Derrière le voile

L'impossible résolution musicale des antagonismes raciaux aux États-Unis

Emmanuel Parent

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/29420>

DOI : 10.4000/lhomme.29420

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 2 mai 2007

Pagination : 81-88

ISBN : 978-2-7132-2126-2

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Emmanuel Parent, « Derrière le voile », *L'Homme* [En ligne], 182 | avril-juin 2007, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 24 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.29420>

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_182&ID_ARTICLE=LHOM_182_0081

Derrière le voile. L'impossible résolution musicale des antagonismes raciaux aux États-Unis

par Emmanuel PARENT

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2007/2 - N° 182

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2126-2 | pages 81 à 88

Pour citer cet article :

—Parent E., Derrière le voile. L'impossible résolution musicale des antagonismes raciaux aux États-Unis, *L'Homme* 2007/2, N° 182, p. 81-88.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Derrière le voile

L'impossible résolution musicale des antagonismes raciaux aux États-Unis

Emmanuel Parent

C'EST DE FAÇON, pour ainsi dire, inédite qu'un écrivain blanc américain s'empare de l'épineuse question de la race aux États-Unis : choisissant de développer cette vertigineuse problématique dans le monde idéal de la musique – un monde auquel on attribue souvent les qualités les plus éthérées –, Richard Powers explore dans son roman, *Le Temps où nous chantions*, la tension entre le métissage culturel et le contenu racialisé des identités musicales. Toute culture naît bien évidemment de l'échange, aucune ne saurait se prévaloir d'une hypothétique pureté, et son ou ses arts en portent la marque irrémédiable. Les États-Unis n'y font pas exception et illustrent ce « syncrétisme originaire »¹ plus que tout autre pays. Pourtant, nulle part plus que dans la société américaine on ne s'est évertué à nier aussi désespérément cette formidable dynamique de l'échange entre les peuples. La première mesure de cette politique de déni fut l'interdiction des mariages mixtes. Et, si par malheur ce tabou se voyait transgressé, c'est alors toute la société qui s'efforçait de faire appliquer la loi d'airain qu'on appelle « l'hypodescendance » : « "L'hypodescendance. Tu connais le terme ?" Je fis oui de la tête. J'étais l'enfant de ce terme. "Ça signifie qu'un enfant issu de parents de castes différentes appartient nécessairement à la caste inférieure" » (p. 683). C'est après la Guerre de Sécession que les choses se sont ainsi figées aux États-Unis. Auparavant, comme dans de nombreuses sociétés de ce continent conjuguant esclavage africain et immigration coloniale, on reconnaissait des niveaux intermédiaires de couleurs : *mullatoes*, *quadroons*, *octoroons*²... Après l'abolition de l'esclavage, la règle de la goutte de sang unique (*one drop rule*) se généralisa³, ramenant toute personne

1. Voir Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses*, Paris, Payot, 1999 [1^{re} éd. : 1990] : notamment p. 10.

2. Le recensement américain cesse de prendre en compte ces catégories à partir de 1920.

_____ À propos de Richard Powers, *Le Temps où nous chantions*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Richard. Paris, le Cherche midi, 2006 (« Collection Lot 49 »). [Éd. orig. amér. : *The Time of our Singing*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2003.]

ayant au moins un ancêtre africain dans sa généalogie dans la catégorie de « blackness » – cette règle condamnant tout espoir de franchissement des barrières de castes.

Telle est la conjoncture dans laquelle vont évoluer pendant près de huit cents pages les trois enfants de Delia Daley, une chanteuse classique noire de Philadelphie, fille d'un médecin influent de sa communauté, et de David Strom, physicien juif allemand émigré à New York en 1939, dernier rescapé d'une famille qui sera exterminée dans les camps. Fruits d'un amour impossible (et même illégal sur les deux tiers du territoire jusqu'aux années 1960), ces enfants seront élevés dans le culte exclusif de la musique, seul domaine qui dans l'intimité du cocon familial sera décrété vierge de toute propriété de classe ou de race et les préservera de l'hostilité du monde extérieur. Mais les incidences d'une équation aussi improbable seront elles aussi délibérément extrêmes : Jonah, l'aîné, deviendra, dans le monde des Blancs, un ténor de renommée internationale ; la petite sœur, Ruth, suivra, elle, l'appel de son nom (elle est souvent dénommée *Root* [« racine »] ou *Rootie*) et rejoindra les Black Panthers ; quant à Joseph, le cadet, qui est aussi le narrateur du roman, il sera ballotté entre ces deux pôles de leur identité et tentera de préserver ce qu'il reste d'une famille éclatée. Écartelé donc entre les sommets de l'art classique où évolue son frère et la ferveur nationaliste qui anime sa sœur, Joseph aurait pu se tourner vers le jazz – cette musique qui ne cesse de tisser le blanc et le noir – pour assumer son héritage complexe. Mais, ayant été form(at)é à la très sérieuse Juilliard School of Music, il ne pourra s'épanouir pleinement dans cette identité musicale et errera dans une sorte de purgatoire en acceptant de jouer dans le cadre médiocre d'un piano-bar de station balnéaire, n'éprouvant que mépris pour ce qu'il est devenu. Si l'histoire se concentre sur le parcours de Jonah, c'est donc son frère cadet, Joseph, qui monopolise les questions existentielles du roman.

Tout en choisissant d'unir deux élites de groupes raciaux apparemment opposés, les Juifs et les Noirs, mais néanmoins liés par l'expérience de la discrimination, Richard Powers échafaude une composition familiale et sociale souvent rocambolesque (Albert Einstein en personne apparaîtra par exemple pour jouer quelques notes de violon !), et ce afin de mieux réifier une stratification tout aussi absurde. Il montre ainsi comment la ségrégation brise le rêve américain de l'autoréalisation de soi, qui, pour le plus grand malheur des populations noires, fait également partie de leur condition d'hommes modernes et de leurs aspirations les plus profondes.

La musique est souvent le moyen de transcender les barrières raciales. Dans le cas de Jonah, cela semble d'ailleurs réussir puisque le timbre exceptionnel de sa voix lui permettra de réaliser une brillante carrière professionnelle jusque dans les salles les plus prestigieuses d'Europe. Toutefois, l'arrière-plan historique des cinquante

3. Elle était pourtant au fondement de l'institution de l'esclavage aux États-Unis. On peut en effet faire remonter cette règle au décret promulgué en 1662 par l'État de Virginie qui stipulait que tout enfant issu de races différentes serait ravalé au rang d'esclave. Cf. également l'article de Lawrence A. Hirschfeld, « La règle de la goutte de sang ou comment l'idée de race vient aux enfants », *L'Homme*, 1999, 150 : 15-40 (et le texte de Pierre Savy dans ce numéro, pp. 55-80 ; *ndlr*).

années durant lesquelles se déroule l'intrigue ne cesse d'entraver ce parcours. Jonah et son frère Joseph, qui l'accompagne au piano, bien que non politisés et censés être à l'abri derrière leur statut privilégié de musiciens classiques, sont en effet régulièrement rattrapés par l'actualité qui fait naître un malaise autour d'eux : le meurtre et l'atroce mutilation d'Emett Till en 1954, la farce – immortalisée par Charles Mingus dans ses *Fables of Faubus* – de l'intégration scolaire hautement militarisée de neuf enfants noirs à Little Rock en 1957, la marche sur Washington de 1963, les émeutes de Watts en 1964 auxquelles ils se retrouvent mêlés, tous ces événements viennent troubler le confort qu'ils avaient cru trouver. Jusqu'en 1992, à Los Angeles South Central, où le gigantesque brasier urbain déclenché par l'acquittement des policiers ayant passé à tabac Rodney King a finalement raison de la vie de Jonah. Après avoir reçu une pierre sur la tête, celui-ci succombe – ironie du sort – d'une hémorragie de l'oreille, organe par lequel il commit, lui le métisse, le sacrilège de s'immiscer dans (ou d'entacher) la pureté raciale de la musique occidentale.

“For white folks only”

La contradiction d'un art à la portée universelle qui ne parvient pas à cacher la racialisation de toute production culturelle sur le sol américain est donc le nœud gordien du roman de Richard Powers.

Pour les uns, notamment les rescapés du vieux continent qui, forts de leur innocence toute européenne, souscrivent naïvement à cette vision, la musique classique se paie le luxe insolent d'évoluer au-delà des connotations raciales :

« Comme la plupart des champions de la culture occidentale, Reményi [le premier professeur classique des garçons Strom] prétendait qu'il n'existait pas vraiment de races – géants, nains et Walkyries mis à part. Il saisissait les obscures subtilités d'un Parsifal plus facilement qu'il ne pouvait imaginer les humiliations qu'avait endurées notre mère, simplement parce qu'elle voulait chanter de la musique européenne. [...] Il pensait que la musique – sa musique – appartenait à toutes les races, à tous les temps, à tous les lieux. Qu'elle s'adressait à tous les peuples et apaisait toutes les âmes. C'était le même homme qui avait chanté Wotan jusqu'en 1938, sans jamais soupçonner l'avènement du crépuscule des dieux » (pp. 142-143).

Pour d'autres, l'universalité de la culture européenne est curieusement asymétrique : elle concerne tout le monde mais tous ne peuvent la revendiquer. C'est le père de Delia – le grand-père noir des enfants – qui formule le plus lucidement cet argument. Pilier de sa communauté, médecin rationaliste au fait de la science occidentale, mais qui « au milieu de cette littérature blanche perfide comme un matin de givre, avait lu Du Bois » (p. 101), le Dr Daley est un moderniste noir, au sens de Paul Gilroy⁴. Sa double position d'intellectuel et de paria lui permet de saisir toute l'ambiguïté de l'universalisme moderne, et de ne pas s'étonner que

4. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*. Trad. de Jean-Philippe Henquel. Lille, Kargo / Paris, L'Éclat, 2003 [1993] : chap. II et VI.

les idéaux les plus nobles, fondateurs de la démocratie, aient vu le jour à la même époque que l'intensification capitaliste de l'esclavage. Il revendique l'héritage des Lumières mais connaît aussi sa complicité avec la terreur raciale : cet héritage est universel, mais « for Whites only ». Dès lors, la relation avec son gendre David Strom cristallise son difficile rapport avec le monde blanc. Ce dernier a en effet participé en tant que physicien au Manhattan Project, à l'origine de la bombe atomique. Le Dr Daley, qui a perdu un fils pendant la guerre, aurait dû se réjouir, en tant que patriote, de la contribution décisive de la bombe à la fin du conflit. Mais il ne peut s'empêcher de lire l'impact de la deuxième bombe en termes raciaux, une lecture qui échappe à David Strom. S'adressant à son gendre par lettre, le médecin noir interprète le conflit mondial comme un affrontement entre les races plus que comme une victoire de la démocratie sur le fascisme :

« Ce pays doit savoir le danger qu'il y a à persévérer dans cette voie. Il comprend comment cet acte sera perçu au regard de l'Histoire. Aurait-il lâché cette bombe sur l'Allemagne, le pays de Bach et autres Beethoven qui vous sont si chers ? L'aurions-nous utilisée pour annihiler une capitale européenne ? Ou bien cette arme a-t-elle été conçue depuis le début pour être utilisée contre des individus d'une autre couleur de peau ? (p. 505) ».

Cette vision des choses a très certainement reçu un écho important au sein des masses noires-américaines après 1945. Amiri Baraka (ex-LeRoi Jones) nous rappelle par exemple au détour d'une analyse de l'état d'esprit des jeunes jazzmen d'après-guerre ce sarcasme qui circulait dans Harlem : « Et cette bombe, ce n'est pas sur les Allemands qu'ils l'ont lancée ? Comment ça se fait ? »⁵ Voilà tout le fossé qui sépare deux intellectuels américains pourtant enclins au dialogue. Le Dr Daley s'en réfère d'ailleurs à son expérience quotidienne pour justifier son interprétation, une expérience qui façonne profondément son modernisme et auquel David est étranger, exactement comme le formule Paul Gilroy⁶.

Dans un autre registre mais selon la même problématique, si le Dr Daley comprend l'aspiration à la culture européenne de sa fille, il lui semble criminel d'ignorer la ligne de partage des couleurs et d'entretenir les enfants du jeune couple dans une ignorance qui ne pourra être que source de frustration. Selon le père de Delia, cette prétendue neutralité est bien la marque des Blancs et c'est ce qu'il reproche à la méthode d'éducation choisie par David Strom et sa femme :

« Nous essayons de les élever... au-delà des considérations de race. Le seul monde stable où il soit possible de survivre ».

« "Au-delà de", ça veut dire blanc. C'est les seuls qui peuvent se permettre "au-delà de" » (p. 591).

5. Amiri Baraka/LeRoi Jones, *Le Peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*. Trad. de Jacqueline Bernard. Paris, Gallimard, 1968 [1963] : 270. Cf. également Emmanuel Parent, « Ralph Ellison, critique de LeRoi Jones », *L'Homme*, 2007, 181 : 131-150.

6. Cf. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir...*, *op. cit.*

C'est au dominé que revient la tâche de respecter scrupuleusement la frontière raciale, et de rester, comme le chante et le joue Louis Armstrong, « on the sunny side of the street ». Le dominant, lui, peut s'aventurer où bon lui semble.

Double conscience

Pourtant, la communauté noire-américaine tout autant que les Wasp ont reçu en héritage le patrimoine culturel occidental. Chez Richard Powers, nous trouvons une exposition poignante du fait que si les pratiques sont racialisées, l'émotion musicale, elle, ne l'est pas. Ainsi est-ce au son de l'*Ave Maria* de Schubert que vibre le public rassemblé dans une congrégation noire :

« En chantant, Delia sentit que les cœurs de la congrégation exultaient et s'envolaient avec elle, tandis qu'elle savourait la progression du morceau. Par sa voix, elle protégeait ces âmes et les maintenait dans la même immobilité que les notes elles-mêmes, à l'abri, si près de la grâce. Le public respirait avec elle, les cœurs battaient à sa mesure. Elle avait assez de souffle pour arriver au bout de la phrase la plus longue. Ses auditeurs étaient en elle, et elle en eux, aussi longtemps que duraient les notes » (p. 106).

Certes, la radicalisation des années 1960 a abouti à un rejet, de la part des masses noires politisées, de la culture blanche. Un séparatisme choisi plutôt que subi semblait préférable à une intégration toujours différée. En repoussant la composante blanche de la culture noire-américaine, le nationalisme culturel noir a tenté de résoudre à sa manière la tension interne de la culture américaine. Ce rejet a sa place dans le roman avec le personnage de Ruth. Mais la position des frères Strom ressemble plutôt à celle de ces nombreux musiciens de jazz, qui, comme Charles Mingus ou Nina Simone, ont fait état de leur fascination pour la musique occidentale et de leur ambition frustrée de devenir des musiciens classiques. L'antagonisme entre les deux corpus est avant tout social, mais l'enracinement dans la musique noire n'exclut bien souvent pas un sincère intérêt pour la tradition savante européenne. Voilà typiquement une expression de la « double conscience », formulée la première fois par W. E. B. Du Bois pour qui « le Noir est une sorte de septième fils, né avec un voile et doué d'une double vue »⁷. C'est en tout cas en ces termes que Ralph Ellison décrit l'état d'esprit des jazzmen des années 1930, des musiciens qui, comme Walter Page, Earl Hines ou Count Basie, sont peu suspects d'acointance avec le « Third Stream »⁸, mais sont au contraire pleinement représentatifs de la tradition du blues :

« Vous voyez, ce qui est souvent mal compris aujourd'hui est qu'il n'y avait pas toujours de division entre les ambitions des musiciens de jazz et les standards de la musique classique ; l'idée était de maîtriser les deux traditions. [...] Des gens comme

7. William E. B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*. Trad. de Magali Bessone. Paris, éd. Rue d'Ulm, 2004 [1903] : 11 et sq.

8. Courant du jazz théorisé à la fin des années 1950 par Gunther Schuller, qui s'efforçait de sophistication le jazz grâce au formalisme classique, et dont les « fugues » du Modern Jazz Quartet sont une bonne illustration.

Lawrence ou Page – et il y en avait beaucoup d'autres – avaient reçu une formation classique et possédaient également une riche expérience du jazz. Dès lors, ils ne ressentait pas le besoin de tracer une séparation entre les deux traditions »⁹.

Ralph Ellison a – comme Wilson Hart, un des amis de Joseph Strom dans le roman – caressé le rêve de composer une symphonie où des thèmes afro-américains pourraient nourrir une construction formelle wagnérienne. Mais il opta pour la littérature, un domaine sans doute moins immédiatement racialisé¹⁰ où il lui était plus facile de choisir lui-même ses ancêtres, blancs comme noirs. Dans son roman *Invisible Man*, le *jive* de Harlem jouxte de fait un vocabulaire shakespearien – cette juxtaposition permettant à Ellison d'établir un dialogue entre les différentes racines de son héritage culturel¹¹.

Sketches of Spain

Le personnage de Wilson Hart, bien que marginal, offre peut-être une des seules échappées convaincantes du roman en direction du jazz. Hart, lui aussi élève à Juilliard, ne se reconnaît pas dans l'avant-garde atonale. Peut-être rejette-t-il cette implacable téléologie de l'histoire de l'art occidental qui juge puéril et anachronique son désir de beauté et de consonance enraciné dans son expérience musicale noire-américaine. C'est plutôt le fameux *Concerto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo qui incarne pour lui la perfection, œuvre qu'il fait écouter en totalité à Joseph Strom, puis sur laquelle ils improvisent tous les deux. Cette expérience est une première pour Joseph, qui s'est toujours tenu à distance de l'univers du jazz ; il retrouvera le *Concerto* de Rodrigo des années plus tard, dans l'œuvre de Miles Davis et de Gil Evans, *Sketches of Spain*, qui l'adapta dans le climat modal propre au Davis de la fin des années 1950. Cette écoute est décrite avec beaucoup d'émotion, et Joseph y entend toutes les influences que son parcours de musicien classique l'empêche d'assumer pleinement. Il vit une sorte de réminiscence qui le bouleverse, sans en comprendre tous les tenants et aboutissants. Mais que vient faire l'Espagne dans cette problématique esthético-identitaire de deux jeunes Afro-Américains ?

9. Ralph Ellison, « That Same Pain, That Same Pleasure : An Interview », *Shadow & Act*, in *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. by John F. Callahan. New York, Random House, 1995 : 68-69. Cf. également Emmanuel Parent, 2007, *op. cit.*

10. Cette assertion mériterait d'être plus amplement discutée, mais le domaine sonore a ceci de particulier qu'il est capable de suggérer des associations immédiates, au-delà de toute intention signifiante, entre un simple agrégat de notes et un contexte socioculturel donné. Il est ainsi beaucoup plus facile de « jouer noir » que « d'écrire noir ». C'est sans doute la raison pour laquelle la musique fournit un modèle pour la littérature afro-américaine tout au long du XX^e siècle, en réalisant pleinement l'ambition d'une expression autonome.

11. Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952 (trad. franç. : *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 1969). Remarquons au passage la filiation latente entre la thématique du voile chez Du Bois et l'invisibilité ellisonienne. Ces auteurs se rejoignent d'une part dans leur désir de revendiquer un panthéon intellectuel universel et de l'autre, dans leur volonté d'éclairer le lecteur blanc sur ce qui se passe « behind the veil ». Je remercie Christian Béthune pour ses éclairages sur la parenté entre les deux auteurs.

Le rôle symbolique de l'Espagne pour les Noirs-Américains, bien qu'ayant peu attiré l'attention des *African American Studies*, mériterait sans doute un examen approfondi. En effet, il semble que ce pays représente au sein de la culture européenne une alternative à un autre pôle symbolique, l'esprit germanique, qui incarne quant à lui la volonté hégémonique de la culture occidentale. De fait, c'est l'Allemagne qui a monopolisé le rayonnement et la canonisation de la musique savante occidentale : « [À Juilliard], la musique, c'était les grands Teutons dont le nom commençait par B, ces noms ciselés dans le fronton en marbre : le vieux rêve de cohérence impériale qui hantait le continent dont Da [David Strom] s'était enfui » (p. 219). L'Espagne incarne plutôt une patrie mythique, pas vraiment en Europe, pas vraiment en Afrique. Comme le dit Wilson Hart à Joseph :

« "J'aurai dû y vivre frangin. Dans une autre vie." Non qu'il connût quoi que ce soit de l'endroit, ni ne parlât un mot d'espagnol. "Mon peuple a dû rendre une petite visite à ce pays, y a longtemps. Passer un ou deux siècles sur place... Les Espagnols sont les Noirs les plus au poil qu'on trouve au nord de l'Afrique. Toute cette *soul*, les Allemands sauraient pas quoi en faire, à part l'enfermer à double tour" » (p. 217).

En évoquant l'Espagne avec un son feutré qui contient en lui-même toute l'histoire de la musique afro-américaine, et au travers d'un système musical – la modalité – qui lui permet de contourner l'univers de la musique populaire quant à lui irrémédiablement tonal, Miles Davis parvient à atteindre un ailleurs utopique pourtant perçu comme familier par ce narrateur complètement perdu sur le plan identitaire. La souplesse de l'idiome jazzistique, ouvert depuis le début à tous les métissages, lui permet une synthèse dans laquelle « les lignes mélodiques font l'aller-retour entre l'Andalousie et le Sahara, voire plus au sud, [dans laquelle] toutes les cultures piquent dans les poches les unes des autres, y compris dans les poches de ceux qui se contentent d'écouter » (pp. 320-321). Dans *Sketches of Spain*, Miles Davis réussit le tour de force de construire le seul lieu où un Noir-Américain, ici incarné par Joseph, puisse se sentir chez lui, et cette Espagne mythifiée est un *lieu-qui-n'existe-pas*¹².

12. Loin d'être isolée dans l'histoire du jazz, cette référence semble revenir travailler ses grands créateurs, comme John Coltrane dans *Olé* ou Charles Mingus dans l'album « Tijuana Moods » ou dans les versions européennes des *Fables of Faubus*. Sur la référence à un monde ibérique fantasmé dans les *Fables of Faubus*, voir l'étude de Didier Levallet & Denis-Constant Martin (*L'Amérique de Mingus : musique et politique, les "Fables of Faubus" de Charles Mingus*, Paris, POL, 1991 : 176-177). Toutefois, l'exotisme espagnol qui a affecté la musique classique européenne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle a pu déteindre sur les Américains, qui l'auraient retravaillé à partir de leurs propres proximités hispanophones (le Mexique, Cuba...). Je remercie Denis-Constant Martin pour ces précisions et pour m'avoir rappelé qu'on a tôt fait d'oublier d'appliquer des éléments généraux de la critique culturelle occidentale à la musique afro-américaine – d'autant plus que le *Concerto de Aranjuez* s'inscrit typiquement dans le mouvement des écoles nationales et la récréation d'un folklore européen.

Au terme de ce parcours chaotique, pas de *happy end*, pas de cadence parfaite, même ironiquement formulée par un groupe de free jazz. Ce roman traite une fois de plus « la » grande question américaine, là où Noirs et Blancs se retrouvent aisément, celle de la recherche d'une identité toujours remise en chantier. Ici, la mixité s'est transformée en fardeau pour les enfants de Delia et David Strom, qui butent toute leur vie sur l'impossible franchissement de la ligne de partage des couleurs, sur cette fameuse loi d'hypodescendance. Pourtant, la solution semblait là, toute proche, dans ce métissage idéal que représente la musique et qu'on voulait leur offrir, mais qui, finalement, resta insolemment inaccessible. Depuis l'époque des plantations, la musique semblait pourtant être le seul domaine où justice puisse être rendue pour les afro-descendants, un lieu où les relations de domination sont transposées dans un autre registre et trouvent une résolution différente :

« On ne peut pas être anti-Europe sans être obligé d'amputer plus que le corps ne peut en supporter. Dans tout ce que nous chantons, il y a des notes blanches qui circulent. Mais c'est toute la beauté de la situation. Comme ça, on construit un petit pays, ici, à partir de vols réciproques. Ils viennent par chez nous, piquent tout ce qu'on a. Nous, on se faufile dans leur quartier, en pleine nuit, on repique un petit quelque chose qu'ils n'étaient même pas conscients de posséder et qu'ils ne peuvent même plus reconnaître ! Comme ça il y en a plus pour tout le monde, et le monde est moins uniforme » (p. 695).

Le hiatus entre réalité culturelle et sociale est le paradoxe le plus cuisant de cette démocratie inachevée que sont les États-Unis.

Richard Powers, par sa maîtrise stylistique et sa grande connaissance de la musique, nous fait partager l'univers intime du monde des sons grâce à d'habiles descriptions de sensations d'écoute, de nombreuses métaphores musicales souvent élégantes, et d'espiègles et incessantes « private jokes » sur le petit milieu de la musique classique. On regrette simplement qu'il ne soit pas affublé des mêmes dons d'interprète en ce qui concerne la musique populaire et le jazz, ce qui lui aurait sans doute permis de s'enfoncer plus profondément encore dans le tissu émotionnel de l'Amérique du XX^e siècle. Néanmoins, sa tentative de s'attaquer au travers du prisme musical à la question de la race et à l'histoire de ce siècle, qui selon W.E.B. Du Bois et de nombreux penseurs noirs se confondent en un seul et même problème, a le mérite de prendre les choses à bras le corps.

*École des hautes études en sciences sociales, Paris
Laboratoire d'anthropologie et d'institution de la culture
numa.p@laposte.net*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : hypodescendance/*one drop rule* – musique classique/*classical music* – nationalisme culturel/*cultural nationalism* – double conscience/*double consciousness* – identité culturelle/*cultural identity* – métissage/*interbreeding*.