



La recherche de la voie/x dans le théâtre d'August Wilson : l'exemple de Fences et Ma Rainey's Black Bottom

Thomas Arnoldi

► To cite this version:

Thomas Arnoldi. La recherche de la voie/x dans le théâtre d'August Wilson : l'exemple de Fences et Ma Rainey's Black Bottom. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-01080149

HAL Id: dumas-01080149

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01080149>

Submitted on 4 Nov 2014

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.

La recherche de la voie/x dans le théâtre d'August Wilson : l'exemple de *Fences* et *Ma Rainey's Black Bottom*.

Nom : ARNOLDI
Prénom : Thomas

UFR DE LANGUES ETRANGERES

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention LLCE

Spécialité : Etudes anglophones

Sous la direction de Susan Blattès

Année universitaire 2012-2013



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie,
comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ARNOLDI

PRENOM : Thomas

DATE : 04 / 09 / 2013

SIGNATURE :

MOTS-CLES : littérature afro-américaine ; voix/voie ; August Wilson ; *Fences* ; *Ma Rainey's Black Bottom*

RESUME

La finalité de ce travail est de tenter une mise en évidence des moyens d'expressions employés par la communauté afro-américaine pour trouver une voix et une voie propres à affirmer leur essence, leurs particularités et leur rôle au sein de la communauté humaine en général et de celui de la société américaine en particulier, notamment par la médiation du théâtre.

Il s'agit d'explorer comment le théâtre permet de faire résonner la culture afro-américaine, en s'appuyant sur l'exemple de deux pièces, *Ma Rainey's Black Bottom* (1984) et *Fences* (1987), écrites par le dramaturge afro-américain, August Wilson. D'autre part, nous verrons le rôle joué par la culture musicale du blues comme moyen d'expression privilégié de cette voix afro-américaine.

KEYWORDS : Afro American literature ; voice/path ; August Wilson ; *Fences* ; *Ma Rainey's Black Bottom*

ABSTRACT

This dissertation looks at the various ways the Afro American community searches for its voice in order to assert their specificity and role in society, particularly in 20th century American society, and this through the medium of theatre. Basing our study on two plays by the Afro American playwright, August Wilson: *Ma Rainey's Black Bottom* (1984) and *Fences* (1987), we will thus see how theatre enables the Afro American culture to resonate. Furthermore, we shall discover how the musical culture of the blues ideally embodies the Black American voice.

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont accompagné dans cette année laborieuse, à commencer par ma directrice de mémoire, Susan Blattès, pour ses conseils et son aide précieuse.

Merci à ma famille et en particulier à ma mère, pour avoir tenté de m'inculquer un minimum de rigueur et d'organisation dans mes idées. Tous mes remerciements à Christian, Clémentine et Anaëlle pour leurs conseils pertinents et d'avoir accepté de lire et relire mon travail.

Je voudrais également remercier Andrew Gout pour m'avoir mis en contact avec la metteur en scène Paulette Randall, qui a gentiment accepté un entretien téléphonique.

Merci à Jean Buzelin et Patrick Moreno de m'avoir prêté leurs ouvrages sur le blues et pour avoir pris le temps de répondre à mes questions.

Merci au pianiste Antoine Rossfeldt pour m'avoir fait part de ses observations sur la musique et en particulier sur les origines du blues.

Merci enfin à Alice Mills, Thierry Dubost et Kim Pereira pour avoir accepté de répondre à mes questions sur August Wilson et de m'avoir transmis les références de leurs articles.

Table des matières

Remerciements.....	3
Table des matières.....	7
Introduction.....	10
PARTIE	I
-	
QUÊTE DE L'IDENTITÉ DANS UN SOUCI DE S'AFFRANCHIR DU DESTIN.....	11
A. TROUVER SA VOIE AU SEIN DE LA COMMUNAUTÉ AFRO-AMÉRICAINE ET DE LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE.....	12
B. LA VOIE GÉOGRAPHIQUE.....	15
C. LA VOIE DU SPORT ET LE RÊVE AMÉRICAIN : PARALLÈLES AVEC LE THÉÂTRE D'ARTHUR MILLER	17
PARTIE	2
-	
MUSIQUE ET QUÊTE DE LA VOIX.....	19
A. LA VOIE MUSICALE POUR EXISTER.....	20
B. LES ORIGINES DU BLUES.....	22
C. DU BLUES VERS LE JAZZ.....	24
D. UN LIEN INTRINSÈQUE ENTRE PERSONNALITÉ ET MUSIQUE.....	24
E. L'EXPRESSION DE LA SEXUALITÉ DANS LE BLUES.....	24
F. LE RÔLE DE LA DANSE.....	24
G. BLUES ET THÉÂTRE.....	24
PARTIE	3
-	
REPRÉSENTATION THÉÂTRALE : LA VOIX DES COMÉDIENS.....	26
A. DIVERSES ADAPTATIONS.....	27
B. LE PORCHE COMME ESPACE SCÉNIQUE : FAIRE RÉSONNER LA VOIX.....	29

C. LE STUDIO D'ENREGISTREMENT : CAPTURER LA VOIX.....	24
D. MA RAINEY : METTEUR EN SCÈNE, COMPOSITRICE, CHANTEUSE.....	24
E. UNE VOIX LIVE OU ENREGISTRÉE ?.....	24
F. HOMMES ORDINAIRES : HÉROS DE TRAGÉDIE.....	31
G. TRAGÉDIE WILSONIENNE ET TRAGÉDIE GRECQUE.....	24
Conclusion.....	33
Bibliographie.....	34
Table des annexes.....	35

Introduction

S'il est un dramaturge afro-américain célébré au sein du théâtre américain, mais souvent méconnu en Europe, il s'agit bien d'August Wilson. Né d'un père d'origine allemande et d'une mère afro-américaine, Wilson a surtout été élevé par sa mère, et ne garde de son père que des souvenirs d'absence et de grande violence. Adoptant le nom de famille de sa mère, Daisy Wilson, il lui doit la transmission de son héritage culturel : « I learned the language, the religious beliefs, the attitudes toward sex... that my mother had learned from her mother, and which you can trace back to the first African who set foot on the continent » (Wilson cité dans Gantt 3).

Décédé en 2005 à l'âge de 60 ans, il aura légué un héritage précieux grâce à son œuvre, un cycle de dix pièces intitulé le « Pittsburgh Cycle » qui lui aura valu d'être surnommé « le chantre du théâtre afro-américain » (Mills, 1996, 77). Chacune de ses pièces met en scène des personnages principaux et secondaires fracturés par la vie et cherchant leur place au sein de la société. Au fil de son œuvre, le dramaturge développe un projet ambitieux : écrire dix pièces correspondant chacune à une décennie spécifique du 20ème siècle à travers le prisme de la communauté afro-américaine. On peut classer les pièces selon deux dates : celle de la première mise en scène et la décennie sur laquelle se penche l'action. Ainsi, on peut recenser : *Jitney* (1982 ; années 1970), *Ma Rainey's Black Bottom* (1984 ; années 1920), *Fences* (1985 ; années 1950), *Joe Turner's Come and Gone* (1986 ; années 1910), *The Piano Lesson* (1987 ; années 1930), *Two Trains Running* (1990 ; années 1960), *Seven Guitars* (1995 ; années 1940), *King Hedley II* (1999 ; années 1980), *Gem of the Ocean* (2003 ; années 1900) et *Radio Golf* (2005 ; années 1990).¹

Wilson voit dans le théâtre une institution unique pour préserver et faire résonner cette culture afro-américaine et s'en justifie ainsi :

What I am trying to do is put Black culture on stage and demonstrate to the world [...] that it exists and that it is capable of

¹ Données recueillies dans *The Cambridge Companion to August Wilson*.

sustaining you. I want to show the world that there is no idea or concept in the human experience that cannot be examined through Black life and culture. (cité dans Gantt 2)

Comment expliquer cette attirance pour le théâtre plus que vers d'autres formes d'art, alors que Wilson a d'abord été poète avant de se lancer dans le théâtre? Christopher Bigsby se penche sur l'immédiateté qui se dégage de cette forme d'art : « For the black writer, the theatre had a central force. It was a social form which drew on and appealed to the community. It lent itself to polemics, didactics. It was concerned with transformation » (Bigsby 8). Cette information est très précieuse, car le « Black Horizons Theatre », auquel Wilson appartenait, tenait à rendre les pièces accessibles, à la fois financièrement (50 centimes l'entrée) et socialement puisqu'il cherchait surtout à jouer pour un public noir américain et allait à la rencontre de ce public.

C'est dans le contexte du « Black Power movement » des années 1960 que Wilson commence à se démarquer : il est convaincu de la pertinence du théâtre pour faire résonner cette urgence de la communauté afro-américaine de s'affirmer socialement tout en refusant l'assimilation à la société américaine blanche.

Pour Wilson, écrire sur la communauté noire américaine se révélera une urgence à deux titres : d'une part, restaurer son identité culturelle, l'inscrire dans une perspective historique nationale et panser les blessures toujours à vif causées par l'esclavage. D'autre part, il s'agit de donner à cette communauté un droit de parole, un droit à la représentation, un droit à la création ; en somme une véritable place dans cette mosaïque qu'est la société américaine. Selon ses propres mots, « I hope that my art serves the masses of America who are in desperate need of a solid and sure identity » (cité dans Bogumil 55), on distingue clairement cette volonté.

Si les personnages « wilsoniens » sont en quête de leur identité, ils sont également tiraillés entre un héritage africain qui trouve son origine dans une émigration forcée, de l'Afrique de l'Ouest jusqu'à la côte Est des États-Unis et une

identité américaine qu'ils ne peuvent renier. Comme le fait remarquer Jean-Louis Chevalier, « être Américain, c'est aussi [...] avoir rompu avec un tissu social, un mode de vie et en avoir découvert de nouveaux, avoir essayé de créer de nouveaux repères, puis avoir plus ou moins transmis tout cela aux générations suivantes » (Chevalier 18).

Lorsqu'on interroge August Wilson sur ce qui l'influence quand il écrit ses pièces de théâtre, il répond par la formule des quatre B : « My influences have been what I call the 4 B's – the primary one being the blues, then Borges, Baraka and Bearden » (Plimpton et Lyons 74). Borges (1899-1986) est un poète argentin dont la manière de faire résonner des sentiments universels tels que l'amour, le devoir, la trahison ou encore l'honneur dans ses nouvelles propres à une époque et un lieu uniques a inspiré la démarche créatrice de Wilson. Baraka (né en 1934) est un dramaturge afro-américain dont les pièces avaient des visées politiques quant à la reconnaissance sociale de la communauté afro-américaine. Bearden (1911-1988), artiste peintre afro-américain, est tout aussi préoccupé par l'unité au sein de la communauté noire, et par la peinture, cherche à reconstruire son identité fragmentée d'héritages africains et inévitablement américains. Selon Harry J. Elam Jr, « [Wilson's] creation of his twentieth century cycle [...] happens within a confluence of artistic creation that includes visual, literary, and dramatic texts » (Elam Jr 9). Ainsi, Wilson place au sommet de ce qui nourrit son œuvre ces trois personnages, ces trois B et plus que tout, une musique : le blues.

Alan Nadel souligne que Wilson utilise le blues comme une approche pour mettre en scène l'expérience afro-américaine. Il avance que la présence du blues dans les pièces de Wilson est une alternative équivalente aux textes historiques pour la représentation artistique de la culture afro-américaine : « Wilson's use of the blues instantiates an alternative form of historiography so that a blues rendition can have the same status for African Americans as a historical text » (Nadel 102). Wilson en personne déclare que son théâtre puise son inspiration dans la « great literature of the blues » (Plimpton et Lyons 75). Cette présence du blues figure de manière implicite ou explicite dans les pièces que nous étudions et ne peut être ignorée dans notre analyse. Au contraire, elle est bien la clef qui permet

d'appréhender au plus près cette réalité : la quête difficile d'une identité afro-américaine dans une société américaine également en recherche d'elle-même et l'illusion, peut-être, du rêve américain.

Le dramaturge instille alors le blues à son théâtre comme une trame permettant d'établir un fil conducteur entre les différentes pièces du cycle. L'ensemble de ces dix pièces s'assimile à une compilation de dix chansons s'égrenant au rythme des changements du disque d'un juke-box. La musique occupe ainsi une place centrale dans les pièces de Wilson et endosse un rôle de guide spirituel qui accompagne les personnages dans leur quête, souvent douloureuse, d'une identité géographique et sociale : la voie et la voix deviennent alors indissociables.

On comprend alors que le théâtre de Wilson est indissociable de la musique. Dans une interview accordée au journaliste Bill Moyers, il s'explique ainsi : « I listen to the music of the particular period I'm working on. Inside the music are clues to what is happening to the people » (cité dans Shannon 5-6). Le genre musical auquel il fait référence est bien entendu le blues, mais il n'est pas inutile de rappeler que la musique est pour Wilson la clef de compréhension de l'Histoire et de ses protagonistes privés de leur voix. Elle constitue un véritable substitut aux textes historiques et c'est elle qu'il privilégie comme inspiration lors de la création de ses pièces.

En gardant ces influences en perspective, le projet du théâtre wilsonien s'éclaircit. Il s'agit bien de s'appropriier un genre littéraire, le théâtre, et d'y infuser une marque culturelle explicitement afro-américaine, le blues. Il est question de revendications politiques, dans la mesure où Wilson dépeint une communauté afro-américaine opprimée qui réclame un droit à exister dans une société oppressive et renvoie la société américaine à ses propres fantômes de l'esclavage. Malgré tout, son œuvre ne peut être restreinte à ce militantisme, comme l'explique Thierry Dubost : « August Wilson's plays – like any dramatic work – contain some political theses, but they do not quite correspond to thesis drama. In some respects, one might even hesitate to qualify *Fences* as a political

play » (Dubost 201). Les personnages wilsoniens ne sont pas les garants d'une parole revendicative. L'espace théâtral qui leur est aménagé n'a pour d'autre fonction que de les laisser faire résonner leur voix. Bien que Wilson ne cherche pas à créer un théâtre politique, son refus absolu que des comédiens blancs interprètent des personnages afro-américains a initié une polémique qui pour certains l'ont associé à une revendication politique. Néanmoins, il justifie sa position ferme en déclarant que l'identité afro-américaine n'est pas à vendre et qu'on ne peut *jouer* avec :

Our manners, our style, our approach to language, our gestures, and our bodies are not for rent. The history of our bodies – the maimings... the lashings... the lynchings, the body that is capable of inspiring profound rage and pungent cruelty – is not for rent. (cité dans Shannon 11)

Ce refus a bien entendu alimenté une controverse, refus qui sorti de son contexte, réduirait l'auteur à un statut d'activiste. Cependant, ce qui distingue nettement le projet théâtral de Wilson de celui d'Amiri Baraka par exemple, est qu'il tient à donner à ses pièces une portée universelle :

I would think the white members of the audience can appreciate my plays because the specifics and the social manners of the characters, while they may be different, can certainly be recognized as part of human conduct and endeavor. (Plimpton et Lyons 88-89)

En cela, on ne peut le considérer comme simple activiste de la cause afro-américaine, mais bien comme un artiste, un auteur dont l'œuvre s'adresse à tout homme. Il y a sans doute de multiples entrées possibles dans une œuvre aussi complexe, aussi contingente à un groupe social, à une conscience politique, à une histoire, à un territoire et à une forme artistique. En souhaitant prendre en compte autant que possible tous ces paramètres, nous choisirons ici de nous concentrer sur un corpus de pièces qui dessine un chemin possible : la voie, le tout appuyé

sur ce fil d'Ariane, cette forme musicale qui court dans toute l'œuvre, la nourrit et la construit : le blues, une voix.

Il serait trop ambitieux de se pencher sur les dix pièces de Wilson et de leur accorder un traitement égal. Ainsi, notre analyse se concentrera sur deux pièces, *Ma Rainey's Black Bottom* et *Fences*. Celles-ci présentent un double intérêt pour notre analyse : l'action de chacune des pièces ne se déroule pas dans la même ville et la musique, bien qu'incontournable, ne bénéficie pas du même statut. *Fences* se passe à Pittsburgh dans les années 1950, berceau de neuf des dix pièces du répertoire wilsonien et *MRBB*² se déroule à Chicago dans les années 1920. Notre recherche s'interrogera de fait sur la dualité et la complexité de l'identité noire américaine telle qu'elle est présentée dans ces œuvres. Nous nous appuierons également sur le modèle de la tragédie grecque pour mettre en relief comment Wilson s'inspire de ce modèle pour créer une tragédie à part entière et pour aider des spectateurs n'étant pas au fait du contexte afro-américain à établir des repères familiers. Nous nous appuierons pour cela sur le rôle fondamental joué par la musique à la fois dans une recherche d'identité et comme spécificité du théâtre wilsonien. De plus, il sera intéressant de comparer la structure et les thèmes de *Fences* et *MRBB* avec ceux de la pièce d'Arthur Miller, *Death of a Salesman* (1949) car Wilson reconnaît l'influence primordiale de cet auteur dans le traitement des thèmes qu'il reprend à son compte dans un autre contexte social. Cela se fera dans le but de comprendre l'intérêt porté sur la problématique de la recherche d'identité, qui touche par le biais de ces œuvres à une dimension universelle que tout public peut apprécier.

Dans un premier temps, nous nous pencherons plus en profondeur sur le théâtre de Wilson, ses thèmes récurrents pour ainsi amener à une analyse de notre corpus. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur notre problématique : dans quelle mesure la voix théâtrale des personnages wilsoniens exprime-t-elle leur quête de l'identité afro-américaine ?

Je m'appuierai sur la place de l'individu dans la société américaine, tiraillé entre sa communauté et sa volonté d'appartenir à cette même société. Les influences de la tragédie grecque et de la pièce d'Arthur Miller *Death of a*

² Abréviation de *Ma Rainey's Black Bottom*.

Salesman, qui ressortent profondément dans les deux pièces de Wilson, nous serviront de repères littéraires. Je soulignerai l'importance du blues comme guide spirituel et comme arme pour lutter contre ce destin, mais également comme point de démarcation du théâtre classique. Enfin, suite à cette analyse littéraire, je souhaite mettre en avant que musique et théâtre s'unissent, créant ainsi une expérience théâtrale et musicale complète, capable de mener le spectateur vers une compréhension, une reconnaissance de la quête menée par les personnages wilsoniens.

PARTIE I - Quête de l'identité dans un souci de s'affranchir du destin.

A. Trouver sa voie au sein de la communauté afro-américaine et de la société

américaine

Dans chacune des pièces de Wilson, les personnages sont hantés par le même but : trouver leur place à la fois au sein de leur communauté et au sein de la société américaine. Dans *Ma Rainey's Black Bottom* et *Fences*, les illustrations les plus probantes de cette quête sont les personnages de Levee Green et Troy Maxson. Chez ces deux personnages ressortent une même quête, une même violence du destin face à ce souhait d'exister... Deux personnages différents avec pourtant de nombreux parallèles.

Levee est un musicien d'une trentaine d'années et dès sa première apparition sur scène, il se démarque en tout point du reste des musiciens : « *Levee is younger than the other men. [...] His temper is rakish and bright. [...] His voice is strident and totally dependent on his manipulation of breath* » (*MRBB* 23). Levee se distingue des trois autres musiciens que sont Cutler, Slow Drag et Toledo par son âge d'abord mais aussi par sa voix, son style musical, vestimentaire et comportemental : « *Ain't nothing wrong with having nice shoes. [...] Why you wanna talk about me and my Florsheims ?* » (39) ; « *Naw! Naw! We ain't doing it that way! [...] We doing my version* » (33).

Ainsi, dès le début de *MRBB*, il est évident pour Levee qu'il ne parvient pas à se faire une place au sein de l'orchestre de Ma Rainey. Il n'en est pas de même pour Troy Maxson dans *Fences* dont l'isolement au sein de sa propre communauté ne s'effectue que progressivement. Au début de la pièce, Troy est décrit comme un homme très proche de sa femme et de son ami Bono avec lequel il passe les soirées du vendredi soir à boire de l'alcool et à échanger des histoires sur le porche de la maison : « *It is Friday night, payday, and the one night of the week the two men engage in a ritual of talk and drink* » (*Fences* 1).

Là aussi une différence importante entre les deux personnages est à remarquer : si Troy monopolise l'espace scénique, à la fois par sa corpulence et son bavardage incessant, Levee ne bénéficie pas de cette même capacité à s'imposer face à sa communauté. Comme le personnage de Troy, il subit plusieurs niveaux d'isolement depuis l'enfance. Tout d'abord comme petit garçon, car son père meurt

en tentant de venger le viol de sa femme lorsque Levee n'a que huit ans. Il est par la suite isolé sur le plan musical car il n'a pas la même conception de la musique que les autres instrumentistes : « I ain't like you, Cutler. [...] I'm gonna get me a band and make me some records » (*MRBB* 26). Cela mène à son renvoi officiel à la fin de la pièce de la part de Ma Rainey, la chanteuse de blues à la tête du groupe : « All right, nigger... you fired! » (102).

Enfin, il est isolé socialement par la société américaine, symbolisée ici par les personnages blancs : le manager de Ma Rainey, Irvin, et le directeur du studio d'enregistrement, Sturdyvant. Ce dernier refuse d'enregistrer les chansons de jazz composées par Levee, et boucle ainsi le cycle d'isolement total du musicien. L'apogée en sera pour le spectateur l'image de la porte de la salle de répétition du studio claquant au nez de Levee, image forte qui prend à cet instant une dimension métaphorique et littérale : « *LEVEE follows [STURDYVANT] and the door slams in his face* » (109). La porte qui se referme sur le jeune musicien lui fait miroiter tout au long de la pièce une voie d'accès à un avenir musical prometteur. Ce tremplin social anéanti, Levee tue de rage le pianiste Toledo, après que ce dernier lui ait accidentellement marché sur ses chaussures neuves.

De même dans *Fences*, on retrouve ce parcours chamboulé dès l'enfance. Sur un plan familial, la mère de Troy abandonne le foyer et ce dernier se retrouve avec ses dix frères et sœurs dans l'extrême difficulté de vivre face à un père colérique et violent. Bien que Troy soit décrit plus tard comme coureur de jupons, on verra à chaque fois se briser ses liens avec les femmes de sa vie, à commencer par sa mère, « She run off when I was about eight » (51), puis par la mère de son premier fils Lyons : « Fifteen years was a long time for her to wait [for Troy] » (54). Par la suite, c'est sa maîtresse Alberta qui meurt en couche. Enfin, sa femme Rose accepte d'élever le bébé né de son mari et sa maîtresse comme si c'était le sien, mais instaure une distance mentale entre elle et Troy : « From right now... This child got a mother. But you a womanless man » (79). Fuyant la violence paternelle, Troy redessinera paradoxalement cet isolement avec le monde féminin comme le fit son père : « All his women run off and left him. He wasn't good for nobody » (51).

Nos deux personnages Levee et Troy sont à la recherche d'une identité sociale

et peu à peu nous devinons que leur quête ne pourra aboutir. Comme l'explique Doris Davis dans son article "Mouths on Fire : August Wilson's Blueswomen", la véritable recherche du sens de sa vie, de trouver sa voie dans la société américaine suppose la connaissance intime de sa culture, indispensable à la connaissance de soi-même. A ces personnages, il manque la connaissance de ce que Wilson appelle « the ground on which they stand », c'est-à-dire la compréhension de leur héritage culturel, un héritage transmis souvent par les femmes. Davis explique que « Wilson privileges his women characters to intuit truths for which his men continue to search » (166). Bien que les femmes dans les pièces de Wilson soient tout autant liées à une absence qu'à une présence, elles jouent un rôle capital de cohésion, comme me l'a expliqué Jean Buzelin, spécialiste de blues, lors d'un entretien qu'il m'a accordé³. L'absence des femmes dans la vie de Levee et Troy laisse présager une fin tragique de leur quête d'identité car cette absence constitue un manque profond. Ainsi, nombreux des personnages féminins dans les pièces de Wilson sont les garants de la transmission de la culture :

(...) the women note the peripatetic nature of the men in their various searches for meaning, but remain firm themselves, tied to older traditions of African culture, of Christianity, of – in Ma Rainey's case – an earlier blues tradition. Their voices resonate stability and practicality, agility and pain, anger and joy, and at times, compassion. (167)

Sans les femmes, les hommes sont livrés à eux-mêmes, « adrift without the rudder of self-knowledge » (167). Ils ne peuvent ni trouver leur voie ni le sens de leur vie. Bono, le meilleur ami de Troy, lui assure que : « Rose'll keep you straight. You get off the track, she'll straighten you up » (*Fences* 55). C'est d'ailleurs grâce à Rose que Cory, le fils cadet de Troy, entreprend une démarche de pardon vis-à-vis de son père à la fin de la pièce.

Ainsi, les personnages de Wilson sont inscrits dans une quête perpétuelle de leur voix, se battent pour leur avenir au sein de leur communauté mais également

³ Cet entretien s'est tenu chez Mr Buzelin, à Ribiers, le 21 mars 2013.

au sein de la société américaine, avec des lieux plus emblématiques que d'autres.

B. La voie géographique

La quête de la voix et de la voie s'ancre également dans un espace géographique. Si l'on se concentre en particulier sur les personnages principaux que sont Levee Green et Troy Maxson, on voyage avec eux dans une odyssée à travers l'espace. Tous les deux ont grandi dans le Sud des États-Unis. Troy fuit la violence paternelle, tandis que Levee fuit le racisme virulent des Blancs. Les indications spatiales que nous donne Wilson mettent en lumière cette longue errance des Afro-américains vers une terre hospitalière. Ce voyage s'effectue dans tous les cas du sud agricole vers le nord industriel. En préambule de *Fences* qu'il appelle « The Play », Wilson souligne que :

The descendants of African slaves were offered no such welcome [in the city]. They came from places called the Carolinas and the Virginias, Georgia, Alabama, Mississippi and Tennessee. They came strong, eager, searching. The city rejected them and they fled and settled along the riverbanks and under bridges in shallow, ramshackle houses made of sticks and tar-paper. (xvii)

Bono, le meilleur ami de Troy, appelle cela « the walking blues » (51), tandis que Troy nomme cette errance « Searching for the new land » (50). Troy évoque Mobile, en Alabama, comme la première ville jusqu'à laquelle il a marché. Par la suite, il ne mentionne plus de ville, mais un pont, le Brady Street Bridge (54). Bien que la ville dans laquelle se passe l'action de la pièce ne soit pas mentionnée, c'est le genre de repère spatial qui permet d'affirmer que l'action de *Fences* se déroule bien à Pittsburgh, car un pont se situant dans cette ville était appelé ainsi lors de sa construction.

Lloyd Richards décrit l'environnement de *Fences* ainsi : « a Middle American urban industrial city that one might correctly mistake for Pittsburgh, Pennsylvania » (*Fences* vii). Levee, dans *MRBB*, mentionne quant à lui Jefferson County, au Mississippi, comme le comté dans lequel il a grandi. Du Mississippi,

Levee émigre avec sa mère jusqu'à l'état de l'Ohio où ils ont des parents. Mais il parle de La Nouvelle-Orléans comme la ville la plus propice à sa voix musicale qu'est le jazz. Paradoxalement, il rabaisse les Noirs du Sud des États-Unis, là où lui-même a grandi : « He sound like one of them Alabama niggers » (*MRBB* 26). Levee coupe tout point d'attache avec les états du Sud comme l'Alabama ou l'Arkansas, et refuse même d'en reconnaître les héritages musicaux. Comme il le fait savoir au contrebassiste Slow Drag, « You just an old country boy talking about Fat Back, Arkansas, and New Orleans in the same breath » (54).

Ma Rainey, la chanteuse de blues dans *MRBB*, évoque à plusieurs reprises la ville de Memphis dans le Tennessee. Si elle enregistre ses chansons à Chicago, elle chérit ses tournées dans le Sud des États-Unis, car elle y est pleinement maîtresse de sa voix. Ma maîtrise sa voix quand elle est en tournée, « on the road » (63), mais pas dans les studios d'enregistrement. Dans le Sud, il n'y a plus d'intermédiaire pour diffuser sa voix, plus d'intermédiaire entre elle et son public. La Ma Rainey historique était très attachée au Sud rural des États-Unis, comme le souligne Giles Oakley : « De toutes celles qu'on appela les chanteuses de blues classique, Ma Rainey fut celle qui resta la plus 'rurale', la plus proche du Vieux Sud, dans son style comme dans sa séduction » (Oakley 119).

Cet arrachement et cet attachement géographiques ne sont pas seulement ceux de deux continents : Afrique et Amérique et de deux Amériques : le nord et le sud. C'est aussi pour certains personnages wilsoniens, un tiraillement entre un double espace : agricole et urbain. Dans *MRBB*, Toledo, le pianiste, se remémore avec nostalgie un passé agricole : « I liked farming. Get out there in the sun... Smell that dirt. Be out there by yourself... nice and peaceful » (93). Si la vie agricole pour les Noirs américains est encore teintée des marques de l'esclavage, le présent urbain auquel sont confrontés les musiciens ne tient pas ses promesses d'avenir meilleur. Comme le souligne Wilson dans le préambule de *MRBB* qu'il intitule « The Play » : « on [Chicago's] Southside, sleepy-eyed negroes move lazily toward their small cold-water flats and rented rooms to await the onslaught of night, both dazed and dazzling with their rapport in life » (xv).

Cette dynamique entre un passé agricole et un présent urbain est

soulignée par Patricia M. Gantt : « It is interesting that Wilson, who often invests his characters with vestiges of the agricultural past in their speech, music, and aspirations, sets them in the city, frequently amid scenes of urban decay » (Gantt 18).

On ne peut que remarquer l'omniprésence de l'histoire du peuple noir américain au fil des rappels historiques et des références géographiques. Le titre *Fences* par exemple se lit à plusieurs niveaux. « Fences », qui se traduit littéralement par "barrières", est d'abord un terme lié au sport de base-ball qui indique la limite à franchir pour obtenir un point : « Fences is a baseball slang for the outfield wall that must be cleared for a home run » (Rani et Ghosh 51). Mais Sunita Rani et Nibir Ghosh expliquent que « fences » est aussi une métaphore qui se réfère à la pratique de maintenir les Noirs confinés dans l'esclavage (Rani 49).

Troy Maxson, né dans le Sud des États-Unis, comme des milliers d'autres Noirs, s'enfuit vers le nord à la recherche de la terre promise, mais sans succès. Loin de connaître un Eldorado, Troy va servir une longue peine de 15 ans de prison, lieu de barrières par excellence, pour avoir tué un homme suite à un vol qui tourne mal. Là, il apprend à jouer au base-ball, discipline à laquelle il va exceller. Malheureusement, il devra affronter la dure réalité de la discrimination raciale qui lui interdit de jouer dans les équipes nationales. La pièce se déroule dans les années cinquante à l'aube du mouvement des droits civiques, « the dawn of the civil rights movement » (Rani et Ghosh 50), avec l'espoir suscité d'une vie meilleure pour les Noirs américains et la fin de la ségrégation raciale :

Bono highlights the dual purpose that a fence can serve, depending on the way one looks at its purpose. By alluding to slavery, Bono conjures the historical conditions following slavery's abolishment that significantly impacted Troy's fate. Troy's hardships in life directly relate to the conditions in the US for black men and women living in the aftermath of reconstruction, and the height of Jim Crow segregation. (Rani et Ghosh 51)

Il faut cependant garder à l'esprit que cette quête d'identité chez les membres de la communauté afro-américaine se passe au sein d'une société américaine elle-même en recherche d'identité. Il y a dans cette dialectique une sorte de double fuite en avant sans jamais de port d'attache. Pour mieux comprendre la complexité de la quête spécifique des membres de la communauté noire, il n'est pas sans intérêt de comparer *Fences*, la pièce de Wilson, avec *Death of a Salesman* (1949) d'Arthur Miller. Cette pièce, écrite presque 40 ans avant que Wilson ne commence à écrire son œuvre, est une véritable référence dans le théâtre américain. Miller et Wilson partagent la même conception de la tragédie. *DOAS*⁴ fait ressortir cette même quête d'identité mais à travers le regard de la communauté blanche et dans cette classe moyenne si différente de celle au centre des pièces de Wilson. Trois aspects de la pièce de Miller qui se retrouvent dans le théâtre de Wilson sont à mentionner : le thème de la musique, qui sera exploré en détail dans la deuxième partie, le thème du sport et celui du rêve américain.

C. La voie du sport et le rêve américain : parallèles avec le théâtre d'Arthur Miller

Le rôle que joue le sport dans *Fences* et *DOAS* est très important. Il participe au désir d'ascension sociale que véhicule le rêve américain et devient la voie même de cette ascension.

Dans *Fences*, Troy est le chantre du base-ball et son fils Cory, celui du football américain. Cory recherche le respect et l'amour de son père en lui parlant de base-ball. Mais cela en vain car le discours de Troy se situe toujours en opposition. Soit il fait constamment référence à une époque révolue des *Negro Baseball leagues* à laquelle ne peut s'identifier Cory, soit il n'a jamais la même appréciation des joueurs de base-ball que son fils :

TROY : We had better pitching in the Negro leagues. I hit seven home runs off of Satchel Paige.

CORY : Sandy Koufax. He's leading the league in strike-outs.

⁴ Abréviation de *Death of a Salesman*.

TROY : I ain't thinking of no Sandy Koufax. (34)

Cory cherche sa voie au sein du football américain, et jouit d'une période historique favorable au changement car il est accepté au sein d'une université grâce à ses talents au football américain. Troy ne peut supporter l'idée que son fils puisse réussir dans un domaine où lui-même a échoué. Il refuse de croire que les mentalités d'une société puissent changer. Sa femme Rose le lui fait d'ailleurs remarquer : « Times have changed from when you was young, Troy. People change. The world is changing around you and you can't even see it » (40).

Dans *DOAS* et *Fences*, le sport, notamment le base-ball et le football américain, participe à cette quête d'identité sociale. Dans la pièce de Miller, Biff, le frère aîné des Loman, est adulé en particulier par son père, pour ses talents sportifs. Willy fait de son fils un véritable héros sportif, avant que ce dernier procède à l'auto-destruction de son image de jeune dieu vénéré. Par deux fois, Willy décrit son fils par le nom de Hercules et Adonis, accentuant ainsi un portrait quasi divin, mais également mythologique :

WILLY : When that team came out – he was the tallest, remember ? [...] Like a young god. Hercules – something like that. And the sun, the sun all around him. [...] That's why I thank Almighty God that you're both built like Adonises. (Miller 25; 54)

Trois universités lui ouvrent leurs portes, à la condition qu'il valide ses examens de lycée. Dans *Fences*, c'est le plus jeune fils de Troy, Cory, qui excelle au football américain et qui se voit offrir une place à l'université, comme le laisse entendre sa mère, Rose : « Cory done went and got recruited by a college football team » (8). Dans *DOAS*, c'est Biff qui brise cette auréole trop lourde pour lui, en brûlant sa paire de baskets labellisées « University of Virginia » (74). La destruction de cet accessoire par le feu rappelle le rejet d'une effigie, comme si les baskets endossaient la personnalité mythique dont cherche à se défaire Biff. Dans

Fences, c'est le père qui ne peut supporter que son fils bénéficie d'une chance qu'il n'a jamais eue. Il est crucial de noter à quel point les vestiges d'un passé sportif plein de promesses hantent les deux maisons. Dans *DOAS*, ces vestiges prennent la forme soit de souvenirs, que Willy non seulement se rappelle mais qui peuvent aussi revivre, symbolisés par un objet qui est comme une relique : « *On a shelf over the bed a silver athletic trophy stands* » (7).

Dans *Fences*, c'est le jardinet poussiéreux des Maxson qui est façonné par Troy en un semblant de terrain de base-ball, avec un tas de chiffons transformé en balle. Cette mise en scène fournit à son héros un espace où il peut se remémorer à sa guise et pérenniser un passé sportif glorieux et plein de promesses. Les deux pièces montrent une possible transcendance par le biais du sport, le passage de simple humain à l'état de héros. Troy non seulement convertit son jardinet en un semblant de terrain de base-ball, mais il en fait un champ de bataille sur lequel il livre un combat acharné avec son fils Cory, puis un ultime combat contre la mort, armé de sa batte.

Le base-ball : « *Life's way of talking* »

Troy a recours au base-ball pour s'exprimer : n'ayant pu pousser sa vocation jusqu'à devenir joueur professionnel à cause du contexte historique pro-blanc, il utilise le langage technique du base-ball pour faire ressortir sa voix. En s'exprimant par analogie avec le sport, il perpétue ses exploits sportifs par la parole à défaut de pouvoir le faire sur un plan pratique. Le lexique du base-ball devient un moyen d'expression à part entière pour Troy. Aussi lui est-il plus facile d'avoir recours à ce langage lorsqu'il fait face à des situations difficiles et qu'il cherche à s'en justifier auprès de sa femme. Quand il annonce à Rose la liaison qu'il entretient avec sa maîtresse Alberta, il transpose ses actes sur le modèle d'un joueur de base-ball qui cherche à adopter une stratégie de jeu efficace pour faire avancer la partie et prendre des risques :

I just might be able to steal second. Do you understand,
after eighteen years I wanted to steal second. [...] I stood

on first base for eighteen years and I thought... well, goddamn it... go on for it! (*Fences* 70)

Si Ma Rainey dans *MRBB* se réfère au blues comme « life's way of talking » (82), alors Troy se base en priorité sur le base-ball pour faire face à son existence. Familier de ce sport lors de sa longue peine de quinze ans de prison, Troy en adopte les règles comme un modèle de survie pour surmonter les obstacles de la vie. Il s' imagine continuellement en position de défense, dans la zone du frappeur ou « batter's box » (*Fences* 58), et adapte sa stratégie de jeu en fonction de la situation. Ainsi, Sandra Shannon souligne que « Troy sees life as a baseball contest; he sees himself perpetually in the batter's box » (Shannon cité dans Koprince 354).

De même, lors des premières tensions avec son fils Cory, il s'adresse à ce dernier en ayant recours au lexique du base-ball et lui somme de redoubler de vigilance. Ce dialogue père/fils rappelle l'image d'un entraîneur reprenant un de ses joueurs en vue de le conseiller sur sa stratégie de jeu : « See... you swung at the ball and didn't hit it. That's strike one. See, you in the batter's box now. You swung and you missed. That's strike one. Don't strike out! » (58). Au fur et à mesure que la tension entre eux monte crescendo, les conseils se convertissent en menaces. Lors de leur deuxième conflit, Troy réitère les mêmes conseils, tout en tenant compte de la progression de la partie : « That's strike two. Don't you strike out. You living with a full count. Don't you strike out » (72).

Il est d'ailleurs très intéressant de noter que le conflit père/fils qui monte crescendo dans la pièce, finit par prendre la forme d'un combat physique violent où Cory saisit la batte de base-ball de Troy qui réagit en le mettant au défi de le frapper. On voit bien l'évolution du conflit où Troy s'exprime de manière imagée avec un lexique qui ressort du base-ball auprès de son fils pour le mettre en garde, jusqu'au moment où leur conflit devient physique. De cette incapacité à trouver un terrain d'entente sur un plan purement verbal, la discipline même du base-ball devient un terrain de lutte opposant père et fils. Le conflit verbal laisse place à une lutte physique. Le jardinet poussiéreux qui était pour Troy un semblant de terrain de base-ball se convertit en une arène et la batte de base-ball sert

d'arme dans cette lutte: « *CORY and TROY struggle over the bat. The struggle is fierce and fully engaged. TROY ultimately is the stronger, and takes the bat from CORY and stands over him ready to swing. He stops himself* » (88).

En mettant ainsi en évidence le langage du base-ball chez son personnage principal, Wilson rend hommage à tous les joueurs de base-ball noirs américains qui, à cause d'une réalité historique teintée de racisme, n'ont pu accomplir leur vocation sur un plan professionnel :

Throughout the play Wilson places Troy within the historical context of the Negro Leagues, allowing his character to echo the feelings of actual black ballplayers who were denied a chance to compete at the major-league level. (Koprince 349)

En 1957, date à laquelle l'action principale de *Fences* se déroule, de plus en plus de Noirs américains jouent au base-ball à un niveau professionnel, bien que Timpane remarque qu'il faut attendre 1959 avant que l'on dénombre au moins un Noir dans chaque équipe professionnelle (Timpane cité dans Koprince 357). Si Jackie Robinson est reconnu comme le premier joueur noir américain à avoir été intégré sur un plan professionnel, beaucoup de ceux qui l'ont précédé ont été délaissés ou oubliés par l'Histoire, comme Josh Gibson ou Cool Papa Bell. Car si Robinson a été intégré pour ses talents sportifs, il a également payé un prix lourd en subissant quotidiennement un racisme virulent devant lequel il devait se montrer impassible. Selon son propre témoignage, Robinson se souvient:

This player had to be one who could take abuse, name calling, rejection by fans and sportswriters and by fellow players not only on opposing teams but on his own. He had to be able to stand up in the face of merciless persecution and not retaliate. On the other hand... he still had to have spirit. He could not be an « Uncle Tom ». (Robinson cité dans Koprince 351)

Troy Maxson ne considère pas Jackie Robinson comme un modèle de réussite. Bien au contraire, il estime qu'il a vu et rencontré des joueurs afro-américains bien plus compétents que Robinson, et ne peut supporter qu'il soit considéré comme le premier joueur à avoir percé les barrières pour se faire une place au sein du base-ball professionnel : « There ought never have been no time called too early! [...] I done seen a hundred niggers play better than Jackie Robinson. [...] I'm talking about if you could play ball then they ought to have let you play » (*Fences* 9-10).

Si Miller se penche sur le football américain et la manière dont il façonne un héros sportif en la personne de Biff, Wilson explore davantage le base-ball et le rôle que cette discipline joue dans l'identité américaine. A l'origine un sport créé par des Blancs, la longue lutte raciale des Noirs américains pour intégrer des équipes mixtes souligne leur détermination à être reconnus comme partie intégrante de la société américaine. Les stratégies du base-ball que vantent Troy reflètent la dualité de son identité, à la fois en tant que Noir et Américain. Ces stratégies, que Koprince divise en deux, « the house of Ruth » et « the house of Robinson », sont le reflet de cette dualité qui fait écho à ce que W.E.B Du Bois appelle « the double consciousness of African American experience » (Koprince 353). « The house of Ruth » fait référence à Babe Ruth, un joueur blanc réputé pour ses talents de batteur. Sa tactique consistait à repousser la balle le plus loin possible, « out of the park » (Koprince 352). C'est cette tactique qui est une référence pour Troy, comme il le fait savoir au début de la pièce : « You get one of them fastballs, about waist high, over the outside corner of the plate where you can get the meat of the bat on it... and good god! You can kiss it goodbye » (*Fences* 10). Par contraste, « the house of Robinson », en mémoire à Jackie Robinson, privilégie le coup de circuit ou « home run » (Koprince 352).

Le terme est défini ainsi : « a hit that enables the batter to run round all four bases, usually by hitting the ball out of the playing area » (www.thefreedictionary.com). La stratégie de Robinson préconise la rapidité, la prise de risques, en somme un jeu plus agressif : « Robinson and other black athletes transformed the game of baseball by introducing a more aggressive, free-wheeling kind of play – one that emphasized speed, daring base running, and

timely hitting » (Early cité dans Koprince 352).

De plus, si Troy voit la mort comme étant un homme blanc vêtu comme un membre du Ku Klux Klan, il se réfère également à elle comme « a fastball on the outside corner » (10). La lutte pour repousser la mort, qui est un leitmotiv chez le personnage de Troy tout au long de la pièce, emprunte l'image d'un joueur de base-ball déterminé, constamment sur ses gardes pour repousser la balle, en l'occurrence la mort, le plus loin possible. On assiste à une métamorphose du jeu du base-ball sur trois niveaux : le terrain de sport devient un champ de bataille, la balle est assimilée à la mort, et le batteur se métamorphose en guerrier.

Pour Cory, le football américain est initialement la voie vers laquelle il compte se diriger, mais elle est contrecarrée par le père. Il est important de noter la double signification de la phrase : « You in my way, I got to get by » (84). Cette phrase revêt un sens littéral et métaphorique. Troy bloque la voie à son fils car il est assis au milieu des escaliers, mais Cory laisse également entendre qu'il lui bloque la voie du futur qu'il souhaite vivre et l'empresse de s'écarter de son chemin. On retrouve là le manque de communication et de compréhension entre deux générations. Comme le souligne Patricia M. Gantt :

[The complex father/son conflict] in *Fences* is reminiscent for many of Arthur Miller's *Death of a Salesman* in its treatment of the American Dream, and of Shakespeare's *King Lear* in the lack of communication between generations, as well as in the absence of self-knowledge that characterizes its main character. (Gantt 10)

Bien que les rapports père/fils soient explorés de manière divergente dans les deux pièces, la place qu'occupe le père et l'isolement progressif qui s'établit entre lui et les siens donne une clef possible de la comparaison souvent faite entre *DOAS* et *Fences*. Si Wilson rassemble par le biais de son théâtre toute la diversité de la société américaine, c'est parce que la quête de l'identité, présente à la fois au sein de sa communauté et dans sa société, reste une question primordiale pour les Américains. Dans *Death of a Salesman* (1949), on retrouve ce même

désir d'atteindre et de vivre le rêve américain, mais au sein d'une autre communauté. Le rêve américain y est principalement décrit comme une recherche du succès grâce au mérite individuel. Dans les mots de l'ancien président américain Bill Clinton : « The American Dream that we were raised on is a simple but powerful one – if you work hard and play by the rules, you should be given a chance to go as far as your God-given ability will take you » (Clinton cité dans Hochschild 18).

Par ailleurs, on peut noter que les deux patriarches dépeints par les auteurs, à savoir Willy et Troy, sont en proie aux mêmes mirages sociétaux promus par le rêve américain : « [Both Miller and Wilson] staged the lives of characters desperate to affirm their identities and too easily seduced by myths and values tangential to their needs » (Bigsby 5). En brossant le portrait d'une famille afro-américaine, Wilson rend universels les thèmes de sa pièce et c'est pourquoi Kenny Leon, metteur en scène afro-américain, qualifie *Fences* de « the most accessible of Wilson's plays » (Interview Charlie Rose/Kenny Leon).

La conception du jardin dans les deux pièces comme un lieu où on peut alimenter et réaliser le mythe du rêve américain est aussi très importante à noter. Ce rêve se pense et se construit dans un espace, de même que, comme nous l'avons vu, Wilson situe la quête de l'identité afro-américaine dans un espace géographique. Dans *DOAS*, les indications scéniques précisent la présence d'un jardinet : « *This forward area serves as the back yard as well as the locale of all Willy's imaginings and of his city scenes* » (*DOAS* 7). Cependant, le sol y est devenu stérile, comme le fait remarquer Linda à son mari :

WILLY : Gee, on the way home tonight, I'd like to buy some seeds.

LINDA : [...] But not enough sun gets back there. Nothing'll grow any more. (55)

Même les deux ormes qu'il aimait tant ont été abattus, laissant place à une série d'appartements neufs. Si la terre est devenue stérile, le ciel, par sa quasi absence d'étoiles, l'est également. Willy souligne sa difficulté à observer les étoiles, comme si l'espoir s'estompait également sur un plan céleste : « Gotta break your neck to

see a star in this yard » (41). Dès lors, le champ de vision de Willy se brouille. Il confie à ses fils : « The woods are burning, boys, you understand? There's a big blaze going on all around » (84). Willy rappelle l'image d'un animal apeuré et pris au piège par les flammes. Ses rêves, à l'instar de la flore autour de lui, s'embrasent les uns après les autres.

Willy se rattache alors au souhait de cultiver sa propre terre, comme pour ne pas perdre les semences de ses rêves. Il rassure ainsi sa femme Linda : « Before it's all over, we're gonna get a little place in the country, and I'll raise some vegetables, a couple of chickens... » (56). Il achète des graines, mais n'en plante pas. C'est pourtant au moment de cet acte créateur de vie nouvelle, être agenouillé dans son jardinet, prêt à semer que son projet de mettre fin à ses jours vient à lui, comme une solution salvatrice pour lui et sa famille.

Comme pour les personnages wilsoniens, le rêve américain présenté dans *DOAS* se manifeste à un niveau géographique. En effet, les allusions à l'Alaska et l'Afrique sont prédominantes car c'est dans ces deux contrées que le père ainsi que le frère aîné de Willy seraient allés tenter leur chance. L'absence prématurée de ces deux êtres dans la vie de Willy contribue à alimenter toutes sortes de fantaisies à leur sujet. Ben, le frère aîné, vient hanter l'imaginaire de Willy et lui apparaît lors de ses moments de détresse. Ce frère fait figure de mirage temporairement réconfortant. Willy s'empresse de l'assaillir de questions, de lui demander conseil, car il voit en Ben la personnification de la réussite même :

WILLY : Oh, Ben, how did you do it? What is the answer?

BEN : [...] Now, look here, William. I've bought some timberland in Alaska and I need someone to look after things for me. (*DOAS* 66)

Troy, quant à lui, a dans son jardinet poussiéreux un arbre près duquel il laisse sa batte de base-ball et un tas de chiffons transformé en une balle. On peut lire ainsi

dans la section « Setting » :

The yard is a small dirt yard, partially fenced, except for the last scene, with a wooden sawhorse, a pile of lumber, and other fence-building equipment set off to the side. Opposite is a tree from which hangs a ball made of rags. A baseball bat leans against the tree. (xv)

Au moment où Troy avoue son infidélité à sa femme, celle-ci le compare à un jardin rocailleux qui ne lui a jamais permis d'éclore. Ce n'est pas seulement le jardinet qui est rocailleux et aride, mais son mari également :

I took all my feelings, my wants and needs, my dreams, and I buried them inside you. I planted a seed and watched and prayed over it. I planted myself inside you and waited to bloom. And it didn't take me no eighteen years to find out the soil was hard and rocky and it wasn't never gonna bloom. (*Fences* 71)

Cependant, le jardinet stérile est en voie de floraison lors de la dernière scène grâce à Raynell, la fille de Troy. Elle veille sur son jardin, « seeing if it growed » (90) et sa mère lui répond « You just have to give it a chance. It'll grow » (91).

Si les personnages wilsoniens cherchent à façonner leur identité et à poursuivre le rêve américain, que ce soit par le sport ou par une réussite professionnelle, la musique est tout aussi incontournable dans cette quête d'identité pour faire ressortir la voix.

PARTIE II - Musique et quête de la voix

A. Voie musicale pour exister

Chez August Wilson, chacun des personnages cherche la voie qui lui conférerait une identité sociale, mais ils cherchent également à faire entendre leur voix. Cette question de la voix est centrale pour Wilson, car dans toutes ses pièces, les personnages cherchent à faire ressortir leur voix par laquelle ils expriment leur identité culturelle et sociale. La musique joue un rôle essentiel dans la quête de l'identité sociale. Dans son article *The Walking Blues : lecture anthropologique du théâtre d'August Wilson*, Alice Mills met en avant que :

Chaque pièce témoigne de l'errance des Africains-Américains à la poursuite des éléments épars de leur identité. [...] Si tous les personnages n'ont pas les dons musicaux de Maretha ou de Ma Rainey, chacun porte en lui un chant. Ce chant est la marque d'identité de l'Africain américain et le but du voyage de chaque personnage est la découverte de cette musique intérieure. (Mills, 1994, 159; 168)

Pour Wilson, le blues est fondamental dans cette expression de la voix. En effet, Alan Nadel souligne que le dramaturge entrevoit le blues comme une manière de faire ressortir l'identité afro-américaine. Que les personnages wilsoniens soient musiciens ou non, il y a toujours une voie musicale qui ressort chez eux. Dans *Fences*, cette voie musicale ressort particulièrement chez le personnage de Lyons, fils aîné de Troy issu d'un autre mariage. Ce premier confie à son père : « I need something that gonna help me to get out of the bed in the morning. Make me feel like I belong in the world. [...] I just stay with my music cause that's the only way I can find to live in the world » (18). Bien que Wilson précise dans ses indications scéniques que Lyons n'est pas doté d'un talent musical extraordinaire, il n'en reste pas moins que la musique lui confère un sens d'appartenance au monde et est un véritable guide.

C'est ce même guide qui va rassembler Cory, le fils cadet, et sa demi-soeur Raynell, âgée de 7 ans. Alors que Cory et Raynell se retrouvent après plusieurs années de séparation à la fin de la pièce à l'enterrement de leur père, ils

se mettent à entonner le chant « Blue » (99-100) que leur père leur avait appris. Ils le récitent dans son intégralité, tantôt individuellement, tantôt en chœur. Par le biais de ce chant, ce sont trois générations qui sont rassemblées et célébrées. D'abord créé par le père de Troy, cet hymne est transmis à son fils, puis c'est Troy qui le transmet à ses enfants. Alors que Troy se remémore un père colérique et violent, il lui rend malgré tout hommage et célèbre sa mémoire en transmettant cet héritage musical à ses propres enfants.

En chantant ensemble, Cory et Raynell reconnaissent leurs liens fraternels, mais c'est pour Cory un vrai chemin de pardon qui s'établit entre lui et son père avec qui il était en froid depuis presque sept ans. Par le biais de cet héritage musical, une notion d'unité est rétablie au sein de la famille afro-américaine disloquée et ce même héritage leur fournit un outil pour avancer dans la vie. Ainsi, Wilson utilise la voix afin de guérir une voie, un chemin de vie fragmenté, et de consolider la voix de ces deux enfants, réunis dans le jardin où les reliques de base-ball de leur père sont encore visibles.

B. Origines du blues

Wilson lui-même reconnaît sa dette envers le blues comme influence et inspiration pour ses pièces. Le blues n'est pas seulement pour Wilson un genre musical, il est l'essence même de la vie. Pour mieux comprendre le rôle du blues dans ses pièces, il est essentiel de définir ce genre musical et de découvrir son rôle dans la quête d'identité sociale de la communauté afro-américaine. Dans sa présentation de la pièce *Ma Rainey's Black Bottom*, Wilson exprime sa difficulté à définir le blues : « It is hard to define this music. Suffice it to say that it is music that breathes and touches. That connects. That is in itself a way of being, separate and distinct from any other. This music is called the blues » (Wilson 16).

Une première définition du blues que nous procure *Le Petit Robert* est la suivante :

[le blues] est une complainte du folklore noir américain, née dans le sud-est des États-Unis, d'abord rurale puis urbaine,

caractérisée par une formule harmonique constante et à quatre temps, dont le style a influencé le jazz et la plupart des formes musicales dérivées du rock. (*Le Petit Robert* 173)

Ainsi, le blues est un genre musical qui respecte des règles musicales précises. Ces règles sont expliquées dans la définition du blues donnée par Langston Hughes. Il explique que dans la structure du blues à 12 mesures,

Les blues, contrairement aux spirituals, ont un canevas poétique strict : un long vers répété, et un troisième qui rime avec les deux premiers. Parfois, le deuxième vers qui répète le premier le fait avec de légères modifications et parfois, mais très rarement, il est omis. (cité dans Sylvanise 37)

Mais le blues ne se limite pas à un ensemble de règles musicales. Sylvanise explique que le blues à partir de 1927, date à laquelle la pièce *Ma Rainey's Black Bottom* se déroule : « (...) n'est plus seulement un genre musical... Il est aussi devenu un genre littéraire, sur ceux qui n'ont pas la parole, et pour eux, un mode d'expression à part entière » (Sylvanise 61).

Leroi Jones, dans son ouvrage *Blues People : Negro Music in White America*, explique que le blues est intimement lié à l'histoire des Africains-Américains au point que cette musique, une manifestation du concept occidental de l'homme, n'aurait pu naître ailleurs que dans la musique noire américaine. En effet, c'est une musique qui prend ses sources en Afrique mais qui lui est paradoxalement étrangère :

So the music which formed the link between pure African music and the music which developed after the African slave in the United States had had a chance to become exposed to some degree of Euro-American culture was that which contained the greatest number of Africanisms and yet was foreign to Africa.

(Jones 18)

Car le blues est lié à l'histoire de l'esclavage : la rencontre brutale entre la culture africaine et la culture américaine, et ce que les Noirs se sont appropriés. Leroi Jones définit le blues comme étant une forme de chanson qui utilisait un langage presque uniquement américain qui supposait son appropriation par d'anciens esclaves. Ce même auteur affirme que le blues est le fruit de la rencontre de divers genres musicaux qui fut possible lorsque l'esclavage fut aboli. Mais ce genre musical est aussi celui qui exprime des africanismes tout en étant paradoxalement étranger à l'Afrique. L'expérience de l'esclavage a détruit la transmission de la culture africaine et son maintien. Giles Oakley, dans son livre *The Devil's Music*, décrit comment tout était fait pour détruire la culture africaine. Seuls étaient gardés les chants de travail des esclaves qui favorisaient un rendement dans les plantations. Pour Oakley et en particulier Leroi Jones, seuls les rythmes de la musique africaine survécurent :

The most apparent survivals of African music in Afro-American music are its rhythms : not only the seeming emphasis in the African music on rhythmic, rather than melodic or harmonic, qualities, but also the use of polyphonic or contrapuntal, rhythmic effects. (Jones 25)

Chez August Wilson, chacun des personnages cherche à trouver sa voie mais aussi sa voix. Dans *Ma Rainey's Black Bottom*, cette quête de la voix est centrale, car Wilson associe la voix musicale avec la voie que l'on cherche pour donner un sens à sa vie. En guise de préface, Wilson cite un chant de blues de Blind Lemon Jefferson qui annonce la prévalence de ce genre musical dans la pièce :

*They tore the railroad down,
so the Sunshine Special can't run
I'm going away baby
build me a railroad of my own. (MRBB 11)*

Ce chant de blues met en relief l'errance et les déplacements des protagonistes wilsoniens, des thématiques intrinsèques au blues. On retrouve également le train qui symbolise la voie d'un avenir meilleur. Wilson offre ainsi une clé de lecture primordiale pour s'aventurer dans sa pièce, tout comme il l'avait fait avec *Fences* en citant l'un de ses poèmes sur le besoin du pardon.

Dans *MRBB*, la musique occupe une place capitale car elle est au cœur même de l'action. Elle constitue un champ de bataille sur lequel tous les personnages vont se confronter et est un outil pour faire face aux affres de la vie. Levee, le trompettiste, est en conflit permanent avec les autres musiciens du groupe, mais aussi avec la chanteuse éponyme, Ma Rainey. En effet, Levee souhaite délaisser le blues au profit du jazz, car c'est le genre musical qui selon lui répond de plus en plus à la demande d'une majorité. Il souhaite donc construire sa voie, une voie différente de celle du reste des musiciens grâce à une autre voix, le jazz :

LEVEE : [Slow Drag], how you cselfall your a musician and ain't never been to New Orleans. [...] That's why you backwards. You just an old country boy talking about Fat Back, Arkansas, and New Orleans in the same breath. (54)

Ce n'est donc pas par hasard si Wilson situe sa pièce en 1927, car c'est précisément l'année où le jazz prend une réelle ampleur. Sandra R. Lieb, spécialiste des études sur Ma Rainey, nous rappelle que 1927 est reconnue comme l'année où le jazz commence à avoir une sérieuse mainmise sur le blues. Soulignons également que Levee fait l'éloge de La Nouvelle-Orléans, ville réputée pour le jazz. Giles Oakley met en avant la richesse musicale de la ville, où s'entrecroisent un grand nombre d'influences musicales venues de plusieurs pays. C'est à partir de cet entrecroisement d'influences musicales que le jazz a émergé :

Au tournant du siècle, à La Nouvelle-Orléans, on assistait à un processus d'interfécondation d'influences croisées et d'emprunts réciproques de

toutes sortes de musiques, marches, quadrilles français, rythmes espagnols, danses noires et, bien sûr, ragtime, cela joué par des orchestres blancs, créoles et noirs. Il vint un moment, personne ne peut dire quand exactement, où le jazz a émergé de cet amalgame. (40)

C. Du Blues vers le Jazz

La structure de la pièce de Wilson, *Ma Rainey's Black Bottom*, est comparée à celle d'un quartet de jazz. En effet, Kim Pereira souligne que :

Ma Rainey's Black Bottom resembles a jazz composition... [each musician's story at the outset] is like a solo performance in a jazz quartet that, though it possesses the characteristics of a " set piece ", is related to the major themes on an imagistic and emotional level... As the play moves along easily, its improvisatory cadences contain ever-quickenings impulses that gather force toward a cataclysmic ending, like a shattering crescendo. (Pereira 102)

En effet, le dramaturge laisse place à chacun des personnages pour qu'ils exécutent leurs solos. Wilson est comme un chef d'orchestre ici, faisant en sorte que chacun de ses musiciens puisse faire ressortir sa voix. Kenny Leon, metteur en scène de plusieurs pièces de Wilson, exprime la notion d'une harmonie musicale entre les acteurs wilsoniens. À l'écoute de ces derniers se donnant la réplique sur scène, Leon assimile la langue wilsonienne à un instrument bien accordé. Dans une interview donnée à Charlie Rose en 2010, il avance que :

Wilson structured [his language] in a way that you heard the lyricism, you heard the musicality, and when you get 7, 8 actors on stage who understand the musicality of his language, then it's like listening to a well-tuned instrument. (Kenny Leon à Charlie Rose, à l'occasion de la reprise à Broadway de *Fences* en 2010)

Dans *MRBB*, le blues et le jazz s'affrontent en la personne de Levee et Ma. Cela se reflète dans leur tempérament, car le blues est réputé pour être plus lent que le jazz. Par ailleurs, Levee est incapable de garder le tempo adéquat pour les chansons de Ma, car il joue trop vite. Ma est intransigeante avec lui car elle juge sa version de la chanson « Ma Rainey's Black Bottom » comme inadéquate avec ce qu'elle cherche à faire passer en musique. Par ailleurs, Levee est en désaccord avec l'orthographe du mot « music », qui selon lui s'écrit « musik » (*MRBB* 27). De manière lexicale, Wilson introduit dès le départ la divergence entre Levee et les musiciens de l'orchestre sur le concept même de la musique. Le rythme que Ma adopte pour chanter ses chansons est le reflet du rythme de sa vie. La chanteuse s'affirme auprès de tous comme une femme autonome, libre et perspicace. Sa conduite envers les hommes est le reflet d'une liberté mentale véhiculée par le blues. Soulignons par ailleurs que Wilson choisit une année charnière pour le déroulement de sa pièce.

Là encore, le changement des mœurs musicales ne se restreint pas seulement à la musique, mais également à la manière dont les Afro-Américains appréhendent la vie. Cette confrontation entre le jazz et le blues se retrouve de manière moins visible mais tout autant percutante dans *Fences*, chez Troy et son fils aîné Lyons issu d'une première union. En effet, Troy ne souhaite pas aller écouter son fils jouer car il se considère « (...) too old to be sitting around in them clubs » (55) et dénigre ces mêmes locaux comme étant mal famés. On peut voir ici une opposition, un clash entre deux styles musicaux.

En effet, si Troy s'affiche clairement amateur de blues, on devine en lisant *Fences* que Lyons est musicien de jazz. En effet, parmi les locaux musicaux dans lesquels lui et son orchestre jouent, Lyons mentionne le « Crawford Grill » (55), lieu de prédilection de Wilson pour aller écouter du jazz à Pittsburgh. Cette confrontation jazz/blues entre Troy et Lyons fait écho à la confrontation base-ball/football américain, entre Troy et son fils cadet Cory. On a ici un père incapable d'approuver les choix de ses propres enfants, entrant ainsi en conflit permanent avec cette nouvelle génération.

Le blues est utilisé comme marque d'identité, qui aide à comprendre le passé pour mieux affronter le présent. Levee adhère au jazz parce que c'est un genre qui plaît à une majorité. Il rejette ses héritages du blues, parce qu'il veut aller de l'avant. Il est crucial de noter qu'il change non seulement de voix musicale, mais qu'il change également sa manière de parler quand il échange avec le manager blanc, Irvin. Alors que Ma chante non pas pour se sentir mieux, mais parce que c'est sa manière de traduire sa vie, Levee chante précisément pour se sentir mieux. Sa chanson « Hello Central give me Doctor Jazz » (MRBB 40) est un clair reflet de ses choix musicaux. De plus, sa version de « Ma Rainey's Black Bottom » est beaucoup plus entraînante, mais perd de sa substance. Les tensions entre Ma Rainey et Levee tournent principalement autour de quelle version de la chanson est la plus adéquate. La version de Levee va de pair avec ce qu'attendent le manager Irvin et le directeur du studio Sturdyvant, c'est-à-dire une version qui swingue et répond aux attentes d'une majorité : « (...) that's what the people want now. They want something they can dance to. Times are changing » (62). Par ailleurs, Levee est incapable d'être en harmonie avec les musiciens de l'orchestre, car tantôt il joue trop vite pour les autres, tantôt il empiète sur la voix de Ma en jouant plus de notes qu'il ne devrait :

MA RAINEY : Levee ... what is that you doing ? Why you playing all them notes ? You play ten notes for every note you supposed to play. It don't call for that.

LEVEE : You supposed to improvise on the theme. That's what I was doing. (101)

Il n'est plus question ici de sensibilité artistique mais bien de rentabilité. Le fait que Ma chante plusieurs prises de ses chansons, qui subissent un mixage en post production, entraîne un modelage de sa voix qui n'a de valeur qu'une fois enregistrée : « The only thing they want is my voice » (79). Le montage de ses 78 tours et le découpage de sa voix sont ici une métaphore qui nous incite à réfléchir sur qui maîtrise la musique et la manière dont celle-ci est diffusée, puisque le

mixage final des 78 tours correspond au goût des Blancs. Ma et son orchestre sont habitués à jouer et à se produire sur scène, alors que dans ce studio, la voix de Ma et sa diffusion dépendent de personnages blancs. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le terme « manager » a une forte connotation d'emprise dont Ma ne veut rien savoir. Elle-même le déclare de manière crue : « Ma don't stand for no shit » (79). Ainsi, la conception de la voix musicale diffère profondément entre les personnages blancs et Ma. En signant l'autorisation de diffusion à la fin de la pièce, Ma délègue sa voix et en perd de sa souveraineté.

Le fait que le choix musical de Levee tombe en ruine à la fin de la pièce l'anéantit. N'ayant pas de points de rattachement avec le blues dont il persiste à se détacher, Levee n'a littéralement et métaphoriquement plus de voix. Soulignons que les choses débordent quand Levee se fait accidentellement marcher sur les pieds par Toledo à la fin de la pièce, là encore de manière littérale et métaphorique. Vers le milieu de la pièce, Levee se fait pour la première fois marcher sur ses chaussures neuves, par Slow Drag, mais on retrouve la même expression : « You done stepped on my shoes! » (39). La tendance est renversée ici : c'est bien le blues qui prend le dessus sur le jazz. Par ailleurs, les chaussures neuves se prêtent à merveille avec la récente adoption du jazz par Levee, qu'il chante dans un extrait de la chanson « Hello Central Give Me Doctor Jazz », et dont les derniers couplets sont :

When the world goes wrong and I have got the blues
He's the man who makes me get on my dancing shoes.
(40)

On ne peut pas faire table rase d'un genre musical pour en créer un nouveau. Un genre nouveau est toujours en continuité avec le précédent. Selon le pianiste Antoine Rossfeld⁵, « il s'agit d'abord d'accepter, de reconnaître et de comprendre les héritages musicaux ainsi que leur fonctionnement pour effectuer la transition vers un nouveau genre ». Dans le cas de Levee, il veut balayer la personne qu'il était en reniant son passé et refuse de reconnaître les liens de

⁵ Extrait de l'entretien qu'il m'a accordé en novembre 2012.

continuité entre le blues et le jazz. En écartant le blues, il renie son héritage culturel et ne peut donc pas aller de l'avant puisque il n'a pas fait un chemin de rédemption et d'acceptation. Incapable de se faire une place au sein de la communauté que forment les musiciens de l'orchestre de Ma, il s'isole de plus en plus jusqu'à tout perdre. C'est ce côté individualiste, cette incapacité à faire partie d'un tout qui mène à cette fin cataclysmique, cet échec d'un musicien qui n'a pas su accepter sa voix.

D. Un lien intrinsèque entre personnalité et musique

Il est difficile de dissocier musique et répliques dans *MRBB*, ce qui montre bien la place qu'occupe la musique au sein de la pièce, tout comme il est difficile de dissocier les personnages musiciens de leurs instruments. Pour les personnages blancs, on est en droit de se poser la question : Irvin n'est pas sans rappeler un 78 tours endommagé qui tourne sans cesse : il n'y a qu'à noter la fréquence innombrable de son expression leitmotiv : « let me handle it! » (18; 48; 51). Que cette expression soit adressée à Ma ou à Sturdyvant, sa position en tant que manager nous est ressassée. Il n'est plus question ici de la relation entre un musicien et son instrument, mais entre un manager et un produit fini lié à la musique : un 78 tours. Irvin est prisonnier d'une fonction du langage purement mécanique.

Les musiciens dans *MRBB* font corps avec leur instrument respectif. Leroi Jones dans *Blues People : Negro Music in White America* souligne qu'un musicien de jazz comme Charlie « Blue » Parker ne dissociait pas son instrument, le saxophone, de sa personnalité. En effet, « Parker did not consider there was any separation between himself and the agent he had chosen as his means of self-expression » (Jones 31). Parmi les quatre musiciens de l'orchestre de Ma que sont Levee, Cutler, Slow Drag et Toledo, Levee est l'exemple le plus concret de cette osmose entre instrument et interprète. Dans les indications scéniques, Wilson précise que la voix de Levee a un timbre strident et est intimement liée à sa capacité de réguler son souffle. Clairement, cette caractéristique le rattache à

son instrument qu'est la trompette et au son aigu qui émane de l'instrument. C'est ainsi qu'il le laisse entendre aux autres musiciens. Cette relation intime entre musicien et instrument transparaît clairement quand Levee raconte aux autres musiciens un épisode douloureux de son enfance : le viol de sa mère par des Blancs. Son long monologue est scindé par des pauses, à l'instar d'une partition musicale, comme pour lui permettre de reprendre son souffle avant de jouer :

I was eight years old when I watched a gang of white mens come into my daddy's house and have to do with my mama any way they wanted.

(Pauses.)

My mama was frying up some chicken when them mens come in that house. Must have been eight or nine of them.

(Pauses) (68-69)

Une fois son monologue terminé, le contrebassiste Slow Drag se charge de prendre le relais et retranscrit, à la fois par le chant et par le biais de son instrument, la souffrance de Levee en un blues. A l'origine chanté par Blind Willie Johnson et enregistré en 1927, ce blues fait ressortir la nécessité pour Levee de faire table rase d'un passé encore trop douloureux :

(There is a long pause. SLOW DRAG begins to play on the bass and sings.)

If I had my way

If I had my way

If I had my way

I would tear this old building down. (71)

Pour Levee, « avoir le blues » c'est se confronter à un passé de haine raciale, de servitude, de souvenirs douloureux, autant d'événements qui entravent son

souhait de gravir l'échelle sociale. Pourtant, c'est en revenant au blues grâce à ce duo formé entre lui et Slow Drag que Levee manifeste pour la première fois clairement qui il est et parvient à s'intégrer pour un court moment au groupe des musiciens. Cela montre qu'il ne peut exister sans ses origines.

Ce processus par lequel le musicien fait corps avec son instrument est présent dans l'œuvre de Wilson, comme en atteste la description du musicien Toledo : « *TOLEDO is the piano player. In control of his instrument, he understands that its limitations are an extension of himself* » (MRBB 20). Cela dit, il serait erroné de se restreindre à Toledo, puisque tous les musiciens de l'orchestre, y compris Ma, sont indissociables de leurs instruments. Dans le cas de Ma, son instrument est sa voix, mais aussi son corps, puisqu'elle danse le « black bottom » (85). Au début de la pièce, Levee, qui joue de la trompette, confie aux autres membres de l'orchestre : « Me and this horn... we's tight » (26). A la fin de la pièce, Ma s'enthousiasme de Slow Drag et sa maîtrise de la contrebasse : « Cutler, you hear Slow Drag on that bass ? He make it do what he want it to do. Spank it just like you spank a baby » (101). Dans le cas de Cutler, Wilson précise que sa connaissance de la musique se limite à l'accord qu'il joue sur sa guitare au moment où il le joue : « *His understanding of his music is limited to the chord he is playing at the time he is playing it* » (MRBB 20).

Le blues est l'essence même de l'identité des personnages de Wilson, qui les construit, les façonne et les réunit en un orchestre où chacun peut faire entendre sa propre voix. La présence du blues dans la construction identitaire est telle qu'elle se retrouve également au niveau le plus intime de la sexualité. En effet, Wilson justifie l'utilisation d'un vocabulaire spécifique du blues pour souligner les relations entre les personnages, qu'elles soient amoureuses ou simplement sexuelles.

E. L'expression de la sexualité dans le blues

MRBB est située en 1927, à l'époque où les chanteuses de blues telles que Gertrude Ma Rainey connaissent une renommée à travers le pays grâce à la capacité des compagnies de disque à enregistrer et à diffuser leurs chansons. Comme le souligne Angela Davis dans *Blues Women and Black Feminism*, « In fact, in the 1920's, many black women were sought after – and often exploited by – burgeoning companies » (Davis 12). Le blues que l'on trouve dans *Ma Rainey* est du blues primitif, qui exprime la condition des Noirs. Le blues que Ma chante reflète bien son tempérament, son attitude vis-à-vis des hommes, et ses chansons sont empreintes de connotations sexuelles. Comme l'affirme Angela Davis, « the blues gave musical expression to the new social and sexual realities encountered by African Americans as free women and men » (4).

De même, la place de la sexualité dans le couple de Troy et Rose peut être vue en parallèle à la présence forte de cette composante dans le blues. En effet, Louis Mazzari souligne que le blues véhicule parfaitement les complications de l'amour et du désir sexuel chez l'homme autant que chez la femme :

The blues is superbly suited to express the complications of love and sex, and some of the most powerful poetry in blues records addresses the differing consequences of desire for men and women and the difficulties of their sexual politics. (Mazzari 7)

Viola Davis, une habituée du théâtre de Wilson, a joué le rôle de Rose en 2010 lors de la reprise de *Fences* à Broadway. Elle souligne que cette sexualité présente dans le couple de Troy et Rose ne saurait être ignorée. Selon Davis, cette sensualité qui émane du couple doit transparaître dans le premier acte de la pièce pour que les ressorts dramatiques du deuxième acte soient percutants. Dans l'interview donnée à Charlie Rose en juillet 2010, elle explique cela :

V. Davis : The relationship [between Troy and Rose] is absolutely different in the second act than it is in the first act. In the first act, you see something very sexy, joyful, maybe a lot of anger, a lot of

underlined anger in it, just like any marriage, you know ? And then in the second act, it just totally unfolds.

C. Rose : I believe you made a comment about needing to be more sexual in the role.

V. Davis : Yes, I do believe that. [...] The trap with Rose is to play her down-trodden. It's to play the second act in the first act.

On retrouve cette sensualité dans leur communication verbale et gestuelle. Beaucoup d'extraits dans la pièce en témoignent :

TROY: (*Puts his arm around ROSE.*) See this woman, Bono ? I love this woman. I love this woman so much it hurts. I love her so much... I done run out of ways of loving her. So I just got to go back to basics. (*Fences 20*)

ROSE: [...] Go on, Troy! You supposed to be putting up this fence.

TROY: (*Attempting to kiss her again.*) : I'll put it up when I finish with what is at hand.

ROSE: Go on, Troy. I ain't studying you.

TROY: (*Chasing after her.*) I'm studying you... fixing to do my homework! (*Fences 30*)

De même, Levee dans *Ma Rainey's Black Bottom* présente les mêmes caractéristiques de séducteur que chez Troy. Cela est particulièrement visible dans ses rapports avec une compagne de Ma, Dussie Mae. Les connotations sexuelles dans leurs échanges abondent, et ne sont pas sans rappeler ce que Louis Mazzari perçoit comme l'essence du blues. Cette sexualité est dénotée là encore dans la parole et dans la gestuelle. Une scène presque miroir à celle citée de *Fences* en témoigne :

LEVEE: (*Moving toward her.*) I just wanna show you I know what the women like. They don't call me Sweet Lemonade for nothing. (*LEVEE takes her in his arms and attempts to kiss her.*)

DUSSIE MAE: Stop it now. Somebody's gonna come in here.

LEVEE: Naw they ain't. Look here, sugar ... what I wanna know is ... can I introduce my red rooster to your brown hen ?

DUSSIE MAE: You get your band, and we'll see if that rooster know how to crow. (*He grinds up against her and feels her buttocks*). (*MRBB 81-82*)

La difficulté manifeste des rapports amoureux rentre dans cette recherche de la voie/voix, car autant l'homme que la femme cherche à se faire une place au sein du couple. Cette quête d'identité et de reconnaissance s'exprime dans la manière de concevoir et vivre la sexualité dans le couple dans un monde qui voit les relations du couple évoluer en même temps que la condition des Noirs. Sébastien Danchin développe cette problématique dans son ouvrage *Le blues - les couleurs du blues* :

Les relations amoureuses triangulaires, l'abandon, la route, autant d'expressions voilées et ironiques au sein d'une société qui se cherche dans un contexte social oppressif, au moment où apparaissent l'autonomie de mouvement (le droit de se déplacer avec une certaine liberté) et l'indépendance sexuelle (le droit d'aimer qui on veut, quand on veut. (Danchin 7)

On peut ainsi conclure que le blues est un vecteur de sentiment, un outil propre à cette communauté qui confère un aspect unique aux relations intimes par un vocabulaire bien défini. On ne peut parler de musique, de sexualité et de sentiments sans évoquer le mouvement. Or c'est bien sûr la danse, qui au long de cette histoire afro-américaine, sera un des plus puissants vecteurs d'unité, de reconnaissance et d'expression.

E. Le rôle de la danse

Dans *Fences* et *Ma Rainey's Black Bottom*, la danse, comme la musique, contribue à cette quête d'identité. Bien qu'exploitée dans les deux pièces de manière différente, nous verrons que dans les deux cas, elle est le signe d'un aspect libérateur très marqué. Dans *Fences*, la danse apparaît à la fin de la pièce, lorsque Gabriel, le frère de Troy, s'apprête à souffler dans sa trompette. Ce dernier tient à le faire car il veut prévenir Saint Pierre d'ouvrir les portes du paradis pour y laisser entrer son frère défunt. Voyant qu'il n'arrive pas à émettre de sons, et terrifié par cette révélation, Gabriel se met à danser, et Wilson décrit sa danse ainsi :

He begins to dance. A slow, strange dance, eerie and life-giving. A dance of atavistic signature and ritual. [...] He begins to howl in what is an attempt at song, or perhaps a song turning back into itself in what is an attempt at speech. (Fences 101)

Wilson expose de manière claire combien le chant et la parole sont liés, que ce soit la musique qui guide la danse, ou dans le cas de Gabriel, ses mouvements lents qui guident son chant. On peut penser bien sûr aux *field hollers*, où les esclaves travaillant dans les plantations lançaient un cri, le *holler*, qui résonnait et était repris par d'autres. Dans la danse de Gabriel, Wilson nous ramène encore plus loin, jusqu'aux racines africaines. La danse de Gabriel remplace le son de sa trompette rendue muette, mais elle participe tout autant à la quête de l'identité. Gabriel, scarifié physiquement et mentalement par la Deuxième Guerre mondiale, se libère par le biais de cette danse primitive. Mais il faut également noter un autre détail important : par cette danse, Gabriel rachète l'âme de son frère Troy, comme Cory et Raynell célèbrent les souvenirs de leur père par le chant « Blue » (99-100). Lorsque la musique et la parole sont muettes, il reste, dans cette scène violente, la danse comme un ultime exutoire. La danse de Gabriel semble accomplir cela, puisque les indications scéniques nous précisent que « (...) *the gates of heaven stand open as wide as God's closet* » (*Fences* 101). Il célèbre lui

aussi la mémoire d'un proche grâce à la danse et sa propre musique : une voix musicale bloquée, sublimée par le mouvement. Persuadé d'être l'Archange Gabriel, il tient son rôle auprès de Saint Pierre et guide l'âme de son frère afin que ce dernier repose en paix.

La musique comme la danse servent ici à ouvrir les portes du paradis pour Troy. L'acte de danser pour célébrer l'existence n'est pas sans rappeler un passage du roman *Beloved*, de Toni Morrison. Dans cet extrait, Baby Suggs, la doyenne et belle-mère de Sethe, l'héroïne principale, se tient debout sur le rocher d'une clairière. Elle demande à tous ceux qui sont venus l'écouter prêcher, de danser pour célébrer leur existence et ainsi se libérer du joug de l'esclavage : « Let your wives and your children see you dance, she told them, and groundlife shuddered under their feet » (Morrison 87). Cela montre qu'à l'instar de la musique, la danse est elle aussi un moyen d'expression tirant ses racines d'un héritage africain et constitutif d'une identité afro-américaine.

Par contraste, dans *Ma Rainey's Black Bottom*, la danse sert davantage à exposer le côté très sensuel de Ma. L'exemple le plus probant est lorsque le spectateur assiste à la première tentative d'enregistrement de la chanson éponyme. Ce n'est pas anodin si Wilson choisit cette chanson-là, d'autant plus qu'elle est la seule chanson de la pièce chantée dans son intégralité. Mis à part la sensualité exubérante qui se dégage des paroles de la chanson, il y a également le destinataire de la chanson qui prend toute son importance :

I done showed you my black bottom
You ought to learn that dance. (MRBB 86)

Bien qu'il ne soit pas spécifié si Ma danse ou non au moment où elle chante, il est sage de rappeler que le « black bottom » était une danse très en vogue à l'époque des années 1920. Une définition qui nous est donnée dans l'ouvrage *Talking that Talk : Le langage du blues et du jazz*, nous indique que le terme est rattaché d'une part à un quartier noir de Nashville, dans le Tennessee.

D'autre part, il désigne une célèbre danse des années 20 (Levet 27). Le fait que Wilson présente cette chanson dans son intégralité souligne les liens entre la danse et la musique en ce qu'elles contribuent par le corps à une libération et une affirmation de l'être. Il en découle un portrait de Ma, qui loin d'être une femme abattue et soumise, s'affirme à la fois par son tempérament et par son corps. Cependant, soulignons que c'est encore une fois l'esprit du blues qui permet cela.

On retrouve la danse également chez Levee, lorsqu'il danse en même temps qu'il chante *Hello Central give me Doctor Jazz*. Il est fondamental de remarquer à la fois la différence dans le genre musical, en l'occurrence ici le jazz, mais également le rythme corporel extrêmement vif de Levee qui le distingue nettement de tous les autres musiciens. Un acteur afro-américain nommé Jason Bowen, qui interprète le rôle de Levee au sein de la « Huntington Theatre Company », le décrit parfaitement par le terme « upbeat ». Il souligne un aspect important quand un acteur interprète un personnage, dans la mesure où l'attitude corporelle d'un personnage en dit long sur sa personnalité.

Tout comme dans l'œuvre de Wilson, la musique joue un rôle fondamental dans *Death of a Salesman*, d'Arthur Miller. En effet, elle endosse ce même rôle de guide, de commentaire sur ce qui se trame, comme un chœur antique réduit à un instrument. Elle est donnée par une flûte qui semble être la transcription musicale de la vie du personnage principal Willy Loman et qui continue de jouer quand la parole n'est plus. Alors que la pièce touche à sa fin et que Willy est enterré, la flûte se remet à jouer. La musique est ainsi utilisée comme une bande originale qui change d'intensité et altère ses nuances selon le ton de la pièce. L'omniprésence de la musique dans la pièce, du début jusqu'à la fin, marque bien cette notion de la musique comme guide essentiel dans le théâtre wilsonien, musique qui prend le relais de la parole quand celle-ci n'est plus.

C'est un rôle essentiel que l'on retrouve dans les indications scéniques du début de l'acte 1 et du dernier acte de la pièce intitulé « Requiem » : « *A melody is heard, played upon a flute. It is small and fine, telling of grass and trees and the horizon* » (DOAS 7) ; « *Only the music of the flute is left on the darkening*

stage... » (112). Ici, le choix du requiem par Miller prend tout son sens car par définition, un requiem est « une prière, un chant pour les morts » (*Petit Larousse* 1681). De plus, la flûte est souvent considérée comme instrument de funérailles. Cette flûte a d'autant plus d'importance que le père de Willy jouait de cet instrument, et renforce cette image de présence bienveillante qui le guide. Dans la pièce, Willy vénère son père, un père qu'il n'a jamais vu : « No, Ben! Please tell about Dad. I want my boys to hear. I want them to know the kind of stock they spring from. All I remember is a man with a big beard [...] and some kind of high music » (38).

Si dans *MRBB* les musiciens font corps avec leur instrument, de même dans *DOAS*, Willy fait corps avec une mélodie récurrente, celle jouée par une flûte qui rappelle la flûte de son père : « [Dad] played the flute » (38). Pourtant, Willy n'est pas conscient de la présence de la musique : « *He hears [the flute] but is not aware of it* » (8). Celle-ci existe à part entière, car les indications scéniques se gardent de préciser l'origine de cette musique. Elle s'immisce et se met en retrait, comme si elle était un personnage indépendant : « *The flute has faded away.* » ; « *Music insinuates itself as the leaves appear* » (8; 21). Elle retranscrit l'existence de Willy sur un plan musical, et la notion de la musique comme guide dans l'oeuvre de Wilson est tout à fait comparable avec la pièce de Miller. En effet, la mélodie de Willy, son thème, l'accompagne de son vivant et même après la mort : « *Music is heard. WILLY's theme* » (96).

L'information cruciale que son père jouait de la flûte, père qu'il a très peu connu, renforce davantage l'idée de la musique comme guide pour les personnages car Willy vénère son père et l'élève à un modèle d'inspiration pour lui et ses enfants. La définition d'un thème musical, selon *Le Petit Robert*⁶, précise : « dessin mélodique qui constitue le sujet d'une composition musicale et qui est l'objet de variations » (1957). Cette définition est tout à fait en adéquation avec le rôle de la musique dans *DOAS*, car elle adapte ses nuances et son intensité en fonction des événements de l'action et l'état d'esprit de Willy. Elle est à l'unisson des émotions des personnages. Ainsi, à la fin de l'acte 2 lorsque Willy se tue en voiture, les indications scéniques précisent : « *As the car speeds off, the music*

⁶ *Le Petit Robert*, édition de 1991. Paul Robert ; Editions Le Robert ; rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove.

crashes down in a frenzy of sound, which becomes the soft pulsation of a single ' cello string » (108). Plus tard, à l'enterrement de Willy, tandis que Linda fait ses adieux devant la tombe de son mari, la mélodie donnée par la flûte reprend : « *The flute begins, not far away, playing behind [Linda's] speech »* (111). A la fin de *MRBB*, Wilson décide de clore sa pièce par une mélodie émise par la trompette de Levee, cette dernière retranscrivant musicalement la douleur et le désarroi dans lequel son propriétaire se trouve, suite au meurtre qu'il vient de commettre. Wilson confère à l'instrument une entité autonome qui retranscrit l'état d'esprit de Levee sur un plan musical : « *The sound of a trumpet is heard, LEVEE's trumpet, a muted trumpet struggling for the highest of possibilities and blowing pain and warning. »* (111). Quand la parole n'est plus possible, la musique (re)prend le relais afin d'extérioriser et retranscrire la douleur. Wilson suit ainsi les pas de Miller, et confère à la trompette de Levee la même capacité d'existence autonome que la flûte dans *DOAS*.

Après avoir analysé les liens entre *Fences* et *MRBB*, je souhaite terminer cette partie en évoquant, à un niveau plus technique, sa relation avec le blues sur l'espace scénique.

F. Blues et théâtre

Si Wilson associe le blues avec le théâtre, c'est parce que les deux genres ont en commun l'interaction avec un auditoire, et qu'ils sont préoccupés par un même objectif qui est de laisser la parole à une minorité. Blues et théâtre sont en somme indissociables d'une représentation, car c'est cette dernière qui va influencer l'interprète et apporter des nuances au texte :

Il est difficile d'acquérir l'expérience totale du blues, l'expérience musicale du jazz ou d'autres rythmes encore à partir de la page imprimée, car le parolier est privé des embellissements utilisés par le chanteur de blues et par le musicien. A cela, il faut aussi ajouter que l'interprète

entretient aussi un rapport étroit avec l'auditoire lorsqu'il s'exprime en public [...] et que le texte s'en trouve généralement modifié. (Kent cité dans Sylvanise 31)

Cela est très précieux comme information car les pièces de Wilson se retrouvaient modifiées lors des « staged readings » du Eugene O'Neill Playwrights Conference. Ces lectures publiques permettent de sortir le texte de la page écrite et le propulser à un stade auditif et visuel qui en font ressortir les défaillances et points forts. Wilson souligne les bienfaits de cette démarche :

They way they work is they have the playwright read his play, each and every word of it, to the other playwrights and the staff of the Playwrights Conference. In reading your play, it is amazing how much you discover about it. [...] Then they do two staged readings of the play and I try to use that opportunity to present different endings, try different things, because you have actors to work with. (cité dans Bigsby 209)

A la manière d'un compositeur, Wilson voyait la musique de son texte prendre forme grâce à l'intermédiaire des acteurs, qui comme des musiciens, modulaient le texte en le « jouant » avec leur voix et corps comme instrument. Le texte théâtral devient alors une partition à déchiffrer, qui ne saurait exister seulement sur la page écrite. Comme le souligne Christopher B. Balme, « instead of regarding the drama as a performance text, it might be more profitably seen as a text to be performed » (128). Kenny Leon, metteur en scène afro-américain, avance que de voir et écouter des acteurs interpréter les pièces de Wilson sur scène équivaut à écouter un instrument bien accordé. Dans une interview accordée à Charlie Rose lors de la reprise de *Fences* à Broadway en 2010, Leon confie : « (...) When you get 7, 8 actors on stage who understand the musicality of [Wilson's] language, then it's like listening to a well-tuned instrument. »

C'est avec les personnages de Ma Rainey et Troy Maxson que l'on retrouve cette symbiose entre théâtre et blues, et comment les deux sont ancrés dans un instant présent de la représentation.

PARTIE III - Représentation théâtrale

A. Diverses adaptations

Lorsque l'on s'interroge sur l'accueil donné au théâtre d'August Wilson, il faut tout particulièrement prendre en compte le public dont il est question. Nous avons dit que la tragédie grecque pouvait être un modèle de référence pour un public européen par exemple, qui n'est pas au fait du contexte socio-historique de la communauté afro-américaine dépeinte dans les pièces. Au Royaume-Uni, par exemple, Wilson est surtout connu grâce à la metteur en scène Paulette Randall, qui a déjà monté six pièces du répertoire wilsonien. *Fences* est jouée actuellement en Grande-Bretagne depuis février 2013, avec Lenny Henry dans le rôle de Troy.

Wilson a eu le privilège d'assister à de nombreuses représentations de ses pièces, et ce jusqu'à sa mort en 2005. Lorsqu'on l'a interrogé sur l'impact différent de ses pièces sur des publics variés, Wilson a répondu en se remémorant une représentation de *Fences* qui l'avait fortement marqué à Chicago.

En effet, alors que la pièce touchait à sa fin et que Gabriel s'apprêtait à souffler dans sa trompette, une femme afro-américaine assise cinq rangées derrière Wilson a crié : « [Troy] don't need you blowing that horn. He's going straight to hell » (Shannon 154). Un éclat de rire général s'en est suivi, à la fois du public et des acteurs qui n'ont pu se contenir. La communauté afro-américaine est très habituée au « call-and-response » auquel on peut assister dans les églises. On trouve deux définitions distinctes du « call and response », mais qui en fait se rejoignent :

1.Of or relating to a style of singing in which the melody sung by one singer is responded to or echoed by another or others.

2.A form of interaction between a speaker and one or more listeners, in which every utterance of the speaker elicits a verbal or non-verbal response from the listener or listeners.

L'interactivité qui se joue entre un pasteur et sa congrégation nous rappelle l'interactivité qui s'est jouée entre cette femme noire et les comédiens présents sur scène. Ne faisant plus la part entre réalité et fiction, cette femme s'est permise d'intervenir dans la pièce, un cas loin d'être isolé selon Wilson. En effet, ce dernier se souvient de cas similaires, lors de représentations auxquelles il a assisté, où les spectateurs se permettaient d'échanger leurs pensées ou leurs réactions à haute voix face à l'action sur scène. La pièce prend alors une dimension interactive entre les acteurs et spectateurs et le public endosse un rôle inattendu de chœur. La voix des acteurs se mêle à la voix des spectateurs. C'est en cela qu'un public afro-américain se démarque nettement d'un public européen, où la tradition d'intervenir vocalement face à une pièce de théâtre n'est pas répandue. Les remarques de Wilson à ce sujet résument bien cela, comme le formule Sandra G. Shannon :

[Wilson] recalls several instances in which African Americans in the audience became so in tuned with [*Fences*] that they sought to engage the characters in conversation, turning the performance into an interactive session where they freely rendered their thoughts out loud to concerns that provoked them. (154)

Shannon poursuit son analyse en faisant part de sa propre expérience d'enseignante à l'occasion de l'étude de *Fences* avec ses étudiants afro-américains. Leurs réactions passionnées et débordantes d'enthousiasme lui ont confirmé que nombre d'entre eux se sont identifiés à ce texte. A cet instant présent, la fiction dramatique de *Fences* s'est confondue avec leur propre vécu, voire lui a donné un corps pour une expérience cathartique. Selon les témoignages directs des premiers acteurs ayant interprété la pièce, James Earl Jones et Mary Alice, l'adéquation entre les thématiques de la pièce, leur propre histoire et l'identité afro-américaine fut immédiate et dure encore à ce jour. Ainsi, lors de la première représentation de *Fences* au Yale Repertory Theatre en 1985, Mary Alice confiait : « Basically, I just started with what had been given by the writer, what Rose says, what is said about her. I suppose I somehow used women

that I knew, women I knew in 1957 » (Shannon 165-166).

Connaissant la position de Wilson sur une distribution multiethnique interprétant des personnages noirs américains, il paraît très surprenant au premier abord de découvrir qu'il a donné son autorisation à une metteur en scène américaine, Margaret Booker, de présenter *Fences* à Beijing, en Chine, en 1997. Avec un casting exclusivement chinois, ne parlant pas anglais, la pièce a remporté pourtant un succès étonnant malgré un public non anglophone. N'étant pas au fait du contexte afro-américain de la pièce et freinés par la barrière de la langue anglaise, comment expliquer ce succès à la fois chez les acteurs et le public chinois ? Margaret Booker en ébauche une explication en se penchant sur le contexte politique chinois des années 1990 :

China in the '90s wants to be a member of the modern world and economic community, yet still tries to preserve its intellectual tradition and social values. Nowhere could the clash between old and new be more apparent... I believe that *Fences*, set in the social upheaval of the civil rights movement and revolving around a father/son conflict, would suit both the rapid societal change in China as well as the Beijing's People's Art Theatre. (cité dans Shannon 167)

Le contexte politique chinois des années 1990 a aidé les jeunes spectateurs à s'identifier très probablement à la cause du jeune fils de Troy, Cory. Sa rébellion contre l'autorité paternelle a certainement eu une grande résonance pour le jeune public chinois, dans la mesure où ils se sont reconnus dans cette lutte contre l'autorité.

Dans la production britannique de *Fences* de Paulette Randall, les acteurs étaient tous noirs et britanniques. En Grande-Bretagne, connue pour sa tradition et son amour du théâtre, l'adaptation de *Fences* a connu un franc succès critique et populaire. Comment comprendre cet engouement ? Soulignons d'abord que Lenny Henry, acteur britannique connu surtout pour la comédie, joue certainement un rôle essentiel dans ce succès, attisant la curiosité des spectateurs de le voir

jouer son deuxième rôle dramatique après avoir prêté ses traits au personnage éponyme d'Othello en 2009.

Le blues accompagnait la pièce en arrière-fond, dès l'entrée du public dans la salle. Le blues était également présent lors des transitions scéniques et de l'entracte. Par l'usage qu'elle a fait de la bande originale d'un compositeur britannique, Delroy Murray, Paulette Randall a tenté d'intégrer le blues comme un personnage à part entière, invisible mais dont la présence se fait toujours ressentir. La scène dans laquelle Gabriel exécute une danse particulière laisse place à une musique tribale, d'un rythme lent, où les percussions sont très présentes.

Par ailleurs, dans une interview que Paulette Randall m'a accordée⁷, celle-ci mentionne à plusieurs reprises le « call-and-response » comme un aspect qui rapproche les Noirs britanniques des Noirs américains. Randall souligne également que l'universalité des pièces de Wilson est une des raisons principales pour lesquelles elle a relevé le défi de mettre en scène le répertoire wilsonien, et de faire partager cet héritage théâtral au public de son pays d'origine qu'est le Royaume-Uni. Randall m'a d'ailleurs confié qu'elle a eu l'occasion de rencontrer Wilson, et que ce dernier lui a témoigné d'un soutien précieux lors de la mise en scène de *The Piano Lesson* (1987) par elle-même. Étonnamment, Randall s'est lancée dans la mise en scène du répertoire wilsonien par cette pièce qui ne figure pas parmi les premières dans la chronologie des décennies du cycle théâtral. En effet, *The Piano Lesson* se déroule dans les années 1930 et n'est pas la première que Wilson a écrite.

En fait, Randall m'a confié qu'elle ne souhaitait pas lire les pièces de Wilson si elle ne peut pas les mettre en scène dans l'immédiat. Bien que *Fences* constitue la sixième œuvre de Wilson qu'elle adapte, elle n'a pu répondre à mes questions en ce qui concernait *Ma Rainey's Black Bottom*, ne l'ayant pas lue. Randall admire le théâtre wilsonien pour sa capacité à rassembler des gens de tous bords, ou dans ses propres mots « a place of truth for people from all walks of life ». Randall partage des caractéristiques frappantes avec Wilson, dans le

⁷ Cet entretien a eu lieu par téléphone le 9 mai 2013.

sens où elle a monté sa propre compagnie de théâtre, le « Theatre of Black Women », avec deux de ses camarades, au début des années quatre-vingt, déçue par le manque de rôles intéressants offerts aux femmes, mais avant tout aux femmes noires : « Our voice just wasn't there ». Wilson et Randall partagent en fait cette même quête de la voix, qu'ils retrouvent par le biais du théâtre. Elle voit en Wilson un auteur qui a su donner une portée universelle à l'histoire de la communauté afro-américaine. Elle ajoute être stupéfaite du succès, autant critique que populaire, que rencontrent ses mises en scènes de l'oeuvre wilsonienne en Grande-Bretagne. Elle qualifie ce succès de « emotional journey. »

Un des freins de l'adaptation de *Fences* par Paulette Randall, à laquelle j'ai assisté à Oxford en mars 2013⁸, est que l'on ressentait l'imitation de l'accent américain. Les acteurs avaient beau être noirs, ils étaient britanniques et la voix des personnages de Wilson perdait de sa substance car elle était imitée.

A. Le porche comme espace scénique : faire résonner la voix

Dans *Fences*, le porche de la maison de Troy Maxson est converti en espace scénique. D'ailleurs, toute l'action de la pièce est concentrée sur ce porche, tandis que l'intérieur de la maison est relégué à un second plan. Lloyd Richards, premier metteur en scène de la pièce lors de sa représentation au Yale Repertory Theatre en 1985, justifie ce choix scénique opéré par Wilson en évoquant la notion du porche comme un endroit propice aux rencontres et aux histoires pour la communauté afro-américaine, en somme un lieu où les talents d'orateurs de chacun peuvent s'exprimer : « Troy Maxson [...] tells stories to his family and friends in that wonderful environment of the pretelevision, pre-airconditioned era when the back porch and the yard were the platform for some of the most exciting tales of that time » (*Fences* viii). Rochlin souligne la prévalence du porche aux États-Unis :

Nobody thought much about the front porch when most Americans had them and used them. The great American

⁸ J'ai assisté à la représentation de *Fences* à l'Oxford Playhouse, le 25 mars 2013.

front porch was just there, open and sociable, an unassigned part of the house that belonged to everyone and no one, a place for family and friends to pass the time. (Rochlin, The Front Porch, in *Home, Sweet Home*)

Ainsi, vendredi soir laisse place à une représentation théâtrale qui se fait désirer. Wilson souligne que ces soirées constituent un rituel, « *the one night of the week [Bono and Troy] engage in a ritual of talk and drink. [...] Though Rose doesn't drink, her presence is an integral part of the Friday night rituals* » (*Fences* 1-5). Troy devient un acteur et Bono et Rose forment son public principal. Dans la pièce, l'espace du porche subit une transformation intéressante. D'abord un espace très habité qui permet à Troy de raconter ses exploits et autres récits, l'espace se vide progressivement et le public de Troy est réduit aux spectateurs. Au lieu de continuer d'utiliser cet espace pour faire part de ses talents d'orateur, Troy se tourne vers le blues lors de ses moments de solitude et notamment pour exprimer son désarroi après la mort en couche de sa maîtresse, Alberta. Assis sur le porche de sa maison, son nouveau né dans les bras, il chante comme berceuse une chanson de blues qui se confond avec une plainte :

Please, Mr. Engineer let a man ride the line
Please, Mr. Engineer let a man ride the line
I ain't got no tickets please let me ride the blinds.
(*Fences* 79)

Ce désir de changer d'horizons, d'échapper à une vie misérable, et de répondre à un appel d'une vie itinérante est un thème récurrent dans le blues. A défaut de pouvoir monter dans le train, l'homme dans la chanson veut voyager clandestinement tant son désir de partir est fort. Le train devient alors symbole de la vie des Afro-Américains en quête de liberté. Le blues retranscrit l'errance de la population noire du Sud et l'émigration massive de cette même population vers les villes industrielles du nord peu de temps après l'abolition de l'esclavage en 1865.

Alice Mills remarque que Wilson utilise en arrière-fond de son œuvre le leitmotiv du chemin, de la voie pour souligner l'errance de ses personnages : « L'image des chemins, qu'ils soient de fer ou de terre, constituent la toile de fond de l'œuvre » (Mills, 1994, 160). Cette préoccupation du cheminement rapproche Wilson des chanteurs de blues, qui font ressortir cette même soif de déplacement pour palier aux problèmes de la vie : « Blues songsters advocated an alternative – movement, speed, and distance were solutions to particular problems. [...] Many songsters expressed movement not as a choice, but as a response to any crisis, whether plague or flood or trouble of any sort » (Mazzari 5-6).

On retrouve dans cette chanson le canevas formel du blues, tel qu'il est défini par Sébastien Danchin dans *Le Blues, les couleurs du blues* : « la narration du blues se définit sur un canevas fixe, le premier vers (A) posant une question ou décrivant une situation qui se trouve réexposée par la deuxième ligne (à nouveau A), avant de trouver avec la troisième sa conclusion naturelle (B) » (Danchin 7).

L'espace théâtral devient un espace musical. Initialement un espace rempli, l'espace musical du porche permet au personnage principal de se retrouver face à lui-même et se confronter à ses actes. Même pour un personnage qui n'est pas doté des talents musicaux de Ma Rainey ou des autres musiciens dans *MRBB*, le blues est là pour rattraper Troy à un moment de sa vie où il est tombé bien bas. En vidant l'espace du porche du public habituel que formaient Bono et Rose, Wilson laisse libre cours à Troy de chanter sa chanson, ou plutôt ses chansons et lui permet de se retrouver face à lui-même. Ainsi, la relation avec les spectateurs en est aussi altérée : la relation complice et basée sur le divertissement entre Troy et le public au début de l'acte 1 fait place à une relation plus intime, plus solennelle.

La position assise que Troy occupe renforce cette idée qu'il n'occupe plus de la même manière l'espace. Il ne bénéficie plus de la même prestance qu'au début de l'acte 1 lors des soirées du vendredi soir, où l'espace du porche lui est littéralement consacré. Sa démarche physique ainsi que ses talents d'orateur font qu'il occupe tout l'espace : « *Troy is [...] a large man with thick, heavy hands ; it is this largeness that he strives to fill out and make an accomodation with* » (*Fences*

1). Cette tendance est pourtant inversée dans l'acte 2. En lui faisant adopter une posture assise et en remplaçant la parole par le chant, Wilson brosse un tout autre portrait de Troy : celui d'un homme solitaire, un bluesman, qui chante les affres de la vie. Plus tard, il chantera assis sur l'escalier du porche, saoul, la chanson « Blue » que lui avait apprise son père :

Old Blue died and I dig his grave
Let him down with a golden chain... (*Fences* 84)

N'ayant plus personne avec qui faire partager ses talents d'orateur, Troy se tourne vers le blues comme ultime recours pour se faire entendre. Il n'est pas anodin si Troy chante la chanson « Blue » pour faire ressortir son blues.

B. Le studio d'enregistrement : capturer la voix

Dans *Ma Rainey's Black Bottom*, le studio d'enregistrement sert de métaphore au projet théâtral d'August Wilson, qui est de capter et faire résonner les voix de la marginalité qui peinent à se faire entendre. Wilson confiait qu'au début, il peinait à écrire sur sa propre communauté car il n'écoutait pas assez ses personnages et ne pouvait s'empêcher de changer sur papier leur manière de parler :

The reason I couldn't write dialogue was because I didn't respect the way Blacks talked. I didn't see a value in it. I was always trying to alter the language into something else. So I asked a friend how to make characters talk and he said, « You don't. You listen to them ». (cité dans Bigsby 205)

Il est très intéressant alors de voir comment il lui suffisait d'aller à un club de jazz de Pittsburgh, le « Crawford Grill », pour que ses personnages prennent forme car il retranscrivait sur papier mot à mot des conversations qu'il entendait et ne se

préoccupait plus d'en changer la forme. Comme l'explique Mary L. Bogumil, « [...] Wilson would bring a yellow pad and sit quietly in the corner to record [Black people's] aspirations and their lives » (Bogumil 53). Grâce à l'écriture, Wilson « enregistrait » ces conversations et en gardait la substance.

Le langage des Noirs américains que Wilson retranscrit avec fidélité s'inscrit dans l'histoire de l'esclavage. Les esclaves africains embarqués pour le Nouveau Monde étaient contraints de communiquer en anglais à la fois entre eux, puisqu'ils étaient d'origines et tribus diverses, et avec leurs contremaîtres. Dans *The Story of English*, les auteurs soulignent que la rupture langagière imposée aux esclaves pour éviter tout risque de rébellion a contribué au développement d'un anglais spécifique d'une population déracinée et profondément fragmentée :

It was in the terrible holds of the slave ships that the captured Africans began to use English as a means of communication between themselves and with their overseers. [...] There is plenty of evidence that the slave masters broke up the various tribes to minimize the risk of rebellion. (214-215)

McCrum décrit l'émergence de cette « langue » de la manière suivante : « *In extremis*, as they were, there would have been every incentive to form a new speech community, the first step in the painful rebuilding of a shattered world » (216). Le fait que de nombreux personnages wilsoniens prennent autant de plaisir à raconter des histoires s'inscrit directement dans la tradition orale africaine. Dans *The Story of English*, les auteurs soulignent que « the reverence for the spoken word, from the west coast of Africa to the ghettos of Philadelphia, is a phenomenon that underlies the entire development of Black English » (216). Cette caractéristique de l'anglais parlé par les Noirs explique l'oralité particulière de ce langage. McCrum en explique quelques fondements :

(...) Black English, whose distant ancestor is the English

pidgin of the slave ships, has two simplifying characteristics:

1. The omission of verbs like is, as in : You out the game.
2. The dropping of present-tense inflections, as in : He fast in everything he do. (213)

Cependant cette langue anglaise qui émerge dans la communauté noire ne se caractérise pas seulement par la présence d'anomalies grammaticales. Cette langue a une sonorité chantante inimitable. Lorsque la metteur en scène anglaise Paulette Randall adapte la pièce *Fences* au Royaume-Uni, elle choisit l'accent américain pour ses acteurs pourtant tous britanniques, non seulement parce que la pièce est située aux États-Unis mais également pour exprimer la musicalité de cette langue orale. Doris Davis, dans son article intitulé "Mouths on Fire: August Wilson's Blueswomen", souligne le fait que « throughout his plays, Wilson offers us a sense of "language-as-music and music-as-language" » (167). Le Prix Nobel de littérature afro-américaine Toni Morrison, dans la préface de la pièce *The Piano Lesson*, utilise le terme « percussive staccato » pour décrire la musicalité du langage utilisé par Wilson dans ses pièces. Il devient clair que la musique et le langage dans les pièces de Wilson sont intimement liés et forment une expression poétique. Comme le fait remarquer Doris Davis, « Music and language are intrinsically interrelated and constitute Wilson's blues poetics » (167).

La difficulté que Wilson soulève à retranscrire par écrit cette langue est tout à fait révélatrice de la prépondérance de l'oral dans cette langue parlée par les Noirs américains, d'où le conseil de son ami « d'écouter ».

C. Ma Rainey : metteur en scène, compositrice, chanteuse

Il est fondamental de se pencher sur le choix que Wilson opère avec le personnage de Ma, car la Ma Rainey historique nouait des liens très forts avec le théâtre, notamment par le biais de ses « tent shows ». Toute une mise en scène était élaborée lorsqu'elle chantait, comme l'explique Giles Oakley :

Sur scène, avec en toile de fond un aigle gigantesque, elle faisait son apparition en émergeant d'une grande boîte en forme de phonographe, envoyant des baisers à la ronde. [...] La voix de Ma semblait sortir de l'intérieur, murmurante, puis de larges panneaux s'ouvraient et elle apparaissait resplendissante dans sa robe noire couverte de sequins, scintillante de tous les feux de ses bijoux. (Oakley 118).⁹

Cette citation met bien en avant la théâtralisation des représentations de Ma par l'excentricité du décor et de sa tenue de scène. On ne saurait passer outre ce détail historique pour comprendre le choix d'interprétation que Wilson tire de la chanteuse de blues.

Dans *MRBB*, Wilson respecte l'excentricité physique du personnage et lui ajoute une autorité à la fois verbale et corporelle : « *Ma Rainey is a short, heavy woman. She is dressed in a full-length fur coat with matching hat, an emerald-green dress, and several strands of pearl of varying lengths. [...] Her manner is simple and direct, and she carries herself in a royal fashion* » (48). La Ma Rainey dans la pièce de Wilson devient, le temps d'un après-midi, tout à la fois compositrice, chanteuse et metteur en scène. Les agents du studio sont relégués à un plan purement technique, et leur voix peine à se faire entendre face à l'autorité, à la fois physique et vocale, de Ma. Le manager et directeur du studio sont confinés la plupart du temps à la cabine d'enregistrement, située en hauteur de l'espace scénique, laissant ainsi la liberté aux musiciens de se déplacer et s'exprimer sur un espace qui initialement n'est pas le leur mais que Wilson leur aménage. L'indéniable réalité du pouvoir économique est retardée jusqu'au bout de la pièce : ce sont ces premiers qui vont choisir de diffuser et modeler la voix de Ma lors de la diffusion de ses chansons.

Wilson intervertit les rôles en faisant de Ma une metteur en scène temporaire, et relègue au titre d'assistant du metteur en scène et technicien Irvin

⁹ Traduction de Hubert Galle.

et Sturdyvant, respectivement manager et directeur du studio. Elle dirige ses musiciens comme un chef d'orchestre, tout en étant à la fois la chanteuse clé. Elle conseille à son neveu Sylvester de croiser ses mains sur sa poitrine pour atténuer son bégaiement et cela n'est pas sans rappeler les conseils donnés à un chanteur d'opéra. Sans avoir à chanter, Sylvester introduit la chanson « Ma Rainey's Black Bottom » grâce aux conseils de Ma, et sa voix se fait entendre pleinement et distinctement.

Ma se fait attendre dans le studio d'enregistrement par ses musiciens pendant presque la moitié de la pièce, comme un metteur en scène se ferait attendre de ses acteurs pour une répétition. Elle se fait également attendre par les spectateurs qui attendent leur vedette comme à un concert. Elle est exigeante et fait délibérément retarder la session d'enregistrement en faisant comprendre au guitariste Cutler que c'est là le seul moyen pour elle de se faire entendre et respecter : « All they want is my voice. [...] As soon as they get my voice down on them recording machines, then it's just like if I'd be some whore and they roll over and put their pants on » (79). La réalité historique faisait que dans les studios d'enregistrement des années 1920, ce n'était pas les chanteurs noirs qui étaient maîtres de leurs voix, puisqu'ils étaient sous la direction des agents et producteurs blancs. Ce sont ces derniers qui enregistraient et diffusaient ces voix, et cela bien entendu dans un but purement commercial. Angela Davis met en avant que « [...] in the 1920s, many black women were sought after – and often exploited by – burgeoning recording companies » (Davis 12). Il y a une forte hésitation de la part de Irvin et Sturdyvant à enregistrer la voix de Sylvester, qui non seulement bègue, mais qui en plus n'est pas chantée. L'intérêt est porté sur la voie musicale et rien d'autre. Comme Ma Rainey le laisse entendre, « (...) the only time [Irvin] had me in his house was to sing for some of his friends » (79).

Wilson rend à ses personnages ce qui leur est dû, c'est-à-dire leur voix. En accordant à Ma le privilège de choisir l'ordre des chansons à enregistrer, le dramaturge rétablit de manière fictive l'ordre de l'Histoire. Par la suite, lors de la première session d'enregistrement, Ma décide non seulement de garder l'introduction de la chanson éponyme MRBB, introduction qui n'est pas chantée,

mais en plus elle confie cette responsabilité à son neveu bègue, Sylvester. Cette particularité de la voix de Sylvester rappelle immédiatement une voix disloquée, rappelant celle des Afro-Américains, que Ma se charge de rétablir et de faire entendre. Ainsi, elle redonne une voix à son neveu et fait fi du temps et de la difficulté que cela prend. Comme elle le laisse entendre à son manager, « If you wanna make a record, you gonna find time » (74). Peu importe le nombre de prises et l'impatience grandissante du manager et directeur du studio, Ma tient à faire résonner la voix de son neveu. Bien que Sylvester ne chante pas, c'est bien par la musique qu'il retrouve sa voix car au bout du troisième essai, il parvient enfin à introduire la chanson sans bégayer : « All right, boys, you done seen the rest... now I'm gonna show you the best. Ma Rainey's gonna show you her black bottom » (85).

D. Une voix live ou enregistrée ?

Tout compte fait, Wilson s'intéresse peu à l'enregistrement même de la chanson « Ma Rainey's Black Bottom. » La session d'enregistrement à son état final est suggérée, mais n'est pas montrée. Seules les dernières mesures de la chanson « Hear me talking to you », enregistrée en 1929, se font entendre : « *Lights come up in the studio. The last bars of the last song of the session are dying out* » (MRBB 100). Ce que le dramaturge privilégie, c'est de faire valoir l'instant présent, ce qui nous ramène à l'essence du blues pour Ma Rainey. En faisant durer une session d'enregistrement qui au final n'est même pas mise en scène, Wilson laisse libre champ à ses personnages, le temps de quelques heures, de se réapproprier non seulement un espace musical mais également leur histoire.

Le studio d'enregistrement perd sa fonction originelle et se convertit en une scène musicale, où les spectateurs ont le privilège d'entendre les voix de ces musiciens « en direct », et non par le biais d'un appareillage technique. En modifiant profondément la fonction première d'un studio d'enregistrement, théâtre et musique se confondent dans un même souci d'interprétation artistique « en direct ». On peut alors citer Walter Benjamin : « C'est l'acteur de théâtre en

personne qui présente au public sa performance artistique à un état définitif; celle de l'acteur de cinéma réclame la médiation de tout un appareillage » (27). Le directeur du studio, au début de la pièce, se plaint du refus de Ma de faire plus d'une prise lors d'une session d'enregistrement, ce qui renforce davantage les liens avec une représentation artistique préoccupée et ancrée dans l'instant présent.

Si l'on reprend la comparaison du cycle wilsonien avec les chansons d'un juke-box, alors *MRBB* est assimilable à un disque live, c'est à dire « enregistré en public » (*Petit Robert* 1104). D'ailleurs, nous n'entendons jamais dans la pièce la version enregistrée de la chanson « Ma Rainey's Black Bottom », même après les trois prises requises suite au bégaiement de Sylvester. En effet, un problème technique survient et les différents essais entendus n'ont pas été enregistrés, pas même la chanson chantée dans son intégralité. Si pour les techniciens et musiciens, tout est à recommencer pour enregistrer le son, le public bénéficie pleinement d'une session live.

Ces quelques heures accordées aux musiciens sont comme une trêve face à la dure réalité historique : ils ne peuvent ni diffuser leur voix, ni intervenir sur la transmission de l'Histoire.

E. Monologues ou solos ?

Wilson brouille délibérément la frontière entre monologues et solos. Cette ressemblance frappante se fait ressentir en particulier dans les monologues de Levee et Troy sur leur enfance. Le dramaturge parsème leurs monologues de pauses et qui sont clairement exposées dans les indications scéniques. Levee s'exprime comme s'il jouait un solo de trompette, et les pauses s'apparentent à des pauses musicales comme si cela lui permettait de reprendre son souffle :

He sneaked up, hiding in the woods, laying to get them
eight or nine men. (*Pauses*)

He got four of them before they got him. Caught up with him and hung him and set him afire. (*Pauses*) (70)

Cette fréquence des pauses dans les longs monologues de Wilson rappelle la récurrence des pauses dans le théâtre d'Harold Pinter, bien qu'elles n'aient pas la même fonction dans l'œuvre de ce dernier. Si Pinter utilise fréquemment les pauses, notamment dans des courts dialogues, elles n'ont pas la connotation musicale des pauses « wilsoniennes ».

Paulette Randall, qui a mis en scène *Fences* en Grande-Bretagne depuis février 2013, m'a assuré qu'elle lisait les pièces de Wilson comme des morceaux de jazz. Lors de longs monologues, elle encourage ses acteurs à ne pas interrompre le flot du langage musical : « You must earn the pauses » leur a-t-elle confié lors des répétitions de *Fences*. D'ailleurs, les pauses des monologues concernent exclusivement les personnages de Levee dans *MRBB* et Troy dans *Fences*. Ces pauses coïncident avec des monologues relatant l'épisode douloureux de leur enfance. S'il est aisé de se représenter mentalement la trompette de Levee prenant le relais de son propriétaire, alors on peut imaginer la parole comme l'instrument de prédilection de Troy, ce dernier étant un excellent orateur. Ainsi, de ces monologues portés par la musique, Wilson nous renvoie aux codes de la tragédie grecque, transformant ces hommes ordinaires en héros de tragédies.

F. Hommes ordinaires : héros de tragédie

Miller et Wilson partagent une vision similaire de la tragédie. En premier lieu, ils souhaitent se pencher sur l'homme ordinaire, et ôter l'idée de noblesse rattachée communément aux seuls héros de tragédie grecque ou shakespearienne. Dans son essai *Tragedy and the Common Man*, Miller soutient que : « (...) the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were ». Willy Loman dans *DOAS* et Troy Maxson dans *Fences* souffrent d'un

manque de reconnaissance sur un plan social, au sein de leur travail et progressivement au sein de leur famille. Willy est un commis voyageur moralement épuisé et délaissé par ses employeurs, et Troy est éboueur.

C'est cette recherche de reconnaissance guidant leurs actes qui est pour Miller le propre de la tragédie : « Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly¹⁰ ». Pour Willy, perdre la relation privilégiée qu'il entretenait avec son fils aîné Biff est plus insupportable que tout. Ce deuil est dû à son infidélité conjugale, découverte abruptement par Biff lors de sa visite à Boston. Pour Troy, c'est également sa conduite envers les siens qui est en cause car il entretient une liaison extra conjugale avec Alberta, liaison de laquelle naîtra une fille, et dont la conséquence logique sera l'éloignement de sa femme, Rose. Par la suite, il doit faire face au mépris de son fils après qu'il eût refusé de signer les papiers d'un recruteur de football américain. Si les injustices de la société constituent un champ de bataille pour Willy et Troy, leur lutte est d'abord envers eux-mêmes et leurs proches. Ce n'est qu'une fois qu'ils ont vaincu leurs démons intérieurs qu'ils meurent apaisés et libres.

Miller ne peut concevoir les raisons pour lesquelles la tragédie est systématiquement associée à une notion de pessimisme. Au contraire, il voit sa pièce *DOAS* à travers un prisme optimiste, du fait qu'en la personne de Willy se dégagent une volonté et un esprit indomptables : « [The tragic hero's struggle] automatically demonstrates the indestructible will of man to achieve his humanity. » Cependant, cet optimisme auquel Miller fait référence vient également de la notion de pardon et de rédemption qui s'établit entre Willy et son fils Biff à la fin de l'acte 2. Si Miller ne souligne pas la rédemption comme un aspect propre à sa tragédie, il est important de le relever. Willy est transporté d'émotion lorsque son fils tombe dans ses bras et fond en larmes. Le père se sent alors en proie à une élévation. Ce terme, parmi ses nombreuses terminologies, se réfère au « caractère élevé de l'esprit, de l'âme » (*Petit Robert* 551) :

WILLY [*after a long pause, astonished, elevated*] : Isn't that – isn't that remarkable ? Biff – he likes me! (106)

¹⁰ <http://theliterarylink.com>

Miller crée une scène miroir à celle où Willy s'adresse à son voisin Charley, et où l'on retrouve la même exclamation, mais prononcée sur un ton abattu : « Charley, I think you're the only friend I got. Isn't that remarkable ? » (77). La réconciliation qui s'établit entre père et fils, ainsi que la certitude de l'amour et du respect que Biff lui porte procurent à Willy un véritable havre de paix. Linda y fait allusion quand elle somme son fils d'être avenant avec Willy : « Because he's only a little boat looking for a harbour » (58).

Cette dimension spirituelle se trouve également dans les pièces de Wilson. Les proches de Troy dans *Fences* se chargent d'accompagner et célébrer son esprit à la fois par le chant puis par la danse, et cela dans le même souci de rédemption que dans *DOAS*. Ses enfants, Cory et Raynell, chantent le chant *Blue* : « I had a dog his name was Blue ; You know Blue was mighty true » (99). Son frère, Gabriel, s'apprête quant à lui à jouer de la trompette : « It's time to tell St Peter to open the gates. Troy, you ready ? [...] *Gabriel, with great fanfare, braces himself to blow* » (100). Se rendant compte qu'il ne peut souffler dans sa trompette, ce dernier s'en remet à la danse. Cette démarche de rédemption est particulièrement significative car Cory, son fils, et Gabriel le frère avaient atteint une impasse dans leur relation avec Troy. Cory en voulait à son père d'avoir refusé de rencontrer le recruteur de football américain, et Troy avait donné son accord pour faire interner son frère :

ROSE : You did Gabe just like you did Cory. You wouldn't sign the paper for Cory... but you signed for Gabe. You signed that paper. (75)

D'ailleurs, en guise d'épigraphe, Wilson met en avant le besoin de pardon et rédemption :

When the sins of our fathers visit us,
We do not have to play host,
We can banish them with forgiveness
As God, in His Largeness and Laws. (*Fences* x)

G. Tragédie wilsonienne et tragédie grecque.

A plus d'un titre, les deux pièces de Wilson étudiées peuvent être mises en parallèle à un certain type de tragédie grecque. Cela permet non seulement de percevoir l'importance de ce modèle pour Wilson et montrer comment il se l'approprie, mais aussi d'établir des repères pour des spectateurs ou lecteurs n'étant pas au fait du contexte historique afro-américain. Une définition sommaire de la tragédie grecque dans *Le Petit Robert* nous indique :

Dans la Grèce antique, œuvre lyrique et dramatique en vers, née du dithyrambe¹¹, représentant quelque grand malheur arrivé à des personnages célèbres de la légende ou de l'histoire, et propre à exciter la terreur ou la pitié.
(1995)

On retrouve de nombreuses caractéristiques qui justifient ce parallèle. Ainsi, chez Troy dans *Fences*, on le voit défier la mort, qu'il considère comme une simple « fastball on the outside corner » (10). Que cette mort soit assimilée à un homme blanc du Ku Klux Klan ou à une balle de base-ball, Troy déclare qu'il doit constamment rester sur ses gardes pour l'affronter et la repousser à tout moment. Comment ne pas mettre en parallèle le prénom de Troy avec la ville troyenne, célèbre pour avoir repoussé pendant dix ans les assauts de la ville de Sparte? Cette image de Troy comme une cité assiégée est frappante de ressemblance, notamment à la fin de l'acte 2, scène 4, dans laquelle Troy repousse son fils Cory avec rage après que ce dernier lui ait manqué de respect. Repoussant les assauts de son fils, Troy lui déclare qu'il pourra récupérer ses affaires de l'autre côté de la barrière. Après quoi, défiant la mort, il déclare qu'il est fin prêt pour livrer un ultime combat avec elle, mais qu'il ne se rendra pas si facilement :

TROY : Come on! It's between you and me now! Come on! I be ready for you now. Come on! Anytime you want! Come on! I be ready for you... but I ain't gonna be easy.

¹¹ Poème lyrique à la louange de Dionysos.

(89)

Si cette barrière autour de la maison est inachevée au début de la pièce, comme l'indique le dramaturge en préambule, elle se retrouvera achevée lors de la lutte physique entre le père et le fils. Cette lutte se conclut par l'exclusion du fils au delà de la barrière :

TROY: Go on and get away from around my house. [...]

CORY: Tell Mama I'll be back for my things.

TROY: They'll be on the other side of that fence. (89)

Dans cet extrait, la barrière prend tout son sens symbolique à la fois d'exclusion et de protection. Si les remparts de Troie avaient pour fonction de protéger la cité des ennemis, la construction de la barrière autour de la maison, d'abord à l'initiative de Rose, l'épouse de Troy, perd de sa fonction originelle qui était de conserver l'unité de sa famille. Comme elle le fait savoir à Troy au moment où ce dernier lui annonce que sa maîtresse attend un enfant de lui :

My whole family is half. Everybody got different fathers and mothers ... my two sisters and my brother. Can't even tell who's who. [...] I ain't never wanted that for none of my children. (68)

On peut alors reprendre les paroles de Bono, le meilleur ami de Troy :

Some people build fences to keep people out... and other people build fences to keep people in. Rose wants to hold on to you all. She loves you. (61)

Le jardinet de Troy se convertit en un champ de bataille dans lequel le héros se tient prêt au combat. De même, le joueur professionnel de base-ball qu'il fut se battait déjà sur l'espace sacré qu'est le terrain de base-ball dans la

mythologie américaine : « As Deanne Westbrook observes in *Ground Rules: Baseball and Myth* (1996), baseball's playing field can be understood as an archetypal garden – an image of innocence and timeless space – an American Eden » (Koprince 353). Westbrook relève un détail primordial en mentionnant la pérennité de la jeunesse par le biais du base-ball. Troy aménage son jardinet poussiéreux en y prenant le soin d'exhiber les vestiges de ses exploits en tant qu'ancien joueur de base-ball. Troy affiche les vestiges de son passé sportif de la même manière que Willy affiche le trophée de son fils pour ne pas laisser le présent l'envahir. Troy clame qu'à l'âge de cinquante-trois ans, il est tout à fait capable de reproduire le nombre de coups de circuits, ou « home runs » : « Hell, I can hit forty-three home runs right now ! » (34).

Dans *MRBB* et *Fences*, les personnages principaux sont en lutte contre la vie ou la mort. Troy est en lutte avec la mort, qu'il personnifie par un homme, « Mr Death » (11), armé d'une faucille et, par la suite, recouvert de blanc. Il utilise avec la faucille un symbole occidental de la mort, puis il lui fait endosser le costume d'un membre du Ku Klux Klan, dont l'influence grandissait à l'époque où *Fences* se déroule. Wilson glisse de la notion de combat individuel contre la mort à l'idée de combat communautaire, car la mort n'est pas seule mais accompagnée de son armée, étonnamment proche des processions du KKK¹² : « The Army of Death was marching straight at me » (11). La lutte de Troy avec la mort, qui dure trois jours et trois nuits, fait écho à la fois à l'épisode de Jonas dans le poisson géant, (Jonas 2, 1.4), et au temps qu'il fallut au Christ pour ressusciter d'entre les morts, dans la terminologie chrétienne (Cf Symbole des Apôtres).

Cette lutte contre la mort est métaphorique puisque en réalité, Troy fait allusion à la pneumonie qu'il avait contractée et qui le clouait à un lit d'hôpital. Il dramatise cet épisode de sa vie et met en scène cette lutte en la ponctuant de dialogues que lui et la mort auraient échangé. La définition de « dramatiser » est intéressante à deux titres. La première signification est « présenter une chose sous un aspect dramatique, tragique » La deuxième signification est « accorder une importance exagérée à » (515). Troy, dans sa dramatisation du combat qu'il a

¹² Abréviation de Ku Klux Klan.

mené avec la mort, est fidèle aux deux concepts. A partir d'un épisode ou d'un fait, il en tire un récit qu'il modèle et change. Le lien avec la musique est ici précieux, car Troy procède à des variations à partir d'un thème, qui pourrait être un thème musical. Lorsqu'il raconte cette première confrontation, il a un double public : sa femme Rose, son ami Bono, et les spectateurs. Son récit devient légendaire, il sollicite l'imagination du spectateur comme il en était ainsi dans les anciennes tragédies. Il est tout à la fois narrateur et héros de l'histoire. Troy reprend un schéma narratif similaire quand il raconte sa rencontre avec le diable. Il le personnifie en un prêteur sur gages, bien vêtu, qui lui accorde un crédit pour du mobilier. C'est sa femme Rose qui se charge de ramener les deux récits dans une dimension réaliste. Elle est comme un médiateur entre personnages et spectateurs, aidant ces derniers à dissocier la fiction de la réalité : « Troy lying. [...] Everytime [he] tell that story he find different ways to tell it. Different things to make up about it » (*Fences* 12-15).

Wilson oscille entre la tradition des tragédies européennes et la tradition orale africaine. Comme le souligne Alice Mills,

De nombreux spécialistes de la culture afro-américaine voient dans la propension à la fabulation une manifestation de rituel africain, indispensable à la préservation de l'identité du groupe ; le fait transfiguré par l'imagination génère l'énergie créatrice nécessaire à l'expression de la réalité toujours fluide et diverse de la communauté noire. (Mills, 1996, 79)

Levee Green dans *MRBB* méprise la vie. Si Troy voit en la mort un ennemi juré, Levee voit Dieu comme son principal ennemi. Dans *Fences*, Troy se bat soit avec la mort corps à corps, soit avec une batte de base-ball. Dans l'acte 2 de *MRBB*, la lutte physique qui oppose Levee à Cutler devient une lutte avec Dieu. Armé de son couteau, Levee se crée une image d'arène dans laquelle il défie Dieu de se montrer de face, et le blâme pour son absence dans la vie des Noirs

américains.

La lutte qui était d'abord circulaire, adopte une forme verticale : « *LEVEE circles CUTLER with the knife* » ; « *He begins to stab upward in the air, trying to reach God* » (99-100). Anne Ubersfeld souligne qu'il est très fréquent de retrouver dans les tragédies grecques un appel envers les dieux, un appel qui selon elle, « peut être une imploration ou une détestation... » (Ubersfeld 24). On retrouve dans la représentation de Dieu qu'exprime Levee l'idée qu'il est le dieu de l'homme blanc, et non de l'homme noir. Si pour Troy, la mort prend les traits d'un homme blanc, Levee considère que Dieu est le dieu des Blancs et non des Noirs.

La salle de répétition de l'orchestre se métamorphose en un terrain de lutte, à l'instar du jardin de Troy dans *Fences*. D'abord verbale, la lutte devient ensuite physique. Levee et Toledo se mettent à se battre l'un contre l'autre, puis c'est finalement Dieu que Levee provoque en duel, armé de son couteau. La lutte n'oppose plus seulement l'homme à l'homme, mais l'homme au divin.

Rose, Gabriel et Bono dans *Fences* peuvent être assimilés au chœur dans la tragédie grecque. Jacqueline de Romilly nous éclaire sur la place vitale jouée par le chœur au sein de la tragédie : « [Le chœur] représentait des personnes étroitement intéressées à l'action en cours. Et leurs chants occupaient un nombre de vers considérable » (Romilly 28). Si l'on s'en réfère à la pièce de Wilson, on peut noter que les chants de Rose et Gabriel sont particulièrement précieux, parce qu'ils nous laissent entrevoir des éléments clés de l'action en cours et à suivre. Ce sont des chants religieux, et qui sont en lien direct avec le héros de *Fences*, Troy. Rose chante et implore d'être protégée par le Seigneur, « *Jesus, be a fence all around me every day* » (21). Gabriel, le frère de Troy, annonce l'arrivée imminente de Dieu sur terre, et somme les hommes de se préparer au jugement divin : « *Better get ready for judgment morning, My God is coming down* » (27).

Bien qu'il soit impossible de prétendre que Rose et Gabriel ne prennent pas part à l'action, tous les deux forment un chœur, établissant un lien avec le public et un jugement sur l'action de la pièce. Romilly résume tout cela : « Car ce chœur, si passionnément intéressé dans l'issue de l'action et pourtant incapable d'y participer, ne peut, évidemment, que prendre du recul par rapport à elle. Dans

les moments où les vagues de terreur ne le submergent pas, on le voit qui s'interroge. [...] Il s'adresse aux dieux » (32). En plus de leurs chants, Rose et Gabriel mettent en garde Troy qu'il sera dans tous les cas confronté au jugement divin. En effet, celle-ci lui dit « You went back on yourself, Troy. You gonna have to answer for that » (75). Gabriel, quant à lui, assure à plusieurs reprises à son frère qu'il a vu de ses yeux son nom inscrit dans le livre de Saint Pierre : « Troy, St Peter got your name in that book. I seen it » (26).

C'est dans la proximité entre le chœur et les personnages que Wilson se démarque du simple modèle de la tragédie grecque, en faisant interagir directement chœur et personnages. Ainsi, il donne au chœur une dimension contemporaine. Rose, Bono, et Gabriel sont les exemples les plus concrets de la présence du chœur. Ils proclament souvent des phrases prophétiques, ou bien servent de médiation entre personnages et spectateurs, réajustent l'équilibre entre réalité et fiction, et établissent un lien entre divin et terrestre. Ils font partie intégrante de l'action, mais ne peuvent influencer sur la tragédie imminente qui se resserre autour de Troy. Rose, par sa situation de femme au foyer, ne peut pas empêcher la liaison que son mari entretient avec sa maîtresse Alberta. Gabriel, scarifié mentalement et physiquement lors de la Deuxième Guerre mondiale, est persuadé qu'il est l'archange Gabriel. Muni de sa trompette et d'un panier à fruits, ses paroles prophétiques et répétitives présentent encore moins de crédibilité aux yeux de son frère. Troy s'en remet finalement au conseil de son meilleur ami Bono, mais trop tard. En repoussant les conseils et avertissements de son frère, son meilleur ami et de sa femme, Troy s'isole sur un plan amical, familial et conjugal. On voit ainsi s'avancer l'issue dramatique sans qu'aucun n'en puisse changer le cours.

La solitude des héros wilsoniens présentée dans *Fences* et *Ma Rainey's Black Bottom* est également une caractéristique qui rappelle les héros des mythologies grecques :

La série d'affrontements qui opposent les héros à d'autres personnages n'a pas pour seule fonction de donner à leurs sentiments un contour plus

net et plus rigoureux : elle a aussi pour effet d'isoler progressivement ces héros de toute vie et de tout soutien humains. [...] Ceci suggère déjà qu'au tragique de la solitude parmi les hommes, Sophocle en joint un autre, qui ne relève plus du rapport avec les hommes, mais de celui qu'ont les héros avec les dieux » (Romilly 91; 97).

Cela est très clair dans le cas de Levee, car il dénigre ouvertement la croyance de Cutler en Dieu. Plus que cela, il blâme Dieu de ne pas s'être interposé entre les hommes blancs qui ont violé sa mère, et déclare que Dieu est aussi raciste que les blancs : « Cutler's God! I heard her when she called you! And did you turn your back? » (*MRBB* 99). Troy ne dénigre pas ouvertement la croyance envers Dieu, mais par contre condamne les pasteurs, qu'il perçoit comme des profiteurs : « All them preachers looking for somebody to fatten their pockets! » (83).

Dans sa détermination à affronter jusqu'au bout de ses forces la mort et son armée, Troy élève son statut à celui de héros. Sa mort est d'autant plus symbolique car il meurt sur son champ de bataille, un sourire aux lèvres, et sa batte de base-ball en main. Ainsi, il entre dans la définition du héros dans la mythologie antique, « une personne légendaire auquel on prête un courage et des exploits remarquables » (*Le Petit Robert* 838). Il peut alors, comme tel, son destin accompli, mourir le sourire aux lèvres :

ROSE: He swung that bat and then he just fell over. Seem like he swung it and stood there with this grin on his face... and then he just fell over. (95-96)

Un autre point commun de ces deux personnages clefs est le choix de leur nom, dont l'un est clairement une référence à une tragédie grecque. Si l'on se penche sur la traduction du nom anglais « levee », son équivalent français est une digue. Si le nom de Troy n'est pas sans rappeler la cité troyenne, alors le choix opéré par le dramaturge de nommer ainsi le musicien est tout à fait justifié et n'est pas anodin.

Si Troy mène un combat acharné pour repousser les assauts de la mort dans *Fences*, alors Levee repousse les assauts de la vie, à l'image d'une digue qui repousse une montée des eaux. L'un dénigre la mort, l'autre la vie. Selon les propres mots de Levee, « Life ain't shit. It ain't got no balls. Now, death... Death got some style » (*MRBB* 92). On retrouve un effet miroir dans les paroles de Troy, qui perçoit la mort tour à tour comme un homme vêtu de blanc, armé de sa faucille ou comme une balle qu'il faut se tenir prêt à renvoyer. « Death ain't nothing but a fastball on the outside corner. » ; « Death stood up, throwed on his robe... had him a white robe with a hood on it » (*Fences* 10-12).

Les personnages wilsoniens sont donc tiraillés entre ce besoin et ce refus d'accepter leurs origines pour aller de l'avant, pour se faire une place et être reconnus au sein de la société américaine. Grâce aux héritages de la tragédie grecque et ceux de Miller, Wilson crée un théâtre à part entière, qui part à la rencontre des racines africaines pour comprendre la complexité de l'identité afro-américaine.

CONCLUSION

En conclusion, on peut rappeler à quel point le théâtre wilsonien est indissociable de la culture du blues. On ne peut le restreindre à une variante du théâtre classique, d'où les difficultés de le traduire dans d'autres langues. A ce jour, il n'existe aucune traduction française des pièces de Wilson, information qui m'a été confirmée par le Centre d'Études Afro-Américaines. Comment traduire cette culture musicale qu'est le blues, sans reconnaître qu'elle est intrinsèque à la culture américaine ?

Nous avons vu comment le blues devenait un bouclier pour les personnages wilsoniens quand les événements de la vie semblent s'acharner sur eux. Le blues est ainsi le point de démarcation du théâtre classique et c'est pour Wilson l'occasion de trouver sa voix en tant que dramaturge au sein de la voie du théâtre. En énonçant clairement ses influences, qu'elles proviennent du théâtre grec classique ou de celui de son prédécesseur Arthur Miller, Wilson parvient à trouver sa voix car il ne rejette pas ses héritages littéraires. Tout en se démarquant de ces influences, il n'en reste pas moins qu'elles le guident.

Quelles résonances le théâtre d'August Wilson a-t-il laissé derrière lui? Au sein de la littérature, le nom de Walter Mosley vient surtout à l'esprit, avec ses romans policiers qui ont pour protagoniste un détective afro-américain, Easy Rawlins. Ce personnage, à l'instar des personnages wilsoniens, est tiraillé entre les héritages de sa communauté dans le Sud des Etats-Unis et ceux de la société dominante. Mosley met en scène un personnage empreint de contradictions, incapable de trouver sa voix autant que sa voie. On assiste ici à une vision sombre et complexe d'un tiraillement identitaire, car ni sa communauté, ni la société ne fournissent à Easy un sens d'appartenance. Comme le souligne Alice Mills,

Aussi serait-il réducteur de limiter l'expression de l'identité du héros à un affrontement, à un choix, ou, pour

reprendre la pensée de W.E.B. Du Bois, à une fusion entre les valeurs de la minorité noire et celles de la société dominante. Cependant, le problème de l'allégeance communautaire et nationale ne saurait être évincé, tant le personnage s'y heurte, ne fût-ce que pour le dépasser. (Mills, 2000, 57)

Au sein de la télévision, la série *Treme* créée par David Simon et diffusée par la chaîne américaine HBO reflète cette impossibilité de séparer la musique de l'existence des habitants du quartier Treme, quartier de La Nouvelle Orléans. Il y a une vraie importance de la musique dans la lutte pour exister et qui ne peut être déniée. Dans ces héritages musicaux, on retrouve le blues et le jazz, et cette symbiose entre les deux. On retrouve également cette impossibilité de rejeter les héritages musicaux dans la recherche d'une voie musicale, notamment avec l'exemple du trompettiste Delmond Lambreaux interprété par Rob Brown.

Les personnages wilsoniens sont ainsi tiraillés entre leur double héritage, et les pièces étudiées mettent bien en relief que la conciliation de ces deux héritages peut s'effectuer dans la violence, ou, comme le montre *Fences*, par le biais de la rédemption.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de textes :

Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. 1949. London : Penguin Classics, 2000.

Wilson, August. *Ma Rainey's Black Bottom*. New York : Plume, 1985.

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

Sources secondaires

Balme, Christopher B. "Text and performance". *The Cambridge Companion to Theatre Studies*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

Benjamin, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 1939. Paris : Gallimard, 2007.

Bigsby, Christopher. *The Cambridge Companion to August Wilson*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

Bogumil, Mary L. "August Wilson's relationship to black theatre: community, aesthetics, history and race". *The Cambridge Companion to August Wilson*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

Chevalier, Jean-Louis. "Les territoires du silence dans *Obasan* de Joy Kogawa". *Du dire à l'être : tensions identitaires dans la littérature nord-américaine*. Ed. Mills, Alice, Dubost, Thierry. Caen : Presses universitaires de Caen, 2000.

Danchin, Sébastien. *Le blues : les couleurs du blues*. Paris, Éditions du Layeur, 2001.

Davis, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism*. New York : Vintage Books,

1999.

Davis, Doris. " 'Mouths on fire' : August Wilson's Blueswomen". *MELUS* Vol. 35 (2010) : 165-185.

Dubost, Thierry. "Politics in Paratextual and Textual Elements in *Fences*". *Dramaturgies* Vol. 17 (2006) : 201-214.

Gantt, Patricia M. "Putting Black Culture on Stage: August Wilson's Pittsburgh Cycle". *College literature* Vol. 36 (2009) : 1-25.

Jones, Leroi. *Blues People : Negro Music in White America*. 1963. London : Harper Perennial, 1999.

Koprince, Susan. "Baseball as History and Myth in August Wilson's *Fences*". *African American Review* Vol. 40 (2006) : 349-358.

Levet, Jean-Paul. *Talkin' That Talk, Le Langage du Blues et du Jazz*. Paris : Éditions Hatier, 1992.

Mazzari, Louis. " 'Key to the highway' : blues records and the great migration". *Transatlantica* (2011). 12/09/2012. URL : <http://transatlantica.revues.org/5325>

McCrum, Robert, MacNeil, Robert, Cran, William. *The Story of English*. 1986. London : BBC Books, 2002.

Miller, Arthur. *Tragedy and the Common Man*, 1949, (page consultée le 25/06/2013) <<http://theliterarylink.com/miller1.html>>

Mills, Alice. "Aïeule et tradition sacrée dans le théâtre afro-américain". *Revue française d'études américaines* N° 69 (1996) : 77-83.

Mills, Alice. "The Walking Blues : lecture anthropologique du théâtre d'August Wilson". *Parcours identitaires*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.

Mills, Alice. "Walter Mosley : de l'ambiguïté du dire à la vérité de l'être". *Du dire à l'être : tensions identitaires dans la littérature nord-américaine*. Ed. Mills, Alice, Dubost, Thierry. Caen : Presses universitaires de Caen, 2000.

Morrison, Toni. *Beloved*. 1987. Vintage Books

Nadel, Alan. "Ma Rainey's Black Bottom: cutting the historical record, dramatizing a blues CD". *The Cambridge Companion to August Wilson*. Ed. Bigsby, Christopher. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

Oakley, Giles. *The Devil's Music, A History of the Blues*. New York : Harcourt, 1976.

Oakley, Giles. *The Devil's Music, A History of the Blues*. Trad. Galle, Hubert. Paris : Éditions Denoël, 1976.

Plimpton, George, Lyons, Bonnie. "August Wilson : The Art of Theater XIV". *Paris Review* Vol. 41 1999/2000 : 66-94.

Rani, Sunita, Ghosh, Nibir K. "Democracies and Dilemmas: August Wilson's *Fences* and Datta Bhagat's *Routes and Escape Routes*". *IUP Journal of English Studies* Vol. 4 (2009) : 49-56.

Rochlin, Davida. *The Front Porch*. New York : Rizzoli Publications, 1983.

Romilly, Jacqueline de. *La Tragédie Grecque*. Paris : Presses universitaires de France, 1970.

Senter, Al, Fisher, Mark, Trueman, Matt. "August Wilson's *Fences*", *Oxford Playhouse* (Mars 2013).

Shannon, Sandra G. *Fences : A Reference Guide*. Westport : Greenwood, 2003.

Sylvanise, Frédéric. *Langston Hughes : poète jazz, poète blues*. Lyon : ENS Éditions, 2009.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Belin, 1996.

Sites internet : Interviews

<http://www.charlierose.com/view/interview/11051> Interview de Viola Davis et Kenny Leon par Charlie Rose.

<http://www.youtube.com/watch?v=b33wSLF2YA> August Wilson sings the blues: the music of *Ma Rainey's Black Bottom*; Huntington Theatre Company. Interview de la metteuse en scène et des acteurs.

Annexe1

Titre : Biographie d'August Wilson

Né en 1945, Wilson a grandi dans le quartier pauvre du Hill District de Pittsburgh. Il est peu surprenant de constater que l'action de neuf de ses dix pièces s'y déroule. Né d'un père d'origine allemande et d'une mère afro-américaine, Wilson a surtout été élevé par sa mère, et ne garde de son père que des souvenirs d'absence et de grande violence. Adoptant le nom de famille de sa mère, Daisy Wilson, il la crédite pour la transmission de son héritage culturel : « I learned the language, the religious beliefs, the attitudes toward sex... that my mother had learned from her mother, and which you can trace back to the first African who set foot on the continent » (cité dans Gantt 3). Quelque temps après le divorce de ses parents, sa mère fait la rencontre de David Bedford, un homme noir et ancien joueur de football américain. Ce dernier sort de 23 ans de prison pour avoir tué un homme lors d'un cambriolage, et travaille en tant qu'éboueur. David devient un modèle et remplace une figure de père pour Wilson. Les ressemblances sociales que David partage avec le personnage de Troy dans *Fences* sont troublantes, et il n'est pas exagéré de déclarer que son beau-père a été une source d'inspiration inestimable lors du modelage de Troy, éboueur, qui a passé également quinze ans en prison pour le meurtre d'un homme à la suite d'un cambriolage qui tourne mal.

En 1959, alors que la période de destruction du quartier du Hill District bat son plein suite aux projets de rénovation urbaine, sa famille et lui se trouvent dans l'obligation de déménager et s'installent dans une banlieue de Pittsburgh, où la population est majoritairement blanche. Alors que les Noirs nouvellement installés subissent un racisme quotidien et permanent, Wilson le subit sur un plan scolaire, en tant que seul Noir de son lycée. Cela l'incite à quitter l'école à l'âge de 15 ans, et il se tourne vers la Carnegie Library pour s'instruire et lire tout ce qu'il peut : « Those were my learning years. I read everything and anything that I could get my hands on [...] : Anthropology was one, cultural anthropology; theology was another » (cité dans Gantt 3).

C'est dès lors qu'il atteint la vingtaine qu'il se consacre sérieusement à la poésie. En 1965, lui et d'autres écrivains noirs américains fondent le Centre Avenue Poets Theatre Workshop, qui figure parmi les nombreuses communautés artistiques qu'il contribua à implanter. Les membres y lisent des poèmes, écoutent des morceaux de jazz, et progressivement s'intéressent à l'idée de monter des pièces de théâtre. Le nom de cette communauté devient alors "Black Horizons Theatre", un titre symbolique qui transcrit la volonté d'élargir les champs créatifs des artistes noirs américains. Portant son attention sur Amiri Baraka et des pièces à visée politique comme *Four Black Revolutionary Plays* (1969), Wilson et son "Black Horizons Theatre" montaient leurs pièces principalement dans des écoles noires américaines, que ce soit à Pittsburgh, dans l'Ohio, et même à Jackson dans le Mississippi. On peut assimiler cela à un théâtre itinérant, dont ont fait partie les chanteurs de blues comme Ma Rainey qui se déplaçaient du nord vers le sud pour chanter.

Comment expliquer cette attirance pour le théâtre plus que vers d'autres formes d'art? Christopher Bigsby se penche sur l'immédiateté qui se dégage de cette forme d'art : « For the black writer, the theatre had a central force. It was a social form which drew on and appealed to the community. It lent itself to polemics, didactics. It was concerned with transformation » (Bigsby 8). Cette information est très précieuse, car le Black Horizons Theatre tenait à rendre les pièces accessibles, à la fois financièrement (50 centimes l'entrée), et socialement puisqu'il cherchait surtout à jouer pour un public noir américain et allait à la rencontre de ce public. C'est dans le contexte du *Black Power movement* que Wilson commence à se démarquer : il est convaincu de la pertinence du théâtre pour faire résonner cette urgence de la communauté afro-américaine de s'affirmer socialement tout en refusant l'assimilation.

Il faut également s'attarder sur le fait que Baraka était considéré « (...) fundamentally more of a poet than a playwright » (Bigsby 8). C'est une caractéristique qui le lie fortement avec Wilson, car Wilson a d'abord été poète avant de se lancer dans le théâtre. Sa rencontre avec Lloyd Richards est déterminante, puisque c'est Richards qui mettra en scène les pièces de Wilson, jusqu'à la mort de ce premier en 2003. Leur relation personnelle et professionnelle

débute au moment où Wilson voit sa pièce *Ma Rainey's Black Bottom* approuvée par le "Eugene O'Neill Theatre Centre". Richards, réputé pour sa mise en scène de *Raisin in the Sun* (1959), pièce écrite par Lorraine Hansberry, était le doyen de la "Yale School of Drama", et cette position lui a permis d'aider considérablement Wilson. En effet, les pièces de Wilson prenaient une première forme après leur approbation au Eugene O'Neill Theatre Centre. Après cela, les pièces de Wilson étaient jouées dans des théâtres régionaux, avant de terminer leur course à Broadway.

i. Sources d'inspiration du théâtre wilsonien.

Du théâtre wilsonien, on peut dire qu'il trouve son origine non seulement aux sources culturelles afro-américaines (à visée explicitement politique), qu'il s'agisse d'Amiri Baraka ou Ed Bullins. Il faut également rappeler l'influence de traditions théâtrales et littéraires plurielles, qu'elles soient européennes, africaines, américaines :

My influences have been what I call the 4 B's – the primary one being the blues, then Borges, Baraka and Bearden. [...] The theater that I know and embrace is essentially a European art form– the age-old dramaturgy handed down by the Greeks and rooted in Aristotle's *Poetics*. (Plimpton et Lyons 74)

En gardant ces influences en perspective, le projet du théâtre wilsonien s'éclaircit. Il s'agit bien de s'approprier un genre littéraire et d'y infuser une marque culturelle explicitement afro-américaine. Il est question de revendications politiques, dans la mesure où Wilson dépeint une communauté afro-américaine opprimée qui réclame un droit à exister dans une société oppressive, et renvoie la société américaine à ses propres fantômes. Malgré tout, son œuvre ne peut être restreinte à ce militantisme, comme l'explique Thierry Dubost : « August Wilson's plays – like any dramatic work – contain some political theses, but they do not quite correspond to thesis drama. In some respects, one might even hesitate to qualify

Fences as a political play » (Dubost 201).

Un aspect qui a fait polémique chez lui fut son rejet absolu de l'idée de voir des Blancs interpréter des personnages noirs. Ce refus a bien entendu alimenté une controverse qui, sortie de son contexte, le réduirait à une position d'activiste. Cependant, ce qui distingue nettement le projet théâtral de Wilson de celui d'Amiri Baraka par exemple, est qu'il tient à donner à ses pièces une portée universelle :

I would think the white members of the audience can appreciate my plays because the specifics and the social manners of the characters, while they may be different, can certainly be recognized as part of human conduct and endeavor. (Plimpton et Lyons 88-89)

En cela, on ne peut le considérer comme simple activiste de la cause afro-américaine, mais bien comme un artiste, un auteur dont l'oeuvre s'adresse à tout homme. Il en est de même des tragédies antiques qui persistent à nous parler encore aujourd'hui des combats de ces héros qui n'ont d'autres souhaits que les nôtres, à savoir : « love, honor, duty, betrayal, et cetera » (Plimpton et Lyons 88).

Annexe : Résumé des pièces.

L'action de *Fences* commence en 1957, aux États-Unis, dans une ville dont le nom ne nous est pas communiqué. Troy Maxson, éboueur, vit entouré de son fils Cory, 17 ans, et de Rose, sa femme. Figurent également Gabriel, le frère de Troy, blessé à la guerre, et qui vit avec une barre de métal dans la tête. Bono, le meilleur ami et collègue de travail de Troy, l'entoure également, ainsi que Lyons, le fils aîné de Troy issu d'une autre union. La liaison que Troy entretient avec sa maîtresse Alberta déclenchera une suite d'événements qui feront perdre pied à Troy.

L'action de *Ma Rainey's Black Bottom* se passe à Chicago, en 1927, dans un studio d'enregistrement, le temps d'un après-midi. Les musiciens d'un orchestre attendent la chanteuse et meneuse du groupe, Gertrude Ma Rainey, pour y enregistrer plusieurs de ses chansons. Entre des agents qui ne cherchent qu'à faire du profit et des musiciens mis au banc de la société, toutes les tensions raciales apparaissent. Levee, le joueur de trompette, sera celui qui va déclencher le drame final.

Table des illustrations (dans le texte)



http://www.yalerep.org/press/r_05/rep6/index2.html

Représentation de *Ma Rainey's Black Bottom* en 1984, mis en scène par Lloyd Richards, au Yale Repertory Theatre. Charles S. Dutton, Leonard Jackson, Robert Judd, Theresa Merritt and Jon Seneca. Photo de William B. Carter.



http://www.yalerep.org/press/r_history/index3.html

James Earl Jones dans le rôle de Troy Maxson. Mise en scène de Lloyd Richards, au Yale Repertory Theatre en 1985. Photo de William B. Carter.



http://static.guim.co.uk/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2013/3/3/1362309256963/Fences-008.jpg

Adaptation de Fences, en 2013, au Theatre Royal de Bath par Paulette Randall. Lenny Henry (à gauche) interprète le personnage de Troy ; Ashley Zangazha (à droite) celui de Cory. Photographie : Nobby Clark.

