tragédies un rôle majeur, puis perd de son importance au fur et à mesure du v^e siècle av. J.-C. Installé au centre des gradins, dans l'*orchestra*, il parle, chante et danse à l'unisson, souvent accompagné de musique. « Simples citoyens amateurs⁵⁸⁶ », les choreutes sont recrutés parmi les hommes de la cité (du moins dans les Dionysies d'Athènes). Émanation littérale et métaphorique du public, le chœur, « par sa parole épique et distanciatrice, [...] commente, généralise et exprime un pathos qui figure celui-là même des spectateurs⁵⁸⁷ ». Il représente une communauté, et endosse une fonction politique. Séparé des personnages qui sont sur scène, le chœur n'intervient pas dans l'action. Toutefois, son sort en dépend souvent, de manière étroite chez Eschyle, puis de plus en plus distante chez Sophocle et Euripide⁵⁸⁸.

Dans *In the Blood*, le chœur, qui annonce l'issue de la pièce dès l'ouverture⁵⁸⁹, n'intervient en tant que tel qu'à deux reprises, au début et à la fin ; le Rep & Rev dont il est question est celui qui lie ces deux tirades. Comme dans le théâtre antique, il parle à l'unisson. Cependant, composé de tous les personnages sauf Hester, ses membres font partie intégrante de l'action. De plus, c'est lui qui détermine le sort de l'héroïne, et non l'inverse. Enfin, même s'il représente la communauté sociale, il n'est pas une émanation du public, mais son miroir. Agissant comme un révélateur, il en dénonce les travers, voire les perversions. Parks exauce ainsi le vœu de Shakespeare ainsi que d'une grande partie du théâtre moderne, mais à travers une forme qui avait déserté ces dramaturgies. Le retournant d'une certaine manière *contre* le public, Parks inverse le rôle traditionnel du chœur.

The Scarlet Letter s'ouvre sur l'exhibition de la pécheresse et de sa fille devant les citoyens de la cité ; de même, *In the Blood* débute par un Prologue qui commente l'apparition de Hester.

Prologue

All clustered together.

All

THERE SHE IS!

585. Aristote, *Poétique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Garnier, 1883, p. 8.

586. Paulette Ghiron-Bistagne, « Chœur », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. Michel Corvin, Paris, Bordas, 2008, p. 296.

587. Mireille Losco, Martin Mégevand, « Chœur / Choralité », *Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. Jean-Pierre Sarrazac, Paris, Circé, 2010, p. 39.

588. Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p. 27-30.

589. « IT WONT END WELL FOR HER », (« ÇA NE FINIRA PAS BIEN POUR ELLE »). *IB*, p. 7.

WHO DOES SHE THINK
SHE IS
THE NERVE SOME PEOPLE HAVE
SHOULDNT HAVE IT IF YOU CANT AFFORD IT
AND YOU KNOW SHE CANT
SHE DONT GOT NO SKILLS
CEPT ONE
CANT READ CANT WRITE
SHE MARRIED?
WHAT DO YOU THINK?
SHE OUGHTA BE MARRIED
THATS WHY THINGS ARE BAD LIKE THEY ARE
CAUSE OF
GIRLS LIKE THAT
THAT EVER HAPPEN TO ME YOU WOULDNT SEE ME HAVING IT
YOU WOULDNT SEE THAT HAPPENING TO ME
WHO THE HELL SHE THINK SHE IS
AND NOW WE GOT TO PAY FOR IT [...]

They spit⁵⁹⁰.

Prologue

Tous groupés ensemble.

Tous

LA VOILÀ !
POUR QUI ELLE
SE PREND
Y EN A QU'ONT DU CULOT
FAUT PAS L'AVOIR SI TU PEUX PAS PAYER
ET TU SAIS QU'ELLE PEUT PAS
ELLE A AUCUN TALENT
SAUF UN
PEUT PAS LIRE PEUT PAS ÉCRIRE
ELLE MARIÉE ?
QU'EST-CE QUE TU CROIS ?
IL FAUT QU'ELLE SE MARIE
C'EST POUR ÇA QUE LES CHOSES VONT PAS BIEN COMME ÇA
À CAUSE DE
FILLES COMME ÇA
ÇA M'ARRIVERAIT À MOI TU ME VERRAIS PAS L'AVOIR
TU NE VERRAIS PAS ÇA M'ARRIVER
POUR QUI ELLE SE PREND PUTAIN

590. *Ibid.*, p. 5.

L'utilisation de lettres majuscules, la rapide succession de syntagmes courts, la quasi-absence de ponctuation : tout est fait pour que ce discours sonne comme un couperet ou une sentence autoritaire et arbitraire. Par sa mise au pilori, Hester remporte immédiatement notre adhésion, d'autant plus facile à accorder à ce stade de la pièce qu'elle ne nous engage à rien.

Bientôt, le chœur se sépare « like the Red Sea would⁵⁹¹ » pour la laisser passer, avec son nouveau-né dans les bras. « Hester lifts her child up, raising it toward the sky⁵⁹². » L'opposition est claire : le chœur, qui crache, est tourné vers le bas, tandis que Hester, qui présente son bébé au ciel, est tournée vers le haut. Cet antagonisme se retrouve plus tard dans le champ lexical : Hester ne cesse de répéter que tout ce dont elle a besoin, c'est d'un « leg up⁵⁹³ », c'est-à-dire d'un coup de pouce pour reprendre le dessus. À ce désir d'élévation répond une force oppressante qui maintient vers le bas, « The Higher Ups », une mystérieuse autorité invoquée par le Doctor pour justifier sa proposition d'ablation des parties reproductrices⁵⁹⁴.

L'opposition entre le chœur et Hester correspond en fait à une opposition entre deux visions de l'existence : pour Hester, l'humain et l'amour (notamment celui qu'elle porte à ses enfants) passe avant le reste ; pour tous les autres, l'argent, et par extension la marchandisation de l'humain et de l'amour, est le plus important⁵⁹⁵. Pourtant, comme dans *Venus*, c'est l'appât du gain qui perd finalement Hester.

En effet, dans l'espoir de gagner plus que ce qu'elle pourrait en le dénonçant, elle ne donne pas le nom du Révérend à The Welfare Lady (il faut dire qu'elle lui a déjà donné les noms des quatre autres pères auparavant, et que cela ne lui a rien rapporté⁵⁹⁶). « WHOS THE DADDY? / SHE WONT TELL⁵⁹⁷ », scande le chœur. Ainsi, comme *Venus*, *In the Blood* s'interroge sur la responsabilité au moins partielle de Hester dans ce qui lui arrive. Bien que

591. « Comme la Mer Rouge le ferait ». *Ibid.*, p. 7.

592. « Hester soulève son enfant, le brandissant vers le ciel. » *Ibid.*

593. *Ibid.*, p. 12, p. 22, p. 23, p. 28, p. 58, p. 66.

594. *Ibid.*, p. 37-43.

595. Pour une étude approfondie du motif de l'argent dans *In the Blood*, voir l'excellent article de Jon Dietrick, « "A Full Refund Ain't Enough": Money in Suzan-Lori Parks's Red Letter Plays », *Essays on the Plays...*, op. cit., p. 88-102.

596. *IB*, p. 55.

597. « QUI EST LE PAPA ? / ELLE VEUT PAS LE DIRE ». *Ibid.*, p. 6.

les relations sexuelles évoquées dans la pièce ne laissent pas de doute sur la domination exercée à son encontre, elle ne dit jamais non, car elle garde toujours l'espoir que sa compromission pourra lui apporter quelque avantage. Évidemment, cet espoir se retourne toujours contre elle, ce qui suggère *in fine* qu'elle n'a même pas le contrôle de son corps. À la fin, emprisonnée et délirante, elle a été stérilisée de force, car, dans le monde de *In the Blood*, ce sont les Higher Ups qui décident.

Malgré la radicalité qui marque l'ouverture de la pièce et qui dessine deux camps opposés, on observe l'émergence d'une conversation à l'intérieur du chœur. À peu près au milieu de la tirade, questions, réponses et commentaires se succèdent, comme si un polylogue y était secrètement lové.

WHOS THE DADDY?
SHE WONT TELL
SHE WONT TELL CAUSE SHE DONT KNOW
SHE KNOWS
NO SHE DONT
HOW COULD A GIRL NOT KNOW
WHEN YOU HAD SO MUCH ACTION YOU LOSE A FRACTION
OF YR GOOD SENSE
THE PART OF MEN SHE SEES ALL LOOK THE SAME ANYWAY
WATCH YR MOUTH
I DIDNT SAY NOTHING
YOU TALKING ALL NASTY AND THAT AINT RIGHT
THERES CHILDREN HERE⁵⁹⁸

QUI EST LE PAPA ?
ELLE VEUT PAS LE DIRE
ELLE VEUT PAS LE DIRE PARCE QU'ELLE SAIT PAS
SI ELLE SAIT
NON ELLE SAIT PAS
COMMENT UNE FILLE NE POURRAIT-ELLE PAS SAVOIR
QUAND TU L'AS TELLEMENT FAIT TU PERDS LE COMPTE
TU PERDS LA BOULE
LES PARTIES DES HOMMES QU'ELLE VOIT SE RESSEMBLENT
TOUTES DE TOUTE FAÇON
FAIS ATTENTION À CE QUE TU DIS
J'AI RIEN DIT
TU PARLES TOUT VICIEUX C'EST PAS BIEN

598. *Ibid.*

Y A DES ENFANTS ICI

Dans la suite de la pièce, les différentes voix que l'on décèle ici s'incarnent en cinq « Confessions », c'est-à-dire cinq monologues.

Interrompant le cours de l'action dramatique, les Confessions nous renseignent sur les relations sexuelles passées de chaque adulte avec Hester. Par rapport au Doctor (brève rencontre dans une allée), The Welfare Lady (plan à trois avec son mari), Amiga Gringa (duo pornographique), et Reverend D. (« she threw herself at me⁵⁹⁹ »), Chilli est un peu à part. Seul homme qu'Hester ait jamais vraiment aimé, il est le père de son fils aîné et enfant préféré, Jabber, à présent âgé de 13 ans. Parti sans un mot, Chilli revient empli de remords et d'amour. Cependant, lorsqu'il constate qu'elle a eu quatre autres enfants après son départ, il prend la fuite et emporte avec lui ses promesses de mariage, se justifiant par un timide « We was young⁶⁰⁰ ».

Rep & Rev les unes des autres, les Confessions, comme chacun des Chorus dans *Venus*, incarnent différentes facettes du même chœur. Il ne s'agit pas de choralité ; les points de vue abrités en son sein ne s'opposent pas, ils s'additionnent. Le dialogue qui s'instaure dans l'extrait ci-dessus ne remet pas en question le présupposé de la discussion, à savoir le fait que Hester est coupable ; il se contente d'en discuter les termes. La typographie indique que le discours fait bloc, et la didascalie renforce cette univocité. Contrairement à *Venus*, *In the Blood* ne nomme pas son chœur comme tel ; un simple « All » indique l'unisson. Révélateur de la fusion qui caractérise ce groupe, ce « All » suggère qu'il s'agit bien du monde entier contre Hester. C'est aussi pourquoi nous ne parlons pas d'« aspiration chorale » à propos d'*In the Blood*.

Dans son article sur le chœur dans *Venus* et *In the Blood*, Harvey Young souligne à quel point, dans sa Confession, le Doctor se dédouane de toute responsabilité vis-à-vis de Hester, en se faisant passer pour la victime de la fatalité (« Times are tough: / What can we do^{601?} »)⁶⁰². On peut généraliser cette analyse à l'ensemble des personnages. Tous rejettent la faute sur les circonstances, le passé ou Hester. Montrant de manière exemplaire le mécanisme

599. « Elle s'est jetée sur moi ». *Ibid.*, p. 78.

600. « On était jeunes ». *Ibid.*, p. 97.

601. « Les temps sont difficiles : / Qu'est-ce qu'on peut y faire ? » *Ibid.*, p. 44.

602. Harvey Young, *A Casebook*, *op. cit.*, p. 34.

de la culture du viol⁶⁰³, les Confessions, bien qu'individuelles, comportent une forte résonance sociale. Situées en-dehors de l'action dramatique et adressées au public, elles préviennent d'ailleurs utilement toute contradiction.

De plus, poursuit Harvey Young, en utilisant le pronom « we » au lieu de « I », le Doctor nous inclut dans son discours, et dessine une frontière entre Hester et nous⁶⁰⁴ : « Maybe we should all take in just one. / Except they wouldnt really fit. / They wouldnt really fit in with us. / Theres such a gulf between us. What can we do⁶⁰⁵? » En plaçant les spectateurs du même côté que lui, contre Hester, le Doctor réfléchit en fait leur image. À l'instar des enfants qui agissent comme un miroir déplaisant pour les adultes de la pièce, les Confessions agissent comme un miroir révélateur pour le public. Notre regard nous est renvoyé, mis au jour. Les membres du chœur sont en fait nos doubles. « We are one. The choral member onstage is the spectator in the audience, and *vice versa*⁶⁰⁶. »

La conséquence de la dispersion du chœur en Confessions est que, lorsque celui-ci se regroupe à la fin, notre point de vue a radicalement changé ; à présent, nous nous y reconnaissons avec horreur.

Scene 9

The Prison Door

All circle around Hester as they speak.

All

LOOK AT HER!
WHO DOES SHE THINK
SHE IS
THE ANIMAL
NO SKILLS
CEPT ONE
CANT READ CANT WRITE
SHE MARRIED ?
WHAT DO YOU THINK ?

603. Apparu aux États-Unis dans les années 1970, le concept sociologique de culture du viol désigne un ensemble de comportements, d'attitudes et d'habitudes de pensée qui tendent à minimiser, rendre socialement acceptable voire encourager la pratique du viol, principalement des hommes sur les femmes. L'une des manifestations les plus fréquentes de cette culture est le fait pour les agresseurs de rejeter la faute sur la victime.

604. Harvey Young, *A Casebook*, *op. cit.*, p. 34-35.

605. « Peut-être qu'on pourrait juste en prendre tous un chez nous. / Sauf qu'ils ne s'intégreraient pas vraiment. / Ils ne s'intégreraient pas vraiment avec nous. / Il y a un tel gouffre entre nous. Qu'est-ce qu'on peut faire ? » *IB*, p. 44.

606. « Nous sommes un. Le membre du chœur sur la scène est le spectateur dans le public, et *vice versa*. » Harvey Young, *A Casebook*, *op. cit.*, p. 35.

SHE OUGHTA BE MARRIED
SHE AINT MARRIED
THATS WHY THINGS
ARE BAD LIKE THEY ARE
CAUSE OF
GIRLS LIKE THAT
THAT EVER HAPPEN TO ME YOU WOULDNT SEE ME DOING THAT
YOU WOULDNT SEE THAT HAPPENING TO ME
WHO THE HELL SHE THINK SHE IS
AND NOW SHES GOT TO PAY FOR IT
HAH!

They spit⁶⁰⁷.

Scène 9

La porte de prison

Tous encerclent Hester en parlant.

Tous

REGARDE-LA !
POUR QUI ELLE
SE PREND
L'ANIMAL
AUCUN TALENT
SAUF UN
PEUT PAS LIRE PEUT PAS ÉCRIRE
ELLE MARIÉE ?
QU'EST-CE QUE TU CROIS ?
IL FAUT QU'ELLE SE MARIE
ELLE EST PAS MARIÉE
C'EST POUR ÇA QUE LES CHOSES
VONT PAS BIEN COMME ÇA
À CAUSE DE
FILLES COMME ÇA
ÇA M'ARRIVERAIT À MOI TU ME VERRAIS PAS FAIRE ÇA
TU NE VERRAIS PAS ÇA M'ARRIVER
POUR QUI ELLE SE PREND PUTAIN
ET MAINTENANT ELLE DOIT PAYER POUR ÇA
HAH !

Ils crachent.

Dans ce dernier unisson, la dimension dialogique a disparu. Tout se passe comme si les différents points de vue avaient définitivement fusionné, renforçant l'aspect autoritaire, voire

607. *IB*, p. 108.

totalitaire, du chœur. Globalement rythmiques plutôt que sémantiques, les variations concentrent le propos. Hester est à présent animalisée (« THE ANIMAL »), et, en passant de « THERE SHE IS! » à « LOOK AT HER! », le chœur lui a ôté toute autonomie. Le regard du chœur équivaut à une condamnation sinon à mort, du moins à une forme de mort sociale, et Hester apparaît finalement comme une Vénus hottentote moderne — et *In the Blood* comme un Rep & Rev de *Venus*.

Le Rep & Rev du chœur induit en définitive deux mouvements. Le premier est celui d'une main qui se referme comme un piège sur Hester. « Big hand coming down on me. Big hand coming down on me. Big hand coming down on me⁶⁰⁸. », répète-t-elle dans ce qui constitue les derniers mots de la pièce. Aux cinq doigts de la main correspondent les cinq adultes et les cinq enfants qui, comme les deux faces de la même pièce, s'abattent sur elle comme un fléau. Entre la première et la seconde tirade du chœur, Hester est passée de l'amour (« My 5 treasures. My 5 joys⁶⁰⁹. ») à la haine (« 5 Mistakes⁶¹⁰! »). Elle dispose bien pourtant de la dernière Confession (prononcée juste avant la réapparition du chœur), mais, à ce stade de la pièce, elle n'est plus en mesure d'en faire un lieu d'affirmation de soi. Au lieu de se tenir debout au centre de la scène et de s'adresser au public, elle baigne, assise, *dans le sang* de son fils. Hiératique, aliénée, dépossédée d'elle-même, Hester ne se confesse pas, elle délire⁶¹¹.

Le second mouvement concerne les spectateurs. D'emblée du côté de Hester dans le Prologue, nous voici malgré nous du côté du chœur, piégés en même temps qu'elle. En fin de compte, le seul qui ne bouge pas, c'est le chœur, et pour cause : il se pense en-dehors du mouvement.

En effet, l'unisson dans *In the Blood* exprime le mirage d'une identité unique, essentielle et stable. « The desperate and dangerous need for fixed signs and self-evident identities that obsesses Hawthorne's characters likewise informs *In the Blood*⁶¹². » En dessinant une ligne nette entre Hester et eux (« I walk the line / between us and them /

608. « Grande main tombe sur moi. Grande main tombe sur moi. Grande main tombe sur moi. » *Ibid.*, p. 110.
« To come down on » signifie aussi bien « punir » que « tomber sur ».

609. « Mes 5 trésors. Mes 5 joies. » *Ibid.*, p. 21.

610. « 5 Erreurs ! » *Ibid.*, p. 106.

611. Harvey Young, *A Casebook*, *op. cit.*, p. 36.

612. Jon Dietrick, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 89.

between our kind and their kind⁶¹³. »), les personnages font de Hester un *autre* absolu. Bouc-émissaire du chœur, Hester en est aussi le négatif. D'une certaine manière, elle est le double en creux, ou l'envers, des autres personnages. Dépositaire de leurs pulsions, elle leur permet de se définir en opposition à elle.

Notons toutefois que, tout en convoquant des siècles d'histoire d'oppression sexuelle et coloniale sur le corps féminin noir⁶¹⁴, Parks se refuse à toute binarité simpliste. The Welfare Lady et Reverend D. sont noirs eux aussi (familiale et argotique, la langue du chœur connote d'ailleurs le vernaculaire africain américain), et Amiga Gringa partage la même condition sociale que Hester. Combinant plusieurs mécanismes d'oppression de race, de classe et/ou de genre, Parks adopte une approche intersectionnelle.

En fait, le seul point commun de tous les adultes d'*In the Blood* (sauf Hester), c'est leur refus d'accepter la porosité de la frontière entre le Soi et l'Autre. Pourtant, le double casting le trahissait dès le départ : ils *pourraient être* ces enfants, si seulement ils acceptaient de le voir. Ils *sont* ces enfants. Malheureusement pour Hester, la réciproque est aussi vraie : ses enfants *sont* aussi ces adultes. Lorsqu'il ne peut s'empêcher de répéter le mot « slut », Jabber reprend à son compte une insulte qui figurait dans la première tirade du chœur⁶¹⁵. Lui aussi a été changé au cours de la pièce, lui aussi est *devenu* le chœur.

On observe ainsi dans *In the Blood* une écriture-mouvement d'une nature tout à fait différente de celle des autres pièces. Loin d'être liquide, elle s'articule paradoxalement autour de l'immobilité du chœur, sorte de pivot central autour duquel les autres personnages et les spectateurs évoluent. Le Rep & Rev entre ses deux tirades, mais aussi entre chacune des Confessions comme entre les personnages, dénonce deux choses principales. D'une part, notre participation, active ou passive, au système de domination qui pèse sur les femmes noires pauvres, et plus généralement sur tous ceux que la société a désignés comme Autre. D'autre part, le fait que cette frontière que nous dressons entre le Soi et l'Autre, entre « eux et nous », est fictive et arbitraire. L'identité que nous voudrions stable, essentielle et entière est en fait relative, poreuse et mouvante.

613. « Je marche sur la frontière / entre eux et nous / entre notre espèce et leur espèce. » *IB*, p. 60.

614. Selon Patricia Hill Collins, « l'objectivation de la femme noire comme Autre » remonte à l'esclavage. Voir *La pensée féministe noire*, *op. cit.*, p. 134-137.

615. « SHE KNOWS SHES A NO COUNT / SHIFTLESS / HOPELESS / BAD NEWS / BURDEN TO SOCIETY / HUSSY / SLUT ». (« ELLE SAIT QU'ELLE NE COMPTE PAS / INDOLENTE / SANS ESPOIR / MAUVAISE NOUVELLE / UN POIDS POUR LA SOCIÉTÉ / GARCE / PUTE ».) *IB*, p. 6-7.

Or, c'est exactement ce que démontre, par l'affirmative cette fois, *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*.

III. La traversée dissonante d'*Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*

Je cherche le Territoire perdu. Je crois le deviner dans ces oiseaux qui migrent, dans ces nuages qui traînent la blessure d'une montagne. Sous ma frêle embarcation, les abysses d'encre et les formes affamées des requins cisailent la moindre attache au sol. En moi, les codes se brouillent. Je ne suis plus ce que j'étais, je n'ai plus d'essence, ni d'être, je suis un élément du monde parmi les vagues et la houle lisse du ciel, juste comme une algue, une écume, un pollen emporté. Je deviens un simple *étant* du monde⁶¹⁶. — Patrick Chamoiseau

Créée en 1989 par Liz Diamond au Fringe Festival du Brooklyn Arts Council (BACA) Downtown Theatre, *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (*Imperceptible Mutabilities*) a été accueillie comme une pièce novatrice et prometteuse. Liz Diamond se souvient des longues files d'attente à l'entrée du théâtre et des critiques enthousiastes⁶¹⁷. Le spectacle a été élu par le *New York Times* l'un des dix meilleurs de l'année 1989, et il a reçu trois Obie Awards : pour l'écriture, pour la mise en scène, et pour l'interprétation de l'une des comédiennes, Pamela Tyson.

Premier grand texte de Suzan-Lori Parks, *Imperceptible Mutabilities* est une réflexion sur le langage, l'identité, la mémoire et la famille qui préfigure l'ensemble de son œuvre. Comme *Last Black Man*, elle a souvent été étudiée sous l'angle de la fabrique de l'Histoire. En général, la critique ne manque pas de relever les influences d'Adrienne Kennedy, à cause du brouillage de la frontière entre rêve et réalité et de la logique onirique qui baigne plusieurs parties de la pièce, ainsi que de Ntozake Shange, pour son aspect politique et provocateur, et pour ses inventions langagières⁶¹⁸. Nous y décelons également l'ombre de Samuel Beckett,

616. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 159.

617. Liz Diamond, citée par Philip C. Kolin, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 207.

618. Voir par exemple la critique de Mel Gussow à l'époque de la création, « Review/Theater; Identity Loss in 'Imperceptible Mutabilities' », *New York Times*, 20 septembre 1989, URL : <https://www.nytimes.com/1989/09/20/theater/review-theater-identity-loss-in-imperceptible-mutabilities.html>. Consulté le 8 janvier 2019.

présente dans le climat d'« allegorical absurdism⁶¹⁹ » relevé par Alisa Solomon, que ce soit au détour des répliques (« I'm. Lucky⁶²⁰. »), ou dans l'ouverture de la pièce, qui, comme *Fin de partie*, annonce une fin sans cesse repoussée.

Dans cet *incipit*, les deux personnages ne se comprennent pas. Charlene demande à Molly comment elle a fait pour glisser sa jambe entre les barreaux de la rambarde de sa fenêtre, mais celle-ci (on le comprend plus tard) répond qu'elle a échoué à un examen d'anglais imposé par sa formation professionnelle.

CHARLENE: How dja get through it?

MOLLY: Mm not through it.

CHARLENE: Yer leg. Thuh guard. Lose weight?

MOLLY: Hhh⁶²¹.

CHARLENE : Comment t'as réussi ?

MOLLY : J'ai pas réussi.

CHARLENE : Ta jambe. La rambarde. Perdu du poids ?

MOLLY : Hhh.

« Get through », c'est-à-dire dans ce contexte « faire » ou « s'en sortir », fait référence autant à la jambe et à l'examen qu'aux personnages et au texte lui-même. « Get through », qui signifie littéralement « passer au travers », pose le problème de toute la pièce : comment traverser et (se) sortir du *Third Kingdom* ? Signifiant littéralement « Troisième Royaume », le *Third Kingdom*⁶²² renvoie à l'espace symbolique du Passage du Milieu, la traversée originelle et traumatique de l'Océan Atlantique par les captifs.

Imperceptible Mutabilities est peuplée de personnages à la dérive qui se débattent avec le poids de l'Histoire, au sein d'une société qui ne leur reconnaît pas le droit de parler leur langue, d'être des sujets libres, de fonder une famille prospère. Suspendus à des perspectives qui ne se réalisent jamais, ces êtres sont « in a perpetual state of middle passage⁶²³ ». Pris au piège du *Third Kingdom*, ils flottent dans un espace de déportation, d'écartèlement, d'entre-deux. Comme *Fin de partie*, *Imperceptible Mutabilities* n'offre pas de

619. « Absurdisme allégorique ». Alisa Solomon, « Signifying... », *op. cit.*, p. 75.

620. *IM*, p. 33.

621. *Ibid.*, p. 25.

622. Dans notre analyse, nous écrivons « *Third Kingdom* » entre guillemets pour désigner la partie de la pièce qui porte ce titre ; et *Third Kingdom* sans guillemets lorsqu'il s'agit de l'espace symbolique qu'elle représente.

623. « Dans un état perpétuel de passage du milieu ». Alisa Solomon, « Signifying... », *op. cit.*, p. 79.

résolution. La pièce fait état du *dismemberment* de ses figures, mais, contrairement à *Last Black Man*, elle ne procure pas l'apaisement de la guérison. C'est que, d'une certaine manière, Parks y rejoue la traversée du Passage du Milieu, et ce n'est qu'avec *Last Black Man* qu'elle accoste. À ce titre, il n'est pas anodin que ce soit sa première pièce : ce *reenactment* métaphorique du voyage inaugural se présente comme une fondation nécessaire pour asseoir l'œuvre à venir.

Dans la partie intitulée « Third Kingdom », l'une des figures⁶²⁴ pose la question qui anime leur quête : « Howwe gonna find my Me⁶²⁵? ». L'une des réponses proposées par la pièce est que le « Moi » dont il s'agit est un Moi qui dépasse les limites de l'individu, de l'espace et du temps. Familial et communautaire, il est aussi spirituel. Chacune des parties de la pièce, comme chacune des figures qui l'habitent, en constituent une parcelle. Pour capter leurs *imperceptibles mutabilités*, il convient de tendre l'oreille au ballet choral de ce tout morcelé.

Dissonance

En ouverture de ce chapitre, nous avons montré le parallèle possible entre *interplay* jazzistique et choralité dissonante, et conclu qu'il était particulièrement pertinent dans le cas du free jazz. Examinons à présent les implications de cette affirmation.

Comme pour *Last Black Man*, il semble qu'Ornette Coleman constitue un interlocuteur privilégié d'*Imperceptible Mutabilities* — à ce titre, les deux pièces sont cousines. Pendant la création, Parks aurait conseillé à Liz Diamond d'écouter sa musique⁶²⁶. Se souvenant de cette époque lors de notre entretien, cette dernière évoquait certains traits esthétiques génériques du saxophoniste, sans mentionner de disque ni de période particulière.

I think the Ornette Coleman reference was specifically about the dissonance in *Imperceptible Mutabilities*... And I think she thought, by my listening to

624. Comme pour *Last Black Man*, nous utilisons le terme « figure » à propos du « Third Kingdom », et le terme « personnage » à propos des personnages des autres parties, et de manière générique.

625. « Comment on va trouver mon Moi ? » *IM*, p. 39.

626. Liz Diamond citée par Faedra Chatard Carpenter, « A Parks Remix: An Interview with Liz Diamond », *Essays on the Plays*..., p. 194.

that and just having to live inside that space, that dissonant, edgy, unresolved music, I'd get a sense of what she was doing in *Imperceptible*⁶²⁷.

Je crois que la référence à Ornette Coleman relevait précisément de la dissonance dans *Imperceptible Mutabilities*. Et je pense qu'elle pensait que ce serait en me faisant écouter cette musique tout en vivant dans l'espace de cette musique dissonante, avant-gardiste, irrésolue, que je parviendrais à saisir ce qu'elle faisait dans *Imperceptible*.

Le terme « edgy », qui renvoie à la fois à une musique avant-gardiste et nerveuse, prend dans ce contexte un autre sens, plus littéral, dans la mesure où *Imperceptible Mutabilities* raconte l'histoire de figures qui se tiennent au bord (« edge ») de l'eau, de la terre et d'eux-mêmes. L'aspect irrésolu (« unresolved ») du jazz en général et du free jazz en particulier a souvent été relevé, et nous avons observé dans *Last Black Man* que, sur le modèle du jeu colemanien, les différentes formes du motif de l'eau étaient laissées « ouvertes ». Mais, lorsqu'on parle d'Ornette Coleman, l'adjectif « dissonant » est peut-être celui qui revient le plus. Renvoyant au manque d'harmonie, sans pour autant comme nous l'avons vu en exclure la quête, la dissonance a ceci de particulier dans le champ jazzistique qu'elle est considérée comme féconde. Chez Coleman, elle s'applique notamment à la relation paradoxale qui unit les voix de l'orchestre.

On se souvient de ce que disait Ornette Coleman à propos de *The Shape of Jazz to Come* : « Each member goes his own way and still adds tellingly to the group endeavour⁶²⁸. » Dans *Free Jazz*, ce principe est porté à son paroxysme. Enregistré en décembre 1960 et sorti en 1961 chez Atlantic, ce disque constitue un tournant dans l'histoire du jazz. Composé d'un double quartette⁶²⁹, il inaugure une forme d'improvisation collective libre qui repose sur un certain nombre de conventions fixées à l'avance⁶³⁰, où le partage des rôles traditionnel est remis en question. Tous les musiciens participent activement au discours en train de s'élaborer au présent, et « la cohérence de la musique produite à partir de ces conventions ne

627. Liz Diamond, entretien en annexe. (Trad. Colette Taylor-Jones.) Il n'existe pas à notre connaissance de mention de la référence de Coleman pour cette pièce par Parks elle-même ; c'est sans doute pourquoi elle est absente de la critique.

628. « Chaque membre fait son propre chemin tout en participant efficacement à l'effort de groupe. » Ornette Coleman, cité par Stuart Nicholson dans les notes de pochette de *The Shape of Jazz to Come*, *op. cit.*

629. Ornette Coleman (as), Don Cherry (tp), Scott LaFaro (b) et Billy Higgins (dms) d'un côté ; Eric Dolphy (clb), Freddie Hubbard (tp), Charlie Haden (b) et Ed Blackwell (dms) de l'autre.

630. Pour entrer dans le détail de ces conventions, voir Martin Williams, notes de pochette de *Free Jazz*, Atlantic, New York, 1961 ; Ekkehard Jost, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 69.

dépend pour ainsi dire que de l'aptitude des participants à interagir⁶³¹. » La méthode utilisée pour éviter le « chaos », précise Ekkehard Jost, est celle de la chaîne d'associations motiviques. Déjà observée dans le jeu soliste du saxophoniste, elle est ici étendue aux interactions de l'ensemble du groupe. On en retrouve la trace dans les mots de Coleman :

The most important thing was for us to play together, all at the same time, without getting in each other's way, and also to have enough room for each player to *ad lib* alone—and to follow this idea for the duration of the album. When the soloist played something that suggested a musical idea or direction to me, I played that behind him in my style. He continued his own way in his solo, of course⁶³².

Le plus important, c'était de jouer ensemble, tous en même temps, sans nous gêner les uns les autres, et aussi de laisser suffisamment de place à chaque musicien pour improviser seul — et de nous en tenir à cette idée pour la durée de l'album. Quand le soliste jouait quelque chose qui me suggérait une idée musicale, je la jouais derrière lui, dans mon style. Bien entendu, il continuait son solo, à sa manière.

Aussi, dans ce disque, contrairement à d'autres propositions d'improvisation collective (comme *Ascension* de John Coltrane) où les voix se fondent dans une masse sonore globale, on entend toujours distinctement chaque instrument. « Even when all eight of the musicians are playing, there is a clarity to the sound that allows a listener to clearly hear each individual musician's lines⁶³³. »

En conséquence, au moment de jouer, les musiciens n'ont aucune idée du résultat final. « Chaque musicien est libre d'exprimer ce qu'il ressent à n'importe quel moment. [...] Notre œuvre est toujours le résultat d'un effort collectif et c'est seulement parce que nous dépendons les uns des autres que cette musique prend la forme qu'elle a⁶³⁴. » Ainsi, « aux anciennes séquences de la communication qui articulaient soigneusement un code, un contexte et un contact, l'improvisation collective tend à substituer un code *qui est* en quelque

631. Ekkehard Jost, *Free Jazz, op. cit.*, p. 69.

632. Ornette Coleman cité par Martin Williams, notes de pochette de *Free Jazz, op. cit.*

633. « Même quand ils sont tous les huit en train de jouer, la clarté du son permet à l'auditeur d'entendre distinctement chaque musicien individuellement. » Robert Hodson, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz, op. cit.*, p. 171.

634. Ornette Coleman, cité par Jean-Pierre Binchet, « Honnête Ornette », *Jazz Magazine*, n° 119, juin 1965, p. 22.

sorte le contexte et le contact. Il n'y a d'autre invisibilité que celle du présent, d'autre déchiffrement que celui de la présence. De concerts en concerts, la réalité ne se reproduit pas [...], elle se confond intimement avec les personnalités rassemblées, engagées, et avec l'espace-temps d'une intersubjectivité⁶³⁵. »

Il ne s'agit pas de désigner l'album *Free Jazz* comme l'interlocuteur d'*Imperceptible Mutabilities*, à l'instar de *The Shape of Jazz to Come* pour *Last Black Man*, mais de voir ce que nous apprend l'improvisation collective « à la Coleman » sur la pièce de Parks. Elle nous renseigne sur la forme du texte et sur la condition des personnages.

Dans *Imperceptible Mutabilities*, la dissonance se situe à tous les niveaux : structurel, spatio-temporel et discursif. En vertu du Rep & Rev, les différentes parties qui composent la pièce fonctionnent comme les voix d'un orchestre de free jazz, de manière interdépendante. Chacune suit son propre chemin (les histoires sont autonomes, les personnages sont différents), mais elles se répondent les unes les autres à travers un ensemble d'images et de ritournelles. De même, à l'intérieur des parties, les différents espaces et temporalités qui s'entrechoquent ou se chevauchent entrent en résonance. Enfin, les dialogues eux-mêmes sont dissonants : c'est particulièrement patent dans le « Third Kingdom », mais même dans les autres parties il ne s'agit bien souvent que de monologues qui se croisent.

Cette écriture dissonante a des conséquences sur les personnages. À l'intérieur de chaque partie comme d'une partie à l'autre, ils semblent vivre ensemble, mais séparément. À l'instar d'un orchestre qui improvise collectivement, ils suivent leur propre voie, tout en influençant, répondant et éclairant celle des autres, contribuant ainsi à la constitution d'un royaume commun. À cette dissonance collective répond une dissonance individuelle : les personnages d'*Imperceptible Mutabilities* sont secrètement disjoints de l'intérieur, séparés d'eux-mêmes, fracturés voire dédoublés. Cette dissonance identitaire est une métaphore de la relation entre les Noirs et les Blancs, mais aussi entre le Moi et l'Autre, et entre le Moi et l'Absent. Intimement liés, ces deux derniers niveaux d'interprétation sont ici introduits ensemble.

D'abord, faisant écho à la « double conscience⁶³⁶ » de Du Bois, la dissonance peut être lue comme le propre de la condition noire aux États-Unis. D'une certaine manière,

635. Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, op. cit., p. 157-158.

636. W. E. B. Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., p. 11.

Imperceptible Mutabilities est l'illustration théâtrale d'une très belle déclaration de Duke Ellington. Dans un entretien de 1941, jouant un accord au piano, il explique : « Hear that chord. That's us. Dissonance is our way of life in America. We are something apart, yet an integral part⁶³⁷. »

Ensuite, la dissonance exprime le rapport à Autrui, en particulier en tant qu'il est absent. Par définition, la dissonance envisage toujours la relation à l'autre — l'autre note, l'autre harmonique, l'autre son, celui qui aurait dû sonner à nos oreilles mais est manquante. De même, les personnages d'*Imperceptible Mutabilities* sont en même temps marqués par leur rapport à l'Autre, présent sur scène, et hantés par l'autre son, c'est-à-dire par « l'Absent⁶³⁸ ». À la fois *Autre*, *morceau de Moi* et *autre (de) Moi*, l'Absent existe en creux, comme un « phantom limb⁶³⁹ », réminiscence de ce qui a été perdu, trace invisible de ce que l'on a mais que l'on n'a pas. En ce sens, la dissonance s'inscrit dans un horizon antiphonique.

Nous proposons donc d'examiner *Imperceptible Mutabilities* comme une pièce traversée et par une aspiration chorale et par une tendance antiphonique. Après une présentation des enjeux généraux de l'œuvre, nous nous attarderons sur la partie de la pièce qui s'intitule « Third Kingdom », la seule qui prend la forme d'une choralité proprement dite. Enfin, nous interrogerons la conséquence de cette choralité et de cette aspiration chorale sur le personnage, afin de montrer que la traversée dissonante d'*Imperceptible Mutabilities* nous invite à redéfinir ce qu'est l'identité — noire, mais aussi et surtout, humaine.

Un royaume terrestre

Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom est constituée de quatre parties aux espaces-temps, actions et personnages apparemment autonomes, mais qui se comprennent les unes par rapport aux autres. « The four different parts, which together give a sense of the African American experience from the Middle Passage through the late twentieth century, can

637. « Écoute cet accord. C'est nous. La dissonance, c'est notre vie en Amérique. Nous sommes quelque peu à part, tout en étant partie intégrante. » Duke Ellington, « Interview in Los Angeles: On *Jump For Joy*, Opera and Dissonance as a "Way of Life" (1941) », *The Duke Ellington Reader*, dir. Mark Tucker, Oxford University Press, 1993, p. 150.

638. Koffi Kwahulé, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 14.

639. Un « membre fantôme ». Nathaniel Mackey, *Bedouin Hornbook* [1986], in *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate*, vol. 1-3, New York, New Directions Books, 2010, p. 3.

be performed independently but are designed to signify on each other, thus creating intratextual, as well as intertextual, links⁶⁴⁰. » Bien qu'il y ait quatre « parties », la pièce compte en fait cinq « morceaux », car la partie intitulée « Third Kingdom » est reprise une fois. Cette structure en ABCBD *signifie* sur la pièce classique en cinq actes. Plus courte que les autres, le « Third Kingdom » (B) est aussi plus abstraite. Présentons pour commencer les trois autres parties.

« Part 1: Snails » (A) montre trois colocataires (ou trois sœurs⁶⁴¹) aux prises avec les cafards qui envahissent leur appartement. L'un d'entre eux, particulièrement gros, semble les surveiller. À l'intérieur, une caméra cachée permet à un Naturaliste, Dr. Lutzky « Wipe-em-out⁶⁴² », d'observer ses « sujets ». Se faisant passer pour un professionnel de la désinsectisation, il s'introduit chez elles et, au lieu de s'attaquer aux cafards, les arrose avec un pistolet à eau — les noyant métaphoriquement. Parallèlement à cette action principale, Molly/Mona⁶⁴³ songe au suicide parce qu'elle a été renvoyée de sa formation professionnelle pour non maîtrise de l'anglais standard, et est désespérée de se retrouver au chômage ; Charlene/Chona accueille Mokus (« moke » signifie « Noir » en argot), un énigmatique voleur muet qui s'empare du cafard géant ; et Veronica/Verona, la troisième colocataire, regarde et commente la célèbre émission animalière de Marlin Perkins, *Wild Kingdom* (littéralement « Royaume sauvage »). De cette juxtaposition résulte un rapprochement métaphorique entre d'un côté le Naturaliste et Marlin Perkins, et de l'autre les cafards, les jeunes femmes, Mokus, et les animaux sauvages. La chasse dans la savane devient la chasse aux cafards, à moins que ce ne soit celle des jeunes Noir(e)s de la jungle urbaine.

Absurde et comique, cette première partie laisse néanmoins un goût amer. Prisonnières du regard du Naturaliste et de la société blanche qu'il représente, Charlene/Chona, Molly/Mona et Veronica/Verona se voient elles-mêmes comme de la « vermine⁶⁴⁴ ». « A dominant white society thus constructs an identity for the girls that dis-members them as black women in order to re-member them as insects. As a result, they have lost their “Me”,

640. « Les quatre différentes parties, qui ensemble donnent un sens de l'expérience africaine américaine depuis le Passage du Milieu jusqu'à la fin du XX^e siècle, peuvent être jouées séparément, mais elles sont conçues pour *signifier* les unes sur les autres, créant ainsi des liens intratextuels comme intertextuels. » Glenda R. Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 196.

641. Liz Diamond, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 180.

642. « Extermine-les », *IM*, p. 33.

643. Les trois jeunes femmes changent de nom au cours de l'action.

644. *IM*, p. 31.

their self definition⁶⁴⁵ », commente Philip C. Kolin. Leurs doubles noms symbolisent cet écartèlement intérieur (Charlene, Molly et Veronica entre elles, elle deviennent Chona, Mona et Verona devant le Dr. Lutzky).

Partie à la fois terrible et grotesque, « Part 3: Open House » (C) se concentre sur le personnage d'Aretha Saxon, une esclave sur le point d'« expirer », c'est-à-dire de mourir ou d'être libérée. Au départ, cela revient métaphoriquement au même, et tout l'enjeu pour Aretha est d'arriver à faire de sa libération un moment de vie et d'émancipation, et non, comme le souhaiteraient les personnages qui l'entourent, une reconduction de son aliénation sous d'autres formes ou une condamnation à mort.

Au sein d'un cadre spatio-temporel mouvant, une grande part de l'action prend place le 19 juin 1865, jour de l'Émancipation : Aretha va bientôt quitter la famille Saxon, mais elle ne sait pas où aller. Le moment de son départ, ponctué de séances de photographie souvenir avec Charles, son maître, et les jumeaux Anglor et Blanca, se répète et s'étire. Les adieux aux Saxon alternent avec des scènes à la portée plus symbolique : une certaine Miss Faith arrache les dents d'Aretha en même temps que son identité, son histoire, et sa place sur le territoire. Ce faisant, elle la prive également du sourire exigé des esclaves. Pour justifier son action, elle invoque à plusieurs reprises un « book », une référence d'autorité qu'Aretha reprend à son compte et qui renvoie autant à la Bible qu'à l'Histoire telle qu'elle est écrite par les vainqueurs.

En général, la critique insiste sur l'aliénation et le *dismemberment* d'Aretha : incapable de s'émanciper, elle aurait intégré la rhétorique de l'esclavage⁶⁴⁶. Effectivement, Aretha subit docilement les sévices qu'on lui inflige. Cependant, il nous semble que cette analyse, bien que juste, ne rend que partiellement compte de ce qui se joue dans cette partie. En réalité, contrairement aux personnages des deux autres parties, Aretha a une prise de conscience, et s'empare, au moins pour une part, de son destin.

645. « Une société blanche dominante construit ainsi pour les filles une identité qui les démembrer et les nie en tant que femmes noires pour les reconstituer comme insectes. Résultat, elle ont perdu leur "Moi", leur définition de soi. » Philip C. Kolin, « "You one of uh mines?": Dis(re)membering in Suzan-Lori Parks's *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* », *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 54.

646. James Frieze, « *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom: Suzan-Lori Parks and the Shared Struggle to Perceive.* » *Modern Drama*, vol. 41, n° 4, 1998, p. 528 ; Philip C. Kolin, « "You one of uh mines?" », *op. cit.*, p. 57.

L'avant-dernière scène de « Open House » fait un saut dans le temps et nous conduit dans un appartement vide, que Miss Faith, devenue agente immobilière, fait visiter. On y retrouve le « book » sous la forme d'un livret de vente, ainsi qu'Aretha, errante et fantomatique. Les visiteurs ne sont autres qu'Anglor et Blanca, à la fois jumeaux et couple marié. « We're related. By marriage. It's all legal. By the book⁶⁴⁷. » Devant cette image incestueuse, qui renvoie moins à une situation dramatique qu'au fantasme d'un sang pur, Aretha répond : « We got different books⁶⁴⁸. » Cette réplique constitue selon nous le tournant de cette partie : pour la première fois, Aretha refuse le récit qui lui est imposé, et, non seulement reconnaît, mais encore revendique qu'il en existe un autre. Progressivement, les points de vue et les rapports de force s'inversent : Aretha exige de Miss Faith qu'elle fasse un amendement au « book », qui devient alors la Constitution ; elle ignore la place de domestique qu'Anglor et Blanca lui offrent gracieusement ; et, alors qu'elle ne savait pas où aller jusque là, elle décide de partir pour le Nord⁶⁴⁹. Ainsi, contrairement à ce qui a souvent été affirmé, « Open House » ouvre bel et bien la porte d'un *rememberment*. Simplement, la pièce, au lieu de s'y engouffrer, se replie sur une ultime fermeture.

« Part 4: Greeks (or The Slugs) » (D) raconte l'histoire de la famille Smith. D'inspiration autobiographique, c'est la partie la plus conventionnelle et la plus tragique. En poste sur une île perdue au milieu de l'océan, Mr. Sergeant Smith attend une « Distinction » militaire qui tarde à venir. Sa femme, Mrs. Smith, voyage régulièrement pour lui rendre visite ; après chaque rencontre (auxquelles nous n'assistons pas), un nouvel enfant s'ajoute à la famille. La séparation entre le père et le reste de la maisonnée est figurée par l'organisation du discours : aux scènes dialogiques entre la mère et les enfants répondent des scènes monologiques où le père leur écrit ou leur parle. La famille survit difficilement, et les meubles disparaissent progressivement de la demeure. Pourtant, malgré le temps qui passe et l'atrophie progressive de l'environnement et des corps (Mrs. Smith perd la vue, Mr. Smith perd ses jambes), les personnages, en particulier la mère, s'acharnent à maintenir les apparences pour l'autre partie. Les retrouvailles finales s'en trouvent tragiquement avortées,

647. « Nous sommes parents. Par mariage. C'est complètement légal. Dans les règles. » *IM*, p. 50.

648. « Nous avons des livres différents. » *Ibid.*, p. 51.

649. *Ibid.*, p. 51-52.

car ni les uns ni les autres ne se reconnaissent. Mr. Smith n'est pas réintégré à la famille, et Mrs. Smith s'adresse à ses enfants comme si elle reprenait sa vie d'avant.

Le dialogue qui aurait dû les réunir n'aboutissant pas, la pièce se clôt sur un dernier monologue. Le père raconte qu'il a été mutilé en arrêtant la chute d'un homme mystérieux tombé du ciel — à moins qu'il n'ait simplement trébuché sur une mine. Dans tous les cas, cette action faussement héroïque lui a permis d'obtenir la Distinction tant attendue, qui lui aura en définitive coûté ses jambes et son poste — désormais inutile pour l'armée, il a été remercié. « White culture, western mythology have literally crippled Sergeant Smith even as he earns the “distinction” that confers his grudging success in the white man's world⁶⁵⁰. »

Imperceptible Mutabilities est la chronique d'une « de-evolution⁶⁵¹ ». Les derniers mots de la pièce — « We'se slugs. Slugs. Slugs⁶⁵². » — montrent que les personnages, qui correspondent à trois générations de l'histoire africaine américaine, ont évolué à l'envers, de « snails » (escargots) à « slugs » (limaces). Et s'ils ne peuvent pas évoluer, c'est parce qu'ils sont *dis-membered*, démembrés et oubliés, démembrés par l'oubli, oubliés du fait qu'ils sont démembrés.

La forme de la pièce traduit cet éclatement : chaque partie est découpée en plusieurs tableaux non reliés par des liens logiques, où l'on saute sans transition d'un appartement à un laboratoire (« Snails »), de la maison de Charles au cabinet macabre de Miss Faith (« Open House »), ou d'une demeure familiale à une base militaire au milieu de l'océan (« Greeks (or The Slugs) »). Le passage d'une scène à une autre peut comprendre des ellipses temporelles conséquentes : dans « Greeks (or The Slugs) », à chaque nouvelle scène de famille apparaît un nouvel enfant qui a suffisamment grandi pour pouvoir participer à la conversation ; dans « Open House », on passe abruptement lors de la visite immobilière du jour de l'Émancipation à une époque plus récente. En outre, à l'intérieur de ce *dismemberment* généralisé, on observe une série de disjonctions et de dédoublements, qui exprime la dualité intérieure des personnages — ou la double conscience africaine américaine.

650. « La culture blanche et la mythologie occidentale ont littéralement estropié le Sergent Smith alors même qu'il gagne la “distinction” qui lui assure un succès accordé à contre-cœur dans le monde de l'homme blanc. » Alisa Solomon, « Signifying... », *op. cit.*, p. 78.

651. « Dé-évolution ». *DGL*, p. 141.

652. « On est des limaces. Des limaces. Des limaces. » *IM*, p. 71.

« Snails » est organisé selon une succession de dialogues et de monologues ; « Greeks (or The Slugs) » selon une alternance entre polylogue et monologue épistolaire ; et « Open House » ne comprend que des dialogues, mais qui oscillent entre rêve et réalité. La parole est souvent « disjointe⁶⁵³ » ; dans la suite de la conversation précitée qui ouvre « Snails », Charlene demande à Molly comment elle préfère ses œufs, tandis que celle-ci raconte son examen. « The two conversations become one only because of their proximity, not their content⁶⁵⁴. » On retrouve le même procédé dans « Open House » : pendant que l'agente immobilière vante le mérite des lieux, le couple péroré sur lui-même⁶⁵⁵. Le langage peut également muter : dans un monologue en anglais standard, Verona fait une incursion soudaine dans le vernaculaire africain américain. Et bien sûr, les personnages sont eux-mêmes dédoublés. Quand ce ne sont pas leurs noms qui changent (Molly/Mona, Charlene/Chona, Veronica/Verona), ils peuvent jouer deux rôles (Miss Faith, Anglor et Blanca). Cette dualité s'exprime enfin dans le fil rouge de la pièce, à savoir la photographie.

Dans chacune des trois parties analysées ici s'exprime, à travers la photographie, une disjonction entre l'image et la réalité. Le Naturaliste prend des clichés à l'aide du cafard géant ; Aretha compile les siens dans un « scrapbook » ; et le sergent Smith en envoie à sa famille. Mais aucun d'entre eux ne correspond à la réalité. Dans « Snails », c'est au spectateur de remarquer que les photos qui représentent Charlene et Molly vues par l'œil du cafard géant (projetées au-dessus du plateau plongé dans le noir) ne cadrent pas avec la discussion. Dans « Greeks (or The Slugs) », les personnages en font eux-mêmes le tragique constat. Et dans « Open House », c'est Aretha qui force la réalité. Devant l'impossibilité d'obtenir un sourire des enfants Saxon, elle conclut : « Dont matter none. Dont matter none at all. You say its uh cry I say its uh smile. These photographics is for my scrapbook. Scraps uh graphy for my book. Smile or no smile mm gonna remember you. Mm gonna remember you grinnin⁶⁵⁶. »

653. Michael Y. Bennett, « The Chorus “In between”: “Rep and Rev[ing]” Athenian Drama in Suzan-Lori Parks's *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 32, n° 1, Fall 2017, p. 95.

654. « Les deux conversations n'en deviennent une qu'à cause de leur proximité, pas de leur contenu. » *Ibid.*

655. *IM*, p. 50.

656. « Ça fait rien. Ça fait rien du tout. Vous dites c'est des pleurs je dis c'est un sourire. Ces photographies sont pour mon scrapbook. Des bouts d'écritures pour mon livre. Sourire ou pas sourire je vais me souvenir de vous. Je vais me souvenir de vous souriants. » *IM*, p. 54. Cette réplique comporte un jeu de mots sur « photographics », qui mélange « photographs » (photographies) et « graphics » (images), et un autre sur

Les parties 1, 3 et 4 d'*Imperceptible Mutabilities* se caractérisent par une tendance antiphonique, tendance qui renvoie *in fine* au dédoublement fondamental, qui sous-tend tous les autres : celui du *royaume*. Les personnages sont pris au piège entre le « kingdom⁶⁵⁷ » vendu par Miss Faith à Aretha, c'est-à-dire le royaume de Dieu — qui n'est autre qu'une escroquerie —, et le Third Kingdom, qui leur demeure invisible, mais informe toute leur existence.

In *Imperceptible Mutabilities*, the black characters in « Snails », Aretha in « Open House », and the Smith family in « Greeks (or Slugs) » all mistakenly look towards, respectively, science, the Bible, and the government to replace identities stolen by slavery and discrimination, but their truer, spectral identities lie just beyond what they can see: a timeplace outside history that they can only remember⁶⁵⁸.

Dans *Imperceptible Mutabilities*, les personnages noirs dans « Snail », Aretha dans « Open House » et la famille Smith dans « Greeks (or Slugs) » se trompent tous en attendant respectivement de la science, de la Bible et du gouvernement, qu'ils remplacent des identités volées par l'esclavage et la discrimination, mais leur véritables identités, spectrales, reposent juste au-delà de ce qu'ils perçoivent : dans un endroit hors de l'Histoire dont ils ne peuvent que se souvenir.

Le seul royaume qui attend les personnages n'est pas au Ciel, il clapote sous leurs pieds : il s'agit du Third Kingdom, un espace symbolique intermédiaire et liquide. « This poem provided, if you will, a kind of watery bed, a poetic bed, on top of which the rest of the play floated⁶⁵⁹. » En ce sens, le Third Kingdom « [is] the container of the whole play⁶⁶⁰ » ; il sous-tend le reste de la pièce, et informe en sous-marin les actions des autres parties.

« scraps », qui renvoie autant aux « bouts » qui composent le scrapbook qu'à des déchets. N. B. : un scrapbook est un livre de collage d'images, photos, etc., composé soi-même.

657. *Ibid.*, p. 44.

658. Shawn-Marie Garrett, « Figures, Speech and Form in *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* », *Suzan-Lori Parks: A Casebook*, *op. cit.*, p. 10.

659. « Ce poème était, si vous voulez, une sorte de lit liquide, de lit poétique au sommet duquel flottait le reste de la pièce. » Liz Diamond, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 181.

660. « [C'est] le contenant de toute la pièce. » *Ibid.*, p. 207.

Un royaume marin

Écrite dans un second temps sur une suggestion de Liz Diamond⁶⁶¹, le « Third Kingdom » a été relativement peu étudié par rapport aux autres parties, et jamais sous l'angle de la choralité. Elle a la particularité d'être scindée en deux : « Part 2: Third Kingdom » se situe entre « Snails » et « Open House », et « Third Kingdom: Reprise » entre « Open House » et « Greeks (or The Slugs) ». Elle forme le pont qui relie l'Afrique et l'Amérique, le passé et le présent, et les autres parties entre elles. De plus, la numérotation des parties ne tenant pas compte de la reprise, elle s'insère dans l'interstice laissé par le *dismemberment* de la pièce, et apparaît littéralement comme un entre-deux.

Le Third Kingdom est habité par un chœur⁶⁶² éclaté qui rejoue de manière paradoxale la traversée originelle, puisque qu'il semble être sur un bateau négrier en mouvement et s'exprimer en même temps depuis plusieurs autres endroits (le fond des eaux, la rive africaine et la rive américaine). Comme dans *Last Black Man*, ce chœur manifeste le point de vue de la communauté africaine américaine, et revêt un aspect spectral. Il regroupe cinq « seers » (voyants), qui sont tous des Rep & Rev les uns des autres. Les noms des quatre premiers (Kin-Seer, Us-Seer, Shark-Seer et Soul-Seer) font référence à la communauté (« kin » : « famille, proches » ; « us » : « nous »), au danger tapi sous la surface de la mer (« shark » : « requin »), et à l'âme (« soul »). Ces noms *signifient* sur le dernier, Over-Seer, qui renvoie au contremaître de la plantation (« overseer »). Ce jeu paronymique est accessible au lecteur comme au spectateur, puisque les figures se présentent en ouverture de leur partie.

Dans le « Third Kingdom », on retrouve les deux acceptions du Rep & Rev.

D'abord, cette partie s'organise selon une ambivalence entre répétition et progression. La deuxième moitié est un Rep & Rev de la première ; elles s'ouvrent et se clôturent de la même manière, avec quelques révisions. Comme dans « Open House », on décèle une certaine progression : le voyage en bateau n'aboutit pas, mais une arrivée est annoncée le mois suivant, puis le lendemain⁶⁶³. Cette avancée se lit aussi dans la Reprise à un niveau

661. Liz Diamond, citée par Philip C. Kolin, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 206-207.

662. Nous parlons de chœur pour désigner le groupe de figures, et de choralité à propos de la forme que prend leur échange.

663. *IM*, p. 40, p. 57.

métaphorique, puisque l'on passe de « Throw-ing. Up. » à « Throw-ing. Kisses⁶⁶⁴. » Si elle ne procure pas l'apaisement de *Last Black Man*, *Imperceptible Mutabilities* offre néanmoins une forme de guérison, à travers l'adieu au continent originel.

Ensuite, l'écriture y est liquide. Dans son article « Signifying on the Signifyin': The Plays of Suzan-Lori Parks », Alisa Solomon se souvient de la manière dont le « Third Kingdom » sonnait dans le spectacle de Liz Diamond : « Sounds and words repeat like rolling waves in this piece, making it feel as though it takes place in a huge echo chamber⁶⁶⁵. » La métaphore aquatique n'est pas anodine ; dans cette choralité, c'est le mouvement de la mer qui s'exprime. Cependant, l'eau ne constitue pas un motif comme dans *Last Black Man*. Le champ lexical marin traverse bien le discours (« water », « sea », « boat », « coast », « fish », « shark », « shore⁶⁶⁶ », etc.), mais il crée un espace plutôt qu'un mouvement. Dans *Last Black Man*, les métamorphoses du motif de l'eau traduisaient la progression de Black Man vers la liberté ; chaque personnage pouvait s'en emparer et le modeler à sa convenance. Dans le « Third Kingdom », les figures n'ont pas ce pouvoir car *elles sont elles-mêmes plongées dans l'eau*. Si leur langue, tout aussi étrange que dans *Last Black Man*, nous parvient déformée, c'est parce que, soumise aux caprices de l'océan, elle est diffractée par l'eau.

Entrons à présent dans les ondulations du discours.

De manière similaire à ce que nous avons observé dans *Last Black Man*, le partage des voix épouse dans le « Third Kingdom » un mouvement ambivalent entre flux et reflux, forme et informe. Il s'organise autour d'une alternance (non stricte) entre des moments de regroupement — du discours, des images — et des moments de dissolution du langage, qui paraît alors circuler comme de l'eau. Un certain nombre de motifs, répétés et variés, s'écoulent de bouche en bouche. Au sein de ces fluctuations, une évolution se fait jour : de plus en plus fragmentaire, la parole tend globalement vers l'éclatement et l'indistinction des voix. Pour permettre l'appréciation de ce mouvement et de cette évolution, nous proposons au lecteur deux extraits relativement longs issus de chacune des deux moitiés du Third Kingdom.

664. De « vomir » à « envoyer des baisers ». *Ibid.*, p. 54, p. 57.

665. « Dans cette partie, les sons et les mots sont répétés comme des vagues retentissantes, donnant l'impression qu'elle prend place dans une immense chambre d'écho. » Alisa Solomon, « Signifying... », *op. cit.*, p. 77.

666. « Eau », « mer », « côte », « poisson », « requin », « rive », etc.

Situé au début de l'échange, après les présentations (les figures disent d'abord leur nom, chacune deux fois), le premier extrait a la particularité d'installer un cadre antiphonique avant de s'en écarter rapidement. Par le *call and response* initial s'installe un récit principal, une sorte de conte⁶⁶⁷ parabolique qui dit la condition du chœur et, par extension, des personnages de la pièce. Plus tard repris par Shark-Seer, ce récit est d'abord pris en charge par Kin-Seer et constitue le squelette autour duquel s'articulent les autres interactions. Rappelant la figure du conteur, Kin-Seer est (comme son nom l'indique) en charge du récit de la communauté ; double de l'autrice, c'est lui qui ouvre et ferme les deux moitiés du Third Kingdom.

KIN-SEER: Last night I dreamed of where I comed from. But where I comed from diduhnt look like nowhere like I been.

SOUL-SEER: There were 2 cliffs?

KIN-SEER: There were.

US-SEER: Uh huhn.

SHARK-SEER: 2 cliffs?

KIN-SEER: 2 cliffs: one on each other side thuh world.

SHARK-SEER: 2 cliffs?

KIN-SEER: 2 cliffs where thuh world had cleaved intuh 2.

OVER-SEER: The 2nd part comes apart in 2 parts.

SHARK-SEER: But we are not in uh boat!

US-SEER: But we iz.

SOUL-SEER: Iz. Uh huhn. Go on—

KIN-SEER: I was standin with my toes stuckted in thuh dirt. Nothin in front of me but water. And I was wavin. Wavin. Wavin at my uther me who I could barely see. Over thuh water on thuh uther cliff I could see my uther me but my uther me could not see me. And I was wavin wavin wavin sayin gaw gaw gaw gaw eeeeeee-uh.

OVER-SEER: The 2nd part comes apart in 2 parts.

SHARK-SEER: But we are not in uh boat!

US-SEER: But we iz.

SOUL-SEER: Gaw gaw gaw gaw eeeee—

KIN-SEER: Ee-uh. Gaw gaw gaw gaw eeeee—

SOUL-SEER: Ee-uh⁶⁶⁸.

667. Le mot « tale » apparaît dans la seconde moitié. *IM*, p. 54.

668. *IM*, p. 37-38. Dans le lexique de l'essai « from Elements of Style », Parks définit « gaw » comme un stop glottal, un claquement de langue ou une articulation étranglée du mot « Gaw! » (*ES*, p. 17-18), que l'on peut interpréter comme une variation de « Go! » ou un version dégradée de « God! ». Plus tard repris à l'unisson, le terme connote un son de gorge qui évoque l'asphyxie, la noyade et, en filigrane, le lynchage (Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks, op. cit.*, p. 50).

KIN-SEER: Cette nuit j'ai rêvé d'où je venais. Mais d'où je venais ne ressemblait à aucun des endroits où je suis allé.
 SOUL-SEER: Il y avait 2 falaises ?
 KIN-SEER: 2 falaises.
 US-SEER: Uh huhn.
 SHARK-SEER: 2 falaises ?
 KIN-SEER: 2 falaises : une de chaque côté du monde.
 SHARK-SEER: 2 falaises ?
 KIN-SEER: 2 falaises là où le monde s'était fendu en 2.
 OVER-SEER: La 2^e partie est en 2 parties.
 SHARK-SEER: Mais nous ne sommes pas dans un bateau !
 US-SEER: Mais si.
 SOUL-SEER: Si. Uh huhn. Continue —
 KIN-SEER: J'étais debout avec mes orteils coincés dans la saleté. Rien devant moi que de l'eau. Et je faisais signe. Signe. Signe à mon autre moi que je pouvais à peine voir. De l'autre côté de l'eau sur l'autre falaise je pouvais voir mon autre moi mais mon autre moi ne pouvait pas me voir moi. Et je faisais signe signe signe en disant gaw gaw gaw gaw eeeeeee-uh.
 OVER-SEER: La 2^e partie est en 2 parties.
 SHARK-SEER: Mais nous ne sommes pas dans un bateau !
 US-SEER: Mais si.
 SOUL-SEER: Gaw gaw gaw gaw eeeee—
 KIN-SEER: Ee-uh. Gaw gaw gaw gaw eeeee—
 SOUL-SEER: Ee-uh.

La disposition typographique donne à voir le roulis répétitif de cette choralité. La parole progresse par vagues, entre flux (récit de Kin-Seer) et reflux (rupture du récit par un *call and response* au débit rapide et quelques interruptions, puis dissémination en onomatopées).

La tendance antiphonique observée dans le reste de la pièce se retrouve donc également ici. Le *call and response* donne à entendre la fracture du monde dont il est question (« 2 cliffs where thuh world had cleaved intuh 2 »), laquelle fait écho à celle du moi (« Wavin at my uther me »). Parks renvoie ici à « la ligne de partage des couleurs⁶⁶⁹ » et à la double conscience subséquente, c'est-à-dire, ajouterions-nous, à la qualité *dissonante* de l'identité noire. Un Rep & Rev entre « Self », « SOULF », « sould » et « soul⁶⁷⁰ » suggère plus loin que c'est la mise en vente de l'âme noire qui a entraîné son fractionnement.

669. W. E. B. Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., p. 7.

670. « Soulf » et « Sould » sont deux néologismes qui mêlent « Self » (Moi), « soul » (âme) et « sold » (vendu). *IM*, p. 39-40.

La particularité de Parks est de *signifier* sur la dualité identifiée par Du Bois et d’y ajouter un troisième terme. Les figures du Third Kingdom ne sont pas seulement divisées en deux, mais en trois : une partie se trouve en Afrique, l’autre en Amérique, et la dernière, née de la fracture initiale, gît au fond de l’Océan Atlantique. Le chœur est là pour dire cette partition du sujet et raconter la genèse du « 3rd Self » qui hante l’ensemble des personnages de la pièce. « My new Self was uh 3rd Self made by thuh space in between. [...] Rose up out uh thuh water and standin on them waves my Self was standin. And my Self that rose between us went back down in-to-the-sea⁶⁷¹. » Souvent relevé par la critique, ce troisième Moi englobe et réfléchit les deux premiers. Selon Jennifer Larson, il personnifie la lunette de Parks, laquelle relève d’une sorte de « triple conscience » qui explore les « espaces liminaires » de chaque côté de la dualité duboisienne⁶⁷². Cette idée rejoint celle d’Alisa Solomon, pour qui Parks « is really doubly dealing with double consciousness: while investigating the inner and outer worlds of African-American life from the inside, she is also showing how both are viewed from the outside⁶⁷³ ». L’apparition de ce troisième Moi nous invite en fait à élargir la conception conventionnelle du sujet.

S’il est vrai que ce troisième Moi est la personnification de la triple conscience parksienne, c’est-à-dire d’un point de vue qui en englobe d’autres et qui les réfléchit, alors cela signifie qu’il n’est pas fixe. Emprisonné au fond des eaux, ce troisième Moi, qui coule dans les veines des deux premiers, est *liquide*. Il circule. Il agit comme un courant à la fois intérieur et extérieur qui relie les fragments du Self, les *seers* et *in fine* les autres personnages de la pièce entre eux. Ce troisième Moi suggère que les limites du sujet sont poreuses, ce qui se traduit dans le texte par une indifférenciation progressive des voix.

Du début de la première moitié à la fin de la seconde, les interventions des *seers* tendent peu à peu à se superposer, s’entrelacer, voire fusionner. Au fil de la progression des échanges, les répliques deviennent de plus en plus courtes. Le balancement entre flux et reflux demeure, mais son amplitude diminue. Le rythme accélère, le ressac s’intensifie. Petit à petit, le récit central s’émiette, partagé entre les voix de Kin-Seer et de Shark-Seer,

671. « Mon nouveau Moi était un 3^e Moi créé par l’espace intermédiaire. [...] Surgi des eaux il s’est tenu là sur les vagues mon Moi se tenait. Et mon Moi qui a surgi entre nous est retourné au-fond-de-la-mer. » *Ibid.*, p. 55.

672. Jennifer Larson, *Understanding Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*

673. « En réalité, [Parks] traite doublement la double conscience : tout en explorant de l’intérieur les mondes internes et externes de la vie africaine américaine, elle montre comment ces deux mondes sont perçus de l’extérieur. » Alisa Solomon, « Signifying on the Signifyin’ », *op. cit.*, p. 75.

lesquelles peuvent aller jusqu'à se confondre⁶⁷⁴. Le chœur prend de plus en plus la parole à l'unisson (deux fois dans la première moitié, quatre dans la seconde). Ce mouvement paradoxal entre fragmentation et confusion, éclatement et indistinction, trouve son aboutissement dans l'un des très rares exemples de disposition partitionnelle de l'œuvre parksien, dans lequel, à l'exception d'Over-Seer, toutes les figures parlent simultanément.

OVER-SEER, KIN-SEER, SOUL-SEER, SHARK-SEER AND US-SEER: Gaw gaw gaw gaw ee-uh. Gaw gaw gaw gaw ee-uh.

SHARK-SEER: This is us speech in uh language of codes. Secret signs and secret symbols.

KIN-SEER: Wave wave wave wave. Wave wave wave wave.

SHARK-SEER: Should I jump shouldijumporwhut? Should I jump shouldijumporwhut?

KIN-SEER:

Wave wave wave wave.

Wavin wavin

Wavin wavin

SHARK-SEER:

Should I jump shouldijumporwhut?

Should I jump should I jump

shouldijumporwhut?

US-SEER: Baby, what will I do for love?

SOUL-SEER: Rock. Thuh boat. Rock. Thuh boat.

KIN-SEER:

Wavin wavin

wavin

wavin

SOUL-SEER:

Rock. Thuh boat.

Rock.

Thuh boat.

SHARK-SEER:

Shouldijump

Shouldijump

or whut?

US-SEER:

Thuh sky

was just

as blue!

THUP!

Wavin wavin

wavin

wavin

Rock. Thuh boat.

Rock.

Thuh boat.

Shouldijump

Shouldijump

or whut?

Thuh sky

was just

as blue!

OVER-SEER: HO!

KIN-SEER:

Wavin wavin

wavin

wavin

SOUL-SEER:

Rock. Thuh boat.

Rock.

Thuh boat.

SHARK-SEER:

Shouldijump

Shouldijump

or whut?

US-SEER:

Thuh sky

was just

as blue!

THUP!

674. *IM*, p. 55.

Wavin wavin	Rock. Thuh boat.	Shouldijump	Thuh sky
wavin	Rock.	Shouldijump	was just
wavin	Thuh boat.	or whut?	as blue!

OVER-SEER: HO!

KIN-SEER, SOUL-SEER, SHARK-SEER, US-SEER AND OVER-SEER: Gaw gaw gaw gaw gaw gaw gaw⁶⁷⁵.

OVER-SEER, KIN-SEER, SOUL-SEER, SHARK-SEER AND US-SEER: Gaw gaw gaw gaw ee-uh. Gaw gaw gaw gaw ee-uh.

SHARK-SEER: C'est un discours dans un langage codé. Signes et symboles secrets.

KIN-SEER: Salue salue salue salue. Salue salue salue salue.

SHARK-SEER: Devraisjesauter Devraisjesauterouquoi ? Devraisjesauter Devraisjesauterouquoi ?

KIN-SEER:	SHARK-SEER:
Salue salue salue salue.	Devraisjesauter Devraisjesauterouquoi ?
saluant saluant	Devrais-je sauter devrais-je sauter
saluant saluant	Devraisjesauterouquoi ?

US-SEER: Baby, qu'est-ce que je ferai par amour ?

SOUL-SEER: Fais. Des remous. Fais. Des remous.

KIN-SEER:	SOUL-SEER:	SHARK-SEER:	US-SEER:
Saluant saluant	Fais. Des remous.	Devraisjesauter	Le ciel
saluant	Fais.	Devraisjesauter	était juste
saluant	Des remous.	ou quoi ?	aussi bleu !
			THUP !

Saluant saluant	Fais. Des remous.	Devraisjesauter	Le ciel
saluant	Fais.	Devraisjesauter	était juste
saluant	Des remous.	ou quoi ?	aussi bleu !

OVER-SEER: HO !

KIN-SEER:	SOUL-SEER:	SHARK-SEER:	US-SEER:
Saluant saluant	Fais. Des remous.	Devraisjesauter	Le ciel
saluant	Fais.	Devraisjesauter	était juste
saluant	Des remous.	ou quoi ?	aussi bleu !

675. *Ibid.*, p. 56-57.

THUP !

Saluant saluant	Fais. Des remous.	Devraisjesauter	Le ciel
saluant	Fais.	Devraisjesauter	était juste
saluant	Des remous.	ou quoi ?	aussi bleu !

OVER-SEER: HO !

KIN-SEER, SOUL-SEER, SHARK-SEER, US-SEER AND OVER-SEER: Gaw gaw
gaw gaw gaw gaw gaw gaw.

Situé à la fin de la Reprise (sans en être néanmoins le passage conclusif), cet extrait donne l'impression d'une plongée tourbillonnante au cœur du Third Kingdom. S'y exprime de manière éclatante l'aspect dissonant de cette choralité : parallèles, les répliques ne se répondent pas, mais concourent tout de même au discours commun. Elles avancent ensemble, mais séparément. En cela, elles constituent sans doute l'un des exemples les plus frappants de partage des voix jazzistique du théâtre de Parks. En outre, cette disposition partitionnelle nous met sur la piste de la place de chacun au sein du Third Kingdom ; chacun des *seers* exprime en effet un point de vue particulier.

Sur la carte du Third Kingdom, Kin-Seer, saluant de loin l'autre rive, parle depuis la côte américaine — souvenons-nous qu'il est un double de l'autrice. Soul-Seer, qui cherche à bousculer le bateau, est au fond de l'eau. Shark-Seer, qui se demande s'il doit sauter, se trouve sur le navire. Us-Seer, lui, est resté en Afrique. « Us-Seer seems to embody the home body, standing in both for those who are left behind when slaves depart and those, within the diaspora, who are themselves left behind by practices that divide to conquer⁶⁷⁶. » Et Over-Seer, le contremaître, incarne le point de vue blanc.

L'extrait ci-dessus le met bien en valeur, mais on peut aussi le voir dans la citation précédente : les interventions d'Over-Seer créent des ruptures sémantiques et rythmiques. Au lieu d'ouvrir ou de soutenir l'échange, il a tendance à l'interrompre. Qu'elles prennent la forme de sentences, d'ordres ou de menaces, les répliques d'Over-Seer sont affirmatives et sans appel. Déshumanisante, la seule question qu'il pose — « Who're you again⁶⁷⁷? » — est

676. « Us-Seer semble incarner le corps resté à la maison, représentant à la fois ceux qui restent derrière au départ des esclaves, et ceux, au sein de la diaspora, qui sont eux-mêmes laissés derrière par des pratiques qui divisent pour régner. » James Frieze, « *Imperceptible Mutabilities...* », *op. cit.*, p. 527.

677. « Qui es-tu déjà ? » *Ibid.*, p. 39-40.

précisément celle à laquelle les autres figures ne peuvent pas répondre. Il est de surcroît l'unique figure dont le langage n'est pas altéré, et correspond à un anglais standard.

Pour autant, Over-Seer n'est pas extérieur au groupe ; il est partie prenante de la choralité. Certes, un examen attentif montre qu'il se trouve à une place marginale, mais ses quelques traits distinctifs ne suffisent pas à l'en exclure, ni à compromettre l'équilibre de l'ensemble. Tout en tenant sa position, il participe au roulis choral : plusieurs de ses répliques prennent la forme de Rep & Rev, et il prend part à plusieurs unissons, dont les deux qui ouvrent et ferment notre second extrait. Notre hypothèse est que, en plaçant Over-Seer dans cette situation paradoxale, Parks attire notre attention sur sa participation au *dismemberment* psychologique, social et ontologique de l'homme noir, et nous montre en même temps que l'homme blanc, contrairement à ce qu'il croit, n'en est pas préservé. En cela, Parks adopte une position baldwinienne.

Dans un article publié en 1985, James Baldwin explique que « chacun d'entre nous, sans qu'on puisse rien y faire, contient l'autre : [...] le Blanc contient le Noir, le Noir le Blanc. Nous sommes une partie de l'autre⁶⁷⁸. » Cette idée, que l'on retrouve souvent sous sa plume, permet de dire que la fracture du Moi qui est au cœur d'*Imperceptible Mutabilities* concerne non seulement les Noirs, mais aussi les Blancs. Tous ensemble, les *seers* forment la totalité kaléidoscopique de l'identité noire, dans la mesure où celle-ci non seulement inclut sa relation à l'identité blanche, mais *est* aussi l'identité blanche. « Within the subject is its other⁶⁷⁹ », écrit Parks. En conséquence, la place de chacun est fonction non pas d'une essence ou d'une nature profonde mais de sa position dans le groupe.

Il ne s'agit pas de conférer aux *seers* une histoire ou une psychologie, mais d'identifier leur position, au sens géographique, sur la carte du Third Kingdom. Les *seers* ne sont pas des personnages, mais des coordonnées de l'Atlantique noir⁶⁸⁰. Mouvantes, ces

678. James Baldwin [1985], *Retour dans l'œil du cyclone*, trad. Hélène Borraz, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2015, p. 206.

679. « Le sujet contient son autre. » *EBP*, p. 19.

680. En ce sens, nous nous inscrivons en faux par rapport à l'une des rares études qui s'intéresse de près au « Third Kingdom », « The Chorus "In between"... » de Michael Y. Bennett (*op. cit.*, p. 91-106). Si Bennett a raison de dire que les personnages de « Snails », « Open House » et « Greeks (or The Slugs) » ne sont que des exemples d'un état d'être qui est personnifié par le chœur (p. 93), il nous semble que l'on ne peut pas, comme il le fait, en conclure que le chœur est « the (communal) main character of the play » (« le personnage principal (collectif) de la pièce. », p. 92), parce qu'il nous paraît réducteur de parler de « character ». Le fait d'envisager les *seers* comme des personnages le conduit d'ailleurs à des spéculations sur leur situation matérielle et psychologique à bord du navire négrier, alors que, selon nous, le Third Kingdom invite précisément à dépasser

coordonnées n'ont de sens que les unes par rapport aux autres. Souvenons-nous des mots d'Ornette Coleman : « c'est seulement parce que nous dépendons les uns des autres que cette musique prend la forme qu'elle a⁶⁸¹. » Balancés par la houle, les *seers* suivent les éternelles et *imperceptibles mutabilités* du mouvement des vagues, toutes in(ter)dépendantes.

Récapitulons. La relation entre Over-Seer et les autres figures révèle d'une part que l'identité n'est pas fixe mais fluide, et d'autre part qu'elle est plus vaste que l'on ne croit. Si l'identité noire *est* l'identité blanche, alors cela signifie que le Moi *est* l'Autre. Le « Self » dont il est question dans ces pages n'équivaut pas au sujet individuel ; il est plus grand que l'ego, il l'englobe et le dépasse. Chaque *seer* n'est qu'une modalité, un pôle, une coordonnée de ce Moi élargi — ou liquide. Notre hypothèse est que l'état d'être des *seers* correspond à celui de l'improvisateur.

En effet, le jazz a depuis longtemps redéfini les liens entre le Moi et l'Autre, l'un et le multiple, le conscient et l'inconscient — et ce, quoique différemment, dans tous les styles. Pensant à un jazz plus classique que celui qui occupe principalement ces pages, Ralph Ellison avance ainsi dans un article consacré au guitariste Charlie Christian que, dans le jazz « authentique », le soliste s'inscrit dans une relation paradoxale avec le groupe :

There is [...] a cruel contradiction implicit in the art form itself, for true jazz is an art of individual assertion within and against the group. Each true jazz moment (as distinct from the uninspired commercial performance) springs from a contest in which each artist challenges all the rest; each solo flight, or improvisation, represents [...] a definition of his identity: as individual, as member of the collectivity and as a link in the chain of tradition. Thus, because jazz finds its very life in an endless improvisation upon traditional materials, the jazzman must lose his identity even as he finds it⁶⁸².

Il y a [...] une contradiction cruelle et implicite dans la forme de l'art lui-même, car le vrai jazz est un art d'affirmation individuelle, avec et contre le groupe. Chaque moment de jazz authentique (par opposition aux performances commerciales non inspirées) émane d'un combat dans lequel chaque artiste met tous les autres au défi ; chaque envol ou improvisation du soliste représente [...] une définition de son identité en tant qu'individu, en tant que membre de la collectivité et en tant que lien dans la chaîne de la

ce niveau de compréhension.

681. Ornette Coleman, cité par Jean-Pierre Binchet, *Jazz Magazine*, *op. cit.*, p. 22.

682. Ralph Ellison, « The Charlie Christian Story » [1958], *Living With Music: Ralph Ellison's Jazz Writings*, ed. Robert G. O'Meally, New York, The Modern Library, 2002, p. 36.

tradition. Ainsi, parce que le jazz trouve son sens même dans une improvisation sans fin sur des matériaux traditionnels, le jazzman doit perdre son identité au moment même où il la trouve.

Dans cette célèbre citation, le rapport entre l'un et le multiple se met en place dans le cadre de l'interprétation de « matériaux traditionnels », et d'une distinction entre le soliste et le reste du groupe, deux éléments plutôt caractéristiques du « standard-jazz practice⁶⁸³ ». Pourtant, même si le cadre change, il nous semble que la relation paradoxale qu'Ellison met au jour ne disparaît pas avec le free jazz ; elle se voit déplacée et redéfinie⁶⁸⁴.

« To improvise is to fluctuate, to pass from one state to another, from one form to another, and occasionally to make passage from one into another. [...] One doesn't identify any longer with oneself, master of the word, one attempts the double identification with one's self and self's other⁶⁸⁵. » Dans le jeu, « les limites entre le sujet et l'Autre s'estompent⁶⁸⁶ ». L'improvisateur noue ensemble l'autre dans le Moi, et le Moi dans l'autre — l'« autre » en question pouvant être de toute nature (matière, objet, savoir ; être humain, être vivant ; ancêtre, esprit, divinité ou force cosmique). « Car l'improvisation, c'est l'autre. C'est devenir quelqu'un, l'autre que l'on est — non pas celle ou celui qui se tient à côté, mais l'autre ici réveillé par celle ou celui qui passe par là, à travers soi. C'est se densifier et se démultiplier⁶⁸⁷. » Et cette démultiplication du sujet s'accompagne d'une unification du groupe.

Le mouvement réciproque que nous avons identifié dans l'*interplay* jazzistique entre l'individu et le groupe, l'un et le multiple, la partie et le tout, n'est pas qu'une dialectique, c'est un *devenir*. L'improvisation met en jeu une alliance entre un devenir-multiple du sujet (*dismembering*, dirait Parks) et un devenir-sujet du multiple (*remembering*)⁶⁸⁸. Les musiciens

683. Robert Hodson, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, op. cit., p. 117.

684. L'idée que le free jazz s'inscrit dans le prolongement de ce qui l'a précédé n'est pas neuve. En forgeant l'expression « champ jazzistique », c'est entre autres ce qu'Alexandre Pierrepont voulait souligner.

685. « Improviser, c'est fluctuer, passer d'un état à un autre, d'une forme à une autre, et occasionnellement frayer un passage de l'un dans l'autre. [...] Le musicien ne s'identifie plus avec lui-même, maître de la parole, mais tente une double identification avec son moi et avec le moi de l'autre. » Alexandre Pierrepont, « The Salmon of Wisdom: On the Consciousness of Self and Other in Improvised Music and in the Language that Sets One Free », *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1, dir. George E. Lewis et Benjamin Piekut, Oxford University Press, 2015, p. 209.

686. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, op. cit., p. 120.

687. Alexandre Pierrepont, notes de pochette de Joëlle Léandre, George Lewis, *Transatlantic Visions*, enregistré en direct au Vision Festival XIII, New York, RogueArt, juin 2008.

688. Alexandre Pierrepont, *The Oxford Handbook...*, op. cit., p. 211.

évoquent souvent la manière dont, au cours d'une improvisation, ils peuvent avoir le sentiment de voir s'effacer les contours de leur identité individuelle⁶⁸⁹. Le Je et le Tu s'estompent au profit d'un Nous élargi qui ne peut se réduire exactement à la somme de ses parties. Cette expérience de jeu a conduit nombre d'improvisateurs à envisager le Moi non comme une totalité close, mais comme un vaisseau ou un « circuit⁶⁹⁰ ». À rebours d'une conception qui fait de lui un pur *émetteur* du discours, l'individu est envisagé comme un *transmetteur*. Sonny Rollins confiait à *Jazz Magazine* en 1987 : « Je veux vraiment atteindre un point où je ne suis pas tenu de penser à ce que je joue [...], laisser la musique m'investir plutôt qu'essayer constamment de la créer⁶⁹¹. » Traversé par des courants ou des flux, l'improvisateur n'est pas seul maître à bord.

« Quand nous enregistrons, j'ai quelquefois beaucoup de mal à croire, quand j'entends par la suite l'enregistrement, que c'est ma formation qui a pu jouer ainsi », raconte Ornette Coleman. « Je suis tellement affairé et absorbé par ce que je fais que je ne me rends pas compte de ce que je fais au moment où je le fais⁶⁹². » Dans cette déclaration, il ne s'agit pas seulement de concentration ; on touche là à une forme d'inconscience, ou, pour paraphraser les surréalistes, de composition automatique. Tout se passe comme si la source de la parole se déplaçait *entre* les parties en présence, comme si la musique elle-même prenait le relais du musicien, de sorte qu'il a l'impression que *ça* joue en lui, avec lui, à travers lui. Ce faisant, lui aussi « doit perdre son identité au moment même où il la trouve ».

À une question sur le choix de ses instrumentistes, Ornette Coleman répond qu'il préfère les musiciens qui jouent non pas avec lui, en tant qu'individu, mais avec la musique, en tant que tout : « I like to let the total thing make the music, you know. [...] As long as they don't do anything to make me sound good but they get with the music, then that's beautiful⁶⁹³. » C'est que l'improvisateur « travaille dans le tout⁶⁹⁴ ». « Creative musicians [...]

689. Cette affirmation s'appuie sur un certain nombre de conversations informelles avec des musiciens (Jocelyn Mienniel, Andy Emler, Benjamin de La Fuente, Eve Risser, Antonin-Tri Hoang...).

690. Alexandre Pierrepont, *The Oxford Handbook...*, *op. cit.*, p. 208.

691. Sonny Rollins, cité par Ben Sidran, « Rollins des deux côtés du pont », *Jazz Magazine*, n° 359, mars 1987, p. 36, repris dans Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique*, *op. cit.*, p. 169.

692. Ornette Coleman, cité par Jean-Pierre Binchet, *Jazz Magazine*, *op. cit.*, p. 22.

693. « J'aime que la musique soit le résultat d'une totalité, tu vois. [...] Tant qu'ils ne s'attachent pas à me faire sonner bien mais qu'ils s'embarquent dans la musique, c'est beau. » Ornette Coleman, cité par A. B. Spellman, *Four Jazz Lives*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004 [1966], p. 143.

694. Colas Duflo, *Jazzs*, *op. cit.*, p. 42.

play others, in themselves and around them; they play the world and the universe. All of being is their instrument⁶⁹⁵. »

À ce stade, nous sommes tentés de réviser une proposition de la contrebassiste et célèbre improvisatrice Joëlle Léandre. Selon elle, lorsque l'improvisation est réussie, « il n'y a plus d'être, il n'y a plus de sujet⁶⁹⁶ ». Il serait plus juste de dire : lorsque l'improvisation est réussie, il n'y a plus de sujet, *il n'y a plus que de l'être*.

Selon nous, c'est exactement ce qu'exprime la choralité dissonante du Third Kingdom. Comme chaque Moi y est partagé en plusieurs (en trois⁶⁹⁷), à l'inverse tous les Moi n'en forment en réalité qu'un seul. Rep & Rev les uns des autres, les *seers* constituent en fait cinq fragments d'un même sujet. Le Third Kingdom témoigne d'un mouvement réciproque entre morcellement *du* sujet, traversé par différentes voix, et unité *des* sujets, reliés entre eux par un même *être*. Chez les improvisateurs comme chez Suzan-Lori Parks, l'*être* dont il s'agit a une grande dimension spirituelle. Après tout, les *seers* sont des voyants. De plus, en vertu du Rep & Rev évoqué plus haut entre « Self », « SOULF », « sould » et « soul⁶⁹⁸ », on passe du sujet (« Self ») à l'âme (« soul »). Les *seers* sont non seulement les parcelles d'un même *être*, mais d'une même *âme*.

Laissons là pour l'instant la dimension métaphysique de cet *être*, que nous examinerons au chapitre 7, et revenons à présent aux êtres qui peuplent *Imperceptible Mutabilities*. Que nous apprend le Third Kingdom sur l'ensemble de la pièce ?

« Un royaume suspendu⁶⁹⁹ »

Comme l'explique Glenda R. Carpio, « *Imperceptible Mutabilities* [...] is essentially four plays that Parks links through verbal riffs and repetitions into a whole. [...] Each relates

695. « Les musiciens créatifs [...] jouent les autres, en eux et autour d'eux ; ils jouent le monde et l'univers. L'ensemble de l'être est leur instrument. » Alexandre Pierrepont, *The Oxford Handbook...*, *op. cit.*, p. 209.

696. Joëlle Léandre, *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, MF, 2008, p. 84.

697. Remarquons que le chiffre 3 qui est au cœur d'*Imperceptible Mutabilities* se retrouve aussi chez des improvisateurs tels que Richard Muhal Abrams (« Conversations With the Three of Me » [Conversations avec mes trois Moi], *The Hearinga Suite*, Black Saint, 1989) ou Charles Mingus, qui ouvre son autobiographie sur ces mots : « In other words, I am three. » [En d'autres termes, je suis trois.] (*Beneath the Underdog*, Vintage Books, 1971, p. 3). Il serait intéressant de comparer plus précisément leur usage symbolique de ce chiffre avec celui de Parks.

698. *IM*, p. 39-40.

699. Koffi Kwahulé, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 53.

to the other via linguistic refrains that have the effect of evoking the presence of the dead in the language of the living⁷⁰⁰. » Proverbes, images, champs lexicaux ou expressions : une quinzaine de « refrains » est reprise et variée d'une partie à l'autre, ce qui fait que les trois groupes de personnages de « Snails », « Open House » et « Greeks (or The Slugs) » apparaissent comme des Rep & Rev les uns des autres.

Plusieurs de ces Rep & Rev ont été analysés par la critique. James Frieze évoque le parallèle entre les questions de Molly (« What should I do Chona should I jump should I jump or what⁷⁰¹? ») et de Kin-Seer (« Should I jump? Shouldijumporwhut⁷⁰²? »), qui connecte suicide par défenestration et saut depuis le bateau négrier⁷⁰³. De son côté, Shawn-Marie Garrett s'arrête sur une onomatopée : « “Splat. Splat. Splatsplatsplat.”: Parks riffs on this syllable over and over in Parts 1 and 2, and depending on the imaginary context, a roach is squashed, an egg cracks, a suicide hits the pavement, or a captive African is jettisoned from a slave ship⁷⁰⁴. » Nous pourrions ajouter à ces exemples celui de « Black folks with no clothes⁷⁰⁵ », qui superpose l'imagerie exotique de *Wild Kingdom* (dans le monologue de Verona) à celle des déportés africains (dans la bouche de Shark-Seer) ; ou encore celui de « duhduhnt he know my name⁷⁰⁶? », qui conflue les figures du contremaître qui ignore le nom de ses esclaves et de Mr. Smith, qui ne connaît pas ses enfants.

Contractant tous les temps dans le présent de la représentation, ces différents Rep & Rev discursifs donnent non seulement l'impression que les personnages sont hantés par les voix du Third Kingdom, mais encore qu'ils *sont* eux-mêmes dans le Third Kingdom. Dans la mesure où leur Moi ne se limite pas aux contours de leur individualité, les personnages de la pièce *sont* les *seers*, et réciproquement. Grâce à l'aspiration chorale induite par le Rep & Rev, on comprend que la mutabilité, l'élargissement et la liquéfaction qui caractérisent le sujet dans le Third Kingdom les affectent également.

700. « *Imperceptible Mutabilities* [...] est essentiellement quatre pièces que Parks lie en un tout à travers des répétitions et des riffs verbaux. [...] Chacune est reliée aux autres à travers des refrains linguistiques qui ont pour effet d'évoquer la présence des morts dans le langage des vivants. » Glenda R. Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 196.

701. « Qu'est-ce que je devrais faire Chona devrais-je sauter devrais-je sauter ou quoi ? » *IM*, p. 25.

702. « Devrais-je sauter ? Devraisjesauterouqwa ? » *Ibid.*, p. 40.

703. James Frieze, « *Imperceptible...* », *op. cit.*, p. 528.

704. « “Splat. Splat. Splatsplatsplat.” : Parks *riffe* sur cette syllabe encore et encore dans les Parties 1 et 2, et, selon le contexte imaginaire, un cafard est écrasé, un œuf se casse, un suicidé tombe sur le sol, ou un Africain captif est jeté par-dessus bord depuis un bateau négrier. » Shawn-Marie Garrett, « Figures... », *op. cit.*, p. 3.

705. « Des gens noirs sans vêtements. » *IM*, p. 36, p. 39.

706. « Il ne connaît pas mon nom ? » *Ibid.*, p. 38, p. 62.

Il est intéressant de remarquer que le Rep & Rev qui revient le plus dans la pièce est précisément celui qui convoque l’imaginaire de la liquidité. Il s’agit du terme « wave », qui signifie à la fois « faire un salut de la main » et « vague ». Dans « Open House », lors de la visite immobilière, Anglor et Blanca enjoignent à leurs enfants de « wave goodbye » à Aretha, qui a quant à elle la vision de Charles, son ancien mari, « wavin » de loin — à moins qu’il ne dirige le trafic⁷⁰⁷. Dans « Greeks (or The Slugs) », Mr. Smith écrit à sa fille Buffy : « Next time your mother takes you to visit the ocean, Buffeena, look very far out over the water and give me a wave. I will waaaave back⁷⁰⁸ ! » Et, dans le « Third Kingdom », on se souvient que chacune des parties du Moi de Kin-Seer salue l’autre dans une tentative désespérée de reconstituer leur unité perdue. Ce Rep & Rev donne l’impression que, lorsque les membres de la famille Smith se font des gestes de la main, c’est en fait aussi un fragment de leur propre Moi qu’ils saluent au loin.

Naturellement, le mouvement de la main se confond bientôt avec celui de la mer. Répété à l’excès dans la seconde moitié du Third Kingdom par Kin-Seer (comme on peut le constater dans l’extrait cité plus haut), le terme « wave » mime le mouvement de l’écriture. La fracture du Self est en outre représentée par la brisure du mot lui-même, ponctuellement orthographié « wah-vin⁷⁰⁹ » ou « wa-vin⁷¹⁰ ». Cette graphie n’est pas anodine. Elle crée un gouffre au milieu du mot, qui renvoie à l’océan Atlantique, mais aussi plus spécifiquement à la cale du navire négrier.

Selon nous, ce n’est pas tant le Third Kingdom *per se* qui est le centre de gravité de la pièce, comme l’avancent Jennifer Larson et Michael Y. Bennett, que la cale. Répartis entre le fond de l’eau, le pont du navire et les deux rives de l’océan Atlantique, les *seers* sont en définitive prisonniers de la cale. Son ombre est au cœur de la partie centrale de la pièce, « Open House ». En se demandant combien de proches elle peut faire tenir dans la maison, Aretha superpose l’évocation d’une fête familiale à celle d’un bateau négrier rempli de déportés : « Got people comin. Hole house full. They gonna be kin? Could be strangers. How

707. « Faire au revoir de la main » ; « saluant ». *Ibid.*, p. 51-52.

708. « La prochaine fois que ta mère t’emmène voir l’océan, Buffeena, regarde très loin sur l’eau et fais-moi un geste de la main. J’en ferai un en retouuuur ! » *Ibid.*, p. 61.

709. *Ibid.*, p. 39.

710. *Ibid.*, p. 40.

many kin kin I hold. Whole hold full⁷¹¹. » Le jeu de mots paronomastique entre « house », « hold », « whole », « hole » — et, dans le Third Kingdom, « hull⁷¹² » — entraîne une tension dialectique entre le trou et le tout, le vide et le plein, et superpose l'échelle de la famille à celle de la nation. Ainsi, le titre « Open House » fait allusion à la fois à l'accueil des parents, à la journée portes ouvertes de visite de l'appartement, à la cale du navire négrier — et, bientôt, à la bouche d'Aretha.

En effet, Aretha ouvre grand la bouche pour subir une extraction de dents forcée par Miss Faith, sous prétexte qu'il faut faire de la place pour les nouvelles promises par le « book ». Pour Philip C. Kolin, la bouche d'Aretha devient alors la métaphore de la cale, comprise comme le ventre d'où sont nés les esclaves. « Aretha's "hole" or empty mouth might also be radicalized as a womb in which her new family members—the kin—are packed and will be (re)born into slavery in America⁷¹³. » Ainsi, comme dans *Last Black Man* la vision centrale était celle du lynchage de Black Man, *Imperceptible Mutabilities* est articulée autour des « cales-matrices⁷¹⁴ », selon la formule de Patrick Chamoiseau. La confluence entre la bouche, le ventre et la cale génère l'image d'un trou fertile, d'un abyme matriciel, d'un gouffre originel — bref, d'un *hole* qui donne naissance au *whole*.

« He digged the hole and the whole held him⁷¹⁵ », lit-on au début de *The America Play*. Postée au fronton de l'œuvre, puis répétée et variée dans les pièces suivantes, la tension entre le trou et le tout informe l'ensemble de la poétique parksienne. La scène est le *hole* où l'on recrée le *whole* — comme dans « Open House », où « metonymically, too, Aretha's empty mouth becomes a *hole* to be filled, a grave, signifying a piece of black oral history that has been lost, recoverable only through the history Parks recreates on stage in each performance⁷¹⁶. » Ainsi, la cale comprise comme (*w*)*hole* conditionne son rapport à la performance — rapport qui est fondamentalement *jazz*. Qu'est-ce à dire ?

711. « Y a du monde qui vient. Dans toute [/trou] la maison. Je les connais ? Pourraient être des étrangers. Combien de proches puis-je faire tenir ? La cale entière pleine. » *Ibid.*, p. 42-43.

712. La réplique d'Aretha est un Rep & Rev d'une réplique du Third Kingdom : « Shark-Seer: How many kin kin I hold. Whole hull full. / Soul-Seer: Thuh hullholesfull of bleachin bones. » (« Shark-Seer : Combien de proches puis-je faire tenir [dans la cale]. Toute la coque pleine. / Soul-Seer : Le trou de la coque plein d'os blanchis. ») *Ibid.*, p. 39. « Hold » signifie à la fois « tenir » et « cale ».

713. « Le "trou" ou la bouche vide d'Aretha peut aussi être compris de manière radicale comme un ventre matriciel où les nouveaux membres de sa famille — les proches — sont entassés et voués à (re)naître comme esclaves en Amérique. » Philip C. Kolin, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 57.

714. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 221. L'image est empruntée à Édouard Glissant.

715. « Il creusa le trou et le tout le tint. » *AP*, p. 159.

716. Philip C. Kolin, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 57.

Selon Koffi Kwahulé et Sylvie Chalaye, l'improvisation jazzistique peut être comprise comme une opération de « reconstruction du royaume perdu⁷¹⁷ ». Entendu dans son sens abstrait, le royaume désigne ici l'espace d'existence et de déploiement propre au peuple noir — lequel a été détruit pour les Africains Américains par la traite négrière. « Le drame de l'esclave a été de n'avoir que son corps pour trésor, pour mémoire, pour bagage⁷¹⁸ », explique Sylvie Chalaye. Ce corps a de surcroît été « nié, confisqué, violé⁷¹⁹ ». Dans ces conditions, la seule façon de survivre et de préserver son humanité était d'« improviser son salut », c'est-à-dire de forger un espace immatériel. « Un défi : habiter le temps, faute d'habiter un territoire, inventer l'infini dans l'instant et ouvrir un espace infini dans l'absence même d'espace⁷²⁰. » Autrement dit : construire un « royaume suspendu ».

Le jazz dit une chose simple : le royaume est perdu, et en perdant mon royaume, j'ai fait l'expérience qu'il n'y a rien d'immuable, que ce que je dois construire ce n'est pas l'Empire State Building, ce n'est pas la tour Eiffel, ni une cathédrale ou une pyramide. Ce que je veux construire n'est pas de l'ordre du tangible parce que j'ai fait l'expérience de la perte. Je veux construire un édifice immatériel, qui sera toujours instable, toujours improvisé, qui ne sera pas un monument, qui ne sera pas quelque chose qui se fixe, qui se fige. Mais qui ne pourra jamais s'écrouler. C'est ce défi que porte en lui le jazz, tout le temps : j'ai perdu mon royaume, mais j'en construis un autre qui échappera à toute destruction, un royaume suspendu en dehors de toute fixité. [...] Je crois que c'est ce rêve-là que raconte le jazz. Et ce n'est pas seulement un rêve noir, mais un rêve humain⁷²¹.

Suspendu au-dessus du vide (*hole*), le jazz reconstruit tout un royaume (*whole*) parce qu'il sait créer « un manque qui *remplit*⁷²² ». « C'est la musique d'un écartèlement qui a créé une béance. Une béance que le jazz entretient dans sa structure même. Le jazz ne vient pas combler mais “ouvrir” des impasses. C'est ce qui provoque ce balancement. C'est une musique du manque. Un jour, quelqu'un a été absent, mais on ne cherche pas à combler cette absence. Au contraire, on érige cette absence même en plénitude⁷²³. »

717. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, *op. cit.*, p. 56.

718. Sylvie Chalaye, *Écriture et improvisation*, *op. cit.*, p. 29.

719. *Ibid.*, p. 30.

720. *Ibid.*

721. Koffi Kwahulé, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 53.

722. *Ibid.*, p. 15.

723. *Ibid.*, p. 13.

Ce manque, Koffi Kwahulé le personnifie dans la figure de « l’Absent », mettant le corps au cœur du processus de reconstruction. « Le jazz est une affaire de corps, mais une affaire de corps absents. [...] D’une certaine manière, l’enjeu du jazz c’est cela : reconstruire le corps violenté. [...] Exhumer l’Absent pour lui insuffler la vie. C’est-à-dire jouer à donner un visage à l’Absent⁷²⁴. » Selon Virginie Soubrier, « l’Absent [...] désigne poétiquement la part *inarticulable* et *innommable* inhérente tant à la condition noire qu’à la condition diasporique, liées toutes deux à l’expérience de la perte et de la béance : perte de ce qu’on laisse derrière soi, béance liée à l’entre-deux au sein duquel il faut trouver un équilibre⁷²⁵. » Cette expérience de la perte, ajouterions-nous, n’est pas seulement celle de la communauté noire pour Kwahulé ; c’est la condition humaine. À la fois *Autre*, *morceau de Moi* et *autre (de) Moi*, l’Absent désigne la part du Moi disparue qui continue de nous hanter.

On retrouve une idée voisine chez le poète et critique africain américain Nathaniel Mackey. Ce dernier s’est intéressé à des figures qui, dans le langage en tant qu’il se fait musique (notamment la poésie) et dans la musique en tant qu’elle se fait langage (notamment le jazz), mobilisent un rapport entre deux parties qui renvoie en dernière instance à la relation *dissonante* entre le présent et l’absent, le visible et l’invisible, l’immanent et le transcendant. Son recueil de poèmes épistolaires en prose *Bedouin Hornbook* s’ouvre sur l’idée que la musique, en particulier la musique noire, agit comme un membre fantôme : « There are musics which haunt us like a phantom limb⁷²⁶. » Dans le poème, ce membre interagit avec le corps amputé à travers un rêve ; et c’est cette interaction, en lui faisant prendre conscience qu’il lui manque quelque chose, qui provoque le réveil du locuteur.

Chez Mackey, le *phantom limb* est le rappel sensible et poétique d’une parenté perdue, aux sens social et spirituel⁷²⁷. Par sa nature immatérielle, intangible et invisible, la musique nous remémore que nous habitons un monde qui excède ce que nos seuls sens peuvent en percevoir. De cette totalité originelle et inaccessible, nous avons été coupés. La

724. *Ibid.*, p. 13-14. La silhouette de l’Absent est reconstruite littéralement, représentée par la disposition typographique, dans sa pièce *Jaz* (Montreuil, Théâtrales, 1998, p. 88).

725. Virginie Soubrier, *Le théâtre de Koffi Kwahulé : l’utopie d’une écriture-jazz*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 177.

726. « Il y a des musiques qui nous hantent comme un membre fantôme. » Nathaniel Mackey, *From a Broken Bottle...*, *op. cit.*, p. 3.

727. Ce paragraphe reprend le début de l’article « Sound and Sentiment, Sound and Symbol », publié dans *Discrepant Engagement*, *op. cit.*, p. 231-259. Là encore, nous ne faisons qu’effleurer la dimension métaphysique de la notion ; nous y reviendrons au chapitre 7.

musique à la fois nous rappelle à et nous guérit de notre condition *orphan* (orpheline) et *orphyic* (qui a à voir avec la perte et l'abandon en un sens mystique). Ainsi, le *phantom limb* se tient au seuil de deux mondes. En cela, il occasionne un changement de perspective entre le réel et l'irréel. En effet, en invoquant ce qui n'est pas, il remet en question ce qui est. « The phantom limb haunts or critiques a condition in which feeling, consciousness itself, would seem to have been cut off. [...] The phantom limb reveals the illusory rule of the world it haunts⁷²⁸. »

Pour Mackey comme pour Kwahulé, la musique noire est une interlocutrice précieuse en ce qu'elle ne cherche pas à masquer ou effacer cette absence volumineuse, mais que, au contraire, elle la met en valeur. « For Mackey, the quality peculiar to black expressive culture is that it does not attempt to conceal or heal these native rifts, the ways expression is always orphyic and orphaned. Instead it foregrounds buzz, shaky ground, troubled voices, through “methodological fissures”, making room for accident and rupture within the system itself⁷²⁹. »

De nombreux exemples montrent la manière dont le jazz a érigé la faille en méthode. La dissonance des entrelacs de l'*interplay* jazzistique qui nous a guidé tout au long de ce chapitre en est un : les voix étant séparées et tenues ensemble dans un même mouvement, le discours collectif repose sur un équilibre précaire et sans cesse remis en jeu entre vide et plein. À cela s'ajoute un rapport au temps particulier, signalé par le « balancement⁷³⁰ » connu sous le nom de *swing*, ou par l'inclination à la polyrythmie⁷³¹. Les *blue notes*, à savoir le léger abaissement de la tierce et de la septième propre au blues, peuvent aussi être entendues comme des preuves de la faille inhérente à cette musique. Par l'instabilité qu'elles apportent dans la gamme majeure, elles représentent pour Kwahulé « ce royaume à construire, les

728. « Le membre fantôme hante ou critique une condition dans laquelle la sensation, la conscience elle-même, semble avoir été amputée. [...] Le membre fantôme révèle la nature illusoire du monde qu'il hante. » *Ibid.*, p. 235-236.

729. « Pour Mackey, la culture expressive noire a ceci de particulier qu'elle n'essaye pas de dissimuler ou de guérir ces failles innées, les manières dont l'expression est toujours orphique et orpheline. À la place, elle met au premier plan la rumeur, l'instabilité du sol, le trouble des voix, à travers des “fissures méthodologiques”, faisant place aux accidents et aux ruptures à l'intérieur du système lui-même. » Brent Hayes Edwards, *Epistrophies*, *op. cit.*, p. 198. Ce passage cite les notes de pochette de *Air Above Mountains (buildings within)* de Cecil Taylor (1973, Enja 3005), et fait référence à l'article précité « Repetition as a Figure of Black Culture » de James Snead, qui évoque la même idée (*op. cit.*, p. 70).

730. Koffi Kwahulé, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 13.

731. Brent Hayes Edwards, *Epistrophies*, *op. cit.*, p. 199.

traces incertaines de l'Absent⁷³² ». Enfin, l'antiphonie est sans doute l'exemple paradigmatique de cette expression fracturée.

There is a dialogical aspect to African American and African music that is very strong. It comes across in call and response, the antiphonal relationship between lead singer and chorus, preacher and congregation. It comes across in the playing of musicians like John Coltrane, who use the upper and lower registers of the instrument as though they were two different voices in dialogue with one another⁷³³.

Les musiques africaine américaine et africaine comportent un aspect dialogique très fort. On le rencontre dans le *call and response*, la relation antiphonique entre chanteur et chœur, *preacher* et congrégation. On le rencontre dans le jeu de musiciens tels que John Coltrane, qui utilisent les registres haut et bas de l'instrument comme s'il s'agissait de deux voix différentes en dialogue l'une avec l'autre.

Commentant le solo de Coltrane dans la version de « All Blues » qui figure sur l'album *Miles Davis and John Coltrane Live in Stockholm 1960*, Mackey relève « a tearing of the voice, a crippling of the voice that paradoxically is also enabling⁷³⁴ ». C'est que, pour Mackey, l'aspect antiphonique de la musique noire renvoie à la quête d'une *autre voix*, d'une *voix alternative*, d'une *méta-voix*⁷³⁵. Il nous semble que la figure du Rep & Rev exprime une quête similaire.

En plaçant le Rep & Rev au fondement de sa dramaturgie, Parks érige elle aussi la faille comme méthode. Reposant sur un rapport entre deux parties, cette figure est par définition coupée en deux. Elle s'établit sur un écart, un vide, une béance — un *hole*, au-dessus duquel elle crée un *whole*. C'est bien ce rapport entre trou et tout, absence et présence, visible et invisible, que nous avons voulu exprimer par le terme dissonance. Et le Moi liquide, c'est le Moi qui est pris dans l'écart entre ces deux rives, ces deux mondes, ces deux royaumes. Le Moi liquide est un Moi est un *étant*, pour reprendre un terme de Patrick Chamoiseau qui figure dans l'exergue de cette section. En définitive, la liquidité de l'écriture

732. Koffi Kwahulé, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 80.

733. Nathaniel Mackey, « Cante Moro », *Paracritical Hinge: Essays, Talks, Notes, Interviews*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005, p. 193.

734. « Une déchirure de la voix, un boitement de la voix, qui, paradoxalement, est aussi fertile. » *Ibid.*, p. 192.

735. *Ibid.*, p. 193.

dit la recherche éternellement recommencée, nécessaire mais impossible, de l'*autre* — l'autre voix, l'autre corps, l'autre (de) soi.

Particulièrement centrale dans *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, cette dialectique structure l'ensemble de la poétique de Parks et, au-delà, nous renseigne sur son rapport à la performance. Comme l'improvisation, le théâtre est éphémère. Certes, le spectacle joué chaque soir n'est pas improvisé (Parks est d'ailleurs connue pour contrôler scrupuleusement le respect de ses indications) ; certes, dans la plupart des cas, un texte demeure. Mais la performance théâtrale n'existe qu'au présent. Une représentation n'est jamais tout à fait la même que la précédente, et, après avoir été donnée, elle ne subsiste plus que dans la mémoire de ceux qui y ont assisté (hormis les quelques traces qui peuvent en rester). « Le théâtre se nourrit d'oubli, comme le jazz⁷³⁶. » Dans cette perspective, le théâtre, comme le jazz, est un art idéal pour créer un « royaume suspendu », pour reconstituer (*remember*) le corps éparpillé et oublié (*dis-membered*). Comme l'improvisation, le théâtre tient ensemble le *hole* et le *whole*, l'absent et le présent, l'éphémère et l'éternel.

* * *

736. Koffi Kwahulé, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 38.

Chapitre 5

Fugitivité du langage, fugitivité du système dramatique

In my plays I've always
been singing anyway⁷³⁷.
— Suzan-Lori Parks

« My text was writ in water. I would like tuh drink it down⁷³⁸. » Perdue au milieu d'une scène chorale dans *Last Black Man*, cette déclaration passe facilement inaperçue. Or, c'est une réplique-clef pour comprendre la nature du langage parksien de la première période. Lorsque Black Man dit cela, il renvoie d'abord au fait que, comme l'eau, le texte est insaisissable. Il se dérobe par sa densité et son opacité à toute interprétation univoque. Pourtant, ce qui est remarquable, c'est que Black Man ne dit jamais vouloir une explication ou un éclaircissement, il exprime le souhait de *boire le texte*. Cette image renvoie au moins à trois choses.

Premièrement, boire le texte implique qu'une véritable compréhension passe non pas par l'esprit mais par le corps, et renvoie par extension à l'oralité et à la corporalité de la langue. Deuxièmement, l'ingestion et le processus de digestion supposent un changement d'état simultané et réciproque du corps ingéré (le texte) et du corps d'accueil (Black Man) qui résulte en une fusion des deux. En ce sens, boire le texte, c'est *devenir le texte*. De surcroît, le fait que la compréhension passe par un changement d'état implique l'idée d'un renoncement à la fixité des signifiants comme du sujet. Troisièmement, boire le texte, c'est aussi le faire disparaître, tout en le transformant en source de vie. Ainsi, la liquidité de l'écriture que nous

737. « Dans mes pièces j'ai toujours chanté de toute façon. » Parks, interrogée par Randy Cohen, « Person Place Thing with Randy Cohen », 1^{er} septembre 2018, Signature Theatre, New York City. URL : <http://personplacething.libsyn.com/suzan-lori-parks>. Consulté le 8 septembre 2018.

738. « Mon texte a été écrit dans de l'eau. J'aimerais bien le boire. » *LBM*, p. 116.

avons observée dans les deux chapitres précédents ne renvoie pas à sa dissolution⁷³⁹, mais à son échappée : le langage ne se désagrège ni ne s'affaiblit, il *fuit*.

Dans la seconde période, la fugitivité disparaît de la langue pour réapparaître différemment à l'intérieur du système dramatique, et ce dans toutes les pièces sauf les *Red Letter Plays* (*In the Blood* et *Fucking A*). Dans *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*, il se joue dans l'interstice entre le discours des personnages et celui du Musicien ; nous analysons ce décalage dans le chapitre 6. Dans *365 Days/365 Plays*, il se situe dans l'infini Rep & Rev quotidien du processus d'écriture (chapitre 7). Et dans *Topdog/Underdog*, il est non seulement mis en jeu dans la forme, mais à l'intérieur même de la fiction.

C'est à cette *fuite* du langage (*Pickling*, *Devotees in the Garden of Love*) puis du système dramatique (*Topdog/Underdog*) que nous nous intéressons dans ce chapitre. L'allusion à la formule de Jean-Pierre Sarrazac — « *faire fuir le système dramatique* (et non le tarir), c'est cela le devenir rhapsodique du théâtre⁷⁴⁰ » — est intentionnelle. Chez Sarrazac, l'image de la fuite dit l'éclatement des formes propre au théâtre moderne et contemporain, qu'il a pensé dans *L'Avenir du drame* (1981) à travers le concept de « rhapsodie ». Du grec *rhaptein*, qui signifie coudre, ce concept permet d'embrasser une production dramatique extrêmement diverse et hétérogène⁷⁴¹ sous l'égide de la dialectique commune de la déconstruction-reconstruction. De surcroît, il permet utilement de dépasser les voies qui s'offraient jusqu'alors à la critique : d'un côté la romanisation du théâtre (Bakhtine), de l'autre son épiciation (Szondi). D'après Sarrazac, le devenir rhapsodique de ces écritures « procède par débordements incessants⁷⁴² » — débordements qui ne sont ni dépassement ni anéantissement de la forme dramatique, mais hybridation, « secondarisation », *fuite*.

En nous appuyant sur le parcours effectué dans les deux chapitres précédents, nous proposons de resémantiser cette image sous l'angle de la dramaturgie jazz. Ce faisant, notre

739. Marc Robinson, *The American Play*, op. cit., p. 343.

740. Jean-Pierre Sarrazac, « Postface. Le Drame en devenir (1998) », *L'Avenir du drame*, Paris, Circé Poche, 1999 [1981], p. 199.

741. Dont les principaux traits sont : « refus du “bel animal” aristotélicien et choix de l'Irrégularité ; kaléidoscope des modes dramatique, épique et lyrique ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique ; assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture résultant d'un montage dynamique ; percée d'une voix narratrice et questionnante qu'on ne saurait réduire au “sujet épique” szondien, dédoublement (notamment chez Strindberg) d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire) ». *Ibid.*, p. 197. Les auteurs embrassés par Sarrazac vont d'Ibsen à Michel Vinaver en passant par Tchekhov, Müller, Koltès ou Jon Fosse.

742. *Ibid.*, p. 199.

objectif est de cerner les enjeux spécifiques à la déconstruction-reconstruction, ou plutôt au *dis(re)membering*, de l'écriture de Suzan-Lori Parks.

I. Des spectacles fuyants (*Pickling & Devotees in the Garden of Love*)

Plutôt courtes, *Pickling* (1988) et *Devotees in the Garden of Love* (1991 — *Devotees*) sont deux pièces mineures. Relativement peu jouées, rarement étudiées, elles n'ont pas beaucoup attiré l'attention du public ni de la critique. Moins de cinq articles scientifiques leur sont respectivement consacrés. On y retrouve les thèmes qui traversent tout l'œuvre : la mémoire et l'identité, la transmission et l'héritage, l'amour et la mort.

Pièce radiophonique, *Pickling* est d'abord produite par la New American Radio en 1991. La metteuse en scène Alison Eve Zell en a présenté cinq versions successives entre 1998 et 2002, dont une au café du Public Theater, Joe's Pub, en 2001. Commande du Humana Festival, Actors Theatre of Louisville, *Devotees* est créée en 1992 par Oskar Eustis, aux côtés d'une autre pièce du dramaturge David Henry Hwang. À l'époque, le *New York Times* reproche à la pièce d'abandonner son public dans un labyrinthe, tout en lui reconnaissant une certaine agilité linguistique⁷⁴³. Depuis, elle a été jouée une poignée de fois, notamment par des troupes étudiantes, et, fait remarquable, Parks l'a elle-même mise en scène à Mount Holyoke, son ancienne université, en avril 1997.

Rappelant les pièces tardives de Beckett, *Pickling* est un court monologue dans lequel une vieille femme isolée se remémore les événements marquants de sa vie. Son nom, Miss Miss, en dit long sur son statut de veille fille, et sur le fait qu'elle est passée à côté (« miss ») de la vie, et qu'elle a probablement manqué (« miss ») de beaucoup⁷⁴⁴. Comme le dit Deborah Geis, au moment où la pièce commence, on ne sait pas très bien si Miss Miss est sur le point de mourir ou si elle est déjà morte⁷⁴⁵. Il est en tout cas certain que, comme dans bien d'autres

743. Mel Gussow, « About Death, Bad Dreams and D. Boone Debunked », *The New York Times*, 26 mars 1992, URL : <https://www.nytimes.com/1992/03/26/theater/critic-s-notebook-about-death-bad-dreams-and-d-boone-debunked.html>. Consulté le 8 avril 2019.

744. Marie Pecorari, « Jarring Voices: Preserving and Releasing Memory in Suzan-Lori Parks' *Pickling* (1988) », *Sillages critiques*, n° 16, 2013, URL : <http://sillagescritiques.revues.org/3073>. Consulté le 30 mai 2014.

745. Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks, op. cit.*, p. 36.

pièces de Parks, la mort est à l'horizon dès le début ; le spectacle est introduit par Miss Miss elle-même comme une « farewell dramatic performance⁷⁴⁶ ».

Présentée par son autrice comme une équation insoluble entre le fait de gagner du temps (« saving time ») et d'en passer (« spending time⁷⁴⁷ »), *Pickling* s'articule autour d'une série de contradictions entre immobilité et mouvement, original et artefact, vie et mort. Cloîtrée chez elle depuis des années, Miss Miss a saumuré (« pickling ») des traces de son passé, dans l'espoir de les sauver de la décomposition. Sont disposés autour d'elle, dans des pots en verre sur des étagères, divers souvenirs des personnes qui l'ont entourée. Certains sont matériels (une photographie de sa mère, une tourte aux pêches, du sable tombé des pieds nus de Charles, son ancien amant), d'autres immatériels (le souffle, le rire et l'amour de Charles), et d'autres corporels et morbides (le lait, les cheveux et les gencives de sa mère). Ressassant indéfiniment un passé marqué par l'abus (les vols et possibles viols répétés de Charles) et la mort (notamment de sa mère), Miss Miss nous présente le contenu des pots tout en jouant avec la musique qu'ils produisent lorsqu'elle les secoue.

Ainsi que le relève justement Marie Pecorari, *Pickling* présente un spectacle mis en abyme⁷⁴⁸. Parmi les objets exposés sur les étagères se trouve un « short drama in ten short pages⁷⁴⁹ » que Miss Miss aurait joué à plusieurs reprises devant un public (« I had guests⁷⁵⁰. »), à moins qu'elle ne s'apprête à le faire dans un futur proche (« Then I am to perform⁷⁵¹. »). Ce spectacle, dans lequel Miss Miss s'accompagnait avec des pots, est précédé d'une chanson : « The song was a prell-yude. One of them pray-lude songs. Warm up to my performance⁷⁵². » Le format coïncide peu ou prou avec celui qui nous est présenté ; pourtant, Miss Miss se refuse continuellement à jouer. « And what of my performance and what of it. Its up there all written out. Cast blocked. Alls thats left is the doing of it. Thuh doinsall thats

746. Une « performance dramatique d'adieu. » *P*, p. 95.

747. *ES*, p. 13.

748. Marie Pecorari, « Jarring Voices », *op. cit.*

749. « Un court drame en dix courtes pages » *P*, p. 95.

750. « J'avais des invités. » *Ibid.*, p. 94.

751. « Je vais jouer. » *Ibid.*, p. 95.

752. « La chanson était un pré-lude. L'une de ces chansons prier-lude. Pour m'échauffer. » *Ibid.* Parks joue sur le terme original « prelude » en traduisant la prononciation (« prell-yude »), et en faisant un jeu de mots avec la prière (« pray »).

left⁷⁵³. » *Pickling* apparaît ainsi à la fois comme la mise en scène du refus de jouer, et comme le souvenir et le prélude de la « vraie » pièce, que nous ne verrons jamais.

Rappelant le personnage de Lucius dans *Betting on the Dust Commander*, Miss Miss, en tentant désespérément d'arrêter la course du temps, se retrouve coincée dans un présent itératif, quelque part entre le passé et le futur. Son immobilisme est illustré par la forme du monologue, qui progresse par répétitions, et adopte des phrases courtes et un rythme saccadé. Censés le protéger du passage du temps, les pots révèlent l'état de décomposition de leur contenu : le lait maternel est devenue de la poudre, les cheveux et les gencives sont noires. Finalement, comme Lucius ne pouvait échapper à la poussière, Miss Miss ne peut échapper à la décomposition de la matière. Elle conclut sur ces mots : « To thuh worms. To thuh worms. To thuh worms⁷⁵⁴ », lesquels s'appliquent autant au contenu des bocaux qu'à elle-même, au langage et au spectacle⁷⁵⁵.

Quoique ponctué de quelques traits d'humour, *Pickling* est un texte assez sombre. À l'inverse, *Devotees* est l'une des pièces les plus comiques de Parks. Elle a été publiée dans une anthologie sur l'humour africain américain dirigée par Paul Beatty, un romancier lui-même connu pour son talent comique, dans la section « Black Absurdity »⁷⁵⁶. Faisant elle aussi écho à *Betting on the Dust Commander*, *Devotees* porte sur l'amour et le mariage. Mais, alors que *Betting* nous montre l'usure du temps sur le couple, *Devotees* s'intéresse au rituel de séduction qui précède l'union sacrée.

Installées dans un jardin en haut d'une colline, une mère en fauteuil roulant (Lily) et sa fille (George) regardent la bataille féroce que se livrent en contrebas les armées des deux prétendants de la jeune femme, ThisOne et ThatOne. Comme il est d'usage depuis des générations, le gagnant remportera sa main. George et Lily regardent d'abord les combats grâce à des lunettes de spectacles, puis par l'intermédiaire des reportages télévisés de Madame Odelia Pandahr, qui suit l'évolution de la situation depuis le « Front ». La bataille s'éternise, et l'effort de guerre exige que George et Lily se séparent progressivement de tout

753. « Et ma performance qu'en est-il de ma performance. Elle est là-haut toute prête. Distribution faite. Tout ce qui reste à faire c'est de la jouer. La jouer, c'est tout ce qu'il reste à faire. » *Ibid.*, p. 97.

754. « Aux vers. Aux vers. Aux vers » *Ibid.*, p. 98.

755. Relevons au passage une parodie de *Hamlet*, qui superpose « lettuce » (salade) et « letters » (lettres), pour exprimer la décomposition du langage : « The rest is—just—lettuce. » (*Ibid.*, p. 94) À ce propos, il serait intéressant d'étudier le théâtre de Parks par le prisme du motif digestif, qu'il lui arrive d'employer elle-même.

756. Paul Beatty (dir.), *Hokum: An Anthology of African-American Humor*, New York, Bloomsbury, 2006.

ce qu'elles possèdent, en premier lieu du contenu du trousseau de la future mariée. Après de longues années, ThisOne ou ThatOne (Madame Odelia Pandahr ne sait plus très bien) finit par l'emporter, sauf qu'il n'en reste plus que la tête, maintenue en vie par des technologies modernes. Quand on la présente obligeamment à George — depuis rebaptisée Patty — sur un plateau, celle-ci est naturellement déçue. Un dernier monologue nous renseigne sur la suite : Patty, qui a pris la place de Madame Odelia Pandahr comme journaliste, raconte qu'ils ont malgré tout réussi à communiquer, et même à s'entendre et à fonder une famille. « Lived happily ever after and stuff like that⁷⁵⁷ ».

Devotees in the Garden of Love est une satire des rituels et de la mythologie de l'amour. Mêlant des éléments de science-fiction, de gothique⁷⁵⁸, d'absurde, de conte et d'imageries courtoise et biblique, Parks construit un espace-temps indéterminé qui repose sur des stéréotypes — tout en les dénonçant comme tels. Désignées par la didascalie initiale comme « The Lovers », les trois femmes portent des robes de mariée. Installées dans le « jardin de l'amour », George et Lily préparent le grand jour en répétant les gestes et les répliques appris à l'école de jeunes filles auprès de Madame Odelia Pandahr, l'ancienne professeure de George. Parallèlement, les « war brides⁷⁵⁹ » commentent avec légèreté les atrocités commises en leur nom, ce qui produit un effet comique de déréalisation. Leurs échanges témoignent d'un curieux mélange entre un vocabulaire archaïque, un champ lexical guerrier et des éléments de vernaculaire noir⁷⁶⁰, une confusion qui laisse entendre que le mariage est un combat, et les rapports de séduction une arène.

Avec *Devotees*, Parks *signifie* sur la représentation traditionnelle de l'amour : au lieu de se concentrer sur le chemin de l'homme pour arriver à sa promesse, elle adopte le point de vue de cette dernière. Composée de six tableaux (de A à F), la pièce est organisée selon une structure antiphonique : trois dialogues échangés au jardin (A, C, E) alternent avec trois monologues au Front (B, D, F). Mais du Front nous ne voyons rien ; seul le visage de Madame Odelia Pandahr apparaît — à l'écran pour George et Lily, sur la scène pour nous. Le seul spectacle qui nous est offert est celui de l'attente, et de l'observation.

757. « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants et d'autres trucs comme ça. » *DGL*, p. 156.

758. Siobhán O'Gorman, *Negotiating Genders from the Page to the Stage: Marina Carr and Suzan-Lori Parks*, PhD dissertation, National University of Ireland, Galway, 2011, p. 55.

759. « Les mariées de guerre ». *DGL*, p. 142.

760. Jacqueline Wood, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 42.

« Ooooohlukater⁷⁶¹ », s'exclame Lily dans ce qui constitue le premier mot de la pièce, les jumelles de spectacle (« bo-nocks⁷⁶² ») à la main. D'emblée inscrite dans une réflexion métathéâtrale, *Devotees* offre à voir un spectacle constamment repoussé. Pendant toute la pièce, George attend désespérément de pouvoir commencer à jouer — *i.e.* jouer le jeu de l'amour. Et lorsqu'enfin le moment du jeu — la demande en mariage — arrive, il s'avère incroyablement décevant. En somme, les femmes de *Devotees* ne sont que les spectatrices d'un spectacle qui se joue ailleurs « waiting and watching, watching and waiting⁷⁶³. »

Dans *Devotees* comme dans *Pickling*, tout est fait pour nous donner le sentiment que le spectacle que l'on voit n'est pas celui que l'on devrait voir, soit que celui-ci se déroule hors-scène ou dans une autre temporalité, soit que le personnage le refuse ou l'attende. Comme le dit Miss Miss : « He said "center." I said "Uh little off⁷⁶⁴." » Les personnages apparaissent comme prisonnières d'un état d'entre-deux, entre jeu et non-jeu. Et, en définitive, ce qui les « libère », c'est le langage. Dans *Devotees*, cette libération poétique passe par l'humour ; dans *Pickling*, elle est problématisée à l'intérieur du texte grâce à un jeu *signifiant* sur le *spiritual* « Steal Away to Jesus⁷⁶⁵ ».

Au cours du monologue, Miss Miss répète quatre fois « steal away », un syntagme qui renvoie au cantique « Steal Away to Jesus », dont les paroles avaient pour les esclaves un double sens. Pour une oreille profane, elles invitaient à rejoindre le royaume de Dieu, mais pour les initiés, elles proposaient de « s'évader » vers une autre vie, bien terrestre celle-ci. Elles pouvaient aussi plus modestement servir à signaler un rassemblement religieux secret⁷⁶⁶. Dans cette perspective, la fuite est salvatrice.

Cependant, pour Miss Miss, le motif de la fuite et/ou de la disparition, loin d'être associé à l'idée de libération, est essentiellement négatif. Par une série d'homonymies (« steel/ still/ steal »), elle établit des parallèles oxymoriques entre ce qui lui échappe et qu'elle voudrait pouvoir figer à jamais dans des bords (Charles et ses muscles d'acier — « steel » ; sa mère ; le temps qui passe), et ce qui reste réellement, à savoir : de la poussière,

761. « Ooooohregardela ». *DGL*, p. 135.

762. *Ibid.*, p. 136.

763. « Attendant en regardant, regardant en attendant. » *Ibid.*, p. 150.

764. « Il a dit "Au centre". J'ai dit "Un peu à côté". » *P*, p. 95.

765. « S'échapper vers Jésus ».

766. George P. Radwick (dir.), *The American Slave: A Composite Autobiography*, vol. 5, part 4, p. 198, cité dans Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey*, *op. cit.*, p. 68.

des organes décomposés, et le vide laissé par la séparation et la mort : « Steal away— » Au-delà du manque, le tiret exprime une interrogation implicite : qu'y a-t-il après la mort ? Pour pallier à l'absence de réponse, trop paralysante, Miss Miss s'invente le sauveur tant désiré en la personne de Charles. D'abord présenté comme un maître-nageur qui l'aurait soustraite à la noyade (« A professional savior⁷⁶⁷. »), il s'avère en fait être un voisin envieux et voleur (« steal »). La révélation du mensonge (Charles n'a jamais été son amant) entraîne le couperet final : « Nothin tuh carry along. Nothing saved. No mementos. —No saviors—all left⁷⁶⁸. » Toutefois, c'est précisément l'acceptation de la mort qui permet à Miss Miss d'imaginer un nouveau départ et de se frayer un chemin (« a way ») vers l'obscurité de l'au-delà, comme le montre la modification orthographique : « Begin: steal uhway⁷⁶⁹. »

La référence au spiritual pose en filigrane la question de la possibilité d'un salut pour l'âme, quand le dépérissement du corps est si total et inexorable. Le signifié est renversé : même si un certain apaisement se dessine à la fin, l'appel à la fuite est remplacé par la vision d'une vieille femme qui voudrait au contraire pouvoir tout figer de manière compulsive. L'image convoquée en palimpseste est celle d'un esclave non pas en fuite — sauvé — mais enchaîné. Aliénée, Miss Miss est enfermée dans une prison mentale, mais Parks place dans sa bouche un langage fugitif, qui, paradoxalement et peut-être sans qu'elle ne le sache elle-même, la sauve.

Cette façon de *signifier* sur le *Signifyin(g)*⁷⁷⁰, qui est l'une des marques de fabrique de Parks, est selon nous une manière de *jazzier la langue*. Présente à propos de Parks chez Jacqueline Wood (en anglais « jazzing of language⁷⁷¹ »), cette formule, qui apparaissait déjà sous la plume de Céline à propos de Paul Morand⁷⁷², est ici redéfinie et développée. Il ne s'agit pas seulement en effet de qualifier une écriture en Rep & Rev, mais de voir en quoi le langage parksien témoigne, comme dans l'exemple développé ci-dessus, d'un *esprit fugitif*.

767. « Un sauveur professionnel. » *P*, p. 97.

768. « Rien à emporter. Rien à sauver. Pas de souvenirs. — Pas de sauveurs — tous partis. » *Ibid.*, p. 98.

769. *Ibid.*

770. La section suivante explique en détail ce que veut dire cette expression.

771. Jacqueline Wood, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 42.

772. Céline, cité par Yannick Séité, *Le jazz, à la lettre*, *op. cit.*, p. 21. Plus récemment et dans le champ théâtral on trouve une formulation aux connotations voisines chez l'auteur dramatique Enzo Cormann (« trompéter la langue »), mais Sylvie Chalaye a montré en quoi la démarche de Cormann différerait de l'approche du jazz comme « état ». Voir Sylvie Chalaye, « Le jazz comme modèle d'écriture dramatique », *Écriture et improvisation*, *op. cit.*, p. 23-33.

II. Jazzer la langue

La question à laquelle tout écrivain est confronté, à savoir comment inventer son propre langage, s'inscrit pour les Africains Américains dans le contexte de la domination raciale. Dans une conférence à Detroit en 1980, au détour d'une réflexion sur *Porgy and Bess*, une comédie musicale sur des Noirs écrite par des Blancs, James Baldwin explique : « We, the blacks, can be described by others, but we are forbidden to describe ourselves⁷⁷³. » D'un côté, la parole noire est systématiquement raillée, diminuée ou confisquée ; de l'autre, ce que John Edgar Wideman appelle le « langage du pouvoir » ne reflète pas l'expérience des Noirs⁷⁷⁴. « No true account, really, of black life can be held, can be contained in the American vocabulary⁷⁷⁵ », confirme Baldwin dans son tout dernier entretien. En conséquence, la langue des Noirs, comme leur conscience, est divisée en deux : d'un côté, l'anglais standard, de l'autre, l'anglais noir ou African American Vernacular English⁷⁷⁶. « For me the joke is that English is my second language⁷⁷⁷ », confie Parks à Han Ong en 1994. Dès lors, la question est : quel langage adopter pour créer de l'art dans une telle société ?

Une première solution est de puiser ses ressources et son inspiration dans la richesse de la culture vernaculaire, ou ce que James Weldon Johnson appelait « the genuine folk stuff⁷⁷⁸ », c'est-à-dire la musique (blues, work songs, ballades), les contes populaires ou le folklore religieux (sermons de *preachers*), tout en s'attachant à transcrire les spécificités, les couleurs et les inventions de l'African American Vernacular English aussi fidèlement que

773. « Nous, les Noirs, nous pouvons être décrits par d'autres, mais nous n'avons pas le droit de nous décrire nous-mêmes. » James Baldwin, « Black English: A Dishonest Argument » [1980], *The Cross of Redemption, Uncollected Writings*, dir. Randall Kenan, New York, Pantheon Books, 2010, p. 128. Incidemment, notons qu'en 2011, Parks a adapté la comédie musicale des frères Gershwin en la réécrivant depuis un point de vue noir.

774. John Edgar Wideman, « The Black Writer and the Magic of the Word », *The New York Times*, 24 janvier 1988, URL : <https://www.nytimes.com/1988/01/24/books/the-black-writer-and-the-magic-of-the-word.html>. Consulté le 27 avril 2019.

775. « Aucun vrai compte rendu de la vie noire ne peut être embrassé, ne peut être contenu dans le vocabulaire américain. » James Baldwin, cité par Quincy Troupe, « The Last Interview » [1987], *The Last Interview and Other Conversations*, Melville House, 2014, p. 107.

776. La notation de l'African American Vernacular English (AAVE) est aujourd'hui relativement unifiée, mais il existe des différences régionales. Considérant avec la linguiste Lisa J. Green que, au même titre qu'une langue, un dialecte est régi par un ensemble de règles, nous utilisons indifféremment ce terme ou celui de « vernaculaire » pour désigner l'AAVE. Voir Lisa J. Green, *African American English, A Linguistic Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1.

777. « Pour moi la blague est que l'anglais est ma seconde langue. » Parks, citée par Han Ong, *Suzan-Lori Parks in Person*, op. cit., p. 44.

778. « La chose populaire authentique. » James Weldon Johnson, « Preface to the revised edition » [1931], *The Boof of American Negro Poetry*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1931, p. 6.

possible. C'est la direction prise par plusieurs auteurs de la Harlem Renaissance, dont Zora Neale Hurston, Sterling A. Brown ou Langston Hughes, et plus récemment par August Wilson. Pour ces écrivains, le choix du vernaculaire s'inscrit dans une démarche d'authenticité, et participe de la valorisation de la culture et de l'identité africaines américaines. Selon le mot de Zora Neale Hurston, il s'agit de « let [the Negro] speak for himself⁷⁷⁹ ».

Une autre solution⁷⁸⁰ consiste à déformer, transfigurer et réinventer le langage, jusqu'à parfois le rendre méconnaissable. C'est la démarche adoptée par Ntozake Shange et Suzan-Lori Parks, quoique de manière très différente. Chez Shange, l'expression est en quelque sorte « libérée » du carcan de la disposition, de la ponctuation et de l'orthographe traditionnelles (mots décapitalisés, points supprimés, élisions et contractions phonétiques), de façon à ressembler davantage à de la poésie (versification, disposition typographique particulière, répétitions, etc.). En résulte un glissement hors de la forme théâtrale qui s'exprime dans le terme *chorepoem*, le sous-titre de *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*⁷⁸¹. Chez Parks, on trouve également une dimension poétique, mais son travail sur le langage n'a pas d'équivalent.

« One of the remarkable features of the work, one of the features any reader will come away from it unable to forget, is its linguistic texture — not only what is done with words but what is done to them⁷⁸². » Cette remarque de Nathaniel Mackey, qui porte sur la poésie du caribéen Edward Kamau Brathwaite, pourrait parfaitement s'appliquer au théâtre de Suzan-Lori Parks. D'*Imperceptible Mutabilities à Venus*, Parks écrit dans un anglais opacifié à force de transformations, distorsions, détournements et dé(re)formations. Au mésusage délibéré de la langue s'ajoute une multitude d'inventions « plutoniques⁷⁸³ », qui ont le plus souvent un effet à la fois humoristique et déconcertant, voire embarrassant. Elle affectionne ainsi les images et les jeux de mots multi-directionnels, paradoxaux et contradictoires. « Riffing and punning, deploying homonyms and chiasms, onomatopoeia and neologism, she doubles,

779. « Laisser [le Noir] parler pour lui-même. » Zora Neale Hurston, « Characteristics of Negro Expression », *The Jazz Cadence of American Culture*, *op. cit.*, p. 309.

780. Les deux « solutions » exposées ici ne sont que des polarités indicatives.

781. Glissement moins prononcé dans *Spell #7* par exemple.

782. « L'une des caractéristiques remarquables de l'œuvre, l'une des caractéristiques qu'aucun lecteur ne pourra oublier après avoir fermé le livre, est sa texture linguistique — non seulement ce qui est fait avec les mots mais ce qui est fait aux mots. » Nathaniel Mackey, *Discrepant Engagement*, *op. cit.*, p. 271.

783. Parks, citée par Steven Drukman, « Doo-a-Diddy-Dit-Dit: An Interview. », *op. cit.*, p. 63.

inverts and defers established and accepted meanings to the point that they become destabilized, detached from their customary referents and, ultimately, freed up for new possibilities of signification⁷⁸⁴. »

« Such othering practices implicitly react against and reflect critically upon the different sort of othering to which their practitioners, denied agency in a society by which they are designated other, have been subjected. The black speaker, writer, or musician whose practice privileges variation subjects the fixed equations that underwrite that denial (including the idea of fixity itself) to an alternative⁷⁸⁵. » Dans le cas de Parks, cet usage de la langue a en plus la particularité de redoubler l'attitude *signifiante* africaine américaine.

At one time in this country, the teaching of reading and writing to African-Americans was a criminal offense. So how do I adequately represent not merely the speech patterns of a people oppressed by language (which is the simple question) but the patterns of a people whose language use is so complex and varied and ephemeral that its daily use not only Signifies on the non-vernacular language forms, but on the construct of writing as well. If language is a construct and writing is a construct and Signifyin(g) on the double construct is the daily use, then I have chosen to Signify on the Signifyin(g)⁷⁸⁶.

À un moment dans ce pays, l'enseignement de la lecture et de l'écriture aux Africains-Américains était un délit. Donc, comment représenter de manière adéquate les modes de parole d'un peuple opprimé par le langage (ce qui est bien la question) et les modes d'un peuple dont le langage est si complexe, varié et éphémère que son usage quotidien non seulement *signifie* sur les formes non vernaculaires, mais aussi sur la construction de l'écriture. Si le langage est une construction, si l'écriture est une construction, et si le *Signifyin(g)* sur cette double construction est l'usage quotidien, alors j'ai choisi de *signifier* sur le *Signifyin(g)*.

784. « Improvisant et jouant sur les mots, déployant des homonymes et des chiasmes, des onomatopées et des néologismes, elle redouble, inverse et diffère les significations établies et acceptées au point de les déstabiliser, de les détacher de leurs référents habituels, et, en fin de compte, de les libérer pour de nouvelles possibilités de signification. » Ilka Saal, « Suzan-Lori Parks », *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, dir. Matthew C. Roudané, Peter Paul Schnierer, New York, Bloomsbury, 2014, p. 257.

785. « De telles pratiques d'étrangéisation réagissent implicitement contre, réfléchissent et critiquent la différente sorte d'*othering* à laquelle ses praticiens, privés de liberté dans une société qui les désigne comme l'Autre, ont été assujettis. Le locuteur, écrivain ou musicien noir dont la pratique privilégie la variation soumet les équations fixes qui sous-tendent ce déni (dont l'idée de la fixité elle-même) à une alternative. » Nathaniel Mackey, *Discrepant Engagement*, *op. cit.*, p. 267.

786. Parks, citée par Alisa Solomon, « Signifying on the Signifyin'... », *op. cit.* p. 76.

Afin de comprendre cette citation, définissons brièvement le *Signifyin(g)*.

Forgé par Henry Louis Gates, Jr. à partir de la pratique vernaculaire, le *Signifyin(g)* est un concept qui subsume l'ensemble des jeux rhétoriques par lesquels le langage noir s'approprie la signification. « To Signify » (*signifier*⁷⁸⁷) consiste à exprimer quelque chose tout en laissant entendre qu'il se dit autre chose. Comme le dit John Edgar Wideman, « dual messages are transmitted in a single speech act⁷⁸⁸. » Les stratégies sont diverses (la parodie et le pastiche en tête), et mobilisent bien souvent le corps et l'aspect sonore de la langue (gestuelle, mimique, intonation, accent, rythme, rime, etc.). Dans tous les cas, il s'agit de jouer sur l'implicite et l'explicite, de suggérer sans montrer, de figurer sans dire, tout en maintenant une irréductible ambiguïté quant à ce qui s'exprime réellement — ambiguïté destinée à échapper aux profanes, et que seuls les initiés sont à même de saisir. Le concept désigne ainsi un mode d'usage du langage, et non un trope en particulier⁷⁸⁹. Parce qu'il introduit une distance entre l'objet du discours et son énonciation, le *Signifyin(g)* modifie la relation entre le signifiant et le signifié. En mettant en jeu sa capacité à produire une signification stable, l'attitude signifiante reconfigure le langage. En ce sens, « Signifyin(g) [...] is repetition and revision, or repetition with a signal difference⁷⁹⁰. » Et cette différence, précise Gates, est spécifiquement noire⁷⁹¹.

Cette conduite langagière n'est pas propre aux Africains Américains, mais ils l'ont nommée et cultivée⁷⁹². Hérité des relations de maîtres à esclaves, le *Signifyin(g)* est une opération de « masquage linguistique » ; il constitue pour Gates « the verbal sign of the mask of blackness⁷⁹³ ». Ce masque répondait alors à une double exigence de résistance et de protection. « Par ce biais, explique Thomas Horeau, le locuteur refus[ait] la condition servile, il signifi[ait] à ses semblables son insoumission tout en se protégeant des châtements auxquels

787. Nous soulignons par l'italique la forme verbale afin de la distinguer du mot français.

788. « Des messages doubles sont transmis en un seul acte de parole. » John Edgar Wideman, « The Black Writer and the Magic of the Word », *op. cit.*

789. Un trope est une figure entraînant, pour un mot ou une expression, un changement ou un détournement de sens. Parmi les nombreux tropes embrassés par le concept, on trouve la métaphore, la métonymie, la synecdoque, l'hyperbole, la litote, la métaalypse, mais aussi les insultes (notamment le rituel des *dirty dozens*), le fait de parler juste assez fort pour qu'une tierce personne, visée par un discours qui ne la concerne apparemment pas directement, entende ce qui est dit (*loud-talking*), ou encore le fait de raconter des « histoires » (*lies*). Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey*, *op. cit.*, p. 52, p. 78, p. 87.

790. « Le Signifyin(g) est la répétition-variation, ou la répétition avec une différence dans le signe. » *Ibid.*, p. xxiv.

791. *Ibid.*, p. xxii.

792. *Ibid.*, p. 90.

793. « Le signe verbal du masque du Noir. » *Ibid.*, p. 75.

sa conduite l'expos[ait]⁷⁹⁴. » Cette ruse pouvait aussi servir à transmettre des messages codés — par exemple par le biais des *spirituals*. Ainsi, en tant qu'opération de masquage verbal, le *Signifyin(g)* s'apparente à une forme de petit marronnage, mais il ne s'y réduit pas. Ainsi que le prévient Gates, il faut se garder de résumer le *Signifyin(g)* à une stratégie de réaction à la domination raciale⁷⁹⁵. Comme attitude intracommunautaire, il informe un « royaume linguistique » qui existe indépendamment et parallèlement à celui de l'anglais standard⁷⁹⁶. Dans *The Signifying Monkey*, Gates s'attache à dégager la singularité de ce royaume.

Si la nécessité de se protéger induite par l'esclavagisme a aujourd'hui disparu, l'attitude *signifiante* est restée au cœur de la culture vernaculaire africaine américaine, et notamment du jazz. « There are so many examples of Signifyin(g) in jazz that one could write a formal history of its development on this basis alone⁷⁹⁷. » L'histoire du jazz, voire de la musique noire tout entière, peut être lue comme une vaste entreprise de *Signifyin(g)*, où chaque musicien et chaque courant *signifient* sur le(s) précédent(s).

Spontanément, on est tenté de qualifier le Rep & Rev d'opération de *Signifyin(g)*. « It's not just repetition but repetition with *revision* », dit Parks. « And in drama change, revision, is the thing. Characters refigure their words and through a refiguring of language show us that they are experiencing their situation anew⁷⁹⁸. » En répétant et en révisant les mots, les personnages introduisent de nouvelles significations, qui se surimposent et conséquemment modifient les précédentes (comme dans l'exemple d'*Imperceptible Mutabilities* : « Self / SOULF / sould / soul⁷⁹⁹ »). Cependant, la très grande différence avec le *Signifyin(g)* se situe dans le fait que, chez Parks, il n'y a pas de destinataire initié au secret. Ni les Noirs ni les Blancs ne sont particulièrement à même de décoder le message — et pour cause : il n'y a *pas* de message. Là se loge la dimension universelle du théâtre de Parks que nous avons identifiée au premier chapitre. Au même titre que ceux empruntés à l'anglais standard, les signifiants empruntés à l'African American Vernacular English et à la culture

794. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, op. cit., p. 87.

795. Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey*, op. cit., p. 70.

796. *Ibid.*, p. 75.

797. « Il y a tellement d'exemples de Signifyin(g) dans le jazz que l'on pourrait écrire une histoire de son développement formel sur cette base uniquement. » *Ibid.*, p. 63.

798. « Ce n'est pas juste une répétition, mais une répétition avec une *révision*. Et au théâtre, l'important c'est le changement, la révision. Les personnages reconfigurent leurs mots et à travers cette reconfiguration du langage nous montrent qu'ils font une nouvelle expérience de leur situation. » *ES*, p. 9.

799. *IM*, p. 39-40.

noire sont transfigurés et étrangéisés. « I do not write as people I know speak; nor have I ever heard anyone speak as I write⁸⁰⁰. » Plus rien n'est familier, ni pour les Noirs, ni pour les Blancs. Tout est dé(re)formé de manière à produire de nouvelles significations⁸⁰¹.

Quelques exemples : dans *Last Black Man*, Black Woman with Fried Drumstick se décrit comme « uh alienationed dum⁸⁰² » parce que les voisins ne la saluent plus depuis que son mari ne cesse de revenir d'entre les morts. L'expression renvoie à « alien nation » (nation alien), « alienated » (aliéné), et à « dump » (trou, décharge) ou « dumb » (idiot, stupide). En face, Black Man with Watermelon répète obsessivement : « Saint mines⁸⁰³ ». Au début de la pièce, la réplique se comprend comme une version déformée de « this ain't mine » (ce n'est pas à moi), désignant alors la pastèque. Puis, à force de Rep & Rev, l'interprétation glisse progressivement vers « ce n'est pas ma faute », en référence à la faute originelle de Ham, qui aurait maudit le peuple noir⁸⁰⁴. Mais, que ce soit au début ou à la fin, la signification de la formule n'est pas stable : « saint » renvoie comme en français aux saints religieux, et « mines » aux mines de guerre qui peuplaient déjà *Imperceptible Mutabilities*. La pastèque apparaît ainsi comme un explosif/une bénédiction qui pourrait tuer/sauver Black Man à tout moment.

Dans *Devotees in the Garden of Love*, les personnages utilisent des « bo-nocks⁸⁰⁵ » en guise de jumelles. Impossible à rattacher à une origine précise, le vocable évoque un croisement grotesque entre « binoculars » (jumelles) et « buttocks » (fesses). Quant à la promise, elle devient une « bridehead⁸⁰⁶ », un néologisme dérivé du terme militaire « bridgehead » (tête de pont, soit le point où une armée prend possession du territoire à conquérir), qui signifie littéralement tête de mariée et qui suggère que le mariage est une conquête guerrière.

800. Parks, « Thoughts on Para-literate Speech », *NWP: Journal of the New Works Project*, n° 1, 1^{er} mai 1989, p. 2, cité dans Philip C. Kolin et Harvey Young, *Suzan-Lori Parks in Person*, op. cit., p. 6.

801. À l'instar de Gates, qui explique que la majuscule et les parenthèses de « Signifyin(g) », en restituant la prononciation vernaculaire du mot, sont une manière pour lui de *signifier* la différence entre les sens noir et blanc du terme (*The Signifying Monkey*, op. cit., p. 46), on peut d'ailleurs interpréter la renomination de « Repetition and Revision » en « Rep & Rev » comme une manière de *signifier* à la fois sur le Signifyin(g) et la différence avec la répétition-variation à l'œuvre dans le drame moderne et contemporain occidental.

802. *LBM*, p. 106.

803. *Ibid.*, p. 105.

804. Glenda Carpio, *Laughing Fit to Kill*, op. cit., p. 210-211.

805. *DGL*, p. 136.

806. *Ibid.*, p. 142.

Dernier exemple : parmi les rares jeux de mots de la seconde période, on trouve dans *365 Days/365 Plays* un groupe de *diggers* (de creuseurs — et derrière *diggers* on entend *niggers*) à la recherche d'un « Motherlode⁸⁰⁷ », soit un filon (« mother lode ») qui rappelle par glissement paronomastique (le vers précédent se termine par « Lord ») la mère du Christ (« Mother Lord »). Le « Motherlode » étant censé être un puits rempli d'eau, le néologisme suggère que le trésor n'est autre que le ventre maternel sacré de la Vierge, soit l'origine de la vie (et, dans la pièce, de l'écriture).

Dans cette opération de transfiguration du langage, l'humour occupe une place centrale. Mais, comme le dit Glenda Carpio, le rire provoqué par le théâtre parksien est fait pour tuer⁸⁰⁸ : provocateur et grinçant, il est surtout là pour mettre le spectateur mal à l'aise et le déplacer dans ses certitudes, réflexes ou inconsciences. Ainsi de l'image signature du *Lincoln impersonator* noir des Lincoln Plays, que nous étudierons en III, ou d'une tirade de Ham dans *Last Black Man*, souvent commentée, qui parodie à la fois un *stump speech* de *blackface minstrel*, une vente aux enchères d'esclaves et la Genèse⁸⁰⁹. C'est que, pour Parks, « humor is the only way to remember, because the relationship between throwing up and laughing is so close⁸¹⁰. » Même si, là aussi, elle s'inscrit dans une tradition comique de résistance noire largement balisée (« change the joke and slip the yoke », comme le dit le proverbe *antebellum* repris par Ellison en titre de son fameux article⁸¹¹), on n'est pas tout à fait dans un humour racial, dans le sens où les stéréotypes ne sont pas détournés par *exagération*, mais par *étrangéisation*. La pastèque de Black Man ne sert pas à insister sur le goût du personnage pour ce fruit, mais est regardée d'un œil extérieur et confus. Les pilons de poulet frits de Black Woman ne sont pas servis dans le cadre d'un repas typique, ce sont les plumes du poulet qui sont fourrées dans la bouche d'un Black Man qui n'en veut pas, et

807. 365, p. 61.

808. En référence au titre de son livre, dont un chapitre porte sur Parks : *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*

809. *LBM*, p. 121-124. Pour des commentaires, voir Glenda Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 211-216 ; et Raphaëlle Tchamitchian, « Le rire blackface sur la scène contemporaine ou le “retour du refoulé” », *Rires de jazz*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, Paris, Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, p. 55-56.

810. « L'humour est le seul moyen de se souvenir, parce que rire et vomir sont si proches. » Parks, citée par Han Ong, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 40.

811. Ralph Ellison, « Donne le change et change la donne » [« Change the Joke and Slip the Yoke », 1958], *op. cit.*, p. 193-203. « En détournant les stéréotypes raciaux (*Change the Joke*), l'humour permet d'esquiver (*to Slip*) le joug (*the Yoke*) de l'esclavage. Il s'agit d'une parade morale, bien sûr, mais Ellison a rappelé que c'est sur le plan symbolique que l'expérience de l'esclavage a été finalement la plus douloureuse et destructrice, pour les descendants d'esclaves à tout le moins. » (Emmanuel Parent, *Jazz Power*, *op. cit.*, p. 153.)

qui plus est sur le point d'être enterré. Ainsi recontextualisés, les archétypes se révèlent dans toute leur absurdité et génèrent d'autres sens.

Cette étrangéisation générale trouve son paroxysme dans les « *foreign words & phrases*⁸¹² » qui parsèment les pièces de jeunesse, c'est-à-dire les variantes (« iduhnt » pour *isn't* ; « k » pour *okay* ; « thuh » pour *the*), les onomatopées (« ssnuch » pour un éternuement ; « thup » pour une aspiration de liquide bruyante ; « uh! » pour une inspiration rapide) et les inventions lexicales (« do in diddly dip didded thuh drop » : « perhaps an elaborate confirmation, a fancy “yes!” Although it could also be used as a question such as “Yeah?”⁸¹³ »). À cette liste s'ajoutent différentes contractions (« ssgoin » pour *it's going* ; « ssblakallblak⁸¹⁴ » pour *it's black all black*), élisions (« rum » pour *room* ; « em » pour *them*) ou au contraire élongations phonétiques (« what are you do-eee-nuh⁸¹⁵???! » pour *what are you doing* ???!).

Le choix du mot *foreign* dans « *foreign words & phrases* », qui signifie « étranger », n'est pas innocent. Il s'agit de créer une langue qui exprime entre autres l'idée que les Noirs sont des étrangers (des « aliens⁸¹⁶ ») dans leur propre pays. De surcroît, il s'agit avec cette nouvelle dé(re)configuration de la signification — par rapport à une première qui serait le *Signifyin(g)* — d'approcher les limites du langage, de *fuir du* comme de *faire fuir le* langage. C'est à cet endroit-là que se situe le lien avec le jazz.

« The bending and shaping of sound⁸¹⁷ » si caractéristiques de cette musique peuvent être compris comme des façons de la faire *fuir*. De la même manière que Parks dé(re)configure le langage, le jazz dé(re)configure les sons. S'emparer d'instruments issus de la tradition classique pour les faire sonner autrement, « salir » les sonorités (les rendre *dirty*), troubler l'accord avec la *blue note*, déstabiliser le rythme par le swing, faire dévier du chant proprement dit la voix avec le *scat* : tous ces éléments, qui entraînent une impossibilité d'écrire cette musique de manière satisfaisante avec le système de notation occidentale, sont autant d'indices de son *esprit fugitif*, pour reprendre une formule de Nathaniel Mackey⁸¹⁸.

812. « *Mots et expressions étrangers* ». *ES*, p. 17.

813. « Peut-être une confirmation élaborée, un “oui !” sophistiqué. Mais ça pourrait aussi être employé comme une question, telle que “Oui ?” » *Ibid.*

814. *IM*, p. 38.

815. *Ibid.*, p. 57.

816. En référence à la formule de Sylvie Chalaye dans *Le Syndrome Frankenstein*, *op. cit.*, p. 85.

817. « La courbure et le façonnage du son ». Nathaniel Mackey, *Discrepant Engagement*, *op. cit.*, p. 269.

818. *Ibid.*

La fugitivité du jazz se lit également dans la quête d'une *autre* voix, qui s'exprime entre autres dans la forme du *call and response* si caractéristique des musiques noires ou dans les effets de brisure de la voix que Mackey entend par exemple chez John Coltrane⁸¹⁹. Le déplacement incessant de style en style en quelques décennies à peine (New Orleans, swing, bebop, free jazz, etc.), ainsi que la place de plus en plus grande accordée à l'improvisation au fil de leur succession (du moins jusqu'au free jazz), en est aussi un signe⁸²⁰. Placer l'improvisation au cœur du processus créatif, c'est privilégier l'invention dans l'instant de quelque chose que l'on ne peut pas emprisonner, que l'on ne peut pas soumettre, qui est fait pour nous échapper⁸²¹. C'est faire une fondation de la mobilité, la variabilité, l'insaisissabilité. Dans cette perspective, l'improvisation peut être envisagée comme une forme de marronnage créateur⁸²².

Dans le cas de Parks, il nous semble que le langage est davantage *fugitif* que marron. Le fait de *signifier* sur le *Signifyin(g)* correspond à un double geste d'*épaississement* des signifiants et d'*élargissement* des publics qui ne correspond pas au *Signifyin(g)* ni exactement à du marronnage, car Parks sort de la dualité. Il ne s'agit plus ni de double discours ni simplement d'expression d'une « altérité interne⁸²³ » à l'Occident ; le langage parksien est opaque pour tout le monde. La *fuite* du langage ne correspond pas uniquement à une façon de faire sonner la langue autrement — comme le jazz fait sonner les instruments autrement —, elle renvoie à une *sortie du langage*. Il nous semble que, tout en conservant la filiation avec la culture expressive noire, les expressions d'*esprit fugitif* et de *fugitivité* permettent de rendre compte de ce changement très important.

La liquidité de l'écriture et du sujet chez Parks, que nous avons identifiée comme jazz, témoigne de cet esprit fugitif parce qu'elle est le lieu d'un brouillage de la frontière entre le langage et la musique. Dans le langage, ce brouillage se manifeste à travers les questions du mouvement (langage-mouvement) et de la voix (langage-musique).

819. Nathaniel Mackey, *Paracritical Hinge*, *op. cit.*, p. 192-193.

820. Nous ne le faisons pas ici car cela nous emmènerait trop loin de notre objet, mais il serait intéressant d'étudier dans le détail ces différents styles sous l'angle de la fugitivité.

821. Selon la formule de Koffi Kwahulé : « le jazz est fait pour que certaines choses nous échappent » (*Frères de son*, *op. cit.*, p. 20).

822. En référence à la quatrième partie de *Écriture et improvisation*, « L'improvisation comme marronnage » (*op. cit.*, p. 131).

823. Alexandre Pierrepont, « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la "Great Black Music" selon les membres de l'AACM », *Volume !, La revue des musiques populaires*, « Peut-on parler de musique noire ? », vol. 8, n° 1, Bordeaux, Seteun, 2011, p. 203.

Un langage-mouvement

À la suite des déclarations de Parks, la critique a maintes fois souligné le fait que, dans ses textes, « movement is contained in the speech itself⁸²⁴ ». « Each word is configured to give the actor a clue to their physical life. [...] *How* the line should be delivered is contained in the line itself⁸²⁵. » En ce sens, son écriture est *orale*. Pour Henri Meschonnic, l'oral n'est ni le contraire de l'écrit, ni l'équivalent du « parlé⁸²⁶ », mais un registre de discours particulier qui repose non pas sur un ensemble de procédés bien identifiés mais sur « l'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours⁸²⁷ ».

Le corps, d'abord : se réclamant de Shakespeare, Parks n'écrit dans ses pièces de jeunesse quasiment que des didascalies internes. Dans *Pickling*, on comprend que Miss Miss fait sonner les pots parce qu'elle formule les gestes qu'elle est en train de faire : « Three nuts seven bolts and uh rung from thuh topmost tray! Right here. Right here in thuh cream-colored jar. Rattle em urhoun some. Mm huhnn. Good sounds they make⁸²⁸. » Dans *Devotees*, ce n'est qu'au détour d'une réplique que l'on comprend que Lily apprend à George à régler ses « bonocks⁸²⁹ ».

La voix, ensuite : Parks inscrit dans le langage une direction vocale pour les acteurs. En conséquence, une grande part de ses textes exige d'être lue à haute voix pour être saisie. Examinons un extrait de *Pickling* pour comprendre ce que cela signifie. Dans ce passage, Miss Miss se remémore le moment où Charles, découvrant les bocaux, l'accuse de se livrer à des pratiques vaudoues. Puis, elle se tourne vers le pot qui contient les cheveux de sa mère, dont la teinture est passée de roux à violet avec le temps.

Used thuh word—"VOODOO." Oh. "Voodoo?" Hhhh. Mother had red hair.
She wasuh red haireduhn. In thuh blue jar. Uhp thaar. In thuh blue jar hair
looks vi-o-let. I keep it away from thuh sun. She had a dye job. Black tuh red.

824. « Le mouvement est contenu dans le discours lui-même. » Alisa Solomon, « Signifying... », *op. cit.* p. 76.

825. « Chaque mot est configuré pour donner à l'acteur un indice sur sa vie physique. [...] *Comment* la réplique doit être prononcée est contenue dans la réplique elle-même. » *ES*, p. 11-16.

826. Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 121.

827. *Ibid.*, p. 125.

828. « Trois boulons sept écrous et un échelon du plus haut plateau ! Juste là. Juste là dans le pot couleur crème. Secoue-les un peu. Mm huhnn. Ça fait des jolis sons. » *P*, p. 93.

829. *DGL*, p. 137.

Several. Half her hair was roots when she left us. Half roots—other half—. Steal away. “Mother, you’re in for another rinse!” Those were my words. The roots were faintly embarrassing. Always are. Huh. But no: “I-monmuhwayow. Tuh.” She said. On her way out no place to go but out. Well-I-dont-want-to-go-out-I-want-to-stay-in-and-see-the-sights-as-if-there-are-no-sights-to-see-in-of-doors-sheeeeeehad. The most beautiful smile. Oh.—. In thuh red stained jar I keep it. Kept her red gums too⁸³⁰.

Utilisé leuh mot — “VAUDOU.” Oh. “Vaudou ?” Hhhh. Mère avait les cheveux roux. C’était uneuh rousseuh. Dans leuh bocal bleu. Là-haut. Dans leuh bocal bleu les cheveux ont l’air vi-o-let. Je leuh préserve du soleil. Elle s’est fait une couleur. De noir à rouge. Plusieurs. On voyait ses racines sur la moitié de ses cheveux quand elle nous a quittés. Moitié racines — l’autre moitié —. Filé en douce. “Mère, c’est l’heure d’un autre rinçage !” C’est ce que j’ai dit. Les racines étaient légèrement embarrassantes. Elles le sont toujours. Huh. Mais non : “Je-sors. Tuh.” Elle a dit. Elle sort dehors pas d’autre endroit que dehors. Bon-je-veux-pas-aller-dehors-je-veux-rester-dedans-et-voir-les-spectacles-comme-s’il-n’y-avait-pas-de-spectacles-à-voir-dedans-des-portes-eeeeeeelleavait. Le plus beau sourire. Oh. —. Dans le pot rouge tâché je le garde. Gardé ses gencives rouges aussi.

On le voit — on l’entend —, l’écriture suggère une prosodie et un rythme particuliers. Les majuscules indiquent une augmentation du volume ; le tiret, un temps ; et le trait d’union, selon qu’il décompose un mot ou en relie plusieurs entre eux, dit une absence de respiration ou une syncope. Enfin, seul le passage par l’oral permet de comprendre que « -sheeeeeehad. The most beautiful smile. » forme une unité sémantique.

Les intentions sont également intégrées dans la langue : la transformation de « the » en « thuh » ou de « to » en « tuh », que l’on retrouve dans toutes les pièces de jeunesse, connote une langue familière et un corps relâché⁸³¹. Par l’accent porté sur la finale, la conversion de « I am on my way out. » en « I-monmuhwayow. Tuh. » suggère la colère et le défi, du côté de la mère comme de celui de la fille ; et, dans le commentaire qui suit, l’usage du trait d’union donne à entendre la parodie de la mère par Miss Miss. Cette parodie est immédiatement suivie d’une rupture (« Oh.—. ») qui renvoie à la fois à la perte et au deuil (c’est au moment de passer la porte que la mère s’est écroulée, morte), et au pot suivant, dans lequel Miss Miss conserve le fameux sourire (*i.e.* les gencives).

830. *P*, p. 96.

831. Parks, citée par Alisa Solomon, « Signifying on the Signifyin’... », *op. cit.* p. 76.

On le comprend, Parks ne construit pas de système sémiotique comparable à une partition, où un signe traduit une chose définie. Une même notation peut indiquer plusieurs mouvements ou intentions différentes. Par exemple, dans *Imperceptible Mutabilities*, Parks utilise des traits d'union pour signifier l'artificialité ponctuelle de la diction et de la posture de Molly, d'abord lorsqu'elle s'exerce à la prononciation standard de l'anglais (« The-little-lamb-follows-closely-behind-at-Marys-heels-as-Mary-boards-the-train⁸³². »), puis au moment où elle s'aperçoit que le cafard géant les observe (« Uh—the-cockroach-is-watching-us,-look-Chona-look⁸³³! »). Dans les deux cas, il s'agit de pointer la manière dont un regard extérieur (concret ou pas) modifie le comportement du personnage, alors que, dans *Pickling*, le trait d'union suggère une attitude parodique consciente et maîtrisée. Les signifiants ne sont pas stables, mais doivent être compris en regard du contexte et de la subjectivité du personnage. Car en définitive, à travers le corps et la voix, c'est la subjectivité du personnage qui est intégrée au discours.

La même conception préside au discours jazzistique.

For an improviser working in Afrological forms, “sound”, sensibility, personality, and intelligence cannot be separated from an improviser’s phenomenal (as distinct from formal) definition of music. Notions of personhood are transmitted via sounds, and sounds become signs for deeper levels of meaning beyond pitches and intervals⁸³⁴.

Pour un improvisateur qui travaille dans des formes afrologiques, le “son”, la sensibilité, la personnalité, et l'intelligence ne sont pas séparables de sa définition phénoménale (par opposition à formelle) de la musique. Des impressions d'individualité sont transmises via les sons, et les sons deviennent les signes de niveaux de sens plus profonds que les tons et les intervalles.

Aussi l'instrument est-il considéré comme une extension du corps, et les sons produits comme autant de prolongements de la voix humaine — voix qu'en retour le jeu instrumental tente d'imiter. « La musicalité n'isole pas l'individu de ses murmures, ses râles et ses cris, ses

832. « Le-petit-agneau-est-sur-les-talons-de-Marie-tandis-que-Marie-embarque-dans-le-train. » *IM*, p. 25.

833. « Uh — le-cafard-nous-regarde,-regarde-Chona-regarde ! » *Ibid.*, p. 28.

834. George E. Lewis, « Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal*, vol. 16, n°1, Spring, 1996, p. 117. Dans cet article, George Lewis identifie deux « logiques » musicales ou deux systèmes de croyance et de comportements musicaux, l'afrologique et l'eurologique. Ils correspondent en fait aux deux traditions esthétiques, sociales et culturelles de la musique noire et de la musique occidentale savante.

gestes paniques et ses maîtrises de soi, sa brutalité et sa délicatesse ; à l'inverse elle claque, craque et gronde, se fait bourdonnement, crépitement ou stridulation pour raccorder le langage au corps et le cercler avec ce qui lui est extérieur : le corps est la parole d'un univers où la musique fait parler le corps⁸³⁵. »

Dans ces conditions, le jazz a souvent été étudié comme une expression orale — à tel point que l'analyse du discours jazzistique par le prisme de l'oralité est devenue un *topos* critique⁸³⁶. Dans *Le Jazz et l'Occident*, Christian Béthune relève cinq facteurs selon lui communs à toute poésie orale : la prévalence de la performance et sa nécessaire part d'accidentel ; la mise à contribution de l'ensemble du corps ; le caractère quasi-inopérant de la distinction imitation/création, ou l'enracinement dans la *mimésis* ; le recours à une expression standardisée ; et la référence à une tradition partagée⁸³⁷. Tous ces éléments se retrouvent dans le jazz, qui est « une musique marquée par l'activité physique du musicien qui comprend le non-musical, la gestuelle et les scories de la facture de la musique. Il s'inscrit dans une temporalité performative, il est *bruyant* et non *pur*, il use de la répétition, de l'approximation et de l'insistance, il fonctionne avec des formules préexistantes et des *standards*, il ne se note pas de manière satisfaisante et ne peut pas seulement résider dans l'objectivation d'un texte⁸³⁸. »

La nature orale du jazz n'entraîne pas d'incompatibilité avec l'écriture, mais elle informe la manière dont la notation est conçue et utilisée. Pour reprendre un exemple systématiquement évoqué sur cette question, le « Concerto for Cootie » de Duke Ellington, même s'il est intégralement noté, « n'accède effectivement à l'être⁸³⁹ » qu'au moment de la performance. De plus, il a été composé non pour un instrument mais pour une personnalité sonore, en l'occurrence le trompettiste Cootie Williams. Ainsi, loin d'être assujettie *a posteriori* à l'œuvre, la subjectivité du musicien « détermine *a priori* l'acte de l'écriture⁸⁴⁰ ».

C'est cette ambiguïté qui fait dire à Christian Béthune que le jazz relève d'une « oralité seconde », c'est-à-dire d'une « oralité qui s'est frottée à la chose écrite et la pratique

835. Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, *op. cit.*, p. 140.

836. Brent Hayes Edwards, *Epistrophies*, *op. cit.*, p. 197.

837. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, *op. cit.*, p. 207.

838. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, *op. cit.*, p. 311-312.

839. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, *op. cit.*, p. 201.

840. *Ibid.*

si besoin⁸⁴¹ ». Appliquée à Parks, la formule a l'avantage de rendre compte de l'une des deux conséquences paradoxales de la double intégration du corps et de la voix dans le discours : tout en produisant un effet d'improvisation, l'écriture est en fait extrêmement précise et, pour l'acteur, directrice et contraignante. « By specifying vocal details, Parks creates the illusion that the play may have been staged before, that it is the trace of a previous performance, producing an effect of liveness—thereby enriching the script while reducing the scope of possibilities for potential reactivations of the playtext⁸⁴². » On lit parfois que les *spells*, qui sont une invention de Parks prenant la forme d'une liste de personnages, ménagent des espaces de création pour les interprètes, mais ceux-ci sont en fait très limités⁸⁴³.

L'autre conséquence est un décalage entre la position du lecteur et celle du spectateur. Tandis que le lecteur a affaire à un langage opaque, volontairement obscurci, le spectateur peut ne pas se rendre compte à quel point le langage est transfiguré sur la page. Bien sûr, la modification ou l'invention de mots, la réorganisation syntaxique et les jeux de mots sont audibles, mais la différence entre « the » et « thuh », les traits d'union ou les modifications orthographiques par exemple, ne lui parviennent que faiblement. Aux yeux du spectateur, c'est la mise en scène qui prend en charge un mouvement qui est pour le lecteur déjà perceptible dans le langage. C'était un aspect frappant de la mise en scène de *Venus* à laquelle nous avons assisté : l'impact de ce qui faisait à nos yeux le langage de Parks était considérablement diminué⁸⁴⁴.

841. *Ibid.*, p. 207. La formule « oralité seconde » est empruntée à Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, New York, Routledge, 1982.

842. « En spécifiant des détails vocaux, Parks crée l'illusion que la pièce a peut-être déjà été mise en scène, qu'elle est la trace d'une performance passée, ce qui produit un effet de "live". Ce faisant, elle enrichit le script tout en réduisant le champ des possibilités pour de potentielles réactivations du texte. » Marie Pecorari, « Jarring Voices », *op. cit.*

843. Voici comment Parks présente les *spells* en préambule de chaque pièce : « This is a place where the figures experience their pure true simple state. While no "action" or "stage business" is necessary, directors should fill this moment as they best see fit. » (« C'est un endroit où les figures font l'expérience de ce qu'elles sont vraiment, purement et simplement. Bien qu'aucune action ou aucun jeu de scène ne soit ici requis, le metteur en scène est invité à remplir ces moments de la manière qui lui semble la plus opportune. ») *ES*, p. 16.

844. On peut aussi le constater dans une vidéo disponible en ligne dans laquelle Parks dit le monologue final du personnage de Verona, dans la première section d'*Imperceptible Mutabilities*. Ce monologue a la particularité d'être structuré en trois parties : deux en anglais standard, et une, au milieu, dans son anglais transformé. Dans sa manière de le dire, le rythme change légèrement, mais sans le texte sous les yeux, la différence peut à l'écoute tout à fait nous échapper. En revanche, le contraste est rendu visible par la lumière, le costume et le montage de l'image. Voir Bob Holman, « Poetry Spots: Suzan-Lori Parks reads from *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* », Youtube, mise en ligne le 16 décembre 2010 [1991], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=33NWT2o6Shc>. Consulté le 8 septembre 2019.

En définitive, le langage de la première période remet en question la dichotomie texte/performance. Contrairement à ce qui a pu être dit⁸⁴⁵, le texte n'endosse pas exactement la fonction d'une partition, car il ne s'agit pas uniquement de donner des directions à l'acteur, mais de faire advenir le sens par le son. « It's a recording of, not only the way words sound, but what that means⁸⁴⁶. » On est moins dans un encodage du mouvement que dans une *mise en mouvement* du langage lui-même. Ainsi, en dépit de la définition bien connue d'Anne Ubersfeld, le texte théâtral parksien de la première période n'est pas incomplet ou « troué⁸⁴⁷ » ; *il est déjà performatif*. On le comprend maintenant, « jizzer la langue » signifie *écrire en jazzwoman*.

Un langage-musique

Nous l'évoquions en introduction, le jazz est engagé dans un rapport fondamental avec le verbe. « Les musiques du champ jazzistique se sont initialement modelées sur les inflexions et les finalités de la parole, explique Thomas Horeau, et si le jazz n'a jamais constitué une forme de communication fondée sur un système symbolique pourvu de contenu sémantique, il a gardé et entretenu ce rapport particulier au langage parlé⁸⁴⁸. » Le jazz est marqué par ce qu'Albert Murray appelle un « reciprocal "voicing"⁸⁴⁹ », c'est-à-dire d'un côté l'inclination des chanteurs à jouer avec leur voix d'une façon instrumentale, et de l'autre celle des instrumentistes à utiliser leurs vents, leurs bois, leurs cordes, leurs claviers et leurs percussions comme une extension de la voix humaine. Cette mise en voix réciproque est particulièrement audible dans le *scat* (« when Louis Armstrong began singing, it was very much as if he were using his voice to supplement what he had been saying with his trumpet all along⁸⁵⁰ »), mais aussi dans l'orchestre de Duke Ellington par exemple, dont les sections fonctionnent pour Murray comme autant de dimensions de sa voix de compositeur.

845. Voir par exemple Shawn-Marie Garrett, *A Casebook*, *op. cit.*, p. 15.

846. « C'est une notation de la façon dont les mots sonnent mais aussi de ce qu'ils veulent dire. » Parks, citée par Shelby Jiggetts, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 68.

847. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 19.

848. Thomas Horeau, *Le Jazz et la scène*, *op. cit.*, p. 311.

849. Une « mise en voix réciproque ». Albert Murray, *Stomping the Blues*, *op. cit.*, p. 108-114.

850. « Quand Louis Armstrong se mit à chanter, ce fut vraiment comme s'il utilisait sa voix pour compléter ce qu'il était déjà en train de dire avec sa trompette. » *Ibid.*, p. 114.

Cette interpénétration réciproque prend sa source dans la conception symbiotique des arts d’Afrique de l’Ouest, d’où est issue une grande partie de la population noire américaine. Dans cette conception, musique et langage ne sont pas séparés, et la musique revêt un caractère fonctionnel étranger à la vision occidentale de l’art. Christian Béthune a analysé ce qu’il en est resté dans la culture des esclaves : « Non seulement la musique accompagne pratiquement chaque instant de la vie quotidienne, mais il n’y a pas, pour l’esclave, de différence fondamentale entre l’échange verbal et la pratique musicale⁸⁵¹. » Dans l’univers de l’esclave, « son et sens s’appellent et se répondent et chacun peut au besoin devenir le substitut de l’autre car ils partagent une nature identique⁸⁵² ». Béthune reprend ici une idée de Henry Louis Gates, Jr., pour qui « the nature of black music is the nature of black speech, and vice versa⁸⁵³. »

Le théâtre de Parks est l’héritier de cette conception. D’une certaine manière, son langage *est* de la musique, et ses pièces *sont* des chansons.

SHAWN-MARIE GARRETT: In a way, you’ve always been writing songs.

SUZAN-LORI PARKS: Thanks! [...] That’s what I try to do. I try to sing to people⁸⁵⁴.

SHAWN-MARIE GARRETT : En un sens, vous n’avez fait qu’écrire des chansons.

SUZAN-LORI PARKS : Merci ! [...] C’est ce que j’essaye de faire. J’essaye de chanter au public.

Il n’est pas anodin que l’image convoquée soit celle du chant et non celle de la musique instrumentale. Envisager l’écriture comme un chant et non comme un son, c’est la placer au même endroit d’entre-deux que la voix, qui se situe au point de jonction entre le *logos* et la *phoné*.

Ici, il nous faut retourner à Nathaniel Mackey, dont l’écriture est hantée par la question de la voix, et notamment par « the limits of *voice*—its inception, its exhaustion⁸⁵⁵ ».

851. Christian Béthune, *Le Jazz et l’Occident*, *op. cit.*, p. 222.

852. *Ibid.*

853. « La nature de la musique noire, c’est la nature du discours noir, et réciproquement. » Henry Louis Gates, Jr., *Figures in Black. Words, Signs, and the “Racial” Self*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 177.

854. Shawn-Marie Garrett, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 189.

855. Brent Hayes Edwards, *Epistrophies*, *op. cit.*, p. 198.

La quête d'une *autre* voix qui anime la culture expressive noire (tant en musique qu'en littérature) est pour lui une façon de questionner la capacité du langage articulé à dire le réel, ou ce qu'il appelle les limites du dicible (« the limits of the sayable⁸⁵⁶ »).

Everyone talks about the speech-like qualities of instruments as they are played in African American music. Built into that is some kind of dissatisfaction with—if not critique of—the limits of conventionally articulate speech, verbal speech. One of the reasons the music so often goes over into nonspeech—moaning, humming, shouts, nonsense lyrics, scat—is to say, among other things, that the realm of conventionally articulate speech is not sufficient for saying what needs to be said⁸⁵⁷.

Tout le monde parle du fait que la manière dont on joue d'un instrument dans la musique africaine américaine se rapproche de la parole. Au fondement de cette tendance se loge une sorte d'insatisfaction — sinon de critique — vis-à-vis des limites du discours articulé conventionnel, du discours verbal. Si la musique va si souvent voir du côté du non-discours — gémissements, fredonnement, cris, paroles qui ne veulent rien dire, *scat* — c'est pour dire, entre autres, que le domaine du discours articulé conventionnel n'est pas suffisant pour dire ce qui a besoin d'être dit.

Quand Parks dit que les structures traditionnelles (*i. e.* naturalistes) ne pourraient pas accueillir les figures qui habitent ses textes, l'assertion est à prendre au pied de la lettre⁸⁵⁸. On touche ici à ce que Paul Gilroy appelle « l'indicible terreur de l'esclavage⁸⁵⁹ ». Transfigurer la langue, dé(re)former les mots, liquéfier l'écriture : tout cela est une façon de toucher à la part indicible de l'expérience noire. Jazzer la langue, c'est regarder dans le puits, pour reprendre la dernière image aqueuse de *Last Black Man*, c'est-à-dire au point de jonction entre le présent et le passé, les vivants et les morts, le visible et l'invisible. « Where shriek turns speech turns song—remote from the impossible comfort of origin—lies the trace of our descent⁸⁶⁰ », explique Fred Moten. Dans le langage-musique de la première période se situe la trace de cette lignée.

856. Art Lange, Nathaniel Mackey, « Editor's Note », *Moment's Notice*, *op. cit.*, page non numérotée.

857. Nathaniel Mackey, *Paracritical Hinge*, *op. cit.*, p. 193.

858. *ES*, p. 8.

859. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, *op. cit.*, p. 112.

860. « Là où le cri devient parole devient chant — à distance de l'impossible confort de l'origine — se situe la trace de notre lignée. » Fred Moten, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 22.

Chez Mackey, la question de la limite est aussi liée à celle de l'origine. Une voix brisée, étirée, étrangéisée⁸⁶¹ est le signe qu'elle devient un conduit pour un chant qui vient d'ailleurs, qu'elle prend sa source dans l'invisible, dans une acception spirituelle. En ce sens, la limite de la voix est liée à la limite de l'humain. Il nous semble que les *foreign phrases* de Parks, et plus généralement l'opération d'étrangéisation de son langage, ont à voir avec cette question. Le langage-musique est un langage qui n'est pas tout à fait humain, comme si la voix des personnages était détachée de leur corps, pôle émetteur traditionnel, comme si elle venait d'ailleurs. Un discours qui se situe à la frontière du chant (« speech bordering on song⁸⁶² »), c'est un discours qui se situe en fait à la frontière de l'invisible. Dans cette perspective, la frontière entre le langage et la musique se superpose à celle qui sépare et relie le monde visible et le monde invisible⁸⁶³.

Le projet dramaturgique parksien (« locate the ancestral burial ground, dig for bones, find bones, hear the bones sing, write it down⁸⁶⁴ ») apparaît désormais sous un nouveau jour. Le langage-musique, ou l'écriture comme chant, est le lieu du *re-membering* car la voix est un vaisseau pour une mémoire ancestrale, archaïque. Dramaturgiquement, cette conception appelle une forme radicale ; un langage naturaliste ne pourrait effectivement pas accueillir une telle voix. Sur scène, la parole fait surgir le passé, la voix des morts, la trace d'une lignée disparue — l'invisible. Dans le langage-musique, tout se joue au niveau de la jonction, du « - » : c'est à cet endroit-là que l'opération de *re-membering* peut advenir.

* * *

Dans la seconde période, le langage change radicalement. De plus en plus épuré, il perd progressivement ses ornements⁸⁶⁵ (il y en avait déjà moins dans *The America Play* que dans les textes précédents), et la langue se simplifie — ou plutôt, elle *s'éclaire*. Sur la page, la différence est frappante : il n'y a plus de voile à franchir pour entrer dans le texte.

861. Comme par exemple celle où apparaît le *duende* dans le flamenco, qui est le point de départ de l'article « Cante Moro », dont est extraite la citation précédente.

862. Nathaniel Mackey, *Paracritical Hinge*, *op. cit.*, p. 190.

863. Cette question, à laquelle nous ne cessons de revenir depuis différents versants, est l'objet du chapitre 7.

864. « Localiser le cimetière ancestral, creuser à la recherche d'os, trouver des os, écouter les os chanter, noter les chants ». *Po*, p. 4.

865. En référence au « will to adorn » (volonté d'embellir) identifié par Zora Neale Hurston comme l'une des « Characteristics of Negro Expression », *The Jazz Cadence...*, *op. cit.*, p. 299.

Parallèlement, les didascalies prennent de plus en plus de place. Et, alors que dans la première période on observait une relative unité stylistique d'une pièce à l'autre, le langage oscille maintenant entre deux pôles : d'un côté, un vernaculaire poétisé⁸⁶⁶ (*Venus, Topdog/Underdog, Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*) ; de l'autre, une extrême sécheresse (*In the Blood, Fucking A, 365 Days/365 Plays*). De surcroît, à l'intérieur de cette polarité, les pièces présentent des différences importantes.

Si *Venus, Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* et *Topdog/Underdog* ont en commun d'être écrites dans un vernaculaire poétisé, celui-ci est dans les deux premières emprunt d'expressions et de tournures quelque peu datées qui contribuent à un va-et-vient entre le présent et le passé⁸⁶⁷, alors que celui de *Topdog/Underdog* est au contraire très ancré dans le présent — sans pour autant être naturaliste. *Venus* et *Father Comes Home* sont en vers libres, mais la première est infiniment plus orale que la seconde. Dans la lignée du langage fugitif de la première période, *Venus* s'inspire en les transformant d'archives du début du XIX^e siècle (coupures de presse, actes juridiques, rapports scientifiques), alors que la langue de *Father Comes Home* est très écrite, ronde et élégante, et conserve quelque chose de l'ampleur mythique des tragédies grecques. Quant à *Topdog/Underdog*, elle n'est pas en vers, mais elle est portée par le rythme des échanges des deux frères, qui ne sont pas sans faire écho à la tradition des *dirty dozens*⁸⁶⁸, et par la litanie lancinante du bonneteau.

À l'autre bout de la polarité, *In the Blood, Fucking A* et *365 Days/365 Plays* se caractérisent par une grande économie de moyens, ce qui constitue un virage radical surprenant. Sèche, directe, presque tranchante, l'expression y est infiniment moins riche et touffue que dans la première période. Sauf rare exception, le *Signifyin(g)* sur le *Signifyin(g)* en a disparu. En résulte une relative uniformisation du discours des personnages, qui va de pair avec un accroissement des silences et des non-dits. Dans les *Red Letter Plays* en particulier, le drame se joue entre les lignes, ce qui est une autre façon de toucher à l'indicible.

866. La formule est de Ben Brantley, dans « Not to Worry Mr. Lincoln, It's Just a Con Game », *The New York Times*, 8 avril 2002, URL : <https://www.nytimes.com/2002/04/08/theater/theater-review-not-to-worry-mr-lincoln-it-s-just-a-con-game.html>. Consulté le 2 mai 2019.

867. Va-et-vient que nous avons analysé dans *Venus* au chapitre 2, et sur lequel nous reviendrons dans *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* au chapitre 6.

868. Les *dirty dozens* sont un jeu rituel dans lequel les protagonistes, souvent des adolescents noirs, insultent la famille de l'autre en présence de leurs pairs, l'objectif étant de remporter la joute verbale. Voir par exemple Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk*, *op. cit.*, p. 141-143.

De cette autre façon nous ne nous occupons pas dans cette étude, parce que le jazz en est absent. De même, nous ne faisons que survoler le discours et le langage des pièces de la seconde période, puisque la musicalité en a été transférée ailleurs, sur scène, dans des chansons. En revanche, au milieu de cette période hétéroclite, une œuvre nous intéresse en particulier pour ce chapitre, car elle *signifie* encore sur le *Signifyin(g)*, mais de manière très différente que dans les pièces de la première période. Il s'agit de *Topdog/Underdog*, dont la dimension fugitive ne réside plus uniquement dans le langage, mais dans l'interaction entre le langage et la situation théâtrale. Elle agit comme un agent perturbateur dans un système naturaliste autrement parfaitement huilé. Même si, comme nous le verrons au chapitre 6, *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* comporte aussi un aspect fugitif, *Topdog/Underdog* est la seule pièce de la seconde période dont l'esprit fugitif est aussi structurant et central dans la compréhension de ses enjeux⁸⁶⁹.

III. Jazzer le système dramatique (*Topdog/Underdog*)

Véritable chef d'œuvre, *Topdog/Underdog* (*Topdog*) est un jalon important dans l'œuvre de Parks. Couronnée par le Pulitzer Prize for Drama, c'est la pièce la plus accessible, la plus jouée, et celle qui a eu le plus de succès. À ce jour, c'est la seule qui a été représentée à Broadway. À cette occasion, elle a attiré un public populaire et/ou africain américain absent des créations précédentes. C'est également l'une des deux pièces qui a été mise en scène en France, au Théâtre de l'Athénée en 2007 par Philip Boulay — avec peu de succès⁸⁷⁰. Enfin, après *Venus*, c'est le texte de Parks le plus étudié.

Créée par George C. Wolfe au Public Theater en 2001, *Topdog* est la première production d'une pièce de Parks à comprendre des acteurs célèbres : Don Cheadle y interprète le rôle de Booth et Jeffrey Wright celui de Lincoln⁸⁷¹. L'année suivante, elle est

869. Dans les autres pièces de la période (nous excluons *Venus*, qui est la pièce charnière), la dimension fugitive est présente de manière beaucoup plus oblique (*365 Days/365 Plays*), ou absente (*In the Blood, Fucking A*).

870. Voir par exemple Manuel Piolat Soleymat, *La Terrasse*, 10 octobre 2007, URL : <https://www.journal-terrasse.fr/topdogunderdog/>. Consulté le 2 septembre 2019. La mauvaise réception de la pièce s'explique probablement en partie par le fait que le public français est peu accoutumé aux problématiques liées à l'histoire américaine et aux questions raciales, et en partie par des choix de mise en scène malheureux. Il semble notamment que Philip Boulay ait pris le parti d'une adaptation réaliste, là où justement la pièce est plus complexe.

871. Depuis, il est devenu courant que des vedettes jouent dans les créations de Parks ; Daveed Diggs, l'une des

reprise à l'Ambassador Theatre, sur Broadway. Dans cette production, Don Cheadle est remplacé par le rappeur Mos Def, que l'on retrouvera dans la mise en scène de *Fucking A* par Wolfe en 2003 au Public. Dans les deux cas, le spectacle est extrêmement bien accueilli. Comparé par le *New York Times* au chef d'œuvre de Ralph Ellison, *Invisible Man*, il est décrit comme la création américaine la plus excitante depuis *Angels in America* (à l'époque également mis en scène par George C. Wolfe)⁸⁷².

Deux frères noirs, nommés Lincoln et Booth en guise de plaisanterie par leur père, partagent un taudis quelque part dans une ville. Ils sont liés par une relation contradictoire d'amour et de haine, de dépendance et de rivalité, qui s'articule principalement autour du bonneteau. L'aîné, Lincoln (ou Link), est le *topdog*, le dominant de la fratrie, parce qu'il est un joueur exceptionnel de bonneteau ; Booth est l'*underdog*, le dominé, parce qu'il ne sait pas bien jouer. N'ayant jamais travaillé, il vit de larcins, cherche à reconquérir le cœur de Grace, son ex-petite amie, et rêve de devenir un bonneteur aussi doué que son frère et de reformer avec lui leur équipe passée. En effet, Lincoln a abandonné le jeu quelques temps auparavant par peur de représailles, et habite maintenant chez Booth. Pour vivre, il a pris un emploi mal payé dans une galerie marchande, où il joue le rôle d'Abraham Lincoln, le 16^e Président des États-Unis⁸⁷³ : il reste assis toute la journée, en costume, le visage maquillé de blanc, et se fait tirer dessus par les clients, qui jouent le rôle de John Wilkes Booth, l'assassin d'Abraham Lincoln. Il fait semblant de mourir, et, une fois le client parti, se relève, se réinstalle sur sa chaise, et recommence. Toute la pièce se déroule dans la chambre de Booth, ce qui fait que nous n'assistons pas au simulacre auquel se prête quotidiennement Lincoln. En revanche, nous assistons à sa répétition : menacé d'être remplacé par un mannequin de cire, Lincoln cherche à rendre son numéro plus vivant et demande à Booth de l'aider en jouant le rôle du client, c'est-à-dire du meurtrier historique.

Rep & Rev de *The America Play*, *Topdog* est la seconde des Lincoln Plays. Écrite en trois jours, c'est une « right-down-the-middle-play⁸⁷⁴ », une flèche lancée en plein cœur de

stars du casting original de la comédie musicale *Hamilton*, interprète à l'heure où nous écrivons ces lignes le personnage principal de *White Noise*.

872. Ben Brantley, « Not to Worry Mr. Lincoln, It's Just a Con Game », *op. cit.*

873. Afin de les différencier de leurs homonymes de fiction, nous écrivons systématiquement les prénoms avec les noms pour désigner les personnages historiques.

874. Une « pièce-qui-vous-atteint-en-plein-milieu ». Parks, citée par Shawn-Marie Garrett, « An Interview with Suzan-Lori Parks », *Essays on the Plays*, *op. cit.*, p. 187.

l'Amérique. D'une forme apparemment naturaliste, elle pourrait être (et a été) lue comme un drame familial : l'histoire dure une semaine, prend place dans un seul espace et présente deux personnages qui composent avec leur environnement et leur passé ; les dialogues sont linéaires ; les didascalies détaillées. À la création, le *New York Times* titrait : « This Time the Shock Is Her Turn Toward Naturalism⁸⁷⁵ ». Pourtant, comme d'autres critiques l'ont déjà souligné, *Topdog* n'est naturaliste qu'en apparence. Dans le film qui a été fait sur la pièce, Parks explique : « *Topdog/Underdog* is not a traditional play. It looks like one, which is the fun of it. It's a sleight of hand... It's very much like a good game of Three-card Monte⁸⁷⁶. » En d'autres termes, la pièce performe le tour de passe-passe qu'elle représente.

Le bonneteau (en anglais américain *Three-card Monte*) est un jeu d'argent illégal (aux États-Unis comme en France) dans lequel un bonneteur (*the Dealer*) propose à un passant, un client ou un pigeon (*the Mark*) de suivre ses mouvements du regard afin de repérer la carte gagnante parmi trois différentes. S'il la retrouve, il remporte le double de la somme qu'il a pariée ; sinon, il perd sa mise. L'erreur des clients est de croire qu'ils ont une chance de gagner quand ils n'en ont aucune. En effet, le bonneteau est une escroquerie qui repose sur la mise en place d'une illusion construite. En plus du bonneteur, un ou plusieurs larrons (*the shills*) encouragent les passants à jouer en faisant semblant de gagner (ou au contraire de perdre alors que le jeu semble facile, les conduisant ainsi à penser qu'il peuvent faire mieux), tandis qu'un dernier (*the Look Out*) surveille que la police ne les découvre pas. En outre, le bonneteur peut éventuellement les laisser gagner une fois ou deux pour les amener à parier plus gros. Ainsi, tout est fait pour que, du point de vue du client, le jeu apparaisse comme un jeu de hasard qui implique uniquement la chance alors qu'il repose sur une mise en scène élaborée.

Le jeu de cartes (*game*), comme le jeu de rôles qui y est attaché (*play*), est le prisme par lequel Lincoln et Booth perçoivent le monde. Le jeu est constamment *en jeu* dans leurs échanges, à tel point qu'on ne sait plus très bien quand ils jouent et quand ils ne jouent pas. « For Lincoln and Booth, it's always showtime⁸⁷⁷ », commente le *New York Times*. De manière

875. Don Shewey, « This Time the Shock Is Her Turn Toward Naturalism », *The New York Times*, *op. cit.*

876. « *Topdog/Underdog* n'est pas une pièce traditionnelle. Elle a l'air d'en être une, et c'est ça qui est rigolo. C'est un tour de passe-passe... Elle ressemble beaucoup à une bonne partie de bonneteau. » Parks, dans Oren Jacoby, *The Topdog Diaries*, USA, Storyville Films, 2002.

877. Ben Brantley, « Not to Worry Mr. Lincoln, It's Just a Con Game », *The New York Times*, *op. cit.*

significative, pas une scène ne se passe sans que nous n’assistions à la répétition soit d’une partie de bonneteau, soit du simulacre de l’assassinat d’Abraham Lincoln. En plus de placer une réflexion métathéâtrale au cœur de l’écriture, Parks propose avec cette pièce une réflexion vertigineuse sur la nature du réel. Et, comme le suggèrent les premiers mots, « Watch me⁸⁷⁸ », dans cette réflexion, nous sommes les pigeons.

Une arnaque familiale

« First thing you learn is what is. Next thing you learn is what aint. You dont know what is you dont know what aint, you dont know shit⁸⁷⁹. » Ces mots, prononcés par Lincoln à l’attention de Booth lorsqu’enfin il se décide à lui apprendre les tours du bonneteau, sont la clef de leur relation. Si Lincoln maîtrise le bonneteau, c’est parce qu’il sait faire la différence entre « ce qui est » et « ce qui n’est pas », c’est-à-dire entre le simulacre et la réalité. Booth, au contraire, ne cesse de les confondre. Et, comme le dit Verna Foster, « the game of “what is” and “what ain’t” is played more-or-less continuously by Linc [sic] against Booth and no less by Parks with the audience⁸⁸⁰. »

Topdog s’ouvre sur la répétition par Booth de la litanie du Dealer :

Watch me close watch me close now: who-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card? I-see-thuh-red-card. Thuh-red-card-is-thuh-winner. Pick-thuh-red-card-you-pick-uh-winner. Pick-uh-black-card-you-pick-uh-loser. Theres-thuh-loser, yeah, theres-thuh-black-card, theres-thuh-other-loser-and-theres-thuh-red-card, thuh-winner.

(Rest)

Watch me close watch me close now: 3-Card-throws-thuh-cards-light-ning-fast. 3-Card-thats-me-and-Ima-last. Watch-me-throw-cause-here-I-go⁸⁸¹.

Regarde-moi regarde-moi bien maintenant : qui-voit-la-carte-rouge-qui-voit-la-rouge ? Je-vois-la-rouge. La-rouge-est-la-gagnante. Tu-choisis-la-rouge-tu-

878. « Regardez-moi ». *TU*, p. 11.

879. « La première chose c’est d’apprendre ce qui est. Ensuite, ce qui n’est pas. Tu ne sais pas ce qui est tu ne sais pas ce qui n’est pas, tu ne sais rien. » *TU*, p. 77.

880. « Le jeu de “ce qui est” et “ce qui n’est pas” est joué de manière plus ou moins continue par Linc contre Booth, et pas moins par Parks avec le public. » Verna Foster, « Suzan-Lori Parks’s Staging of the Lincoln Myth in *The America Play* and *Topdog/Underdog* », *Journal of American Drama and Theatre*, vol. 17, n° 3, Fall 2005, p. 30.

881. *TU*, p. 11.

gagnes. Tu-choisis-une-noire-tu-perds. Là-c'est-la-perdante, yeah, c'est-la-carte-noire, là-c'est-l'autre-perdante-et-là-c'est-la-carte-rouge, la-gagnante.

(Temps)

Regarde-moi regarde-moi bien maintenant : 3-Card-tire-les-cartes-aussi-vite-que-l'éclair. 3-Card-c'est-moi-et-je-suis-là-pour-rester. Regarde-moi-tirer-allez-on-y-va.

Cette litanie (ici tronquée pour ne pas alourdir la lecture) place immédiatement le spectacle sous le sceau de l'arnaque et le spectateur dans la position du pigeon qui en est victime. Cas exemplaire de Rep & Rev, elle est répétée et variée sept fois au cours de la pièce : trois par Booth, quatre par Lincoln. Dans les répliques de Booth, les tirets signalent sa maladresse et sa gaucherie ; le débit de Lincoln étant beaucoup plus fluide et naturel, les siennes en sont dépourvues.

Ayant arrêté le bonneteau pour sauver sa peau (il est plusieurs fois fait mention de son ancien *Stickman*⁸⁸², Lonny, mort par balle), Lincoln, pendant toute la première partie de la pièce, refuse de toucher aux cartes, et on comprend bientôt qu'il entretient un rapport de dépendance avec le jeu. Frustré par les refus répétés de son frère et désireux de le rattraper, Booth se renomme « 3-Card » dans la scène inaugurale, et menace : « Anybody not calling me 3-Card gets a bullet⁸⁸³. » Si l'on en doutait, nous voilà prévenus : pour Booth, le jeu est une affaire sérieuse. Loin d'un simple gagne-pain, le bonneteau engage sa relation avec son frère, son rapport à leurs parents, et sa masculinité. Dès le début de la pièce, on comprend que non seulement l'arnaque contamine la vie de Lincoln et Booth, mais qu'elle y joue même un rôle moteur. « Implicit in their relationship is the idea that to live is to con⁸⁸⁴. » Et ce d'abord parce que, d'une certaine manière, leurs parents les ont arnaqués.

Seuls contre le reste du monde (« It was you and me against thuh world, Link⁸⁸⁵. »), ils ont été abandonnés par leur mère d'abord, puis, deux ans après, par leur père. Ce dernier a laissé 500 dollars à Lincoln, et la mère a donné la même somme à Booth. Ce lien privilégié de chacun des frères avec l'un des parents se retrouve dans les rôles symboliques qu'ils

882. Le *Stickman* est celui qui invite les badauds à jouer. *Ibid.*, p. 60.

883. « Quiconque ne m'appelle pas 3-Card se prend une balle. » *Ibid.*, p. 24.

884. « Leur relation est basée sur l'idée implicite que vivre, c'est arnaquer. » Ben Brantley, « Not to Worry Mr. Lincoln, It's Just a Con Game », *The New York Times*, *op. cit.*

885. « C'était toi et moi contre le reste du monde, Link. » *TU*, p. 74.

endossent l'un pour l'autre. Lincoln est devenu un père/mari de substitution pour Booth⁸⁸⁶, sur le plan affectif comme sur le plan matériel : c'est lui qui travaille, paye le loyer et les nourrit tous les deux. En adéquation avec un rôle symbolique traditionnel de mère/femme, Booth passe quant à lui le plus clair de son temps à la maison.

Alors que Lincoln semble s'être plus ou moins rétabli de l'abandon (il a brûlé les vêtements du père), Booth ne l'est pas. Son investissement dans le bonneteau est pour lui un moyen d'obtenir que son grand frère s'occupe de lui, et de se reconstituer une famille⁸⁸⁷. À l'inverse, pour Lincoln, le jeu est d'abord un moyen de gagner de l'argent⁸⁸⁸, et d'acquérir un statut social prestigieux — Booth évoque souvent à quel point les femmes l'admiraient. Ce poids affectif différencié se retrouve dans la symbolique des couleurs : la carte gagnante de Lincoln est le 2 de pique, alors que celle de Booth est le 2 de cœur. Ce choix connote son investissement émotionnel autant que son caractère sanguin, tandis que celui de Lincoln renvoie à une posture plus froide et distanciée. Au-delà, bien sûr, le rouge et le noir résonnent avec les deux thèmes qui traversent toute la pièce : l'amour et la mort⁸⁸⁹.

C'est aussi cette différenciation qui explique la réaction de Booth lorsque Lincoln reprend le bonneteau sans lui. Au cours de la pièce, ce dernier recommence peu à peu à jouer, d'abord seul, puis avec Booth. Quand il est renvoyé de son poste, il replonge pour de bon. Se sentant abandonné et trahi, Booth le défie une première fois, l'emporte, et, suspectant son frère de l'avoir laissé gagner, le défie une seconde fois en misant la seule fortune qu'il possède, les 500 dollars de sa mère, afin de rendre les choses « réelles ». Alors qu'il avait jusque-là toujours repéré la bonne carte, cette fois-ci, c'est Lincoln qui gagne.

Une partie de la critique a traité ce retournement final comme le fruit partiel de la chance, à la suite de Booth lui-même (« Sometimes we will win sometimes they will win. They fast they win, we faster we win⁸⁹⁰. »). Or, Patrick Maley a montré que non seulement la victoire de Lincoln est calculée, mais que ce dernier manipule en fait son frère tout au long de

886. George C. Wolfe, cité par Rick DesRochers dans le programme de la pièce au Public Theater, « The Mythology of History, Family and Performance » [2001], repris dans *Suzan-Lori Parks in Person*, p. 108.

887. Jochen Achilles, « Does Reshuffling the Cards Change the Game? Structures of Play in Parks's *Topdog/Underdog* », *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 110.

888. *Ibid.*, p. 112.

889. Dans *The African American Theatrical Body* (Cambridge University Press, 2011, p. 231-260), Soyica Diggs Colbert offre une analyse intéressante de *Topdog* par le prisme de la psychanalyse et du trauma, dans laquelle elle examine l'amour et la mort comme des pulsions psychologiques qui animent les personnages.

890. « Des fois on gagnera des fois ils gagneront. Ils sont rapides ils gagnent, on est plus rapide on gagne. » *TU*, p. 27.

la pièce en le laissant gagner et en retenant des informations capitales sur la façon dont le jeu fonctionne⁸⁹¹. Comme le dit Lincoln, le bonneteau n'est pas un jeu de hasard : « You was in such a hurry to learn thuh last move that you didnt bother learning thuh first one. [...] And thuh first move is to know that there aint no winning. Taadaaa! It may look like you got a chance but the only time you pick right is when thuh man lets you⁸⁹². » Malheureusement, cette leçon est précisément celle que Booth ne peut pas apprendre.

« Booth's perception of the world and himself can be described as a naïve acceptance of appearances and the belief in their radiation as symbolic capital⁸⁹³. » Incapable de comprendre que le véritable pouvoir réside dans l'invisible, il multiplie les signes extérieurs d'une richesse factice (pour Grace, il achète une fausse bague en diamant), et s'accroche à des images qu'il substitue à la réalité. Alors que Lincoln a aussitôt dépensé « l'héritage » de son père, il n'a jamais ouvert le bas de sa mère, auquel il tient comme à une relique. Comme le souligne Jon Dietrick, son approche du bonneteau est révélatrice : faisant une distinction entre le langage et l'action, il pense que la maîtrise des mots suffit⁸⁹⁴.

À l'inverse, Lincoln sait que le langage et l'action, l'apparence et la réalité, le visible et l'invisible sont les deux faces du même tour. Lincoln est un *trickster*, un décepteur qui utilise le faux-semblant pour duper l'autre. Personnage folklorique universel, le *trickster* se retrouve sous une forme animale (souvent un lapin ou un singe — le *signifying monkey* est un *trickster*) ou humaine (l'esclave noir) dans les contes populaires américains. Il apparaît aussi dans la littérature chez Herman Melville (*The Confidence Man*, 1857) ou Ralph Ellison (*Invisible Man*, 1952)⁸⁹⁵. Ce dernier en a donné une définition célèbre : « Moitié dieu, moitié homme, personne ne semble savoir quelle est sa vraie nature, car il, elle ou cela, est inconstant et change sans cesse de lieu, d'allure ou d'identité. En outre, le décepteur est partout et nulle part à la fois et, comme les parties de quelque dieu démembré, il peut surgir

891. Patrick Maley, « What Is and What Aint: *Topdog/Underdog* and the American Hustle », *Modern Drama*, vol. 56, n° 2, Summer 2013, p. 186-205.

892. « T'étais tellement pressé d'apprendre le dernier tour que t'as pas pris la peine d'apprendre le premier. [...] Et la première chose à savoir c'est que tu peux pas gagner. Taadaaa ! T'as l'impression d'avoir une chance mais la seule fois où tu choisis la bonne carte c'est quand le mec t'a laissé faire. » *TU*, p. 111.

893. « La perception par Booth du monde et de lui-même peut être décrite comme une acceptation naïve des apparences et la croyance en leur rayonnement comme capital symbolique. » Jochen Achilles, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 107.

894. Jon Dietrick, « Making it "real": Money and Mimesis in Suzan-Lori Parks's *Topdog/Underdog* », *American Drama*, vol. 16, n° 1, Winter 2007, p. 49.

895. Cette filiation littéraire est analysée par Soyica Diggs Colbert dans *The African American Theatrical Body*, *op. cit.*, p. 248-257.

tout aussi bien d'un endroit rocailleux que d'une plaine fertile⁸⁹⁶. » Ironiquement, c'est cela qui cause la perte de Lincoln.

De tous les tours de Lincoln, le dernier est sans doute le plus visible — et fatal. Tandis que Booth se concentre pour désigner la bonne carte, Lincoln le distrait en semant le doute dans son esprit : connaissant les infidélités de la mère (évoquées plus haut dans la pièce), sont-ils vraiment frères ? De plus, comment peut-il être sûr que le bas contient bien 500 dollars s'il ne l'a jamais ouvert ? Booth, qui ne peut supporter d'avoir été dupé, ni de perdre son héritage, ni de douter de la parole (donc de l'amour) de sa mère, c'est-à-dire en fin de compte de mettre en cause l'identité du simulacre et de la réalité, le tue d'une balle de revolver dans la tête — réalisant ce à quoi leurs prénoms les destinaient⁸⁹⁷.

C'est là que, pour nous, l'étude de Patrick Maley achoppe : voyant en Lincoln un maître du jeu absolu, elle évacue le meurtre final — c'est-à-dire la défaite de Lincoln. Celui-ci n'a pas la main sur la totalité de l'action, et les positions de *topdog* et d'*underdog* sont constamment en jeu dans les interactions entre les deux frères⁸⁹⁸. L'arnaque de la pièce ne s'arrête pas aux ficelles secrètes de Lincoln, elle se situe aussi au niveau de l'indétermination fondamentale sur l'identité des personnages. Si la « vraie nature » de Lincoln échappe certainement à son frère, il semble qu'à un second niveau d'interprétation, elle lui échappe aussi.

Une arnaque nationale

Comme dans *The America Play* et *The Book of Grace*, la famille est dans *Topdog/Underdog* une métaphore de la nation ; mais *Topdog* a ceci de particulier que les noms de ses deux personnages recouvrent exactement ceux de figures historiques. L'indétermination qui en résulte est une des voies par lesquelles la pièce reproduit la structure du bonneteau. « By

896. Ralph Ellison, « Donne le change et change la donne », *op. cit.*, p. 193.

897. Pour Michael LeMahieu, à l'arnaque de Lincoln s'ajouterait celle de Booth : il ferait mine de ne pas connaître les règles du jeu pour pousser Lincoln à miser la somme qu'il vient de gagner dans la rue (« The Theater of Hustle and the Hustle of Theater: Play, Player and Played in Suzan-Lori Parks's *Topdog/Underdog* », *African American Review*, vol. 45, n° 1-2, Spring/Summer 2012, p. 33-47). Nous ne souscrivons pas à cette lecture mais, au-delà des querelles critiques, il est intéressant de remarquer la myriade d'interprétations auxquelles la pièce a donné lieu, entraînée selon nous par le fait qu'elle repose sur un principe d'indétermination. En ce sens, l'arnaque de *Topdog* est un succès.

898. Cela a notamment été montré par Jason Bush dans « Who's Thuh Man?! Historical melodrama and the performance of masculinity in *Topdog/Underdog* », *A Casebook*, *op. cit.*, p. 73-88.

having their father name the brothers after the historical participants of the original Lincoln shooting, which can thereby be repeated and revised both in the penny arcade and in Booth's rooming house, Parks generates an indeterminacy about her protagonists' respective identities which matches the indeterminacy of the winning card in its constant repositionings during the movements of the three-card monte con⁸⁹⁹. »

En nommant ses personnages Lincoln et Booth, « Parks conflue dans une même image histoire familiale et histoire nationale ; et les personnages passent facilement de l'une à l'autre dans une même tirade⁹⁰⁰. » Dans la deuxième scène, le souvenir du costume d'Abraham Lincoln « hanging there⁹⁰¹ » le jour de son arrivée conduit Lincoln à se remémorer les vêtements de leur père, eux aussi suspendus dans une armoire, jusqu'à ce qu'il ne les brûle. La disparition du père se superpose à celle du *Lincoln impersonator* précédent, et renvoie *in fine* à celle d'Abraham Lincoln lui-même. Dans la mythologie parksienne, Abraham Lincoln est un père symbolique coupable d'abandon.

Symbole de la démocratie américaine, Abraham Lincoln est une figure mythique de l'imaginaire américain qui traverse l'œuvre de Parks depuis *The America Play* jusqu'à *365 Days/365 Plays*. Célèbre pour avoir remporté la Guerre de Sécession (1861-1865) et aboli l'esclavage, il incarne l'unité de la Nation, au même titre que les Founding Fathers (les Pères Fondateurs), qui ont mené la révolution contre les Anglais et proclamé l'Indépendance. Du côté républicain comme du côté démocrate, son symbole est régulièrement réactivé dans la vie publique.

Son assassinat a de plus enrichi sa légende et fait de lui un martyr : il est mort d'une balle dans le crâne, tirée par derrière par un acteur anti-abolitionniste du nom de John Wilkes Booth, alors qu'il assistait à la représentation d'une pièce de théâtre à Washington, *Our American Cousin* de Tom Taylor, le 15 avril 1865, peu avant la fin de la guerre (proclamée officiellement en mai 1865). Pour Parks, cet instant, auquel elle revient dans ses deux « Lincoln Plays », est fondateur. « It's like Lincoln created an opening with that hole in his

899. « Le fait que leur père ait nommé les frères d'après les participants historiques au meurtre de Lincoln, lequel peut ainsi être répété et révisé à la fois dans la salle de jeu et dans le studio de Booth, génère une indétermination dans les identités respectives des protagonistes qui correspond à l'indétermination de la carte gagnante dans ses repositionnements constants durant les mouvements de l'arnaque qu'est le bonneteau. » Jochen Achilles, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 113.

900. Raphaëlle Tchamitchian, « Les "Lincoln Plays" de Suzan-Lori Parks, ou la dé(re)composition d'un mythe américain », *Revista Cena*, n° 26, Porto Alegre, septembre 2018, p. 18.

901. « Pendu là ». *TU*, p. 33.

head [...]. We've all passed through it into now, you know, like the eye of a needle. Everything that happens, from 1865 to today, has to pass through that wound⁹⁰². »

Son héritage est cependant controversé. À la suite de W. E. B. Du Bois qui présente l'Émancipation comme la soumission de « l'homme au visage étroit » à « l'inévitable⁹⁰³ », l'historien Howard Zinn a montré comment l'engagement d'Abraham Lincoln était mû non par des ambitions éthiques mais par des considérations politiques et stratégiques. Il souligne dans son *Histoire populaire des États-Unis* que, par certains aspects, le Président était un suprémaciste blanc : favorable au renvoi des Noirs en Afrique, il considérait la supériorité de la race blanche comme allant de soi⁹⁰⁴.

Naturellement, les pièces de Parks ne cherchent pas à résoudre cette contradiction, elles l'intègrent. Dans *Topdog*, le double visage d'Abraham Lincoln est reflété par le double visage de Lincoln, un arnaqueur noir (*hustler*) qui accepte de jouer le jeu du Blanc (*hustled*). Pour examiner cette double arnaque, nous avons choisi un exemple qui ne concerne ni les cartes ni le simulacre, non seulement parce que ces passages ont déjà été bien étudiés, mais surtout pour montrer que le masque de l'arnaqueur contamine la vie entière des frères, même quand celui-ci n'est apparemment pas en jeu. De plus, notre exemple convoque l'une des deux seules occurrences de la musique dans la pièce. Le premier, qui sera examiné dans le chapitre 6, est une chanson interprétée à la fin de la première scène. Le second est une référence au *spiritual* « Amazing Grace », qui est l'occasion d'un tour de passe-passe et de Lincoln et du masque d'Abraham Lincoln. Commençons par observer la manière dont Lincoln le *trickster* se moque de Booth à travers un jeu *signifiant* sur le cantique.

Comme le souligne Myka Tucker-Abramson, *Topdog* est traversée par l'image de femmes que l'on ne voit jamais⁹⁰⁵. Lincoln et Booth évoquent régulièrement : leur mère ; Cookie, l'ex-femme de Lincoln, dont on apprend qu'elle a eu une relation sexuelle avec (ou a été violée par) Booth ; et l'ancienne petite amie de ce dernier, Grace, qu'il veut reconquérir à

902. « C'est comme si Lincoln avait créé une ouverture avec ce trou dans sa tête [...]. On est tous passés à travers, vous savez, comme le chas d'une aiguille. Tout ce qui se passe, depuis 1865 jusqu'à aujourd'hui, doit passer à travers cette blessure. » Joshua Wolf Shenk, « Beyond a Black-and-White Lincoln », *The New York Times*, 7 avril 2002, URL : <http://www.nytimes.com/2002/04/07/theater/theater-beyond-a-black-and-white-lincoln.html>. Consulté le 7 octobre 2017.

903. W. E. B. Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, *op. cit.*, p. 22.

904. Howard Zinn, *Une Histoire populaire des États-Unis, De 1492 à nos jours*, trad. F. Cotton, Marseille, Agone, 2014, p. 216-230.

905. Myka Tucker-Abramson, « The Money Shot: Economies of Sex, Guns and Language in *Topdog/Underdog* », *Modern Drama*, vol. 50, n° 1, Spring 2007, p. 90.

tout prix. Au début de la troisième scène, Booth revient d'un rendez-vous avec elle et trouve Lincoln ivre, affalé dans son fauteuil, en costume. Vantard, Booth exagère — voire invente — le retour de Grace à ses pieds. Lincoln, qui n'est pas dupe, le pousse à détailler le récit de ses exploits sexuels.

LINCOLN: She let you do it without a rubber?

BOOTH: —Yeah.

LINCOLN: Bullshit.

BOOTH: I put my foot down—and she *melted*. And she was—huh—she was something else. I dont wanna get you jealous, though.

LINCOLN: Go head, I dont mind.

BOOTH: (*Rest*) Well, you know what she looks like.

LINCOLN: She walks on by and the emergency room fills up cause all the guys get whiplash from lookin at her.

BOOTH: Thats right thats right. Well—she comes to the door wearing nothing but her little nightie, eats up the food I'd brought like there was no tomorrow and then goes on and eats on me. (*Rest*)

LINCOLN: Go on.

BOOTH: I dont wanna make you feel bad, man.

LINCOLN: Ssallright. Go on.

BOOTH: (*Rest*) Well, uh, you know what shes like. Wild. Goodlooking. So sweet my teeth hurt.

LINCOLN: A sexmachine.

BOOTH: Yeah.

LINCOLN: A hotsy-totsy.

BOOTH: Yeah.

LINCOLN: Amazing Grace.

BOOTH: Amazing Grace! Yeah. Thats right. She let me do her how I wanted. And no rubber. (*Rest*)

LINCOLN: [...] Howd ya do her?

BOOTH: Dogstyle.

LINCOLN: Amazing Grace.

BOOTH: In front of a mirror.

LINCOLN: So you could see her. Her face her breasts her back her ass. Graces got a great ass.

BOOTH: Its all right.

LINCOLN: Amazing Grace⁹⁰⁶!

LINCOLN: Elle t'a laissé le faire sans capote ?

BOOTH: — Yeah.

LINCOLN: Conneries.

906. *TU*, p. 43-46.

BOOTH: Je me suis imposé — et elle a *fondu*. Et c'était — euh — c'était quelque chose. Mais je veux pas te rendre jaloux.

LINCOLN: Vas y, pas de problème.

BOOTH: (*Pause*) Bon, tu vois à quoi elle ressemble.

LINCOLN: Elle passe et aussitôt les urgences sont débordées parce que les mecs se prennent un choc rien que de la regarder.

BOOTH: C'est ça c'est ça. Bon — elle m'ouvre avec sur elle sa petite nuisette et c'est tout, se jette comme une morte de faim sur ce que j'avais apporté, et ensuite se jette sur ma... sur moi. (*Pause*)

LINCOLN: Vas y.

BOOTH: Je veux pas que tu sois pas bien, mec.

LINCOLN: Pasdsouci. Vas y.

BOOTH: (*Pause*) Bon, euh, tu vois comme elle est. Sauvage. Superbe. Tellement craquante j'en suis fêlé.

LINCOLN: Une bête de sexe.

BOOTH: Yeah.

LINCOLN: Une bombe.

BOOTH: Yeah.

LINCOLN: Amazing Grace.

BOOTH: Amazing Grace ! Yeah. C'est ça. Elle m'a laissée la baiser comme je voulais. Sans capote. (*Pause*)

LINCOLN: [...] Comment tu l'as prise ?

BOOTH: En levrette.

LINCOLN: Amazing Grace.

BOOTH: Devant le miroir.

LINCOLN: Comme ça tu la voyais. Son visage ses seins son dos son cul. Grace a un super cul.

BOOTH: Ça va.

LINCOLN: Amazing Grace !

En plaçant le spiritual « Amazing Grace » dans la bouche de Lincoln, Parks convoque tout un réseau de sens implicite. « The spirituals are of such import to black poetic language that when they surface as referents in the poetry—spoken, sung, or danced speech—they cannot but bear the full emotional and structural import of another lurking but not lost hermetic universe. [...] Spirituals as referents give black poetry an opulence of meaning— one translated through time and space by an oral tradition of over three and a half centuries— not readily available to exterior exploration⁹⁰⁷. » Dans le cas de « Amazing Grace », il s'agit

907. « Les spirituals sont d'une telle importance pour le langage poétique noir que, quand ils apparaissent comme points de référence dans la poésie — dite, chantée, ou dansée —, ils ne peuvent que porter toute la signification structurelle et émotionnelle d'un autre univers hermétique, tapi mais non perdu. [...] La référence aux spirituals démultiplie les significations de la poésie noire — significations traduites à travers le temps et

de la question de la « grâce » ou du pardon divin. Ce cantique est sinon le, du moins l'un des plus célèbres du répertoire sacré américain ; il célèbre le salut d'une âme égarée et la miséricorde de Dieu.

Néanmoins, dans notre contexte, les mots « Amazing Grace » prennent le sens littéral d'un compliment sur le potentiel sexuel de la petite amie de Booth. En les répétant trois fois, Lincoln conflue dans une même image la figure d'un *preacher* habité par la grâce divine, et le corps divin de Grace pénétré par le pécheur. L'effet comique produit par la disjonction antithétique entre les sens sacré et profane est renforcé par l'évidence que Booth n'a pas compris le jeu de mots. Lors du seul *call and response* de l'extrait, sa reprise de « Amazing Grace! » est suivie de « Yeah. Thats right. She let me do her how I wanted. », repliant le signifiant sur sa connotation basse. Ses répétitions et ses hésitations montrent que, contrairement à son frère, Booth ne maîtrise pas le *Signifyin(g)*⁹⁰⁸. Dès lors, son récit apparaît comme une tentative forcenée de devenir le *topdog*, au sens littéral face à Grace, figuré face à son frère. La compétition de masculinité dans laquelle sont engagés les deux hommes pendant toute la pièce est ici remportée par Lincoln, sans que Booth ne le comprenne.

Cependant, un niveau d'interprétation supplémentaire vient bousculer, aux yeux du spectateur, la position dominante de Lincoln. Souvenons-nous que, lorsqu'il prononce ces mots, ce dernier porte le costume d'Abraham Lincoln. Quand il est complet, celui-ci se compose d'une vieille redingote, d'un haut-de-forme, d'une fausse barbe et d'un maquillage *whiteface*. Sur les six scènes de la pièce, Lincoln ne porte effectivement le *whiteface* que deux fois (dans les première et dernière scènes), mais le costume est omniprésent. Il ne se passe pas une scène sans que le personnage ne l'enfile ou ne l'enlève à un moment donné. Ici, Lincoln l'a gardé sur le dos toute la nuit pour que Booth l'aide à répéter sa performance. Jennifer Larson a montré la confusion progressive entre Lincoln et son costume au cours de l'action : alors qu'au départ il se vante de porter un regard distancié sur son rôle, qui n'est pour lui qu'un autre type de jeu, la ligne de partage entre son identité et son masque devient

l'espace par une tradition orale vieille de plus de trois siècles et demi — et non immédiatement disponibles à l'exploration extérieure. » Henry Louis Gates, Jr., *Figures in Black...*, *op. cit.*, p. 175-176.

908. *Signifyin(g)* que pourtant il utilise à l'occasion ; les hyperboles « She walks on by and the emergency room fills up cause all the guys get whiplash from lookin at her. » et « So sweet my teeth hurt. » en sont des exemples.

de plus en plus floue⁹⁰⁹. Ainsi, ce qui différencie les deux frères — à savoir la capacité à faire la différence entre « ce qui est » et « ce qui n'est pas » — s'amenuise au fil de la pièce.

Toutefois, l'étude de Jennifer Larson ne fait pas le lien entre cette confusion et le bonneteau ; or, c'est bien parce que la force symbolique de son costume *échappe* à Lincoln qu'il se fait avoir. Plus loin dans la troisième scène, il raconte à Booth son expérience quotidienne⁹¹⁰. Lors du simulacre, les clients arrivent par derrière. Aussi, même si la performance a lieu dans l'obscurité, ils doivent au moins apercevoir la peau de son cou et la racine de ses cheveux. On comprend alors que les gens font la queue pour tirer sur un homme noir. Ainsi, ce que l'on voit en réalité est une récréation symbolique du lynchage historique des Noirs, c'est-à-dire une parodie *signifiante* d'Abraham Lincoln en sauveur.

Parce qu'il a aboli l'esclavage, Abraham Lincoln est d'une certaine manière le « sauveur » historique des Noirs. Or, la pièce montre que le mythe national du Grand Émancipateur est en fait un récit fabriqué par le point de vue dominant, qui l'a de surcroît exploité contre ses prétendus bénéficiaires. Dans *The America Play*, un jeu de mots rend compte du paradoxe : le personnage principal, lui aussi un *Lincoln impersonator*, s'appelle « The Foundling Father ». La confluence de « Foundling Father » et de « foundling », qui signifie littéralement « enfant trouvé », exprime la situation impossible dans laquelle se trouvent les Noirs en Amérique : émancipés par Abraham Lincoln, ils ont servi de caution à l'unité d'une nation qui s'est précisément construite sur leur exclusion. Même si dans *Topdog* le mot n'est pas prononcé, c'est bien à un « Foundling Father » que nous avons affaire : tout en jouant les pères de substitution à la maison et les Pères Fondateurs à l'extérieur, Lincoln a été abandonné par son père symbolique comme par son père réel. Presque un siècle et demi plus tard, pour survivre, il a le choix entre l'illégalité (le bonneteau) et l'exploitation (distraire les touristes grimé en Abraham Lincoln pour un salaire de misère). En convoquant le spiritual « Amazing Grace » (qui plus est écrit par un ancien négrier⁹¹¹) dans le costume qui est à la fois l'instrument de sa survie et de son aliénation, Lincoln fait malgré lui la démonstration de l'échec de son propre salut (« grace »).

909. Jennifer Larson, *Understanding Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*

910. *TU*, p. 54.

911. Il s'agit de John Newton, qui en a écrit les paroles en 1772.

On assiste donc dans l'échange ci-dessus à une double arnaque : celle de Lincoln vis-à-vis de Booth, et celle de la nation vis-à-vis de Lincoln. Lincoln *signifie* sur Booth, mais il est en même temps et à son insu *signifié* par le costume d'Abraham Lincoln ; en cela, il est tout aussi dupe que lui. Le « whiplash » (le coup de fouet) que les hommes sont censés subir en regardant Grace, c'est lui qui va le recevoir à la fin de la pièce. Lorsqu'il nargue Booth après avoir remporté la dernière partie de bonneteau et l'héritage de la mère (« You was in such a hurry to learn thuh last move that you didnt bother learning thuh first one. [...] And thuh first move is to know that there aint no winning⁹¹². »), Lincoln ne voit pas que la leçon s'applique aussi à sa situation. Bref, dans le jeu de *Topdog/Underdog*, personne ne gagne car les promesses de la nation, comme celles de la famille, sont une arnaque.

Cette fin renvoie à l'impasse dans laquelle se trouvent les Noirs Américains dans leur propre pays. Les personnages n'échappent pas à l'héritage morbide de l'esclavage ; en ce sens c'est l'une des plus sombres de Parks. À travers le bonneteau, Parks offre une métaphore de la condition des Noirs en Amérique.

Le Bonneteau manie trois cartes et, de même, trois possibilités s'offrent au Noir. Les deux frères ont le choix entre trois mensonges, celui de jouer le Blanc et de se laisser symboliquement abattre, comme le fait Lincoln chaque jour à la baraque foraine, ou bien de l'autre tricher avec la société, trander, filouter, se jouer du regard de l'autre et vivre dans l'illusion du Bonneteau le prestidigitateur, ou enfin se mentir à soi-même, se prendre pour ce que l'on n'est pas, se construire une vie idéale au regard des autres mais une vie qui n'existe pas et ne rien faire en fin de compte si ce n'est développer une violence terrible, pour ne pas se plier à la honte. Cette troisième solution est celle de Booth qui joue sa propre vie et finit par tuer autour de lui. Autrement dit jouer à être un autre, se jouer de l'autre, ou encore jouer sa vie, telles sont les trois cartes à jouer du Noir face au masque que lui impose la société⁹¹³.

912. « T'étais tellement pressé d'apprendre le dernier tour que t'as pas pris la peine d'apprendre le premier. [...] Et la première chose à savoir c'est que tu peux pas gagner. » *TU*, p. 111.

913. « Bonneteau » avec une majuscule est ici employé comme un synonyme de « bonneteur » ou « Dealer ». Sylvie Chalaye, « Baraque de foire et tours de carte pour duo tragique », *Africultures*, n° 72, 2008, p. 196. Cette analyse s'oppose à celle de Patrick Maley, qui voit dans la relation Lincoln/Booth une métaphore de la relation Blancs/Noirs (« What Is and What Aint... », *op. cit.*, p. 198). Or, dans le contexte américain, la stratégie du *trickster* est une méthode de survie noire, non blanche.

Une arnaque théâtrale

On commence à comprendre en quoi le naturalisme de *Topdog* est une arnaque. L'action apparemment réaliste est sapée par une instabilité fondamentale des signifiants visuels et linguistiques, qui renvoie à celle des identités. Constamment en mouvement, celles-ci vont et viennent depuis le pôle dominant (*topdog*) vers le pôle dominé (*underdog*), parfois consciemment, parfois inconsciemment. En conséquence, le spectateur lui-même a du mal à différencier *ce qui est* de *ce qui n'est pas* — et pour cause, puisque *Topdog* remet en cause la séparation, qui est au cœur du naturalisme, entre *mimésis* et réalité⁹¹⁴.

Lincoln et Booth se caractérisent par le fait qu'ils sont constamment en représentation. Mais, plutôt que de suggérer que nous n'avons jamais accès à leur « vrai » Moi, la pièce implique que ce jeu est performatif. « To me, for African Americans, theater is the continual performance that we've been doing since the beginning of time, [...] it's just a very natural and basic component of African American life⁹¹⁵. » Cette idée remonte au moins à l'époque de la Harlem Renaissance. Zora Neale Hurston écrivait dans un célèbre essai en 1934 : « The Negro's universal mimicry is not so much a thing in itself as an evidence of something that permeates his entire self. And that thing is drama⁹¹⁶ ». Comme l'ont fait de nombreux commentateurs, on peut de surcroît relier ce comportement à la nécessité de survivre dans un monde hostile, et donc à une stratégie de marronnage. La pièce corrobore cette interprétation : la seconde fois que Lincoln porte un *whiteface*, ce ne sont plus que des peintures de guerre⁹¹⁷. Plus tard, Ralph Ellison a étendu cette réflexion à l'identité américaine tout entière, dont les Noirs seraient des représentants exemplaires⁹¹⁸. « Seule entre les nations,

914. Jon Dietrick, « Making it “real”: Money and Mimesis... », *op. cit.*, p. 62.

915. « Selon moi, pour les Africains Américains, le théâtre est la performance incessante à laquelle nous nous livrons depuis la nuit des temps, [...] c'est juste une composante très naturelle et basique de la vie africaine américaine. » Parks, citée par Aaron Bryant, « Broadway, Her Way », *The New Crisis*, vol. 109, n° 2, mars-avril 2002, p. 43-44.

916. « L'imitation universelle du Noir n'est pas tant une chose en tant que telle que quelque chose qui imprègne son être tout entier. Et cette chose est le jeu théâtral. » Zora Neale Hurston, « Characteristics of Negro Expression », *The Jazz Cadence of American Culture*, *op. cit.*, p. 298. À l'époque, Hurston attribue les différentes caractéristiques dont elle parle à un supposé primitivisme noir ; des commentateurs ultérieurs ont rectifié le tir en les reliant à une condition sociale. Voir notamment Nathaniel Mackey, « Other: From Noun to Verb », *Discrepant Engagement*, *op. cit.*, p. 268.

917. *TU*, p. 94.

918. Ralph Ellison, « Donne le change et change la donne », *op. cit.*, p. 193-203.

l'Amérique s'est vue comme un rêve. Rien dans ce pays n'est réel, chacun est acteur⁹¹⁹ », renchérit Nick Tosches. Si Lincoln et Booth sont certainement des incarnations de cette idée, avec l'image du *Lincoln impersonator* noir, Parks va encore un peu plus loin.

Par sa puissance symbolique, cette image est exceptionnelle. Lorsque Lincoln entre en scène pour la première fois, il est entièrement costumé et maquillé en Abraham Lincoln. Pour le spectateur, cette entrée fait l'effet d'une apparition détonante, puisqu'il reconnaît à la fois l'ancien Président et la trace des parodies du *blackface minstrel*, mais inversées⁹²⁰. À cause du masque bien sûr, mais aussi du costume, qui fait notamment écho à celui de l'acteur pendant le *stump speech* qui, dans la seconde partie des spectacles de *minstrel* (l'*olio*), parodiait les prétentions et les maladresses du (faux) savant noir. Le résultat, qui symbolise les contradictions de l'Amérique, est à la fois comique et profondément dérangeant. Avec le *Lincoln impersonator*, Parks sape la représentation traditionnelle de l'Histoire, et propose une image des États-Unis beaucoup plus fidèle à la réalité que celle proposée par, disons, la monumentale statue d'Abraham Lincoln à Washington. De plus, en se concentrant sur l'instant du meurtre, Parks souligne le fait que lorsque John Wilkes Booth a tiré sur Abraham Lincoln, il a symboliquement tiré sur tous les Noirs.

Le choix de cet instant dans la vie d'Abraham Lincoln (et non pas de la Proclamation de l'Émancipation par exemple) renvoie *in fine* à la question de la mort, et au-delà de l'invisible. Marie Pecorari a proposé une interprétation inédite du *whiteface* de Lincoln, en y reconnaissant le maquillage apposé sur le visage du Président pendant son voyage *post*

919. Nick Tosches, *Blackface*, *op. cit.*, p. 26.

920. Il existe une tradition de masque *whiteface* en Amérique du Nord, intimement liée à celle du *blackface*. Selon Dale Cockrell, elle remonterait au XIX^e siècle et prendrait sa source dans les rituels d'inversion appelés « John Canoe » (ou « Jonkonnu ») pratiqués dans les Antilles depuis le XVII^e siècle, dans lesquels des esclaves parodiaient des Européens (Dale Cockrell, *Demons of Disorder, Early Blackface and Their World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 39). Par la suite, le masque *whiteface* réapparaît ponctuellement. S'appuyant sur l'exemple de Bob Cole dans *A Trip to Coontown* (1898), Harvey Young explique que, à la fin du XIX^e siècle, certains acteurs noirs, traditionnellement maquillés en *blackface*, pouvaient à l'occasion porter un *whiteface* pour jouer un personnage blanc (Harvey Young, *Theatre and Race*, *op. cit.*, p. 54). Bien que peu reconnue à l'époque, cette performance aurait ouvert la voie à d'autres durant les XX^e et XXI^e siècles, au cinéma et à la télévision (Eddie Murphy, Dave Chapelle) comme au théâtre (Canada Lee). Dans la littérature dramatique, on trouve des exemples de *whiteface* chez Jean Genet (*Les Nègres*, 1958 ; représentée à New York en 1961 sous le titre *The Blacks, A Clown Show*), Douglas Turner Ward (*Day of Absence*, 1965) et Adrienne Kennedy (*Funnyhouse of a Negro*, 1964). Pour une synthèse des travaux réalisés sur la *whiteface minstrelsy*, ainsi qu'une analyse du masque *whiteface* chez Adrienne Kennedy et chez Parks, voir Faedra Chatard Carpenter, *The Cambridge Companion to African American Theatre*, *op. cit.*, p. 174-195.

mortem en train depuis Washington vers Springfield, Illinois⁹²¹. Pour elle, le *whiteface* de Lincoln est ainsi le masque de la mort. En allant un peu plus loin dans cette direction, on peut également l'interpréter comme une sorte de *phantom limb*, au sens que lui donne Nathaniel Mackey. Le *whiteface* est peut-être fondamentalement le signe visuel de la parenté blessée de Lincoln (*wounded kinship*), de sa condition à la fois orpheline et orphique. Séparé de ses parents et de son pays, il est aussi séparé de son *être*. Ainsi, il y aurait dans *Topdog* moins ouverture d'une faille dans le réel (comme dans *The America Play*) que *signe* d'une condition amputée non pas d'une part de réalité (le réel n'est que trop présent pour Lincoln et Booth) mais de surréalité.

À cette continuité entre le visible et l'invisible répond la continuité entre le réel et la fiction. En ce sens, *Topdog* nous met sur la voie d'une intuition fondamentale pour la compréhension du théâtre parksien : le fait que le rapport entre la scène et la salle, la *mimésis* et le réel, est moins de l'ordre d'une *séparation* que de l'ordre d'une *différence*, pour reprendre les mots de Fred Moten⁹²².

* * *

Au terme de cette deuxième partie, on constate que la poétique de Suzan-Lori Parks opère en lignes de fuite. Trois grandes variables ressortent de notre parcours : le mouvement, la liquidité et la fugitivité. Elles sont à l'image de ce qu'elles annoncent : instables, irréductibles à toute systématisation. Elles traversent à la fois les pièces et différents états, s'appliquent à des objets dramaturgiques de natures différentes et mutent d'un texte à l'autre.

Le motif du mouvement est le seul qui puisse s'appliquer à tous nos exemples, dans la mesure où chacun d'entre eux propose son propre modèle : expérience de la durée (*Betting on the Dust Commander*), balancement marin et progression par vagues (*Last Black Man*), poing qui se referme (*In the Blood*), irradiation depuis la cale (*Imperceptible Mutabilities*), fuite (*Devotees in the Garden of Love, Pickling*) et tour de passe-passe (*Topdog/Underdog*).

921. Marie Pecorari, « Making up (for) the Great Man: Impersonation and Cosmetics in Suzan-Lori Parks's *Topdog/Underdog* », *Études Anglaises*, vol. 69, n° 2, Klincksieck, 2016, p. 194-205.

922. Fred Moten, entretien avec Marielle Pelissero, « *It's all good, we all here*. Fred Moten en conversation », *Théâtre/Public* n° 233, *Scènes politiques, Du Maghreb au Moyen-Orient*, juillet-septembre 2019, p. 12.

La liquidité (de l'écriture et du sujet) concerne uniquement la première période, et varie également selon les pièces et les sections à l'intérieur des pièces. Elle va de pair avec la fugitivité du langage : parce qu'il est liquide, celui-ci est fugitif en ce qu'il opère une sortie de la langue. Cet esprit fugitif ressurgit dans la seconde période, mais de manière totalement différente. Opérant à l'intérieur du système dramatique dans *Topdog/Underdog*, il se retrouve dans *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* (chapitre 6) et *365 Days/365 Plays* (chapitre 7) de manière beaucoup plus marginale.

Cependant, malgré leur hétérogénéité, un aspect commun se dégage de ces trois variables : elles sont tendues vers un ailleurs. Autre médium, autre voix, autre monde : elles pointent vers l'indicible et l'invisible. En ce sens, elles vont vers un épaississement et un élargissement de l'écriture, du sujet, du monde physique et *in fine* de l'expérience théâtrale.

Notre troisième partie explore plus avant cette tension vers un autre chant (les chansons dans les pièces de la seconde période) et un autre monde. Nous venons de voir que le jazz étire le langage parksien jusqu'aux limites du dicible ; dans le septième chapitre, nous verrons comment il l'emmène également aux limites du visible.

Troisième partie

Autre chant, autre monde

Chapitre 6

Musique !

À partir de *Venus*, la musique « émerge⁹²³ » progressivement du langage, et occupe de plus en plus de place. Parfois instrumentale, elle prend le plus souvent la forme de chansons. Parallèlement, le langage se simplifie et s'épure. Les inventions que nous avons vues au chapitre 5 disparaissent progressivement, pour laisser la place à une langue sèche, directe et économe (*In the Blood, Fucking A, 365 Days/365 Plays*), ou vernaculaire et poétique (*Topdog/Underdog, Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*). Notre hypothèse est que la « vocalité alternative » prise en charge par le langage dans la première période se déplace dans la seconde vers la musique.

Dans « Cante Moro », Nathaniel Mackey propose de penser l'appel à un médium non littéraire comme l'une des manifestations de la recherche d'une autre voix propre à la culture expressive noire. « A different medium is a different voice, an alternate vocality⁹²⁴. » L'utilisation par l'écriture d'un autre médium participerait ainsi de la poursuite de lignes de parenté (« lines of kinship⁹²⁵ ») avec la musique. Il nous semble que le théâtre de Parks de la deuxième période se situe dans cette logique. La musique qui y apparaît s'inscrit dans la continuité de la sensibilité qui a façonné l'écriture des pièces de jeunesse. Comme le reste de l'œuvre, elle endosse d'ailleurs une multitude de formes et de fonctions, et s'inscrit dans la même poétique de variabilité.

I. Une présence protéiforme

Le théâtre de la seconde période comporte systématiquement des chansons (entre une et onze), mais le style, la configuration et la fonction n'en sont jamais les mêmes. Parfois

923. Parks, entretien en annexe.

924. « Un médium différent est une voix différente, une vocalité alternative. » Nathaniel Mackey, *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 190.

925. *Ibid.*

accompagnées de partitions, elles constituent une rupture par rapport au dialogue. Elles sont de plus écrites dans la même langue simplifiée ; l'orthographe, la ponctuation et la disposition typographique perdent de leur valeur indicatrice, ce qui crée des textes plus ouverts. L'écriture, notamment didascalique, ne crée plus des paysages sonores comme dans la première période, mais des images⁹²⁶. En conséquence, les chansons (comme le dialogue) ne sont pas performatives, elles sont à *performer*⁹²⁷.

Certaines sont prises en charge par les personnages (*In the Blood*, *Fucking A*, *Topdog/Underdog*), d'autres par le maître de cérémonie (*Venus*) ou le Musicien (*Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*). Certaines sont insérées dans la continuité du dialogue, d'autres sont amenées sans transition. Certaines peuvent suspendre l'instant (*In the Blood*, *Topdog/Underdog*) ou, adoptant une fonction épique, commenter et/ou annoncer la suite (*Venus*) tout en apportant des informations au lecteur/spectateur. Dans le premier cas, la musique agit comme une pause dans l'action, et permet d'approfondir un thème de manière poétique (la famille, l'amour). Dans le second, il s'agit plutôt de faire avancer le *show* — et non pas le drame.

Ainsi, le Negro Resurrectionist annonce la teneur du procès de la Vénus par une *footnote* chantée dont les paroles sont adaptées d'une ballade de l'époque⁹²⁸, tandis que, dans *In the Blood*, Chilli déclame son amour à Hester grâce à « leur » chanson, « The Looking Song »⁹²⁹. Accompagnée d'une danse, elle est le seul véritable moment de grâce de la pièce, où Hester échappe à sa condition — pour y replonger aussitôt, puisque Chilli l'abandonne.

Parallèlement, dans *Topdog/Underdog*, le chant ouvre un accès exceptionnel vers la subjectivité des personnages. Au milieu de la compétition de masculinité et de la feinte permanente de l'arnaque, il permet un moment de vérité intimiste, où la situation des deux frères est présentée avec une dureté lucide. La chanson de *Topdog/Underdog* est en outre

926. Parmi les textes de la première période, seule *Pickling* contient une partie véritablement chantée — Miss Miss ouvre son monologue par une chanson — mais qui se trouve elle aussi dans une relation fluide avec le reste. Elle est associée aux bruits des couvercles (« Taut. Taut. Taut. Taut. » — « Tac. Tac. Tac. Tac. » *P*, p. 93) et du contenu des bocaux de Miss Miss (« Rattlerettle » — « Cliquetiscliquetas ». *Ibid.*, p. 96.), et elle est orthographiée, disposée et présentée dans le même langage-musique. En ce sens, comme le reste du monologue, elle est déjà performative. N. B. : « Taut » signifie « figé », mais nous avons privilégié l'aspect sonore du mot.

927. En cela, les pièces de la deuxième période de Parks se rapprochent d'une définition plus classique du théâtre.

928. *V*, p. 71-72. En 2017, Parks a ajouté une autre chanson à *Venus* à l'occasion de la mise en scène de Lear de Bessonnet au Signature Theatre.

929. *IB*, p. 91-92. Contrairement aux deux autres, cette chanson est associée à une partition.

remarquable en ce qu'elle est le seul blues (non régulier) du théâtre parksien. Elle intervient à la fin de la première scène : Lincoln et Booth viennent de se disputer parce que Lincoln refuse d'apprendre le bonneteau à Booth. Après que ce dernier lui a demandé de quitter le studio dès le lendemain, Lincoln prend sa guitare.

My dear mother left me, my fathers gone away
My dear mother left me and my fathers gone away
Aint got no money, I aint got no place to stay.

My best girl, she threw me out into the street
My favorite horse, they ground him into meat
Im feeling cold from my head down to my feet.

My luck was bad but now it turned to worse
My luck was bad but now it turned to worse
Dont call me up no doctor, just call me up a hearse⁹³⁰.

Ma chère mère m'a quitté, mon père est parti
Ma chère mère m'a quitté et mon père est parti
Je n'ai pas d'argent, je n'ai nulle part où aller.

Ma meilleure fille, elle m'a jeté dehors
Mon cheval préféré, ils en ont fait de la viande
J'ai froid de la tête aux pieds.

Ma chance était mauvaise mais maintenant c'est pire
Ma chance était mauvaise mais maintenant c'est pire
Pas la peine de m'appeler un docteur, un corbillard ça suffira.

Les paroles correspondent tout à fait à la célèbre définition du blues de Ralph Ellison : « 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. As a form, the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically⁹³¹. » Ce blues permet d'ailleurs aux frères de s'apaiser et de se réconcilier.

930. *TU*, p. 28. Il serait intéressant de développer l'analyse formulaire, pour montrer comment Parks joue avec la forme canonique du blues.

931. « Le blues consiste à conserver une mémoire vivace des moments douloureux des expériences brutales, de

Dans *365 Days/365 Plays*, la musique est très présente, mais les pièces sont trop courtes pour qu'elle puisse endosser une telle fonction dramaturgique. Son utilisation se rapproche davantage de la tradition de la comédie musicale ou de la musique d'accompagnement. Dans certains cas, elle fait l'objet de numéros mis en valeur comme le clou du spectacle (parfois les paroles sont données, parfois non, mais il n'y a jamais de partition) ; dans d'autres, elle est plutôt un fond sonore instrumental (on trouve tous les cas de figure : batterie sur scène ; musique hors scène qui influence ou pas ce qui se passe sur le plateau ; musique enregistrée contrôlée par les personnages ou pas ; grande fanfare opératique ; airs d'opéra ; musique « à la manière de » Puccini ou Wagner ; style karaoké ; radio ; blues lents ; enregistrements de Miles Davis...). Notons également que certains musiciens ont leur propre pièce. Bach apparaît plusieurs fois, dont une où Parks joue sur l'homophonie entre « Bach » et « back » pour donner l'impression que la musique est un canal vers le passé⁹³². D'une certaine manière, *365 Days/365 Plays* s'inscrit dans la continuité des paysages sonores de la première période : si le langage n'est plus un langage-musique, l'abondance de sons, de bruits et de voix chantées crée une toile sonore continue. Cette toile est traversée par des mouvements de grappes : telle période est plutôt habitée par des chansons, telle autre par de la musique instrumentale, et l'ensemble fonctionne selon une double logique de cluster et de réseau.

Nous en arrivons aux deux exemples principaux de ce chapitre, *Fucking A* (2000) et *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* (2015), les deux pièces du théâtre parksien qui contiennent le plus de chansons. Elles en commun d'utiliser la musique comme un outil épique, mais de manières totalement différentes. *Fucking A* s'inscrit dans l'héritage de l'esthétique brechtienne, tandis que *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* s'inspire davantage du théâtre grec. Néanmoins, un certain nombre de thèmes communs traversent les deux textes, telles que les questions de la liberté et de la volatilité des identités. Dans les deux cas, les chansons préviennent toute interprétation univoque des œuvres en

caresser le grain rugueux de la plaie, et de 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. D'un point de vue formel, le blues est la chronique autobiographique d'une catastrophe personnelle exprimée de façon lyrique.» (Trad. Emmanuel Parent, *Volume !, Peut-on parler de musique noire ?*, op. cit., p. 237.) Ralph Ellison, « Richard Wright's Blues » [1945], *Living With Music*, op. cit., p. 103.

932. « 2 Writers Digging Bach », *365*, p. 250.

offrant un autre éclairage sur les personnages (*Fucking A*) ou en proposant un autre discours que celui de la pièce (*Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*).

II. Le théâtre musical de *Fucking A*

Créée par Parks elle-même à Houston en 2000⁹³³, *Fucking A* a été produite l'année suivante au Public Theater par George C. Wolfe, et plus récemment par Jo Bonney au Signature Theatre (2017). Cette dernière mise en scène new yorkaise a globalement été mieux reçue que la précédente, accusée d'artificialité⁹³⁴, mais la critique reste mitigée. Certains y voient une grande tragédie de vengeance⁹³⁵, d'autres une copie plus ou moins imparfaite du théâtre de Bertolt Brecht⁹³⁶, et tous notent la complexité de l'intrigue et la densité de la langue, qui demandent un temps d'adaptation au spectateur.

Seconde pièce du diptyque des *Red Letter Plays*, *Fucking A* est un autre riff sur *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne, mais elle ressemble beaucoup moins à l'original que la première. Le double lointain de Hester Prynne, Hester Smith, y est cette fois mêlé par une double quête : revoir son fils, emprisonné depuis trente ans pour avoir volé de la viande (Part One), et se venger de la « Rich Girl », aujourd'hui First Lady, qui l'a dénoncé (Part Two). À l'époque, on lui a donné le choix : la prison ou le métier honni d'avorteuse (« abortionist »). Espérant en tirer assez d'argent pour faire libérer son enfant, Hester a choisi la seconde option, qui a fait d'elle une paria. Marquée au fer rouge, elle porte un grand « A » sur la poitrine, qui saigne comme une blessure fraîche dès qu'une femme approche pour se faire opérer. Ce sceau grave le destin de Hester : à la fin de la pièce, elle aura tué son fils, et avorté de force la First Lady, qui était enceinte de ce dernier.

933. Nous n'avons pas retrouvé de traces de cette production.

934. Ben Brantley, « A Woman Named Hester Wearing a Familiar Letter », *The New York Times*, 17 mars 2003, URL : <https://www.nytimes.com/2003/03/17/theater/theater-review-a-woman-named-hester-wearing-a-familiar-letter.html>. Consulté le 30 juillet 2019.

935. Sara Holdren, « Theater Reviews: *On the Shore of the Wild World* and *Fucking A* », *Vulture*, 12 septembre 2017, URL : <https://www.vulture.com/2017/09/theater-on-the-shore-of-the-wide-world-and-fucking-a.html>. Consulté le 30 juillet 2019.

936. Frank Scheck, « 'F—ing A' Theater Review », *The Hollywood Reporter*, 11 septembre 2017, URL : <https://www.hollywoodreporter.com/review/f-ing-a-theater-review-1037543> ; Thom Geier, « 'F—ing A' Theater Review: Christine Lahti Humanizes Suzan-Lori Parks' Dystopia », *The Wrap*, 12 septembre 2017, <https://www.thewrap.com/f-ing-theater-review-christine-lahti-humanizes-suzan-lori-parks-agitprop/>. Consultés le 30 juillet 2019.

Alors que l'équilibre social d'*In the Blood* reposait sur une hypocrisie généralisée qui ressemble à celle décrite par Nathaniel Hawthorne, cet « otherworldly tale⁹³⁷ » se déroule dans un monde ouvertement totalitaire. Un Maire (The Mayor), élu à vie et marié à la First Lady, dirige la « small town in a small country in the middle of nowhere⁹³⁸ » dans laquelle vivent les personnages. La moitié de la population est emprisonnée, et l'autre moitié doit payer pour obtenir une libération ou de simples visites. La devise du Freedom Fund, l'institution pénitentiaire qui a pris en charge Boy, le fils de Hester, est « Freedom Ain't Free⁹³⁹! ». Le partage entre les riches et les pauvres est hermétique, et chacun a une fonction qui dit sa place dans la société — société dont Verna Foster et Jon Dietrick ont relevé les accointances avec l'Amérique esclavagiste⁹⁴⁰.

Comme dans *In the Blood*, ce sont les violences et les injustices répétées d'une organisation sociale inégalitaire qui conduisent une femme pauvre et isolée à tuer son enfant. Cependant, les circonstances divergent : alors que la Hester d'*In the Blood* est une Médée moderne, celle de *Fucking A* tiendrait plus de Sethe dans *Beloved* de Toni Morrison : elle ne tue son fils que pour lui éviter pire. De plus, son propre entêtement aveugle est la principale cause de son malheur. Contrairement à Hester La Negrita, Hester Smith a des proches sur qui elle peut compter. Sa meilleure amie, la prostituée Canary Mary, et son amant, The Butcher, l'aiment, la soutiennent et l'aident du mieux qu'ils peuvent. Ainsi, bien qu'elle se situe dans un monde dystopique totalitaire, *Fucking A* est moins dénuée d'amour qu'*In the Blood*.

Dans *Fucking A*, la présence d'une « vocalité alternative » est double : en plus des chansons, Parks a inventé une langue : le TALK. Présenté comme une « langue étrangère⁹⁴¹ », le TALK est la langue des femmes, car le monde de la pièce est organisé autour d'une différenciation genrée qui reprend et accentue celle du nôtre. Aux hommes les affaires publiques (The Mayor), l'écrit (The Scribe), la chasse (The Hunters) et la viande (The Butcher) ; aux femmes les emplois bureaucratiques (Freedom Fund Lady), la courtisanerie (Canary Mary), la procréation (First Lady) et le verbiage (TALK). Le TALK est le langage

937. « Conte d'un autre monde », *FA*, p. 113.

938. La « petite ville dans un petit pays au milieu de nulle part ». *Ibid.*, p. 129.

939. « La liberté, c'est pas gratuit ! » *Ibid.*, p. 131.

940. Verna A. Foster, « Nurturing and Murderous Mothers in Suzan-Lori Parks's *In the Blood* and *Fucking A* », *American Drama*, vol. 16, n° 1, Winter 2007, p. 75-89 ; Jon Dietrick, « "A Full Refund Ain't Enough": Money in Suzan-Lori Parks's Red Letter Plays », *Essays on the Plays, op. cit.*, p. 88-102.

941. *FA*, p. 115.

des affaires privées et des questions « féminines » (l'avortement, le cycle menstruel, les organes sexuels, etc.). Comme l'explique Sara Holdren, le TALK est aussi un moyen pour les femmes de dire ce qui ne peut être dit (insultes, plaisanteries, ragots) ; en tant que tel, il leur offre une certaine autonomie⁹⁴². Les hommes peuvent l'apprendre — le second Hunter le parle « just enough to get by⁹⁴³ » et le Mayor semble le connaître aussi⁹⁴⁴ — mais ils sont peu nombreux à le parler.

D'après Deborah Geis, le TALK montre des influences allemandes : le pronom « die » revient souvent, et les noms propres sont pourvus de majuscules. « Avortement » se dit par exemple « *die Abah-nazip* » (la présence de « nazi » dans le terme ajoute de surcroît à l'imaginaire allemand et totalitaire). Pour le reste, le TALK est une langue imagière et suggestive qui joue avec des signifiants anglais. Amante du Mayor, Canary Mary se réjouit des problèmes que lui et la First Lady rencontrent pour concevoir en ces termes : « Every month *falltima Ovo ella greek Tragedy woah-ya*⁹⁴⁵. » ; et la First Lady en question, pour attirer son mari dans son lit, fait l'éloge de ses parties intimes de la manière suivante : « *Meh Kazo-say greengrass ee-sunny skies ee*—⁹⁴⁶ ».

Les traductions sont fournies en fin de volume, et les mises en scène les présentent généralement sous forme de sur-titres, bien que la didascalie initiale prévoit qu'elles ne soient délivrées que de façon simultanée et inaudible⁹⁴⁷. Même si leur mise en scène peut varier, la simple présence de ces traductions rend le TALK fondamentalement différent du langage liquide des pièces de jeunesse. Le TALK est une invention qui prend son sens dans le cadre de la fiction. Ce n'est pas non plus un langage *signifiant*, puisque tout le monde peut l'apprendre. Le TALK fonctionne principalement comme un procédé d'*étrangéisation*, non pas au sens de l'opacité du langage-musique, mais au sens du *V-effekt* de Bertolt Brecht (*Verfremdungseffekt*) : le spectateur est rendu étranger à la fois au drame et au monde fictionnel représenté par le drame.

942. Sara Holdren, « Theater Reviews: *On the Shore of the Wild World* and *Fucking A* », *op. cit.*

943. « Juste assez pour me débrouiller ». *FA*, p. 146.

944. *Ibid.*, p. 128.

945. « Every month when her period comes she is in hysterics. » (« Chaque mois quand ses règles reviennent elle devient hystérique. ») *Ibid.*, p. 124. Toutes les traductions se situent p. 223.

946. « My vagina is nice and pleasant and— » (« Mon vagin est agréable et plaisant et— »). *Ibid.*, p. 128. En anglais, « greengrass » se traduit littéralement par « herbe verte », et « sunny skies » par ciels ensoleillés.

947. *Ibid.*, p. 115.

Comme l'ont relevé la plupart des critiques, *Fucking A* adopte une forme épique d'inspiration brechtienne. Au moment de la production du Signature Theatre, le *New York Times* écrit en plaisantant qu'il s'agissait de la meilleure production américaine d'une pièce de Brecht qui n'avait pas été écrite par Brecht⁹⁴⁸. *Fucking A* ressemble à un mélange de *Mère Courage et ses enfants* (au milieu d'une société injuste, une mère condamne son fils en essayant de le sauver) et de *L'Opéra de Quat'Sous* (cette société est partagée entre les riches et les pauvres, l'héroïne et ses amis font partie de ses bas-fonds, et la distinction morale entre le haut et le bas censée recoupée la distinction de classe s'avère fallacieuse). D'un point de vue formel, on retrouve dans *Fucking A* le principe de discontinuité et de « séparation des éléments⁹⁴⁹ » qui anime l'esthétique théâtrale de Brecht. Juxtaposées sans transition, les scènes ressemblent à des tableaux ; les personnages correspondent à leur fonction (comme dans *In the Blood*) ; et des chansons, introduites sans transition non plus, commentent les situations scéniques. Rappelant *Homme pour Homme*, *Fucking A* fait également une critique du capitalisme qui transforme les hommes en produits interchangeables (« One seed is as good as another⁹⁵⁰ »).

Tout ceci a conduit Carol Schafer à affirmer que *Fucking A* fonctionne essentiellement selon un principe de distanciation⁹⁵¹ : comme chez Brecht, le public serait amené non pas à s'identifier à Hester, mais à s'interroger sur ses actions. Étudiant la question de l'infanticide d'un point de vue mythologique et psychologique, Verna Foster arrive à une lecture légèrement différente : tout en réfléchissant sur les conditions sociales qui peuvent pousser à un tel acte, la pièce susciterait de l'empathie pour Hester (mais pas d'identification)⁹⁵². Il nous semble qu'il manque à ces analyses la notion de mouvement. La stratégie épique de *Fucking A* n'est pas, comme chez Brecht d'ailleurs, que distanciation ; elle repose sur un mouvement de l'identification à la distanciation. Dans ce mouvement, les chansons jouent un double rôle : d'un côté, elles l'alimentent ; de l'autre, elles le

948. Ben Brantley, « A Play With a Crude Name and a Powerfully Dark View », *The New York Times*, 11 septembre 2017, URL : https://www.nytimes.com/2017/09/11/theater/suzan-lori-parks-scarlet-letter-signature-theater.html?_r=0. Consulté le 26 juillet 2019.

949. Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 229.

950. « Une graine est aussi bonne qu'une autre. » *FA*, p. 191.

951. Carol Schafer, « Staging a New Literary History: Suzan-Lori Parks's *Venus*, *In the Blood* and *Fucking A* », *Comparative Drama*, vol. 42, n° 2, Summer 2008, p. 195-200.

952. Verna A. Foster, « Nurturing and Murderous Mothers... », *op. cit.*

complexifient en ajoutant une distance qui brouille le partage de départ entre le Bien et le Mal sur lequel repose le drame.

Le mouvement de la musique

Avec 11 chansons insérées dans le fil du texte, *Fucking A* est la seule pièce de Parks que l'on peut définir comme du théâtre musical⁹⁵³. Influencée par Kurt Weill⁹⁵⁴, la musique est assez simple : mélodique et tonale, elle n'a pas la richesse de celle de *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*. Elle apparaît en fait comme un premier essai de théâtre musical, c'est pourquoi nous nous concentrerons plutôt sur l'étude des paroles.

Tous les personnages qui prennent part à l'intrigue chantent au moins une fois. Ces chansons ont plusieurs fonctions : elles nous donnent accès à leur point de vue et à leur subjectivité ; elles annoncent la suite ; et elles commentent la situation dramatique, souvent en ajoutant des informations de manière à en élargir notre compréhension.

Dans la première partie (scènes 1-12), les chansons dessinent une opposition entre d'un côté Hester et son amie Canary Mary, qui suscitent plutôt l'empathie et la pitié ; et de l'autre le pouvoir en place, représenté par le Mayor et les trois Hunters (les trois Chasseurs), qui provoquent la frayeur et le rire. Dans la première scène, Hester reçoit la visite de Canary Mary. Au milieu d'une discussion qui remplit essentiellement une fonction d'exposition, elles se mettent à chanter en chœur la « Working Womans Song » :

It's not that we love
What we do
But we do it
We look at the day
We just gotta get through it.
We dig our ditch with no complaining
Work in hot sun, or even when it's raining
And when the long day finally comes to an end
We'll say :

953. Nous entendons « théâtre musical » au sens large de forme spectaculaire qui inclut de la musique, refuse les clivages entre les différents modes d'intervention scénique et se distingue de l'opéra, de la musique de scène et de la comédie musicale. La pièce de Parks n'a rien à voir avec le théâtre musical défini comme un courant de la musique contemporaine, représenté par exemple par Maurizio Kagel ou Georges Aperghis.

954. Ben Brantley, « A Play With a Crude Name and a Powerfully Dark View », *op. cit.*

“Here is a woman
Who does all what she can⁹⁵⁵.”

C'est pas qu'on adore
Ce qu'on fait
Mais on le fait
On regarde le jour
On doit juste arriver au bout
On creuse notre trou sans se plaindre
On travaille sous le cagnard, ou même quand il pleut
Et quand la longue journée touche enfin à sa fin
On dira :
“Voilà une femme
Qui fait tout ce qu'elle peut.”

Dans le cas de Hester, « all what she can » désigne l'argent qu'elle accumule depuis trente ans grâce à son activité d'avorteuse dans le but de faire libérer son fils, Boy Smith. Seulement, à chaque nouvelle tentative, on lui explique qu'il n'est pas libérable à cause de l'empilement des infractions et des crimes qu'il a commis. Hester refuse obstinément de croire que son « petit ange » est devenu mauvais.

Reprise ensuite deux fois par Hester dans des circonstances différentes selon un Rep & Rev qui épouse l'arc de la pièce, cette chanson présente les deux femmes comme prises au piège d'une situation qu'elles n'ont pas choisie, d'une manière typiquement brechtienne. En essayant de se ménager un espace de liberté au milieu d'un environnement oppressif, elles ont dû faire des choix difficiles, dont elles assument chaque jour les conséquences. Dans la scène 7, on apprend ainsi que Canary Mary préfère la sécurité d'une « Gilded Cage » (une prison dorée — et le titre de sa deuxième chanson) à la liberté de la rue, et reste auprès du Mayor malgré ses fausses promesses de mariage. Là aussi dans la lignée du théâtre de Brecht, cette chanson, qui intervient après une scène d'amour et d'abus, permet au spectateur de se distancier de son empathie naturelle pour Canary Mary et d'apprécier la part de responsabilité de la courtisane dans son propre sort⁹⁵⁶.

À l'opposé, les deux airs du Mayor et des Hunters suscitent la frayeur et le rire, mais avec des procédés antagonistes : dans celle des Hunters, c'est l'ironie qui est glaçante, alors

955. *FA*, p. 122-123.

956. *Ibid.*, p. 153.

que chez le Mayor, c'est au contraire l'absence de distance qui est menaçante. Élu à vie, le Mayor doit donner un fils à ses sujets pour assurer la continuité du pouvoir, mais ses tentatives sont restées infructueuses. Accusant la First Lady d'infertilité, il chante les louanges de sa « propre petite armée privée » : « Loyalty is the most important thing in an army / And my men have loyalty to me. [...] I salute the men of my / Little army⁹⁵⁷. » La métaphore guerrière présente le sexe comme un acte de conquête violente, et le sérieux du personnage est à la fois effrayant et ridicule.

Si Le Mayor est violent verbalement et psychologiquement avec les femmes (on ne le voit jamais avec des hommes), la violence physique est l'apanage des Hunters. Miliciens pour le compte du pouvoir en place, les Hunters sont chargés de chasser et de tuer les prisonniers évadés. Lorsqu'ils entrent en scène, on les voit prendre les paris sur la manière dont ils vont attraper un certain Monster, condamné pour « murder, necrophilia, sodomy, bestiality, pedophilia, armed robbery, petty theft, embezzlement, diddling in public, cannibalism⁹⁵⁸ », qui vient de s'évader de prison et dont on comprend rapidement qu'il n'est autre que Boy Smith, le fils de Hester. Connus pour leur pratique de la torture, les Hunters sont censés susciter une peur effroyable ; pourtant, la scène du pari est hilarante de mauvaise foi. Là où le Mayor était effrayant dans sa démonstration martiale viriliste, les Hunters sont drôles dans leur mascarade de masculinité, et on en oublierait presque l'objet de leur pari. La plupart du temps, ils sont présentés sous des traits comiques qui les humanisent. Ainsi de leur hymne ironique, dont l'humour contrebalance l'horreur : « We hunt / But we do / Not / Eat what we catch. / Thatd be a little much / Dontcha think⁹⁵⁹? »

Avec ces quatre premières chansons, on voit bien la manière dont Parks joue de l'identification et de la distanciation pour introduire de la complexité dans la pièce, dont le monde fictif est fondé sur un partage manichéen entre le bien et le mal. Tandis que les « gentils » sont placés face à leurs choix, les « méchants » sont traités avec humour ou ridicule, de façon à brouiller la ligne de partage. Dans le dialogue, ce brouillage est alimenté par une tirade comique de The Butcher, qui fait la liste hyperbolique et absurde de tous les

957. « La loyauté est la chose la plus importante pour une armée / Et mes hommes sont loyaux envers moi / [...] Je salue les hommes de ma / Petite armée. » *Ibid.*, p. 128-129.

958. « Meurtre, nécrophilie, sodomie, bestialité, pédophilie, vol à main armée, larcin mineur, détournement de fonds, fornication en public, cannibalisme ». *Ibid.*, p. 143.

959. « On chasse / Mais on ne mange / Pas / Ce qu'on attrape. / Ça ferait un peu beaucoup / Tu crois pas ? » *Ibid.*, p. 143, p. 147.

méfais de sa fille, emprisonnée à vie pour « prostitution », « cyber fraud », « slave trading », mais aussi pour des torts aussi divers et farfelus que « not knowing what time it is », « general dismemberment », « laughing out of turn » ou encore « raising the dead⁹⁶⁰ ». (Remarquons au passage les allusions à la tâche dramaturgique de Parks.)

Si The Butcher n'a aucune chance de revoir sa fille, « rotten to the core⁹⁶¹ » depuis toujours, Hester espère encore retrouver son petit ange après trente ans de séparation. À la fin de la première partie, elle a enfin réuni assez d'argent pour pouvoir faire un pique-nique avec lui. Quand elle arrive à la prison — ignorant qu'il s'en est évadé —, le gardien l'introduit à un certain Jailbait, qui mange ses victuailles, boit son vin et, après lui avoir fait croire qu'il a tué son fils, finit par la violer. Après un moment, l'action s'interrompt et Hester chante « My Vengeance », la chanson pivot de la pièce. Ayant touché le fond, elle jure de venger son fils et d'« apposer sa marque » sur la First Lady : « My vengeance will show her / How a true mother is made⁹⁶². » Puis le viol continue.

À partir de là, nous observons Hester courir à sa perte, envahie par son obsession vengeresse. Dans la seconde partie (scènes 13-19), le rythme de l'action s'intensifie jusqu'à la scène finale, où tous les fils dramatiques de la pièce se rejoignent. Parallèlement, et bien que cette partie soit plus courte que la première, les chansons se multiplient. Tous les airs ont en commun de souligner d'une manière ou d'une autre le décalage fatal de Hester avec la réalité.

S'accrochant à la double certitude que son fils a toujours été vertueux et que la First Lady est la responsable de tous ses malheurs, elle n'entend plus le monde autour d'elle. À la touchante demande en mariage du Butcher, qui en homme droit chante la chanson à la métrique la plus régulière de la pièce (« A Meat Man Is a Good Man to Marry »), elle ne répond positivement que pour obtenir son aide.

En donnant accès à son point de vue, la chanson de la First Lady montre à quel point elle pourrait être une alliée de Hester si seulement elles se parlaient. Se découvrant enceinte de Monster (nous avons assisté à la scène de séduction), la First Lady décide de garder l'enfant pour sauver sa position et introduire un ennemi dans la « petite armée » de son mari.

960. « Prostitution », « cyber-fraude », « traite d'esclaves », « ignorance de l'heure qu'il est », « démembrement général », « rire déplacé », « résurrection des morts ». *Ibid.*, p. 160-161.

961. « Pourrie jusqu'à la moelle des os ». *Ibid.*, p. 160.

962. « Ma vengeance lui montrera / De quoi une vraie mère est faite. » *Ibid.*, p. 184.

« The child Im growing will be my salvation. / Who knows, he may grow up to rule the nation. / And my husband, blind with happiness, / Will never guess / The enemy in his army⁹⁶³. »

Signalons également « Hard Times », qui annonce la fin, la seule chanson qui emplit une scène entière et dont la fonction s'apparente à celle du chœur antique.

Dans la dernière scène, Hester fait kidnapper et droguer la First Lady par le Butcher et Canary Mary pour l'avorter de force. Elle entend venger la mort de son enfant, sans savoir qu'elle est en fait en train d'éliminer sa descendance. Parallèlement, Hester reçoit deux visites de Monster : la première fois, elle le chasse, incapable de reconnaître son fils en ce criminel endurci (« My son was good⁹⁶⁴. »). La deuxième, elle le reconnaît enfin, et lui demande comment il a pu devenir le « Monstre » dont tout le monde parle. Il lui répond par une chanson, « The Making of a Monster » : « You think itd be hard / To make something horrid / Its easy⁹⁶⁵. » Cette chanson est intéressante en ce qu'elle tend un miroir à Hester : de tous les crimes et les délits dont il est fait mention dans le dialogue, nous n'en avons vu qu'un seul, le sien. Le Monstre de la pièce, c'est elle.

La voix de Monster est bientôt recouverte par l'aboïement des chiens des Hunters : Hester a enfin retrouvé son fils mais il est trop tard, la First Lady a encore cafté (« snitched⁹⁶⁶ »). Alors, pour lui épargner la torture, Hester prend un couteau de boucher et lui tranche la gorge. Il meurt à ses pieds, la tête sur ses genoux — reconstituant, comme dans *In the Blood*, une image de Piéta⁹⁶⁷. Les Hunters font irruption dans la maison et récupèrent le corps ; Hester reste seule. Elle a tout perdu : son amie, son amant, sa descendance. Elle reprend la « Working Womans Song » du début, mais est incapable de la finir :

I dig my ditch with no complaining
Work in the hot sun, or even when it's raining
And when the bitter day finally comes to an end
Theyll say—⁹⁶⁸

963. « L'enfant que je porte sera mon salut. / Qui sait, il deviendra peut-être le souverain un jour. / Et mon mari, aveuglé de bonheur, / Ne devinera jamais / Qu'il y a un ennemi dans son armée. » *Ibid.*, p. 191.

964. « Mon fils était bon. » *Ibid.*, p. 209.

965. « On croirait que c'est difficile / De faire quelque chose d'horrible / C'est facile. » *Ibid.*, p. 218.

966. *Ibid.*, p. 210.

967. Verna A. Foster, « Nurturing and Murderous Mothers... », *op. cit.*, p. 86.

968. *FA*, p. 221.

Je creuse mon trou sans me plaindre
Je travaille sous le cagnard, et même sous la pluie
Et quand le jour amer touchera enfin à sa fin
Ils diront—

Si ce silence dit certainement l'absence et le vide, il dit aussi plus concrètement que cette chanson n'est plus la sienne. Après le meurtre et l'avortement forcé, on ne peut plus dire : « "Here is a woman / Who does all she can"⁹⁶⁹. » Le passage de « We dig our ditch » à « I dig my ditch », et de « We'll say » à « They'll say » contribue à signaler son isolement et son exclusion. Hester reste assise là, et après un moment, la sonnette retentit. Une cliente. Elle se lève, prend ses outils et retourne travailler.

Le Rep & Rev de la « Working Womans Song » épouse le mouvement de la pièce, qui s'avère être inverse à celui d'*In the Blood*. Dans *In the Blood*, Hester La Negrita nourrit son amour pour ses enfants et veut croire dans le bien, mais se voit harcelée par les adultes autour d'elle. Dans *Fucking A*, Hester Smith est bien entourée, mais aveuglée par son désir de vengeance. Alors que dans *In the Blood* ce sont les autres qui enferment Hester La Negrita dans un ensemble de stéréotypes, ici c'est Hester elle-même qui cause sa perte en étant incapable de renoncer à une conception essentialiste de l'identité⁹⁷⁰.

Le mouvement du spectateur est également inversé. Dans *In the Blood*, il est au départ solidaire avec Hester, puis se rend progressivement compte avec horreur qu'il est en fait, malgré lui, du côté du chœur. Dans *Fucking A*, il est également solidaire avec Hester au début, puis il se distancie peu à peu d'elle, mais il n'y a aucun procédé qui le renvoie à sa propre responsabilité. Les chansons contribuent à suggérer que lui aussi, si seulement les circonstances s'y prêtaient, pourrait devenir un Monstre facilement ; mais il n'est pas certain que cela se traduise par le même malaise que dans *In the Blood*. Là où *In the Blood* réussissait à piéger le public, *Fucking A* reste un « otherworldly tale⁹⁷¹ » qui ne le concerne pas vraiment.

969. « "Voilà une femme / Qui fait tout ce qu'elle peut." » *Ibid.*, p. 123.

970. Cette idée figure dans Jon Dietrick, *Essays on the Plays*, *op. cit.*, p. 99. Nous ajoutons la comparaison avec *In the Blood* et la réflexion sur le mouvement.

971. Un « conte d'un autre monde ». *FA*, p. 115.

III. L'esprit fugitif de *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*

Publiée en 2015, *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* (*Father Comes Home*) est le début d'une fresque épique qui doit comporter neuf parties et couvrir un siècle et demi d'Histoire. C'est la pièce la plus récente de notre corpus ; c'est pourquoi elle a encore été peu étudiée⁹⁷².

Créée en 2014 par Jo Bonney au Public Theater, *Father Comes Home* a ensuite voyagé à la Royal Court de Londres. Depuis produite par plusieurs compagnies, elle a été notamment mise en scène par Liz Diamond au printemps 2018 à l'American Conservatory Theater, à San Francisco. Finaliste du Prix Pulitzer, plusieurs fois récompensée, la pièce fait partie des grands succès de Parks. Le *New York Times* en particulier était dithyrambique à la création⁹⁷³.

Notons tout de même la voix dissidente de Paul Carter Harrison qui, atterré par ce concert de louanges, a reproché à la pièce de minimiser la souffrance des esclaves et de dénigrer l'expérience noire⁹⁷⁴. Pour lui, les choix dramatiques de Parks dans *Father Comes Home* comme dans d'autres pièces, notamment l'humour, ne sont pas que déplacés : ils encouragent une amnésie collective dans laquelle s'engouffre joyeusement la critique. Né dans les années 1930, ce théoricien de l'influence africaine sur le théâtre africain américain observe avec consternation le tournant « post-soul » des écrivains nés dans les années 1960 (il cite *The Colored Museum* de Wolfe), qui vendent leur âme à un public majoritairement blanc. S'il est inutile de s'attarder davantage sur ce tournant générationnel, déjà présenté au chapitre 1, cette critique permet de mettre en évidence par contraste le projet dramaturgique de *Father Comes Home*.

972. Les quelques analyses parues s'intéressent à la violence (Russell Vandenbroucke, « Violence Onstage and Off: Drama and Society in Recent American Plays », *New Theatre Quarterly*, vol. 32, n° 2, mai 2016, p. 107-120), au grotesque (Ondřej Pilný, *The Grotesque in Contemporary Anglophone Drama*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016), à la liberté (Paula Barbara Guerrero, « Reformulating Freedom: Slavery, Alienation and Ambivalence in Suzan-Lori Parks's *Father Comes Home From the Wars (Parts 1, 2 & 3)* », *Ex-Centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, n° 2, 2018, p. 42-60) et à la filiation avec le théâtre grec et Eugene O'Neill (Rino Sato, « From O'Neill to Parks: A Faux Hero in *Father Comes Home From the Wars* », *Hakusan-eibeibungaku*, vol. 44, n° 2, Tokyo, 2019, p. 1-13).

973. Charles Isherwood, « Ulysses as an American Slave », *The New York Times*, 28 octobre 2014, URL : <http://www.nytimes.com/2014/10/29/theater/father-comes-home-from-the-wars-by-suzan-lori-parks-at-the-public-theater.html>. Consulté le 4 août 2016.

974. Paul Carter Harrison, « Suzan-Lori Parks' *Father Comes Home From the Wars*: an arrested development », *Black Renaissance/Renaissance Noire*, vol. 15, n° 2, Fall 2015, New York, p. 32-39.

Comme dans toutes ses autres pièces, Parks ne cherche en rien à produire une reconstitution historique. Si elle est parfois rapprochée du Century Cycle d'August Wilson, *Father Comes Home* ne se situe pas du tout dans la même lignée. Ce nouveau retour à l'époque de l'Émancipation, même s'il est apparemment « historique », n'est pas naturaliste ; c'est encore une façon de *dis(re)member* le récit national et le corps africain américain. Ainsi, même si les personnages sont des esclaves, la pièce ne met pas en scène l'esclavage. C'est pour réfléchir sur la liberté et le présent que *Father Comes Home* revisite cette période capitale de l'histoire américaine.

Dernière pièce de la seconde période, *Father Comes Home* se distingue des autres œuvres de Parks par son ampleur épique. Bien que la critique se soit emparée des noms des personnages (Homer, Penny, Ulysses, Odyssey Dog) pour parler d'une réécriture de Homère, *Father Comes Home* n'est pas exactement une *Odyssée* noire. Le voyage du héros ne nous est que très peu donné à voir ; ce sont les moments de son départ et de son retour qui sont mis en valeur. La référence à Homère est plutôt un clin d'œil qui oriente la lecture vers une approche mythique. L'écriture est nourrie d'un mélange de références culturelles (l'*Orestie*, le *Mahabharata* ou *Fences* en font partie⁹⁷⁵) et de souvenirs autobiographiques (en particulier les fréquents départs et retours du père militaire).

Ce que l'on peut affirmer en revanche, c'est que la forme de la pièce adopte un certain nombre de codes de la tragédie grecque. Comme les trilogies antiques, elle est organisée en trois parties. Le plus souvent rapportée, l'action n'a pas lieu sur scène ; toutefois, les retournements de situation s'enchaînent, et les personnages passent de l'euphorie au désespoir en quelques instants. De longues périodes d'attente, pendant lesquelles les personnages confient leurs peurs, leurs doutes et leurs espoirs, prolongent les situations jusqu'à leur limite et donnent toute leur force aux coups de théâtre qui suivent — un procédé identifié par Jacqueline de Romilly comme l'un des deux éléments constitutifs de la tragédie grecque⁹⁷⁶. L'autre procédé, la reconnaissance, lui aussi présent, est transposé dans le contexte des relations raciales. Enfin, un chœur, dont le sort dépend partiellement de celui du héros, donne une amplitude collective au pathos.

975. Parks, bord de plateau au Royal Court, Londres, 23 septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=E0I5EyzScHc>. Consulté le 18 juillet 2019.

976. Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, op. cit., p. 46.

Du départ au retour

Les trois parties de *Father Comes Home* dessinent un arc du départ au retour du héros, et de la servitude à la liberté. La pièce suit la courbe d'une journée : la première partie prend place une heure avant l'aube, la seconde autour de midi, et la troisième au crépuscule.

Intitulée *A Measure of a Man*, la première partie est tout entière tendue par l'attente de la décision de Hero, l'esclave aimé de tous : va-t-il accepter la proposition de son maître de l'accompagner à la guerre de Sécession, et de combattre aux côtés des Confédérés, en échange de sa liberté ? Nous sommes à l'Ouest du Texas au printemps 1862, en compagnie des esclaves de la plantation. Un chœur, *The Chorus of Less Than Desirable Slaves*, prend les paris et commente l'action. Le chien de Hero, *Odd-See*, a disparu. *The Oldest Old Man*, son père adoptif (un autre « fake-father⁹⁷⁷ » de la dramaturgie parksienne), tente de le convaincre de partir ; Penny, sa femme, de rester. Tirillé entre son désir de liberté et sa répugnance à servir les Confédérés, Hero change d'avis plusieurs fois. Finalement décidé à rester, Hero propose de se mutiler pour éviter aux autres le fouet. Alors que le couteau est prêt à s'abattre sur sa cheville, Homer entre en scène. Homer, « “the man who's got the land written down in his mind⁹⁷⁸” », a lui-même un pied manquant : Hero le lui a coupé il y a des années, sous la menace, en punition pour s'être enfui. Mais ce qu'Homer vient d'apprendre de la bouche du maître, c'est qu'il a à l'époque été rattrapé parce que Hero l'avait dénoncé. « Boss-Master » lui avait promis la liberté, une promesse qu'il n'a pas tenue. Désavoué de tous, « non-Hero⁹⁷⁹ » part à la guerre parce qu'il ne peut plus rester.

Cette première partie introduit les deux motifs qui traversent la pièce : la duplicité et la liberté. Comme le relève Lucy Komisar, dans *Father Comes Home*, « nothing and no one are quite what they seem⁹⁸⁰. » Le procédé tragique de la reconnaissance est ici subverti par un jeu de masques et de faux-semblants qui n'est pas sans rappeler *Topdog/Underdog*. Quant à la question de la liberté, elle est mise en jeu à travers les points de vue antagonistes de Hero et

977. Un « faux-père ». *FCH*, p. 20.

978. « L'homme qui a la carte du pays dans la tête. » *Ibid.*, p. 109.

979. *Ibid.*, p. 51.

980. « Rien ni personne ne sont tout à fait ce qu'ils semblent être. » Lucy Komisar, « “Father Comes Home From the Wars” a powerful feminist take on black liberation », *The Komisar Scoop*, 14 novembre 2014, URL : <https://www.thekomisarscoop.com/2014/11/father-comes-home-from-the-wars-a-powerful-feminist-take-on-black-liberation/>. Consulté le 17 juillet 2019.

Homer : pour celui-ci, la liberté se prend ; pour celui-là, elle se gagne. Homer est partisan de la fugue ; Hero du travail.

Le ton de la seconde partie, *A Battle in the Wilderness*, tranche radicalement par rapport aux deux autres. Le chœur disparaît, le lyrisme est remplacé par une certaine économie, et la situation ne repose plus sur l'angoisse de l'attente, mais sur la tension raciale qui sous-tend l'ensemble des échanges. Hero et son maître le Colonel sont à la guerre. Installés dans un sous-bois à l'écart des combats, ils ont fait prisonnier le capitaine blanc d'un régiment noir de l'Union, Smith. Réminiscente de « Open House » dans *Imperceptible Mutabilities*, cette partie met frontalement en scène la violence des relations raciales *antebellum*. La majorité de cette violence est psychologique, et réside dans l'appétence du Colonel pour des jeux sadiques. Dans un moment pivot, il offre Hero à Smith, à condition que celui-ci devine son prix d'achat. S'ensuit la liste des qualités de Hero et la reconstitution de l'inspection corporelle d'une vente aux enchères (notamment des dents). Au moment où le Colonel demande à Hero d'ôter son pantalon, celui-ci ne bouge pas ; le Colonel renonce, avant de le frapper au visage avec sa cravache.

Le principal point commun de cette partie avec les autres se situe dans des renversements soudains. Le premier concerne le Colonel : peu après la scène décrite ci-dessus, il fond en larmes à l'idée de perdre la guerre et son esclave préféré, prenant le spectateur au dépourvu. Le second, et le plus important, concerne Smith, démasqué par Hero comme simple soldat et comme noir. Ancien esclave libéré à la mort de son maître, Smith peut « passer » pour blanc, ce qui lui a sauvé la vie auprès du Colonel. À la fin, partiellement pour racheter le mal qu'il a fait à Homer, Hero libère Smith avant de rejoindre son maître.

La troisième partie, *The Union of My Confederate Parts*, commence un peu plus d'un an après la seconde, à l'automne 1863. On retrouve le cadre de la première : The Oldest Old Man est mort ; Penny, quoique toujours amoureuse de Hero, est maintenant enceinte de Homer ; et le chœur des esclaves de la plantation a été remplacé par un chœur d'esclaves marrons, The Runaway Slaves. Cette partie est un Rep & Rev de la première : l'attente du retour de Hero s'étire au maximum mais elle est cette fois entretenue par le chien Odd-See (nommé Odyssey Dog dans les didascalies), dont on apprend à cette occasion qu'il est doué de parole. Ayant retrouvé son maître à la guerre, il devance à présent le convoi qui transporte

la dépouille du Colonel, et Hero. Bien vivant, ce dernier s'est renommé Ulysses (Hero était son nom d'esclave), en référence à Ulysses S. Grant, le général de l'armée de l'Union. Remarié à une certaine Alberta, avec qui il compte fonder une famille, il relègue Penny au rang de deuxième femme. Cette nouvelle trahison convainc celle-ci de suivre Homer et les Runaway Slaves. Lorsque la pièce se termine, Ulysses est seul avec son chien, sur le point d'enterrer « Boss-Master », un papier à la main qu'il n'a pas eu le temps de lire aux autres avant qu'ils ne partent : la Proclamation de l'Émancipation.

Cette troisième partie se caractérise par un mélange de comique grotesque, de lyrisme et de dramatique. La dimension comique est prise en charge par Odd-See, le chien qui « voit bizarre » parce qu'il a un strabisme (« The dog with eyes that go this way and that⁹⁸¹ »), ce qui n'est pas sans rappeler les grimaces du *minstrel*. Le lyrisme est toujours l'apanage du chœur, mais il est cette fois parsemé d'expressions vernaculaires qui créent des ouvertures comiques. The Runaway Slaves ont aussi quelque chose des Trois Parques ou des sorcières de *Macbeth* : ils sont capables de prédire l'avenir, et peuvent voir à travers le visible. Ce sont eux qui révèlent la grossesse de Penny. Le dramatique enfin intervient lorsque l'issue tragique est déjouée en faveur d'une fin beaucoup plus ouverte : Ulysses s'apprête à tuer Homer, mais Penny l'en empêche. En n'acceptant pas la place qui lui est offerte, elle enraye la fatalité. De surcroît, le dénouement met en jeu les deux conceptions de la liberté exposées plus haut : Ulysses a eu besoin qu'on la lui donne, alors qu'Homer, qui n'est pas au courant de la Proclamation, prend la sienne — insinuant qu'il est sans doute le plus « libre » des deux. « Slavery, in a way, it don't got nothing to do with the Master », explique l'un des esclaves marrons. « Remember who you are. Here's your chance to be true⁹⁸². »

Si le langage de *Father Comes Home* n'a rien à voir avec celui des pièces de jeunesse, le rythme de la parole a conservé quelque chose du roulis marin qui le caractérisait. Bien que moins nombreux qu'auparavant, les Rep & Rev, répétitions ou reprises de certaines répliques, en musicalisant la langue, font écho à son ancienne liquidité. Néanmoins, la pièce montre que le goût de Parks pour le mélange des genres, des registres et des tons est toujours vivace. Porté par un souffle épique, le dialogue est en grande partie écrit en vers, et le langage mêle

981. « Le chien avec des yeux qui vont dans tous les sens. » *FCH*, p. 12.

982. « L'esclavage, en un sens, ça n'a rien à voir avec le Maître. / Souviens-toi qui tu es. Voilà ta chance d'être vrai. » *Ibid.*, p. 113.

argot contemporain et rhétorique du XIX^e siècle⁹⁸³. Le chœur puise sa forme et son lyrisme dans le modèle antique (avec un Leader en guise de coryphée dans la Partie 1) et dans la culture expressive noire (à travers le *call and response*). L'espace est à la fois spécifique et générique (« Far West Texas. A slave cabin in the middle of nowhere⁹⁸⁴. »). Le ton est tragico-comique, en particulier dans la Partie 3. Et le texte est traversé de références à la culture savante (en premier lieu l'*Odyssée*) et à la culture populaire américaine (par exemple à la comédie musicale de Rogers et Hammerstein, *Oklahoma!*⁹⁸⁵).

On retrouve le *dis(re)membering* de l'Histoire depuis le présent, mais l'opération est beaucoup moins au cœur de la dramaturgie qu'elle ne l'était. Conséquemment, la temporalité de *Father Comes Home* se situe quelque part entre *Last Black Man* et *Venus* : il ne s'agit ni exactement d'un temps mythique ni uniquement d'une dualité passé/présent, mais d'une dualité passé/présent qui a une portée mythique. La chronologie a son importance, puisque les actions des personnages sont déterminées par des actions passées (les trahisons de Hero), mais tous les éléments du drame ont une résonance mythique. Cette résonance est notamment engendrée par la présence des chansons.

Du passé au présent

Father Comes Home comprend cinq chansons : trois interprétées par un Musicien⁹⁸⁶ extérieur à l'action, une entonnée par le Colonel, et une qui glisse du cadre de la fiction (chantée par le Colonel et Hero) à celui de la représentation (lorsqu'elle est reprise par le Musicien). Toutes les chansons ouvrent et ferment les parties ; seule la toute fin est laissée ouverte, sans clôture musicale. La pièce comprend également huit thèmes musicaux sans paroles associés à des personnages ou à des situations, dont la répartition est laissée à l'appréciation du metteur en scène, alors que les chansons sont elles placées à des endroits

983. Liz Diamond, citée par Simon Hodgson, « A Human Struggle. An Interview with Director Liz Diamond », *Words on Plays*, vol. XXIV, n° 6, American Conservatory Theater, 2018, p. 22.

984. « Le Grand Ouest du Texas. Une cabane d'esclaves au milieu de nulle part. » *FCH*, p. 5, p. 109.

985. Cette référence est glissée au détour d'une réplique des Runaway Slaves adressée à Penny : « You will come with us tonight and wake up in Ohio / Or California even / "Soon to be living in a brand new state." / Where the sun is always shining. » (« Tu viendras avec nous ce soir et tu te réveilleras en Ohio / Ou même en Californie / "Bientôt tu vivras dans un état tout neuf." / Où le soleil brille toujours. ») *Ibid.*, p. 126.

986. Comme les didascalies de la pièce, nous écrivons « Musicien » avec une majuscule pour distinguer le rôle de l'emploi nominal courant.

fixes. Toutes les partitions figurent à la fin du volume.

Selon Frederick Kennedy, le directeur musical de la production de Liz Diamond, le Musicien a une fonction très proche de celle du Negro Resurrectionist dans *Venus* : il fait le pont entre le présent de la représentation et le temps de la fiction. « The Musician is of our world and also of the world of the story. He serves as the bridge, summoning the story into being⁹⁸⁷. » Si cette interprétation est juste, il faut noter qu'elle ne prend toute son ampleur qu'au regard de la mise en scène. En effet, sur la page, cet emploi est infiniment moins explicite que pour le Negro Resurrectionist. Le Musicien n'a pas de répliques, et aucune didascalie ne le concerne.

De plus, la fonction épique qui était concentrée sur le Negro Resurrectionist dans *Venus* est dans *Father Comes Home* répartie entre le Musicien, le chœur et le chien. Parce qu'ils prennent chacun en charge une partie du récit, ils sont tous des doubles de l'autrice. En conséquence, il n'y a pas de partage net entre le théâtral et le dramatique ; les deux niveaux sont entremêlés. (En témoignent les fréquentes adresses au spectateur qui ponctuent le dialogue.)

Bien que, à l'occasion, elles commentent ou annoncent l'action, les chansons agissent principalement comme des caisses de résonance. « The Musician riffs on the proceedings from a bemused, somewhat detached, compassionate, but ironic perspective », explique Liz Diamond. « He's a vessel of history who looks down on the action from 35,000 feet⁹⁸⁸. » Tout en suivant l'arc global de la pièce (de la servitude à la libération, avec cependant une échappée finale), les chansons offrent un horizon poétique plus vaste que le seul dialogue, et apportent ainsi de l'amplitude aux situations dramatiques.

La Partie 1 est encadrée par deux chansons qui se répondent l'une l'autre et sont prises en charge par le Musicien. La première, « Dark Is the Night », annonce l'enjeu des échanges qui vont suivre (« He's heading out / Or will he stay⁹⁸⁹. »), et la seconde, justement intitulée « He's Leaving⁹⁹⁰ », ouvre sur la suite. Très sombre, le constat initial, que l'on peut

987. « Le Musicien est à la fois de notre monde et du monde de l'histoire. Il sert de pont, et fait naître l'histoire. » Frederick Kennedy, cité par Taylor Steinbeck, « Getting to the Deep Stuff », *Words on Plays*, op. cit., p. 19.

988. « Le Musicien *riffe* sur les événements avec un œil déconcerté, quelque peu détaché, bienveillant mais ironique. C'est un vaisseau de l'histoire qui observe l'action 10 000 kilomètres au-dessus. » Liz Diamond, *ibid.*

989. « Il s'en va / Ou va-t-il rester. » *FCH*, p. 3.

990. « Il part ». *Ibid.*, p. 54.

interpréter comme une évocation de la condition d'esclave, ne laisse pas de place à la subjectivité : « Dark is the night / Long is the day / Dark is the night / Long is the day / Got time for work / No time to pray. / [...] The sun he hides / Don't see his face / The night he crowds / And death don't leave a trace. / Dark is the night / But there's no resting place⁹⁹¹. » Si la transcendance est évoquée, c'est pour mettre en valeur son absence. À ce stade, aucun salut ne semble possible.

La seconde chanson repart du point de vue de la première mais ménage cette fois une place à la subjectivité, non pas du personnage, mais du Musicien. Le pronom « I » fait son apparition à la deuxième strophe, dans un commentaire sur Penny qui préfigure la fin de la pièce : « I wouldn't never cross her / She will cut you like a hawk⁹⁹². » Notons également l'adresse finale à Dieu, qui, tout en rappelant les *spirituals*, ouvre l'éventualité d'un salut : « Lord, give him good company, cause / He won't be home again today⁹⁹³. » Tandis que la deuxième strophe est entièrement consacrée à Penny, la première et la troisième signent le début du voyage de Hero. « Oh, he's leaving / He's leaving you all / [...] Don't know yet where he's heading / But he knows he cannot stay. / [...] Farther and farther, He'll be going / Farther and farther down the way⁹⁹⁴ ». Ce qui est intéressant, c'est le double décalage avec « l'éthique de l'errance solitaire⁹⁹⁵ » qui, selon Philippe Paraire, caractérise le blues. D'une part, il ne s'agit pas d'une errance, mais d'un voyage avec un but précis. D'autre part, il n'y a pas non plus d'errance intérieure puisque le point de vue n'est pas celui du voyageur, mais du Musicien. Le chant est donc un commentaire sur la situation fait depuis le point de vue de celui qui reste, non pas à la plantation, mais sur scène, au présent de la représentation.

La Partie 2 est également encadrée par deux chansons, mais elles sont intégrées à la fiction. La première, « Passing the Time », est entonnée au tout début par le Colonel, qui s'accompagne au banjo. C'est une chanson qui raconte la guerre depuis son point de vue, et nous renseigne sur la situation initiale. Jouant un rôle d'exposition, elle nous introduit dans le drame, tout en en étant un objet. Lorsque la scène commence, Smith est déjà prisonnier. Le

991. « Noire est la nuit / Long est le jour / Noire est la nuit / Long est le jour / Du temps pour travailler / Pas pour prier. / [...] Le soleil il se cache / On ne voit pas son visage / La nuit elle est épaisse / Et la mort ne laisse pas de trace. / Noire est la nuit / Mais il n'y a pas d'endroit pour se reposer. » *Ibid.*, p. 3.

992. « Je ne la contrarierais jamais / Elle te transpercerait comme un faucon. » *Ibid.*, p. 54.

993. « Seigneur, donne-lui de la bonne compagnie, parce / Qu'il ne rentrera pas à la maison aujourd'hui. » *Ibid.*

994. « Oh, il s'en va / Il vous quitte tous / [...] Ne sait pas encore où il va / Mais il sait qu'il ne peut pas rester. / [...] De plus en plus loin, il va / De plus en plus loin sur le chemin ». *Ibid.* C'est Parks qui souligne.

995. Philippe Paraire, *Philosophie du blues. Une éthique de l'errance solitaire*, Les éditions de l'Épervier, 2012.

Colonel lui ordonne de chanter avec lui, et il modifie les paroles de la dernière strophe dans un geste subversif et railleur. Cette chanson est remarquable en ce qu'elle diffère sensiblement des autres : la métrique et la rythmique y sont beaucoup plus régulières et répétitives. Elle exprime clairement un autre point de vue, celui du Colonel, le seul personnage blanc de toute la pièce.

Le contexte dans lequel apparaît la deuxième chanson, « This Bright Wilderness », est un Rep & Rev de l'ouverture. Cette fois, le Colonel demande à Hero de se joindre à lui : juste après l'avoir frappé avec sa cravache, il lui présente ses excuses et, pour se faire pardonner, commence à chanter un air que Hero lui a appris. Ce dernier obéit à la seconde strophe, et son maître recommence à lui donner des ordres aussitôt. Dans les deux cas, le Colonel utilise le chant pour asseoir sa domination, mais les points de vue des deux chansons sont radicalement opposés. Dans « Passing the Time », le « I » est individuel, masculin et blanc. Ses préoccupations sont uniquement terrestres (femmes, alcool, gloire). Même la mort n'est évoquée que sous son aspect physique et matériel : « They might catch you or shoot you or give you the pox / And the way you come home might just be in a box⁹⁹⁶. » À l'inverse, « This Bright Wilderness » parle depuis un « we » communautaire et l'inscrit dans un rapport à la transcendance — une dimension que le Colonel évacue d'ailleurs en la désignant comme « the one about toiling⁹⁹⁷ ». Seules les deux premières strophes sont chantées par Hero et son maître, mais elle est reprise en entier à la fin de la partie par le Musicien, avec quelques variations qui dépersonnalisent encore un peu plus le point de vue.

Faisant écho à la première chanson de la pièce, « This Bright Wilderness » apporte un peu de lumière et d'espoir dans l'obscurité de la nuit, grâce à la présence de Dieu... mais uniquement dans la mort.

In the darkest of the darkest night
There is still a day that comes all right:

God is in His Heaven
Up above up above
While we toil

996. « Ils pourraient t'attraper te tirer dessus ou te donner la syphilis / Et tu pourrais bien rentrer à la maison dans une boîte. » *FCH*, p. 58.

997. « Celle sur le travail ». *Ibid.*, p. 80.

Bravely down below⁹⁹⁸.

Au plus sombre de la plus sombre nuit
Il y a toujours un jour où ça va mieux :

Dieu est dans Son Paradis
Tout là-haut tout là-haut
Pendant que nous travaillons
Courageusement en bas.

« It will be as it has always been⁹⁹⁹ » : notre monde reste irrémédiablement séparé de celui de Dieu. Aux hommes, il ne reste plus qu'à chérir le peu qu'ils ont et à « keep on keeping on¹⁰⁰⁰ ». Finalement, la progression entre la première chanson et celle-ci, ainsi que le fait que le Musicien la reprenne à la suite des personnages, nous fait glisser depuis la fiction vers le cadre de la représentation, depuis le passé vers le présent, depuis l'échelle des personnages vers celui de la communauté humaine. Revisitant la tradition des *spirituals*, « This Bright Wilderness » invite à une forme de communion.

« Misplaced Myself », l'unique chanson de la Partie 3, apporte une réponse à la question qui traverse toute la pièce : le salut vient de la « fugue » marronne, pour reprendre le terme de Dénètem Touam Bona¹⁰⁰¹.

They be looking high and low
They be looking in the trees
They be searching the rivers
They be questioning the bees.

I'm long gone
I ain't sitting on your shelf
I have misplaced myself
I have misplaced myself.

I ain't working in your field [...]
You don't matter anymore.

I'm long gone

998. *Ibid.*, p. 104.

999. « Ce sera comme cela a toujours été ». *Ibid.*

1000. « Continuer de continuer ». *Ibid.*

1001. Dénètem Touam Bona, *Fugitif, où cours-tu ?*, *op. cit.*, p. 80.

I've skipped town with all your wealth
I have misplaced myself
I have misplaced myself.

I ain't leaving you no trail
I done went and broke my chain
You got everything to lose
I've got everything to gain¹⁰⁰².

Ils ont cherché en haut et en bas
Ils ont cherché dans les arbres
Ils ont cherché dans les rivières
Ils ont interrogé les abeilles.

Ça fait longtemps que je ne suis plus là
Je reste pas assis dans ton rayon
Je me suis enfui
Je me suis enfui.

Je ne travaille plus dans ton champ [...]
Tu n'as plus d'importance.

Ça fait longtemps que je ne suis plus là
J'ai quitté la ville avec toute ta richesse
Je me suis enfui
Je me suis enfui.

Je ne te laisse pas de trace
J'ai brisé mes chaînes
Tu as tout à perdre
J'ai tout à gagner.

Ces paroles retournent explicitement le langage du maître contre lui : les personnages mentionnent à deux reprises le fait que l'expression « He has misplaced himself » était utilisée par les esclavagistes pour dire qu'un esclave s'était enfui. Le basculement à la première personne, qui rend le pied-de-nez évident, a dans le contexte de la pièce une double signification : en plus du sujet poétique, il renvoie au chien. La partition indique qu'il s'agit du thème d'Odyssey Dog, et c'est le seul personnage qui s'est enfui au cours de l'action. En

1002. *FCH*, p. 107.

un sens, et même s'il revient ensuite, c'est lui le véritable marron de la pièce — et non les Runaway Slaves, qui sont des personnages secondaires, ni Hero, dont Paula Barba Guerrero a montré toute l'ambiguïté¹⁰⁰³. La métrique des paroles et la rythmique du morceau correspondent en outre à son caractère : d'une cadence rapide et soutenue, elles préfigurent les mouvements et le langage du personnage.

À cette lecture terrestre on peut toutefois ajouter une seconde lecture : au regard des chansons précédentes, il se pourrait que la libération marronne advienne dans l'autre monde. Le fait que la chanson appuie sur le monde matériel (« shelf », « field », « store », « butter¹⁰⁰⁴ ») suggère implicitement que l'ailleurs est métaphysique.

De la première à la dernière chanson, on passe ainsi d'un « he » écrasé par la fatalité à un « I » libéré de ses chaînes. En ce sens, même si elle en adopte certains codes, *Father Comes Home* n'est pas une tragédie. De surcroît, l'arc narratif dessiné par la musique (du départ à la fugue marronne) est en décalage avec celui de la pièce (du départ au retour), comme si celle-ci adoptait un double discours. En effet, dans la Partie 3, il n'y a ni fugue ni libération à proprement parler : Penny, qui n'est pas au courant de la Proclamation de l'Émancipation, ne suit Homer que parce qu'elle a été trahie, et Ulysses, bien que dorénavant libre, se réfère toujours au Colonel comme à « Boss-Master¹⁰⁰⁵ ». Ce décalage est en fait représentatif de l'œuvre entière, qui repose sur une tension entre deux parties. Les couleurs (noir/blanc), les camps (Union/Confédérés), même le cycle naturel (jour/nuit) sont troubles¹⁰⁰⁶. Cette ambivalence se retrouve dans le titre de la Partie 3 (« The Union of My Confederate Parts »), mais aussi dans le costume de Ulysses, qui revient de la guerre avec deux manteaux. Au-dessus, le manteau gris confédéré ; en-dessous un manteau bleu de l'Union dont Smith lui a fait cadeau. Ainsi, la pièce refuse au lecteur/spectateur toute résolution univoque.

Ce décalage est en outre redoublé par celui qui existe entre les paroles et la musique. À l'écoute de leur interprétation par Parks et Steven Bargonetti, le musicien qui a créé le rôle,

1003. Paula Barba Guerrero, « Reformulating Freedom », *op. cit.*, p. 49-56.

1004. « Étagère », « champ », « magasin », « beurre ». *FCH*, p. 107.

1005. *Ibid.*, p. 159.

1006. Nous développerons cette question au chapitre suivant, mais il nous semble que la relation à la transcendance n'échappe pas à cette ambivalence. Même si « The Bright Wilderness » pose une séparation hermétique entre le monde des hommes et celui de Dieu, la remarque du chœur dans la Partie 3 (« Remember who you are. Here's your chance to be true. ») oriente le lecteur vers une compréhension du sacré comme intérieur. (« Souviens-toi qui tu es. Voilà ta chance d'être vrai. » *Ibid.*, p. 113.)

on est frappé par la différence de ton entre les paroles et la musique¹⁰⁰⁷. Celle-ci est beaucoup plus enjouée que ce que l'on pourrait attendre, et, la plupart du temps, la rythmique ne correspond pas à la métrique. Par ailleurs, si les nombreuses *blue notes* et l'usage du *bottleneck* montrent qu'elles s'enracinent dans la tradition du blues, ces chansons ne sont pas des blues. Le style n'en est pas formulaire, et la musique s'inspire de références variées. « He's Leaving » est un country blues avec des couleurs rockabilly et bluegrass ; « Passing Time » est une chanson de cowboy ; « This Bright Wilderness » est une ballade qui montre des influences hawaïennes des années 1920-1930¹⁰⁰⁸. Les thèmes qui parsèment le dialogue sont également divers : celui de Homer a une couleur funk, celui du chœur des Runaway Slaves une teinte Mississippi blues, le « Bronze Star Theme¹⁰⁰⁹ » est plutôt folk... Définie par Parks comme « Americana¹⁰¹⁰ » ou *roots music*, cette musique embrasse une multitude de styles de la musique populaire américaine (country, rock, blues, folk, old-time, etc.) avec un ancrage dans le présent. « On est dans l'imaginaire de la *roots music* du xx^e siècle qui fait référence au XIX^e¹⁰¹¹ », commente Emmanuel Parent. En brassant les styles et les époques, elle participe ainsi à faire le lien entre le présent et le passé.

À travers ses chansons, *Father Comes Home* met ainsi formellement en jeu la question de la duplicité qui traverse l'action. Susceptible d'échapper au lecteur/spectateur, le déplacement est subtil. La musique joue le rôle d'une « méta-voix¹⁰¹² » qui altère imperceptiblement le discours principal en offrant une ouverture fugitive.

* * *

1007. « Music from Father Comes Home - Suzan-Lori Parks and Steven Bargonetti », American Repertory Theater, mis en ligne le 18 février 2015, URL : https://www.youtube.com/watch?v=7aDwnI5OI_g. Consulté le 20 juillet 2019. Techniquement, c'est Parks qui a créé le rôle dans une première version de *Father Comes Home From the Wars (Parts 1, 8 & 9)* au Public Theater en 2009, mais le texte a considérablement changé depuis.

1008. Nous remercions Emmanuel Parent pour son oreille amicale.

1009. Le titre fait référence à une distinction de l'armée américaine, la Bronze Star Medal, qui a été mise en place en 1941. Là encore, Parks entremêle différentes époques.

1010. Parks, citée par Taylor Steinbeck, *Words on Plays, op. cit.*, p. 17.

1011. Emmanuel Parent, correspondance privée, 17 juillet 2019.

1012. Nathaniel Mackey, *Paracritical Hinge, op. cit.*, p. 194.

Chapitre 7

Une cérémonie vibratoire

He digged the Hole
and the Whole held him¹⁰¹³.

En adoptant la musique comme interlocuteur privilégié, le théâtre de Suzan-Lori Parks pose la question du rapport entre le visible et l'invisible. La musique a un régime de présence paradoxal : par essence intangible et invisible, elle se déploie pourtant dans le domaine du sensible. On peut l'entendre et la sentir, mais on ne peut ni la voir ni la saisir. En ce sens, elle recèle l'intuition d'une continuité entre le visible et l'invisible. Cette intuition s'exprime dans l'image du *phantom limb* (membre fantôme) de Nathaniel Mackey : « music as a phantom limb, a phantom reach with/after something you have but do not have. It is a kind of re-membering, a mended dismemberment¹⁰¹⁴. » Comme nous l'avons brièvement évoqué au chapitre 4, pour Mackey, la musique à la fois nous rappelle à et nous guérit de notre condition orpheline et orphique. « Music is wounded kinship's last resort¹⁰¹⁵. » Il nous semble que la dramaturgie de Parks, parce qu'elle est jazz, opère de manière similaire.

« Every play I write is like a religious pageant¹⁰¹⁶ », confie-t-elle dès 1994. Le mot *pageant* peut désigner des reconstitutions historiques plus ou moins grandioses (on se souvient de l'exemple de *Star of Ethiopia* de W. E. B. Du Bois), des parades ou des concours (de beauté, par exemple), mais dans ce contexte il renvoie plutôt aux Passions nées au Moyen-Âge¹⁰¹⁷. Pour Parks, le théâtre est un lieu de rassemblement communautaire religieux.

1013. « Il creusa le Trou et le Tout l'embrassa. » AP, p. 164.

1014. « La musique comme un membre fantôme, une tension fantomatique avec/vers ce que l'on a mais que l'on n'a pas. C'est une sorte de *re-membering*, un *dismemberment* guéri. » Nathaniel Mackey, « Cante Moro », *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 197-198.

1015. « La musique est le dernier recours de la parenté blessée. » Nathaniel Mackey, « Sound and Sentiment, Sound and Symbol », *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 232.

1016. « Chaque pièce que j'écris est comme un *pageant* religieux. » Parks, citée par Han Ong, *Suzan-Lori Parks in Person*, op. cit., p. 42.

1017. Parks cite régulièrement le théâtre de la Passion d'Oberammergau, en Bavière, comme modèle.

« For me plays are more like religious experiences than secular ones¹⁰¹⁸. »

Ce chapitre s'intéresse à « l'expérience religieuse » et métaphysique proposée par le théâtre parksien. Si le nom de Dieu n'apparaît quasiment jamais dans les textes, la présence de l'invisible y est constante. Notre lecture montre que la dramaturgie en Rep & Rev de Parks a notamment pour fonction de lever le voile vers l'autre monde.

I. Le personnage et l'invisible

Depuis le début de ce travail, nous parlons de « personnages » à propos des êtres qui habitent les pièces de Parks, mais le terme n'a rien d'évident. Il doit être clair à présent que ce théâtre s'inscrit dans la continuité de la crise du drame et des inventions dramaturgiques de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e : déconstruction de l'illusion ; remise en question de la fable comme « bel animal » au profit d'une esthétique du montage et du collage ; juxtaposition d'espaces-temps différents ; fragmentation des identités et du discours ; liquéfaction du langage (première période), puis dédoublement des médiums ; organisation en tableaux ; épiciation du langage et des personnages (deuxième période). Comme le reste, le statut du personnage évolue avec les transformations et parfois les soubresauts de la dramaturgie parksienne. Néanmoins, une chose reste stable : le processus d'écoute qui est à l'origine des personnages.

Depuis le début de sa carrière, d'entretien en entretien, Suzan-Lori Parks affirme avec constance « écouter des voix » qu'elle transcrit ensuite sur la page. Pour elle, non seulement l'entendre précède l'écrire, mais *écrire, c'est écouter*. « It's an active, not a passive listening. So I keep listening and I write *Last Black Man*. I keep listening and I write *The America Play*. [...] I am staying true to voices¹⁰¹⁹. » Son travail consisterait ainsi à capter ces voix et à se laisser guider. Cette conception de l'écriture invite à reconsidérer le centre de gravité de l'œuvre : les corps en scène constituent moins des complétives herméneutiques que des canaux vers l'invisible. « Picture show uh part. Sound shows all round¹⁰²⁰ », dit Miss Miss.

1018. « Pour moi le théâtre est plus une expérience religieuse que séculière. » Parks, citée par David Savran, *Suzan-Lori Parks in Person, op. cit.*, p. 83.

1019. « C'est une écoute active, et non passive. J'écoute et j'écris *Last Black Man*. J'écoute et j'écris *The America Play*. [...] Je reste fidèle aux voix. » Parks [2006], citée par Kevin J. Wetmore, Jr., *Suzan-Lori Parks in Person, op. cit.*, p. 124.

1020. « L'image montre une partie. Le son montre tout. » P, p. 96.

Dans l'essai « from Elements of Style », Parks écrit à propos de ses êtres de papier : « They are not *characters*. To call them so could be an injustice. They are *figures, figments, ghosts, roles, lovers maybe, speakers maybe, shadows, slips, players maybe, maybe someone else's pulse*¹⁰²¹. » Dans les didascalies, ils sont présentés comme des « players » (des joueurs — *Imperceptible Mutabilities, Betting, Pickling, Topdog/Underdog*), des « roles » (des rôles — *The America Play, Venus*), des « figures » (*Last Black Man*) ou des « lovers » (des amants — *Devotees*) ; ils ne deviennent des « characters » (des personnages) que dans *In the Blood, Fucking A* et *Father Comes Home*.

Loin de nous inviter à fixer l'être du personnage parksien à l'intérieur de contours définitionnels stables, il nous semble que cette pluralité d'appellations renvoie au fait d'une part que son statut n'est plus celui du personnage traditionnel, et d'autre part qu'il varie selon les textes et selon sa position dans une même pièce. Par exemple, dans *Venus*, le Negro Resurrectionist n'a pas le même rôle que la Mother-Showman ; les fantômes du chœur dans *Last Black Man* n'ont pas la même épaisseur que Black Woman ; les voix du Third Kingdom dans *Imperceptible Mutabilities* n'habitent pas le même espace que les personnages des trois autres parties.

Aussi, plutôt que d'adopter directement le terme « figure », en vogue depuis les années 1980 pour nommer les héritiers de la crise diagnostiquée par Robert Abirached¹⁰²², nous préférons suivre Julie Sermon et réfléchir à « l'effet-figure¹⁰²³ » des personnages parksien. La formule permet d'éviter une opposition absolue entre figure et personnage, et, ce faisant, d'envisager le passage à la figure non comme une rupture mais comme « une forme spécifique de traitement (dramaturgique et/ou scénique) des identités théâtrales — traitement qui [a] pour effet de déplacer, déformer, déstabiliser les idées que l'on [peut] a

1021. « Ce ne sont pas des *personnages*. Les appeler ainsi pourrait constituer une injustice. Ce sont des *figures*, des *produits de l'imagination*, des *fantômes*, des *rôles*, des *amants* peut-être, des *locuteurs* peut-être, des *ombres*, des *erreurs*, des *joueurs* peut-être, peut-être le *pouls de quelqu'un d'autre*. » Parks, *ES*, p. 12.

1022. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op. cit.* Le terme a également été adopté par un certain nombre de critiques de Parks, mais il n'a jamais été examiné de manière approfondie.

1023. Julie Sermon propose cette formule pour la première fois dans sa thèse de doctorat (*L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, direction Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, soutenue le 22 novembre 2004), et a poursuivi par la suite sa réflexion dans plusieurs publications. Nous nous appuyons principalement sur la plus récente, qui constitue un aboutissement et une synthèse de ses recherches sur la question : « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *Pour un atlas des figures*, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so), 2018, URL : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural>. Consulté le 7 août 2019.

priori se faire du personnage dramatique¹⁰²⁴ ». Le personnage et la figure sont ainsi envisagés comme des « polarités » et non comme des catégories. Ce vocabulaire permet par ailleurs, d'un point de vue plus pragmatique, de conserver le mot « personnage » dans notre analyse.

Cette terminologie convient tout à fait à l'écriture-mouvement de Suzan-Lori Parks, où le statut du personnage est lui-même en mouvement. Si ceux de la première période se situent plutôt du côté de la figure et ceux de la seconde plutôt du côté du personnage, il n'est pas possible de dresser une typologie du personnage parksien qui épouserait exactement les contours de notre division. Il n'est que de penser à l'exemple de *Topdog/Underdog* qui, malgré les apparences, fait voler en éclats sa conception traditionnelle, ou à celui de *Venus*, qui mêle les deux polarités.

Le théâtre de la première période de Parks est, pour reprendre une formule de Sylvie Chalaye, un « espace du retour¹⁰²⁵ » depuis l'au-delà ou depuis un ailleurs indéfini. Ce « retour » est autant celui des personnages que celui de l'inconscient colonial ; ce qui revient, c'est la part de l'Histoire qui a été enterrée, les morts que la nation a oubliés. « All your buried corpses now begin to speak¹⁰²⁶ », dit James Baldwin.

Peuplée de revenants, la scène devient un « carrefour¹⁰²⁷ » entre les mondes visible et invisible. Les *seers* et Aretha dans *Imperceptible Mutabilities*, Black Man et les figures du chœur dans *Last Black Man*, The Foundling Father dans *The America Play* ou encore Miss Miss dans *Pickling* : tous ont une « présence fantômale¹⁰²⁸ ». C'est d'ailleurs pour cette raison, nous dit Parks, qu'ils « parlent bizarrement » : « They talk funny because they're in a really funny place. [...] They're walking a line between the living and the dead [...]. They really don't make sense a lot of the time because they're dead¹⁰²⁹. » Souvent morts lorsque la pièce commence, ces personnages sont ressuscités par la scène. L'opération est particulièrement manifeste dans *Venus*, qui est la dernière pièce de l'œuvre à commencer par la mort de son personnage principal. Le premier théâtre de Parks se fait ainsi « “fabrique de

1024. Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *ibid.*

1025. Sylvie Chalaye, *Corps marron, op. cit.*, p. 56.

1026. James Baldwin, The Dick Cavett Show, 1968, in Raoul Peck, *Je ne suis pas votre nègre*, Arte, 2016.

1027. Sylvie Chalaye, *Corps marron, op. cit.*, p. 56. Le terme est emprunté à la pièce éponyme de Kossi Efoui.

1028. *Ibid.*, p. 57. Il convient de garder à l'esprit que tous les personnages ne sont pas des revenants.

1029. « Ils parlent bizarrement parce qu'ils sont dans un état bizarre. [...] Ils marchent sur la frontière entre les vivants et les morts [...]. Ce qu'ils disent n'a très souvent pas de sens parce qu'ils sont morts. » Parks, citée par David Savran, *Suzan-Lori Parks in person, op. cit.*, p. 85.

cérémonie”, comme le dit le titre du roman de Kossi Efoui, autrement dit espace de convocation où ces figures de revenants prennent corps par la puissance de la parole¹⁰³⁰. »

Conséquemment, le personnage devient un « corps en paroles¹⁰³¹ ». Dénué de la singularité individuelle du personnage traditionnel, ses actions ne sont plus motivées par la cohérence psychologique ou l’ordonnement expressif auxquels le drame bourgeois et le théâtre naturaliste nous ont habitués. Ce « personnage figural », selon l’expression de Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, existe au présent d’une « parole-action¹⁰³² ». « Il ne représente plus personne en particulier, mais s’impose comme force d’apparition par la parole, actualisation poétique d’un sujet-langage¹⁰³³. »

Conjointement, et comme le signalent les appellations « players » et « roles », le personnage figural parksien se caractérise par un « devenir-artéfact¹⁰³⁴ ». Contre l’illusion d’une spontanéité naturelle propre aux dramaturgies d’inspiration aristotélicienne, il prend forme grâce à des jeux de construction, collage ou montage qui s’exhibent comme tels. Très souvent placé dans la position de regarder ou d’être regardé, il fait fréquemment des allusions métathéâtrales¹⁰³⁵.

Enfin, il a également une dimension emblématique et symbolique plus ou moins appuyée selon les pièces, qui présente la double particularité d’être pénétrée de culture africaine américaine et d’être tissée de jeux ironiques et subversifs. Ainsi de *Black Man with Watermelon* et *Black Woman with Fried Drumstick*, qui n’en finissent plus de se dépêtrer de leurs stéréotypes respectifs.

Si tous ces éléments le rapprochent de nombreuses autres écritures contemporaines, le premier théâtre de Parks se distingue par le fait que ces « corps en paroles » sont d’abord des corps sonores et non visuels. C’est là que nous effectuons un pas de côté par rapport à la réflexion de Julie Sermon. Pour celle-ci, le personnage contemporain se caractérise par un « devenir-image¹⁰³⁶ », car elle prend comme point de départ théorique la notion de figure,

1030. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, *op. cit.*, p. 57-58.

1031. *Ibid.*, p. 59.

1032. Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2006, p. 162.

1033. *Ibid.*, p. 163.

1034. Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *op. cit.*

1035. Sur ce point, nous renvoyons à l’article de Kevin J. Wetmore, Jr., « Re-enacting: metatheatre in thuh plays of Suzan-Lori Parks », *A Casebook*, *op. cit.*, p. 89-105.

1036. Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *op. cit.* Dans cette

dont « la première et la grande spécificité [...] est de poser la question du visible : dans son sens le plus général, le terme désigne des formes qui s'offrent au regard, une réalité perçue de l'extérieur, dont on perçoit seulement les contours¹⁰³⁷. » Cela la conduit à envisager le personnage figural dans sa dimension plastique et à réfléchir sur le « rapport entre le dit et le visible¹⁰³⁸ ». Or, dans le premier théâtre de Parks, les contours du personnage figural sont dessinés par un langage-musique, ce qui pose d'emblée la question de l'invisible.

Tels qu'ils reposent sur la page, les personnages des pièces de jeunesse sont moins destinés à être vus qu'à être entendus. Les dispositifs scéniques vont d'ailleurs dans ce sens : *Imperceptible Mutabilities* et *Betting on the Dust Commander* commencent par des voix qui parlent dans le noir, tandis que des photographies sont projetées au-dessus du plateau ; *Pickling* s'ouvre sur une chanson ; et la première réplique de *Last Black Man* annonce un mouvement qui n'a pas lieu (« The black man moves his hands¹⁰³⁹. »), invitant le spectateur à disjoindre la parole et l'image. Ainsi, le personnage parksien de la première période ne se caractérise pas par un « devenir-image » ou un « devenir-visible¹⁰⁴⁰ », mais par un *devenir-musique*¹⁰⁴¹.

Le théâtre de la seconde période de Parks est toujours un « espace du retour¹⁰⁴² », mais du retour des vivants. Chilli revient auprès de Hester La Negrita (*In the Blood*) ; Monster revient auprès de sa mère (*Fucking A*) ; Ulysses revient de la guerre de Sécession (*Father Comes Home*) ; dans *Topdog/Underdog*, toutes les scènes commencent par le retour de l'un des frères à la maison ; et dans *365 Days/365 Plays*, neuf pièces, également baptisées « Father Comes Home From the Wars », explorent différents scénarios de retour d'un père de la guerre¹⁰⁴³. Alors qu'il fonctionnait souvent dans la première période comme la métaphore

étude, Julie Sermon déplit trois modalités interdépendantes du devenir-figure du personnage contemporain : le « devenir-image », le « devenir-artéfact » et le « devenir-persona ».

1037. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, op. cit., p. 56.

1038. Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 164.

1039. « L'homme noir bouge les mains. » *LBM*, p. 101.

1040. Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », op. cit.

1041. Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert ont envisagé la dimension musicale et rythmique des dramaturgies figurales, mais nous avons montré la différence de nature entre les « textes-partitions » sur lesquels ils s'appuient (Valère Novarina, Noëlle Renaude, Michel Vinaver) et le langage-musique performatif de Parks. Voir Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 155-159.

1042. *Ibid.*, p. 56.

1043. Déjà présent dans *Imperceptible Mutabilities*, ce thème récurrent a une origine autobiographique : militaire de carrière, le père de Parks a participé à plusieurs conflits, notamment la guerre du Vietnam. « My life

de la mort et de la résurrection, le cycle du départ et du retour se voit ici transposé dans des contextes familiaux. Les pièces écrites après *Venus* ne comportent plus de figures spectrales ; le passé surgit désormais sous la forme de souvenirs, obsessions ou personnages longtemps disparus. Ce sont dorénavant des vivants qui habitent la scène — ce qui, par conséquent, les autorise à se faire tuer.

« Her new works—*Topdog/Underdog*, *In the Blood* and *Fucking A*—do not look backwards, towards the catastrophes of history, but forwards, towards individual and psychologically motivated acts of violence that (unlike in the history plays) take place onstage¹⁰⁴⁴. » Les personnages ont maintenant une histoire personnelle avec laquelle ils composent, et qui informe leurs désirs et leurs actions. Cependant, si leur « effet-figure » est nettement moins prononcé, cela n'en fait pas des personnages naturalistes. Et, s'il y a davantage d'unité à l'intérieur des textes, leur statut est encore extrêmement mouvant d'une pièce à l'autre.

L'aspect performatif de la parole et les références métathéâtrales diminuent considérablement, mais la dimension symbolique des personnages demeure, tout en se transformant. Dans les *Red Letter Plays*, les jeux ironiques et subversifs sur les stéréotypes laissent la place à des images-type épiques plus classiques (*The Doctor*, *The Welfare Lady*, *Monster*, etc.). Dans *Father Comes Home*, les personnages, dotés d'une intériorité qui se déploie dans une forme épique, ont une dimension mythique. Dans *365 Days/365 Plays*, les pièces sont trop courtes pour que puisse émerger une intériorité ; elles sont plutôt peuplées d'esquisses et de « silhouettes¹⁰⁴⁵ », au sens que donne à ce terme Julie Sermon. Quant à *Topdog/Underdog*, l'arnaque qui y est performée bouleverse le statut des personnages. Ceux-ci y sont encore désignés comme des « players », et il est vrai que Lincoln et Booth jouent des rôles pendant toute la pièce : l'un consciemment (le leur), l'autre inconsciemment (celui des Lincoln et Booth historiques). Cette superposition de masques sape l'illusion naturaliste

is a piece of music, and the recurring motif—the chorus of my life—was my dad going away to war and coming back, going away and coming back. » (« Ma vie est une pièce de musique, et le motif récurrent — le refrain de ma vie — était le départ de mon père à la guerre et son retour, son départ et son retour. » Parks, citée par Taylor Steinbeck, *Words on Plays*, *op. cit.*, p. 15.)

1044. « Ses nouvelles pièces — *Topdog/Underdog*, *In the Blood* et *Fucking A* — ne sont pas tournées vers le passé, vers les catastrophes de l'Histoire, mais vers le futur, vers des actes de violence individuelle, aux motifs psychologiques qui (contrairement aux pièces historiques) prennent place sur scène. » Shawn-Marie Garrett, « The Possession of Suzan-Lori Parks », *op. cit.*

1045. Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *op. cit.*

de départ pour y substituer une conception à la fois multi-directionnelle et mythique de l'identité.

Cette évolution coïncide avec un changement dans le processus d'écriture de Parks. Tout en continuant à « écouter des voix », elle se met progressivement à « voir » ses personnages dans son esprit. « If I sit down, I can actually see them, I can see what they're doing [and] I can hear what they're saying¹⁰⁴⁶. » Dans les textes, cela se traduit par la création d'images. Les *Red Letter Plays* en particulier ont un aspect graphique prononcé ; les didascalies y décrivent des jeux de lumière et de mouvement qui créent des tableaux. *Father Comes Home* comporte également quelques passages imagés ; et certaines pièces de *365 Days/365 Plays* sont entièrement picturales. Sans être traditionnels, les personnages de la seconde période inversent la polarité initiale ; leur *devenir-musique* cède la place à un « devenir-image¹⁰⁴⁷ » qui correspond à la définition de Julie Sermon. Moins prégnant dans certaines pièces (en particulier les *Red Letter Plays*), le rapport à l'invisible change de forme.

Cette évolution des personnages correspond à l'évolution de la relation que Parks entretient avec eux au cours du processus d'écriture. Pendant la première période, elle est dans un rapport de *possession* avec eux ; ils prennent possession d'elle autant qu'elle les possède.

Writing I dance around spinning around to “get out of the way” like Zen sort of, the self simultaneously disappears *his bones cannot be found* and is revealed. The definition of possession cancels itself out. The relationship between possessor and possessed is, like ownership is, multidirectional¹⁰⁴⁸.

En écrivant je danse sur moi-même je tourne sur moi-même pour “sortir du chemin” dans une sorte d'attitude Zen, le Moi simultanément disparaît *ses os sont introuvables* et est révélé. La définition de la possession s'annule elle-même. La relation entre le possesseur et le possédé est, comme la propriété, multidirectionnelle.

1046. « Si je m'assois, je peux vraiment les voir, je peux voir ce qu'ils font [et] entendre ce qu'ils disent. » Parks, entretien en annexe.

1047. Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *op. cit.*

1048. *Po*, p. 3.

En conséquence, l'écriture de Parks relève davantage d'une acte de « conjuration¹⁰⁴⁹ » que de *mimésis*. « As if she were a *mambo*, or voodoo priestess, Parks serves as a medium for ancestors who enter the contemporary world, in this case by “possessing” the actors on stage, in order to commune with the living (both on stage and in the audience). Hence, [...] Parks [...] make[s] the plays themselves into rituals of possession. [...] Actors are surrogates for the bodies of the ancestors and, in this sense, become living effigies in the rituals of mourning and burial that Parks's early plays effect¹⁰⁵⁰. »

L'origine de la parole non seulement excède l'individualité de l'autrice, mais aussi les limites du monde physique. Néanmoins, nous préférons parler de *conteuse*, dans le sens que Patrick Chamoiseau donne à ce mot, plutôt que de *médium*, car si les voix viennent d'ailleurs, elles sont bel et bien agencées par l'autrice.

Tout le monde hante ma parole, les fantômes caraïbes et les belles Arawaks, les esclaves dans leurs diversités, mais aussi les Maîtres, tout comme les immigrants qui débarquent chaque année. Moi, Conteur, je donne parole aux voix égarées. [...] Je ne suis pas solitaire à parler, je ne parle à la place de personne : je parle dans un concert : on me lance, j'interpelle, on me soutient, je questionne, on me devance, je dépasse, on me cerne, je m'enfuis, on me sollicite, je me dérobe, on s'éloigne, je rassemble et interroge, on murmure, j'improvise, on me porte à bout de gorge, je m'envole, on claque des doigts, je rebondis, on rythme des pieds, je m'accroche au sol, on cadence des mains, je ruisselle en eau d'inondation... je suis dans ce rêve qui m'anime. Et je comprends soudain : le Conteur fait *parler-ensemble* ces corps restaurés par les gestes, répondre-ensemble, marcher d'un pas commun, éprouver les mêmes joies, des peurs unanimes, des échappées conjointes. La lueur des flambeaux éclaire le cercle vibrant autour de lui, et j'éprouve le sentiment d'un organisme polyrythmique, à voix multiples dont une — folle soliste — fait l'épiderme de toutes celles qui l'habitent. Oh, ce rêve obscur m'éclaire : *le Conteur parle avec !...*¹⁰⁵¹

1049. Glenda R. Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 200.

1050. « Comme si elle était une *mambo* ou une prêtresse vaudou, Parks sert de médium pour les ancêtres qui pénètrent le monde contemporain, dans ce cas en “possédant” les acteurs sur la scène, dans le but de communier avec les vivants (à la fois sur scène et dans la salle). Ainsi, [...] Parks [...] fait des pièces des rituels de possession. [...] Les acteurs sont des substituts pour les corps des ancêtres et, en ce sens, deviennent des effigies vivantes dans les rites de deuil et d'enterrement que les pièces de jeunesse de Parks effectuent. » *Ibid.*, p. 199-200.

1051. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 185-186.

Ce type de parole créatrice est ainsi « en appel et réponse avec elle-même et avec les autres, étant démultiplicatrice d'identités analogiques¹⁰⁵² », selon la formule d'Alexandre Pierrepont à propos de John Edgar Wideman.

On retrouve ici la trace de la fracture de la voix que Nathaniel Mackey identifie comme une caractéristique centrale de la culture expressive noire, et dont nous avons développé les implications au chapitre 4 en les regroupant sous le terme de *dissonance*. En effet, la possession est aussi une forme de *vocalité alternative*. « To be possessed is to be mounted and ridden by a god », explique Mackey à partir de l'exemple de John Coltrane. « Possession means that something beyond your grasp of it grabs you, that something that gets away from you—another sense in which fugitivity comes in—gives you a voice¹⁰⁵³. » Dans ce chapitre, il s'agit d'analyser ce partage de la voix sous un angle métaphysique.

Dans la seconde période, le rapport aux personnages s'inverse partiellement. Parks continue à les entendre, mais, dorénavant, c'est plutôt elle qui se « déplace » vers eux et en eux. Elle parle d'une « extended out of body experience¹⁰⁵⁴ », une expérience de hors-corps prolongée. Cette évolution s'apparente à un élargissement (l'image s'ajoute au son, pour ainsi dire), et est plus incarnée que la simple possession (« it's a more fleshed out experience than what I used to have¹⁰⁵⁵ »). « I just let the characters do the talking, and I'm right in the room with them, doing it all as they are doing it¹⁰⁵⁶. »

On le voit, quel que soit le type de mouvement qui y conduit, dans les deux cas il s'agit de capter d'*autres voix*. Dans la première période, ces autres voix sont plutôt celles des morts. Un certain nombre de pièces se font ainsi sépulture, et le rapport à l'invisible y est prégnant. Dans la seconde période, ce rapport mute (on quitte le monde des morts pour aller vers celui des vivants) et change de forme selon les pièces. Dans l'exemple que nous étudions, *365 Days/365 Plays*, l'*autre voix* correspond à l'infinie diversité du vivant, puisqu'il s'agit dans ce projet d'écriture marathon de capter le cœur battant du monde.

1052. Alexandre Pierrepont, *Écriture et improvisation, le modèle jazz ?*, *op. cit.*, p. 82.

1053. « Être possédé, c'est être monté et chevauché par un dieu. [...] La possession signifie que quelque chose sur lequel vous n'avez pas prise vous attrape, que quelque chose qui vous échappe — un autre sens où la fugitivité entre en jeu — vous donne une voix. » Nathaniel Mackey, *Paracritical Hinge*, *op. cit.*, p. 191.

1054. Parks, entretien en annexe.

1055. *Ibid.*

1056. « Je laisse les personnages parler, je suis dans la pièce avec eux et je fais tout ce qu'ils font en même temps qu'eux. » Parks, citée par Rick DesRochers, *ibid.*, p. 109.

II. Un théâtre sépulture (*The America Play*)

L'une des conséquences de la traite négrière et de l'esclavage a été le démembrement et la disparition des corps noirs et de leurs histoires. En a résulté, pour la communauté noire, une difficulté voire une impossibilité de faire le deuil de ses morts. Face à ce vide, le premier théâtre de Suzan-Lori Parks (en particulier *Imperceptible Mutabilities*, *Last Black Man*, *The America Play* et *Venus*) s'est donné pour tâche d'ériger un « tombeau pour l'Absent¹⁰⁵⁷ », selon le mot de Virginie Soubrier à propos de Koffi Kwahulé. Par une double opération symbolique d'exhumation et d'inhumation, il ramène les morts à la vie pour leur offrir un endroit où trouver le repos, et « mettre fin à [leur] errance¹⁰⁵⁸ ». Il s'agit à la fois de pièces-tombeaux et de pièces-cérémonies.

Dans *The America Play*, l'approche de Parks est concrète et en partie comique (la pièce prend place dans un « grand trou »), ancrée dans l'Histoire nationale (il s'agit bien de rejouer l'histoire de l'Amérique), et engagée dans un rapport fondamental avec le monde invisible. Si les deux premiers aspects ont déjà été bien étudiés, le troisième n'a encore jamais fait l'objet d'une analyse approfondie.

Écrite en 1993, *The America Play* fait partie des pièces essentielles de Parks. Première des « Lincoln Plays », elle introduit le personnage noir en Abraham Lincoln qui est l'une de ses signatures. Créée en 1994 au Yale Repertory Theater par Liz Diamond, elle a été reprise au Public Theater dans la foulée. La critique a principalement relevé son minimalisme et son opacité¹⁰⁵⁹. L'humour prend moins de place (sans disparaître pour autant), partiellement remplacé par une grande abstraction, et le langage commence à se simplifier. Toutefois, la question de la performance reste au cœur de l'intrigue, tout comme celles de l'Histoire, de la filiation et de la mort.

1057. Virginie Soubrier, *Le théâtre de Koffi Kwahulé : l'utopie d'une écriture-jazz*, *op. cit.*, p. 177. Parks a ainsi plusieurs fois parlé de *Last Black Man* comme d'une « tombe » pour Black Man (voir par exemple Glenda Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 209), et Alice Rayner et Harry Elam, Jr. ont montré que la pièce « is more than a "portrayal" or imitation of a burial ceremony: it is the ceremony itself, by which the Black Man figure, having been repeatedly hunted and executed, is finally given his funeral rites, his honor, respect, and remembered body. » (« La pièce, donc, est plus que la "représentation" ou l'imitation d'une cérémonie d'enterrement : c'est la cérémonie elle-même, par laquelle la figure du Black Man, après avoir été chassée et exécutée à plusieurs reprises, se voit finalement donner les derniers honneurs, retrouve sa dignité, son respect et voit son corps remembré. » Alice Rayner, Harry J. Elam, Jr., « Unfinished Business... », *op. cit.*, p. 457.)

1058. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, *op. cit.*, p. 113.

1059. David J. DeRose, « Review of *The America Play* », *Theatre Journal*, vol. 46, n° 3, octobre 1994, p. 409-410.

The America Play clôt le cycle ouvert avec *Imperceptible Mutabilities*. Dans cette dernière pièce, les figures du Third Kingdom sont noyées dans l'océan Atlantique, encore métaphoriquement prisonnières du Passage du Milieu. Avec *Last Black Man*, on accoste sur le Nouveau Continent, et il s'agit pour Black Man de creuser une tombe pour trouver le repos. *The America Play* commence dans le trou ouvert par *Last Black Man*, l'explore puis le quitte. D'une certaine manière, en offrant un élargissement diasporique, *Venus* peut être lue comme la coda de ce cycle, et *The Book of Grace* comme un lointain écho : à la fin, le personnage de Grace s'y relève d'une tombe que l'on ne voit jamais et qui a été creusée avant que la pièce ne commence.

The America Play est également la première des Lincoln Plays. Comme *Topdog/Underdog*, elle comprend un *Lincoln impersonator*, et a une triple signification familiale, nationale et mythique. La pièce raconte l'histoire du Foundling Father, également appelé The Lesser Known, un homme qui a abandonné femme et enfant pour s'installer quelque part dans l'Ouest et incarner Abraham Lincoln dans une attraction qui rejoue l'instant de la mort du « Grand Homme ». Comme dans *Topdog*, des clients incarnent le rôle de Booth et lui tirent dessus toute la journée tandis que lui reste assis, en costume. Il fait semblant de mourir, et, une fois le client parti, se relève, se réinstalle sur sa chaise, et recommence.

Le simulacre d'assassinat présente cependant plusieurs différences essentielles avec celui de *Topdog*. Alors que Lincoln le considérerait comme un emploi alimentaire, il est pour le Foundling Father l'accomplissement d'une vocation, et son identification à Abraham Lincoln est telle qu'elle en est devenue une aliénation. C'est lui qui a imaginé le dispositif (un rocking-chair dans une « boîte noire¹⁰⁶⁰ », autrement dit : une salle de théâtre), et il est installé non dans une arcade commerciale mais dans un grand trou au milieu de nulle part. Enfin, dans *The America Play*, le spectateur assiste au simulacre.

L'action est organisée en deux actes : dans le premier acte, le Foundling Father s'adresse au public dans un long monologue qui oscille entre les 1^e et 3^e personnes du singulier, tout en étant régulièrement interrompu par l'entrée de clients et la performance (au sens littéral) du simulacre d'assassinat. Au deuxième acte, il est mort, et sa veuve Lucy et son fils Brazil creusent le sol à la recherche de ses restes dans le but de lui offrir une sépulture. Ils

1060. *AP*, p. 164.

sont tous dans le « mourning business¹⁰⁶¹ » : le Foundling Father est un « Digger by trade¹⁰⁶² » (et derrière *digger*, on entend *nigger*, ce qui donne *nigger by trade* — nègre par traite) ; Lucy est une « Confidence », elle recueille les secrets des mourants ; et Brazil est un pleureur.

Comme dans *Topdog*, ces personnages sont également tous, à différents degrés, des *fakers* (des imposteurs), et la pièce joue constamment de différents niveaux de théâtralité. Avant de partir imiter Abraham Lincoln, le père a enseigné au fils plusieurs tours parodiques pour être un bon pleureur : « the Wail », « the Weep », « the Sob », « the Moan » et « the Gnash¹⁰⁶³ ». Mais, comme le dit Glenda Carpio, « in the play, Parks distinguishes the kind of mourning that her work dramatizes from the kind that the Faker teaches his son by insisting that her audience process rather than simply consume the mourning her plays enact¹⁰⁶⁴. » Dans notre analyse, nous examinons la manière dont advient ce processus, en faisant l'hypothèse que la pièce fait émerger le monde invisible dans le monde visible¹⁰⁶⁵.

Ouvrir un passage

The America Play prend place dans un « grand trou » creusé par le Foundling Father. Ce trou est à la fois sa scène (acte I) et sa tombe (acte II). Voici comment il est présenté par la didascalie initiale : « *A great hole. In the middle of nowhere. The hole is an exact replica of the Great Hole of History*¹⁰⁶⁶. » « The Great Hole of History », parfois appelé « History Hole », est un parc d'attraction dans lequel le Foundling Father et sa femme ont passé leur lune de miel. Y sont présentées des parades historiques dans lesquelles défilent des acteurs jouant le rôle de figures historiques réelles ou imaginaires (George Washington, Amerigo

1061. « Le secteur du deuil ». *Ibid.*, p. 162.

1062. « Fossoyeur de métier ». *Ibid.*, p. 160.

1063. « Le Gémissement », « les Pleurs », « les Sanglots », « la Plainte » et « le Grincement des dents ». *Ibid.*, p. 182.

1064. « Dans la pièce, Parks distingue le genre de deuil que son théâtre fait advenir de celui que le Faker enseigne à son fils, en faisant en sorte que son public traverse le processus de deuil que ses pièces reconstituent au lieu de simplement le consommer. » Glenda Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 195.

1065. Comme nous nous concentrons ici sur l'invisible, notre lecture de la pièce n'aborde la question de l'Histoire que de manière oblique. Pour plus de détails, voir Raphaëlle Tchamitchian, « Les "Lincoln Plays" de Suzan-Lori Parks, ou la dé(re)composition d'un mythe américain », *op. cit.*, p. 14-22.

1066. « *Un grand trou. Au milieu de nulle part. Le trou est une réplique exacte du Grand Trou de l'Histoire.* » *AP*, p. 159. « Hole » est parfois orthographié avec une majuscule, parfois pas, selon qu'il a une valeur allégorique ou non ; notre usage s'aligne sur celui du texte.

Vespucci, Tarzan...), mais dans tous les cas « someone from History. *Like* you, but *not* you. You know: *Known*¹⁰⁶⁷. » Ce mélange a un double effet de spatialisation et de spectacularisation de l'Histoire. Comme l'explique Una Chaudhuri, l'Amérique, qui était chez Adrienne Kennedy une « funnyhouse » et chez George C. Wolfe un « museum », devient ici un parc à thème, ce qui atteste de son inauthenticité, tout en donnant l'illusion de l'authenticité¹⁰⁶⁸.

Pensé comme la réplique du Great Hole of History, le trou creusé par le Foundling Father est en fait plutôt son envers. Comme l'expliquait le *New York Times* à la création, « the dark hole that serves as the setting is a Beckettian wasteland par excellence. But it also represents the absence of black history in a society that has long defined itself by the exploits of a few select white men¹⁰⁶⁹. » C'est cette absence qui fait du personnage non un Founding Father (un Père Fondateur), mais un Foundling Father (un père orphelin)¹⁰⁷⁰, qui n'a rien que du vide à léguer à son fils abandonné (« This Hole is our inheritance of sorts¹⁰⁷¹ », dit Brazil).

Néanmoins, à aucun moment le trou du Foundling Father ne donne accès à la « vraie » Histoire, ni au point de vue de « l'expérience noire ». Dans l'acte I, il accueille le simulacre du Foundling Father, et, dans l'acte II, Lucy y entend des échos du passé et Brazil y déterre des artefacts. Le trou de *The America Play* n'offre pas d'accès au réel, ce qui suggère *in fine* que le récit de l'Histoire officielle tout entière est un simulacre¹⁰⁷². Dès lors, ce qui différencie les personnages (comme dans *Topdog/Underdog*), c'est leur capacité à le reconnaître et à le distinguer de la réalité. Si Lucy différencie bien « thuh real thing from thuh echo¹⁰⁷³ » et « thuh truth from thuh hearsay¹⁰⁷⁴ » (une qualité qu'elle transmet à son fils sous nos yeux), le Foundling Father, lui, « became confused¹⁰⁷⁵ ».

1067. « Quelqu'un de l'Histoire. *Comme* toi, mais *pas* toi. Tu vois : *Connu*. » *Ibid.*, p. 196.

1068. Una Chaudhuri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p. 262.

1069. « Le trou noir qui sert de scénographie est un désert beckettien par excellence. Mais il représente aussi l'absence de l'histoire noire dans une société qui s'est longtemps définie par les exploits d'une sélection de quelques hommes blancs. » David Richards, « Seeking Bits of Identity in History's Vast Abyss », *The New York Times*, 11 mars 1994, URL : <https://www.nytimes.com/1994/03/11/theater/review-theater-seeking-bits-of-identity-in-history-s-vast-abyss.html>. Consulté le 9 août 2019.

1070. Sur Abraham Lincoln comme un père symbolique, voir *infra*, chapitre 5.

1071. « Ce Trou est en quelque sorte notre héritage. » *AP*, p. 185.

1072. Ilka Saal, « The Politics of Mimicry: The Minor Theater of Suzan-Lori Parks », *South Atlantic Review*, vol. 70, n° 2, 2005, p. 63.

1073. « La vraie chose de l'écho ». *AP*, p. 175.

1074. « La vérité de la rumeur ». *Ibid.*

1075. Il « est devenu désorienté ». *Ibid.*

Le Foundling Father ressemble à Abraham Lincoln ; c'est même cette ressemblance, apparemment frappante, qui aurait été déterminante dans son choix de partir vers l'Ouest et dans la mise en place du simulacre. L'image est profondément ironique. Toute la pièce souligne à quel point le mimétisme du dominé¹⁰⁷⁶ est voué à l'échec dans cette représentation grinçante d'un homme noir qui voudrait *devenir* Abraham Lincoln, ou du moins devenir partie intégrante de la Grande Histoire de l'Amérique — le voyage vers l'Ouest étant une autre manière de reproduire un mythe national. Mais, tout ce que l'on voit en définitive, ce sont des gens défiler pour tirer sur un homme noir.

La performance du simulacre d'assassinat est répétée et variée huit fois durant le premier acte. À chaque fois, le client ou la cliente tire sur le Foundling Father, saute [du balcon où était installée la loge des époux Lincoln] et proclame « *theatrically*¹⁰⁷⁷ » une citation prétendument historique, et en fait inventée par Parks. Cette boucle hyper-théâtrale a été diversement interprétée : pour Kurt Bullock, elle est vide de sens, comme les citations¹⁰⁷⁸ ; pour Deborah Geis, elle pose la question de la marchandisation capitaliste de l'Histoire¹⁰⁷⁹ ; pour Una Chaudhuri, elle devient un rituel de célébration de la violence qui est au cœur de l'Histoire de l'Amérique¹⁰⁸⁰ ; et pour Haike Frank, elle montre la manière dont l'Histoire est réduite à des clichés attendus par le public, et, en échouant à reproduire la grandeur originale, dénonce les performeurs comme inauthentiques¹⁰⁸¹.

Ces interprétations posent selon nous deux problèmes : d'une part, elles ne prennent en compte ni les didascalies ni la variation finale, qui fournissent pourtant des éléments de compréhension capitaux. D'autre part, elles évacuent la question de l'invisible. Vouloir dégager le sens de cette boucle (y compris dans l'absence de sens), c'est sans doute se tromper de question. Il semble en effet plus fécond de réfléchir à ce qu'elle *permet*, qu'à ce qu'elle *veut dire*. Notre hypothèse est que la répétition du simulacre ouvre un portail symbolique vers le monde invisible.

1076. Sur la question du mimétisme chez Parks, voir les réflexions d'Ilka Saal à partir du concept de Homi Bhabha (*Les lieux de la culture*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994], p. 147-157) dans « The Politics of Mimicry: The Minor Theater of Suzan-Lori Parks », *op. cit.*, p. 57-71.

1077. « Théâtralement ». *AP*, p. 165.

1078. Kurt Bullock, « Famous/Last Words: The Disruptive Rhetoric of Historico-Narrative 'Finality' in Suzan-Lori Parks's *The America Play* », *American Drama*, vol. 10, n° 2, June 2002, p. 77.

1079. Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks*, *op. cit.*, p. 104.

1080. Una Chaudhuri, *Staging Place*, *op. cit.*, p. 264.

1081. Haike Frank, « The Instability of Meaning in Suzan-Lori Parks's *The America Play* », *American Drama*, vol. 11, n° 2, Summer 2002, p. 12.

Lors de chaque performance, la didascalie remplace les noms des personnages par ceux de Lincoln et Booth : « *Booth shoots. Lincoln “slumps in his chair.” Booth jumps*¹⁰⁸² ». En glissant vers le cadre de référence de la performance mise en abyme, le texte donne l'impression qu'il s'agit de l'événement historique lui-même qui se produirait encore et encore. D'une certaine manière, ce détail visible uniquement par le lecteur ouvre une faille spatio-temporelle multi-directionnelle. Comme le dit Marc Robinson, « every time the Foundling Father sits in “Lincoln’s Chair” at “Ford’s Theatre” and “dies”, he is doing more than merely returning to a legendary moment. He is also forcing the past back into the present, thus enabling himself to revise history¹⁰⁸³. »

Cette faille s'agrandit encore lors de la dernière occurrence du simulacre, où la mort de « Lincoln » n'a pas lieu. Le client qui joue Booth vient toutes les semaines ; on l'a déjà rencontré au début du monologue (sept jours ont donc passé). À chaque visite, il fait deux tours. Mais cette fois-ci, à la fin du premier tour, il ne sort pas pour entrer de nouveau ; il reste là et soupire. S'ensuit un *spell* (dont nous rappelons qu'il s'agit d'« un endroit où les figures font l'expérience de ce qu'elles sont vraiment¹⁰⁸⁴ »), qui remplace le coup de feu et la mort de « Lincoln » :

LINCOLN
BOOTH
LINCOLN
BOOTH
LINCOLN
BOOTH
LINCOLN
BOOTH
LINCOLN

(*Booth jumps*)¹⁰⁸⁵

1082. « *Booth tire. Lincoln “s’effondre dans sa chaise.” Booth saute* ». *AP*, p. 164.

1083. « Chaque fois que le Foundling Father s’assoit dans la “Chaise de Lincoln” au “Ford’s Theatre” et “meurt”, il fait plus que simplement revenir à un moment légendaire. Il force aussi le passé dans le présent, de manière à pouvoir réviser l’histoire. » Marc Robinson, *The Other American Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 191.

1084. *ES*, p. 16.

1085. « (*Booth saute*) » *AP*, p. 172.

Tout se passe comme si le temps à la fois s'arrêtait et se dilatait. L'instant du coup de feu, c'est l'instant de la création du trou dans la tête de Lincoln. S'y arrêter, c'est s'arrêter dans le trou. De plus, en remplaçant le coup de feu par un silence, il opère comme un trou dans le tissu textuel. À cet instant s'alignent ainsi, dans ce *spell*, le trou dans la tête de Lincoln, le trou dans le tissu spatio-temporel, et le Grand Trou du Foundling Father. Et c'est *parce que* le simulacre, qui s'apparente ainsi à une forme d'incantation, a été répété sept fois auparavant que cette ouverture peut avoir lieu. À travers ce Rep & Rev, l'acte I mime en fait le mouvement du tir mortel, et fait basculer la scène vers une temporalité mythique¹⁰⁸⁶.

Cette ouverture d'un passage dans le tissu spatio-temporel permet la rencontre symbolique avec Lincoln, qui résulte en la mort du Foundling Father. Après le départ du client, le Foundling Father imagine que, s'il « ralentit » suffisamment — c'est-à-dire, s'il meurt —, le Great Man pourra le « rattraper ». Mais cette rencontre (fantasmatique) tant désirée avec le Grand Homme ne conduit pas à l'adoubement des talents de *digger* du Foundling Father (qui aurait rêvé de creuser sa tombe), mais à sa mort.

Woul'da sneaked up behind him the Greater Man would have sneaked up behind the Lesser Known unbeknownst and wrestled him to the ground. Stabbed him in the back. In revenge. "Thus to the tyrants!" Shot him maybe. The Lesser Known forgets who he is and just crumples. His bones cannot be found. The Greater Man continues on¹⁰⁸⁷.

Il se serait glissé derrière lui le Plus Grand Homme se serait glissé derrière le Moins Connu à son insu et l'aurait plaqué au sol. Poignardé dans le dos. Par revanche. "Sus aux tyrans !" Tiré dessus peut-être. Le Moins Connu oublie qui il est et s'effondre simplement. Ses os sont introuvables. Le Plus Grand Homme poursuit sa route.

En glissant du conditionnel au présent, la réplique fait advenir par la parole la mort du personnage, comme si, bien qu'il reprenne ensuite ses activités, il dérivait déjà vers l'au-delà. Lincoln, lui, « continue sa route » : malgré tous ses efforts, le Foundling Father ne devient jamais un *digger* aux yeux de Lincoln, il reste un *nigger*. Le Grand Trou, qui était pour le Foundling Father pensée comme la tombe de Lincoln, n'est finalement que la sienne. L'acte I

1086. Au sens d'Octavio Paz, tel que défini au chapitre 2.

1087. *AP*, p. 172-173.

se termine sur l'écho d'un coup de feu tiré depuis l'au-delà (« *A gunshot echoes. Softly. And echoes*¹⁰⁸⁸ »), comme si celui qui aurait dû avoir lieu avait été différé et déplacé.

La variation finale du simulacre et son issue nous invitent à étendre notre compréhension des *spells*. Nous l'avons brièvement évoqué au chapitre 5 avec la question du langage-mouvement, les *spells* sont une invention de Parks. Signifiant « charme » ou « sortilège » dans la forme nominale, et « écrire » ou « épeler » dans la forme verbale, ils correspondent à des temps longs, des moments de pure présence : « This is a place where the figures experience their pure true simple state. While no “action” or “stage business” is necessary, directors should fill this moment as they best see fit¹⁰⁸⁹. » L'analogie avec l'improvisation jazzistique vient naturellement à l'esprit, mais elle est à manier avec prudence. Le rapport de hiérarchie est inversé : dans le jazz, c'est l'improvisation qui est mise en avant, alors qu'ici, l'espace de liberté ménagé par le *spell* est plus que minime¹⁰⁹⁰. De plus, même s'il peut être rempli par l'imagination du metteur en scène ou des acteurs, c'est un espace qui n'appelle pas à être occupé mais (en particulier dans cet exemple) à rester vide — ou plutôt, à *être rempli de vide*¹⁰⁹¹. À cette condition, l'invisible peut apparaître.

Émergence de l'invisible

Organisé en sept sections (de A à G), l'acte II retrace le chemin de la résurgence de l'invisible dans le monde visible permise par l'ouverture du premier acte. Significativement, l'acte II est rempli de *spells*. D'un côté, dans le monde visible (sections A, C et E), Lucy, la veuve du Foundling Father, et Brazil, son fils, sont dans le Trou à la recherche des restes du défunt. De l'autre, dans le monde invisible (sections B, D et F, baptisées « Echo »), le Foundling Father, qui essaye d'atteindre l'autre bord, gagne progressivement du terrain, jusqu'à revenir pour de bon dans la dernière section (G, intitulée « The Great Beyond »).

1088. « *Un coup de feu résonne. Doucement. Et résonne* ». *Ibid.*, p. 173.

1089. « C'est un endroit où les figures font l'expérience de ce qu'elles sont vraiment, purement et simplement. Bien qu'aucune action ou aucun jeu de scène ne soit ici requis, le metteur en scène est invité à remplir ces moments de la manière qui lui semble la plus opportune. » *ES*, p. 16.

1090. En voulant creuser cette analogie d'un point de vue formel, Jennifer Johung peine d'ailleurs à dégager une ouverture théorique. Jennifer Johung, « Figuring the “Spells”/Spelling the Figures: Suzan-Lori Parks's “Scene of Love (?)” », *Theatre Journal*, vol. 58, n° 1, mars 2006, p. 50-51.

1091. Là se situe le lien avec le jazz, beaucoup plus profond que l'analogie précédente. Il sera développé dans la section III.

C'est la combinaison des actions de Lucy et Brazil qui le ressuscite : Lucy écoute les échos du passé avec un cornet acoustique (*listening*), et Brazil creuse la terre (*digging*). À eux deux, ils forment un double complet de l'autrice.

En creusant, Brazil déterre un certain nombre d'objets ; certains sont issus de l'Histoire, d'autres ont appartenu à son père : une boîte à bijoux gravée aux initiales « A. L. », les os et la dent de bois de « Mr. Washington », le buste de Lincoln, divers documents militaires, toutes sortes de médailles, la fausse barbe blonde que le Foundling Father portait parfois, une télévision sur laquelle ils regardent sa performance... Grâce à tous ces artefacts, Brazil transforme le « Hole of History » (Trou de l'Histoire) en « Hall of Wonders » (Galerie des Merveilles). Creuser est aussi une manière pour lui de marcher dans les pas de son père ; comme le dit Ilka Saal, « digging then becomes a means of converting haunting into possession¹⁰⁹² ».

Lucy quant à elle écoute l'invisible. Celui-ci se manifeste sous diverses formes et de différentes manières pour elle et pour le lecteur/spectateur ; nous n'avons pas toujours accès à ce qu'elle entend, et réciproquement. Tandis qu'elle garde pour elle une partie de ce qu'elle perçoit, car ce sont des histoires trop horribles pour être mentionnées¹⁰⁹³, nous assistons à des interventions du Foundling Father qui ne lui parviennent que plus tard, sous la forme de bribes. De plus, elle peut entendre des phrases qui ne nous seront délivrées que par la suite. Tout en brisant la chronologie, cela a pour effet de nous placer dans la position de Lucy — et de Parks : les voix de l'autre monde ne lui parviennent que par soubresauts, et c'est elle qui doit reconstituer une cohérence.

Après des échos de coups de feu parsemés ça et là (neuf en tout), et des scènes mises en abyme de la pièce à laquelle assistait Abraham Lincoln le soir de sa mort, *Our American Cousin* de Tom Taylor (scènes qui font écho — c'est le cas de le dire — à l'action en cours dans le monde visible), le Foundling Father lui-même revient. Il est toujours en train de jouer Lincoln : « I believe this is the place where I do the Gettysburg Address, I believe¹⁰⁹⁴ », dit-il avant de s'apercevoir de l'endroit où il est, et d'arrêter soudainement de jouer. Après quelques brefs échanges, il s'assoit dans le cercueil préparé pour lui. La cérémonie funéraire

1092. « Creuser devient alors un moyen de convertir ce qui le hante en possession. » Ilka Saal, *The Methuen Drama Guide...*, *op. cit.*, p. 256.

1093. *AP*, p. 187.

1094. « Je crois que c'est l'endroit où je fais l'Adresse de Gettysburg, je crois. » *Ibid.*, p. 195.

est planifiée, les invitations ont été envoyées. Profitant de l'« occasion », le Foundling Father voudrait raconter son histoire, mais n'a finalement pas grand-chose d'autre à transmettre aux siens que le trou dans lequel ils ont passé toute la pièce : « I dropped anchor: Bottomless. Your turn¹⁰⁹⁵. » Alors, Lucy lui demande de « faire son Lincoln » pour Brazil, qui ne l'a jamais vu. L'ultime révision du simulacre qui s'ensuit constitue un nouveau point de bascule.

Toujours assis dans son cercueil, le Foundling Father récite un chapelet de citations toutes faites, puis :

Ha! The Death of Lincoln! (Highlights): Haw Haw Haw Haw
(Rest)
HAW HAW HAW HAW

*(A gunshot echoes. Loudly. And echoes. The Foundling Father “slumps in his chair”)*¹⁰⁹⁶

Ha ! La Mort de Lincoln ! (Temps forts) : Ha Ha Ha Ha
(Temps)
HA HA HA HA

(Un coup de feu résonne. Fort. Et résonne. Le Foundling Father “s’effondre dans sa chaise”)

Le coup de feu du client est remplacé par un écho, et, pour la première fois, la didascalie indique non pas le nom de Lincoln, mais celui du Foundling Father. La performance est suivie d'un *spell*, et les échos du passé disparaissent — Lucy n'entend plus rien (à moins, comme le sous-entend une réplique de Brazil, qu'elle ne garde le secret pour elle¹⁰⁹⁷). Cette variation finale suggère que le Foundling Father est rendu à lui-même. Jusque-là aliéné par le mythe de Lincoln, il coïncide ici pour la première fois avec lui-même. Cela ne veut pas dire qu'il arrête de jouer ; le doute subsiste toujours, et si le théâtre de Parks nous a appris quelque chose, c'est que le jeu est performatif. La variation nous invite plutôt à considérer que cette ultime mort advient dans un espace-temps mythique, où sont réunis tous les temps (passé,

1095. « J'ai jeté l'ancre : il n'y a pas de fond. À toi. » *Ibid.*, p. 197.

1096. *Ibid.*, p. 198.

1097. *Ibid.*

présent et futur), tous les espaces (Great Hole of History, Ford's Theatre) et tous les mondes (visible, invisible).

À la fin, avant de quitter la scène à la suite de sa mère, Brazil intègre son père, toujours assis dans son cercueil, au Hall of Wonders.

Note the death wound: thuh great black hole—thuh great black hole in thuh great head. —And how this great head is bleedin. —Note: thuh last words. — And thuh last breaths. —And how the nation mourns—¹⁰⁹⁸

Notez la blessure mortelle : le grand trou noir — le grand trou noir dans la grande tête. — Et comment cette tête saigne. — Notez : les derniers mots. — Et les derniers souffles. — Et comme la nation pleure —

Le dialogue s'arrête sur ce tiret — ce vide —, comme si le couvercle du cercueil était laissé ouvert en même temps que la porte de l'autre monde. Comme *Last Black Man*, qui se terminait sur « ALL: Hold it. Hold it. Hold it. Hold it. Hold it. Hold it. Hold it. Hold it¹⁰⁹⁹. », la fin de *The America Play* est suspensive. Pourtant, il y a bien un mouvement conclusif : après l'ouverture du passage vers l'autre monde, la pièce, grâce au Rep & Rev final du simulacre, offre une forme d'apaisement et permet de procéder au deuil. Simplement, ce dernier est davantage un processus intérieur qu'une action représentée sur scène ; l'enterrement est annoncé, mais pas montré. La pièce s'arrête au moment où les conditions sont rassemblées pour qu'enfin, il puisse avoir lieu : le Foundling Father, réuni avec lui-même, a intégré son cercueil ; Brazil a changé avec succès le « Hole of History » en « Hall of Wonders » ; et Lucy n'est plus visitée par les morts. En ce sens, *The America Play* accomplit bien un rituel de deuil.

Notre usage des termes « cérémonie », « rite » et « rituel », comme celui de Soyica Diggs Colbert¹¹⁰⁰, Glenda Carpio¹¹⁰¹ et Sylvie Chalaye¹¹⁰² sans doute, est à entendre au sens symbolique. S'il y a une *dimension rituelle* performative dans le premier théâtre de Suzan-Lori Parks, on ne peut pas aller jusqu'à parler de rituels proprement dit. Ces pièces sont

1098. *Ibid.*, p. 199.

1099. *LBM*, p. 131. « Hold » peut signifier « tenir » ou « attendre », comme « serrer dans ses bras ».

1100. Soyica Diggs Colbert, *The African American Theatrical Body*, *op. cit.*, p. 1.

1101. Glenda R. Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 217.

1102. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, *op. cit.*, p. 118.

représentées dans des théâtres occidentaux tout à fait traditionnels ; certaines peuvent même, comme c'était le cas avec la version de *Venus* que nous avons vue, être tirées par la mise en scène vers une forme de réalisme ou du moins de mimétisme qui s'oppose en tout point à celle du rituel. Même si elle puise dans diverses inspirations religieuses, notamment catholique, la dramaturgie de Parks ne correspond à aucun rite précis. De plus, l'humour, la parodie et le jeu constant avec la théâtralité mettent à distance les éléments rituels. Ainsi, il serait plus juste de dire que Parks *signifie* sur la forme du rite — ce que Glenda Carpio restitue en parlant de « Néo-Vaudou » (« Neo-Hoodoo¹¹⁰³ »).

En outre, les rituels de deuil performés dans la première période ne sont pas équivalents d'une pièce à l'autre. *Last Black Man* et *The America Play* sont les œuvres paradigmatiques de cette tendance. *Last Black Man* comprend deux aspects : d'une part une forme de libération à travers le témoignage, d'autre part l'accès au repos pour les morts et à l'acceptation pour les vivants¹¹⁰⁴. Dans une large mesure, *The America Play* reproduit ces deux aspects, mais dans les autres pièces, le bilan est plus contrasté. *Imperceptible Mutabilities* s'arrête au témoignage, et si la section centrale (« Open House ») et celle du « Third Kingdom » amorcent un début de délivrance, celle-ci n'est pas encore actée sur scène. Des trois pièces mineures de la période, seule *Pickling* peut être lue au prisme de cette question ; *Betting on the Dust Commander* et *Devotees in the Garden of Love* ne s'apparentent pas à des rites de deuil. Par la construction poétique d'un *autre* corps, *Venus* offre à son personnage principal une forme de réhabilitation et de repos, mais pas de libération, car dans la fiction, elle n'est ni délivrée, ni vengée.

Pour terminer, il faut redire que cette lecture ne concerne que la première période (et *Venus*). Après *Venus*, la dimension rituelle disparaît, et la scène se tourne vers les vivants. « “All the people are alive!”, Parks says, with a palpable sense of relief. “The dead are finally leaving me alone! I built shrines for them, and the shrines were the plays, and now they're happy¹¹⁰⁵.” » Si son écriture évolue au fil des pièces, c'est parce que Parks panse ses propres

1103. Glenda R. Carpio, *Laughing Fit to Kill*, *op. cit.*, p. 199. Quelques pages plus loin, Glenda Carpio décrit l'autel qui faisait partie de la scénographie de *Last Black Man* dans la mise en scène de Liz Diamond : avec sa pastèque et sa télévision, c'est un exemple parfait de *Signifyin(g)* sur la scénographie du rite (*ibid.*, p. 217-218).

1104. *Ibid.*, p. 218. Pour Glenda Carpio, cette libération s'apparente à une catharsis. Mais comme nous allons le voir dans la section suivante, le théâtre de Parks déplace la catharsis aristotélicienne vers une entrée en vibration.

1105. « Tout le monde est vivant !, s'exclame Parks avec un soulagement palpable. Les morts ont fini par me laisser tranquille ! Je leur ai construit des sanctuaires, ce sont les pièces et maintenant ils sont contents. » Parks,

plaies au fur et à mesure qu'elle écrit. Pourtant, cette auto-délivrance ne l'a pas conduite vers des intrigues heureuses, si l'on peut dire, mais au contraire vers davantage de noirceur. Les pièces de la deuxième période n'offrent en effet plus de libération du tout. *In the Blood, Fucking A, Topdog/Underdog, Father Comes Home From the Wars, White Noise* : tous ces textes, qui se terminent sur des meurtres ou des trahisons, ne présentent que le spectacle de la répétition de structures d'oppression existantes, et le spectateur est renvoyé à sa propre (im)puissance¹¹⁰⁶. Notre hypothèse est que Parks présente des personnages qui sont de plus en plus *séparés* d'eux-mêmes — et de l'invisible, ou du divin. La section suivante explique ce que nous entendons par là.

III. Entrer en vibration (*365 Days/365 Plays*)

STUDENT: The water,
but more than the water¹¹⁰⁷.

Le 13 novembre 2002, Parks décide d'écrire une pièce par jour pendant un an. Elle vient tout juste de recevoir le Prix Pulitzer, et il s'agit pour elle de « rendre » ce qu'elle a reçu. Chacune des dramaticules qui composent *365 Days/365 Plays (365)* forme une totalité ; aussi, bien qu'elles aient la longueur de scènes (entre un paragraphe et quatre pages), il s'agit bien de « pièces » autonomes.

Trois ans après la fin de l'écriture, le « 365 National Festival » voit le jour. Pendant un an, du 12 novembre 2006 au 11 novembre 2007, les pièces de *365* sont jouées par plus de 600 compagnies à travers les États-Unis, et quelques unes à l'étranger. Coordinné au niveau national, le festival accueille qui veut, troupes professionnelles, universitaires et amatrices. Les pièces sont regroupées par semaine ; chaque compagnie choisit la sienne, et décide du ou des jours de représentation. Elles peuvent être intégrées au programme d'une saison, ou présentées en marge. Jouées en anglais ou traduites dans la langue de la communauté concernée. De nombreux lieux officiels s'ajoutent aux théâtres, et les dramaticules de *365*

citée par Shawn-Marie Garrett, « The Possession of Suzan-Lori Parks », *op. cit.*

1106. Dans le cas de *White Noise*, qui n'a pas été publiée, nous nous appuyons sur le témoignage de Judith Miller.

1107. « ÉTUDIANT : l'eau, mais plus que l'eau. » *365*, p. 219.

prennent vie dans des garages, des halls d'entrée, des cafés, des jardins, dans la rue. Seule contrainte commune : ne pas faire payer l'entrée¹¹⁰⁸.

Le projet s'articule autour de ce que Parks a appelé une Inclusion Radicale (« Radical Inclusion »), une formule qui désigne autant une pratique éthique qu'une stratégie dramaturgique et un mode de production. Comme l'explique Rebecca Rugg, l'une des coordinatrices du festival, au départ la formule renvoyait au fait d'y inclure des artistes qui d'habitude ne sont pas invités à participer à des projets « new yorkais » — de jeunes compagnies en-dehors des grandes villes par exemple, ou des amateurs —, un principe qui avait pour objectif de remettre en question les structures de production existantes et de déstabiliser l'hégémonie new yorkaise en matière de création théâtrale¹¹⁰⁹. Puis, Parks s'est mise à l'employer pour désigner le fait que toute idée était bienvenue, d'abord au sein du festival, puis rétroactivement à propos de l'écriture. L'« Inclusion Radicale » est alors devenue un principe de création selon lequel l'artiste ne fait pas le tri entre les idées qui se présentent à son esprit, et se laisse porter par « the River of the Spirit¹¹¹⁰ » — une conception qui fait écho à ce que disent les musiciens de jazz de l'improvisation.

365 Days/365 Plays dit une chose simple : l'art est une pratique spirituelle¹¹¹¹. Pensée comme un acte de dévotion¹¹¹², la performance d'écriture s'est rapidement transformée en « méditation » (sur le processus créatif, sur la vie) et en « prière »¹¹¹³. Notre question directrice pour cette section finale sera donc la suivante : en quoi cette vision spirituelle se retrouve-t-elle dans le texte, et comment peut-elle être pensée à l'aune de l'improvisation jazzistique ? Notre réflexion nous permettra d'ouvrir sur le reste de l'œuvre, car *365* constitue l'expression paroxystique d'une attitude pieuse qui informe tout le théâtre de Parks.

1108. Pour une réflexion sur la création et la réception du festival, voir Rebecca Rugg, « Radical Inclusion 'Til It Hurts », *Theater*, vol. 38, n° 1, 2008, p. 53-75 ; et Philip C. Kolin, « Redefining the Way Theatre is Created and Performed: The Radical Inclusion of Suzan-Lori Parks's *365 Days/365 Plays* », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall 2007, p. 65-70.

1109. Rebecca Rugg, « Radical Inclusion 'Til It Hurts », *ibid.*, p. 58.

1110. « La Rivière de l'Esprit ». Parks, citée par Kathryn Walat, « These Are the Days: Suzan-Lori Parks's year of writing dangerously yields 365 plays », *American Theatre*, November 2006, p. 83.

1111. Rebecca Rugg, « Radical Inclusion 'Til It Hurts », *op. cit.*, p. 59.

1112. Parks, citée par Shawn-Marie Garrett, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 185.

1113. *365*, p. i.

365 prières

Datées du jour de leur écriture, les pièces de 365 sont organisées selon une « structure rhizomatique¹¹¹⁴ ». Bien qu'autonomes, elles se font écho. Les personnages comme les formes peuvent réapparaître d'un jour à l'autre (pas nécessairement consécutifs). Les lieux, les figures et les mots reviennent dans différents contextes, créant des images chargées de nouvelles significations. Le langage n'est pas le langage-musique des pièces de jeunesse, mais il est néanmoins chargé d'une certaine liquidité, dans le sens où il *circule*. Il semble en définitive que les pièces naissent, mutent et se transforment au contact les unes des autres, comme si elles s'engendraient les unes les autres. Il ne s'agit pas de linéarité (il y a rarement continuité dramatique d'un texte à l'autre), mais d'un flux souterrain qui informe l'ensemble du cycle.

D'une très grande diversité, les situations présentées sont quotidiennes, mythiques, réalistes, fantastiques, absurdes, parfois tout cela à la fois et d'autres choses encore. On perçoit ça et là les influences diffuses de Beckett, Pinter ou Sarah Kane. Parfois elles sont développées suivant un arc dramaturgique et forment des « microdrames¹¹¹⁵ » avec situation initiale, péripéties et dénouement ; parfois elles ne sont faites que d'une image ou d'un geste. Des pièces didascaliques côtoient des monologues ; des foules entières succèdent à des scènes presque vides ; des actions uniques suivent des actions censées se prolonger pour l'éternité.

La majorité des pièces comporte des personnages désignés par leur genre (homme/femme), une lettre, un numéro, une fonction (sociale ou familiale), un rôle symbolique, ou plus rarement un prénom. La plupart créent leur propre univers de référence, mais, qu'il soit abstrait, quotidien (un repas entre amis, un voyage en voiture, une file d'attente), fantastique (« Dragon Keeper¹¹¹⁶ ») ou fantasmagorique (Hollywood), celui-ci n'est jamais naturaliste. Les situations provoquent toujours un sentiment d'étrangeté et basculent fréquemment vers le déviant, l'absurde ou le comique. Il peut y avoir une clôture, mais le plus souvent la fin est

1114. Rebecca Rugg, « Radical Inclusion 'Til It Hurts », *op. cit.*, p. 74.

1115. John H. Muse, « Performance and the Pace of Empathy », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n° 2, Spring 2012, p. 174.

1116. « Le Gardien du Dragon ». 365, p. 148.

ouverte. Beaucoup de pièces se terminent de manière abrupte, sur un vide, ou à l'inverse sur la continuation (à l'infini ou non) de l'action en cours.

Au milieu du foisonnement circule un certain nombre de motifs, de formes et de thèmes récurrents. À l'instar des œuvres précédentes, *365* comporte son lot de trous et de *diggers*, de ressuscités et de revenants, de personnages historiques (Abraham Lincoln en tête, mais aussi George Washington, Nina Simone, Bach ou Glenn Gould) et d'anonymes ordinaires. Comme ailleurs, aucun de ces motifs n'est attaché à une signification stable. Ainsi que l'a montré Jennifer Larson, les « holes » de *365* peuvent être des abysses menaçants, des sources de fertilité, des présences neutres, une scène de théâtre ou une panne d'inspiration¹¹¹⁷. L'acte de creuser, lui, est le plus souvent une métaphore de l'écriture¹¹¹⁸. Les revenants n'ont pas toujours des tâches inachevées ou des réparations à faire valoir. Lincoln par exemple, qui a droit à cinq pièces, semble dans l'une d'entre elles inconscient de son propre trépas, ce qui plonge son épouse dans des abîmes de perplexité¹¹¹⁹.

Le dialogue avec le reste de l'œuvre est par moments tout à fait explicite. Ainsi de la pièce du 16 janvier, où un groupe de personnages lit des pages de *Fucking A*, ou de celle du 13 février, intitulée « The Butcher's Daughter » (en référence au Butcher dans la même pièce). À ces allusions autotextuelles s'ajoutent différentes références intertextuelles. Hamlet, Œdipe, les sorcières de *Macbeth*, Ulysse et une variation sur la Nina de *La Mouette* traversent le texte. Comme dans le reste de l'œuvre, ce ne sont jamais de simples opérations de transfuge, mais des relectures fréquemment humoristiques au prisme du présent. Le 2 avril, une partie de la famille des Atrides est ainsi réunie dans un *talk-show*¹¹²⁰. De même, le 6 janvier, dans une pièce intitulée « The Birth of Tragedy », un groupe fête les quatre ans de « Tragedy »¹¹²¹.

Avançant au rythme du calendrier (les grandes fêtes sont célébrées) et de la vie personnelle de Parks (l'ouverture de *Topdog/Underdog* à Londres, son déménagement à Los Angeles, l'anniversaire de son frère, etc.), *365* est également en dialogue avec l'actualité. Certaines pièces sont dédiées à des personnes disparues au moment de l'écriture (Carol

1117. Jennifer Larson, « *365 Days/365 Plays: A (W)hole New Approach to Theatre* », *Essays on the Plays*, p. 126-139.

1118. Voir notamment « Where Is the Well ? » (*365*, p. 59) et « 2 Writers Digging Bach » (p. 250).

1119. *Ibid.*, p. 37.

1120. *Ibid.*, p. 167.

1121. *Ibid.*, p. 80.

Shields, Johnny Cash, Gregory Hines, John Ritter, Barry White), mais aucune n'est une nécrologie *per se*. Ce sont plutôt des variations autour de l'imaginaire inspiré par la personne. Par ailleurs, à l'époque, les États-Unis envahissaient l'Irak. Ce contexte politique nourrit l'un des principaux fils thématiques du cycle. Dans la série des « Father Comes Home From the Wars » (onze pièces, plus une variante intitulée « Mother Comes Home From the Wars »), il est mélangé à des scénarios familiaux réminiscent de l'enfance de Parks. Cette série, qui répète et révisé le retour du père de la guerre après une longue absence, rappelle davantage *Imperceptible Mutabilities* qu'elle n'annonce *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3*, qui adopte un ton totalement différent.

Par ailleurs, comme le souligne Marc Robinson, dans 365, on attend beaucoup. Les personnages attendent (entre autres) le train, le notaire, le retour d'un conjoint, l'arrivée des barbares ou la résurrection de Jésus — une attente qui renvoie à celle de l'inspiration¹¹²². L'autrice est omniprésente, sous la forme de doubles diversement baptisés (« Playwright », « Writer », « Poetess », « Griot », « Scribe », etc.). Un nombre considérable de pièces réfléchit (sur) la pratique de l'écrivain, de manière explicite ou métaphorique. Ces réflexions ne vont pas sans une part d'incertitude et de tâtonnement — l'écriture n'est pas un long fleuve tranquille. Aux affres de l'attente s'ajoutent ceux du doute, vis-à-vis de la voie esthétique empruntée comme vis-à-vis du public. Le 25 novembre, dans « Beginning, Middle, End », on devine derrière une conversation entre un Traditionaliste et un Moderniste le combat intérieur de Parks pour accepter l'évolution esthétique de sa propre dramaturgie. La pièce se termine sur leur passage à tabac par la police¹¹²³.

Autre exemple : la pièce du 19 décembre, qui commence par un *spell* de Voix que le Scribe, qui discute avec ses oreilles, n'entend pas.

ALL EARS

The Voices

The Voices

The Voices

(Rest)

1122. Marc Robinson, *The American Play*, *op. cit.*, p. 343.

1123. 365, p. 23-25.

All ears: Ah!
Scribe: You hear them!
All ears: No.
Scribe: Oh¹¹²⁴.

TOUT OUÏE

Les Voix
Les Voix
Les Voix

(*Temps*)

Tout ouïe : Ah !
Scribe : Tu les entends !
Tout ouïe : Non.
Scribe : Oh.

Cet exemple est intéressant parce qu'il montre que, là encore, il n'y a pas de système possible. La magie du *spell* n'opère pas automatiquement, et la répétition quotidienne du processus d'écriture ne suffit pas nécessairement. Par ailleurs, même si le Scribe ne les entend pas, les voix sont là. C'est là toute la différence entre *365* et les autres œuvres de Parks, où le point de vue est celui du monde visible, depuis lequel on ouvre éventuellement un passage vers l'invisible. (Même dans *Last Black Man*, le monde invisible reste un ailleurs ; l'histoire est mise en scène depuis le porche de la maison de Black Woman, qui est la seule véritablement en vie.) Dans *365*, les mondes visible et invisible sont toujours déjà présents en même temps sur la scène. En position de surplomb par rapport aux personnages, le scripteur embrasse les deux, et peut passer de l'un à l'autre. Ainsi, *365* ne se contente pas d'ouvrir une voie d'accès vers l'invisible, elle le met en scène.

Le 17 novembre, un condamné à mort reçoit la visite d'un chœur de femmes qu'il a tuées, mais leur chant ne lui parvient qu'indirectement ; seul le public a accès aux deux points de vue¹¹²⁵. Le 6 février, un certain Walter Charles déterre deux morts du « colored churchyard », qui après leur départ se mettent à discuter comme s'ils avaient toujours été

1124. *Ibid.*, p. 59. La pièce est citée dans son intégralité.

1125. *Ibid.*, p. 10-12.

là¹¹²⁶. Le 31 juillet, dans « Behind the Veil of the Goddess¹¹²⁷ », des « Voileurs » tiennent un drap qui, selon leurs mouvements, masque une moitié de la scène et dévoile l'autre. D'un côté, le monde d'une « Femme Contemporaine », de l'autre, celui d'une « Femme Ancienne ». Les décisions de celle-ci conditionnent les désirs de celle-là, en l'occurrence le désir d'enfant.

Dans plusieurs pièces, c'est le chant qui constitue une voie d'accès vers l'invisible. Le 17 décembre, des chanteurs de Noël ouvrent lentement la porte vers « l'esprit »¹¹²⁸. Le 21, un groupe de *Diggers* creuse en chantant¹¹²⁹. Et le 27, dans une histoire racontée par un griot, un homme convoque par le chant, sans s'en apercevoir, toute une armée de fantômes :

2 EXAMPLES FROM THE INTERCONNECTEDNESS OF ALL THINGS

2 Griot come onstage. They flip a coin to see who speaks first.

1st Griot: It was 1860 in America. South of the Mason-Dixon Line. A colored man rides into town on a handtruck, you know, one of those hand-powered carts that runs on the train tracks. His wife and child are hiding outside of town in the bushes. They are runaways. The man arrives in town. He does a little work for food. People eye him with suspicion, but he stays cool. He has come too far to break over a look someone gives him, you know what that feels like, dont you? We all know what that feels like. The man stays cool. But someone recognizes him, or thinks he does. And takes a shot and hits the man in the leg and the man runs. Theyre runaways and now theyre running. Theyre on the handtruck and the husband is bleeding to death and the child is crying and the hunters are coming and the wife works the handtruck as best she can but its pretty hopeless. Until the ghosts come. Thousands of them: folks the woman recognizes and folks she's never seen. Father and mother and the grandparents and then boys wearing baseball caps on backwards and girls listening to shiny metal music boxes—future folks, they come too. They come to help the woman work the handtruck. When they reach safety, the wife will tell the story of the relations coming to help out—the ghosts of the past and the future saved them, she says. The husband tells what he saw: his wife, all alone, working that handtruck all by herself, while he sang a song to the baby, right off the top of his head¹¹³⁰.

1126. *Ibid.*, p. 111-112.

1127. « Derrière le voile de la déesse ». *Ibid.*, p. 270-271.

1128. *Ibid.*, p. 57.

1129. *Ibid.*, p. 59-61.

1130. *Ibid.*, p. 64-65.

2 EXEMPLES DE L'INTERCONNEXION DE TOUTE CHOSE

2 Griots entrent en scène.
Ils tirent à pile ou face pour savoir qui parle en premier.

1^{er} Griot : C'était en 1860 en Amérique. Au Sud de la ligne Mason-Dixon. Un homme noir roule en ville sur un chariot, vous savez, un de ces chariots manuels qui roule sur des rails de chemin de fer. Sa femme et son enfant sont cachés dans les buissons. Ce sont des fugitifs. L'homme arrive en ville. Il fait un petit travail pour de la nourriture. Les gens le regardent avec suspicion, mais il reste cool. Il est arrivé trop loin pour craquer à cause du regard de quelqu'un, vous voyez ce que je veux dire, pas vrai ? On voit tous ce que ça veut dire. L'homme reste cool. Mais quelqu'un le reconnaît, ou pense le reconnaître. Et lui tire dessus, l'atteint à la jambe, et l'homme court. Ce sont des fugitifs et maintenant ils fuient. Ils sont sur le chariot, le mari saigne à mort, l'enfant pleure, les chasseurs sont en route et la femme conduit le chariot du mieux qu'elle peut mais c'est sans espoir. Jusqu'à ce que les fantômes arrivent. Des milliers de fantômes : des gens que la femme reconnaît, et des gens qu'elle n'a jamais vus. Père, mère, grand-parents, puis des garçons avec des casquettes à l'envers et des filles avec des boîtes à musique en métal brillant — des gens du futur aussi. Ils viennent pour aider la femme à conduire le chariot. Quand ils seront en sécurité, la femme racontera à l'homme comment la famille est venue les aider — les fantômes du passé et du futur les ont sauvés, dit-elle. Le mari dira ce qu'il a vu : sa femme, toute seule, conduisant ce chariot sans aide, pendant qu'il chantait une chanson au bébé, sans réfléchir.

Précisons tout de suite que la pièce se termine par une mise en doute de « l'interconnexion de toute chose » : le second griot, en racontant son histoire (la veille au soir, il a vu Martin Luther King bien vivant à Las Vegas), s'énerve devant le scepticisme du public, et la police finit par l'emmener, non sans avoir au passage battu le premier griot.

Ce conte est un concentré remarquable de l'esthétique parksienne. L'histoire revient une nouvelle fois à la période charnière de la Guerre de Sécession (ici, un an avant), et l'on comprend que ce moment clef de l'Histoire américaine symbolise pour Parks une forme de Genèse. En basculant de la servitude à la liberté, on bascule en fait du rien vers le tout. Les personnages sont des fugitifs (certainement des esclaves) ; et l'attitude « cool » de l'homme — attitude dont on sait l'empreinte qu'elle a laissée sur la culture noire et en particulier chez les jazzmen — peut être interprétée comme une attitude marronne. Ils semblent arriver de

nulle part, conformément à la mythologie américaine de la table rase (volontaire ou non), que l'apparition des fantômes démasque comme une arnaque. Le monde invisible jouxte, traverse, irrigue le monde visible, et c'est de lui que vient le salut. Non seulement l'Histoire est là, tout autour d'eux, mais ils *sont* leur Histoire. De plus, l'Histoire, ce n'est pas seulement le passé, mais aussi le futur, bref, le « temps présent *enrichi de tous les temps*¹¹³¹ ».

À la fin, on comprend que c'est le chant qui a fait advenir les fantômes. La musique, en l'occurrence la voix chantée, ouvre l'accès au monde invisible, qui coïncide avec le temps mythique qui concentre passé, présent et futur. Pour reprendre les mots de Fred Moten à propos de Ralph Ellison et Nathaniel Mackey, Parks « knows [...] that really listening, when it goes bone-deep into the sunken ark of bones, is something other than itself. It doesn't alternate with but *is seeing*¹¹³². » Grâce au chant, le « I » devient « eye »¹¹³³. Les tout premiers personnages de Parks n'étaient-ils pas des « voyants » (*seers*) ? Ici, pas de choralité ni de langage liquide, mais un point de vue surplombant — transperçant — qui nous montre les deux côtés du voile : à la fois le *I* (l'homme) et le *eye* (la femme). Ainsi, il n'y a pas que le Griot qui est un double de l'autrice, tous les personnages le sont — c'est-à-dire : elle *est* tous les personnages, et tous les personnages *sont* elle.

Nous pouvons à présent reprendre là où nous en étions à la fin du chapitre 4. Nous avons exploré la manière dont les *seers* du Third Kingdom, dans *Imperceptible Mutabilities*, remettaient en question l'idée d'une identité stable, unique et séparée, au profit d'une identité mouvante, multiple et élargie. Et nous avons montré que les *seers* étaient plongés dans le même état qu'un improvisateur de jazz, traversés et reliés par une dynamique réciproque de devenir-multiple du sujet, et de devenir-sujet du multiple. Nous avons conclu que, dans le Third Kingdom comme dans l'improvisation : il n'y a plus de sujet, il n'y a plus que de *l'être*. Cet être, ou cet Être, peut en fait être compris comme une manifestation divine.

1131. Alexandre Pierrepont, *La Nuée*, *op. cit.*, p. 419.

1132. Parks « sait que écouter vraiment, quand ça entre profondément dans les os, dans l'arche engloutie des os, est quelque chose d'autre que simplement écouter. Ça n'alterne pas avec voir, *c'est* voir. » Fred Moten, *In the Break*, *op. cit.*, p. 67.

1133. Le « Je » devient « yeux ».

La Rivière de l'Esprit

Qui est « Je » ? Telle est la question fondamentale qui anime l'écriture parksienne. Elle est au cœur des rêveries de Molly (« Once there was uh Me named Mona who wondered what she'd be like if no one was watchin¹¹³⁴. ») et de l'errance d'Aretha ; des pulsions conservatrices de Lucius, Miss Miss et Lily ; des interrogations de Black Man with Watermelon (« Melon mines? [...] Was we green and stripe-dly when we first comed out¹¹³⁵? ») ; du *digging* du Foundling Father et de Brazil, du jeu de Lincoln et Booth, comme du simulacre des deux faux Lincoln ; des obsessions de pureté du chœur d'*In the Blood* et de Hester Smith ; enfin, de la quête de liberté de Hero.

D'une certaine manière, 365 est l'expression paroxystique de la réponse qui se trouvait déjà chez les *seers* du Third Kingdom : le « Je » n'est pas qu'un Moi individuel, il est aussi le Moi élargi dont le jazz s'est fait l'un des lieux privilégiés d'éclosion. Au cours du jeu improvisé, comme chez les personnages de 365, la distinction entre le sujet et l'Autre s'efface pour laisser place à un *être* qui englobe tous les sujets, vivants et mort, et circule dans tous les mondes, visible et invisible. Inversement, en captant le bruit *du* monde et les voix *des* mondes, 365 donne le sentiment que tous les points de vue en présence *ne font qu'un* — ou plutôt *Un*. Ainsi, nous pourrions reformuler la proposition d'Alexandre Pierrepont à propos de la musique improvisée citée au chapitre 4¹¹³⁶ et dire que 365 est marquée par une alliance réciproque entre un *devenir-Un du multiple*, et un *devenir-multiple de l'Un*.

365 célèbre une vision du monde qui repose sur l'idée d'une énergie vitale divine éternellement recyclée, d'un grand tout absolu et universel qui circule chez tous les êtres vivants et les relie entre eux. Emprunte d'un hindouisme revisité (la première pièce de 365 est une réécriture de la conversation entre Krishna et Arjuna qui constitue la *Bhagavad-Gita*, la partie centrale du *Mahabharata* ; Ganesh apparaît dans l'une des dernières¹¹³⁷), cette vision

1134. « Une fois il y avait un Moi nommé Mona qui se demandait comme il serait si personne ne regardait. » *IM*, p. 27.

1135. « À moi ce melon ? [...] On était vert et rayé quand on est sorti pour la première fois ? » *LBM*, p. 107.

1136. Il parlait d'une alliance entre un devenir-sujet du multiple et un devenir-multiple du sujet. Alexandre Pierrepont, *The Oxford Handbook*, *op. cit.*, p. 211.

1137. 365, p. 3-4, p. 371-372. Pour une analyse de l'influence hindouiste dans 365 en général et dans ces deux pièces en particulier, voir Rebecca Rugg, « Dramaturgy as Devotion », *op. cit.*, p. 68-79.

est aussi informée par le transcendantalisme américain. Pour Ralph Waldo Emerson et ses disciples, chaque être vivant est une « partie ou une parcelle de Dieu¹¹³⁸ ». Dans cette conception, qui s'oppose au dualisme des grandes religions monothéistes, où Dieu est distinct de sa création, la nature de l'être est fondamentalement divine. « Les âmes individuelles qui informent chaque existence particulière vibrent à l'unisson de la grande âme originelle [ou "surâme", ou "Dieu"] dont elles sont issues, explique Marc Bellot. D'où la tension, la dialectique entre l'un et le multiple si typique de la grande tradition moniste spiritualiste¹¹³⁹. » « I am God in nature; I am a weed by the wall¹¹⁴⁰. », écrit Emerson. Mais la présence de Dieu en soi n'est pas d'emblée perceptible ; pour Emerson, c'est la contemplation solitaire de la nature, le silence et l'introspection qui permettent à l'individu de ressentir intuitivement son appartenance au Tout¹¹⁴¹. Il nous semble qu'en définitive, c'est également cela que permet la liquidité de l'écriture et du sujet chez Parks.

Comme l'explique Matthew Shipp à Steve Dalachinsky, l'eau est (notamment) un symbole du divin¹¹⁴². L'écriture liquide des pièces de jeunesse, étudiée aux chapitres 3, 4 et 5, est l'expression de l'Être qui circule en chacun de nous, autant qu'elle nous le donne à entendre et à sentir — nous plongeant dans ce qu'Emerson appellerait l'état de nature. Le Moi élargi ou liquide étudié au chapitre 4 correspond au Moi divin décrit par Emerson : « Je deviens une pupille transparente ; je ne suis rien, je vois tout ; les courants de l'Être universel circulent à travers moi, je suis une partie ou une parcelle de Dieu¹¹⁴³. » On objectera que l'aspect liquide de l'écriture disparaît dans la seconde période : certes, mais la dimension spirituelle demeure, simplement, elle change de forme. Elle se voit transférée dans les chansons de *Father Comes Home*, les interstices du masque dans *Topdog*, et la mosaïque

1138. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, trad. Patrice Oliete Loscos, Paris, Allia, 2015 [1836], p. 14.

1139. Marc Bellot, « Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain », *La Clef des langues*, Lyon, ENS de Lyon/DEGESCO, octobre 2008. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/ralph-waldo-emerson-et-le-transcendantalisme-americain#section-4>. Consulté le 29 août 2019.

1140. « Je suis Dieu par nature ; je suis une herbe près du mur. » Ralph Waldo Emerson, *Circles*, dans *Essays and Lecture*, New York, Library of America, 1983, p. 406. Cette citation constitue l'exergue de *Topdog/Underdog*.

1141. Marc Bellot, « Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain », *op. cit.*

1142. Matthew Shipp, en conversation avec Steve Dalachinsky, *Logos and Language: A Post-Jazz Metaphorical Dialogue*, Paris, RogueArt, 2008, p. 34.

1143. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, *op. cit.*, p. 14. Philip C. Kolin a eu l'intuition du rapprochement avec le transcendantalisme américain, et a même suggéré de lire 365 comme une version africaine américaine et postmoderne de la « Song of Myself » de Walt Whitman (que Parks cite de temps en temps). Voir Philip C. Kolin, « Redefining the Way Theatre is Created and Performed... », *op. cit.*, p. 72.

d’histoires particulières de 365, qui sont autant d’affluents de la grande Histoire, c’est-à-dire du grand Tout. Seules les *Red Letter Plays* résistent à cette lecture, précisément parce qu’elles offrent le spectacle de personnages *séparés* des autres, d’eux-mêmes et de l’Un. Vues sous cet angle, elles fonctionnent comme une sorte d’envers des autres textes.

Dans ces conditions, le rôle de l’écrivain est de capter les voix du Grand Tout en se laissant guider par « the River of Spirit¹¹⁴⁴ ». Depuis le début de sa carrière, Parks a toujours affirmé se penser comme un canal ou un vaisseau pour une voix plus grande qu’elle. « I’ve always felt this, but as time goes on I feel more and more that I’m transcribing¹¹⁴⁵. » (2009) « I listen to the Spirit. I’m very aware of the source that makes my plays and I want to stay in tune with that source and so I keep listening¹¹⁴⁶. » (2006) « I just let it come out. [...] I feel as if I’m writing less from a place of “consciousness”, and more from a place of “super-consciousness”¹¹⁴⁷. » (2001) « I spend three years on a play, and I look at it and can’t believe I wrote it. I wonder where it came from. I feel like I’m writing beyond myself¹¹⁴⁸. » (1994) Ainsi, il s’agit moins d’écrire que de se laisser traverser par *ce qui s’écrit*. En d’autres termes, l’état de l’écrivain, qui devient plus tard celui du lecteur/spectateur, est similaire à celui de l’improvisateur. Parks utilise le même vocabulaire que certains musiciens de jazz, et en écrivant 365 pièces par jour pendant un an, elle s’est mise en situation d’improviser. Bien sûr, l’analogie est imparfaite : les textes sont certainement plus ou moins relus, corrigés et mis en forme selon les cas, et l’écriture n’est pas nécessairement continue dans la journée. Mais le dispositif exige une instantanéité dans la création qui est ce qui se rapproche le plus d’une situation d’improvisation.

1144. « La Rivière de l’Esprit ». Parks, citée par Philip C. Kolin, « Redefining the Way... », *op. cit.*, p. 70.

1145. « J’ai toujours ressenti cela, mais plus le temps passe plus j’ai l’impression de transcrire. » Parks, citée par Shawn-Marie Garrett, *Essays on the Plays...*, *op. cit.*, p. 185.

1146. « J’écoute l’Esprit. Je suis très consciente de la source qui crée mes pièces, et je veux rester en harmonie avec elle, donc je continue d’écouter. » Parks, citée par Kevin J. Wetmore, Jr., *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 124.

1147. « Je me contente de le laisser sortir. [...] J’ai moins la sensation d’écrire depuis un endroit de “conscience” que depuis un endroit de “super-conscience”. » Parks, citée par Rick DesRochers, *ibid.*, p. 109.

1148. « Je passe trois ans sur une pièce, et quand je la regarde je n’en reviens pas de l’avoir écrite. Je me demande d’où elle est venue. J’ai l’impression d’écrire au-delà de moi. » Parks, citée par Han Ong, *ibid.*, p. 45. On retrouve une conception similaire chez Adrienne Kennedy : « I am at the typewriter almost every waking moment and suddenly there is a play. It would be impossible to say I wrote them. Somehow under this spell they become written. » (« Je suis à la machine à écrire presque à chaque moment éveillé et soudain, une pièce. Il serait impossible de dire que je les ai écrites. D’une manière ou d’une autre sous ce sortilège elles se retrouvent écrites. ») Adrienne Kennedy, « Preface » [1987], in *One Act*, University of Minnesota Press, 1988, p. ix.

L'improvisation requiert d'être dans un état qui est un subtil mélange de détente et de concentration, d'abandon et de maîtrise. L'improvisateur est « à la fois dans un état d'inconscience et d'hyper-conscience, de double conscience¹¹⁴⁹. » Ainsi Keith Tippett expliquait-il à *Jazz Magazine* en 1997 : « En concert, quand j'improvise, le mieux est d'être "non conscient". C'est comme si j'étais alors un canal "divin". Quand mon esprit inconscient fait de la musique, mon esprit conscient en a une vue d'ensemble par l'architecture¹¹⁵⁰. » Amina Claudine Myers : « I like the idea that I'm only a vehicle through which the creative forces speak... Stay open. The spirits, my ancestors, my and your spiritual guide are there, always, but you have to know how to find them in the music¹¹⁵¹. » Ron Carter : « I think in terms of the natural energy which is already there¹¹⁵². » Matthew Shipp : « I definitely think of myself as being rooted to a super-cosmic computer of sorts when I play and the whole idea is to let go and let the language flow¹¹⁵³. » Abbey Lincoln : « I'm possessed of the spirit. [...] When Bird was around he knew he wasn't playing jazz. He was playing his spirit¹¹⁵⁴. » William Parker : « La musique nous parle d'une réalité qui imprègne l'éternel¹¹⁵⁵. » Et Joëlle Léandre, dont la parole est vive et vivante :

Au fond, je crois que les sons, le travail de l'improvisation, c'est une énergie, une puissance, et une immense concentration instrumentale. C'est avant tout une musique instrumentale où corps et tête ne font qu'un. [...] Ces instants sont uniques. Ils sont fugitifs, vrais dans l'instant même de leur émission. Tout est en mouvement. Même les nuages, nous-mêmes, constamment. Nos molécules dansent et s'agitent en permanence. [...] Cela passe au travers de nous et de notre outil, comme une osmose. [...] C'est un fil, un flux. [...] Il faut être dans une écoute profonde, une sorte de vacuité. [...] On comprend alors que plus on est vide, plus on est riche, car on peut laisser librement entrer les choses en soi. [...] On devient un corps sonore, c'est plus fort que

1149. Alexandre Pierrepont, *L'improvisation : ordres et désordres*, op. cit., p. 35. C'est lui qui souligne.

1150. Keith Tippett, cité par Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique*, op. cit., p. 155.

1151. « J'aime l'idée d'être seulement un véhicule à travers lequel parlent les forces créatives... Reste ouvert. Les esprits, mes ancêtres, mes guides spirituels et les vôtres sont là, toujours, mais il faut savoir les trouver dans la musique. » Amina Claudine Myers, citée par Alexandre Pierrepont, *The Oxford Handbook...*, op. cit., p. 206.

1152. « Je pense en termes d'énergie naturelle, qui est déjà là. » Ron Carter, cité par Art Taylor, *Notes and Tones*, op. cit., p. 58.

1153. « Je me pense complètement comme enraciné dans une sorte d'ordinateur super-cosmique quand je joue, et toute l'idée est de se laisser aller et de laisser le langage couler. » Matthew Shipp, *Logos and Language...*, op. cit., p. 14.

1154. « Je suis possédée par l'esprit. [...] Quand Bird était vivant, il savait qu'il ne jouait pas de jazz. Il jouait son esprit. » Abbey Lincoln, citée par Fred Moten, *In the Break*, op. cit., p. 23.

1155. William Parker, *Sound Journal*, trad. Alexandre Pierrepont, Vitry-sur-Seine, Sons d'hiver, 2004, p. 13.

nous, nous sommes joués. [...] Dans le mouvement de l'improvisation, la musique te transcende, te traverse. Il n'y a pas de chef, de décideur. Tu deviens son, tu deviens musique. [...] Il y a dans l'improvisation un rituel très fort. Je parlerais plus de spirituel que de religieux. Il y a une transcendance, une telle ouverture à accepter, à lâcher. On se donne à l'autre comme un passage, c'est très bouleversant, c'est aussi simple que naturel. On peut parler de grâce. [On] se trouve dans une telle intensité que le temps n'existe plus¹¹⁵⁶.

Cette intensité, le spectateur peut aussi la partager. Ce n'est pas systématique bien sûr (chez les musiciens non plus, quoiqu'ils puissent en dire), mais lorsque cela arrive, nous avons vraiment la sensation de toucher au *Merveilleux*, comme dirait Spellman¹¹⁵⁷. Ne résistons pas au plaisir d'évoquer le souvenir d'un concert du trio de Charles Gayle, où nous avons eu nous aussi, l'espace d'un fugace instant, la sensation d'être la musique¹¹⁵⁸. Tout se passait comme si le saxophone ouvrait un passage, exactement à la manière du *spell* de *The America Play* mais par des moyens exactement inverses. À la place du silence, un cri. Pourtant, aucune saturation, il s'agissait bien d'ouvrir un vide pour pouvoir se laisser remplir. De grâce. Et d'une joie immense. Associée à l'impression d'être en osmose avec les autres spectateurs — sans toutefois savoir si cette impression était partagée.

Dans ces moments-là, on comprend que la musique n'est pas seulement inspirée par Dieu, elle *est* Dieu¹¹⁵⁹. « The music is a way into God. The absolute open expression of things¹¹⁶⁰ », explique Amiri Baraka à propos d'Albert Ayler, Sun-Ra ou Pharoah Sanders. William Parker surenchérit : « La musique est tout ce qui est beau, elle est la chose qui embellit tout. Et ce tout est le tout de ce qui est connecté, c'est comme une seule et longue

1156. Joëlle Léandre, citée par Frank Médioni, *À voix basse, op. cit.*, p. 66-76.

1157. A. B. Spellman, *Four Jazz Lives, op. cit.*, p. 83.

1158. Aux Soirées Tricot à la Générale, Paris, le 30 avril 2017. Charles Gayle : saxophone, piano ; Manolo Cabras : contrebasse, Giovanni Barcella : batterie.

1159. On remarque la très grande diversité des nominations du divin : « Esprit », « Dieu » (Parks) ; « Être universel », « Nature », « Instinct », « Un » (Emerson) ; « forces pures » (Artaud) ; « énergie » (Baraka) ; « Merveilleux » (Spellman) ; « énergie naturelle » (Ron Carter) ; « Tout » (Coltrane) ; « grâce » (Léandre) ; « matrice invisible », « infinité » (Matthew Shipp), « Forces Cosmiques » (Braxton)... Cette pléthore montre à quel point cette réalité est empirique, insaisissable et omniprésente, et signale également l'absence de doctrine attachée. C'est pourquoi il s'agit bien d'une approche *spirituelle* de l'art et de la vie, et non d'une *religion* (même si une part de *religieux* entre en ligne de compte). Pour une perspective globale sur le rapport au religieux des jazzmen, voir Raphaël Imbert, *Jazz Supreme, op. cit.*

1160. « La musique est une façon d'aller à Dieu. L'absolue expression ouverte de toutes choses. » (Trad. J. Morini et Y. Hucher.) Amiri Baraka, *Black Music, op. cit.*, p. 188.

vie¹¹⁶¹ ». Anthony Braxton : « [music is] a highway, an immense highway, towards Cosmic Forces¹¹⁶² ». Et bien sûr John Coltrane : « Je pense pour ma part que [la musique] exprime un Tout — l'ensemble de l'expérience humaine au moment même où elle se trouve être exprimée¹¹⁶³. » D'où l'idée que la pratique de la musique est une prière. « The song was a prell-yude, lit-on dans *Pickling*. One uh them pray-lude songs¹¹⁶⁴. »

Provoqué dans le jazz par le jeu ou l'écoute de la musique, cet état naît chez Parks de l'acte d'écriture (pour l'autrice) et du langage (lu pour le lecteur, proféré pour le spectateur). « Words are spells in our mouths¹¹⁶⁵ », dit Parks. « Words are things that move our bodies, things we use onstage, and when we configure them in a slightly different way, it's magic—literally¹¹⁶⁶. » Le langage-musique en particulier meut les acteurs et les spectateurs, les transforme, les affecte — les *infecte*. « You gotta infect people with language¹¹⁶⁷ », dit-elle ailleurs. Agissant depuis l'intérieur de l'organisme, l'image de l'infection n'est pas sans rappeler le projet d'Antonin Artaud, qui rêvait de faire du théâtre un endroit de contamination. Dans *Le Théâtre et son double*, il emploie la métaphore de la musique. Moins connue que celle de la peste, elle est tout aussi frappante.

Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long ; eh bien, je propose d'en agir avec les spectateurs comme avec les serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions¹¹⁶⁸.

1161. William Parker, *L'improvisation : ordres et désordres*, dir. Alexandre Pierrepont et Yannick Séité, Revue *Textuel* n° 60, Paris, 2010, p. 52.

1162. « Une autoroute, une immense autoroute, vers les Forces Cosmiques. » Anthony Braxton, cité par Alexandre Pierrepont, *The Oxford Handbook...*, *op. cit.*, p. 206.

1163. John Coltrane, cité par Frank Kofsky, *Conversation*, *op. cit.*, p. 14.

1164. « La chanson était un pré-lude. Une de ces chansons pray-lude. » (« Pray » signifie prier.) *P*, p. 95.

1165. « Les mots sont des charmes dans nos bouches. » *ES*, p. 11.

1166. « Les mots sont des choses qui bougent notre corps, des choses que l'on utilise sur scène, et quand on les configure de manière légèrement différente, c'est de la magie — littéralement. » Parks, *Moon Marked and Touched by Sun*, p. 243.

1167. « On doit infecter les gens par le langage. » Shelby Jiggetts, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 69.

1168. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1939, p. 126.

D'une certaine manière, le théâtre de Parks *charme* les spectateurs en les atteignant par l'organisme¹¹⁶⁹.

Pour Artaud, cet état limitrophe s'apparente à une « transe¹¹⁷⁰ ». De même, on entend souvent dans la bouche de spectateurs de jazz que tel concert ou tel musicien les a mis « en transe », et ce champ lexical revient également pour qualifier l'état de l'improvisateur en jeu¹¹⁷¹. Michel Leiris n'a-t-il pas parlé spontanément du jazz comme d'une « transe¹¹⁷² » en 1930 ? Cependant, que ce soit dans le jazz ou chez Parks, le terme « transe » se révèle après examen être un abus de langage. Au sens strict, la transe est un « état de conscience passager¹¹⁷³ » qui implique une forme d'étrangéisation à soi-même. Il se manifeste par un certain nombre de symptômes physiques (notamment l'absence et l'amnésie) et de conduites de débordement ou de dépassement de soi, variables selon les cas mais qui ont en commun d'être extra-quotidiennes. Qu'il « voyage » hors de son corps (« transe chamanique ») ou qu'il soit possédé par une divinité (« transe de possession »), le sujet en transe ne coïncide plus avec lui-même¹¹⁷⁴. Or, cette idée que la transe est un état qui coupe le sujet du monde réel et de lui-même entre en profonde contradiction avec le jazz, et avec tout ce que nous avons exposé ci-dessus. Loin d'être une séparation, l'état de l'improvisateur en jeu est celui d'une fusion avec lui-même — c'est à dire avec Dieu. Ainsi, nous préférons parler d'*entrée en vibration*. La formule a l'avantage de conserver l'idée du mouvement, et de permettre que cet état soit compris comme individuel ou collectif selon les cas¹¹⁷⁵.

Nous pouvons à présent redéfinir la dissonance comme le rapport qui unit le Moi individuel au Moi liquide, élargi ou divin. « Raising this voice or this interior conversation to an audible level is to transport beyond oneself, toward a self's other to which the double

1169. Évidemment, les solutions préconisées par Artaud n'ont rien à voir avec celles de Parks, en premier lieu parce que le théâtre de cette dernière est un théâtre de texte. Notre rapprochement s'arrête à la dimension spirituelle de la cérémonie théâtrale.

1170. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 128.

1171. Voir Thomas Horeau, *Le jazz et la scène*, op. cit., p. 205-207.

1172. Michel Leiris, « Disques nouveaux », *Documents*, 1930, n° 1, p. 48, cité par Yannick Séité dans *Le Jazz, à la lettre*, op. cit., p. 219. Yannick Séité précise tout de suite que le point de vue de Leiris a considérablement évolué par la suite, tant sur la transe que sur le jazz.

1173. Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 55.

1174. *Ibid.*, p. 64-78. Nous ne parlons pas ici du rôle du musicien dans l'avènement ritualisé de la transe, dont il est entendu depuis Rouget qu'il est secondaire.

1175. Pour remplacer le terme de « transe » et restituer l'idée de dépassement de soi-même, Thomas Horeau a proposé de parler d'« ivresse » (*Le jazz et la scène*, op. cit., p. 208). S'il a l'avantage d'évoquer « cet état du corps et de l'esprit où se mêlent confusément perte de contrôle et extra-lucidité », nous ne le reprenons pas car il évacue la question de l'invisible, qui est pour nous centrale.

consciousness imposed on African Americans has long given rise, an other for the self that is not experienced as a fissure but as the natural state of the human condition, unique and double¹¹⁷⁶. » Dans cette perspective, la conscientisation et la cultivation de ce Moi liquide est une manière de s'émanciper des assignations identitaires. C'était déjà le constat de Zora Neale Hurston en 1928 :

At certain times I have no race, I am *me*. When I set my hat at a certain angle and saunter down Seventh Avenue, Harlem City, feeling as snooty as the lions in front of the Forty-Second Street Library, for instance. So far as my feelings are concerned, Peggy Hopkins Joyce on the Boule Mich with her gorgeous raiment, stately carriage, knees knocking together in a most aristocratic manner, has nothing on me. The cosmic Zora emerges. I belong to no race nor time. I am the eternal feminine with its string of beads.

I have no separate feeling about being an American citizen and colored. I am merely a fragment of the Great Soul that surges within the boundaries. My country, right or wrong¹¹⁷⁷.

Parfois je ne suis plus une race, je suis *moi*. Quand je mets mon chapeau d'une certaine manière et descends en flânant la 7^e Avenue, à Harlem, avec la sensation d'être aussi snob que les lions devant la bibliothèque de la 42^e Rue par exemple. En ce qui me concerne, Peggy Hopkins Joyce sur le Boul'Mich' avec ses vêtements splendides, son port majestueux, les genoux claquant l'un sur l'autre d'une manière des plus aristocratiques, ne vaut rien. La Zora cosmique émerge. Je n'appartiens à aucune race et à aucun temps. Je suis l'éternel féminin avec son collier de perles.

Je n'ai pas de sentiment distinct à propos du fait d'être une citoyenne américaine et une noire. Je suis simplement un fragment de la Grande Âme qui bondit entre les lignes. Mon pays, bien ou mal.

365 est la traduction théâtrale de cette identité « cosmique ». La critique a souvent dit qu'elle avait une ambition universelle, mais cet universel n'est pas la somme de tous les individus terrestres, il inclut les vivants et les morts, le passé et le futur, l'immanent et le transcendant. En un an, 365 effectue une révolution, au sens astronomique (en embrassant le

1176. « Faire passer cette voix ou cette conversation à un niveau audible est se transporter au-delà de soi, vers un autre de soi auquel la double conscience imposée aux Africains Américains a depuis longtemps donné naissance, un autre de soi qui n'est pas vécu comme une fissure mais comme l'état naturel de la condition humaine, unique et double. » Alexandre Pierrepont, *The Oxford Handbook...*, *op. cit.*, p. 209.

1177. Zora Neale Hurston, « How It Feels to Be Colored Me » [1928], *The Norton Anthology of African-American Literature*, dir. Henry Louis Gates, Jr., Nellie Y. McKay, et al., New York, W. W. Norton & Company, 1997, p. 1010.

grand Tout) comme politique (en redéfinissant la manière dont le théâtre s'écrit), où « the ending *is* the beginning, and the beginning *is* the end¹¹⁷⁸ ». À l'intérieur, chaque petite pièce accomplit sa propre révolution en accouchant d'un nouveau monde poétique chaque matin. Cette dimension cosmique est particulièrement apparente dans les pièces qui présentent une foule sur la scène, et dans ce que Rebecca Rugg a appelé les « forever plays¹¹⁷⁹ », c'est-à-dire les pièces qui ne finissent jamais. Par exemple, la dernière des « Father Comes Home From the Wars », entièrement didascalique, met en scène l'éternel retour du père : des militaires sont joyeusement accueillis par leurs femmes et leurs enfants, et cela, indéfiniment. « The action repeats eternally¹¹⁸⁰ », écrit Parks. Le cycle du départ et du retour, de la mort et de la résurrection, qui irrigue tout son œuvre est actualisé dans la performance d'écriture.

De plus, *365* met en scène la création du monde en même temps que la création théâtrale. De « Start Here » (13 novembre 2002) à « 365 Days/365 Plays » (12 novembre 2003), « Parks moves us from nothing to everything¹¹⁸¹ ». Plusieurs pièces représentent explicitement la création du monde¹¹⁸² ; la dernière d'entre elles, qui est aussi l'avant-dernière du cycle, s'intitule « The Blank Before the World¹¹⁸³ ». Les didascalies y décrivent le lent passage du noir total au blanc le plus éclatant, accompagné du souffle grandissant du vent, dont on comprend à la fin qu'il s'agit d'une seule longue respiration. Comme dans *The America Play*, le vide — le trou, c'est-à-dire la scène de théâtre — est la matrice du monde. « In thuh beginning there were one of them voids here and then “bang” and then *voilà!* And here we is¹¹⁸⁴ », s'exclame Brazil. En ce sens, pour Parks, le théâtre peut non seulement influencer mais encore *créer* le réel. La formule « make History » (inventer l'Histoire) est à comprendre bien plus au pied de la lettre qu'on ne l'imagine : si le Moi est divin, alors il a un pouvoir démiurgique. C'est la signification de l'aphorisme du Foundling Father, « He digged the Hole and the Whole held him¹¹⁸⁵ », qui condense tout *l'esprit* de l'œuvre.

1178. « La fin *est* le début, et le début *est* la fin. » Rebecca Rugg, « Dramaturgy as Devotion », *op. cit.*, p. 78.

1179. Rebecca Rugg, « Radical Inclusion 'Til It Hurts », *op. cit.*, p. 56.

1180. « L'action se répète indéfiniment ». *365*, p. 368.

1181. « Parks nous fait passer de rien à tout. » Marc Robinson, *The American Play*, *op. cit.*, p. 344.

1182. Notamment celles du 16 novembre (*365*, p. 8-10), du 11 mars (p. 148-150) et du 3 avril (p. 168).

1183. « Le blanc avant le monde ». *365*, p. 376.

1184. « Au début il y avait un de ces vides ici et puis “bang” et puis *tadaaa!* Nous voilà. » *AP*, p. 184.

1185. « Il creusa le Trou et le Tout l'embrassa. » *Ibid.*, p. 160.

Conclusion

Ce qui est arrivé avec la musique aux États-Unis,
la littérature le fera un jour, et quand elle l'aura fait tout sera dit¹¹⁸⁶.

— Toni Morrison

Au terme de cette traversée, le premier constat qui s'impose est que l'unité de la dramaturgie parksienne se loge dans la notion de mouvement. Opératoire au niveau macrostructurel comme microstructurel, elle est le seul facteur commun à toutes les pièces que nous avons évoquées. Ce mouvement qui anime les textes est lui-même en mouvement. Il en résulte une œuvre qui travaille en réseau, qui s'apparente à un maillage de différents thèmes, motifs et formes. Ceux-ci circulent d'un texte à l'autre, s'entrecroisent et peuvent se recouper ou se superposer. Rhizomatique, l'œuvre ne se ressemble jamais tout à fait elle-même, mais ne devient jamais tout à fait autre non plus. Elle est structurée selon un principe de *retour du même, mais différemment*, le « même » en question pouvant être de toute nature. En ce sens, le théâtre de Suzan-Lori Parks est un théâtre-mouvement.

De notre réflexion sur les rapports entre le jazz et le théâtre chez Parks n'apparaît donc pas de système, mais un faisceau de lignes de fuite et de variables. Deux en particulier émergent de nos investigations : la liquidité et la fugitivité. À l'image de l'œuvre tout entière, elles sont mouvantes et s'appliquent à des objets hétérogènes.

La liquidité concerne en premier lieu le langage de la première période, c'est-à-dire le langage qui aspire vers la condition de la musique, ou ce que nous avons appelé le langage-musique. L'écriture est liquide quand elle *élargit* ses contours en sortant hors de l'espace habituel du langage, et quand elle *épaissit* son champ d'action en opacifiant ce qui se dit. Ensuite, la liquidité se rapporte au sujet : un Moi liquide est un Moi *élargi*, qui remet en question la frontière entre le Je et l'Autre afin de considérer que le Je *est* l'Autre, et réciproquement. Cet état liquide correspond à celui de l'improvisateur en jeu, mais aussi de

1186. Toni Morrison, citée par Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, *op. cit.*, p. 119.

l'autrice. Sa voix est *épaissie* par la présence de multiples autres voix parlant à travers elle, depuis l'invisible. Un sujet liquide est un sujet traversé par une parole qui vient d'ailleurs, du passé et/ou de Dieu.

La fugitivité s'exprime dans l'aspiration vers un ailleurs qui caractérise ce théâtre. Cet « ailleurs » prend d'abord la forme d'une *autre* Histoire : non plus liste de faits vérifiables et autoritaires (posture de l'*archiviste*), mais récit mouvant et vivant qui inclut le fictionnel, le subjectif et l'invisible (posture de la *Conteuse*). Le temps mythique et la spatialisation de l'Histoire diversement mis en œuvre dans cette dramaturgie élargissent l'Histoire telle que nous la connaissons, en incorporant le point de vue noir — forcément incomplet, troué, parcellaire. Cet élargissement touche aussi le rapport entre le réel et la fiction. L'Histoire de la Conteuse nous apprend que non seulement nous sommes tissés de récits, mais que nous *sommes* des récits. Le trouble est jeté sur la frontière entre la scène et la salle, la *mimésis* et le réel, l'art et la vie — comme si celle-ci était moins de l'ordre d'une *séparation* que d'une *différence*, pour reprendre les mots de Fred Moten¹¹⁸⁷.

Ce trouble naît aussi de la tension vers un ailleurs du dicible (sortie du langage, quête d'une *autre* voix) et du visible (émergence d'un *autre* corps, écoute de voix, revenants qui font retour sur la scène en même temps que le passé, ouverture d'un passage vers l'*autre* monde). Notre réflexion nous a constamment conduits vers l'endroit où se rejoignent l'indicible (le « tout » de Toni Morrison) et l'invisible. Si la présence d'un autre médium (le jazz) permet d'élargir et d'épaissir les possibilités du médium original (l'écriture), alors nous dirions que, dans le cas de Parks, il fonctionne comme un maïeuticien de l'invisible. C'est la présence interne du jazz, elle-même invisible, qui liquéfie et fait fuir la dramaturgie. « Picture shows uh part. Sound shows all round¹¹⁸⁸. » La musique a le pouvoir de ressusciter et de *remember* ce qui a été précédemment *dis-membered*, elle est ce qui permet le contact avec la lignée disparue, mais elle a aussi le pouvoir d'ouvrir l'accès à l'*être*. Elle élargit les frontières du monde physique pour l'ouvrir à la métaphysique. Pour le lecteur/spectateur, cela se traduit par un charme qui agit sur l'organisme. Élargir le champ d'action du langage, c'est aussi s'adresser non plus seulement à l'esprit, mais au corps — dans la mesure où les deux sont inséparables.

1187. Fred Moten, entretien avec Marielle Pelissero, *Théâtre/Public*, n° 233, *op. cit.*, p. 12.

1188. « L'image montre une partie. Le son montre tout. » *P*, p. 96.

C'est cette tension entre (mise en) présence et (mise en) absence que nous avons voulue exprimer par notre titre, *Dramaturgie / jazz*. Ce n'est pas un modèle qui naît de nos investigations, mais un mode de présence. Comme le *phantom limb* de Mackey, dans ce théâtre, le jazz est sensible mais invisible. Sa présence est partout, mais demeure insaisissable. Il informe l'intégralité de la dramaturgie, mais peut tout à fait échapper au lecteur ou au spectateur. Dans ce théâtre, le jazz et la dramaturgie sont à la fois fusionnés et séparés, et, d'une certaine manière, son abord dans l'écriture est toujours aussi son deuil.

La « question de frontières¹¹⁸⁹ » entre les arts mise en jeu par le rapport entre le jazz et le théâtre renvoie ainsi également à la frontière entre le dicible et l'indicible, le visible et l'invisible, la présence et l'absence, l'immanence et la transcendance. C'est tout le sens de l'auspice notionnel sous lequel nous avons placé notre travail. En premier lieu, l'élargissement et l'épaississement font référence au dépassement dialectique des anciens clivages autour du théâtre et de l'identité noirs opérés par Parks, dépassement qu'elle inscrit dans l'écriture, en particulier dans la question du langage. En second lieu, cette double dynamique renvoie à l'élargissement et à l'épaississement du théâtre lui-même et, *in fine*, du réel. C'est tout l'apport de Parks : avec les moyens d'un théâtre de texte, elle *déborde* du théâtre. Elle élargit et épaissit les pouvoirs du théâtre, en déplaçant la notion de représentation vers celle de cérémonie. On objectera que le théâtre n'a pas attendu le jazz pour mettre en scène l'invisible, l'indicible ou l'absence. Et si par « absence » on entend « mort », alors l'intégralité de l'histoire de cet art est concerné. La différence se loge selon nous dans l'*expérience créatrice* provoquée ici.

Reprenons. La mise en présence du jazz et de la dramaturgie — dans la mesure où elle est toujours aussi *mise en absence* — permet une entrée en vibration pour l'autrice pendant l'écriture et pour le spectateur pendant la performance. Dans cet état ou plutôt cet *étant*, le Moi se fond dans l'Autre, et réciproquement. En se coulant dans l'*être*, le Moi devient cosmique, pour reprendre le terme de Zora Neale Hurston. L'Un se fond dans l'Unité, le Grand Tout, Dieu — quel que soit le nom qu'on veut lui prêter. Dans cet état liquide ou élargi, le Moi se libère de ses liens terrestres, se débarrasse de ses singularités. Le Moi cosmique n'est plus Noir ou Blanc, maître ou esclave, homme ou femme. Il *est*.

1189. Sylvie Chalaye, *Écriture et improvisation*, *op. cit.*, p. 23.

Certes, aussi *merveilleuse* soit-elle, l'entrée en vibration est peut-être dérisoire, et certainement pas garantie. D'abord parce que les pièces de Parks se prêtent plus ou moins bien à l'expérience (en tout cas, pour le spectateur). Ensuite parce que, comme celle-ci est de l'ordre de la sensation, elle est éminemment subjective. Mais elle n'a rien d'une utopie. Elle s'éprouve dans l'organisme, à l'intérieur — elle n'attend que d'être activée, et en ce sens, elle est toujours déjà là.

Réparatrice et émancipatrice, cette Unité est à la fois spirituelle et politique. On le comprend, l'émancipation dont il est question n'a rien à voir avec la tradition du théâtre politique parce que ce n'est pas une émancipation de *personnages*. Sur scène, ceux-ci se libèrent rarement de leurs prisons physiques et/ou mentales. C'est une émancipation d'*âmes*. Contrairement au fait religieux considéré comme un obstacle au politique, le pouvoir performatif et politique de l'art affirmé par Parks n'advient pas en dépit de mais grâce à sa dimension spirituelle. Si, lorsqu'il est dans l'Unité, le Moi devient cosmique — en d'autres termes, Dieu — alors il peut *inventer l'Histoire* et *créer la réalité*. Aussi l'*expérience créatrice* de notre titre n'est-elle pas seulement celle de l'autrice, c'est aussi celle, vibratoire, du spectateur. En définitive, *ce que fait le jazz au théâtre*, c'est troubler la frontière entre ce qui est et ce qui n'est pas. À la non séparation des arts contenue dans le paradigme culturel du jazz et dont la tension *dramaturgie / jazz* porte la trace répond la non séparation des sujets (Moi/Autruï), des mondes (visible/invisible) et des champs d'action (politique/spirituel).

Ce déplacement de la notion de représentation vers celle de cérémonie est déplacement hors du canon occidental. Là encore, il ne s'agit pas d'opposer de manière univoque deux traditions uniformes, l'une occidentale et l'autre issue de la culture noire, mais de constater que les outils critiques nés de l'étude des dramaturgies occidentales contemporaines ne rendent pas compte de la totalité des enjeux de ce théâtre. Dans une certaine mesure, celui-ci leur *échappe* — et c'est en cela qu'il est *jazz*. Dans le but d'approfondir cette optique, nous aimerions proposer pour clore cette recherche, dont nous mesurons à quel point elle constitue un *état* et non un point final, quelques pistes de réflexion pour des enquêtes futures.

Dans une perspective historique, il serait intéressant d'étudier le rapport au jazz des auteurs dramatiques africains américains du xx^e siècle afin de voir si les variables que nous

avons identifiées chez Parks se retrouvent chez des auteurs comme Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Amiri Baraka ou Adrienne Kennedy. Si oui, sous quelles formes, dans quelles proportions et en quoi diffèrent-elles selon l'époque et le type de jazz privilégié ? De nombreux travaux existent sur la poésie et la littérature, mais relativement peu se sont penchés sur le théâtre. Y a-t-il des invariants (y compris sous la forme de variables) qui pourraient constituer une forme de tradition dramaturgique d'un certain rapport au jazz ? Au vu de l'importance de l'invisible dans le champ jazzistique et dans la culture noire, retrouve-t-on par ailleurs les mêmes ambitions spirituelles ?

Un examen de ce qu'il reste du rapport au champ jazzistique chez les auteurs dramatiques africains américains émergents depuis Parks (nés dans les années 1980 pour la plupart) pourrait contribuer à l'élaboration de cette histoire. Il semble que, pour certains d'entre eux au moins, ce rapport se soit déplacé vers les cadettes des musiques noires (le rap et le R&B), ainsi que vers l'univers de la pop. *Slave Play* de Jeremy O. Harris, qui connaît à l'heure où nous écrivons ces lignes un grand succès à Broadway, est ponctuée de chansons telles que « Work » de Rihanna ou « Multi-Love » du Unknown Mortal Orchestra. D'après les articles de presse¹¹⁹⁰, la pièce, qui examine où en sont les relations de race en Amérique à travers le prisme du couple et de la sexualité, s'inscrit dans la lignée de l'attitude provocatrice parksienne tout en allant beaucoup plus loin dans la provocation, l'exhibition et la pornographie. Dans ces conditions, comment comprendre que l'une des interlocutrices musicales privilégiées de ce spectacle soit Rihanna¹¹⁹¹ ? Chez Parks, le choix du free jazz et de la tradition radicale noire entre en cohérence avec son positionnement politique. Musique de résistance, le free jazz est intimement associé aux combats de son époque, dans la continuité desquels Parks s'inscrit (même si elle les dépasse). Au-delà, les musiciens créateurs dont les noms ont occupé ces pages s'inscrivent en opposition par rapport aux logiques commerciales. À l'inverse, même si elle appartient au champ jazzistique, Rihanna crée une musique qui a toutes les apparences du produit, ce qui va *a priori* à l'encontre de toutes les valeurs portées par le free jazz. Comment comprendre ce glissement de type de

1190. Voir notamment Jesse Green, « Race and Sex in Plantation America in 'Slave Play' », *The New York Times*, 9 décembre 2018, URL : <https://www.nytimes.com/2018/12/09/theater/slave-play-review-jeremy-o-harris.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>. Consulté le 1^{er} octobre 2019.

1191. Nous prenons cet exemple à cause de la petite controverse qui a récemment agité le monde du théâtre new yorkais : Rihanna est venue voir le spectacle, et aurait échangé des textos avec Jeremy O. Harris pendant la représentation, un comportement jugé déplacé que ce dernier a été sommé de justifier.

musique référente ? Au-delà du cas de Rihanna, si changement de paradigme musical il y a, quelles conséquences cela a-t-il sur la dramaturgie ?

Enfin, l'ouverture de nos investigations au monde diasporique noir formerait enfin un développement précieux. Nous avons débuté ce travail par l'exemple de Koffi Kwahulé pour montrer que nous nous inscrivions dans la même approche du jazz que celle qui est proposée par son œuvre. Au-delà de Kwahulé, de nombreux auteurs de la diaspora noire se réclament de la musique noire et, inversement, le regard critique peut en déceler la présence dans leurs œuvres. Les deux grandes lignes de fuite que nous avons dégagées chez Parks, la liquidité et la fugitivité, se retrouvent dans des proportions et des formats variables dans les dramaturgies de Dieudonné Niangouna, Kossi Efoui¹¹⁹², Gerty Dambury, Guy Régis Jr. ou encore Léonora Miano¹¹⁹³.

Ces auteurs sont pareillement marqués par l'histoire de la traite négrière, de l'esclavage et de la colonisation, mais depuis d'autres rivages (africains ou antillais). Il s'agit également pour eux de dé(re)configurer l'Histoire du monde pour y insérer leurs points de vue et leurs récits. Si les esthétiques et les moyens mis en œuvre diffèrent, on observe une mise au centre du corps dans tous ses états — notamment liquide — et une présence de la fugitivité sous la forme d'un marronnage créateur qui fait écho au théâtre parksien. La notion de représentation est également déplacée chez certains d'entre eux vers celle de cérémonie (pensons au titre du roman de Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*), pour un retour vers le socle rituel du théâtre. La catharsis est remplacée par l'émergence d'une pulsion vitale qui mériterait d'être comparée à l'entrée en vibration parksienne. Et, comme chez Parks, l'invisible est aux portes de la scène.

À l'instar du champ jazzistique, il y aurait un champ des relations *dramaturgie / jazz* dans le monde diasporique noir. Comme pour le jazz, la notion de champ permettrait d'envisager ce réseau non pas comme un ensemble de thèmes ou de traits formels précis, mais comme un faisceau de conduites poétiques toujours en mouvement. Ces conduites

1192. Kossi Efoui, *Io (tragédie)*, Le bruit des autres, 2006. Voir l'analyse de Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*, thèse de doctorat effectuée à l'Université Sorbonne Nouvelle sous la direction de Sylvie Chalaye, soutenue publiquement le 15 novembre 2018, p. 222-237.

1193. Voir Sylvie Chalaye, Raphaëlle Tchamitchian, « "L'écrit surgi du jazz" chez Léonora Miano », *Écriture et improvisation, op. cit.*, p. 43-49.

s'incarneraient diversement selon les auteurs. Car la situation est sensiblement différente pour Suzan-Lori Parks et pour les Afropéens¹¹⁹⁴. Pour ces derniers, cette musique est une expression de leur condition diasporique, un moyen poétique d'« habiter la frontière¹¹⁹⁵ », selon les termes de Léonora Miano, de se reconnaître membres d'une fratrie transfrontalière. À l'inverse, Parks partage avec le jazz la même origine géographique, historique et culturelle. En quoi les différences régionales, culturelles, religieuses, etc., affectent-elles les côtés de ce champ ? Comment les différentes parties du monde diasporique noir se projettent-elles dans le « rêve¹¹⁹⁶ » commun ? Comme le jazz et le théâtre sont pour Kwahulé des « frères de son », Parks pourrait-elle être considérée comme une « sœur de son » de la création afro-diasporique contemporaine ? En définitive, ces questionnements sont rattachés à l'ambition de notre thèse : contribuer à la valorisation et à la visibilité du théâtre afro-contemporain, encore trop peu travaillé alors qu'il offre des modèles d'inventions, de dépassement et de création inédits.

1194. Pénélope Dechaufour (dir.), *Afropea, un territoire culturel à inventer*, *Africultures* n° 99-100, Paris, L'Harmattan, 2015.

1195. Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.

1196. Sylvie Chalaye, *Corps marron*, *op. cit.*, p. 20.

Bibliographie

N. B. : Les références des sous-sections IV, V et VII sont classées par champ disciplinaire et par thématique, sans distinction de format ou de mode de publication.

I. Œuvres de Suzan-Lori Parks

Corpus primaire

The America Play and Other Works, New York, Theatre Communications Group (TCG), 1995

Venus, New York, Dramatists Play Service Inc., 1998 [1996]

Topdog/Underdog, New York, Dramatists Play Service Inc., 1999

The Red Letter Plays, New York, TCG, 2001

365 Days/365 Plays, New York, TCG, 2006

Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3, New York, TCG, 2015

Corpus secondaire

The Book of Grace, New York, TCG, 2016

100 Plays for the First Hundred Days, New York, TCG, 2018

Théâtre en traduction

Venus, trad. Jean-Pierre Richard, Maison Antoine Vitez, manuscrit, 1999

Topdog/Underdog, trad. Jean-Pierre Richard, Maison Antoine Vitez, manuscrit, 2007

Roman

Getting Mother's Body, New York, Random House, Inc., 2004

Articles & essais

Synopsis tapuscrit de *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, disponible au Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library, consulté le 31 août 2016

Préface de *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, in *Moon Marked and Touched by Sun: Plays by African American Women*, dir. Sydné Mahone, New York, TCG, 1994

« The Rear End Exists », *Grand Street*, n° 55, hiver 1996

« Tradition and the Individual Talent », *Theatre*, vol. 29, n° 2, été 1999

« New Black Math », *Theatre Journal*, vol. 57, n° 4, 2005

« The Light in August Wilson: A Career, A Century, A Lifetime », *American Theatre*, 11 janvier 2005, URL : <http://www.americantheatre.org/2005/11/01/the-light-in-august-wilson-a-career-a-century-a-lifetime/>. En ligne le 12 mai 2017.

« God Bless You, Ntozake Shange... », *The Black List*, dir. Timothy Greenfield-Sanders, Elvis Mitchell, New York, Atria Books, 2008

« Suzan-Lori Parks Remembers Ntozake Shange's "Range of Ferocity" », *Time*, 1^{er} novembre 2018, URL : <https://time.com/5441416/suzan-lori-parks-ntozake-shange-obituary/>. En ligne le 5 octobre 2019.

Entretiens

ANONYME, « 20 Questions with Suzan-Lori Parks », *American Theatre*, 1^{er} janvier 2014, URL : <http://www.americantheatre.org/2014/01/01/20-questions-with-suzan-lori-parks/>. En ligne le 8 mai 2017.

ANONYME, « Interview: Suzan-Lori Parks, Pulitzer Prize for Drama », *Academy of Achievement*, 22 juin 2007, URL : <http://www.achievement.org/achiever/suzan-lori-parks/#interview>. En ligne le 28 mars 2017.

COHEN Randy, « Person Place Thing with Randy Cohen », 1^{er} septembre 2018, Signature Theatre, New York City. URL : <http://personplacething.libsyn.com/suzan-lori-parks>. En ligne le 8 septembre 2018

DRUKMAN Steven, « Suzan-Lori Parks and Liz Diamond: Doo-a-Diddly-Dit-Dit: An

Interview », *The Drama Review*, vol. 39, n° 3, Fall 1995

PARKS Suzan-Lori, MARSALIS Wynton, rencontre publique au Public Theater, 28 février 2013, New York, Youtube. URL : <https://youtu.be/MgoaVV0FfTo>. En ligne le 30 août 2018.

PARKS Suzan-Lori, bord de plateau au Royal Court, Londres, 23 septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=E0I5EyzScHc>. En ligne le 18 juillet 2019.

MYERS Victoria, « An Interview with Suzan-Lori Parks », *The Interval*, 25 octobre 2016, URL : <http://theintervalny.com/interviews/2016/10/an-interview-with-suzan-lori-parks/>. En ligne le 9 mai 2017.

TCHAMITCHIAN Raphaëlle, entretien en annexe, New York, 12 juin 2017

WINER Linda, « Women in Theatre: Suzan-Lori Parks, playwright », 27 janvier 2003, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nGyxPfyVQrI>. En ligne le 30 juin 2019.

Performances live et enregistrées

HOLMAN Bob, « Poetry Spots: Suzan-Lori Parks reads from *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* », Youtube, mise en ligne le 16 décembre 2010 [1991], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=33NWT2o6Shc>. En ligne le 8 septembre 2019.

« Watch Me Work », Public Theater, juillet 2014, New York

Avec Steven Bargonetti, « Music From Father Comes Home », American Repertory Theatre, Youtube, 18 février 2015, URL : https://www.youtube.com/watch?v=7aDwnI5OI_g. En ligne le 19 septembre 2019.

Sula and the Noise, concert au Signature Theatre, 4 juin 2017, New York

Suzan-Lori Parks and the Band, musique disponible en ligne, URL : <http://suzanloriparksandtheband.com/listen/>. En ligne le 19 septembre 2019.

II. Mises en scène

ALVES MEIRA Cristèle, *Vénus*, Axe Sud Production, captation réalisée par Greg Germain à la Chapelle du Verbe incarné, Avignon, 2011

BOULAY Philip, *Topdog/Underdog*, Théâtre de l'Athénée, Paris, 2010, captation privée

DEBESSONET Lear, *Venus*, Signature Theatre, New York, représentation du samedi 3 juin 2017, 15h

GREIF Michael, *Fucking A*, Joseph Papp Public Theater, New York, 5 avril 2003, captation disponible à la New York Public Library for the Performing Arts

SCHACHTER Beth, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, BACA Downtown Brooklyn, New York, 4 octobre 1990, captation disponible à la New York Public Library for the Performing Arts

WOLFE George C., *Topdog/Underdog*, Joseph Papp Public Theater, New York, 30 août 2001, captation disponible à la New York Public Library for the Performing Arts

III. Sur Suzan-Lori Parks

Monographies

DAMBURY Gerty, *Les nouvelles voies du théâtre africain américain, Suzan-Lori Parks Topdog/Underdog*, mémoire de Maîtrise des Arts du Spectacle, direction Christian Biet, Université Paris X Nanterre, juin 2005

GEIS Deborah H., *Suzan-Lori Parks*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008

KOLIN Philip C. (dir.), *Suzan-Lori Parks: Essays on the Plays and Other Works*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010

KOLIN Philip C. et YOUNG Harvey (dir.), *Suzan-Lori Parks in Person: Interviews and Commentaries*, Routledge, 2013

LARSON Jennifer, *Understanding Suzan-Lori Parks*, University of South Carolina Press, 2012

WETMORE Kevin J. et HOWARD Alicia Smith (dir.), *Suzan-Lori Parks: A Casebook*, Routledge, 2007

Entretien

DIAMOND Liz, entretien en annexe, New York, 6 septembre 2016

Articles scientifiques & chapitres d'ouvrages

- BENNETT Michael Y., « The Chorus “In between”: “Rep and Rev[ing]” Athenian Drama in Suzan-Lori Parks’s *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 32, n° 1, Fall 2017
- BEN-ZVI Linda, « Aroun the Worl: The Signifying Theatre of Suzan-Lori Parks », *The Theatrical Gamut: Notes for a Post-Beckettian Stage*, dir. Enoch Brater, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995
- BERNARD Louise, « The Musicality of Language: Redefining History in Suzan-Lori Parks’s *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* », *African American Review*, vol. 31, n° 4, Winter 1997
- BLACK Cheryl, « “A” is for Abject: *The Red Letters Plays* of Suzan-Lori Parks », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n° 2, Spring 2012
- BULLOCK Kurt, « Famous/Last Words: The Disruptive Rhetoric of Historico-Narrative ‘Finality’ in Suzan-Lori Parks’s *The America Play* », *American Drama*, vol. 10, n° 2, June 2002
- CARPIO Glenda R., *Laughing Fit to Kill: Black Humor in the Fictions of Slavery*, New York, Oxford University Press, 2008
- COLBERT Soyica Diggs, « “When I Die, I Won't Stay Dead”: The Future of the Human in Suzan-Lori Parks’s *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* », *Boundary 2*, vol. 39, n° 3, Fall 2012, Duke University Press
- CHAUDHURI Una, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995
- DIETRICK John, « Making It “Real”: Money and Mimesis in Suzan-Lori Parks’s *Topdog/Underdog* », *American Drama*, vol. 16, n° 1, Winter 2007
- ELAM Harry J., Jr., « The Postmulticultural: A Tale of Mothers and Sons », *Crucible of Cultures. Anglophone Drama at the Dawn of a New Millenium*, dir. M. Maufort et F. Bellarsi, Bruxelles, Presses Universitaires Européennes, 2002
- ELAM Harry J., Jr. et RAYNER Alice, « Unfinished Business: Reconfiguring History in Suzan-Lori Parks’s *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World.* », *Theatre Journal*, vol 46, n° 4, décembre 1994

- , « Body Parts: Between Story and Spectacle in *Venus* by Suzan-Lori Parks », *Staging Resistance: Essays on Political Theater*, dir. Jeanne Colleran et Jenny S. Spencer, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998
- ENGLISH Daylanne K., *Each Hour Redeem: Time and Justice in African American Literature*, University of Minnesota Press, 2013
- FOSTER Verna, « Suzan-Lori Parks's Staging of the Lincoln Myth in *The America Play* and *Topdog/Underdog* », *Journal of American Drama and Theatre*, vol. 17, n° 3, Fall 2005
- , « Nurturing and Murderous Mothers in Suzan-Lori Parks's *In the Blood* and *Fucking A* », *American Drama*, vol. 16, n° 1, Winter 2007
- FRIEZE James, « *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*: Suzan-Lori Parks and the Shared Struggle to Perceive. », *Modern Drama*, vol. 41, n° 4, 1998
- GUERRERO Paula Barbara, « Reformulating Freedom: Slavery, Alienation and Ambivalence in Suzan-Lori Parks's *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* », *Ex-Centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, n° 2, 2018
- GRASSIAN Daniel, *Writing the Future of Black America: Literature of the Hip-Hop Generation*, Columbia, University of South Carolina Press, 2009
- HAIKE Frank, « The Instability of Meaning in Suzan-Lori Parks's *The America Play* », *American Drama*, vol. 11, n° 2, Summer 2002
- HARRISON Paul Carter, « Suzan-Lori Parks' *Father Comes Home From the Wars*: an arrested development », *Black Renaissance/Renaissance Noire*, vol. 15, n° 2, Fall 2015, New York
- JOHUNG Jennifer, « Figuring the "Spells"/Spelling the Figures: Suzan-Lori Parks's "Scene of Love (?)" », *Theatre Journal*, vol. 58, n° 1, March 2006
- KOLIN Philip C., « Redefining the Way Theatre is Created and Performed: The Radical Inclusion of Suzan-Lori Parks's *365 Days/365 Plays* », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall 2007
- LEMAHIEU Michael, « The Theater of Hustle and the Hustle of Theater: Play, Player and Played in Suzan-Lori Parks's *Topdog/Underdog* », *African American Review*, vol. 45, n° 1-2, Spring/Summer 2012
- MALEY Patrick, « What Is and What Aint: *Topdog/Underdog* and the American Hustle »,

- Modern Drama*, vol. 56, n° 2, Summer 2013
- MILLER Greg, « The Bottom of Desire in Suzan-Lori Parks's *Venus* », *Modern Drama*, vol. 45, n° 1, Spring 2002
- MUSE John H., « Performance and the Pace of Empathy », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n° 2, Spring 2012
- ODDENINO Ilaria, « "I Wanna Love Something Wild": A Reading of Suzan-Lori Parks's *Venus* », *Representation and Black Womanhood: The Legacy of Sarah Baartman*, dir. Natasha Gordon-Chipembere, New York, Palgrave Macmillan, 2011
- O'GORMAN Siobhán, *Negotiating Genders from the Page to the Stage: Marina Carr and Suzan-Lori Parks*, PhD dissertation, National University of Ireland, Galway, 2011
- PECORARI Marie, « Jarring Voices: Preserving and Releasing Memory in Suzan-Lori Parks' *Pickling* (1988) », *Sillages critiques* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2013, En ligne le 30 mai 2014. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/3073>
- , « Mutisme et mutations du corps dans *Venus* de Suzan-Lori Parks », « *Où est ce corps que j'entends ?* » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, dir. Sandrine Le Pors et Pierre Longuenesse, Artois Presses Université, 2014
- , « Making up (for) the Great Man: Impersonation and Cosmetics in Suzan-Lori Parks's *Topdog/Underdog* », *Études Anglaises*, vol. 69, n° 2, Klincksieck, 2016
- PILNÝ Ondřej, *The Grotesque in Contemporary Anglophone Drama*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016
- REED Anthony, *Freedom Time: The Poetics and Politics of Black Experimental Writing*, The John Hopkins University Press, 2014
- RUGG Rebecca Ann, « Radical Inclusion 'Til It Hurts », *Theater*, vol. 38, n° 1, 2008
- , « Dramaturgy as Devotion: *365 Days/365 Plays* of Suzan-Lori Parks », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 31, n° 1, janvier 2009
- SAAL Ilka, « The Politics of Mimicry: The Minor Theater of Suzan-Lori Parks », *South Atlantic Review*, vol. 70, n° 2, 2005
- , « Suzan-Lori Parks », *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, dir. Middeke Martin, Schnierer Peter Paul, Innes Christopher et Roudané Matthew C., Bloomsbury, 2014

- , « Of Diggin' and Fakin': Historiopoiesis in Suzan-Lori Parks and Contemporary African American Culture », *African American Culture and Society After Rodney King*, dir. Josephine Metcalf et Carina Spaulding, Farnham, Ashgate, 2015
- SATO Rino, « From O'Neill to Parks: A Faux Hero in *Father Comes Home From the Wars* », *Hakusan-eibeibungaku*, vol. 44, n° 2, Tokyo, 2019
- SCHAFER Carol, « Staging a New Literary History: Suzan-Lori Parks's *Venus, In the Blood and Fucking A* », *Comparative Drama*, vol. 42, n° 2, Summer 2008
- SCHMIDT Kerstin, *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama*, New York, Rodopi, 2005
- SOLOMON Alisa, « "Signifying on the Signifyin'": The Plays of Suzan-Lori Parks », *Theater*, vol. 21, n° 3, Summer/Fall 1990
- TCHAMITCHIAN Raphaëlle, « Suzan-Lori Parks, une esthétique jazz », *Écriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, éditions Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2016
- , « Le *blackface* sur la scène contemporaine ou le "retour du refoulé" », *Rires de jazz*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, éditions Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2017
- , « Les "Lincoln Plays" de Suzan-Lori Parks, ou la dé(re)composition d'un mythe américain », *Revista Cena*, n° 26, Porto Alegre, septembre 2018
- , « Le corps jazzistique de Suzan-Lori Parks », « *Corps musical* » dans *le théâtre des 20^e et 21^e siècles : formes et enjeux*, dir. Sandrine Le Pors, Pierre Longuenesse, Arras, Artois Presses Université, à paraître fin 2019
- , « Venus by Suzan-Lori Parks », *Sex & Race: A Global Visual History of Domination*, dir. Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas, Christelle Teraud, à paraître en janvier 2020
- TUCKER-ABRAMSON Myka, « The Money Shot: Economies of Sex, Guns and Language in *Topdog/Underdog* », *Modern Drama*, vol. 50, n° 1, Spring 2007
- VANDENBROUCKE Russell, « Violence Onstage and Off: Drama and Society in Recent American Plays », *New Theatre Quarterly*, vol. 32, n° 2, mai 2016
- YOUNG Jean, « The Re-Objectification and Re-Commodification of Saartjie Baartman in Suzan-Lori Parks's *Venus* », *African American Review*, vol. 31, n° 4, Winter 1997

WILMER S. E., « Restaging the Nation: The Work of Suzan-Lori Parks », *Modern Drama*, vol. 43, n° 3, Fall 2000

Dossiers pédagogiques

ANONYME, *Study Guide: The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World a.k.a. The Negro Book of the Dead*, Signature Theatre, 2016, URL : http://www.signaturetheatre.org/SignatureTheatre/media/PDFs/LBMStudyGuide_10-25.pdf.
En ligne le 4 octobre 2018.

HODGSON Simon, « A Human Struggle. An Interview with Director Liz Diamond », *Words on Plays*, vol. XXIV, n° 6, American Conservatory Theater, 2018

STEINBECK Taylor, « Getting to the Deep Stuff », *Words on Plays*, vol. XXIV, n° 6, American Conservatory Theater, 2018

Articles de presse

ALS Hilton, « The Show-Woman: Suzan-Lori Parks' Idea for the Largest Theatre Collaboration Ever », *The New Yorker*, 30 octobre 2006, URL : http://www.newyorker.com/archive/2006/10/30/061030fa_fact2. En ligne le 12 mai 2017.

— « Black Lives Matter Onstage », *The New Yorker*, 20 novembre 2016, URL : <https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/28/black-lives-matter-onstage>. En ligne le 18 avril 2019.

—, « “White Noise” is a Morality Play Without the Passion », *The New Yorker*, 25 mars 2019, URL : <https://www.newyorker.com/magazine/2019/04/01/white-noise-is-a-morality-play-without-the-passion>. En ligne le 28 juin 2019.

BRANTLEY Ben, « Not to Worry Mr. Lincoln, It's Just a Con Game », *The New York Times*, 8 avril 2002, URL : <https://www.nytimes.com/2002/04/08/theater/theater-review-not-to-worry-mr-lincoln-it-s-just-a-con-game.html>. En ligne le 2 mai 2019.

—, « A Woman Named Hester Wearing a Familiar Letter », *The New York Times*, 17 mars 2003, URL : <https://www.nytimes.com/2003/03/17/theater/theater-review-a-woman-named-hester-wearing-a-familiar-letter.html>. En ligne le 30 juillet 2019.

—, « ‘The Death of the Last Black Man,’ a Nightmare Hypnotically Retold », *The New*

- York Times*, 13 novembre 2016, URL : <https://www.nytimes.com/2016/11/14/theater/death-of-the-last-black-man-review.html>. En ligne le 19 novembre 2018.
- , « ‘Venus’ Recalls a Woman’s Fortune, and Her Ruin », *The New York Times*, 15 mai 2017, URL : <https://www.nytimes.com/2017/05/15/theater/venus-review.html>. En ligne le 5 juillet 2019.
- , « A Play With a Crude Name and a Powerfully Dark View », *The New York Times*, 11 septembre 2017, URL : https://www.nytimes.com/2017/09/11/theater/suzan-lori-parks-scarlet-letter-signature-theater.html?_r=0. En ligne le 26 juillet 2019.
- BRYANT Aaron, « Broadway, Her Way », *The New Crisis*, vol. 109, n° 2, mars-avril 2002
- CHALAYE Sylvie, « Baraque de foire et tours de carte pour duo tragique », *Africultures* n° 72, dir. Christine Eyene, Paris, L’Harmattan, juin 2005
- , « Vénus, une descente en vrille dans la galerie des horreurs de l’âme humaine », *Africultures*, 29 mars 2010, URL : <http://africultures.com/venus-9395/>. En ligne le 11 juillet 2019.
- DEROSE David J., « Review of *The America Play* », *Theatre Journal*, vol. 46, n° 3, octobre 1994
- GARRETT Shawn-Marie, « The Possession of Suzan-Lori Parks », *American Theatre*, 1^{er} octobre 2000, URL : <http://www.americantheatre.org/2000/10/01/the-possession-of-suzan-lori-parks/>. En ligne le 12 mai 2017.
- GEIER Thom, « ‘F—ing A’ Theater Review: Christine Lahti Humanizes Suzan-Lori Parks’ Dystopia », *The Wrap*, 12 septembre 2017, <https://www.thewrap.com/f-ing-theater-review-christine-lahti-humanizes-suzan-lori-parks-agitprop/>. En ligne le 30 juillet 2019.
- GUSSOW Mel, « Review/Theater; Identity Loss in 'Imperceptible Mutabilities' », *The New York Times*, 20 septembre 1989, URL : <https://www.nytimes.com/1989/09/20/theater/review-theater-identity-loss-in-imperceptible-mutabilities.html>. En ligne le 8 janvier 2019.
- , « About Death, Bad Dreams and D. Boone Debunked », *The New York Times*, 26 mars 1992, URL : <https://www.nytimes.com/1992/03/26/theater/critic-s-notebook-about-death-bad-dreams-and-d-boone-debunked.html>. En ligne le 8 avril 2019.
- HEALY Patrick, « She Knows When She’s Right: Suzan-Lori Parks on “Father Comes

- Home” », *The New York Times*, 28 novembre 2014, URL : http://www.nytimes.com/2014/11/30/theater/suzan-lori-parks-on-father-comes-home.html?_r=0. En ligne le 20 juillet 2019.
- HOLDREN Sarah, « Theater Reviews: *On the Shore of the Wild World* and *Fucking A* », *Vulture*, 12 septembre 2017, URL : <https://www.vulture.com/2017/09/theater-on-the-shore-of-the-wide-world-and-fucking-a.html>. En ligne le 30 juillet 2019.
- ISHERWOOD Charles, « Ulysses as an American Slave », *The New York Times*, 28 octobre 2014, URL : <http://www.nytimes.com/2014/10/29/theater/father-comes-home-from-the-wars-by-suzan-lori-parks-at-the-public-theater.html>. En ligne le 4 août 2016.
- JEFFERSON Margo, « ‘The Scarlet Letter’ Alive and Bitter in the Inner City », *The New York Times*, 23 novembre 1999, URL : <https://www.nytimes.com/1999/11/23/arts/theater-review-the-scarlet-letter-alive-and-bitter-in-the-inner-city.html>. En ligne le 21 mars 2019.
- KOMISAR Lucy, « “Father Comes Home From the Wars” a powerful feminist take on black liberation », *The Komisar Scoop*, 14 novembre 2014, URL : <https://www.thekomisarscoop.com/2014/11/father-comes-home-from-the-wars-a-powerful-feminist-take-on-black-liberation/>. Consulté le 17 juillet 2019.
- LAWSON Mark, « Suzan-Lori Parks: “People in America are often encouraged not to think” », *The Guardian*, 21 septembre 2016, URL : <https://www.theguardian.com/stage/2016/sep/21/suzan-lori-parks-interview-royal-court-father-comes-home-from-the-wars-obama>. En ligne le 27 février 2018.
- RASBURY Angeli R., « Pulitzer Winner Parks Talks About Being a First », *Women’s eNews*, 11 avril 2002, URL : <http://womensenews.org/2002/04/pulitzer-winner-parks-talks-about-being-first/>. En ligne le 2 mai 2016.
- RICHARDS David, « Seeking Bits of Identity in History’s Vast Abyss. », *The New York Times*, 11 mars 1994, URL : <http://www.nytimes.com/1994/03/11/theater/review-theater-seeking-bits-of-identity-in-history-s-vast-abyss.html>. En ligne le 6 juin 2016.
- RIZZO Frank, « Off Broadway Review: ‘The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World’ », *Variety*, 13 novembre 2016, URL : <https://variety.com/2016/legit/reviews/death-of-the-last-black-man-review-1201917060/>. En ligne le 19 novembre 2018.

SCHECK Frank, « 'The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World AKA The Negro Book of the Dead': Theater Review », *The Hollywood Reporter*, 13 novembre 2016, URL : <https://www.hollywoodreporter.com/review/death-last-black-man-entire-world-aka-negro-book-dead-review-946871>. En ligne le 19 novembre 2018.

—, « 'F—ing A' Theater Review », *The Hollywood Reporter*, 11 septembre 2017, URL : <https://www.hollywoodreporter.com/review/f-ing-a-theater-review-1037543>. En ligne le 30 juillet 2019.

SHENK Joshua Wolf, « Beyond a Black-and-White Lincoln », *The New York Times*, 7 avril 2002, URL : <http://www.nytimes.com/2002/04/07/theater/theater-beyond-a-black-and-white-lincoln.html>. En ligne le 7 octobre 2017.

SHEWEY Don, « This Time the Shock is Her Turn Toward Naturalism », *The New York Times*, 22 juillet 2001, URL : <http://www.nytimes.com/2001/07/22/theater/theater-this-time-the-shock-is-her-turn-toward-naturalism.html?pagewanted=all>. En ligne le 2 mai 2016

SOLEYMAT Manuel Piolat, *La Terrasse*, 10 octobre 2007, URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/topdogunderdog/>. En ligne le 2 septembre 2019

WALAT Kathryn, « These Are the Days: Suzan-Lori Parks's year of writing dangerously yields 365 plays », *American Theatre*, November 2006

WILLIAMS Monte, « At Lunch With: Suzan-Lori Parks; From A Planet Closer To the Sun », *The New York Times*, 17 avril 1996, URL : <http://www.nytimes.com/1996/04/17/garden/at-lunch-with-suzan-lori-parks-from-a-planet-closer-to-the-sun.html>. En ligne le 7 octobre 2016.

IV. Sur les rapports entre jazz et théâtre, jazz et écriture

CHALAYE Sylvie, « Le jazz comme modèle d'écriture dramatique », *Écriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, éditions Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2016

—, « Esthétique jazz, pied de nez et escamotage dans les expressions scéniques et plastiques des diasporas afro-descendantes », *Écriture et improvisation. Le modèle*

- jazz ?*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, éditions Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2016
- COLLECTIF, *Registres*, « Enzo Cormann, le mouvementeur », Hors-série n° 2, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, printemps 2010
- CORMANN Enzo, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », contribution au colloque « Les relations musique-théâtre : du désir au modèle », 25-27 octobre 2007, Université Toulouse-Le Mirail, mis en ligne le 16 décembre 2007 sur le site de l'auteur, URL : <https://www.cormann.net/images/telecharger/articles-non-dispo/coudre-decoudre.pdf>. En ligne le 10 octobre 2019.
- EDWARDS Brent Hayes, *Epistrophies: Jazz and the Literary Imagination*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2017
- HOREAU Thomas, *Le Jazz et la scène, l'expression jazzistique à l'aune de la théâtralité*, thèse de doctorat dirigée par Claude Amey à l'Université Paris VIII et soutenue publiquement le 8 juin 2015
- JONES Omi Osum Joni L., *Theatrical Jazz: Performance, Àṣẹ, and the Power of the Present Moment*, Columbus, The Ohio State University Press, 2015
- KWAHULÉ Koffi, MOUËLLIC Gilles, *Frères de son*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2007
- LANGE Art, MACKEY Nathaniel (dir.), *Moment's Notice: Jazz in Poetry and Prose*, Minneapolis, Coffee House Press, 1993
- LOCATELLI Aude, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011
- MACKEY Nathaniel, *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1993
- , « Sound and Symbol, Sound and Sentiment », *Paracritical Hinge: Essays, Talks, Notes, Interviews*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005
- MOTEN Fred, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003
- O'MEALLY Robert (dir.), *The Jazz Cadence of American Culture*, New York, Columbia University Press, 1998
- , « Désordre à la frontière », trad. Charlotte Barat, *The Color Line. Les artistes*

- africains-américains et la ségrégation*, Paris, Flammarion/ Musée du Quai Branly, 2016
- OMRY Keren, *Cross-Rhythms: Jazz Aesthetics in African-American Literature*, New York, Continuum Literary Studies, 2008
- PIERREPONT Alexandre, « De l'art et de la nécessité de (se) raconter des histoires : à partir du *Massacre du bétail* de John Edgar Wideman », *Écriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, éditions Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2016
- ROESNER David, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Routledge, 2014
- SAVRAN David, *Highbrow/Lowdown, Theater, Jazz and the Making of the New Middle Class*, University of Michigan Press, 2009
- SAWYER R. Keith, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2003
- SÉITÉ Yannick, « Jazz et théâtre : frères siamois ou frères ennemis ? », *Fratries Kwahulé : Scène contemporaine cœur à corps*, dir. Sylvie Chalaye et Virginie Soubrier, *Africultures*, n° 77-78, L'Harmattan, 2009
- , *Le jazz, à la lettre*, Paris, PUF, 2010
- , « When Marivaux Plays His Old Kazoo (dérives théoriques) », *Écriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, éditions Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2016
- SNEAD James, « Repetition as a Figure of Black Culture », *The Jazz Cadence of American Culture*, dir. Robert O'Meally, New York, Columbia University Press, 1998
- SOUBRIER Virginie, *Koffi Kwahulé, une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Denis Guénoun à l'Université Paris Sorbonne et soutenue publiquement le 19 septembre 2009
- , *Le théâtre de Koffi Kwahulé : l'utopie d'une écriture-jazz*, Amsterdam, Rodopi, 2014
- TCHAMITCHIAN Raphaëlle, CHALAYE Sylvie, « "L'écrit surgi du jazz" chez Léonora Miano », *Écriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, dir. Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, éditions Passage(s), coll. Esthétique(s) Jazz, 2016

V. Théâtre

Champ français, francophone et afro-contemporain

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Garnier, 1883
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1939
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006
- BEL-FRANKIAN Agathe, *La poétique de la truculence dans les théâtres contemporains des diasporas afro-descendantes en France, au Brésil et aux États-Unis. Koffi Kwahulé, Marcio Meirelles, Suzan-Lori Parks*, thèse de doctorat effectuée sous la co-direction de Sylvie Chalaye (Université Sorbonne Nouvelle) et Antonia Pereira (UFBA-Salvador de Bahia), soutenue publiquement le 2 décembre 2014
- CHALAYE Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2004
- (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *Africultures* n° 86, Paris, L'Harmattan, juin 2011
- (dir.), *Culture(s) noire(s) : la scène et les images*, *Africultures* n° 92-93, Paris, L'Harmattan, juin 2013
- , *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Passage(s), 2018
- DECHAUFOUR Pénélope, (dir.), *Africultures* n°99-100, « Afropea, un territoire culturel à inventer », Paris, L'Harmattan, 2015
- , *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*, thèse de doctorat effectuée à l'Université Sorbonne Nouvelle sous la direction de Sylvie Chalaye, soutenue publiquement le 15 novembre 2018
- DORT Bernard, « Dramaturgie », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. Michel Corvin, Paris, Bordas, 2008

- LE GUEN Fanny, « Bintou de Koffi Kwahulé, une sirène-oiseau malgré elle », *Revue d'Études Françaises*, n° 18, 2013
- LOSCO Mireille, MÉGEVAND Martin, « Chœur / Choralité », *Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. Jean-Pierre Sarrzac, Paris, Circé, 2005
- MARTINEZ Ariane, « Ritournelle et répétition-variation », *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Arles/Paris, Actes Sud / CNSAD, 2005
- MÉGEVAND Martin, « Face à ce qui se dérobe : La choralité à l'œuvre dans RWANDA 94 », *Alternatives théâtrales, Choralités*, dir. Christophe Triau, n° 76-77, Bruxelles, 2003
—, « Choralité », *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Arles/Paris, Actes Sud / CNSAD, 2005
- MILLER Judith G., « The Theater of Hélène Cixous: Remembering, Refashionings, and Revenants », *The Portable Cixous*, dir. Marta Segarra, New York, Columbia University Press, 2010
- NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2014
- NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015
- DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970
- RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2006
- SARRAZAC Jean-Pierre, « Postface. Le Drame en devenir (1998) », *L'Avenir du drame*, Paris, Circé Poche, 1999 [1981]
—, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012
- SERMON Julie, CHAPUIS Yvane, *Partition(s), Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. Nouvelles Scènes / Manufacture, 2016
- SERMON Julie, *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse de doctorat en Études théâtrales, direction Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, soutenue le 22 novembre 2004

—, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *Pour un atlas des figures*, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so), 2018, URL : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural>. En ligne le 7 août 2019.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Paris, Circé, 1965

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996

VINAVER Michel, « Méthode d'approche du texte théâtral », *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000 [1993]

Théâtre américain et africain américain

BARAKA Amiri, « Black Theater in the Sixties », *Studies in Black American Literature, Volume II*, « Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism », dir. Joe Weixlmann et Chester J. Fontenot, The Penkevill Publishing Company, 1986

CARPENTER Faedra Chatard, « Spectacles of whiteness from Adrienne Kennedy to Suzan-Lori Parks », *The Cambridge Companion to African American Theatre*, dir. Harvey Young, Cambridge University Press, 2013

COLBERT Soyica Diggs, *The African American Theatrical Body: Reception, Performance, and the Stage*, Cambridge University Press, 2011

CHÉNETIER Marion, MARTINEZ Ariane, « Gertrude Stein (1874-1946) » *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Arles/Paris, Actes Sud / CNSAD, 2005

DU BOIS W. E. B., « The Drama Among Black Folk », *The Crisis*, n° 70, vol. 12, n° 4, août 1916

ELAM Harry J., Jr., ELAM Michele, « Blood Debt: Reparations in Langston Hughes's *Mulatto* », *Theatre Journal*, vol. 61, n° 1, mars 2009

ELAM Harry J., Jr., « Black Theatre in the Age of Obama », *The Cambridge Companion to African American Theatre*, dir. Harvey Young, Cambridge University Press, 2013

FABRE Geneviève, *Le théâtre noir aux États-Unis*, Paris, éditions du CNRS, 1982

GATES Henry Louis, Jr., « The Chitlin Circuit », *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*, dir. Harry J. Elam, Jr., David Krasner, Oxford University Press, 2001

- GARRETT Shawn-Marie, « Return of the Repressed », *Theater*, vol. 32, n° 2, 2002
- GREEN Jesse, « Race and Sex in Plantation America in ‘Slave Play’ », *The New York Times*, 9 décembre 2018, URL : <https://www.nytimes.com/2018/12/09/theater/slave-play-review-jeremy-o-harris.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>. En ligne le 1^{er} octobre 2019
- HATCH James V., HILL Errol, *A History of African American Theatre*, New York, Cambridge University Press, 2003
- HAY Samuel A., *African American Theatre: An Historical and Critical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- HERRINGTON Nicole, PAULSON Michael, « The fire this time », *The New York Times*, 27-28 avril 2019, p. 16-20
- JACOBUS Lee A., *Bedford Introduction to Drama*, Boston, St. Martin’s, 1993
- JONES Douglas A., « Slavery, performance, and the design of African American theatre », *The Cambridge Companion to African American Theatre*, dir. Harvey Young, Cambridge, Cambridge University Press, 2013
- KRASNER David, *A Beautiful Pageant: African American Theatre, Drama, and Performance in the Harlem Renaissance, 1910-1927*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002
- MAHONE Sydné (dir.), *Moon Marked and Touched by Sun: Plays by African American Women*, New York, TCG, 1994
- MILLER Henry D., *Theorizing Black Theatre: Art Versus Protest in Critical Writings, 1898-1965*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011
- MOTEN Fred, entretien avec Marielle Pelissero, « It’s all good, we all here. Fred Moten en conversation », *Théâtre/Public* n° 233, *Scènes politiques, Du Maghreb au Moyen-Orient*, juillet-septembre 2019
- ROBINSON Marc, *The Other American Drama*, Cambridge University Press, 1994
—, *The American Play, 1787-2000*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009
- WETMORE Kevin J., Jr., *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2003
- WILSON August, *The Ground on Which I Stand*, New York, Theatre Communications

Group, 2001

WOLFE George C., « Performance Method », *Black Theatre, Ritual Performance in the African Diaspora*, dir. Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker II, Gus Edwards, Philadelphie, Temple University Press, 2002

YOUNG Harvey, *Embodying Black Experience: Stillness, Critical Memory, and the Black Body*, University of Michigan Press, 2010

— (dir.), *The Cambridge Companion to African American Theatre*, Cambridge University Press, 2013

—, *Theatre and Race*, New York, Palgrave Macmillan, 2013

ZYGMONSKI Aimee, « Amiri Baraka and the Black Arts Movement », *The Cambridge Companion to African American Theatre*, dir. Harvey Young, Cambridge University Press, 2013

Sur le *minstrel*

BEAN Annemarie, « Black Minstrelsy and Double Inversion, circa 1890 », *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*, dir. Harry J. Elam, Jr., David Krasner, Oxford University Press, 2001

COCKRELL Dale, *Demons of Disorder: Early Blackface and Their World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997

LHAMON Jr. William T., *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2004 [1998]

LOTT Eric, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and The American Working Class*, New York, Oxford University Press, 2013 [1993]

TOLL Robert C., *Blackening Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America*, New York, Oxford University Press, 1974

TOSCHES Nick, *Blackface. Au confluent des voix mortes*, Paris, Allia, 2003 [2001]

VI. Champ jazzistique

Ouvrages & articles théoriques

- BAUDOIN Philippe, *Une Chronologie du jazz*, Paris, Outre Mesure, 2007
- BARAKA Amiri, *Le peuple du blues*, trad. Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 1963
- , *Black Music*, New York, Akashic Books, 2010 [1968]
- , *Musique noire*, trad. J. Morini et Y. Hucher, Paris, Buchet-Chastel, 1969
- BERLINER Paul, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, 2009
- BÉTHUNE Christian, *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008
- CARLES Philippe, COMOLLI Jean-Louis, *Free Jazz, Black Power*, Paris, Gallimard, 2000 [1971]
- CARLES Philippe, CLERGEAT André, COMOLLI Jean-Louis (dir.), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994 [1988]
- Philippe Carles, Yves Citton, Alexandre Pierrepont, « Continuités, déplacements, brisures », *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, dir. Philippe Carles et Alexandre Pierrepont, Paris, Outre Mesure, 2016
- CUGNY Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009
- , « L'idée de forme dans le jazz », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 17, 2004, URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/461>. En ligne le 25 septembre 2018.
- DUFLO Colas, SAUVANET Pierre, *Jazzs*, MF, 2008
- JOST Ekkehard, *Free Jazz, Une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, trad. Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, 2002 [1975]
- ELLISON Ralph, « Richard Wright's Blues » [1945], *Living With Music. Ralph Ellison's Jazz Writings*, ed. Robert G. O'Meally, New York, The Modern Library, 2002
- , « The Charlie Christian Story » [1958], *Living With Music. Ralph Ellison's Jazz Writings*, ed. Robert G. O'Meally, New York, The Modern Library, 2002
- HODSON Robert, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, New York, Routledge, 2007
- HOFSTEIN Francis, *Au miroir du jazz*, Paris, éditions de la Pierre, 1985

- HURSTON Zora Neale, « Spirituals and Neo-Spirituals » [1934], *Folklore, Memoirs, and Other Writings*, New York, The Library of America, 1995
- IMBERT Raphaël, *Jazz supreme. Initiés, mystiques et prophètes*, Paris, L'Éclat, 2014
- JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *Une anthropologie du jazz*, Paris, éditions du CNRS, 2010
- LEVET Jean-Paul, *Talkin' that talk. Le langage du blues, du jazz et du rap, Dictionnaire anthologique et encyclopédique*, Paris, Outre Mesure, 2010
- LEWIS George E., « Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal*, vol. 16, n° 1, Spring 1996
- , « Singing Omar's Song: A (Re)construction of Great Black Music », *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, vol. 4, 1998
- MONSON Ingrid, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996
- MOUËLLIC Gilles, *Le jazz, une esthétique du xx^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000
- MURRAY Albert, *Stomping the Blues*, Da Capo Press, 1976
- PARAIRE Philippe, *Philosophie du blues. Une éthique de l'errance solitaire*, Les éditions de l'Épervier, 2012
- PARENT Emmanuel, « De l'actualité toujours renouvelée du "doute radical" sur ce qui est noir dans les musiques noires », *Volume ! La revue des musiques populaires*, « Géographie, musique et postcolonialisme », vol. 6, n° 1-2, Bordeaux, Seteun, 2008
- , (dir.), *Volume ! La revue des musiques populaires*, « Peut-on parler de musique noire ? », vol. 8, n° 1, Bordeaux, Seteun, 2011
- , « Humour et *Signifying* dans la tradition noire américaine », *L'art du jazz*, n° 2, Paris, éditions du Félin, 2011
- , *Jazz Power, Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, Paris, CNRS éditions, 2015
- PIERREPONT Alexandre, « À jamais, à présent. Le champ jazzistique en son temps », *L'Homme*, n° 158-159, avril-septembre 2001
- , *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002
- , « Let My Children Hear Music, Pour une ethnographie des phénomènes de

- transmission dans le champ jazzistique », *L'Homme*, n° 177-178, 2006
- , notes de pochette de Joëlle Léandre, George Lewis, *Transatlantic Visions*, enregistré en direct au Vision Festival XIII, New York, RogueArt, juin 2008
- , « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la “Great Black Music” selon les membres de l’AACM », *Volume !, La revue des musiques populaires*, vol. 8, n° 1, « Peut-on parler de musique noire ? », Bordeaux, Seteun, 2011
- , *La Nuée. L’AACM : un jeu de société musicale*, Marseille, Parenthèses, 2015
- , « The Salmon of Wisdom: On the Consciousness of Self and Other in Improvised Music and in the Language that Sets One Free », *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1, dir. George E. Lewis et Benjamin Piekut, Oxford University Press, 2015
- , « L’arche de la musique. Entre les lignes, les sons de la double conscience », *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, Paris, Flammarion/Musée du Quai Branly, 2016
- , « Le Maelstrom et la myriade. Polymorphisme et puissance de transformation dans les musiques du champ jazzistique », *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, dir. Philippe Carles, Alexandre Pierrepont, Paris, Outre Mesure, 2016
- PIERREPONT Alexandre, SÉITÉ Yannick (dir.), *L’improvisation : ordres et désordres*, Revue *Textuel* n° 60, Paris, 2010
- RINZLER Paul, *The Contradictions of Jazz*, Toronto, The Scarecrow Press, 2008
- ROGERS J. A., « Jazz at Home », *The New Negro*, dir. Alain Locke, New York, Atheneum, 1992 [1925]
- SIRON Jacques, *La Partition intérieure*, Paris, Outre Mesure, 2004 [1992]
- TAGG Philip, « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” » [1987], *Volume ! La revue des musiques populaires*, « Géographie, musique et postcolonialisme », vol. 6, n° 1-2, Bordeaux, Seteun, 2008

Biographies, essais, entretiens & articles de presse

- BINCHET Jean-Pierre, « Honnête Ornette », *Jazz Magazine*, n° 119, juin 1965
- COLTRANE John, KOFSKY Frank, *Conversation*, trad. P. Miquel, Nantes, Lenka Lente,

2017

ELLINGTON Duke, « Duke Ellington: Interview in Los Angeles: On *Jump For Joy*, Opera and Dissonance as a “Way of Life” (1941) », *The Duke Ellington Reader*, dir. Mark Tucker, Oxford University Press, 1993

HOPKINS Ernest J., « In Praise of “Jazz”: a Futurist Word Has Just Joined the Language », *The Bulletin*, San Francisco, 5 avril 1913

LÉANDRE Joëlle, *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, MF, 2008

MINGUS Charles, *Beneath the Underdog*, Vintage Books, 1971

PARKER William, *Sound Journal*, trad. Alexandre Pierrepont, Vitry-sur-Seine, Sons d’hiver, 2004

RAWSON Hugh, « Jazz Is a Four-Letter Word », *About Words. A Blog From Cambridge Dictionary*, 27 juin 2011, URL : <https://dictionaryblog.cambridge.org/2011/06/27/jazz-is-a-four-letter-word/>. En ligne le 28 janvier 2018.

SHIPP Matthew, DALACHINSKY Steve, *Logos and Language: A Post-Jazz Metaphorical Dialogue*, Paris, RogueArt, 2008

SPELLMAN A. B., *Four Jazz Lives*, University of Michigan Press, 2004 [1966]

TAYLOR Arthur, *Notes and Tones, Musician-to-Musician Interviews*, New York, Da Capo Press, 1993 [1977]

TATE Greg, *Flyboy 2: The Greg Tate Reader*, Londres, Duke University Press, 2016

VII. Autres champs disciplinaires (études postcoloniales, musicologie, théorie littéraire, sociologie, histoire, philosophie)

ACCAOUI Christian, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001

BALDWIN James, *Retour dans l’œil du cyclone*, trad. Hélène Borraz, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2015

—, « Black English: A Dishonest Argument » [1980], *The Cross of Redemption, Uncollected Writings*, dir. Randall Kenan, New York, Pantheon Books, 2010

—, *The Last Interview and Other Conversations*, Melville House, 2014

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

- BEATTY Paul (dir.), *Hokum: An Anthology of African-American Humor*, New York, Bloomsbury, 2006
- BELLOT Marc, « Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain », *La Clef des langues*, Lyon, ENS de Lyon/DEGESCO, octobre 2008. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/ralph-waldo-emerson-et-le-transcendantalisme-americain#section-4>. En ligne le 29 août 2019.
- BHABHA Homi, *Les lieux de la culture*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994]
- BONA Dénètem Touam, *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, PUF, 2016
- CHAMBERS Mary-Lynn, « The Role of African American Dialect in Literature from 1800 to 1970 », *De la créativité*, dir. Ghislaine Sathoud et Chérif Seck, Elizabeth City, Wasteland Press, 2012
- CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997
- COATES Ta-Nehisi, *Une colère noire*, trad. Thomas Chaumont, Paris, Autrement, 2015
- COLLINS Patricia Hill, *La pensée féministe noire*, trad. Diane Lamoureux, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2017 [2009]
- CROSTA Suzanne, *Le Marronnage créateur : Dynamique textuelle chez Édouard Glissant*, Sainte-Foy, Québec, GRELCA, 1991
- CUSSET François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983
- DU BOIS W. E. B., *Les âmes du peuple noir*, trad. Magali Bessone, Paris, La Découverte, 2007 [1903]
- EDWARDS Brent Hayes, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press, 2003
- EMERSON Ralph Waldo, *Essays and Lecture*, New York, Library of America, 1983
- , *Nature*, trad. Patrice Oliete Loscos, Paris, Allia, 2015 [1836]
- , *Compter sur soi*, trad. Stéphane Thomas, Paris, Allia, 2018 [1847]
- ELLISON Ralph, « Donne le change et change la donne » [« Change the Joke and Slip the Yoke », 1958], trad. Emmanuel Parent, *Gradhiva*, n° 10, 2009
- , *Shadow and Act*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2011 [1964]

- GATES Henry Louis, Jr., « Dis and Dat: Dialect and the Descent », *Figures in Black, Words, Signs, and the "Racial" Self*, New York, Oxford University Press, 1987
- , *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988
- GILROY Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2010 [1993]
- GLISSANT Édouard, « Sur l'opacité », *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969
- , « Lieu clos, parole ouverte », *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990
- GREEN Lisa J., *African American English: A Linguistic Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002
- HARNEY Stefano, MOTEN Fred, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, Minor Compositions, 2013
- HURSTON Zora Neale, « How It Feels to Be Colored Me » [1928], *The Norton Anthology of African-American Literature*, dir. Henry Louis Gates, Jr., Nellie Y. McKay, et al., New York, W. W. Norton & Company, 1997
- , « Characteristics of Negro Expression » [1934], *The Jazz Cadence of American Culture*, dir. Robert O'Meally, New York, Columbia University Press, 1998
- JOHNSON James Weldon, « Preface » [1921], *The Book of American Negro Poetry*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1931
- , *Negro Americans, What Now?*, New York, The Viking Press, 1934
- LOCKE Alain, « The New Negro », *The New Negro*, New York, Atheneum, 1992 [1925]
- , « Negro Youth Speaks », *The New Negro*, New York, Atheneum, 1992 [1925]
- MESCHONNIC Henri, *Les États de la poétique*, Paris, Puf, 1985
- MIANO Léonora, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012
- PARISOT Yolaine, « Littératures caribéennes : écrire le présent dans les marges de la contre-histoire », *Itinéraires*, 2009-2, 2009
- PARISOT Yolaine, PLUVINET Charline (dir.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015
- ROCH Alexandra, *Le marronnage dans la littérature caribéenne*, Paris, L'Harmattan, 2017
- ROUGET Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de*

la musique et de la possession, Paris, Gallimard, 1980

TAP Pierre, « Identité », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/identite/>. En ligne le 12 avril 2019.

THIONG'O Ngugi wa, *Décoloniser l'esprit*, trad. Sylvain Prudhomme, Paris, La Fabrique, 2011 [1986]

WIDEMAN John Edgar, « The Black Writer and the Magic of the Word », *The New York Times*, 24 janvier 1988, URL : <https://www.nytimes.com/1988/01/24/books/the-black-writer-and-the-magic-of-the-word.html>. En ligne le 27 avril 2019.

ZINN Howard, *Une histoire populaire des États-Unis de 1492 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Marseille, Agone, 2014 [2005]

Sur la Vénus hottentote

BADOU Gérard, *L'énigme de la Vénus hottentote*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2000

BOËTSCH Gilles, BLANCHARD Pascal, « La Vénus hottentote ou la naissance d'un "phénomène" », *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, dir. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire, Paris, La Découverte, 2011

CHALAYE Sylvie, « Reconstruire le corps de Saartjie Baartman », *Culture(s) noire(s) : la scène et les images*, dir. Sylvie Chalaye, *Africultures* n° 92-93, Paris, L'Harmattan, 2013

—, « L'invention théâtrale de la "Vénus noire", De Saartjie Baartman à Joséphine Baker », *L'altérité en spectacle, 1789-1918*, dir. Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015

—, « Reconstruire l'"Autre" corps : émancipation et création contemporaine », *Sexe, race & colonies*, dir. Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas, Christelle Taraud, Paris, La Découverte, 2018

COHEN William B., *Français et Africains, Les Noirs dans le regard des Blancs, 1530-1880*, trad. Camille Garnier, Paris, Gallimard, 1981

CUVIER Georges, *Extraits d'Observations Faites sur le Cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote*, 1817, disponible en ligne, URL : https://archive.org/details/bub_gb_R2q2Weu3Q4IC. En ligne le 18 juin 2019.

- FAUVELLE-AYMAR François-Xavier, « Les Khoisan : entre science et spectacle », *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, dir. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire, Paris, La Découverte, 2004
- GILMAN Sander, « Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature » in *Race, Writing and Difference*, dir. Henry Louis Gates Jr, Chicago, University of Chicago Press, 1985
- GORDON-CHIPEMBERE Natasha (dir.), *Representation and Black Womanhood: The Legacy of Sarah Baartman*, New York, Palgrave Macmillan, 2011
- MAGUBANE Zine, « Which Bodies Matter? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the “Hottentot Venus” » [2001], *Black Venus 2010*, dir. Deborah Willis, Philadelphie, Temple University Press, 2010
- SCULLY Pamela, CRAIS Clifton, « Race and Erasure : Sara Baartman and Hendrik Cesars in Cape Town and London », *Journal of British Studies*, vol. 47, n° 2, avril 2008
- SOUBRIER Virginie, « La Vénus hottentote sur la scène contemporaine, ou le théâtre en question », *Culture(s) noire(s) : la scène et les images*, dir. Sylvie Chalaye, *Africultures* n° 92-93, Paris, L'Harmattan, 2013
- TCHAMITCHIAN Raphaëlle, « On t'appelle Vénus », *Africultures*, 17 mars 2013, URL : <http://africultures.com/on-tappelle-venus-11397/>. En ligne le 10 juillet 2019
- WILLIS Deborah (dir.), *Black Venus 2010*, Philadelphie, Temple University Press, 2010

VIII. Œuvres littéraires

Théâtre

- BARAKA Amiri (LeRoi Jones), *Dutchman*, New York, Harper Perennial, 2001 [1964]
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952
- CORMANN Enzo, *La Révolte des anges*, Paris, Minuit, 1998
- DU BOIS W. E. B., *The Star of Ethiopia*, dans *Black Theatre USA: Plays by African Americans, The Early Period 1847-1938*, dir. James V. Hatch, Ted Shine, New York, The Free Press, 1996 [1913]
- EFOUI Kossi, *Le Corps liquide*, in *Nouvelles écritures 2*, Lansman, 1998

- , *Io (tragédie)*, Le bruit des autres, 2006
- GELBER Jack, *The Connection*, New York, Grove Weidenfeld, 1957
- GENET Jean, *Les Nègres*, Paris, Gallimard, 1958
- GRIMKÉ Angelina, *Rachel*, dans *Black Theatre USA: Plays by African Americans, The Early Period 1847-1938*, dir. James V. Hatch, Ted Shine, New York, The Free Press, 1996 [1916]
- HANSBERRY Lorraine, *A Raisin in the Sun*, New York, Vintage Books, 1994 [1958]
- HURSTON Zora Neale, *Color Struck*, dans *Fire!!*, n°1, New York, novembre 1926
- KENNEDY Adrienne, *Funnyhouse of a Negro*, New York, Samuel French, 1999 [1964]
- , « Preface » [1987], in *One Act*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988
- KWAHULÉ Koffi, *Cette vieille magie noire*, Paris, Lansman, 1993
- , *Jaz*, Paris, Éditions théâtrales, 1998
- , *Misterioso-119/Blue-s-cat*, Paris, Éditions théâtrales, 2005
- LESCOT David, *L'Instrument à pression*, Arles, Actes Sud, 2004
- SHANGE Ntozake, *For Colored Girls who have Considered Suicide When the Rainbow is Enuf*, New York, Scribner, 2010 [1975]
- , *Three Pieces*, New York, St. Martin's Press, 1981
- , *Spell #7*, Methuen Drama, 2002 [1982]
- THÉAULON, DARTOIS et BRASIER, *La Vénus hottentote, ou Haine aux françaises, vaudeville en un acte*, Paris, Martinet, 1814, disponible sur Gallica, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57721188/f4.image>
- WARD Douglas Turner, *Two Plays*, New York, Third Press International, 1980 [1965]
- WILSON August, *Fences*, New York, Plume, 1986
- WOLFE George C., *The Colored Museum*, New York, Dramatists Play Service Inc., 1985

Roman & poésie

- DICKENS Charles, *Little Dorrit*, Wordsworth Editions, 1996
- ELLISON Ralph, *Invisible Man*, Penguin Books, 1952
- FAULKNER William, *Tandis que j'agonise*, Paris, Gallimard, 1934
- HAWTHORNE Nathaniel, *La lettre écarlate*, trad. Marie Canavaggia, Paris, Gallimard, 1954

- JOYCE James, *Ulysse*, trad. Jacques Aubert, Paris, Gallimard, Folio, 2013
- KAUFMAN Bob, *Solititudes Crowded with Loneliness*, New Directions Publishing, 1965
- MACKEY Nathaniel, *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate*, vol. 1-3, New York, New Directions Books, 2010
- STEIN Gertrude, *The Making of Americans*, Dalkey Archive Press, 1995 [1925]
- WHITMAN Walt, *Leaves of Grass*, Oxford University Press, 2005 [1855]

IX. Dictionnaires

- SOANES Catherine, STEVENSON Angus (dir.), *Concise Oxford English Dictionary*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008
- Trésor de la Langue Française informatisé, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, URL : <http://www.cnrtl.fr/>
- Urban Dictionary*, dictionnaire participatif en ligne, URL : <https://www.urbandictionary.com/>

X. Sources audio-visuelles

- ABRAMS Richard Muhal, *The Hearinga Suite*, Black Saint, 1989
- COLEMAN Ornette, *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic, coll. « Atlantic Masters », 1959
- , *Free Jazz: A Collective Improvisation*, Atlantic, 1961
- COLTRANE John, *My Favorite Things*, Atlantic, mars 1961, enregistré en octobre 1960
- , *Live in Japan*, Impulse!, 1973, enregistré en juillet 1966
- , *The Olatunji Concert: The Last Live Recording*, Impulse!, 2001, enregistré en avril 1967
- DALACHINSKY Steve, « Poésie et jazz : vers la liberté », entretien avec Raphaëlle Tchamitchian, *Hors-Série*, 18 août 2017, URL : <https://www.hors-serie.net/Diagonale-Sonore/2017-08-18/Poesie-et-jazz-vers-la-liberte-id254>. En ligne le 19 septembre 2019.
- JACOBY Oren, *The Topdog Diaries*, USA, Storyville Films, 2002
- PECK Raoul, *Je ne suis pas votre nègre*, Arte, 2016
- ROBERTS Matana, *COIN COIN Chapter One: Gens de couleur libres*, Constellation

Records, 2011

—, *COIN COIN Chapter Two: Mississippi Moonchile*, Constellation Records, 2013

—, *COIN COIN Chapter Three: river run thee*, Constellation Records, 2015

Annexes

I. Chronologie des œuvres de Suzan-Lori Parks

Non exhaustive, cette chronologie vise à donner des repères au lecteur. Certaines pièces ont été publiées plusieurs fois dans différentes versions ; nous n'indiquons que les dates qui servent de référence.

	Pièces	Créations, mises en scène & lectures	Autre
1 ^e période			
1984		<i>The Sinner's Place</i> à Amherst, MA	
1987	<i>Betting on the Dust Commander</i>	<i>Fishes</i> , lecture à l'International Women Playwrights Festival ; <i>Betting on the Dust Commander</i> au Gas Station (un bar dans le East Village) par S.-L. Parks	
1988	<i>Pickling</i>		
1989	<i>Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom</i>	<i>Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom</i> au BACA Downtown (Brooklyn) par Liz Diamond	
1990		<i>The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World</i> à BACA Downtown par Beth Schachter ; <i>Betting on the Dust Commander</i> au Company One Theatre (Hartford) par Liz Diamond	Sortie de <i>Anemone Me</i> , un film co-écrit et co-réalisé avec Bruce Hainley
1991	<i>Devotees in the Garden of Love</i>	<i>Pickling & Loco-Motive</i> à la New American Radio	
1992	<i>The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World</i>	<i>Devotees in the Garden of Love</i> au Humana Festival, Actors Theatre of Louisville par Oskar Eustis ; <i>The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World</i> au Yale Repertory Theatre par Liz Diamond	
1993	<i>The America Play</i>		

1994		<i>The America Play</i> au Public Theater par Liz Diamond	
1995	<i>Venus</i>		
2 ^e période			
1996		<i>Venus</i> au Yale Repertory Theatre, puis au Public Theater par Richard Foreman	Sortie de <i>Girl 6</i> , un film de Spike Lee dont Parks a écrit le scénario
1998	<i>In the Blood</i>	<i>Pickling</i> au Harlem Summer Arts Festival par Alison Eve Zell	
1999	<i>Fucking A</i>	<i>In the Blood</i> au Public Theater par David Esbjornson	
2000		<i>Fucking A</i> au DiverseWorks Art Space (Houston, Texas) par S.-L. Parks	<i>In the Blood</i> finaliste du Pulitzer Prize for Drama
2001	<i>Topdog/Underdog</i>	<i>Topdog/Underdog</i> au Public Theater par George C. Wolfe	<i>Topdog/Underdog</i> remporte le Pulitzer Prize for Drama ; nommée Master Writer Chair au Public Theater ; début de Watch Me Work
2002		<i>Topdog/Underdog</i> à l'Ambassador Theatre à Broadway par George C. Wolfe	
2003		<i>Fucking A</i> au Public Theater par George C. Wolfe	<i>Getting Mother's Body</i> (roman)
2005			Adaptation en téléfilm de <i>Their Eyes Were Watching God</i> de Zora Neale Hurston
2006	<i>365 Days / 365 Plays</i> (écrite du 13 novembre 2002 au 12 novembre 2003)	The 365 National Festival du 13 novembre 2006 au 12 novembre 2007	
2007			Adaptation du film <i>Ray</i> en comédie musicale : <i>Ray Charles Live !</i> créée au Pasadena Playhouse

2009		<i>Father Comes Home from the Wars, Parts 1, 8 & 9</i> au Public LAB par Jo Bonney ; Parks joue sa musique sur scène	
2010		<i>The Book of Grace</i> au Public Theater par James Macdonald	
2011		<i>The Book of Grace</i> au ZACH Theatre à Austin, Texas, par S.-L. Parks	
2012			Adaptation de <i>Porgy and Bess</i> pour Broadway
2014		<i>Father Comes Home from the Wars, Parts 1, 2 & 3</i> au Public Theater par Jo Bonney	
2015	<i>Father Comes Home from the Wars, Parts 1, 2 & 3</i>		
3 ^e période (hors corpus)			
2016	<i>The Book of Grace</i>	<i>The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World AKA The Negro Book of the Dead</i> au Signature Theatre par Lileana Blain-Cruz	Début de la résidence de deux ans au Signature Theatre ; création de Suzan-Lori Parks and the Band (ou Sula & the Noise)
2017		Au Signature Theatre : <i>Venus</i> par Lear deBessonnet ; <i>Fucking A</i> par Jo Bonney ; <i>In the Blood</i> par Sarah Benson	
2018	<i>100 Plays for the First Hundred Days</i>		
2019		<i>White Noise</i> au Public Theater par Oskar Eustis	Adaptation de <i>Native Son</i> de Richard Wright en téléfilm pour HBO ; National Geographic Global Television Networks annonce que Parks est <i>showrunner</i> de la mini-série <i>Genius: Aretha Franklin</i>

II. Notice biographique

Née le 10 mai 1963 à Fort Knox, Kentucky, d'un père lieutenant-colonel dans l'Armée américaine et d'une mère universitaire, Suzan-Lori Parks est la seconde de trois enfants. Son enfance est marquée par les départs et les retours de la guerre du père, ainsi que par les déménagements quasi annuels de la famille, qui le suit au gré de ses affectations. Scolarisée dans plusieurs États américains (dont le Kentucky, le Texas, la Caroline du Nord, le Vermont ou le Maryland), et même dans plusieurs villes d'Allemagne (de 1974 à 1978), Parks dit se sentir d'Odessa, Texas. C'est le seul endroit où elle a passé plusieurs années d'affilée, pendant que son père était au Vietnam¹¹⁹⁷. De son séjour en Allemagne, elle a gardé un attachement à la langue et à la culture (son mari est allemand).

En 1985, Parks obtient un Bachelor of Arts (l'équivalent d'une licence) avec mention en littératures allemande et anglaise au Mount Holyoke College (South Hadley, Massachusetts). Si elle a très tôt voulu devenir écrivaine, c'est à cette époque qu'elle décide d'écrire pour le théâtre, sous l'impulsion de James Baldwin. Pendant son cursus universitaire, elle suit un atelier d'écriture avec lui à l'université d'Amherst (Massachusetts). Elle y présente des nouvelles, et c'est lui, la voyant lire avec théâtralité, qui lui suggère d'écrire pour le théâtre. Cette rencontre est décisive ; Parks y fait référence dans presque tous ses entretiens. C'est donc à Mount Holyoke qu'elle écrit sa toute première pièce de théâtre, *The Sinner's Place*, qu'elle présente comme *senior thesis* (essai de fin de parcours), et qui n'a jamais été publiée. Par ailleurs, elle y met en scène *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* de Ntozake Shange.

En 1987, elle s'installe à New York. La toute première production d'une de ses œuvres, *Betting on the Dust Commander*, a lieu la même année dans un bar du East Village, le Gas Station, dans une mise en scène de Laurie Carlos (comédienne dans *for colored girls* à la création au Public Theater). « We ran for three nights, raconte-t-elle au critique de théâtre du *New Yorker*, Hilton Als. My dad, my mom, and my sister, and one of the homeless guys from the neighborhood—that's basically all the people who came¹¹⁹⁸. »

1197. Parks, citée par un(e) journaliste anonyme, « The Power and Audacity of Spoken Black English », *Academy of Achievement*, 22 juin 2007, URL : <http://www.achievement.org/achiever/suzan-lori-parks/#interview>. Consulté le 12 juillet 2017.

1198. « On a joué trois soirs. Mon père, ma mère, ma sœur, et l'un des SDF du quartier — voilà en gros notre

Dès la pièce suivante, les choses s'accélérent. *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* est créée en 1989 au BACA (Brooklyn Arts and Cultural Association, un centre culturel toujours actif aujourd'hui sous le nom de Brooklyn Arts Council) Downtown Theatre par Liz Diamond. Cette création marque le début d'un compagnonnage avec Parks qui dure jusqu'à aujourd'hui. Le spectacle est remarqué par la critique et la pièce remporte un Obie Award en 1990. À partir de là, toutes les pièces de Parks sont mises en scène au fur et à mesure de leur écriture. Il arrive que Parks participe aux mises en scène (elle dirige celles de *Fucking A* et de *The Book of Grace*), mais la plupart du temps elle reste en retrait. Leur parution (chez Theatre Communications Group) suit en général de peu leur création, et leur reconnaissance et leur diffusion n'ont cessé de croître, jusqu'à la consécration avec le Prix Pulitzer.

Depuis plusieurs années, Parks est accompagnée par le Public Theatre, qui a créé un poste de résidente pour elle (Master Writer Chair), et qui produit quasiment toutes ses pièces. Depuis 2008, elle y donne un atelier d'écriture public et gratuit, Watch Me Work, auquel nous avons pu assister (le 16 juillet 2014).

Assise à une petite table en bois, séparée des participants par un cordon, Parks est plongée dans l'écriture d'un texte, tapé à la machine à écrire. Tout en mâchant un chewing-gum, elle écrit sans s'arrêter, comme si les mots jaillissaient d'eux-mêmes. Comme le titre de la performance l'indique, nous sommes conviés à la regarder travailler, mais nous pouvons aussi écrire en même temps. Quelques personnes sont installées autour d'elle, sur des chaises et des canapés, et travaillent à leurs propres textes. Certaines sont manifestement des habituées. Au bout de quarante minutes normalement, mais sept minutes cette fois-là (elle devait partir plus tôt), Parks se lève et répond aux questions. Celles-ci doivent porter sur nos propres projets, jamais sur les siens. Pendant trente-cinq minutes, elle écoute les problèmes qu'on lui soumet et prodigue des conseils d'écriture. Ce jour-là, l'essentiel était peut-être dans cette phrase : « the thing that you're wrestling with is actually what you're writing¹¹⁹⁹ ».

Le fait d'intégrer le processus d'écriture dans l'histoire qu'on écrit se retrouve évidemment dans toutes ses œuvres, mais aussi dans cette performance, éminemment méta-

public. » Hilton Als, « The Show-Woman, Suzan-Lori Parks' Idea for the Largest Theatre Collaboration Ever », *The New Yorker*, 30 octobre 2006, URL : <http://www.newyorker.com/magazine/2006/10/30/the-show-woman>. Consulté le 13 juillet 2017.

1199. « Le truc avec lequel vous vous battez, c'est ça que vous écrivez. »

théâtrale. Comme l'analysent Philip C. Kolin et Harvey Young, « this staging certainly aligns with Parks's interest in the scopic—the watching of black bodies at work within her plays [...]. The playwright becomes a character even as she scripts them¹²⁰⁰. » Avec cette performance, Parks crée sa propre scène et joue son propre rôle. En outre, les séances sont filmées et diffusées en direct sur internet, de sorte que n'importe qui peut envoyer ses questions via le réseau social Twitter. Cela correspond à l'ambition universelle dont tout son œuvre témoigne : il s'agit toujours d'accueillir et d'embrasser le monde entier.

Parallèlement à ses activités théâtrales, Parks est scénariste pour la télévision et le cinéma (voir la chronologie ci-dessus), compositrice et musicienne (au sein de son groupe Suzan-Lori Parks and the Band, parfois appelé Sula and The Noise), et enseignante (à la New York University). En 2003, elle a également publié un roman, *Getting Mother's Body*, inspiré de *As I Lay Dying* de Faulkner, dans lequel on retrouve ses thèmes de prédilection et son humour.

1200. « Cette mise en scène s'inscrit en droite ligne de l'intérêt de Parks pour le regard — l'observation de corps noirs au travail dans ses pièces [...]. La dramaturge devient un personnage au moment même où elle en invente. » Philip C. Kolin et Harvey Young, *Suzan-Lori Parks in Person*, *op. cit.*, p. 22.

III. Entretiens

1. Entretien avec Suzan-Lori Parks

Réalisé le 12 juin 2017 à New York

SUZAN-LORI PARKS: [*Looking for the microphone on the recording device.*] So where is it, right here? Right here?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I think it's here. Do you mind if I put it closer to you?

SUZAN-LORI PARKS: No, I don't mind!

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Great.

SUZAN-LORI PARKS: I just want it to hear what you're saying also.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Uh, you're right. I'm going to talk louder. So... I'm doing a PhD dissertation about your plays, and their relationship to music and jazz in particular.

SUZAN-LORI PARKS: Oh! How exciting!

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It is very exciting.

SUZAN-LORI PARKS: Oh, well I'm happy you're having a good time.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah, I am, I really am. So I'm very curious about how your relationship to music has evolved?

SUZAN-LORI PARKS: Oh, that's a great question! That's a great question.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Because...

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, yeah, yeah. Because? Go ahead.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: At first, you have said that you heard your plays more than you saw them.

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, yeah, yeah.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Is it still true now? Or has that changed?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, now it's totally different. Now it's completely different. Yeah, so I heard my plays more than I saw them, maybe before earlier they were more like music or choral music, you know? Maybe. Maybe not. I don't know about that. But... You know, I think the first creative thing that I would do, I think, is write songs. I watch my son, he loves writing songs, making up songs, like "lalala", just singing like that. That's the first creative thing I did, and then you know... Now I just totally conceive, if I write a play or a movie or a novel or whatever, I can totally just see it, and I just like... It's just like I'm spying on people, or watching people, not spying, observing people and writing down what they're doing and what they're saying.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So now when you write, do you place yourself in the position of the spectator?

SUZAN-LORI PARKS: It's tricky, it's tricky. It's like both, I'm the spectator and I'm also the participant. It's like both. You know? So...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: You go back and forth?

SUZAN-LORI PARKS: Yeeaaah... or I'm just both at the same time. Yeah I know, it's weird but it's kind of like having an extended out of body experience. Right. You know there are people who leave their body when something bad is happening, you know? You know like you're in a trauma... But that's not it, it's an extended out of body experience but it's a really beautiful and positive extended out of body experience.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And this experience, does it have anything to do with sound... ?

SUZAN-LORI PARKS: [*Talking to the waiter.*] Some tea or something?

WAITER: Oh you're in the middle of something.

SUZAN-LORI PARKS: I'm just going to have some tea. Like, do you guys have a mint, like a mint tea or something?

WAITER: Fresh mint?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah could I have that please?

WAITER: Yeah, sure.

SUZAN-LORI PARKS: Thank you, yeah, the hot one, I'll have hot tea.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And this experience, does it have anything to do with sound or... ? Does it involve sound in any way?

SUZAN-LORI PARKS: Sure, sure, because they're talking. The people are talking.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So you still hear them?

SUZAN-LORI PARKS: Sure, sure, totally. I can just totally see them. So I guess, you could say it's a more fleshed out experience than what I used to have. Because it's actually flesh on it. It's not *just like* real life, like those people over there, it's not like watching those people over there, I mean I know those people are *real*. But when I'm writing a movie or something, like when I'm working on what I have [*showing her drafts*], I carry around these pieces of paper, writing constantly. It's like if I sit down, I can actually see them, I can see what they're doing, what they're saying, I can hear what they're saying. You know, I don't get so close to... so specific on the details, like what exactly they're wearing, you know the color of their coat, or the trim on their lapel, you know, I don't do that. Because that's... that's too much work, for me, to do. Unless, unless it's... unless the story depends on it.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Could we say that in a way you feel them in a more complete way now?

SUZAN-LORI PARKS: Sure. But not like I know exactly what they look like or I know exactly what... No, nothing like that, no, it's not that specific.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It's more like feeling who they are?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah. Like "Oh, it's a woman of African descent" or "It's a woman and she has curly brown hair", you know, more like that. I would say it's a more developed sense

of perception, I would say.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you always know if your characters are of African descent or not?

SUZAN-LORI PARKS: So far. But you know, tomorrow could be like “Oh, wow! I thought she was this and now she’s that!”. But so far, I’m pretty clear on “that’s who she is, that’s who he is, that’s what they’re doing”. [*To the waiter.*] Thank you so much.

WAITER: You’re welcome.

SUZAN-LORI PARKS: Oh wow, you’re so kind.

WAITER: Do you want any honey?

SUZAN-LORI PARKS: No thank you, I’m good. Thanks so much. [*To Raphaëlle Tchamitchian.*] So, so far, I pretty much know... but like, what shade of brown they are, I don’t know, unless it’s important to the story. Like, look at these black people here, I’m here, you know, there’s the woman there, the man there, the man over there, we’re all slightly different shades of African American... Our waiter... So that I don’t know. Or where they’re from specifically, you know. America, Britain, France, African continent, unless it’s specific to the story, unless it’s intrical to the story. It’s the same thing also if they’re of European descent, or of Asian descent, you know. I know the general, like a sketch.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And it affects the way they behave and the way they talk, and the way they...?

SUZAN-LORI PARKS: Sure, sure, sure. But that’s not to say that all, you know, all Americans or people of European descent have the same world vision. Or all people of African descent have the same world vision. I mean, we can’t go there. We have to be very specific in the creation of character. And just, each beat at a time: what is their story and why are they here telling us a part of their story? We can’t and we wouldn’t just say “Oh there’s a Hispanic woman, oh we know her story!” We don’t, we don’t, we have to get to know her. And that’s the creative process.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: You have said that you don’t really listen to music anymore when you write, is that true?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, I probably do now. I probably changed. I used to listen to music all the time while writing, now, you know, I write a lot faster now, and I play a lot more music than I used to, and I write a lot faster, so... I sort of... listening to music, I do, but only when it’s helpful. It’s like now... well now I also have my son, we have a small apartment, my son runs around...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: That’s a kind of music!

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, rararara! [*Laughs.*] You know, my husband might be practicing scales on his guitar and... So I’m just sitting there, you know, typing really fast, staring at my computer screen, and so I might not turn on music then because it’s just too many sounds you know, so...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: How did your band influence your writing?

SUZAN-LORI PARKS: Well now it's great, because I write more songs. It means a lot to me because it's such a big deal, I think, like if you have a career doing one thing, like a big tree, right, to then venture out and do something in addition to that that's not really connected. Some people will only define themselves as a whatever, you know, but for those of us who feel more expansive, we should encourage ourselves to be all that we are. You know. Instead of what the world wants to... The tricky thing is that it goes *against* the capitalist impulse. It is easy to make money as a... if you're a one thing. If you're leading lady, actress, you know what I mean, if you're comedic actress, or whatever, if you're a serious playwright, if you're an indie song writer. If you put yourself in a box and stay in that box, it is easier to market your shit which makes you more viable in the structure of capitalism. If you are expansive, it is more difficult. You're harder to quantify and so sometimes people don't know what to do with you. In your career and in your private life. It's funny, today we were just having lunch and Christian, my husband guy [*laughs*], he made a slush [*laughs*], and his plate, he has many vegetables, a piece of chicken, and something else, he has like a hundred different tastes, right? And I have, like, three. And I'm eating my food and we put like kimchi over everything because we like kimchi, and we're eating our food and I'm saying "Look at all those things on your plate! You... you..." and he said "That's what makes me a perfect match for you, because I appreciate all this, you're *all* that, you're like this and that and this and that and this and that... I like, I like a whole bunch of different kind of stuff going on" I'm like "Oh okay." Because he can handle it. But a lot of the times the industry, you know, can't, and it's just a challenge, you have to be that much more strong. You have to be strong if you want to... Sure you write academic writing but also, what if you also wanted to have a band or what if you also wanted to start writing screenplays or you wanted to direct screenplays, or... whatever! You wanted to dance, or be a choreographer, or whatever you want to do. And you have to, you would have some explaining to do but I would say "Don't worry about it. Just keep doing it. And let the work be its own explanation," you know.

So anyway, I write plays and so, writing movies is not really a departure, right? Writing novels is kind of a departure, but not really, it's still writing words. Writing screenplays, TV scripts, essays, it's not really a departure from this main tree. But having a band and performing on stage is different. So it's kind of like stepping out of your comfort zone, and I do it all the time, and I love doing it, because that's when you realize like how... how much you've grown, you know? So... But I did it because I've always been writing songs, even as a little kid. So finally I just said "I really want to have my band, I don't want to not have this." So we just started doing it and it's been really fun. So how does it affect my music? I write a lot more songs now because I can write them for the band. I used to have to think: "Oh how do I fit them into a play?" you know? And I had to kind of like put them... my novel has songs in them and I was like hiding them in my novel... [*Laughs.*] it was so... I was secreting them in because I didn't know where to put them. And I was like "Oh I'll write a play and put some songs in there". I don't have to hide anymore, I can be out in the open. "I'll just be in a band! And write songs for the band!" It's very honest, it's very... But it's also nerve-racking because you know, I'm on stage playing and singing and I have to remember all the chords...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: How does it feel to be on stage?

SUZAN-LORI PARKS: I love being on stage so... I really enjoy performing, I mean as a singer,

or a lecturer, I love being on stage, but it's tricky, only because I watch people in the audience and they're like [*makes a face*] and I think they don't like the song and afterwards they go: "It's really you! I mean, I came out of your play, I'm standing here and there's Suzan-Lori Parks on stage." They're confused.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: In the audience the other day I noticed people were making very serious faces, but I thought it was because... We were just getting out of *Venus*, which is a very, very deep play... It needs to be digested you know.

SUZAN-LORI PARKS: That's true.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So at some point I wondered how *you* felt on stage, seeing only serious faces...

SUZAN-LORI PARKS: It's interesting because they're seeing, they have left an experience and the play was done so well and... But I wrote it, you know, in 199-what-5? A long time ago. So that is such a long time ago for me, and here I am in the present moment being who I am now, and they're trying to reconcile many things. They're trying to reconcile emotions that were stirred over by the beautiful production of *Venus*, which is great, and then they're trying to reconcile the fact that the person on stage they see wrote that play that they just saw but the person on stage isn't being serious, she's being light-hearted and fun and playing the guitar and singing fun songs. And there's a lot going on.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Fun and not so fun. It depends on the songs.

SUZAN-LORI PARKS: You're right, you're right. Some of the songs are serious, some songs are very serious. So anyway, I asked the people who were on the theater, because I thought maybe a lot of playwrights who have their residency did extra things, you know like display their paintings, or perform in their band, and they were like: "No". So... But it's okay.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: You just said that it's not the same thing, like writing is one thing and singing is another, but... do writing and singing come from the same necessity for you? Do they come from the same flow?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, yeah, yeah, sure. They come from the same flow. And that's why... But they're just different things, I mean they're different expressions. You know, as a writer, like I said, I'm having a very positive and beautiful outer body experience, right? As a singer, on stage, I'm not having an outer body experience at all. I am completely integrated, and that's what's really cool about it. Finally, after all these, you know, I'm not having this double self, actually it's all integrated together, and that's why it's really important for me to do that. And some writers don't have this other thing they long to do so they're not separate, you know? But for me, for someone who's been this separate person, so now I'm just all one person. Which is really interesting. Which is I think why I might write more effectively and more efficiently, you know, now. I think when one integrates her power, whatever that means, you're a writer and a singer, you know, you're a playwright and a performer, you know, when we start integrating our power, we gain strength from that. When we're all a collection of disparate parts, then there's a lot of... it takes a lot of time, you know, to get it all together, but when you're all one... It's like all these rivers that you've had now I'm in a sea, I'm an ocean now, I'm one thing. Sometimes. Not always. [*Laughs.*] Sometimes I can't figure out what to wear to go to a party... You know. My husband, he does that, Christian is good for

that. I'm like: "What am I going to wear?", he's like: "Wear that! You look great!". So there's a lot of work to be done still.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I love that quote by Nina Simone...

SUZAN-LORI PARKS: Oh Nina Simone!

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: ... that says: "Jazz is not just music, it's a way of life, it's a way of being, a way of thinking." What do you think about that?

SUZAN-LORI PARKS: That's great. Well Nina Simone is a great artist, yeah? I think she was trained... As a child she was trained as a classical pianist and then she started playing jazz and like changed her name because she didn't want her mom to... I don't know her story but she has a very beautiful story, she's such a powerful artist. You know "jazz is not just music," right, "it's a way of life. It's a way of thinking." I think... From what I understand of jazz, I'm not a jazz scholar, you know, I'm not even a jazz musician. It's a very complicated art form that I don't... I don't play jazz music. But I have a deep appreciation for it. From what I understand, it's a combination of rigorous structure and also a deep attention to spontaneity and improvisation. So both, you know? And that's like having the outer body experience. It's both. You're in both places. So you're deep in both traditions at once. There's a... You know jazz compositions are very rigorously structured and yet they also leave room for the musicians or singer, what have you, to improvise. So if you live your life like that, if it's a "way of thinking", that's like... what is that called? *The Art of War* I think it's called. There's a famous book... I forget who wrote it. It's an old famous book called *The Art of War* and it says something like "The general has a battle plan but when he's in the battle, he's in the battle". Meaning when he's in the battle, he lets go of the plan and he's in the moment. A general has a battle plan but when he's in the battle, he's in the moment. So that idea of jazz meaning, we have a plan, we have a structure, and we appreciate that structure, but at the same time we encourage ourselves to depart from the structure and take a leap. You know? And take a leap. And that's what the form, that's what the beauty of jazz is, so in your life you have a plan but you're also open to what's happening in the moment, so that you're receptive to what's happening in the moment.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you feel that's what you're doing when you're writing? Like, you have a plan and then you improvise within the plan?

SUZAN-LORI PARKS: Sure. And my students — I'm a teacher at NYU, right? — and my students totally freak out. I like to draw an outline, right, of the play, or the movie, or whatever, or the TV show, and they're like: "What do you mean? Doesn't that ruin all your spontaneity? You can't be spontaneous if you have an outline." I say: "Sure you can!" You can actually be more spontaneous if you have a plan, because then you don't have to worry about where you're going to end up. You know? So, yes, very much, I outline my work, and then I see what happens when I'm in it. Does that make sense?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah, totally, I can totally relate to what you're saying. In my own writing — it's not creative writing, it's academic writing —, but it's the same, I have a plan but then things come up and I just follow whatever's coming up, and I change the plan.

SUZAN-LORI PARKS: Right, right. And so if we look at jazz and Nina Simone's quotation, if we look back at that, a classical musician would — and that's a very beautiful form also —

but he or she would adhere to the page or to the written notes regardless, there's not a built-in place for improvisation, and that's what that is. Jazz, there is an encouragement, and a built-in space for the moment. I mean you could say the same for classical music, sure, because everyone doesn't play the *Well-Tempered Clavier* the same way, duh! But in jazz, it's very much a part of the tradition to sing your song, you know, play up to here and then sing your song. And then come back to the text, you know. So that's pretty cool. And that I can do more with my band than I do in a play. In the play I don't encourage improvisation of the text, you know, but I do encourage it with the band.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So you just said that you are not a jazz musician. Would you say that you're a blues musician?

SUZAN-LORI PARKS: Hum... I mean I play a fair amount of blues music, like Memphis Minnie I love, or... gosh, everybody, Lightnin' Hopkins, Memphis Minnie, all the great players... I'm a fan of people like Muddy Waters, Lightnin' Hopkins... those folks are great. But I don't play, all those blues musicians are really old... Big Bill Broonzy... They're all passed away, they're all dead. I really respect their music and I've learned to play many of their tunes, but we don't play them all in the band. I mean I play like two or three of their tunes... Hum. Reverend Gary Davis is another one. I play a lot of their tunes but we don't really play too many of them in the band. So I wouldn't consider myself a blues musician, it's more like Afro-Americana... Afro-Americana pop music, you know? I like a good, I love Americana music. I love roots music, it's also called roots music, and pop music. It's fun.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It's lighter.

SUZAN-LORI PARKS: It's lighter, that's my foundation but it's lighter. You know, everybody, they grew up somewhere and then you grow, you know. You were born somewhere and then you grow. That's kind of... I was born in the blues you could say, but I grew you know, into jazz, also opera (my dad loved opera). So there's some of that in there, and a lot of jazz, my mom loved jazz so, there's a lot in there... But... The kind of music I play, the kind of songs I write are more roots music, pop music, sort of.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: August Wilson once said that "he was a bluesman after all."

SUZAN-LORI PARKS: Oh yeah, right.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: He was talking of himself as a writer. Could you say something like that about yourself?

SUZAN-LORI PARKS: I'm a blues woman after all? I would say I'm a roots woman after all. With all that that means. In English, a roots woman... Hum... You know in music, roots music, it's a form of music, Americana roots. But a roots woman is sort of like a conjure woman... You know, like to conjure something, like a... To do spells, like kind of like a...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: A witch?

SUZAN-LORI PARKS: Kind of! Kind of. But in a good way. Not a bad woman. But you know, sitting in the woods, and like conjure... Yeah. So I'm more of a roots woman, after all. I'm more of a roots woman, not... The blues I have a lot of respect for, you know. My stuff is weirder, you know, it's weirder than that [*Laughs*]. Even my stuff today which is very... which is more and more sort of mainstream, its roots are deep in old tradition of narrative

construction which I have a lot of appreciation for. Yeah. So. Roots woman is I think a more... I like that.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: That word sounds magical.

SUZAN-LORI PARKS: It does! Yes, yeah. Exactly. Well, because the roots women were herbalists you know, they would have potions to cure people and they would mostly live, you know... yeah, sort of medical men and women who had their spells and their powers to cure people.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Like the “spells” in your plays. It’s magic, happening on stage.

SUZAN-LORI PARKS: I know, it’s a joke, I’m glad you get the joke! Yes, totally, totally.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Another great writer that you admire, James Baldwin wrote in “Many Thousands Gone”: “It is only in his music that the Negro in America has been able to tell his story.”

SUZAN-LORI PARKS: Huh. Huh... Wow. That’s pretty cool.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you know that quote?

SUZAN-LORI PARKS: Sure! He was my teacher you know.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I know, I know!

SUZAN-LORI PARKS: What’s happening to his house? In Southern France. Apparently his house... They’re going to close it down.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I don’t know.

SUZAN-LORI PARKS: You don’t know?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I have no idea.

SUZAN-LORI PARKS: It would be nice if they could save it. I mean have a place for people when they go to visit that part of the country to go and visit. Maybe they should move it. Someone should just buy it and they should like move it somewhere.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Where is it exactly?

SUZAN-LORI PARKS: Well I don’t know. Oh I bet we could... Should we look it up now?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah let’s do that!

SUZAN-LORI PARKS: Oh this is my son [*Showing her phone.*]. I was trying on some clothes in this clothing store, and I said “Put this on!” and he said “Look Mommy, I’m a rock star!” So, does he look like a rock star?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah!

SUZAN-LORI PARKS: Oh my goodness! He looks like he should be on stage and singing.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: He’s going to be a rap singer!

SUZAN-LORI PARKS: I hope he can do something else with his time. I look it up: “James Baldwin”... There was a whole controversy because they were going to bulldoze it down and all that. They should like... someone should buy it and move it, that’s my opinion. Oh, it’s

hum... Saint-Paul de Vence. It would be nice if someone like bought it. Anyway, if you hear anything, “April 30. Battling to save Baldwin’s house.” If you hear anything, tell them “Suzan-Lori Parks says ‘Someone should buy it and move it!’”

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Why don’t you buy it?

SUZAN-LORI PARKS: With what money? How much would it cost? I mean I’d buy it and then move it, I mean... Well, if you hear anything, call me. I don’t know how I’m going to buy it. I mean, we live... I don’t even own an apartment. Oh well.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So how do you understand this sentence, coming from a writer, and how do you relate to it?

SUZAN-LORI PARKS: “It is only through music that the Negro in America has been able to tell his story.” That’s funny because he is a writer and a fine writer. That’s interesting. He’s a writer, but the thing is he wrote so many beautiful things, and for him to feel that is very interesting because he had accomplished so much in his own writing. I don’t know. I think... I think that maybe Mr. Baldwin wanted to sort of point to the power of music you know, and how powerful music is in the African-American tradition. And sort of say, this is where we really manage to break through and tell our story in a real and powerful way. And maybe now, if he were looking around he would think differently like “What? Oh okay”, you know. Some people have, you know, achieved what to his mind back in 1950 music had already achieved so... I think just, he’s just very excited about what music has done and what music can do, you know. But for me, I think music for me, it’s just extra, it’s just an extra, wonderful, necessary thing. I mean me playing music, not listening to music.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: In your early plays, the music was in a way inside the language, with for instance Rep & Rev...

SUZAN-LORI PARKS: Right, right.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And then, in your most recent plays, to me, it’s like the music got outside of the language... Now it’s like they are both standing there and looking at each other. Can I say that?

SUZAN-LORI PARKS: Yes! I think that’s true. I think... the music became more... It’s sort of like came out, came out not like it’s hiding but it *emerged* in a way. When I was in high school, which is like when I was 16-17, I was playing the guitar, I was playing music, and I went to school, and a lot of kids... Because back then, there weren’t a lot of African American guitar players that were prominent, you know, and there were a lot of... It’s funny, how do you explain this? Long before there was the internet, when someone would say something, if you didn’t have an alternate viewpoint or if you weren’t aware of an alternate viewpoint, then you just took it as, like, true. For example, if someone said like: “No there were people alive when the dinosaurs were alive”, right, if you didn’t know the other way of thinking, you would take that as the truth, because there was a lot of... you couldn’t quickly look up the information on your phone, you couldn’t check it. So when I was a kid and people said: “There aren’t a lot of black people who play the guitar”, I would say... and I would look round in popular culture and back then there weren’t a lot of black people playing the guitar, visible at that current time in popular culture. Twenty years before, all the great guitar players were black. But I didn’t... I wasn’t alive, I’d never seen anybody, right? So

they were like: “You shouldn’t play the guitar because that’s not something black people do.” And so I put it down. You know, kids, you’re under pressure... Well for me, I wanted to, you know, be included. I didn’t want to be excluded. A lot of schools I went to, I moved around a lot, my dad was in the army, and... so I was always the only black kid in the group, so I didn’t want to be, you know, excluded. So “okay, playing the guitar makes me weird, and you guys don’t think I should play the guitar, oh... Well I won’t play the guitar, I don’t need to,” you know. So what I’m saying is... As a writer, I knew black writers, I’d heard of Mr. Baldwin, there were lots of important black writers, so I could be like that.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah you could relate to them because you knew them.

SUZAN-LORI PARKS: Right! I knew about them. I had heard of them. I hadn’t heard of many black guitar players, it was only later, when I did a little bit of research that I realized all of the guitar players that I love... you know. But, but, that was the time, so it’s okay. It’s okay, I don’t mind. At least I’m doing it now. And that’s our responsibility, we might have gotten something, we might have missed out on something, when we were younger, or whatever, but once you wake up, actually, once you get woke, you have responsibility, and you have responsibility to yourself, first and foremost, to do your thing. Whatever that is. So here I am. Doing my thing. Drinking my tea.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you think African Americans are staged now in a more interesting and complex way than they used to be when you started to write in the ‘80s?

SUZAN-LORI PARKS: Oh yeah, I definitely think so. There’s more, I mean yes, there’s more opportunity, there’s more diversity, there’s more awesome people doing things, I mean you have Shonda Rhimes and you have Oprah Winfrey and you have Denzel Washington, you have a lot of people from different tiers, the folks who did *Twelve Years a Slave*, you have awesome actors, producers, directors. The guy who did, Ryan Coogler who did *Creed*, the movie *Creed*, which is beautiful. Oh it would surprise you. It’s, you know the movie *Rocky*, about Rocky.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I’ve never seen it...

SUZAN-LORI PARKS: It’s actually, the first one is pretty good. So anyway, the idea that Rocky, the character, he fights a man in the big fight at the end, and the story about *Creed* is that years later, that man he fought in the ring has a son, and the son grows up and finds Rocky and they form a friendship because the young man wants to be a boxer. So anyway, the point is that there are a lot of African American people, or people of color, or whatever, doing beautiful things. *I Am Not Your Negro*, did you see that movie?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Oh yeah, it’s beautiful.

SUZAN-LORI PARKS: That was fucking great, right?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So great. Such a beautiful movie.

SUZAN-LORI PARKS: I know. I was just like “Whaaaaa?!” It’s just like... [*claps*]. I was so, so good. So good. Ava Duvernay is making beautiful movies. I mean there’s so many people out there making great stuff. Great stuff on TV.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And what about theater?

SUZAN-LORI PARKS: Sure, there's great stuff in the theater too! There's, you know, there's George Wolfe, Ruben Santiago-Hudson, Kenny Leon, and Liesl Tommy, there's all these great directors. There's Lynn [Nottage] who just won the Pulitzer for the second time, and... Branden [Jacobs-Jenkins]... I mean there's tons of writers now when there used to be not so many. Now, I'll tell you what, there used to be a lot but only one or two of a generation would be recognized. Because August Wilson was recognized, there were also a lot of other great writers writing. But the culture chose not to recognize all the wonderful ones, they only chose to recognize like *one* at a time. Now they can recognize like more than one at a time and that's an advancement for the culture. I think it's good for the culture. Just like there are like many many great, you know, woman writers, and many many white man writers, white male writers. There are also many many great writers of African descent. It's good. It's a win, I think it's good for everybody.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you think you have impulsed a change in a way with your plays?

SUZAN-LORI PARKS: Well, it's funny because I wouldn't have thought much about it, except, the Signature Residency One sort of forced me to think about the change I may have created. And so I was surprised to meet people like you, or like other people who are like: "Yeah, I read your play, you know, twenty years ago, and it really moved me, whatever", and I'm like "Wow, I never thought that it would do that!" So yeah, I think there's something that has happened because I've been writing and I've been sticking to it and I've been growing as a writer. That's the other thing. Because again I think it's hard, but again, you find your box, you put yourself in a box and then the question is do you grow or not? Or do you just keep doing the same thing you've been doing? And *Venus* and *Last Black*— all my plays that I wrote twenty years ago are very different from my plays now, and you can look at them and go [*makes a face*]. You know so I've changed! That's very... I would say daring. I could have stayed doing the same thing and developed a whole cool career out of that, just doing that, stuff like that. You know? Instead I just grew and I think that hopefully it encourages artists coming up and people who see it. A lot of people think that *Venus* is a new play, when they realize I wrote it a long time ago...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Really?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, they say "Oh wow, you just wrote it" and I'm like "No..."

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: [*Laughs.*]

SUZAN-LORI PARKS: But well, who knows, I didn't write it to change things, I just wrote it because I had to write it or something.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you feel the same urge to put new ways of representing African Americans on stage now as you did in the '80s or in the '90s?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, yeah, yeah. ... I feel like... If "new ways" is honest, true, is an honest character, fully developed character, honest, I don't mean like an honest, like a character who doesn't lie, I mean a character with many facets, with complexity.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Like Hero [*in Father Comes Home From the Wars*].

SUZAN-LORI PARKS: Exactly. Exactly. A character with many angles to him. Characters with

depth. I think if that's a "new way" of representing African Americans on stage, and it still is, which is interesting, then yeah, I'm still committed to that. Yeah, sure.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yes?

SUZAN-LORI PARKS: Well, because I think at this point now, the market is interested in those kinds of characters, I think those kinds of characters are very hard to write. And I think then you have to say: "Do I have the skill?", and a lot of writers don't. They don't. But that's okay. That's just where they're at, you know. And I continue to develop my own skills, you know. It's great, I got a call this afternoon, and... I had a phone meeting and I talked to some people who are doing this TV show and they were like: "We want you to join." It's started its first season last year. I won't tell you the name of it because I haven't signed the paper yet, but they said "We want you to come on board and join the staff because you know how to construct characters", and it wasn't like black characters. "You know how to have characters like sing their song", so yeah, I'll come on board. So if it all works out, I'll join. It'll be fun. It's a good... it's a smart group of people... Hum... And then I hung up the phone and somebody else called and there's a movie that somebody wants me to write because I know how to construct characters. I've done all that really hard work. And I continue to do it because I'm still working on my own characters. I'm still encouraging myself, doing my thing.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Are you working on the other plays of *Father Comes Home From the Wars*?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, I am. I have, in my apartment I have a shelf... and it has drawers, and each drawer has a different project so like one movie is in this drawer and it has all this stuff and then the next drawer... so one of the drawers is *Father Comes Home*, and I have all the notes. So when I have a moment I pull it out and I work on it and then I put it away and I do something else. So it's a little... it'll get done. It'll get done. I have drafts of the next three. So... Yeah but it's a long, it's a lot of work, so.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: With all that change and all these new playwrights, do you feel that you are still pigeonholed as *the* African American playwright?

SUZAN-LORI PARKS: It's still, it's still true. I'm still called The African American playwright but like James Baldwin said, that doesn't have to... People can call me that because that's one of the things I am, but that's not the only thing I am. So, people can see you as something but, until you start seeing yourself that way, then you're still free. See what I mean?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah.

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, that's the trick, that's the trick. It takes a lot of... it takes presence of mind. You have to stay woke. That's what it means to stay woke, growing. It's not just marching around the street, protesting, which is good and great. But that's not enough. It's that mental act that you have to commit to every single day. ... So. Yeah.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: When you are in the rehearsal room, what do you do? How do you participate in the rehearsal?

SUZAN-LORI PARKS: Very good question. I delegate, so it's... Like... Jo Bonney, I work with Jo Bonney, it's *her* show, right? So I sit back, and if I have something to tell her, I whisper it

to her, I don't talk to the actors directly. No, no. And not because I don't like them or anything, but because, you know, I want to be respectful to the process. The director, she's really good at talking to the actors. That's her skill. My skill is not necessarily that. So I'll talk to her and she will then communicate things to the actors. When it's a new play, I'm pretty much there every day. When it's an old play, like *Venus* or... I'm not there too much. Because I'm working on new things. So... But I love being in the rehearsal room. But I can only do so much time...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Okay, so you don't necessarily attend every rehearsal...

SUZAN-LORI PARKS: No, especially if it's an old play. I'm hardly there... Like Lear [DeBessonet] who did *Venus*, I said "It's my play but it's your production, go for it." It's been done before I don't need to... There are a lot of writers who will go around and make sure that their play is cast exactly with the people that they approve of and... I'm like "Oh no, I don't got that kind of time." I turn it over to the great spirit and hey I hope it works out alright, I can't control everything and I don't want to. I'd rather be writing or creating the next new thing.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And yet your old plays look like they can be changed: you changed the title of the *Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* and added music in *Venus* for the Signature's productions.

SUZAN-LORI PARKS: Yeah, I added the music for the first song and then the whole song, beautiful.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah, beautiful song. Are your own plays still open? Are they still up to changes?

SUZAN-LORI PARKS: The play will speak to me. I mean, it's like a sarcophagus, you know, like a mummy, like an Egyptian mummy... Like a sarcophagus, a coffin. So you open it up, you dig it up, you open the sarcophagus, and the mummy says: "Gimme a song or two" and I'm like: "Fine." You know, I add things. But I'm not going to hover and micro-manage, I don't micro-manage. Yeah. No, no, no. I will do what the experience asks of me but I won't try to control it.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Does your practice in the rehearsal room impact your writing? Or are they two separate things?

SUZAN-LORI PARKS: Well if it's a new play and I'm in rehearsal, you know I change a lot in rehearsal, but if it's an old play I don't change much. But hum... no, like *Venus* I didn't... we cut some stuff, but you know we didn't... We added a few words here and there, but I didn't change much. There's been a lot of research on the Hottentot Venus since I wrote the play, and I didn't go back and read stuff... It's... you know. I'm so focused on writing new things. So I've got to write new things.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: You chose to write plays. What did theater allow you to accomplish that writing novels only wouldn't have allowed you to?

SUZAN-LORI PARKS: That's a good question. Yeah, because I wanted to be a novelist at first when I took Mr. Baldwin's class. I was thinking I was going to be a novelist. And he said I'd be good at playwriting and I was like "Okay!" I mean I didn't think anything of theater at all,

I didn't like it actually, it was too phoney, but anyway... Here we are! I think it allowed me to be... I think it's more my personality, you know? I think I'm more of a... I mean when I wrote my novel, I spent, I mean you spend a lot of time alone, writing, I did anyway, and then I'd send it to the editor and she worked on it, you know and then we published it. And I went on book tour and that was fun. That was the public part of it. But with theater, you write a draft, and you're interacting with people right away, and I think that's probably more my personality. To be more solitary, very solitary, very focused, and then, come out of the gold mine with the treasure, right away, and interact with people. So it gives me more of a social life you could say.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So when you say you interact with people right away, it means that you put on readings?

SUZAN-LORI PARKS: Oh no, no, no... Right away, if the play is ready, like my new play, I wrote it in February and I had a reading of it a couple of weeks after, and my agent liked it and he said: "Come on, let's have a reading." So we had a reading right after, right away. I don't always do that, but it was fun. But I think it gives me more of a social component in my life, which if I had been a novelist I would have spent a lot more time alone which would have been okay too. But I think I'm more of a ham, we say... you know "ham" in American English? Like a character, because I'm more of like a social character. It's good, you know.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: What's it called, the new play?

SUZAN-LORI PARKS: I can't tell you, it's a secret! I'll tell you when we get a little further along... It's like "what's the baby- Oh my baby's name is Charlie" and their baby is not born yet, and you go: "Oh don't tell me the baby's name yet!" You know what I mean, they're like talking about it as if it's like, you know... Anyway.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I understand.

SUZAN-LORI PARKS: Oh, okay, I have to go in like 15 minutes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Okay, okay, great. Have you ever heard about the francophone Afropean playwrights...

SUZAN-LORI PARKS: Afropean?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Afro and European playwrights...

SUZAN-LORI PARKS: Oh that's cool.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: ... like Koffi Kwahulé or Léonora Miano or Kossi Efoui?

SUZAN-LORI PARKS: No, I haven't. It'd be cool to learn about their work though.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yes, you have things in common.

SUZAN-LORI PARKS: Oh that's exciting, that's exciting. I don't know them but I'd like to get to know them. I should come over and visit them so I could meet them.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah!

SUZAN-LORI PARKS: I'll have to learn French...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: You don't speak French?

SUZAN-LORI PARKS: German.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: There's French in *Devotees*...

SUZAN-LORI PARKS: Oh *Devotees in the Garden of Love*, oh yeah right. Yeah, I speak German. And I'm learning Spanish right now. Because I want to learn, I want to learn another language and I think that Spanish might be the better language to learn. Because my husband's German so we speak German, especially around our son as he doesn't speak German, so... He can't speak German so he doesn't know what we're talking about. And that's really great.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: [*Laughs.*]

SUZAN-LORI PARKS: But I'm learning Spanish right now, so... My husband speaks French though.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I'll end with a question about the audience: are you sometimes surprised by the reactions of the audiences of your plays? Like, have they reacted sometimes in an unexpected way like laughing somewhere you didn't expect...?

SUZAN-LORI PARKS: Yeah... I'm not so much surprised by the laughter because I write a lot of jokes as you can see, I love to put jokes in the plays, but what has surprised me in these, especially in these... well *Father Comes Home*, yes, but also these old plays that I just thought "Oh yeah, they're good" you know, twenty, twenty-five years ago, whatever, but what has surprised me is the emotional value that they have for audience members, black and white, male and female, across the borders. People have been so moved, people are so moved by these plays! That surprises me. People cry and they hug me, I mean, a man I don't even know came up to me and [*makes wailing sound*] and I'm like "Wow, this is deep!" So a lot of people are having some really strong emotions that surprises me.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Doesn't surprise me!

SUZAN-LORI PARKS: [*Laughs.*] It surprises me only I guess because hum... See this is the thing, because, years ago I guess I wrote the plays and the experience of writing was a really emotional experience always for me. Very emotional, very like moving for me. And then doing the play, very moving, very emotional, but it was such a long time ago, that you think that when you open the coffin again, you open the sarcophagus, it's just a mummy, but it's not, it's a living person. And you open it, the air comes in, your breath mixes with their breath, suddenly they're alive again. And that is amazing. To think the things I wrote a long, for me a long time ago, are actually still really, really important, "important" for people, and impactful you know—that's a horrible word, it's not even a word, "impactful"—but they make a really strong impact on people, that's very surprising to me.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: But in a way, that's what they are about: opening the coffin.

SUZAN-LORI PARKS: I know! True, you're right. That's exactly what they're about. But, I don't really think of them... you know.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And your recent plays, are they still about opening the coffin?

SUZAN-LORI PARKS: Well you know, like *Father Comes Home* is about, sure, it's about, in a way, it's about opening a whole door to a time and a people that we thought we knew

everything about and here they are, you know? A whole door is open, you know, and you can see the past and it shoots out of there through you, and you're like "oh my goodness." It means so much to me, you know. Because it's me! That's what it was! That's the connection between who we were in 1860 and who we are now, the same. And that's why it resonates with people.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Well, thank you.

SUZAN-LORI PARKS: Thank you.

Version française

Par Colette Taylor-Jones

SUZAN-LORI PARKS : Où est-ce ? Ici, c'est ici ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je crois oui, je ne sais pas. Est-ce que ça vous ennuie si je le rapproche de vous ?

SUZAN-LORI PARKS : Non, pas du tout !

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Super !

SUZAN-LORI PARKS : Je veux juste m'assurer qu'on entende aussi votre voix.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ah oui, c'est vrai, vous avez raison [*rires*]. Je parlerai plus fort. Voilà, j'écris une thèse sur vos pièces et leurs liens avec la musique et notamment avec le jazz.

SUZAN-LORI PARKS : Oh ! Génial !

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est très excitant.

SUZAN-LORI PARKS : Eh bien, je suis ravie que ça vous plaise.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, beaucoup. Je suis donc très curieuse d'en savoir plus sur l'évolution de votre rapport à la musique.

SUZAN-LORI PARKS : Ah, ça c'est une super question. Une super question.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Parce que...

SUZAN-LORI PARKS : Oui, oui, oui. Parce que ? Allez-y.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : ... vous avez dit par le passé que vous entendiez vos pièces plus que vous ne les voyiez.

SUZAN-LORI PARKS : Oui, oui, oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce encore le cas aujourd'hui ? Ou cela a-t-il changé ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, c'est complètement différent. Complètement. Oui, donc avant, j'entendais mes pièces plus que je ne les voyais, peut-être parce qu'avant elles étaient plus musicales ou comme de la musique chorale, vous voyez ? Peut-être. Ou peut-être pas. Je ne suis pas sûre. Mais... Vous savez, je pense que la première chose créative que j'ai faite, je

crois, c'est... je regarde mon fils, qui adore écrire des chansons et inventer des chansons, comme « lalala » en chantonnant. C'est la première chose créative que j'ai faite et vous savez... Maintenant je suis complètement dans la conception, si j'écris une pièce ou un film ou un roman ou quoi que ce soit, je le vois très bien, et c'est comme si... comme si j'épiais des gens. J'aime regarder les gens, pas les épier, mais les observer et noter ce qu'ils font et ce qu'ils disent.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Donc, quand vous écrivez vous... vous vous mettez à la place du spectateur ?

SUZAN-LORI PARKS : C'est délicat, c'est délicat. Je suis les deux, le spectateur et le... Je suis le spectateur et le participant. Les deux. Vous voyez ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous allez et venez entre les deux ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui... ou je suis les deux à la fois. Oui je sais, c'est bizarre, mais c'est un peu comme vivre une expérience extra-corporelle prolongée.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : D'accord.

SUZAN-LORI PARKS : Ce qui n'est pas si... Vous savez il y a ces gens qui quittent leur corps lorsqu'il leur arrive quelque chose de mal ? Ils sont en train de vivre un traumatisme... et... Ce n'est pas ça. C'est une expérience extra-corporelle prolongée mais c'est une expérience qui est très belle et positive.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et cette expérience, est-elle liée au son ou... ? Y a-t-il du son d'une manière ou d'une autre ?

SUZAN-LORI PARKS : Du thé ? [*s'adressant au serveur*]

SERVEUR : Ah vous êtes occupées.

SUZAN-LORI PARKS : Je vais juste prendre un thé. Est-ce que vous avez menthe, genre un thé à la menthe ?

SERVEUR : Comme de la menthe fraîche ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, est-ce que je pourrais en avoir un ?

SERVEUR : Oui, bien sûr.

SUZAN-LORI PARKS : Merci, et chaud, je le prendrai chaud.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et du coup, cette expérience, est-elle liée au son ? Y a-t-il du son d'une manière ou d'une autre ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, oui, bien sûr, ils parlent. Les personnages parlent.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Donc vous les entendez toujours ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, oui, bien sûr. Et je les vois aussi. Donc je dirais que c'est plutôt... On pourrait dire que c'est une expérience plus corporelle que ce que je vivais avant. Parce qu'il est question de chair. Je peux réellement... c'est comme, c'est comme... ce n'est pas *exactement comme* la vraie vie, comme les gens là-bas, ce n'est pas comme regarder les gens là-bas, je veux dire, ces gens-là sont de *vraies* personnes. Mais lorsque j'écris un film ou quoi que ce soit, quand je travaille sur le truc du moment [*montre ses brouillons*], je transporte

avec moi tous ces bouts de papier, je suis constamment en train d'écrire. Si je m'assois, je les vois, je vois précisément ce qu'ils font, ce qu'ils disent, j'entends ce qu'ils disent. Mais je n'entre pas dans les détails de ce qu'ils portent, ou la couleur de leur manteau, le détail de leur revers de chemise, non, je ne m'occupe pas de ça. Ce serait trop... ce serait trop de travail selon moi. Sauf, sauf si... l'histoire en dépend.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Peut-on dire que vous les ressentez d'une façon plus complète maintenant ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui. Mais ce n'est pas spécifique, ce n'est pas comme si je savais exactement à quoi ils ressemblent ou si je savais exactement... Non, pas comme ça, non, ce n'est pas aussi précis.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est plutôt de l'ordre du ressenti ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui. Plutôt du genre « Oh, c'est une femme d'origine africaine » ou « C'est une femme aux cheveux bruns et bouclés », ce genre-là, vous voyez, ça se passe comme ça.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : D'accord.

SUZAN-LORI PARKS : Je dirais qu'il s'agit d'une impression de perception plus développée.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Savez-vous toujours si vos personnages sont d'origine africaine ou pas forcément ?

SUZAN-LORI PARKS : Jusqu'à présent oui. Mais demain je pourrais me dire « Oh ! Je pensais qu'elle était comme ça, et en fait elle est plutôt comme ça ! ». Mais jusqu'à présent, c'est plutôt limpide pour moi et je sais qui elle est, qui il est, ce qu'ils font. [*s'adressant au serveur*] Merci beaucoup.

SERVEUR : Je vous en prie.

SUZAN-LORI PARKS : C'est très gentil.

SERVEUR : Voulez-vous du miel ?

SUZAN-LORI PARKS : Non merci, ça va. Merci beaucoup. [*revenant à l'entretien*] Donc oui, je sais... mais par exemple, quelle couleur exactement, ça je ne sais pas, sauf si c'est important pour l'histoire. Regardez les personnes noires ici : il y a moi, la femme là-bas, l'homme là-bas, l'autre là-bas, nous sommes des Africains-américains de couleurs légèrement différentes. Notre serveur... Donc, ça c'est une chose que je ne sais pas. Ou d'où ils viennent exactement, vous savez. L'Amérique, le Royaume-Uni, la France, le continent africain... Sauf si c'est révélateur pour l'histoire, sauf si c'est lié à l'intrigue. Il en va de même s'ils sont d'origine européenne, ou d'origine asiatique, vous voyez. Je vois l'ensemble, comme un croquis.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et cela a-t-il une incidence sur leur comportement et la façon dont ils parlent, et la façon dont ils... ?

SUZAN-LORI PARKS : Bien sûr, bien sûr. Mais ça ne veut pas dire, vous savez, que tous les Américains d'origine européenne ont la même vision du monde, ou que toutes les personnes d'origine africaine ont la même vision du monde. On ne peut pas se lancer là-dedans, c'est un sujet délicat. Il faut être très précis lorsqu'on crée un personnage. Et procéder étape par

étape : quelle est leur histoire et pourquoi sont-ils là en train de nous raconter un passage de leur histoire ? On ne doit pas dire et on ne dirait pas « Oh, c'est une femme hispanique, oh on sait ce qu'elle a à dire ! » On ne fait pas ça, on ne fait pas ça, il faut qu'on apprenne à la connaître. Et ça c'est le processus de... ça c'est le processus créatif.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous avez dit qu'à présent vous n'écoutez plus de musique lorsque vous écrivez, est-ce vrai ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, si, j'en écoute probablement maintenant. J'ai probablement changé. Avant, j'écoutais de la musique tout le temps quand j'écrivais. Maintenant, vous savez, j'écris beaucoup plus vite, et je joue beaucoup plus qu'avant, et j'écris plus vite... Donc... en fait... oui, j'écoute de la musique mais seulement si ça m'aide. Maintenant... maintenant j'ai aussi mon fils, on vit dans un petit appartement, mon fils court dans tous les sens...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est un peu de la musique !

SUZAN-LORI PARKS : Oui ! Raarara ! [*rires*]

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : [*rires*]

SUZAN-LORI PARKS : Bon, et mon mari répète ses gammes sur sa guitare et... Donc moi je suis assise là, vous savez, tapotant super vite sur mon clavier, les yeux rivés sur mon écran, et du coup je ne mets pas forcément de la musique parce qu'il y a déjà trop de sons...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Comment votre groupe a-t-il influencé votre écriture ?

SUZAN-LORI PARKS : Maintenant c'est super parce que j'écris plus de chansons. C'est important, du moins selon moi, c'est très important d'avoir sa carrière d'une part, comme un grand arbre, et puis de s'aventurer et de faire d'autres choses en plus qui n'ont rien à voir. Certaines personnes ne se définiront que d'une certaine manière, vous savez, tandis que pour nous autres qui sommes plus expansifs, nous devrions nous pousser à être tout ce que nous pouvons être. Au lieu de ce que le monde voudrait... Le plus difficile c'est que ça va *contre* l'élan capitaliste. C'est facile de faire de l'argent en étant... si l'on est une chose. Si l'on est le premier rôle, une actrice, vous voyez ce que je veux dire, si l'on est une comédienne, ou quoi que ce soit, si l'on est une dramaturge sérieuse, ou une parolière indépendante. Si on se met dans une boîte et qu'on y reste, c'est plus facile de se vendre, ce qui fait qu'on est plus viable dans la structure capitaliste. Si on est expansif, c'est plus difficile. Et c'est plus difficile à quantifier. Donc parfois on ne sait pas comment s'y prendre, dans sa vie professionnelle et dans sa vie personnelle. C'est drôle, aujourd'hui, on déjeunait et Christian, mon mari, a fait une sorte de bouillie dans son assiette avec plein de légumes, du poulet, et quelque chose d'autre, avec tous ces goûts. Et moi j'en avais genre trois. Et je mange, on ajoute du kimchi surtout parce qu'on adore le kimchi, et on mange, et je lui dis « Mais regarde tout ce que tu as dans ton assiette ! Tu... tu... » et il a dit « C'est ce qui fait qu'on est un accord parfait, parce que moi j'aime tout ça, et que toi tu es tout ça, tu es comme ça, et ça et comme ça... J'aime quand il se passe toutes sortes de choses en même temps ». Et je me dis « Ah ok. » Parce qu'il peut gérer. Mais souvent l'industrie ne peut pas, et c'est un défi, il faut être d'autant plus fort. Il faut être fort pour... Donc oui, vous écrivez des textes universitaires, très bien, mais si vous vouliez aussi monter un groupe, ou commencer à écrire des scénarios, ou en réaliser... ou qu'importe ! Si vous vouliez danser, ou être chorégraphe, ou quoi que ce soit. Et il faut le faire, il faudrait l'expliquer mais moi je dirais : « ce n'est pas

grave, faites votre truc, continuez de faire votre truc, votre travail parlera pour vous ».

Donc, bref, j'écris des pièces, et donc écrire des films ce n'est pas vraiment un écart, n'est-ce pas ? Écrire des romans c'est un peu différent, mais pas vraiment, il s'agit encore d'écriture. Écrire des scénarios, des scénarios pour la télévision, des essais, ce n'est pas vraiment s'écarter de l'arbre principal. Mais avoir un groupe et se produire sur scène c'est différent. C'est un peu comme sortir de sa zone de confort, je le fais tout le temps et j'adore ça, parce que c'est là qu'on se rend compte à quel point... à quel point on a évolué, vous voyez ? Donc... Je l'ai fait parce que j'écrivais des morceaux de musique depuis toujours, même quand j'étais petite. Et j'ai fini par me dire « J'ai vraiment envie d'avoir mon propre groupe, je ne veux pas ne pas en avoir un. » Et donc on a tout simplement commencé et ça se passe super bien. Comment est-ce que ça influence ma musique ? J'écris beaucoup plus de morceaux de musique maintenant parce que je les écris pour le groupe. Avant, je me demandais « Comment est-ce que je les intègre dans les pièces ? », il fallait que je trouve des moyens... Mon roman comporte des chansons et je les cachais dans mon roman... [rires] c'était... Je les cachais parce que je ne savais pas où les mettre. Je me disais « Oh je vais écrire une pièce et j'y inclurai des chansons » et maintenant je n'ai plus besoin de me cacher, je peux tout étaler au grand jour. « Je vais faire partie d'un groupe ! Et j'écrirai des morceaux pour le groupe ! » C'est très honnête et c'est très... mais c'est aussi éprouvant pour les nerfs quand je suis sur scène et que je dois me souvenir de tous les accords et...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Qu'est-ce que ça vous fait d'être sur scène ?

SUZAN-LORI PARKS : C'est... J'adore ça, j'aime être sur scène donc... j'aime me produire sur scène, en tant que chanteuse, ou en tant que conférencière, j'aime être sur scène, mais c'est délicat quand je regarde les membres du public et que je les vois [fait une grimace] et je me demande s'ils n'aiment pas le morceau, et après ils viennent me voir et me disent « Oh mais c'était vraiment vous, je veux dire, la pièce s'est finie, et je suis là et Suzan-Lori Parks est sur scène. » Ils sont perdus.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : L'autre jour dans le public, j'ai remarqué que les visages étaient sérieux, et je me suis dit que c'était parce que... on sortait tout juste de *Venus* qui est une pièce très profonde... et qu'il faut digérer.

SUZAN-LORI PARKS : Oui, c'est vrai.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Donc à un moment je me suis demandée comment *vous*, vous vous sentiez sur scène face à tous ces visages aux mines si sérieuses...

SUZAN-LORI PARKS : C'est intéressant parce qu'ils voient, ils ont quitté une expérience, ils ont passé un moment fantastique... Et la mise en scène est géniale et... Mais je l'ai écrite en quoi ? En 1995 je crois ? Il y a longtemps. C'était il y a tellement longtemps pour moi, et me voilà maintenant dans le présent, et ils essaient de concilier tous ces éléments. Ils essaient de concilier des émotions qui ont été réveillées par la magnifique mise en scène de *Venus*, ce qui est génial, et ils essaient de concilier ça au fait que la personne sur scène est la même personne qui a écrit ce qu'ils viennent de voir, mais cette personne n'est pas sérieuse, elle est légère et joyeuse, et elle joue de la guitare et chante des chansons amusantes. Et il se passe plein de choses.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pas toujours amusantes, ça dépend des chansons.

SUZAN-LORI PARKS : C'est vrai, c'est vrai. Certains morceaux sont très sérieux, certains sont très sérieux. Donc, j'ai demandé à l'équipe du théâtre, parce que j'ai pensé que peut-être beaucoup de dramaturges qui font leur résidence faisaient des choses en plus, comme exposer leurs peintures, ou jouer avec leur groupe, et ils m'ont dit que non... Mais ce n'est pas grave.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce que... Vous venez de dire que ce ne sont pas les mêmes choses, qu'écrire est une chose et que chanter en est une autre, mais... est-ce que l'écriture et la musique proviennent de la même nécessité pour vous ? Est-ce qu'elles viennent du même *flow*¹²⁰¹ ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, ils viennent du même *flow*, tout est..., tout est... Et c'est pourquoi... Ce sont juste des choses différentes, des expressions différentes... Vous savez, en tant qu'écrivaine, je suis... Comme je l'ai dit, je vis une super expérience extra-corporelle. En tant que chanteuse, sur scène, je ne vis pas du tout cette même expérience extra-corporelle, je suis complètement intégrée, et c'est ce qui est génial. Avec tout ça, ce n'est pas pour autant que je vis un dédoublement, en fait tout est lié, et c'est pour ça que c'est très important pour moi de faire ça. D'autres écrivains n'ont pas cette autre chose qu'ils ont besoin de faire, donc ils ne sont pas divisés, vous voyez ? Mais pour moi qui ai été cette personne dédoublée, maintenant je ne fais qu'une, ce qui est très intéressant et je pense que c'est pour ça que j'écris plus en réalité maintenant. Je pense que lorsqu'on assimile son propre pouvoir, qu'on soit chanteuse et écrivaine, ou dramaturge et comédienne, vous voyez, lorsqu'on commence à assimiler son pouvoir, on en tire de la force. Quand on est un assortiment de bouts disparates, il y a beaucoup de... ça prend beaucoup de temps de tout rassembler. Mais quand on ne fait qu'un... c'est comme si toutes les rivières qui nous composaient... maintenant je suis dans une mer, je suis un océan maintenant, je suis une. Parfois. Pas toujours. [*rires*] Parfois je ne sais pas quoi mettre pour aller à une fête... Mon mari, il sait, Christian sait faire ça. Je suis là : « Mais qu'est-ce que je mets ? », et lui : « Mets ça ! Tu es superbe ! » Donc j'ai encore beaucoup de travail à faire.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : J'adore cette citation de Nina Simone...

SUZAN-LORI PARKS : Oh Nina Simone !

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : ... qui dit : « Le jazz n'est pas juste une musique, c'est une manière de vivre, une manière d'être, une manière de penser. »

SUZAN-LORI PARKS : C'est super. C'est une artiste géniale non ? Elle était... Je crois qu'elle a reçu une formation de... Enfant, elle a reçu une formation de pianiste classique, puis elle a commencé à jouer du jazz, elle a changé de nom car elle ne... Je ne connais pas son histoire, mais elle a une très belle histoire, elle est une artiste si puissante. « Le jazz n'est pas une musique », oui, « c'est une manière de vivre... une manière de penser ». Je crois que... De ce que je comprends du jazz, je ne suis pas une spécialiste de jazz vous savez, je ne joue même pas de jazz. C'est une forme artistique très complexe qui, je ne sais pas, je ne joue pas de jazz. Mais j'apprécie beaucoup le jazz. De ce que j'en comprends, il... il associe une structure rigoureuse et une grande attention au détail de l'improvisation et de la spontanéité. Les deux en même temps vous voyez ? Et ça c'est comme l'expérience extra-corporelle, c'est les deux, on a les deux. On est dans les deux traditions à la fois. Il y a une... Vous savez, les

1201. *Flow* signifie courant ou flux, mais dans ce contexte le mot renvoie à la source du mouvement créatif.

compositions de jazz sont rigoureusement structurées mais tout en laissant la place aux musiciens ou au chanteur, peu importe, d'improviser. Donc si on vit sa vie comme ça, selon cette « manière de penser », il y a un... Comment s'appelle-t-il ? *L'Art de la guerre*, je crois. C'est un livre célèbre... je ne me souviens pas de l'auteur. C'est un vieux livre qui s'appelle *L'Art de la guerre* et qui dit quelque chose comme « Le général a une stratégie mais quand il est sur le champ de bataille... » Non. « Le général a une stratégie mais lorsqu'il est sur le champ de bataille, il est sur le champ de bataille » ce qui veut dire que quand il est sur le champ de bataille, il met de côté sa stratégie car il est dans l'instant présent. Quand il est sur le champ de bataille, il est dans l'instant présent. Un général a sa stratégie mais quand il est sur le champ de bataille, il est dans l'instant présent. On peut envisager le jazz sous le même angle : on a un plan, une structure, dont on est reconnaissant mais on s'encourage en même temps à s'en écarter pour se lancer. Vous voyez ? Se lancer. C'est là qu'est la forme et la beauté du jazz, dans la vie on a un plan, une stratégie, et on est ouvert à l'instant présent, on est réceptif à ce qu'il se passe sur le moment.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est ce que vous faites lorsque vous écrivez ? Vous avez un plan et vous improvisez dans le cadre du plan ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui. Et mes étudiants — j'enseigne à NYU — flippent totalement. J'aime avoir un plan de la pièce, du film, ou je ne sais pas, de l'épisode, et ils ne comprennent pas : « Comment ça un plan ? Ça n'entrave pas toute la spontanéité ? Est-ce qu'on peut être spontané en ayant un plan ? » Mais bien sûr ! On peut peut-être même être plus spontanés si on a un plan, parce que du coup on n'a pas besoin de penser à la chute. Donc oui, je fais tout un plan et puis je vois ce qu'il se passe quand je suis dedans. Vous voyez ce que je veux dire ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui tout à fait, je comprends tout à fait. Quand j'écris — ce n'est pas de l'écriture créative, c'est académique — c'est la même chose. J'ai un plan, et puis des idées émergent, je les suis et je revois le plan.

SUZAN-LORI PARKS : C'est ça, c'est ça. Et donc, si on regarde le jazz et la citation de Nina Simone, si on s'y repenche, dans le cas d'un musicien ou d'une musicienne classique — qui est aussi une très belle forme — eh bien il ou elle se reportera plutôt à la partition et aux notes quoi qu'il arrive, il ne reste pas de place pour l'improvisation, et c'est comme ça. Dans le jazz, l'instant présent est prévu et encouragé. On peut en dire autant pour la musique classique, bien sûr, car tout le monde ne joue pas le *Clavier bien tempéré* de la même façon évidemment ! Mais dans le jazz, ça fait partie de la tradition de chanter, de jouer puis de chanter. Puis de revenir au texte. Donc c'est assez génial. Et ça je peux le faire plus facilement avec le groupe que dans le cadre d'une pièce. Dans mes pièces, je n'encourage pas l'improvisation du texte, mais je l'encourage avec le groupe.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous venez de dire que vous n'êtes pas une musicienne de jazz. Diriez-vous que vous faites du blues ?

SUZAN-LORI PARKS : Eh bien... Je joue pas mal de blues, comme Memphis Minnie que j'adore... ou bien... Oh la la, tout le monde, Lightnin' Hopkins, Memphis Minnie, tous les grands... je suis fan de musiciens comme Muddy Waters, Lightnin' Hopkins, ces gens sont super. Mais je ne joue pas, tous ces musiciens de blues sont très vieux. Big Bill Broonzy... Ils sont tous décédés, ils sont tous morts. J'ai beaucoup de respect pour leur musique et j'ai

appris à jouer beaucoup de leurs morceaux, mais nous ne les jouons pas tous dans le groupe. Je crois qu'on en joue deux ou trois... Hm. Le révérend Gary Davis en est un autre. Je joue beaucoup de leurs morceaux, mais on n'en joue pas forcément autant avec le groupe. Donc je ne me considère pas comme une musicienne de blues, plutôt comme une musicienne d'Afro-Africana pop music, vous voyez ? J'aime un bon morceau d'Americana. J'aime la musique roots, on l'appelle aussi comme ça, et la pop. C'est joyeux, c'est...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est plus léger.

SUZAN-LORI PARKS : C'est plus léger, c'est ma base mais c'est plus léger. Vous savez, tout le monde grandit quelque part et après on évolue. On est né quelque part et après on grandit. C'est un peu... Moi je suis née dans le blues on pourrait dire, mais j'ai grandi vers le jazz et vers l'opéra. Mon père adorait l'opéra, donc il y a de ça, et beaucoup de jazz, ma mère adorait le jazz, donc il y a beaucoup de ça. Mais euh... Le genre de musique que je joue, les morceaux que j'écris sont de la musique roots et de la pop.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : August Wilson, en tant qu'écrivain, a dit qu'il était « un *bluesman* après tout ».

SUZAN-LORI PARKS : D'accord, d'accord, d'accord.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pourriez-vous dire la même chose en ce qui vous concerne ?

SUZAN-LORI PARKS : Que je suis une *blueswoman* après tout ? ... Je dirais que je suis une *roots woman* après tout. Avec tout ce que ça implique. En anglais, une femme roots... Bon, en musique, la musique roots est une forme musicale, l'Americana roots. Mais une femme roots est comme une femme avec des pouvoirs... Une femme qui fait apparaître des choses, qui jette des sorts, comme une...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Une sorcière ?

SUZAN-LORI PARKS : Un peu ! Un peu. Mais dans un sens positif, pas une femme méchante. Pas une mauvaise sorcière. Une sorcière assise dans les bois, affairée à ses potions. Donc je suis plutôt une femme roots après tout. Je suis plutôt roots, pas tant blues. J'ai beaucoup de respect pour le blues. Mais ce que je fais est plus bizarre [*rires*]. Même ce que je fais aujourd'hui, qui est plus grand public, a des racines qui remontent jusqu'au tout début de la tradition de la construction narrative, pour laquelle j'ai beaucoup de respect. Oui. Voilà. Une *roots woman* plutôt.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est un mot qui évoque la magie.

SUZAN-LORI PARKS : Tout à fait ! Oui, exactement. Les femmes roots étaient des herboristes, elles faisaient des potions curatives et vivaient... vous savez... c'étaient des hommes et des femmes de médecine qui utilisaient leurs sorts et leurs pouvoirs pour soigner les gens.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Comme les *spells* dans vos pièces. C'est de la magie, sur scène.

SUZAN-LORI PARKS : Oui, c'est une blague, je suis contente que vous la compreniez ! C'est exactement ça.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Un autre écrivain que vous admirez, James Baldwin a écrit dans « *Many Thousands Gone* » : « Ce n'est que par sa musique que le Noir d'Amérique a pu raconter son histoire ».

SUZAN-LORI PARKS : Ah. Ah... Wow... C'est assez incroyable.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous connaissez cette citation ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui bien sûr, c'était mon prof vous savez.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je sais, je sais.

SUZAN-LORI PARKS : Que devient sa maison ? Dans le sud de la France ? Apparemment sa maison, ils vont la fermer.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je ne sais pas.

SUZAN-LORI PARKS : Vous ne savez pas ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je n'en ai aucune idée.

SUZAN-LORI PARKS : Ce serait bien s'ils pouvaient la sauver. Pour qu'il y ait un endroit pour les gens quand ils vont visiter cette partie du pays. Peut-être qu'ils devraient la déplacer. Quelqu'un devrait tout simplement l'acheter et la mettre autre part.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Où est-elle exactement ?

SUZAN-LORI PARKS : Je ne sais pas... Je parie qu'on pourrait... Et si on regardait ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, regardons.

SUZAN-LORI PARKS : Oh c'est mon fils [*montrant son téléphone*]. J'essayais des vêtements dans un magasin l'autre jour et je disais « Mets ça ! » et il a dit « Regarde Maman, je suis une star ! ». Il ressemble à une star non ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui !

SUZAN-LORI PARKS : Oh la la, il a l'air d'être sur une scène en train de chanter.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Il va devenir rappeur.

SUZAN-LORI PARKS : J'espère qu'il pourra employer son temps à autre chose. Je cherche « James Baldwin »... Il y avait toute une polémique parce qu'ils allaient la détruire et tout ça. Ils devraient... Quelqu'un devrait l'acheter et la déplacer, voilà mon avis. Ah, c'est... à Saint-Paul de Vence. Ce serait bien si quelqu'un pouvait l'acheter. Si vous entendez quelque chose « Le 30 avril. La lutte pour sauver la maison de Baldwin. » Si vous entendez quoi que ce soit, dites-leur « Suzan-Lori Parks dit "quelqu'un devrait l'acheter et la déplacer" ».

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pourquoi ne l'achetez-vous pas ?

SUZAN-LORI PARKS : Avec quel argent ? Combien est-ce que ça coûterait ? Je veux bien l'acheter et la déplacer mais... En tout cas, si vous entendez quoi que ce soit, appelez-moi. Je ne sais pas comment je vais l'acheter. On vit... Je ne suis même pas propriétaire. Bref.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pour revenir à la citation, comment est-ce que vous la comprenez en tant qu'écrivaine et comment vous situez-vous par rapport à ça ?

SUZAN-LORI PARKS : C'est drôle parce qu'il est... c'était un écrivain et un bon écrivain. « Ce n'est que par la musique que le Noir d'Amérique a pu raconter son histoire »... C'est très intéressant. C'est un écrivain, et il a écrit tant de belles choses, et pour qu'il ressente ça, c'est très intéressant, car il a tant accompli par son écriture. Je ne sais pas. Je crois... Je crois que

M. Baldwin voulait peut-être insister sur... insister sur le pouvoir de la musique et à quel point elle est importante dans la tradition africaine-américaine. Il dit en quelques sortes que c'est là que nous avons réellement percé et réussi à raconter notre histoire avec force et réalisme. Peut-être que maintenant, s'il observait, il penserait différemment « Quoi ? Ah ouais, d'accord ». Certains ont accompli ce qui, dans les années 1950, avait été accompli selon lui par la musique. Je crois qu'il était très enthousiaste de ce qu'avait fait la musique et de ce que la musique peut faire. Mais pour moi, je crois que la musique est une chose magnifique et nécessaire, en plus. Je veux dire jouer de la musique, pas écouter de la musique.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Dans vos premières pièces, la musique était dans le langage en quelques sortes.

SUZAN-LORI PARKS : Oui, oui, oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Puis, dans vos pièces plus récentes, c'est comme si la musique en était sortie... qu'elle se tenait face au langage et qu'ils se regardaient ? Je peux dire ça ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui ! C'est vrai je pense. Je crois... que la musique est devenue... qu'elle est sortie, qu'elle a émergé en quelques sortes. Quand j'étais au lycée, donc quand j'avais 16-17 ans, je jouais de la guitare, je jouais de la musique, et j'allais à l'école, et beaucoup d'enfants... Parce qu'à cette époque, il n'y avait pas beaucoup de guitaristes africain-américains connus, vous savez, et il y avait beaucoup... C'est drôle, comment vous expliquer ? Bien avant internet, lorsque quelqu'un affirmait quelque chose, si on n'avait pas d'autre point de vue ou si on n'avait pas conscience d'un autre point de vue, on le prenait pour argent comptant. Par exemple, si quelqu'un disait « Les humains existaient en même temps que les dinosaures », si on ne savait pas qu'il y avait une autre façon de penser, on pouvait croire que c'était la vérité, parce qu'il y avait beaucoup de... On ne pouvait pas regarder rapidement sur son téléphone, on ne pouvait pas vérifier. Donc quand j'étais petite et qu'on me disait « Il n'y a pas beaucoup de guitaristes noirs », je disais... et je regardais dans la culture populaire et à ce moment-là il n'y avait pas beaucoup de guitaristes noirs, à ce moment-là. Vingt ans auparavant, tous les grands guitaristes étaient noirs. Mais je ne... Je n'étais pas encore née, je ne les avais jamais vus ! Donc on me disait « Tu ne devrais pas jouer de la guitare parce que les Noirs n'en jouent pas. » Donc je l'ai posée. Vous savez, les enfants, ils sont soumis à des pressions... Enfin moi, je voulais être incluse. Je ne voulais pas être exclue. Beaucoup d'écoles où je suis allée, je déménageais beaucoup, mon père était militaire.... Donc j'étais toujours la seule enfant noire du groupe, vous savez, et je ne voulais pas être exclue. Donc je me suis dit « Ok, le fait de jouer de la guitare me rend bizarre, et vous pensez que je ne devrais pas en jouer, ah... Eh bien je ne vais plus en jouer, je n'en ai pas besoin ». En fait, ce que je dis c'est que... la musique a... En tant qu'écrivaine, je connaissais des écrivains noirs, j'avais entendu parler de M. Baldwin, il y avait beaucoup d'écrivains connus, donc je pouvais être comme eux.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous pouviez vous identifier à eux car vous les connaissiez.

SUZAN-LORI PARKS : Voilà ! Je les connaissais. J'avais entendu parler d'eux. Je n'avais pas entendu parler de beaucoup de guitaristes noirs, ce n'était que plus tard, quand j'ai commencé à faire des recherches que j'ai découvert tous ces guitaristes, tous ces guitaristes que j'adore. Mais bon, c'était comme ça à l'époque. Ça va, ça ne me dérange pas. Au moins je le fais

maintenant. Et c'est notre responsabilité, on a peut-être eu quelque chose, on a peut-être raté quelque chose, quand on était plus jeune, mais une fois qu'on se réveille, voire une fois qu'on est alerte [*woke*], on a une responsabilité et on a une responsabilité envers soi-même avant tout, de faire son propre truc. Quoi que ce soit. Donc me voilà. Je fais mon truc. Je bois mon thé.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pensez-vous que les Africains-américains soient mis en scène de façon plus intéressante et complexe que lorsque vous avez commencé à écrire dans les années 1980 ?

SUZAN-LORI PARKS : Oh oui, c'est sûr. Il y a plus, oui, il y a plus d'opportunités, il y a plus de diversité, il y a des gens incroyables, comme Shonda Rhimes, Oprah Winfrey, Denzell Washington, et des gens à tous les niveaux, ceux qui ont fait *Twelve Years a Slave*, des acteurs, des producteurs, des réalisateurs incroyables. Celui qui a fait, Ryan Coogler qui a fait... *Creed*, le film *Creed*, qui est magnifique. Ça vous surprendrait. C'est, vous savez, tiré du film *Rocky*.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je ne l'ai jamais vu mais...

SUZAN-LORI PARKS : En fait, le premier n'est pas mal du tout. Donc là, Rocky, le personnage principal, combat un homme à la fin, et l'histoire de *Creed* a lieu des années plus tard avec le fils de cet homme, qui a grandi et qui trouve Rocky, et ils deviennent amis car il veut devenir boxeur. Bref, tout ça pour dire qu'il y a beaucoup d'Africains-américains, de gens de couleurs qui font de très belles choses. *I Am Not Your Negro*, vous avez vu ce film ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oh oui, il est très beau.

SUZAN-LORI PARKS : C'était putain de génial non ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Superbe. Et la musique était magnifique.

SUZAN-LORI PARKS : Je sais !! La musique est dingue ! [*applaudit*] C'était tellement, tellement bien. Ava Duvernay fait des films magnifiques. Il y a tellement de gens qui font des choses incroyables. Des superbes choses à la télé aussi.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et dans le théâtre aussi ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, bien sûr, il y a des choses géniales dans le théâtre aussi. Il y a George Wolfe, Ruben Santiago-Hudson, Kenny Leon et Liesl Tommy, ce sont des metteurs en scène géniaux. Il y a Lynn [Nottage] qui vient de gagner le Pulitzer pour la deuxième fois et... et... Il y a Branden, Branden [Jacob-Jenkins]... Il y a des tonnes, des tonnes d'écrivains maintenant, alors qu'il y en avait moins avant. Mais je vais vous dire une chose, il y en avait beaucoup avant mais on n'en reconnaissait qu'un ou deux par génération. Lorsque August Wilson était reconnu, il y avait plein d'autres très bons écrivains n'est-ce pas ? Mais la culture choisit de ne pas reconnaître tous les écrivains géniaux, ils n'ont choisi d'en reconnaître qu'un seul à la fois. Maintenant ils peuvent en reconnaître plus d'un à la fois et c'est une avancée pour la culture. Je pense que c'est une bonne chose pour la culture. Tout comme il y a de nombreuses femmes qui sont de très grandes écrivaines, et autant d'hommes blancs qui sont des écrivains. Il y a aussi de très nombreux grands écrivains d'origine africaine. C'est bien. C'est une victoire, je pense que c'est bien pour tout le monde.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pensez-vous que vos pièces ont influencé ce changement ?

SUZAN-LORI PARKS : Eh bien c'est drôle parce que je n'y avais pas trop pensé sauf que la résidence que j'ai faite au Signature m'a un peu forcée à repenser au changement que j'ai pu créer. Et je suis toujours surprise de rencontrer des gens comme vous ou d'autres qui me disent « J'ai lu votre pièce il y a vingt ans et elle m'a beaucoup émue » et je me dis « Ah je n'y avais jamais pensé sous cet angle ! ». Donc oui, il s'est passé quelque chose grâce à mon écriture et au fait que je m'y suis tenue et que j'ai grandi en tant qu'écrivaine. C'est ça aussi. Encore une fois, je pense que c'est difficile, on trouve sa voie, on se met dans une boîte et il faut se demander si on grandit ou non. Ou si on continue à faire la même chose. Et *Venus* et *Last Black-* toutes les pièces que j'ai écrites il y a vingt ans sont très différentes de mes pièces plus récentes, et on peut les regarder et se dire [*fait une grimace*]. Donc oui, j'ai changé ! C'est très... je dirais que c'est audacieux. J'aurais pu faire la même chose et ma carrière aurait évolué à partir de ça, en ne faisant que ça, des choses comme ça. Vous voyez ? Mais au lieu de ça, j'ai grandi, et j'espère que ça encourage de jeunes artistes et les gens qui voient mes pièces. Nombreux sont les gens qui pensent que *Venus* est une pièce récente, et lorsqu'ils se rendent compte que je l'ai écrite il y a longtemps...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ah bon ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, ils me disent « Oh c'est fou, tu viens de l'écrire » et je leur réponds « Non... »

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : [*rires*]

SUZAN-LORI PARKS : Mais bon, qui sait, je ne l'ai pas écrite pour changer quoi que ce soit, je l'ai juste écrite parce que je devais l'écrire, ou quelque chose comme ça.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce que vous ressentez le même besoin que dans les années 1980 et 1990 de mettre en scène de nouvelles manières de représenter les Noirs ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, oui, oui... Je trouve que... Si par « de nouvelles manières » vous entendez un personnage honnête, vrai, évolué et honnête, et par honnête je ne veux pas dire un personnage qui ne mente pas, je veux dire un personnage complexe qui a plusieurs facettes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Comme Hero [*dans Father Comes Home from the Wars*].

SUZAN-LORI PARKS : Tout à fait, tout à fait. Un personnage qui a plusieurs aspects. Des personnages profonds. Je crois que si c'est ça la nouvelle manière de représenter les Africain-américains sur scène, et c'est toujours le cas, ce qui est intéressant, eh bien oui, j'y suis toujours dévouée.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui ?

SUZAN-LORI PARKS : Je pense qu'en plus en ce moment, le marché s'intéresse à ce type de personnages, et en même temps ils sont difficiles à écrire. Et je crois qu'il faut se demander si on a les compétences requises car tous les écrivains ne les ont pas. Ils ne les ont pas. Mais ce n'est pas grave. Ils en sont là, c'est tout. Et je continue à faire évoluer mes propres compétences. C'est génial d'ailleurs, j'ai reçu un coup de fil cet après-midi et... j'ai eu un rendez-vous téléphonique et j'ai parlé à des gens qui font une série télé et ils m'ont dit qu'ils voulaient que je travaille avec eux. La première saison a été diffusée l'année dernière. Je ne peux pas vous donner le nom car je n'ai pas encore signé le papier, mais ils m'ont dit « On

veut que vous nous rejoigniez et que vous fassiez partie de l'équipe car vous savez construire des personnages » et ce n'était pas des personnages noirs... « Vous savez comment... comment... comment épanouir vos personnages, vous savez leur faire vivre leur destin », donc oui, je vais les rejoindre. Si tout se passe bien, je vais les rejoindre. Ce sera marrant. C'est une bonne... C'est un groupe de personnes intelligentes. Puis je raccroche et quelqu'un d'autre m'appelle pour me parler d'un film qu'on veut que j'écrive parce que je sais construire des personnages. J'ai travaillé très dur. Et je continue de m'y atteler car je travaille toujours pour créer mes propres personnages. Je continue de m'encourager, de faire mon truc.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce que vous travaillez sur les autres pièces de *Father Comes Home From the Wars* ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, tout à fait. Dans mon appartement, j'ai un meuble avec des tiroirs, et chaque tiroir correspond à un projet, donc il y a un film dans un tiroir, avec tout ce fatras, et ainsi de suite dans les autres tiroirs... Et un des tiroirs correspond à *Father Comes Home*, et j'ai toutes ces notes. Donc quand j'ai un moment de répit, je sors les documents et j'y travaille, puis je le range et je passe à autre chose. C'est un peu... ça va se faire. Ça va se faire. J'ai des brouillons pour les trois prochaines pièces. Donc, oui c'est long, c'est beaucoup de travail.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Avec tous ces changements et les nouveaux dramaturges, avez-vous l'impression d'être cataloguée comme LA dramaturge africaine-américaine ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui, c'est toujours le cas. On dit encore de moi que je suis LA dramaturge africaine-américaine, mais comme l'a dit James Baldwin, ce n'est pas forcément... On peut dire ça de moi car c'est une des choses que je suis, mais ce n'est pas la seule chose qui me compose. Les gens peuvent vous voir sous un certain angle, mais tant qu'on ne se voit pas que sous cet angle, on est encore libre. Vous voyez ce que je veux dire ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui.

SUZAN-LORI PARKS : Oui, c'est ça le truc, c'est ça le truc. Ça demande beaucoup de... beaucoup de présence d'esprit. Il faut rester alerte [*woke*]. Et c'est ça que veut dire rester alerte [*woke*] en fait. Ce n'est pas que manifester et descendre dans la rue — ce qui est génial et très important. Ce n'est pas suffisant. C'est aussi s'engager tous les jours dans cet acte mental.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Que faites-vous lorsque vous êtes en salle de répétition ? Comment participez-vous aux répétitions ?

SUZAN-LORI PARKS : C'est une très bonne question. Oui, une très bonne question. Je délègue... donc... il y a... Jo Bonney avec laquelle je travaille, c'est son spectacle n'est-ce pas ? Donc je regarde de loin et si j'ai quelque chose à dire, je lui chuchote à l'oreille, je ne parle pas aux acteurs directement. Non. Et non pas parce que je ne les apprécie pas ou quoi que ce soit de ce genre, mais parce que je veux respecter le processus. C'est elle en tant que metteuse en scène qui communique avec les acteurs, et elle fait ça très bien. C'est sa compétence, ce n'est pas forcément la mienne. Donc je lui parle à elle et elle relaie aux acteurs. Lorsque c'est une nouvelle pièce, j'y suis presque tous les jours. Quand c'est une pièce plus vieille, comme *Venus*, ou... je n'y suis pas aussi souvent. Parce que je travaille sur de nouvelles choses. Donc... J'adore être en salle de répétition, mais je ne peux pas tout faire.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Donc vous n'allez pas forcément à toutes les répétitions...

SUZAN-LORI PARKS : Non, surtout si ce n'est pas une pièce récente. Je n'y suis quasiment pas dans ces cas-là... Comme pour Lear [DeBessonnet] qui a fait *Venus*, je lui ai dit : « C'est ta... c'est ma pièce mais c'est ta production, fonce ». Elle a déjà été mise en scène, je n'ai pas besoin de... Il y a beaucoup d'auteurs qui se rendent sur place et vérifient que le casting se déroule exactement comme ils le voudraient avec des acteurs qu'ils valident... Moi je suis plutôt du genre à dire « Non, non, je n'ai pas le temps » et je m'en remets au grand esprit et j'espère que ça va bien se passer, je ne peux pas tout contrôler et je ne veux pas tout contrôler. Je préfère écrire ou créer mon prochain projet.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et pourtant vos premières pièces donnent l'impression de pouvoir être modifiées : vous avez changé le titre de *Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* et ajouté de la musique dans *Venus* dans le cadre de vos pièces pour Signature.

SUZAN-LORI PARKS : Oui j'ai ajouté de la musique pour la première chanson et toute la chanson, c'était superbe.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, c'est une très belle chanson. Est-ce que vos pièces sont toujours ouvertes, malléables ?

SUZAN-LORI PARKS : La pièce va me parler, un peu comme un sarcophage, vous savez, comme une momie, une momie égyptienne ? Comme un sarcophage, un cercueil. On l'ouvre, on le déterre et on ouvre le sarcophage, et la momie dit « Donne-moi une ou deux chansons » et je lui réponds « Ok, pas de soucis ». Donc j'ajoute des choses. Je ne m'occupe pas de faire de la microgestion et d'être omniprésente à tout surveiller. Oui. Non, non, non. Je fais ce que l'expérience exige de moi, mais je ne chercherai pas à la contrôler.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce que votre participation aux répétitions influence votre écriture ? Ou sont-ce deux choses séparées ?

SUZAN-LORI PARKS : Eh bien si c'est une nouvelle pièce et que je participe aux répétitions, je sais que je peux apporter beaucoup de changements, mais si c'est une pièce plus ancienne, je ne change presque rien. Mais... Non, dans le cas de *Venus*, je n'ai rien... on a coupé des passages, mais nous n'avons pas... nous avons ajouté des mots par-ci par-là, mais je n'ai pas changé grand-chose. La Vénus hottentote a fait l'objet de beaucoup de recherches depuis que j'ai écrit la pièce, mais je n'ai pas... je ne me suis pas replongée dans des lectures... C'est... Je suis très prise par l'écriture de nouvelles pièces, il faut que j'écrive de nouvelles choses.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous avez choisi d'écrire des pièces. Qu'est-ce que le théâtre vous a permis d'accomplir que vous n'auriez pu accomplir si vous aviez écrit des romans ?

SUZAN-LORI PARKS : C'est une bonne question. Au début, je voulais devenir romancière lorsque j'ai commencé à suivre les cours de M. Baldwin. Je croyais que j'allais devenir romancière. Et il m'a dit que je serai douée pour écrire des pièces, donc j'ai dit « Ok ! ». Je n'avais pas d'opinion sur le théâtre, je n'aimais pas ça en fait, ça me semblait trop faux, mais bon... et voilà ! Je crois que ça m'a permis de... Je crois que c'est plus proche de ma personnalité. Je crois que je suis plus... Je crois... Quand j'ai écrit mon roman j'ai passé... on passe beaucoup de temps seul à écrire, en tout cas c'était mon cas, et puis je l'ai envoyé à

l'éditrice qui y a travaillé, et puis on l'a publié. J'ai fait la promotion du livre, c'était marrant. C'était l'aspect public. Mais pour le théâtre, on écrit un brouillon et on interagit avec d'autres personnes tout de suite, et je crois que c'est plus proche de qui je suis, être solitaire, très solitaire, très concentrée, et puis sortir de la mine d'or avec le trésor, tout de suite, et interagir avec des gens. Ça me donne une vie sociale plus importante en quelque sorte.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Donc quand vous dites que vous interagissez, est-ce que ça veut dire que vous organisez des lectures ?

SUZAN-LORI PARKS : Ah non, non, non... Tout de suite, si la pièce est prête, comme pour ma dernière pièce, je l'ai écrite en février et j'ai fait une lecture deux semaines plus tard, et mon agent a aimé et m'a dit « Allez, faisons une lecture ». Donc on a organisé une lecture dans la foulée. Je ne fais pas toujours comme ça, mais c'était chouette, c'était chouette. Mais je pense que ça donne une dimension plus sociale à ma vie, alors que si j'étais romancière, je passerais bien plus de temps seule, ce qui aurait été bien aussi. Mais je crois que je suis plus « ham », vous connaissez ce terme en anglais américain ? Ça veut dire quelqu'un de sociable. C'est bien...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Comment s'appelle cette dernière pièce ?

SUZAN-LORI PARKS : Je ne peux pas vous le dire, c'est un secret ! Je vous dirai quand nous serons un peu plus avancés... C'est comme quand les gens demandent « Quel est le nom du bébé ? » et le bébé n'est pas encore né et on se dit « Non ! Ne me dites pas le nom de votre bébé ! » Vous voyez ce que je veux dire ? Ils en parlent comme si... Bref...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je comprends.

SUZAN-LORI PARKS : Oh, il faut que je parte dans 15 minutes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : D'accord, super. Avez-vous entendu parler de dramaturges francophones afropéens ?

SUZAN-LORI PARKS : Afropéens ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, des dramaturges africains européens...

SUZAN-LORI PARKS : Ah, c'est cool!

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : ... comme Koffi Kwahulé, Léonora Miano ou Kossi Efoui ?

SUZAN-LORI PARKS : Non, mais ce serait intéressant d'en savoir plus sur leur travail.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, vous avez des choses en commun.

SUZAN-LORI PARKS : Oh c'est intéressant, très intéressant. Je ne les connais pas, mais j'aimerais les connaître. Je devrais venir et les rencontrer.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui !

SUZAN-LORI PARKS : Il faudrait que j'apprenne le français.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous ne parlez pas français ?

SUZAN-LORI PARKS : Allemand.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Il y a des passages en français dans *Devotees*...

SUZAN-LORI PARKS : Ah *Devotees in the Garden of Love*, ah oui. Mais oui, je parle allemand. Et j'apprends l'espagnol en ce moment. Je veux apprendre, je veux apprendre d'autres langues et je pense que l'espagnol c'est peut-être mieux. Mon mari est Allemand donc nous parlons allemand ensemble, surtout en présence de notre fils qui ne parle pas allemand... Il ne parle pas allemand donc il ne comprend pas ce qu'on dit. C'est génial.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : [*rires*]

SUZAN-LORI PARKS : Mais j'apprends l'espagnol maintenant donc... Mon mari parle français en revanche.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je voudrais terminer avec une question au sujet du public : êtes-vous parfois surprise de la réaction du public face à vos pièces ? Y a-t-il déjà eu des réactions inattendues comme des rires à un moment inopiné ou... ?

SUZAN-LORI PARKS : Oui... Ce ne sont pas tant les rires qui m'étonnent car j'écris beaucoup de jeux de mots comme vous le savez, j'intègre des blagues, mais... mais ce qui m'a surpris dans ces... surtout dans ces... dans *Father Comes Home*, oui, mais aussi ces pièces plus anciennes où je me suis dit « Oh oui, elles sont bien » il y a vingt, vingt-cinq ans, ou je ne sais combien de temps, ce qui m'a surpris c'est... c'est la valeur émotionnelle qu'elles ont pour les membres du public, blancs et noirs, hommes et femmes, quel que soit le pays. Les gens ont été si émus par ces pièces ! Ça, ça me surprend. Les gens ont pleuré, m'ont embrassée... un homme que je ne connaissais même pas est venu vers moi [*imitant des pleurs*] en me disant « C'était intense. » Donc il semblerait qu'ils soient nombreux à ressentir des émotions fortes. Ça me surprend.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ça ne me surprend pas du tout !

SUZAN-LORI PARKS : Oui ! Ça ne surprend que moi parce que... Parce qu'en gros, il y a des années je pense, j'écrivais des pièces et l'expérience même de l'écriture était très émotive pour moi. Très émouvante. Puis, le fait de faire la pièce, c'est très émouvant, très émotif, mais c'était il y a tellement longtemps, on se dit qu'en ouvrant le cercueil, en ouvrant le sarcophage, il n'y aura qu'une momie, mais en fait non, c'est une personne vivante. Et on l'ouvre, l'air entre, notre respiration se mélange à la sienne et soudain elle revit. Et ça c'est incroyable. Se rendre compte que les choses que j'ai écrites il y a longtemps, il y a très longtemps je trouve, sont encore très, très importantes, enfin « importantes » pour des gens, et sont impactantes – ce mot est horrible, ce n'est même pas un vrai mot « impactant » –, ont un impact sur les gens, je trouve ça très surprenant.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et en même temps, c'est de ça qu'elles parlent, d'ouvrir le cercueil.

SUZAN-LORI PARKS : Je sais ! Vous avez raison. Vous avez raison. Exactement, c'est exactement... Mais je n'y pense pas vraiment vous savez...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et vos dernières pièces, est-ce qu'elles portent sur l'ouverture du cercueil ?

SUZAN-LORI PARKS : Eh bien vous savez, *Father Comes Home* parle de... en quelque sorte, ça parle d'une porte qui s'ouvre sur le temps et d'un peuple dont nous pensions tout savoir et les

voilà, vous savez ? Une porte béante, et on voit le passé qui défile et qui nous traverse et on se dit « Oh bon sang ! ». Ça me touche beaucoup. Parce que c'est moi ! C'était comme ça ! C'est le lien entre qui nous étions en 1860 et qui nous sommes maintenant, c'est la même chose. Et c'est pour ça que ça fait écho auprès de tant de gens.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Merci beaucoup.

SUZAN-LORI PARKS : Merci beaucoup.

* * *

2. Entretien avec Liz Diamond

Réalisé le 6 septembre 2016 à New York

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: What did you think of it [*Father Comes Home from the Wars*]? Have you seen the production by Jo Bonney?

LIZ DIAMOND: Yes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: How was it?

LIZ DIAMOND: Did you see it yourself?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: No. I was in Paris.

LIZ DIAMOND: It was terrific, it was very strong, I thought that it was a very clean, simple, straightforward staging of a brand new play by Suzan-Lori and as such I thought that Jo created a really clear, lucid reading of the play. She staged it in many ways. Like a kind of... there was almost a kind of Greek tragic simplicity to the staging, somewhat formalistic in terms of sort of groupings of figures who spoke chorally. I think the audio track of the production was especially strong, you know, and there were couple of brilliant pieces of casting, notably the guy who played the dog. You'll have to go and check the program to resurrect his name, but he was absolutely enchanting. Genius, genius dog, yeah. It was really good, and Suzan-Lori you know, Suzan-Lori has been flirting with composing music for a long time. She's been a studious student of the harp, of guitar, of banjo and it was really neat to see her creating her own music this time.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It wasn't the first time though. She did it already...

LIZ DIAMOND: Yes she did, yes she did.... What was it? The second or third time maybe that she's staged music?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yes, both the *Red Letter Plays* stage music. So, is *Father Comes Home From the Wars* musical theater? What's the difference from the Broadway tradition? If any. I am trying to figure out what exactly is the musical theater tradition here.

LIZ DIAMOND: Well as a theater director I have very little experience in American musical theater as such in the Broadway tradition. I don't direct musicals, I don't direct Broadway musical comedies. I have a great love of them, like most of American theater. I think they are

a sort of fabulous populist delicious works, which you know in some ways, as an American popular art form, is not unlike the 19th century opera tradition in Europe. There's everything. There's a Wagnerian aspect to the performances, right? You get actresses that have to sing, you have to perform feats of acrobatic dancing, you know, and it's the whole nine yards in terms of theatrical performance, and as such it's kind of fabulous. I think the American musical theater tradition really into Bernstein and Sondheim and some of the late Rogers and Hammerstein's musicals, there is a tradition of a kind of buoyant mid-20th century American optimism in a lot of the work although there are dark shadows that the contemporary theater directors are mining in the work as in the musical *South Pacific*...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: What is « mining »?

LIZ DIAMOND: « Mining », *quand on mine, creuser dans la terre*¹²⁰². And... From a formalist point of view, I don't think that Suzan-Lori builds her plays with music according to certain tried and true traditional Broadway formulas which include opening number, number at the dramatic climax, a love ballad, an eleventh, you know what they call an eleventh hour number which happens very near the end of the musical, which is sort of a show stopping, full company, extravaganza of music theater... She doesn't follow that formula. I think she respects it and I think she is... she enjoys understanding it, but my sense, honestly, Raphaëlle, is that her use of music is perhaps a little bit more in the Brechtian tradition of music as commentary, music as... or even you know going back to the Greeks, she just enjoys the idea of stopping the action and creating a kind of musical footnote to the action unfolding, which is quite different from the musical comedy tradition, in which really the skill of the composer and the librettist is very much measured on their ability to embody forward moving dramatic actions, to put power to the action through the song and I don't think that's mostly... I mean I haven't studied her songs in her recent work, because I haven't directed those plays, so I am not sure, you would know better, but I don't think those songs necessarily drive the action forward.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: No, not necessarily.

LIZ DIAMOND: Right. So that would be a big distinguish in the feature.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And is there a musical tradition here in theater that is like that, or is she the only one to do that kind of theater?

LIZ DIAMOND: ... I'm trying to think... I think different directors and writers have played with song, in ways that recall Brecht, which I think her work here does...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: In ways that we call what? I'm sorry.

LIZ DIAMOND: That recall Brecht, in ways that recall Brecht, Bertolt Brecht? Who I think is in some ways a cousin to a kind of work that she is doing...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Oh yes.

LIZ DIAMOND: Yes. So, I'm sure I'll think of a few playwrights whose works create all kinds of, if you will, pauses, parenthesis, parenthetical moments, but she is particularly gifted I think at the sort of subversive, sly, joking way of playing with the form. And I think she does it with the music. You know George Wolfe did some of that I think in *Spunk*, his piece called

1202. Les phrases en italiques sont en français dans la version originale.

Spunk some years ago...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Did you see it?

LIZ DIAMOND: Yes I did.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: How was it? I bought the book just the other day.

LIZ DIAMOND: It's great. It's terrific. Zora Neale Hurston also I think, *Their Eyes Were Watching God* is a text that I think uses lyrics in this way. I don't know about Fornes, Maria Irene Fornes, in her text *When Five Years Pass*, which has songs...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So in the few interviews I have read of you, you are being asked a lot about *Imperceptible Mutabilities*, *The America Play*, but not a lot about *Betting on the Dust Commander*. So I was curious about the setting of this play, and also the music or the soundscape.

LIZ DIAMOND: I think "soundscape" is a beautiful word to describe in a way the landscape of her plays because, particularly in her early work, in a way Suzan-Lori... As a very young writer, she said to me: "I hear my plays more than I see them." And I think that's changed over time. I think that she's become a really accomplished seasoned theater artist. She's spent many, many hours in rehearsal, watching... She's directed her own work as well. I think that she's become, you know, more interested in and confident in the visual track. But I think it's interesting as a writer she began with her ears. And I think it's because she's a deeply musical woman. So I think the reason people have probably spilled more ink on my productions of *The America Play*, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* and *Imperceptible Mutabilities* is simply because more people saw those shows. In the case of *Imperceptible*, it's weird, because I wouldn't say a huge number of people saw that production...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Somewhere you say that there were only 12 representations.

LIZ DIAMOND: Oh yeah, sometimes Suzan-Lori and I joke that we got away with murder. But what happened was that it was a critical *succès*, you know, *succès d'estime*, and that was joyous for us at that vulnerable and early stage in our lives. But *Betting on the Dust Commander* was done in a very small Off-Broadway theater called the Working Theater. What year was it? I don't even remember. 90-91-92? I have no clue. It is a beautiful play. It is a piece of theatrical poetry that operates on your ear, I think exactly the way jazz does. Because it involves setting up a meter, breaking it, riffing off it, coming back around to it... Suzan-Lori's wonderful description of her own strategy, as Rep & Rev, Repetition and Revision, is played out in that text I think almost more vividly than is visible in some of her longer and more complex plays, right? If you want to teach her work, it's a great play to start on, because it's short and high density jazz poetry. So... I'm sorry. Am I answering your question?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: No, but it's fine. [*Laughs.*] Have you taught this play?

LIZ DIAMOND: Yes, I have taught it. A number of times.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I can't because it's not translated in French.

LIZ DIAMOND: Is *Black...* Which plays of hers are translated?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: *Venus and Topdog*.

LIZ DIAMOND: Oh naturally, yeah.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So I teach those two.

LIZ DIAMOND: Oh my God! There has to be a translation of *Black Man*! Do you know my former student who is a brilliant young director, probably around your age, Lileana Blain-Cruz, is going to direct *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* in its revival, this fall, here in New York?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: At the Signature, right?

LIZ DIAMOND: At the Signature. It's really...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It's so great.

LIZ DIAMOND: It's so great!

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I wish I were here.

LIZ DIAMOND: Yes, it's fantastic. It's high time. I think, for me, it remains her masterpiece. I cannot be objective about that play. I just think it's symphonic, really, you know.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So, going back to *Betting on the Dust Commander*.

LIZ DIAMOND: Sure.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: What was the setting of your production like? And the sound?

LIZ DIAMOND: Well, to describe it crudely: upstage center, there was an old-fashioned American refrigerator, the sort that you might have seen in a lower middle class, working class house in the middle of, you know, Kentucky, Tennessee, in the middle of the 1960s. So it had kind of a rounded shape.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Okay, I can see it.

LIZ DIAMOND: Upstage center. Down right and down left, were two chairs. One chair was his. And the other was hers. Lucy and ...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Euh...

LIZ DIAMOND: Yeah, as you can see I did no homework before this meeting but...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I did but... Oh my God I didn't even bring the plays...

LIZ DIAMOND: Well, it's no big deal, we can cover for that.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Mare!

LIZ DIAMOND: Say it again?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Mare. Lucius and...

LIZ DIAMOND: Oh, Mare and Lucius! And you know "mare"...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: ... means horse, yeah.

LIZ DIAMOND: Female horse.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Female.

LIZ DIAMOND: Yeah, specifically. And... So that was essentially it. And the refrigerator, when it opened, it revealed, this sort of icy, optic, blue interior, that was absolutely full of ice cube trays, sort of blue ice cube trays. That was it.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: That was all the setting?

LIZ DIAMOND: Yes. It was a highly choreographed production in which they would do things like, you know, circle the stage... reminiscent of the race track they speak about... She appeared at the top of the show in a sort of period 1950s wedding gown, a sort of somewhat kitsch kind of wedding gown. He stood beside her. Because the play, in its way, chronicles an entire marriage. We kind of go from the beginning to the end of a marriage.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And we are following the track as well.

LIZ DIAMOND: That's right. And that was essentially the conceit of the physical production.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: What's "conceit"?

LIZ DIAMOND: The... *L'astuce, l'idée, le truc.*

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Alright.

LIZ DIAMOND: The conceit. I don't know what the *Petit Robert* would say but I think of it as *l'astuce*, the trick...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: What about the soundscape of this production?

LIZ DIAMOND: Oh God, I'm trying to remember... I have the text at home. ...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Did you have any music on stage? I mean not *on* stage...

LIZ DIAMOND: Honestly Raphaëlle, if I'm going to answer this question, I need to look at my script, which is nearby, at my home. But because it's been over 25 years...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Sure, I know.

LIZ DIAMOND: Yes, we did have music. It was not live.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It was recorded?

LIZ DIAMOND: It was recorded, yes, yes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you remember what type of music it was?

LIZ DIAMOND: No... But I would be happy if...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Maybe I can send you this question by email?

LIZ DIAMOND: Yeah.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: If you have the time to...

LIZ DIAMOND: I could. I absolutely could do that.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Thank you. Do you remember what the audience's reactions were at the time?

LIZ DIAMOND: It's a very funny show, but it really hurts, you know, it's like *un rire grinçant*,

it's like "aaaaahhh". It's really funny and really excruciating, so I would say the audience's reaction... It was a small house, the theater was very small, imagine a very small black box theater with an end stage, and an audience that rose up and looked somewhat down at the stage. The stage was a little bit elevated but still the audience was rigged. And so it was quite intimate. I don't think we had more than 10 rows. So probably the audience seated 75 people, tops. So you were very close, you were never far away from these figures, and you know they were extremely human and funny and moving... They just... Mare is... suffering. And... it's painful, it's a very painful portrait of America. And, along the way, really funny. The wordplay is truly devious and subversive! [Laughs.] And deliberately naughty, you know, she likes to be a bad girl and she is and it's terrific. And there was a lot of that in *Betting on the Dust Commander*. I mean the portrait of a couple where the wife, Mare, is violently allergic to the very thing the husband is and loves, right? It's a spectacularly... it's like the *bouillon cube* of a marital disaster, right? [Laughs.]

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So what was the reaction in front of the repetition [in the structure of the play]?

LIZ DIAMOND: You mean how did the audience enjoy the...? Well, I think if you do it right, if you're playful and if you understand that that repetition is not a repetition, I mean as Gertrude Stein famously said "There is no such thing as repetition", and if as a director with the actors, you're subtle about showing the erosion of faith, I mean, in a way you could say that every marriage involves the establishment of forms and the repetition of those forms. And those forms can be refreshed, I suppose, in a healthy marriage, they can be discarded and replaced, I suppose if you're lucky... But they can also erode, becoming meaningless... Which to the extent that the couple is aware of the erosion of meaning in those forms, it can become quite tragic really. Comic but tragic, right? And I think that in the playing of it, the actors were terrific at finding the way the repetition... the way the forms aged over the course of their marriage, through the facts of their life together. In that play, as I recall, Lucius has to go to the track, he dresses up, he looks sharp, and he leaves her. And this happens again, and again, and again, and... she can't hold him. That theme of abandonment is very powerful in her work. So, I think one of the pleasures an audience can have, if you give it to them, is a feeling like *they* are breaking the code, that *they* are discovering, if you will, the key, to the work.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: How do you do that?

LIZ DIAMOND: That's a good question. I think you do it by hewing very close to a staging, in a strangely literal way what's on the page, and by revealing through the performance the dramatic action unfolding within the language. I'll give you an example from *The America Play*, which I seem to have to talk about more often, so it's easier for me to recall it. Early in the play Lucy apparently hears something, and it echoes, and it echoes. She hears something that Brazil doesn't, so you have to sort of solve for *x*. What does she hear that her son doesn't hear, and how does she hear it in a way that he doesn't? And eventually, you offer the actor this archaic device [an ear trumpet], which I think is actually referenced at some point in the script, but often a reader who is reading the text for the first time won't catch it, right? And so the audience is now confronted with another, sort of, conundrum, a kind of puzzle: a woman in funeral garb is standing in a great empty space with dirt, her son is digging for something, she's listening for something, and the audience has to sort of... right? And if you want to

explain that by putting them into a radically realistic filmic environment, I think you... in a sense you... you have to drive straight into the metaphor scenographically, do you see what I'm saying? And not to confound the audience but to actually tantalize them and to invite them to crack it open for themselves, because that's a real big part of the pleasure of her work.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And even when you do, as a reader or as a spectator, you have to do it again. Every time you read one play or another, you have to read it again.

LIZ DIAMOND: Yes, that's right.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It's never ending. I keep discovering new things all the time. That's why I love it so much.

LIZ DIAMOND: Me too. [*Laughs.*] Absolutely.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: In an interview that was published in this book [*Suzan-Lori Parks, Essays on the Plays and Other Works*, dir. Philip C. Kolin], you're describing the soundscape of *Last Black Man*, and you mention Dan Moses Schreir. Did you work on the soundscapes of the other plays you produced with someone as well, or on your own?

LIZ DIAMOND: I've always worked with a sound designer/composer. Dan is both, and John Gromada, who did *The America Play* with me, is also both, and of course, unfortunately, I forget who the hell I've worked with on *Betting on the Dust Commander*! And... whoever the hell I worked with on *Imperceptible*... Yes, we were intimately together selecting music to draw inspiration from. Dan's music was all original. [With] John Gromada on *The America Play*, it was a combination of found music. We took this piece from James Brown which was completely hilarious and stuck it into *Our American Cousin*, just a set of phrases, you know, which actually came out of a rehearsal one day when we were trying to figure out what the musical underscoring of one of the scenes from *Our American Cousin* should be, and I started joking about how the Foundling Father is a kind of 19th century actor manager with an ego the size of a house, and a kind of sleazy-American-vaudevillian-MC¹²⁰³, and we were just joking about that. And Roach who played the Foundling Father came out and started to do his speech, and all of a sudden he spun around and he went "Ow!"—like James Brown. And I was like "Oh my God!" And John started laughing his ass off and just like [*thumping sound*] immediately found that beginning riff to "Papa's Got..." you know [*hums the first beats of "Papa's Got a Brand New Bag"*] and it was just a riot. Suzan-Lori and I started laughing so hard we started crying, and we just had to put it in, it was like no choice. So like in any rehearsal process, it's the happy accidents that really...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So it didn't happen necessarily by thinking or...

LIZ DIAMOND: In fact, in *Black Man* as well, Reg Cathey played Ham, who I saw as a kind of what we would call in New York a "Times Square Prophet". Often in Times Square, you will see—and it's heartbreaking really—homeless men who are mentally ill, who are wearing five layers of overcoats, long dreadlocks, they haven't washed in a long time, and they are reciting from the Bible, and they're warning us that the world is ending. And this is actually a type that you see on the streets of New York, and you particularly did in the late 80s and early 90s, and before that. Anyway, thinking about Ham as an early Old Testament figure and a kind of

1203. « MC » signifie maître de cérémonies.

reviled figure, a kind of biblical outcast in a way, we thought, okay so he's a biblical outcast, so he's a non-person—and who is a non-person in America but one of these people who live on the streets? But he's also a ghost, and he has his status and his stature as the guy who carries all of the History, and so, in any event, we felt that we needed to give him a gesture that would be uncanny, unexpected, and a contribution to the pageant that he and the other spirits, if you will, are creating, to teach Black Woman. And I said to Reggie one day “Do you play an instrument?” I knew he played a couple of things and he said “Yeah I play the tenor sax” and I said “Okay, you've got to bring the sax to rehearsal tomorrow because I think Ham needs to play the sax”. And he said “Totally.” [*Laughs.*] So Reggie brought the sax in and he started wondering up on stage as Ham, as this biblical figure, this outcast. And it was... beautiful. It was funny, and mysterious, as he would cross the stage.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Did he play a lot during the show?

LIZ DIAMOND: No, but he played a few times. And he and Dan improvised together. I mean, Dan had ideas and gave him some riffs, but Reggie improvised, often, as I recall.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Was Dan on stage?

LIZ DIAMOND: No but as composer he was in rehearsal all the time.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So [Reggie] played the saxophone between the choruses [in the play] or...?

LIZ DIAMOND: I believe [he took] two choruses. He had these interesting crosses, yeah. [*Laughs.*] Almost like a New Orleans funeral march in some ways.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Oh really?

LIZ DIAMOND: I suppose that is one of the images that his figure conjured when you saw it, but it was a kind of... like a... *on a glissé la référence plutôt que de...*

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: That's great!

LIZ DIAMOND: It is neat. It was really neat.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It makes me want to see it. I couldn't... it's not at the Public Library, is it? I saw the production by Beth Schachter...

LIZ DIAMOND: I know. I know.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yours wasn't on the catalog. Why is that?

LIZ DIAMOND: I remember we were desperate to get it recorded but the Actor's Equity Union has unbelievably strict rules in this country. Beth's production was a non-Equity production so they could video it without a problem. But we, at Yale, had a... Frankly, it would have been a horrible video. Because we were only allowed one camera, this is by law, by equity rules. It's one of the greatest handicaps to the American art of directing, to be honest with you. Because unlike a European director, or any director around the world, who can capture their work, put it on their website, and share it, American directors legally cannot do this without securing written permission from actors and from the Union. The Union can say no, even if the actors and the company say yes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: For real?

LIZ DIAMOND: It's pretty intense, yeah. The Library for the Performing Arts was able to secure an exception which allowed to film *Imperceptible* and... Did they film *The America Play*? I don't remember.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I don't think so. What about the soundscape of this play?

LIZ DIAMOND: John Gromada did the music and the sound, and much of that was the sort of sound imagery that's in the text: the gunshots, the echoes of the gunshots. We had a certain amount of live miking on the stage to pick up voices that we wanted to heighten or sharpen in particular ways. We recorded; he did all of the audio recording for the video of the Foundling Father in the television at the end of the show. But there wasn't a lot of music in that show.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Because the sounds that are already in the play are pretty...

LIZ DIAMOND: They're pretty rich, they're pretty rich yeah...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Could we hear the sound of the digging?

LIZ DIAMOND: Well the sound of the digging happened live, but with these microphones that were hidden, it could be accentuated. We used a special kind of riff... We had a lot of dirt on stage but it was this material that I think is illegal to use on stage now, it was a kind of... it was a cousin of coal.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Of what?

LIZ DIAMOND: Of coal. *Charbon*.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Oh, okay.

LIZ DIAMOND: It was black and it sparkled. And it was granular, thick heavy granules. So it crunched under your feet [*crunching sounds*]. So when she's pacing, you heard her boots in the earth and when Brazil dug [*swishing sounds*]. It was very, very present.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: But how did the digging occur? Like, there was dirt all over the stage?

LIZ DIAMOND: All over the stage.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And the digging was just on stage and... Did they make a hole or...?

LIZ DIAMOND: Well we buried... Every object that we buried had a little trap, as we say it, a little hole in the stage floor, that was of course completely concealed by quite a lot of dirt. But the actor, of course, knew where to dig, and how to find it and so forth. The television was tricky because that's a really heavy object and we couldn't just bury it and expect the actor to sort of just pull it up, because we buried a huge, mid-20th century television, which is a big object. An American television from the 1960s is a big object. So that trap sort of had a kind of spring on it, it had a spring on it, so he could dig, dig, dig, and he could lift it and... it came up easily.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Why did it have to be a television from the 60s?

LIZ DIAMOND: Well... I recall that was the era of the machine we wanted because... maybe it was the 70s, I'm not sure, I can't remember exactly. But we were playing with a kind of time bet... In the Great Hole of History, time takes on a very peculiar shape. In our production,

Lucy was wearing the kinds of widow's weeds that a woman from the turn of the century would wear, her garments were rather Edwardian.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I've seen pictures, yeah.

LIZ DIAMOND: And Brazil as well. So there's already this anachronism at work in the emergence of this television, as if they have been digging so long and he's been dead so long, that time has moved but they're stuck! So you could almost say psychoanalytically, they're stuck. But the technology isn't stuck. Whatever it is, whatever forces are at work, that allow the Foundling Father's act to appear on this cheesy television stage to... It's a kind of uncanny, comic, cosmic joke.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It could be really funny with a modern kind of high tech television as well.

LIZ DIAMOND: Now that would be the way to go I think, sure, flat screen.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: So, about jazz specifically, you said here [in "A Parks Remix: An Interview with Liz Diamond" by Faedra Chatard Carpenter in *Essays on the Plays...*, p. 194] that "when [you] directed *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, [you] listened, at Parks's urging, to a lot of Ornette Coleman" and you said it gave you the vibe of the play. Were there any other musicians for the other plays, like *Last Black Man* or *The America Play*?

LIZ DIAMOND: That's a good question. I don't recall really her signaling me to listen to any specific jazz artist on other projects... I'm trying to think. You know, we listened to James Brown on *The America Play*, but he's kind of a wide pop artist. No I think for *The America Play*... No, there was not, for that play, that kind of specific reference. She listens to a lot of music as a writer, and she's always got her earbuds in, and I'm... I'm not sure what's on her playlist right now but... Honestly, Raphaëlle, I don't remember what she was listening to on *The America Play*. But she loves so many different kinds of music. Bluegrass, blues...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Mostly American music?

LIZ DIAMOND: I think she loves African American music in particular, yeah, I do, I think so. I would hesitate to speak for her right now, she should answer that question, but, yeah, those were the references that she loved. She wants to celebrate African American culture in her work, you know, the textures, the sounds, the subversive wordplay, the whole thing... But I think the Ornette Coleman reference was specifically about the dissonance in *Imperceptible Mutabilities*... And I think she thought, by my listening to that and just having to live inside that space, that dissonant, edgy, unresolved music, I'd get a sense of what she was doing in *Imperceptible*.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I read elsewhere that she was also using Ornette Coleman's music as a reference to *Last Black Man*.

LIZ DIAMOND: That's possible. Do you remember where you read that? It's quite possible.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yes, I read it in *Bomb Magazine*. The interview she gave to Han Ong.

LIZ DIAMOND: Oh! Right, right, right, right. I think she loves his work partly because for an

amateur listener, it can be hard, at first. She loves, I think, what he's playing with musically, which are forms that initially are challenging for an uninitiated ear.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: What's funny is that that form of repetition and revision is mostly found in traditional jazz, not so much in free jazz. So she mostly borrows the spirit of Coleman's music.

LIZ DIAMOND: I think that's right. Yes. I think the emotional... there's discord in the music, there's clash in the music, as I listen to it, as an amateur, not as a connoisseur, but as an amateur listener, I hear wonderful kind of colliding rhythms, and changes in tone that are unexpected and surprising. And I think she likes that. I think in part when she invites you to sort of see her project as similar to Coleman's, in that she's not trying to make it go down easy, she's trying to express ideas that are, in some ways, counter-intuitive.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you think it has something to do with free jazz as a self-affirming Black music?

LIZ DIAMOND: I think initially that was very much her project. I think that when she was first writing she was quite sick of the ways black life was rendered on American stages. Except by artists like Adrienne Kennedy who she adored. But I think that she found that there were a lot of sort of sentimentalizing easy melodrama. And I think she was writing in a way that said... Early on she said: "I'm not really writing for white people, I'm writing for my kin to wake up and understand their own relationship to their condition."

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you think this is still the case?

LIZ DIAMOND: Oh I don't think necessarily so. I think that she is as fiercely devoted to advancing the project of true freedom for African Americans in this country, and she's probably ever more fiercely devoted to that and I think, you know, she just... As she sometimes says, whenever the latest awful, tragic, criminal injustice occurs involving white on black violence in particular, she just shakes her head, and says "It's a long, dumb road." Which it is.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: That's funny because at the same time she refuses absolutely to be pigeonholed as THE African American playwright.

LIZ DIAMOND: But that's part of the project, of course. That's part of her project of liberation, right? Because she would argue that a black artist won't be free until they're not called a black artist. She will not play that game. Oh I remember there was one night, after we did a show together, and we were doing a conversation with the audience, and some spectator spoke up, it was... I think it was a white person, I can't really remember, probably a white liberal person, who innocently, I suppose, asked: "What is it like to work with a white director?" to Suzan-Lori. And Suzan-Lori's response was... I'll never forget it, she turned and looked at me and said, in mock horror: "You mean you're not black?!"

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: [*Laughs.*] That was a perfect answer.

LIZ DIAMOND: And the audience was offended, they got all very upset. But I thought "Yeah, fuck them." [*Laughs.*]

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: When was that? Do you remember?

LIZ DIAMOND: Yeah, 1990. We were doing a short run of *Imperceptible* at an uptown theater, a very well-known, very white New York theater called Manhattan Theater Club. It's one of the major, major theaters in New York. And for one brief moment, Manhattan Theater Club decided to bring artists from downtown uptown. I think they called the series "Downtown Uptown." And it was really crazy because I don't think they wanted to do it, you know, I don't think they enjoyed it, I think we all drove them crazy, but, you know, for whatever reason, they did it. They never did it again.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: [*Laughs.*] Do you think this could still occur today?

LIZ DIAMOND: What?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: The question from the audience.

LIZ DIAMOND: Oh, yes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I was having a discussion last week with Judith Miller, who's a professor at NYU, maybe you know her?

LIZ DIAMOND: I do, very well.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: She's part of my lab, French lab, and she was telling me that right now African American drama is in a very interesting place. I'm not quite sure what she meant but I think she was referring to the Obama age and to the so-called "Post-Black era." What do you think about that?

LIZ DIAMOND: Well, I wish we were in a Post-Black era. But we're not. I think what Obama's presidency, among the many crucial, important things his presidency has done, is to expose the staggering depths of ongoing institutionalized systemic racism in the country, which permeates law enforcement, which permeates higher education, which permeates elementary education. I think that, that where we are right now is in a very raw, exposed moment, in which white people can no longer hide from the glaring evidence of their own, our own passive collusion with systems of our own creation that perpetuate the inequalities that continue to really damage the union, this country as a united states. So I think we're not in a Post-Black era, at all. I mean I think it's a really interesting moment to be doing *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*. I'm eager, I'm going to be talking with Lileana in a few days because she just wants to get together to... I'm not even sure, maybe just to brainstorm and talk about the production. But I'll be interested to know... We cannot yet celebrate the death of the last black man, the death of the last unknown man, the death of the last unseen man, the death of... right? Which is what that image refers to. The death of the last black man as a non-person. And I don't think the younger writers that I know who are writing are writing in a Post-Black way. Tarell McCraney, Marcus Gardley, Lynn Nottage who is actually more a contemporary of Suzan-Lori's... but, let me think... Kristin Walker, Kia Corthron, many, many young African American writers are... There is still a deep, deep well of material and of story to mine that's completely contemporary. Because black-white relations are still deeply screwed up. So I don't know... What is Judith's solution?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: She said that African American drama, right now, is a very interesting object to study, to look at, probably because of what you said about Suzan-Lori. They're really working upon African American culture, African American material, while at

the same time affirming themselves as non-only black persons and artists, they're trying really to break boundaries.

LIZ DIAMOND: Yes, yes, I think that's true.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And so that creates works that are really complex and nuanced. Very different from the 60s for instance.

LIZ DIAMOND: I think that's true. I think that's true. It's an interesting time for women writers as well.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yes? Why?

LIZ DIAMOND: In a way for similar reasons. I think that there are a lot of stories that have not been put on stage that women can tell—women of color and white women as well, but I think it's particularly rich... I think in this country it's particularly rich for artists of color, period. For Latino writers, for black writers... I'm not sure that Asian writers actually yet enjoy an audience in that their condition, relative to the dominant culture, remains to some extent rather invisible. I mean, that's got to change. But it'll take a while. And they live in an ambiguous position because for many, many, many folks in that large and extremely diverse community, I mean what does it even mean to say Asian American when you could be talking about someone whose roots are from India and another person whose roots are from Vietnam, or the Philippines, or Kazakhstan. But I think Judith is right... And there's some good writers coming. Is this true in France? I know the conditions are different but...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Well it's very different in France because we don't talk about race issues the way you do. We're pretending that we don't have race issues, but we do, of course, so...

LIZ DIAMOND: Has the burkini scandal done anything to...? Has that brought to the attention of ordinary...?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Right now France is in a very bad place but about theater, playwrights and actors and directors of color are really pigeonholed, like they have... Like this year, or last year, I don't remember, we had that African Week in the center of Paris in a really hip place called Le Carreau du Temple which is a very fancy place for arts and so they had this African Week, and a director called Eva Doumbia had a high-time on that week, whereas the rest of the year she struggles just to work, to be able to work.

LIZ DIAMOND: Well... we have this, as you know... You've probably heard of February, Black History Month?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yes.

LIZ DIAMOND: But I would say that for many, many years that ghettoization of black voices has been roundly criticized. I mean the critique of that has been around for a long time and theaters have been shamed into breaking out of that model but it's still slow.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: In Paris right now we are beginning to break this process, we're just beginning the process of breaking it. And like in Paris there is this theater called Le Tarmac, it's a theater devoted to Francophone theater so it can be from Africa, but also from Asia, the Caribbean, anywhere, the Muslim world. And so every time someone in the theater

is black, they are there.

LIZ DIAMOND: Yes, *rien au Rond-Point, ou à la Comédie-Française*, the big old houses, no?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: There are a few actors who are most often casted in Othello parts, you know, and there is a breakthrough. It's starting to happen. Le Théâtre de la Colline has launched a new program to promote actors of color. It's a beginning. Actually the thing is we just begun to take it as a mission, as a real race issue.

LIZ DIAMOND: I understand.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: We're just breaking through the so-called no racism in France and how we like to think of ourselves.

LIZ DIAMOND: Right, right. "It's a long, dumb road." [*Laughs.*] But it's essential, you know. It has to happen. And it will have these moments of retrenchment, and of course there will always be the Le Pens of the world and the Trumps of the world to, you know, pull us back.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Have you ever directed a play by another African American playwright?

LIZ DIAMOND: Marcus Gardley, Kia Corthron, Lynn Nottage...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Which one by Lynn Nottage?

LIZ DIAMOND: It was an early play of hers. It was before *Ruined*. What was it called? It was a family play, I did it back in 94, a long time... I can't remember the title.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It's fine. [*Laughs.*]

LIZ DIAMOND: Yeah I'm sorry. But Marcus's was *Dance of the Holy Ghosts* and I've worked with Anna Deavere Smith on her work *Twilight: Los Angeles*, and then we worked together on the first two iterations of a piece that came to be called *Lay Me Down Easy*, which was a beautiful documentary piece on the relationship of the medical establishment to race and class, and it's really powerful. So that collaboration has been especially... I think Suzan-Lori and Lileana are the artists I feel closest to, the African American artists I feel particularly close to.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Why is that?

LIZ DIAMOND: Oh, why is that? Well I love them personally because they're powerful, brilliant, big hearted, brave women with incredible self-discipline as artists. I mean they inspire me. They've taught me a lot.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: In what way would you say that Suzan-Lori Parks is specific, or special, I don't know which word... from these other playwrights. Like what's her specificity, her difference? If she has any.

LIZ DIAMOND: She does. Well, I think she does, I think either way she has spawned a number of artists who are not exactly little Suzan-Loris but who have observed something of her playful, subversive work with language, and who may not manipulate it as brilliantly as she does, but who are deeply inspired by her use of caricature and satire and exaggeration and classical forms to tell her stories. So there's a new generation I think that has been raised, to some extent, with her as one of their titans. But I suppose a somewhat glib answer to the

question is that I think she's... I don't think I would use this word on almost anyone else I've had the good fortune to work with, but I think she's a poetic genius actually. I think she broke into a new way of writing, a new way of considering the onomatopoeia of language and how it can create character and conflict, and that is just... exceptional. I don't know any other writer of her generation, which is my generation, who has truly broken new formal ground the way she has. I don't know *anyone*.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: You said in this interview—this is the famous Steven Drukman interview...

LIZ DIAMOND: Oh yeah we were really misbehaving the entire time I know. [*Laughs.*] We were young and we were really full of ourselves.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It's a great interview!

LIZ DIAMOND: I know, we were having a really great time, yeah. We had a lot of fun. And he was adorable.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And so in this interview, you're saying that theater in America didn't have its revolution like in other arts, like in the visual arts. Do you think that this is still true today?

LIZ DIAMOND: I think Suzan-Lori...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: ... made it happen.

LIZ DIAMOND: Yes, I think her art, I think her plays were a little bit of a Molotov cocktail. I think so, yeah. Yeah, yeah I think so. Yeah, I do. But, Raphaëlle, this is what's really interesting, she—apart from *Topdog/Underdog*, which is her most, if you will, classic, traditionally built play... I think that apart from that terrific play which was given a beautiful, fiery production on Broadway, her plays are still, in a way, the property of a certain kind of *cognoscente*.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: *Cognoscente*?

LIZ DIAMOND: The *cognoscente*? The Italian word, *les connoiss-... les connoiss-...*

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: *Les connoisseurs* ?

LIZ DIAMOND: *Les connoisseurs, voilà.*

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: That's very interesting because that was my next question. What kind of audience do you think she actually reaches?

LIZ DIAMOND: Well, it's growing and growing and growing because there are more... She is being taught in curricula, on campuses across the country now. Her adaptation of Gershwin's *Porgy and Bess*, her *Topdog/Underdog*...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Her 365...

LIZ DIAMOND: The *365 Plays/ 365 Days* which, in a way, was a spectacular piece of performance art, right, a kind of like crowd-sourced performance art which... Bonnie Metzger, you know her collaborator on that, really partnered her on it, and she produced the event in many ways, which is not to diminish the sheer athleticism of Suzan-Lori's, writing a play every day! I don't know at what point she may become a classic in her own time but I

think maybe she's happy if that hasn't happened yet—I'm guessing—I think she wants her work to be done all over the place, I think she wants people to love it, but I also think she wants the freedom, and she assumes the freedom to do something completely different.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: That's so impressive. I mean, that someone who achieved so much can be so free.

LIZ DIAMOND: She is and she's bloody minded about it. She's determined.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I guess maybe she has to in some way.

LIZ DIAMOND: I think so. I think so. So she would of course reject anyone's attempt to say this is who she is, what she does, because she...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Sure.

LIZ DIAMOND: And you know most artists that we remember as having shaped our understanding of the world and of theater, right, were protean in that way, shape shifters... Jazzy!

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And what about your audiences at the time? Did you have black members in your audiences?

LIZ DIAMOND: We did. When Suzan-Lori and I worked together, there were lots of white folks and lots of black folks. I would say that both, in both cases, because we were initially working in a really sort of marginal, sort of downtown art theaters, our theater goers were people a lot like us, do you know what I mean? They tended to be highly educated, they tended to be self-described connoisseurs of certain sort of avant-garde tradition. But I think it was really George Wolfe who, in bringing her under his wing at the Public Theater and encouraging her, commissioning her to write *Topdog/Underdog*, really sort of... Like everybody else, he considered her brilliant and he wanted her to reach the widest possible audience. So I think, to some extent, he pushed her. But of course I think that for Suzan-Lori, it was a really interesting challenge, "Can I write something that's going to be a crossover hit? That's going to work? That's going to shock the consciousness of a larger audience?" And I think with *Topdog/Underdog*, she did do that. I mean a Broadway audience is still largely white. And I don't know what the numbers were for that production... But it's like anything... I'm sure that these theaters in France, as theaters in America, they discover as if it were surprising, that if you do plays by people of color that tell stories, actually there is an audience! [*Laughs.*]

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: You're right.

LIZ DIAMOND: Yeah.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Would you say that her plays are political?

LIZ DIAMOND: In form and content. Yes, I think so.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: What sense do you give to this word, "political"?

LIZ DIAMOND: Hum... In that they disturb the viewers' comfortable assumptions of what constitutes a lived reality for a black person in America. They get... and for what's important, and they also subvert many viewers' expectations for what a black play will do formally and

will be about. And I think that's an inherently political act.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I agree. Do you think she's still doing this with her more recent plays that are more traditional and more linear?

LIZ DIAMOND: That's a good question. I have a deep affection for the early plays, I just do—in a way that says more about me than about her, right. I have the same feeling toward the earlier plays of Eugene O'Neill. I'm much more interested in *The Hairy Ape* or *All God's Chillun* than I am in *Long Day's Journey into Night*, you know. I think that *Father Comes Home from the Wars*, while perhaps more classical in form than some of her early work, is just beautifully built and full of subversive surprises and pleasures. I think one of the things I want to explore when I direct it is just how to... In the New York production that Jo [Bonney] directed, it was relatively, physically, static and... which didn't bother me, actually, because I think I understood what that was about... It's a choric play in many ways, but I find myself wondering what the physical life of the story may be. And how to tell that. And also what the space wants to be. So I'm looking forward to kind of cracking it open and I'm hoping I can treat it as a new play, even though I will have seen and admired the first production.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: That's a challenge.

LIZ DIAMOND: Yes, yes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: She also went for this pretty realistic space, set, with the house and the wooden cage. Do you think you'll go towards maybe a more abstract space or...?

LIZ DIAMOND: I don't know. That's what I'm wondering, and I'm wondering what's in there that wasn't... that didn't pop in that production. I mean I think that production's design had the virtue of being really simple. And that little house, in its way, was a little strange abstract object, and it was sort of a strange... But... Yeah... I think there may be more energy in the scenography than what Neil Patel found.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Do you know the dates already?

LIZ DIAMOND: We're actually still... It's a coproduction between Yale Rep and ACT in San Francisco and I think it's winter and spring of 2018. I think. Like a little more than a year from now. But I'm supposed to learn the facts within about a week, so we'll see.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I hope you will be able to film the play.

LIZ DIAMOND: Me too. I think there's a better chance now than there was then.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: I'm looking if I forgot anything... [*Looks into her notes.*]

LIZ DIAMOND: Yes, just a couple more [questions] and then I probably should roll... but yes, happy to.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Hum... Oh yes. You said that Parks's writing's difference is that it's polyrhythmic, polyrhythmic... I don't know how to say it.

LIZ DIAMOND: Yes, yes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And, so you said that applied from play to play, and also, within plays, from character to character—which I thought was very relevant—, do you think it's still the case today with the recent plays, the last plays?

LIZ DIAMOND: I wonder. I think that's a great question. I don't know what I'm going to find with this next play. Because in many ways in *Father Comes Home From the War*, people deliver speeches in a way that's not unlike Euripides. I mean it's like "I'll speak, *voilà mon tunnel, et puis la prochaine, et puis le prochain*", you know. I mean there's a certain amount of stichomythia, but... I don't know. And I think in the scenes of conflict, you know when he comes home, when Hero comes home and you have Penny and Hero and...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Homer?

LIZ DIAMOND: And Homer, and the dog, I think there's an opportunity there. I think they all speak in different *tempi*... but I'll have to find that.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: It's less obvious, right?

LIZ DIAMOND: I think maybe... Yeah. I think maybe. Because in some ways the dramatic action is more spare and clean, do you know?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yes. And also for instance in *Imperceptible Mutabilities* you have these really precise themes that go with the characters, like there's Chona and Verona and Mona, and they all have their own patterns.

LIZ DIAMOND: Yeah, they do.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: And that creates rhythm.

LIZ DIAMOND: Yeah. That's right.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Whereas in *Father Comes Home*, it's more like a whole.

LIZ DIAMOND: That's right. That's right. And like in *Black Man* you have Old Man River Jordan doing "Do in dip diddly did-did thuh drop?" And then you have Queen-then-Pharaoh-Hatshepsut who speaks like a diva, you know. Yeah. Those extremes are fabulous. And I have yet to... I don't know what the extremes are yet here. And how much I can push them. But I hope I can. It's going to be really fun.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yeah. So maybe one last question?

LIZ DIAMOND: Yes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: About jazz. Did you talk a lot about jazz during rehearsals? Was it in a way present? Even if it wasn't mentioned? Was there like any, what one could call, jazz spirit or something like that?

LIZ DIAMOND: Well... I wish I could say when I was a very young director, which I was at that time, that I was always in control of my method, do you know? Or that I had kind of meta-cognition about what I was doing, you know? I'm not sure I did. I'm still not sure I do. But I think the material itself dictated a certain improvisatory way of working in rehearsal, right? So for example, in *The America Play*, when Brazil is doing his number—'cause it's a number, it's like a musical number when he talks about "Mister George Washington and his wooden teeth" and "Welcome to the Great Hole of History!". We would play over and over again with all kinds of different ways of performing that rhythm, you know, how much physical life, how much illustration... and Michael [Potts] would go home and work on it and come back in with new takes. Of course you could argue that you do that with any play, you

do that with *Phèdre*, but here, it is constant... and I think that's because the material was for all of us *terra incognita* and, so, we had to play, and I think that... if a jazz ensemble is a little bit democratic in its structure, that is to say it's not like there's a conductor in the classical sense and if people are listening to what each other is offering and slipping in according to what you might call rules of the game, I think we did pick up that way of working, but maybe more because of the nature of the material itself than because I intellectually said "This text calls for this way of working". I would say, if our rehearsals were fairly, if you will, horizontal, in terms of my collaboration with the actors, that probably had less to do, consciously, with my absorption of an idea about jazz than it did with the fact that I was often the only white person in the room. And I felt inclined to pick up directorial ideas and cues from what I was receiving from the actors and to create improvisations that they could then make offers, because I was really aware of access that they had to the themes and some of the issues that came up in the text and the word play. I didn't feel like I was visiting a foreign country, it's my culture too... And Suzan-Lori and I were on very intimate terms as collaborators but... Yeah... I guess it took on that playful, horizontal quality.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Was jazz a reference for the actors?

LIZ DIAMOND: I think the answer would be yes. I'm not sure I could say how. I think that it certainly was in that, sometimes, in some of these plays, a character goes on a riff that indulges the character's sheer pleasure in language, like Old Man River Jordan, or Black Woman with Fried Drumstick. I remember an actor saying to Suzan-Lori "But what is your '1317' about?" In that beautiful speech in *Black Man* that goes "Yesterday today tomorrow in 1317 dieded thuh last black man in thuh whole entire world. Uh! Do not be afeared..." It was that whole gorgeous speech... And she just said "I don't know, I just like the number...". And that sense of play and pleasure I think the actors picked up. But I don't know that I can be more helpful than that on that specific question. I mean I think the game of jazz... I mean sometimes I think of basketball too. You get out on that court, it's so improvisatory, I mean there are very classic plays that players will play, you know, and there are moves that are... But the combinations, and the in the moment shifting of the bodies in space is very jazzy, and I think to do this work of hers you have to have a feel for that. You have to have an appetite for *real play*, do you know what I mean?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Yes.

LIZ DIAMOND: It doesn't really help to start from the play itself, you know, "What am I playing? What are my objectives? What is my intention?" I mean, that's not unimportant, but it won't get you the score of the piece, you know? You've got to ride the language.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Well, thank you!

LIZ DIAMOND: You're welcome.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN: Thank you so much. That was so interesting.

LIZ DIAMOND: Well it's a pleasure to talk to you. Of course it's a topic I love dearly, because she's a writer I adore. I really wish you all the luck.

Version française

Par Colette Taylor-Jones

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Qu'avez-vous pensé de [*Father Comes Home from the Wars*] ? Avez-vous vu la version mise en scène par Jo Bonney ?

LIZ DIAMOND : Oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'était comment ?

LIZ DIAMOND : L'avez-vous vue ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Non, j'étais à Paris.

LIZ DIAMOND : C'était génial, une pièce très forte – j'ai trouvé que c'était une version très pure, simple et directe d'une toute nouvelle pièce de Suzan-Lori et qu'en ce sens Jo en a réalisé une interprétation claire et lucide. Elle l'a mise en scène de plusieurs façons, comme une sorte de... La mise en scène était d'une simplicité digne d'une tragédie grecque, quelque peu formaliste dans les moments de groupes, avec les figures qui parlaient en chœur. J'ai trouvé que la musique était particulièrement puissante, et il y avait de très bons choix de casting, notamment le type qui jouait le chien. Il faudra que vous alliez vérifier le programme pour déterrer son nom ; il était tout à fait fascinant. Un chien extraordinaire, extraordinaire, oui... C'était vraiment génial, et Suzan-Lori, vous savez, Suzan-Lori caressait l'idée de composer de la musique depuis longtemps. Elle joue assidûment de la harpe, de la guitare et du banjo, et c'était vraiment super de la voir créer sa propre musique cette fois-ci.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ce n'était pas la première fois pourtant, elle l'avait déjà fait...

LIZ DIAMOND : Oui, oui, elle l'avait déjà fait... Du coup c'était... la deuxième ou la troisième fois peut-être qu'elle mettait en scène de la musique ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, les deux pièces de *Red Letter* sont en musique. Pensez-vous que *Father Comes Home from the Wars* soit une comédie musicale ? Quelle est la différence avec la tradition de Broadway (si tant est qu'il y en ait une) ? J'essaie de comprendre précisément ce qu'est la tradition de la comédie musicale ici.

LIZ DIAMOND : Et bien en tant que metteur en scène, j'ai très peu d'expérience dans le domaine du théâtre musical américain dans la tradition de Broadway en tant que telle. Je ne mets pas en scène de comédies musicales, je ne mets pas en scène de comédies musicales de Broadway. Mais j'adore les comédies musicales, comme le reste du théâtre américain. Je trouve que ce sont des œuvres populaires exquis, merveilleuses, qui, vous savez, dans un certain sens, en tant qu'art populaire américain, ne sont pas sans rappeler la tradition de l'opéra au XIX^e siècle en Europe. Il y a tout. Et il y a un côté wagnérien dans ces spectacles non ? Les comédiennes doivent savoir chanter, savoir faire des danses acrobatiques, vous savez, il faut sortir le grand jeu en termes de performance théâtrale, et c'est pour ça que c'est assez fabuleux. Je crois que dans la tradition théâtrale américaine, jusqu'à Bernstein et Sondheim et certaines des comédies musicales plus tardives de Rogers et Hammerstein, il y a une tradition d'un certain optimisme américain très gai du milieu du XX^e siècle dans beaucoup de pièces, même s'il reste des ténèbres que les metteurs en scène contemporains exploitent

[*mining* en anglais, ndt] comme dans *South Pacific*...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Que veut dire « mining » ?

LIZ DIAMOND : « Mining », *quand on mine, creuser dans la terre*. Et... d'un point de vue formaliste, je ne pense pas que Suzan-Lori établisse ses pièces musicales selon des formules testées et approuvées par Broadway comme la scène d'ouverture, le climax, les ballades, le numéro « eleventh hour » [Ndt : littéralement, « à la dernière minute ».], qui a lieu juste avant le dénouement, tient tout le monde en haleine et donne lieu à un grand spectacle avec toute la compagnie... Elle ne se conforme pas à cette formule. Je pense qu'elle la respecte et je pense qu'elle est... qu'elle la comprend, mais j'ai l'impression, honnêtement Raphaëlle, que son utilisation de la musique est plus proche de la tradition brechtienne qui utilise la musique comme un commentaire, comme... ou même si on remonte jusqu'aux Grecs, elle aime l'idée d'arrêter l'action et de créer une sorte de note de bas de page musicale de l'action qui se déroule, ce qui est assez différent de la tradition des comédies musicales dans laquelle le talent du compositeur et du librettiste se mesure à leur capacité à exprimer les actions dramatiques, à propulser l'action par la musique. Je ne crois pas que ce soit... Je veux dire, je n'ai pas étudié ses morceaux dans ses dernières pièces, tout simplement parce que je n'ai pas mis en scène ces pièces, donc je ne suis pas certaine – vous sauriez mieux que moi –, mais je ne pense pas que la musique soit nécessairement la force motrice de l'action.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Non, pas forcément.

LIZ DIAMOND : Voilà. Donc ce serait tout autre chose.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Y a-t-il, ici, une tradition de la comédie musicale qui soit dans cette veine, ou est-elle la seule à faire ce type de théâtre ?

LIZ DIAMOND : ... Je réfléchis... Il me semble que différents réalisateurs et auteurs ont joué avec la musique, à l'instar de Brecht, ce qu'elle fait ici aussi je trouve...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pardon, à l'instar de qui ?

LIZ DIAMOND : Brecht, qui rappelle Brecht, Bertolt Brecht ? Dont le travail, selon moi, est une sorte de cousin de celui que réalise Suzan-Lori.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ah oui.

LIZ DIAMOND : Oui. Bon, je pense que je vais réussir à me souvenir de dramaturges qui ont écrit toutes sortes de pauses, pour ainsi dire, de parenthèses, de moments suspendus, et elle joue de cette forme particulièrement brillamment, avec malice, détournement et esprit. Et elle en fait autant avec la musique. George Wolfe vous savez l'a tenté dans *Spunk*, dans sa pièce intitulée *Spunk*, il y a quelques années...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : L'aviez-vous vue ?

LIZ DIAMOND : Oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Comment était-ce ? J'ai acheté le livre l'autre jour.

LIZ DIAMOND : Elle était géniale, c'est une pièce formidable. Zora Neale Hurston aussi me semble-t-il : *Their Eyes Were Watching God* est un texte qui utilise les paroles de la même façon. Je ne sais pas pour Fornes, Maria Irene Fornes, dans son texte *When Five Years Pass*,

qui comporte de la musique...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Dans les quelques entretiens que j'ai lus, on vous pose surtout des questions à propos d'*Imperceptible Mutabilities* et *The America Play*, mais moins au sujet de *Betting on the Dust Commander*. Aussi, j'aurais voulu en savoir plus sur la mise en scène, la musique et le paysage sonore.

LIZ DIAMOND : Je trouve que « paysage sonore » est une belle expression pour décrire l'ambiance de ses pièces parce que, surtout dans ses premières pièces, Suzan-Lori... Alors qu'elle était encore une toute jeune écrivaine, elle m'a dit « J'entends mes pièces plus que je ne les vois ». Et je crois que cela a changé avec le temps. Je crois qu'elle est devenue une artiste de théâtre chevronnée et épanouie. Elle a passé de longues, longues heures pendant les répétitions à observer. Elle a aussi mis en scène son propre travail. Je crois qu'elle est devenue plus intéressée par la dimension visuelle, et plus confiante dans cette dimension, vous savez. Mais je trouve qu'il est intéressant qu'en tant qu'écrivaine elle ait commencé par l'ouïe et je pense que c'est parce qu'elle est une femme foncièrement musicale. Du coup, je pense que si mes mises en scène de *The America Play*, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* et *Imperceptible Mutabilities* ont fait couler plus d'encre, c'est tout simplement parce que ceux ayant vu ces pièces sont plus nombreux. Sauf dans le cas d'*Imperceptible*, c'est étrange parce que je n'aurais pas dit que beaucoup de gens l'aient vue...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous avez dit dans un article qu'il n'y a eu que douze représentations.

LIZ DIAMOND : Ah oui, on en rigole parfois avec Suzan-Lori se disant qu'on s'en est tirées en toute impunité. Ce qu'il s'est passé en vérité c'est que c'était un succès critique, un *succès d'estime* [en français dans la version originale, ndt], et que c'était formidable pour nous à cette période vulnérable de nos débuts. Mais on a mis en scène *Betting on the Dust Commander* dans un tout petit théâtre Off-Broadway appelé le Working Theater. En quelle année était-ce ? Je ne me souviens même plus... 90, 91, 92 ? Je n'en ai pas la moindre idée. C'était une très belle pièce. C'est de la poésie théâtrale qui fonctionne à l'oreille, exactement comme le fait le jazz je trouve, parce qu'elle suppose de mettre en place un rythme, de le casser, de riffer dessus, d'y revenir... Ce texte reflète particulièrement bien la fantastique description que Suzan-Lori donne de sa propre stratégie, la Rep & Rev — pour « Répétition et Révision » — de façon plus évidente même que dans certaines de ses pièces plus longues et plus complexes, vous ne trouvez pas ? C'est une très bonne introduction pour qui veut enseigner ses pièces, parce que le texte est court et que c'est de la poésie jazz concentrée et intense. Donc... pardon... Est-ce que je réponds à votre question ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Non, mais ce n'est pas grave [*Rires*]. Avez-vous enseigné cette pièce ?

LIZ DIAMOND : Oui, je l'ai enseignée à de nombreuses reprises.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Malheureusement je ne peux pas car elle n'est pas traduite en français.

LIZ DIAMOND : Est-ce que *Black*... Lesquelles de ses pièces sont traduites ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : *Venus et Topdog*.

LIZ DIAMOND : Ah oui, évidemment.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Donc j'enseigne ces deux-là.

LIZ DIAMOND : Mon Dieu, il faut qu'il y ait une traduction de *Black Man* ! Est-ce que vous savez que mon ancienne étudiante, qui est une jeune metteuse en scène hors pair, elle a probablement votre âge, qui s'appelle Lileana Blain-Cruz, va mettre en scène la reprise de *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* cet automne, ici à New York ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Au Signature, c'est ça ?

LIZ DIAMOND : Au Signature. C'est vraiment...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est vraiment génial.

LIZ DIAMOND : C'est vraiment génial.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : J'aimerais tellement pouvoir y assister.

LIZ DIAMOND : Oui c'est fantastique. Et il était grand temps. Je trouve, personnellement, que c'est son chef-d'œuvre. Je ne peux pas être objective à propos de cette pièce. Je trouve qu'elle est tout simplement symphonique. Vraiment.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pour revenir à *Betting on the Dust Commander*.

LIZ DIAMOND : Oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Comment était le décor de votre mise en scène ? Et le son ?

LIZ DIAMOND : Eh bien, pour vous en donner une description sommaire : au centre de l'arrière-scène se trouvait un vieux frigo américain, le genre qu'on aurait pu trouver dans une maison de classe moyenne inférieure, une maison d'ouvriers, au fin fond du Kentucky ou du Tennessee dans les années 60. Donc il avait une forme plutôt arrondie.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ok, je vois.

LIZ DIAMOND : Centre de l'arrière-scène. À l'avant de la scène, à gauche et à droite, se trouvaient deux chaises. Une chaise pour lui, une autre pour elle. Lucy et...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Euh...

LIZ DIAMOND : Comme vous pouvez le voir, je n'ai pas fait mes devoirs avant cette rencontre.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Moi oui, mais... Oh mon Dieu, je n'ai même pas apporté les pièces...

LIZ DIAMOND : Oh, ce n'est pas grave, on pourra faire sans.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Mare !

LIZ DIAMOND : Répétez pour voir ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Mare. Lucius et...

LIZ DIAMOND : Ah ! Mare et Lucius ! Et vous savez que « mare »...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : ... signifie « cheval », oui.

LIZ DIAMOND : « Jument ».

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Jument.

LIZ DIAMOND : Oui, exactement. Et... Donc voilà, en somme. Le frigo, lorsqu'il s'ouvrait, révélait un intérieur d'une sorte de bleu glacé ; il était rempli de bacs à glaçons, des bacs à glaçons bleus. Oui, c'est ça.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'était les seuls éléments du décor ?

LIZ DIAMOND : Oui. C'était une mise en scène très chorégraphiée avec beaucoup d'action comme faire le tour de la scène... évoquant la course sur piste dont ils parlent... Elle apparaissait au tout début du spectacle dans une sorte de robe de mariée d'époque, des années 50, une robe de mariée assez kitsch. Il était debout à côté d'elle. La pièce dépeint, à sa façon, tout un mariage. On va du début à la fin d'un mariage.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : On suit la course aussi.

LIZ DIAMOND : Tout à fait. Ce qui était le concept [Ndt : « conceit » en anglais.] de la mise en scène en fait.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Que signifie « conceit » ?

LIZ DIAMOND : C'est... *L'astuce, l'idée, le truc.*

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : D'accord.

LIZ DIAMOND : Le concept. Je ne sais pas ce qu'en dit *Le Petit Robert* mais pour moi c'est l'astuce, le truc...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et comment était le paysage sonore de cette mise en scène ?

LIZ DIAMOND : Oh mon Dieu... J'essaie de me rappeler... J'ai le texte à la maison...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Y avait-il de la musique sur scène ? Pas *sur* scène mais...

LIZ DIAMOND : Franchement Raphaëlle, pour répondre à cette question, j'ai besoin de jeter un œil à mon script, qui est tout près, chez moi. Parce que ça fait plus de vingt ans...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui bien sûr, je comprends.

LIZ DIAMOND : Oui, il y avait de la musique. Pas en direct.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Elle était enregistrée ?

LIZ DIAMOND : Oui, elle était enregistrée, c'est ça.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce que vous vous souvenez de quel type de musique il s'agissait ?

LIZ DIAMOND : Non... Mais je serais ravie de...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Peut-être que je peux vous envoyer cette question par mail ?

LIZ DIAMOND : Oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Si vous aviez le temps...

LIZ DIAMOND : Oui, je peux tout à fait faire ça.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Merci. Est-ce que vous vous souvenez de la réaction du public à l'époque ?

LIZ DIAMOND : La pièce est très drôle mais elle fait mal, vous savez, comme *un rire grinçant*, qui fait faire « aaaaaaah ». Elle est très drôle mais aussi insoutenable, donc je dirais que la réaction du public était... C'était une petite salle, le théâtre était très petit, imaginez un théâtre minimal avec une scène au fond et le public s'élevait et surplombait la scène. La scène était un peu haute, mais le public était surélevé. C'était assez intimiste. Je ne pense pas qu'il y avait plus de dix rangées. Il devait y avoir 75 personnes maxi dans le public. Ils étaient donc très près, ils n'étaient jamais très loin de ces personnages, des personnages extrêmement humains, et drôles, et émouvants. Ils étaient... Mare était... souffrante. Et c'est douloureux. C'est un portrait très douloureux de l'Amérique. Et au fil du temps, très drôle. Les jeux de mots sont très retors et subversifs [*Rires*] ! Et osés, exprès. Elle aime être mauvaise et coquine, et elle l'est et c'est génial. On retrouve beaucoup de ça dans *Betting on the Dust Commander*. Je veux dire, ce portrait d'un couple dans lequel la femme, Mare, est gravement allergique à ce que le mari est et adore, n'est-ce pas ? C'est incroyablement... C'est comme un *bouillon cube* du désastre marital, non ? [*Rires.*]

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Du coup, quelle était la réaction face à la répétition [dans la structure de la pièce] ?

LIZ DIAMOND : Vous voulez dire comment le public a perçu... ? Eh bien je pense que si c'est bien fait, si l'on est un peu joueur et que l'on comprend que cette répétition n'est pas une répétition... Gertrude Stein avait très bien dit « il n'y a rien de tel que la répétition », et si, en tant que metteur en scène avec des comédiens, l'on montre avec subtilité l'érosion de la foi, je veux dire... d'une certaine façon on pourrait dire que tous les mariages supposent l'établissement de formes et la répétition de ces formes. Ces formes peuvent être actualisées, j'imagine, dans un mariage équilibré ; elles peuvent être délaissées et remplacées j'imagine, si on a de la chance... Mais elles peuvent aussi s'effacer, devenir insignifiantes... Et selon si le couple a conscience de cette érosion des formes, elle peut devenir assez grave en fait. Tragi-comique n'est-ce pas ? Et je pense que le jeu des acteurs était excellent, ils ont très bien trouvé la façon dont la répétition... la façon dont les formes ont vieilli au cours de leur mariage, au cours du quotidien de leur vie commune. Dans cette pièce, si je me souviens bien, Lucius doit se rendre sur les pistes, il s'habille, il se fait beau, et il la quitte. Et ce schéma se produit encore et encore et encore et encore et... elle n'arrive pas à le tenir. Ce thème de l'abandon est très puissant dans son travail. Je crois qu'un des plaisirs que peut avoir le public, si on le lui donne, c'est d'avoir le sentiment que c'est *lui* qui déchiffre, que c'est *lui* qui découvre, en quelque sorte, la clé de l'œuvre.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Comment vous y prenez-vous ?

LIZ DIAMOND : C'est une bonne question. Je pense qu'on y parvient en se tenant au plus près de ce qui est sur la page, étonnamment littéralement, et en révélant, par la performance, l'action dramatique qui se déroule via le langage. Je vais vous donner un exemple tiré de *The America Play*, dont je parle plus souvent semble-t-il, donc il est plus facile pour moi de m'en souvenir. Au début de la pièce, Lucy paraît entendre quelque chose, qui fait écho plusieurs fois. Elle entend quelque chose que Brazil n'entend pas, donc il faut résoudre le mystère. Qu'entend-elle que son fils n'entend pas ? Et comment l'entend-elle alors que son fils ne

l'entend pas ? On finit par offrir à l'acteur un appareil archaïque [un cornet acoustique], qui, me semble-t-il, est mentionné quelque part dans le script, mais la plupart du temps, le lecteur lisant le texte pour la première fois ne s'en rendra pas compte, n'est-ce pas ? Ainsi, le public est désormais confronté à un nouveau casse-tête, une sorte d'énigme : une femme en tenue de deuil se tient debout dans un grand espace vide, son fils creuse dans la terre à la recherche de quelque chose, elle tente d'entendre quelque chose, et le public doit en quelque sorte... n'est-ce pas ? Et si l'on veut leur expliquer ça en les mettant dans un environnement cinématographique drastiquement réaliste, je crois que... en quelque sorte on... on doit foncer dans la métaphore, scénographiquement parlant, vous voyez ce que je veux dire ? Et afin de ne pas déconcerter le public mais pour le titiller plutôt, et l'inciter à résoudre l'énigme par lui-même – voilà le vrai plaisir du travail de Suzan-Lori.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et même quand on y parvient, en tant que lecteur ou spectateur, il faut recommencer. À chaque fois qu'on lit une des pièces, il faut la relire.

LIZ DIAMOND : Oui, c'est vrai.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est sans fin. Je découvre sans cesse de nouvelles choses. C'est pour ça que j'aime autant ces pièces.

LIZ DIAMOND : Moi aussi [*Rires*]. Exactement.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Dans un entretien publié dans ce livre [*Suzan-Lori Parks, Essays on the Plays and Other Works*, Philip C. Kolin (dir.)], vous décrivez le paysage sonore de *Last Black Man* et vous parlez de Dan Moses Schreir. Pour les autres pièces que vous avez mises en scène, avez-vous aussi travaillé avec quelqu'un ou seule ?

LIZ DIAMOND : J'ai toujours travaillé avec un créateur sonore ou un compositeur. Dan fait les deux, et John Gromada, qui a travaillé avec moi sur *The America Play*, fait les deux aussi, et malheureusement bien sûr j'ai oublié avec qui j'ai travaillé sur *Betting on the Dust Commander* ! Et avec qui j'ai bien pu travailler sur *Imperceptible*... Oui, les choix musicaux dont on s'inspirait découlaient d'une collaboration étroite. Avec Dan, il s'agissait de sa musique originale. [Avec] John Gromada pour *The America Play*, c'était une compilation de morceaux trouvés. Nous avons pris cette chanson de James Brown qui était hilarante et l'avons mise dans *Our American Cousin*, juste quelques passages, vous voyez, qui d'ailleurs venaient d'une répétition un jour où nous essayions de trouver la musique pour une des scènes de *Our American Cousin*, et j'ai commencé à dire, en plaisantant, que le Foundling Father était une sorte d'agent sorti du XIX^e siècle avec un ego surdimensionné, et une sorte de maître de cérémonie de vaudeville américain glauque, et on en rigolait. Puis Roach, qui jouait le Foundling Father est arrivé et a commencé à faire son discours et tout d'un coup, il s'est retourné et a fait « Ow ! » comme James Brown. Et je me suis dit « Oh mon Dieu ! » et John a commencé à éclater de rire et du tac-au-tac [*tapote sur la table*] il a trouvé le début de l'air de « Papa's Got [A Brand New Bag] », vous savez. [*Chantonne les premières mesures de « Papa's Got A Brand New Bag ».*] Et c'était tordant. Suzan-Lori et moi avons tellement ri qu'on en pleurait, et il fallait qu'on l'intègre, nous n'avions pas le choix. Comme dans toute méthode de répétition, ce sont les heureux hasards qui...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Donc ça ne s'est pas nécessairement fait de façon réfléchie ?

LIZ DIAMOND : En fait, dans *Black Man* aussi, Reg Cathey jouait Ham que je voyais un peu

comme ce qu'on appelle à New York un « prophète de Times Square » : souvent à Times Square on peut voir — c'est d'ailleurs bouleversant — des hommes sans-abris malades mentaux, portant cinq couches de manteaux, de longues dreadlocks, qui ne se sont pas lavés depuis un moment, et ils récitent des passages de la Bible pour nous prévenir que la fin du monde approche. Et c'est un réel stéréotype qu'on peut voir dans les rues de New York, qu'on voyait surtout dans les années 80 et au début des années 90 et avant ça. Bref, donc on voyait Ham comme un personnage de l'Ancien Testament, une figure honnie, un paria biblique en quelque sorte, donc on s'est dit qu'il était un paria biblique, une non-personne — et qui mieux aux États-Unis pour représenter une non-personne qu'un sans-abri ? Mais c'est aussi un fantôme, qui a le statut et la stature de l'homme qui porte toute l'Histoire de l'humanité et ainsi, dans tous les cas, nous nous sentions obligés de lui donner un geste troublant, inattendu, pour contribuer au spectacle qu'il crée avec les autres esprits pour Black Woman. Donc un jour j'ai demandé à Reggie : « Est-ce que tu joues d'un instrument ? », je savais qu'il jouait un peu et il m'a dit : « Ouais, je joue du saxophone ténor », ce à quoi j'ai répondu : « Ok, il faut que tu viennes demain avec ton sax parce que je pense que Ham a besoin de jouer du sax ». Et il a dit « Carrément. » [*Rires.*] Donc il est venu avec son sax et il a commencé à déambuler sur scène avec, jouant Ham, la figure biblique, le paria. Et c'était... magnifique. Sa présence sur scène était drôle, mystérieuse.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce qu'il jouait beaucoup pendant la pièce ?

LIZ DIAMOND : Non, quelques fois. Lui et Dan improvisaient ensemble. Je veux dire : Dan avait des idées et lui soufflait des riffs, mais Reggie improvisait souvent me semble-t-il.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Dan était sur scène ?

LIZ DIAMOND : Non, mais en tant que compositeur, il assistait tout le temps aux répétitions.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Donc [Reggie] jouait du saxophone entre les scènes chorales ou... ?

LIZ DIAMOND : Je crois qu'il a pris deux chœurs. Il faisait des mélanges intéressants d'ailleurs [*Rires.*] Presque comme une marche funéraire de Nouvelle-Orléans.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ah bon ?

LIZ DIAMOND : J'imagine que c'est une des images qui venait à l'esprit en le voyant, mais c'était comme si... comme... *on a glissé la référence plutôt que de...*

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est génial !

LIZ DIAMOND : C'était super, c'était vraiment super.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ça me donne envie de voir la pièce. Je n'ai pas pu... Elle n'est pas à la Public Library, si ? J'ai vu la version de Beth Schachter...

LIZ DIAMOND : Je sais, je sais.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : La vôtre ne figurait pas au catalogue, comment cela se fait-il ?

LIZ DIAMOND : Je me souviens que nous voulions à tout prix qu'elle soit filmée mais l'Actor's Equity Union a des règles incroyablement strictes à ce sujet. La production de Beth n'était pas affiliée à l'Actor's Equity donc ils ont pu filmer sans souci. Mais nous, à Yale, nous

avons... Franchement, la vidéo aurait été désastreuse. Nous n'aurions eu le droit qu'à une seule caméra selon la loi, selon le règlement de l'Equity. C'est un des plus grands désavantages pour les metteurs en scène américains pour être honnête. Contrairement aux metteurs en scène européens, ou de partout ailleurs dans le monde, qui peuvent filmer leur travail, le mettre sur leur site internet et le partager, les metteurs en scène américains n'ont pas le droit, légalement, de le faire sans s'assurer de l'autorisation écrite de tous les acteurs et du syndicat. Le syndicat peut refuser même si les acteurs et la compagnie ont accepté.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vraiment ?

LIZ DIAMOND : C'est assez dingue. La Library for the Performing Arts a réussi à obtenir une exception pour filmer *Imperceptible* et... Est-ce qu'ils ont filmé *The America Play* ? Je ne me souviens pas.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je ne pense pas. Et comment était le paysage sonore de cette pièce-là ?

LIZ DIAMOND : John Gromada s'occupait de la musique et du son, majoritairement composés d'images sonores citées dans le texte : les coups de feu, les échos des coups de feu... Nous avons des micros sur scène qui diffusaient en direct les voix que nous voulions décupler ou accentuer en particulier. Nous avons enregistré, il a fait tout l'enregistrement audio pour le film du Foundling Father qui passe à la télé à la fin du spectacle. Mais il n'y avait pas beaucoup de musique dans cette pièce.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Parce que les sons qui figurent déjà dans la pièce sont assez...

LIZ DIAMOND : Ils sont assez riches oui, ils sont assez riches...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce qu'on pouvait entendre les coups de bêche ?

LIZ DIAMOND : En fait, le son des coups de bêche était *live* mais avec les micros qui étaient cachés, on pouvait l'accentuer. On utilisait une sorte de *riff*... Il y avait beaucoup de terre sur la scène, faite de ce matériau qui est interdit sur scène maintenant je crois... une sorte de cousin du charbon je crois [« coal » en anglais].

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Que veut dire « coal » ?

LIZ DIAMOND : *Charbon*.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ah d'accord.

LIZ DIAMOND : C'était un matériau noir qui brillait. Granuleux, je crois, avec de gros grumeaux, donc ça crissait sous les pieds [*Imitation du bruit*]. On entendait le bruit de ses bottes sur la terre quand elle marchait, et quand Brazil creusait on entendait [*Imitation du bruit*]. C'était très, très présent.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Comment cela se passait quand il creusait ? Y avait-il de la terre partout sur la scène ?

LIZ DIAMOND : Partout.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et il ne creusait que sur la scène et... Est-ce qu'il creusait un vrai trou ?

LIZ DIAMOND : En fait on enterrait... Chaque objet était enterré sous une petite trappe, comme

on les appelle, un petit trou dans le plancher de la scène, qui était bien sûr complètement dissimulé par toute la terre. Et le comédien, bien entendu, savait où creuser et où trouver les objets, etc. C'était plus compliqué pour la télévision parce que c'est un gros objet, très lourd, et on ne pouvait pas tout simplement l'enterrer et s'attendre à ce que le comédien la sorte tout seul – il s'agissait tout de même d'une énorme télévision de la moitié du siècle, c'est un gros objet. Une télé américaine des années 60 est un très gros objet. On a dû fixer une sorte de ressort sur cette trappe, il y avait un ressort donc il pouvait creuser, creuser, creuser et il pouvait la soulever... et elle se hissait facilement.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pourquoi fallait-il que ce soit une télévision des années 60 ?

LIZ DIAMOND : Eh bien... Je me souviens que c'était l'époque qu'on voulait pour l'appareil... ou peut-être étaient-ce les années 70, je ne suis pas sûre, je ne me souviens pas exactement. Mais on jouait avec l'idée de pari temporel... Dans le *Great Hole of History*, le temps prend une forme tout à fait particulière. Dans notre mise en scène, Lucy portait le type de robe de deuil que les veuves portaient au tournant du siècle, ses vêtements étaient de style édouardien.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, j'ai vu des photos.

LIZ DIAMOND : Et Brazil aussi. Donc il y avait déjà un anachronisme dans l'introduction de la télévision, comme si ça faisait tellement longtemps qu'ils creusaient et que ça faisait tellement longtemps qu'il était mort, que le temps passait mais qu'ils étaient coincés ! Donc on pourrait presque dire, d'un point de vue psychanalytique, qu'ils étaient coincés. Mais la technologie ne l'était pas. Quoi que ce soit, quelles que soient les forces à l'œuvre qui permettent au Foundling Father d'apparaître sur cette scène de télé ringarde... C'est un peu une blague troublante, comique, cosmique.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ça pourrait être très drôle aussi avec une télévision high tech hyper moderne.

LIZ DIAMOND : Exactement, c'est tout à fait ce qu'il faudrait faire aujourd'hui, prendre un écran plat.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : À propos du jazz plus précisément, vous dites [dans « A Parks Remix: An Interview with Liz Diamond » de Faedra Chatard Carpenter in *Essays on the Plays...*, p. 194] que « lorsque [vous avez] dirigé *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, [vous écoutiez], sur les conseils de Parks, beaucoup Ornette Coleman » et vous expliquez que c'est ce qui vous a inspiré l'ambiance de la pièce. Y avait-il d'autres musiciens qui vous ont inspirée pour les autres pièces comme *Last Black Man* ou *The America Play* ?

LIZ DIAMOND : C'est une bonne question. Je ne me souviens pas qu'elle m'ait indiqué d'écouter un artiste jazz en particulier sur les autres projets... J'essaie de me souvenir. On écoutait James Brown vous savez pour *The America Play*, mais il est plutôt un artiste pop mainstream. Non, je crois que pour *The America Play*... Non, je ne crois pas que, pour cette pièce, il y avait une référence précise. Pour une écrivaine, elle écoute beaucoup de musique, elle a toujours ses écouteurs et je... Je ne suis pas sûre de ce qu'elle écoute en ce moment mais... Honnêtement Raphaëlle, je ne me souviens pas de ce qu'elle écoutait pendant *The America Play*. Mais elle aime tellement de styles différents, le bluegrass, le blues...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Surtout de la musique américaine ?

LIZ DIAMOND : Il me semble qu'elle adore la musique africaine américaine en particulier, oui, je crois bien. Je ne me permettrais pas de parler à sa place là tout de suite maintenant, c'est elle qui devrait répondre à cette question, mais oui, c'étaient des références qu'elle adorait. Elle veut célébrer la culture africaine-américaine dans son travail, les textures, les sons, les jeux de mots subversifs, tout... Mais je crois que la référence à Ornette Coleman relevait précisément de la dissonance dans *Imperceptible Mutabilities*. Et je pense qu'elle pensait que ce serait en me faisant écouter cette musique tout en vivant dans l'espace de cette musique dissonante, avant-gardiste, irrésolue, que je parviendrais à saisir ce qu'elle faisait dans *Imperceptible*.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : J'ai lu aussi qu'elle utilisait la musique d'Ornette Coleman pour *Last Black Man*.

LIZ DIAMOND : C'est possible. Vous rappelez-vous où vous avez lu ça ? C'est tout à fait possible.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, dans *Bomb Magazine*. L'entretien avec Han Ong.

LIZ DIAMOND : Ah ! Ok, ok, ok, ok. Je crois qu'elle adore son travail notamment parce que pour un auditeur amateur, ça peut être difficile au début. Elle adore, me semble-t-il, ses jeux musicaux avec des formes qui sont un défi pour une oreille non-avertie.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ce qui est drôle c'est qu'on retrouve surtout cette forme de répétition et révision dans le jazz traditionnel, et pas tant dans le free jazz. Elle emprunte surtout l'esprit de la musique de Coleman.

LIZ DIAMOND : Oui, je pense que c'est juste. Je crois que c'est émotionnel... On trouve de la discorde, du clash dans la musique telle que je l'entends en tant qu'amatrice et non en tant que connaisseuse, et en tant qu'auditrice amatrice, j'entends de merveilleux rythmes percutants, et des changements de tons surprenants et étonnants. Et je crois que ça lui plaît. Je pense, en partie, que lorsqu'elle nous invite à considérer son projet comme la musique de Coleman, dans le sens où elle essaye d'y aller doucement, elle essaye d'exprimer des idées qui sont, en quelque sorte, contre-intuitives.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pensez-vous que ça ait un lien avec le fait que le free jazz est une musique noire qui s'affirme en tant que telle ?

LIZ DIAMOND : Je crois qu'au début c'était tout à fait son projet. Je crois qu'à ses débuts d'écrivaine, elle en avait assez de la manière dont la vie des Noirs était rendue sur les scènes américaines. Sauf par des artistes comme Adrienne Kennedy qu'elle adore. Mais je crois qu'elle trouvait que les pièces allaient trop vers la facilité des mélodrames sentimentaux. Et je crois qu'elle écrivait de manière à dire... Très tôt, elle a dit : « Je n'écris pas vraiment pour les Blancs, j'écris pour les miens, pour qu'ils se réveillent et qu'ils comprennent leur propre relation à leur condition ».

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pensez-vous que ce soit toujours le cas ?

LIZ DIAMOND : Non je ne pense pas forcément. Je pense qu'elle est tout aussi passionnément dévouée à l'avancée de la liberté des Africains Américains dans ce pays, et elle y est probablement plus que jamais passionnément dévouée et je pense que... elle est... Comme

elle le dit parfois, dès qu'il arrive une nouvelle injustice, horrible, tragique et criminelle, de Blancs envers des Noirs en particulier, elle secoue la tête et dit : « La route est longue et assommante ». Et c'est vrai.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est drôle parce qu'en même temps elle refuse d'être catégorisée comme LA dramaturge africaine américaine.

LIZ DIAMOND : Mais ça fait partie du projet bien sûr. Ça fait partie de son projet de libération, n'est-ce pas ? Elle soutient qu'un artiste noir ne sera libre que lorsqu'il ne sera plus désigné comme un artiste noir. Elle ne rentre pas dans ce jeu. Oh je me souviens d'une soirée, après un de nos spectacles, on répondait aux questions du public, et un des membres du public... je pense que c'était un Blanc, je ne me souviens pas vraiment, mais c'était sûrement un Blanc progressiste qui, innocemment j'imagine, demanda à Suzan-Lori : « Qu'est-ce que ça vous fait de travailler avec un metteur en scène blanc ? ». Et la réponse de Suzan-Lori... Je n'oublierai jamais, elle s'est tournée vers moi, m'a regardée et a dit, en feignant l'épouvante : « Tu veux dire que tu n'es pas noire ?! »

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : [*Rires.*] C'était la réponse parfaite.

LIZ DIAMOND : Le public était offensé, ils se sont vexés. Mais je me suis dit « Qu'ils aillent se faire foutre. » [*Rires.*]

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'était quand ? Vous vous souvenez ?

LIZ DIAMOND : Oui, 1990. On donnait quelques représentations de *Imperceptible* dans un théâtre des beaux quartiers *uptown*, dans un théâtre de New York très connu, très blanc, appelé le Manhattan Theater Club. C'est l'un des plus grands théâtres de New York. Pour une période très courte, le Manhattan Theater Club avait décidé d'inviter des artistes de *downtown* à venir *uptown*. Je crois même que la saison s'intitulait « Downtown Uptown ». Et c'était dingue parce que je n'ai pas l'impression que c'était quelque chose qu'ils voulaient faire, vous savez, je ne crois pas que ça leur ait plu, je crois qu'on les a rendus fous, mais bon, allez savoir pour quelle raison, ils l'ont fait. Mais ils n'ont pas recommencé.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : [*Rires.*] Pensez-vous que ça se passerait comme ça aujourd'hui ?

LIZ DIAMOND : De quoi ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : La question du public.

LIZ DIAMOND : Oh oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je discutais l'autre jour avec Judith Miller qui enseigne à NYU, peut-être la connaissez-vous ?

LIZ DIAMOND : Oui, oui, très bien.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Elle fait partie de mon labo, en France, et elle me disait que le théâtre africain-américain est très intéressant en ce moment. Je ne suis pas certaine de ce qu'elle voulait dire mais je pense qu'elle faisait référence à l'ère d'Obama et la prétendue « ère Post-Black ». Qu'en pensez-vous ?

LIZ DIAMOND : Eh bien, j'aimerais beaucoup qu'on soit dans une ère Post-Black. Mais ce n'est pas le cas. Je crois que ce qu'a accompli la présidence d'Obama, parmi d'autres choses

primordiales et très importantes qui ont été réalisées au cours de son mandat, est d'avoir révélé la portée ahurissante du racisme systémique institutionnalisé qui persiste dans ce pays, et qui infiltre les forces de l'ordre, l'éducation supérieure, l'éducation élémentaire. Je crois que nous sommes aujourd'hui dans un moment très brut, très exposé, où les Blancs ne peuvent plus se dérober et ignorer les preuves flagrantes de leur propre connivence passive avec des systèmes qu'ils ont créés et qui perpétuent les inégalités qui ravagent notre union, notre pays d'États unis. Donc je ne pense pas du tout que nous soyons dans une ère Post-Black. Je pense que c'est tout de même un moment très intéressant pour produire *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*. J'ai hâte, je vais en parler avec Lileana dans quelques jours, elle veut qu'on se voit pour... Je ne sais même pas pourquoi, peut-être juste pour *brainstormer* et parler de la mise en scène. Mais je suis curieuse de voir... On ne peut pas encore célébrer la mort du dernier homme noir, du dernier homme inconnu, du dernier homme inaperçu, du... n'est-ce pas ? C'est ce à quoi fait référence cette image. La mort du dernier homme noir en tant que non-personne. Et je ne pense pas que les jeunes auteurs que je connais qui écrivent le font dans une veine Post-Black. Tarell McCraney, Marcus Gardley, Lynn Nottage qui est en fait plutôt contemporaine de Suzan-Lori... Je réfléchis... Kristin Walker, Kia Corthron, de nombreux, nombreux jeunes écrivains africains-américains sont... Il y a encore un puits de matière et d'inspiration très, très riche qui est complètement contemporain. Les relations entre Noirs et Blancs sont encore bousillées. Je ne sais pas... Quelle était la solution de Judith ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Elle disait que le théâtre africain américain, en ce moment, était un objet d'étude très intéressant, probablement pour les mêmes raisons que ce que vous évoquiez à propos de Suzan-Lori : ils travaillent sur la culture africaine américaine, le matériau africain américain, tout en s'affirmant non seulement comme des personnes et des artistes noirs, ils cherchent à dépasser les frontières.

LIZ DIAMOND : Oui, oui, je pense que c'est juste.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et donc ça crée des œuvres complexes et nuancées. Contrairement aux années 60 par exemple.

LIZ DIAMOND : Oui, c'est vrai. Je pense que c'est vrai. C'est un moment intéressant pour les écrivaines aussi.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Ah ? Pourquoi ?

LIZ DIAMOND : Pour les mêmes raisons en quelque sorte. Je pense qu'il y a beaucoup d'histoires qui n'ont pas été racontées sur scène qui pourraient l'être par des femmes – des femmes de couleur, des femmes blanches aussi, mais je pense que c'est très riche. Je crois que ce pays est particulièrement riche pour les artistes de couleur point barre. Pour les auteurs latinos, pour les auteurs noirs. Je ne sais pas si les auteurs asiatiques jouissent d'un public dans le sens où leur condition par rapport à la culture dominante demeure encore assez invisible. Mais il faut que ça change bien sûr. Mais ça va prendre du temps. Leur position est encore plus ambiguë car ils sont tellement nombreux dans cette communauté qui est grande et si diverse. Qu'est-ce que ça signifie de dire Asiatico-américain quand on parle autant de quelqu'un qui a des racines en Inde que d'une autre personne qui a des origines au Vietnam, aux Philippines ou au Kazakhstan ? Mais je crois que Judith a raison. Et il y a de bons nouveaux auteurs. Est-ce que c'est le cas aussi en France ? Je sais que les conditions ne sont

pas les mêmes mais...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est très différent en France parce qu'on ne parle pas de problèmes raciaux comme ici. On fait semblant qu'il n'y a pas de problèmes raciaux, mais il y en a bien sûr...

LIZ DIAMOND : Est-ce que le scandale du burkini a changé quoique ce soit ? Est-ce que ça a mis en lumière des choses... ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : La France traverse un moment très difficile en ce moment, mais pour revenir au théâtre, les auteurs dramatiques, les comédiens, les metteurs en scène de couleur sont très catégorisés comme si... Cette année, ou l'année dernière, je ne me souviens pas, nous avons eu cette Semaine africaine dans un lieu branché du centre de Paris appelé Le Carreau du Temple, qui est un lieu culturel chic, où ils ont organisé la Semaine africaine, et une metteuse en scène appelée Eva Doumbia a eu un moment de gloire cette semaine-là, alors que le reste de l'année elle doit batailler pour trouver du travail.

LIZ DIAMOND : Oui... on a ça aussi, vous savez... Vous avez dû entendre parler du Black History Month en février ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui.

LIZ DIAMOND : Je dirais que pendant très longtemps, la ghettoïsation des voix noires a été vivement critiquée. La critique de l'événement perdure depuis longtemps et certains théâtres ont été couverts de honte pour avoir essayé de rompre avec ce modèle, mais ça se fait lentement.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : À Paris, on essaie d'aller à l'encontre de ça, on est au tout début. Il y a ce théâtre qui s'appelle Le Tarmac, qui est dédié au théâtre francophone qui peut donc venir d'Afrique mais aussi d'Asie, des Antilles, du monde musulman, de partout. Donc dès qu'il y a une pièce noire, c'est là.

LIZ DIAMOND : Oui, *rien au Rond-Point ou à la Comédie-Française*, les anciennes salles ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Il y a quelques acteurs qui sont souvent sélectionnés pour des rôles comme Othello, vous savez, et il y a une avancée. Ça commence. Le Théâtre de la Colline vient de lancer un programme pour promouvoir des comédiens de couleur. C'est un début. En fait, le truc c'est qu'on vient à peine d'en faire une mission, de s'en emparer comme d'un vrai problème racial.

LIZ DIAMOND : Je comprends.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est étrange, ça commence tout juste à attaquer l'image que nous avons de nous-mêmes, celle d'un pays qui n'est pas raciste.

LIZ DIAMOND : Oui, oui. « La route est longue et assommante. » [*Rires.*] Mais c'est essentiel en fait. Il faut que ça se fasse. Il va y avoir des moments de régression et, bien sûr, il y aura toujours les Le Pen du monde et les Trump du monde pour nous tirer vers le bas.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Avez-vous mis en scène une pièce d'un autre auteur dramatique africain américain ?

LIZ DIAMOND : Marcus Gardley, Kia Corthron, Lynn Nottage...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Laquelle de Lynn Nottage ?

LIZ DIAMOND : C'était une de ses premières pièces. Avant *Ruined*. Comment s'appelait-elle ? C'était une pièce familiale, je l'ai faite en 94, il y a longtemps... Je ne me souviens pas du titre.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pas de problème. [*Rires*]

LIZ DIAMOND : Désolée... Mais celle de Marcus était *Dance of the Holy Ghosts* et j'ai travaillé avec Anna Deavere Smith sur son texte *Twilight: Los Angeles*, et puis nous avons travaillé ensemble pour les deux premières présentations d'une pièce qui a fini par s'appeler *Lay Me Down Easy* qui est une pièce documentaire magnifique sur la relation que le milieu médical entretient avec les questions de race et de classe — c'est une pièce très forte. Donc cette collaboration a été particulièrement... Je crois que Suzan-Lori et Lileana sont les deux artistes dont je me sens le plus proche, les artistes africaines-américaines dont je me sens le plus proche.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Pourquoi ?

LIZ DIAMOND : Pourquoi cela ? Parce que je les aime personnellement parce que ce sont des femmes puissantes, brillantes, généreuses, courageuses avec une autodiscipline de fer. Elles m'inspirent. Elles m'ont beaucoup appris.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Quelle serait selon vous la spécificité de Suzan-Lori Parks par rapport aux autres auteurs dramatiques ? Ou sa spécialité ? Je ne connais pas le mot en anglais... Quelle est sa spécificité, sa différence ? Le cas échéant.

LIZ DIAMOND : Oui, oui c'est le cas. Enfin, je trouve que c'est le cas et quoiqu'il en soit, je trouve qu'elle a influencé nombre d'artistes qui ne sont pas pour autant des mini Suzan-Lori mais qui ont adopté quelque chose de son langage enjoué et subversif, et qui, même s'ils ne le manipulent pas aussi brillamment qu'elle, se sont profondément inspirés de son emploi de la caricature, de la satire, de l'exagération et des formes classiques dans ses histoires. Il y a donc une nouvelle génération qui a été élevée, en quelque sorte, avec Suzan-Lori pour modèle. Mais j'imagine qu'une réponse plus premier degré serait qu'elle... Je ne sais pas si j'utiliserais ce mot pour la plupart des gens avec lesquels j'ai eu la chance travailler, mais je pense qu'elle est en fait un génie poétique. Je crois qu'elle a découvert une nouvelle façon d'écrire, une nouvelle façon de considérer l'onomatopée et comment générer de la matière et du conflit, et c'est tout simplement... exceptionnel. Je ne connais pas d'autre artiste de sa génération, qui est ma génération, qui ait à ce point été pionnier dans l'invention formelle comme elle l'a été. Il n'y a *personne*.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous avez dit dans cet entretien — c'est le célèbre entretien avec Steven Drukman...

LIZ DIAMOND : Ah oui, on avait fait n'importe quoi ! [*Rires.*] Nous étions jeunes et très imbus de nous-mêmes.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : L'entretien est super !

LIZ DIAMOND : Je sais, on a passé un super moment, on s'est beaucoup amusés. Et il était adorable.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et donc dans cet entretien, vous dites que le théâtre américain n'a pas connu de révolution comme les autres arts, comme les arts plastiques. Pensez-vous que ce soit toujours le cas aujourd'hui ?

LIZ DIAMOND : Je crois que Suzan-Lori...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : ... l'a déclenchée.

LIZ DIAMOND : Oui. Je pense que son art, je pense que ses pièces ont eu un effet de cocktail Molotov. Je pense, oui. Oui, oui, oui, je le pense. Mais, voilà ce qui est intéressant Raphaëlle, c'est qu'elle, à part *Topdog/Underdog* qui est sa pièce dont la structure est la plus classique, traditionnelle... Je pense qu'à part cette pièce incroyable qui a connu une mise en scène aussi superbe qu'explosive à Broadway, ses pièces sont encore, dans un sens, le domaine d'un certain type de connaisseurs [Ndt : « *cognoscente* » dans la version originale].

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : « *Cognoscente* » ?

LIZ DIAMOND : Les *cognoscente* ? C'est de l'italien, *les connais-... les connais-...*

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : *Les connaisseurs* ?

LIZ DIAMOND : *Les connaisseurs, voilà.*

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est très intéressant parce que ma prochaine question portait justement sur ça. À votre avis, quel public touche-t-elle ?

LIZ DIAMOND : Eh bien, c'est un public de plus en plus en plus nombreux. Ses pièces font partie des programmes universitaires à travers tout le pays maintenant. Son adaptation de *Porgy and Bess* de Gershwin, sa pièce *Topdog/Underdog*...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : 365...

LIZ DIAMOND : La pièce *365 Plays/ 365 Days* qui, dans un sens, était de l'ordre de la performance artistique, non ? Une sorte de performance artistique où le public participait et... Bonnie Metzger, vous savez sa collaboratrice pour cette pièce, son associée même, qui a produit l'événement de nombreuses façons, ce qui ne diminue en rien l'endurance pure et dure de Suzan-Lori qui a écrit une pièce par jour ! Je ne sais pas quand elle deviendra une autrice classique de son époque mais je pense qu'elle est peut-être contente que ça n'ait pas encore eu lieu — j'imagine — car je crois qu'elle veut que son travail soit montré partout, elle veut que les gens aiment son travail, mais je crois qu'elle tient aussi à sa liberté et elle assume la liberté de faire quelque chose de complètement différent.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est très impressionnant que quelqu'un qui a tant accompli puisse avoir autant de liberté.

LIZ DIAMOND : Oui, elle est impressionnante et butée ! Elle est déterminée.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : J'imagine qu'il faut l'être quelque part.

LIZ DIAMOND : Oui, je pense. Bien sûr, elle refuserait que quiconque tente de la définir ainsi, et ce qu'elle fait, parce qu'elle...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui, je vois.

LIZ DIAMOND : Et vous savez, la plupart des artistes qu'on voit comme ayant façonné notre

compréhension du monde et du théâtre ont été changeants comme ça, des métamorphes... Jazzy !

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et qu'en était-il du public de l'époque ? Y avait-il des Noirs dans le public ?

LIZ DIAMOND : Oui. Quand Suzan-Lori et moi travaillions ensemble, il y avait beaucoup de Blancs et beaucoup de Noirs. Je dirais que les deux, dans les deux cas, parce nous travaillions au début dans des théâtres d'art et d'essai *downtown* assez marginaux, notre public était fait de gens comme nous, vous voyez ce que je veux dire ? Ils avaient plutôt tendance à avoir fait des études supérieures, se définissant comme des connaisseurs d'une certaine tradition avant-gardiste. Mais je pense que c'est vraiment George Wolfe qui, en la prenant sous son aile au Public Theater et en l'encourageant, en lui commandant *Topdog/Underdog*, qui a vraiment... Comme tout le monde, il la trouvait brillante et souhaitait qu'elle rencontre le plus grand public possible. Donc je pense qu'en quelque sorte, il l'a poussée. Mais bien sûr, je pense que pour Suzan-Lori c'était un défi très intéressant : « Est-ce que je peux écrire un texte qui sera un succès auprès de tous les publics ? Un texte qui plaira ? Qui bouleversera les esprits d'un plus grand public ? » Et je crois qu'elle y est arrivée avec *Topdog/Underdog*. Même si un public de Broadway est majoritairement blanc. Et je ne sais pas ce qu'étaient les chiffres pour ce spectacle. Mais c'est comme tout... Je suis sûre que les théâtres en France, comme les théâtres aux Etats-Unis, ils font mine d'être surpris : si l'on produit des pièces par des gens de couleurs, en fait, il y a un public ! [*Rires.*]

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Vous avez raison.

LIZ DIAMOND : Oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Diriez-vous que ses pièces sont politiques ?

LIZ DIAMOND : Sur le fond et la forme, oui, je dirais que oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Quel sens donnez-vous au mot « politique » ?

LIZ DIAMOND : Hm... Dans le sens où elles dérangent les préjugés du public qui se conforte dans sa conception de ce qu'est la vie vécue par une personne noire aux États-Unis. Pour beaucoup de spectateurs, elles sabotent leurs attentes de ce que doit être une pièce noire, dans la forme et dans le fond. Je crois que c'est un acte intrinsèquement politique.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je suis d'accord. Pensez-vous qu'elle le fait encore dans ses dernières pièces qui sont plus traditionnelles et plus linéaires ?

LIZ DIAMOND : C'est une bonne question. J'ai beaucoup d'affection pour ses débuts, vraiment — d'une certaine manière ça en dit plus long sur moi que sur elle, n'est-ce pas ? Je ressens la même chose envers les débuts d'Eugene O'Neill. Je suis bien plus intéressée par *The Hairy Ape* ou *All God's Chillun* que je ne le suis par *Long Day's Journey into Night*. Je crois que *Father Comes Home from the Wars*, même si sa forme est plus classique que ses premières pièces, est tellement belle dans sa construction et pleine de belles surprises subversives. Je crois qu'une des choses que je souhaite explorer pour la mise en scène est de... La production de New York que Jo [Bonney] a mise en scène était assez statique, physiquement parlant, et... ce qui ne m'a pas gênée, d'ailleurs, parce que je crois avoir compris pourquoi... C'est une pièce chorale par bien des aspects, mais je me demande quelle pourrait en être

l'histoire physique. Et comment la raconter. Et aussi ce que serait l'espace. Donc j'ai hâte de me mettre à tout décortiquer et j'espère que j'arriverai à l'aborder comme une nouvelle pièce, même si j'ai vu et admiré la première version.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est un défi.

LIZ DIAMOND : Oui, oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Elle a aussi choisi un espace, un décor plutôt réalistes, avec la maison et la cage en bois. Pensez-vous aller vers quelque chose de plus abstrait ou... ?

LIZ DIAMOND : Je ne sais pas. C'est ce que je me demande, je me demande ce qu'il y a à faire qu'il n'y avait pas... qui n'a pas fait d'étincelles dans cette version. Le décor avait le mérite d'être très simple. Et cette petite maison était, à sa façon, un petit objet abstrait, une sorte de... Mais oui... Je pense que la scénographie pourrait avoir plus d'énergie que celle de Neil Patel.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce que vous avez une idée des dates ?

LIZ DIAMOND : En fait, on est toujours en train de... C'est une coproduction entre Yale Rep et ACT à San Francisco et je crois que ce sera à l'hiver et au printemps 2018. Je crois. Dans un peu plus d'un an. Mais on est censé me donner toutes les infos dans une semaine, donc on verra.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : J'espère que vous pourrez filmer.

LIZ DIAMOND : Moi aussi. Je crois que c'est plus probable qu'avant.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Je vérifie que je n'ai rien oublié... [*Regarde dans son carnet.*]

LIZ DIAMOND : Oui n'hésitez pas, encore quelques questions et après il faudra que j'y aille, mais oui, avec plaisir.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Hm... Ah oui. Vous avez dit que la spécificité de l'écriture de Parks est qu'elle est polyrythmique, polyrythmique... Je ne sais pas comment le prononcer [en anglais].

LIZ DIAMOND : Oui.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et, vous en avez dit que c'était vrai de pièce en pièce, ainsi qu'au sein des pièces, de personnage en personnage – ce que j'ai trouvé très pertinent –, pensez-vous que ce soit toujours le cas aujourd'hui dans ses dernières pièces, les plus récentes ?

LIZ DIAMOND : Je me demande. C'est une très bonne question. Je ne sais pas ce que je vais trouver dans cette prochaine pièce. Dans *Father Comes Home from the War*, les personnages prononcent des discours qui, en quelque sorte, ne sont pas si différents d'Euripide. Ça se passe comme ça : « Je parle, voilà mon tunnel, et puis la prochaine, et puis le prochain », vous voyez. Il y a des stichomythies mais... je ne sais pas. Je crois que lors des scènes de conflit, quand il rentre, quand Hero revient et qu'il y a Penny et Hero et...

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Homer ?

LIZ DIAMOND : Et Homer, et le chien. Je crois qu'il y a une opportunité à saisir. Je crois qu'ils parlent tous sur des *tempi* différents, il faut que je les trouve.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : C'est moins évident non ?

LIZ DIAMOND : Je crois... Oui, je crois bien, notamment parce que l'action dramatique est plus épurée et nette, vous voyez ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui. Et aussi dans *Imperceptible Mutabilities* par exemple, il y a ces thèmes très précis qui accompagnent les personnages, il y a Chona et Verona et Mona, ils ont tous leurs motifs.

LIZ DIAMOND : Oui, c'est vrai.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Et ça crée un rythme.

LIZ DIAMOND : Oui, exactement.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Alors que dans *Father Comes Home*, c'est plutôt un ensemble.

LIZ DIAMOND : C'est vrai, c'est vrai. Et dans *Black Man*, il y a Old Man River Jordan et son « Do in dip diddly did-did thuh drop? ». Il y a aussi Queen-then-Pharaoh-Hatshepsut qui parle comme une diva. Oui. Ces extrêmes sont incroyables. Et il me reste encore à... Je ne sais pas encore ce que sont les extrêmes ici et à quel point je peux repousser leurs limites. Mais j'espère y arriver. Ça va être génial.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Est-ce qu'on se lance dans une dernière question ?

LIZ DIAMOND : D'accord.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : À propos de jazz : est-ce que vous écoutiez du jazz pendant les répétitions ? Était-ce une musique qui était présente d'une manière ou d'une autre, même si elle n'était pas forcément citée en tant que telle ? Y avait-il ce qu'on pourrait appeler un esprit jazz ou quelque chose comme ça ?

LIZ DIAMOND : Bon... j'aimerais pouvoir dire que, lorsque j'étais une metteuse en scène junior – ce que j'étais à cette époque –, je maîtrisais ma méthode, vous voyez ce que je veux dire ? Ou que j'avais une sorte de méta-conscience de ce que je faisais... Mais je ne sais pas si c'est le cas. Je ne sais même pas si c'est le cas aujourd'hui. Mais je crois que le matériau en lui-même dictait une approche plus proche de l'improvisation dans nos répétitions. Par exemple dans *The America Play*, lorsque Brazil fait son numéro – car c'est vraiment un numéro, comme un morceau musical, quand il parle de « Mister George Washington and his wooden teeth » et « Welcome to the Great Hole of History ». On le refaisait sans cesse avec différentes approches du rythme, avec différents degrés de physicalité, différents degrés de représentation... Et Michael [Potts] rentrait chez lui et y travaillait et revenait avec d'autres points de vue. On peut dire que toutes les pièces fonctionnent comme ça, on fait comme ça avec *Phèdre*, mais ici, c'est constant... Et je crois que c'est parce que le matériau nous était tous inconnu et il fallait jouer. Je crois que... si un ensemble de jazz est démocratique dans sa structure, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de chef d'orchestre au sens classique du terme, et si les gens s'écoutent les uns les autres, eh bien je pense que nous avons appris de cette façon de travailler, mais plutôt à cause de la nature du matériau en lui-même plutôt que parce que j'ai intellectuellement décidé : « Ce texte impose cette façon de travailler ». Je dirais que si nos répétitions étaient plutôt horizontales, en quelque sorte, au niveau de ma collaboration avec les comédiens, c'était moins lié à mon absorption consciente d'une idée de ce qu'est le jazz qu'au fait que j'étais souvent la seule Blanche présente. Et j'avais tendance à m'inspirer des

comédiens pour de nouvelles idées de mise en scène et à créer des improvisations pour qu'ils puissent donner des idées parce que j'étais très consciente qu'ils avaient accès à des thèmes et certains des problèmes qui ressortaient du texte et des jeux de mots. Je n'avais pas non plus l'impression de visiter un pays étranger, c'est ma culture aussi. Et Suzan-Lori et moi avions une relation de collaboratrice intime. Donc oui, je crois que ça a pris cette tournure horizontale et ludique.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Le jazz était-il une référence pour les comédiens ?

LIZ DIAMOND : Je crois que la réponse pourrait être oui, mais je ne sais pas en quoi. Je crois qu'il y avait certainement des cas, dans ces pièces, où le personnage part dans un délire et se laisse tenter par le plaisir du langage, comme *Old Man River* Jordan ou *Black Woman with Fried Drumstick*. Je me souviens d'un comédien qui avait demandé à Suzan-Lori « Que signifie "1317" ? » C'est dans ce superbe discours dans *Last Black Man* : « Yesterday today tomorrow in 1317 dieded thuh last black man in thuh whole entire world. Uh! Do not be afeared... » [Hier, aujourd'hui, demain, en 1317, est mort le dernier homme noir du monde entier. Uh ! N'ayez pas peur...]. C'était tout cet incroyable discours... Et elle a juste dit « Je ne sais pas mais j'aimais bien ce nombre... ». Et c'est ce type de jeu de langage qu'ont relevé les comédiens. Je ne sais pas si je peux répondre plus précisément à cette question. Je veux dire je crois que le jeu du jazz... Parfois je pense au basket aussi. On sort sur le terrain, c'est complètement de l'improvisation, et il y a des mouvements très classiques, et d'autres qui sont... Mais ce sont les combinaisons et les mouvements des corps dans l'espace sur le moment qui sont très jazzy, et je crois que pour mettre en scène cette pièce, il faut sentir ça. Il faut avoir un appétit pour le vrai jeu, vous voyez ce que je veux dire ?

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Oui.

LIZ DIAMOND : Ça n'aide pas vraiment de partir de la pièce en elle-même : « Qu'est-ce que je joue ? Quels sont mes objectifs ? Quelle est mon intention ? » Ce n'est pas sans importance, mais ça ne vous donnera pas le ton de la pièce, vous voyez ? Il faut se frotter au langage.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Merci beaucoup !

LIZ DIAMOND : Mais de rien.

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN : Merci mille fois, c'était très intéressant.

LIZ DIAMOND : C'était un plaisir de discuter avec vous. En plus c'est un sujet que je chéris car j'adore cette autrice. Je vous souhaite bonne continuation.

Dramaturgie / jazz
Le théâtre de Suzan-Lori Parks : poétique et expérience créatrice

Cette thèse en Études Théâtrales vise à théoriser la tension « dramaturgie / jazz » à travers l'œuvre de l'autrice dramatique africaine américaine Suzan-Lori Parks. Née en 1963, Suzan-Lori Parks est aussi célèbre aux États-Unis qu'elle est inconnue en France. Traversé par la mémoire de l'esclavage et de la traite négrière, son théâtre dé(re)configure l'Histoire pour inverser le point de vue dominant, fabriquer un nouveau récit et apporter réparation aux vivants et aux morts. Aborder son écriture au prisme du jazz, c'est inclure dans l'espace de la réflexion la « double conscience » constitutive de sa poétique, et les enjeux anthropologiques, historiques et politiques qui y sont associés. Dans son théâtre, le jazz n'est pas seulement une présence musicale, mais une vision du monde, un complexe de conduites poétiques et une présence organique qui met l'écriture en mouvement de l'intérieur. De cette présence/absence paradoxale émerge non pas un modèle mais un ensemble de lignes de fuite. Instruites par le jazz, la liquidité et la fugitivité apparaissent comme les éléments clefs d'une poétique de la variabilité. Cette poétique est tributaire de l'expérience créatrice de l'autrice, laquelle donne en retour naissance à une expérience créatrice chez le spectateur. *In fine*, il s'agit de comprendre la manière dont le jazz affecte le théâtre au point de produire un autre type de théâtre.

Mots-clefs : théâtre, dramaturgie, jazz, Suzan-Lori Parks, théâtre africain américain, Histoire, minorités, dramaturgies afro-contemporaines, monde noir, indicible, lignes de fuite, variabilité, fugitivité, marronnage

Drama / jazz
The Theatre of Suzan-Lori Parks : poetics and creative experience

This dissertation in Theatre Studies aims to theorize the tension « drama / jazz » through the works of African American playwright Suzan-Lori Parks. Born in 1963, Suzan-Lori Parks is famous in the United States but unknown in France. Informed by the memory of slavery and the African slave trade, her theatre *dis(re)members* History to reverse the dominant discourse, make a new story and provide reparation to the living and the dead. By approaching her writing through jazz, we include the « double consciousness » that is constituent of her poetics, and the associated anthropological, historical and political issues. In her theatre, jazz is not only a music, but a way of looking at the world, a cluster of poetic conducts and an organic presence that sets the writing in motion from within. From this paradoxical presence/absence arises not a model but a group of convergence lines. Liquidity and fugitivity appear to be key jazz-shaped elements of a poetics of variability. This poetics is linked to the creative experience of the playwright, which in turn gives birth to a creative experience for the spectator during performance. Finally, we aim to understand the ways in which jazz affects theatre to the point where it produces a new kind of theatre.

Keywords : theatre, drama, jazz, Suzan-Lori Parks, African American theatre, History, ethnic minority, afro-contemporary drama, unsayable, convergence lines, variability, fugitivity, black life, marronnage

Sorbonne Nouvelle - Paris 3
ED 267 Arts et Médias
4, rue des Irlandais 75005 Paris