

D'un frère à l'autre : la responsabilité chez James Baldwin et John Wideman

Berben Jacqueline

Pour citer cet article

Berben Jacqueline, « D'un frère à l'autre : la responsabilité chez James Baldwin et John Wideman », *Cycnos*, vol. 2. (L'Autre), 1986, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/767>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/767>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/767.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

Jacqueline BERBEN

D'UN FRÈRE A L'AUTRE LA RESPONSABILITÉ CHEZ JAMES BALDWIN ET JOHN WIDEMAN

Parmi les variantes du thème des frères ennemis, celle qui met l'accent sur la charité, l'amour du prochain, semble toucher une corde sensible dans l'imaginaire afro-américain. Au plan philosophique, une question éthique se pose au sujet des obligations morales de l'enfant de la réussite vis-à-vis de l'enfant de l'infortune; au plan pratique, la lutte s'engage entre le frère qui mène une vie rangée et l'autre, le marginal révolté, aussi longtemps que le premier s'efforcera d'exercer son influence bénéfique sur le second. Il va de soi que de nobles qualités le poussent à accepter cette mission — la charité et l'amour chrétien, le sacrifice et le dévouement, le courage et la patience. Qu'à cela ne tienne, la médaille a toujours son revers, en l'occurrence, le paternalisme et l'autoritarisme qui viennent exacerber la tendance à diviser le monde en deux camps, « nous et les autres ». D'une simple rivalité entre égaux, le conflit menace de se transformer en bataille fratricide dans le but d'annihiler la personnalité de celui qui refuse de se conformer; car, dans l'esprit de celui qui réussit, il est impératif de s'incliner devant la valeur suprême de l'ordre établi. Les justes, les élus sont, bien sûr, ceux qui obligent les autres, les récalcitrants, à se conformer au modèle idéal, leur inculquant attitudes et valeurs convenables. Mais de quelle couleur sont-ils, ces illuminés, noirs ou blancs ? S'agit-il du salut des brebis égarées grâce à l'heureuse intervention d'un bon pasteur noir venu les ramener au bercail, ou de leur immolation sur l'autel matérialiste de l'exploitation blanche ? Du doute naît l'ambivalence, voire la méfiance qui remet en question toutes les données de la situation. Au prétendu sauveur de s'interroger sur ses mobiles et son rôle et de se définir lui-même par rapport à l'« Autre », s'exposant au danger de s'aliéner et de se trouver « autre » à son tour.

Que la littérature afro-américaine soit particulièrement hantée par ce thème et cette double crise de conscience à l'égard de la responsabilité et de l'identité s'explique par sa nature hybride. Expression d'une culture minoritaire, elle est le fruit, et la proie, de deux traditions, situation précaire qui nourrit la tension et l'urgence du dilemme posé et qui rehausse sa sensation d'être en état de siège avec la société dominante. Les forces venant de l'extérieur visent l'atomisation de la culture noire, s'attaquant à sa cellule de base, la famille nucléaire : alourdis de l'héritage de l'esclavage, de sa politique anti-familiale, mais aussi des interventions du libéralisme, les affres de la misère s'unissent pour miner la stabilité du foyer noir jusqu'à nos jours (1). Seules l'unité, la solidarité, peuvent résister devant leurs assauts redoutables. Ainsi le drame particulier du frère sage s'occupant de l'autre peut-il se lire également comme une allégorie sociale.

Dans un contexte afro-américain, toute question sociale renvoie nécessairement à l'aspect religieux de la culture (2). Relever le problème de la responsabilité par rapport au frère ramène automatiquement aux leçons de la Bible. Inutile de la prononcer, l'infâme riposte de Caïn, « Suis-je le gardien de mon frère ? » : elle résonne jusqu'au dernier recoin du ghetto, mais c'est une riposte refondue dans un contexte moderne et chrétien qui en étouffe l'ironie moqueuse de l'originale, transformant l'interrogation impertinente en déclaration affirmative. Partant du principe que chaque individu est bel et bien le gardien de son frère, celui qui se recon-

naît dans le gardien se trouve tenaillé en même temps entre son respect pour les traditions — l'inviolabilité de la solidarité tribale, de l'amour de son semblable, des liens de parenté — et sa propre identité, son propre intérêt, sa place longuement convoitée au sein de la société bourgeoise. Accepter la responsabilité de l'autre n'est pas une charge à prendre à la légère.

A quelques vingt-cinq ans d'intervalle, deux écrivains noirs américains ont choisi d'analyser les sentiments de culpabilité et de frustration qui déchirent le bienfaiteur en puissance aux prises avec son devoir. Dans son thème principal comme dans ses contrepoints, le récit documentaire de John Wideman intitulé avec propos, *Brothers and Keepers*, se fait la parfaite réplique de la nouvelle quintessentielle dans l'œuvre de James Baldwin, «Sonny's Blues», reprise dans le recueil *Going to Meet the Man* (3). Dans les grandes lignes, Wideman retrace les étapes de l'histoire de Baldwin : le père absent, la mère impuissante rend son fils adulte responsable du sort d'un frère beaucoup plus jeune que lui; or, cet aîné a relativement bien réussi dans la vie puisqu'il est enseignant, pilier de la communauté, père de famille; il est en somme le modèle, guide et mentor idéal pour un adolescent troublé. Pourtant, les années passent, le succès aura éloigné le grand frère du ghetto, de la vie et de la culture «de la rue» et, bon gré mal gré, il aura pris ses distances même avec les siens (4). Il faudra les réconcilier. Quant au cadet, il se présente comme un marginal qui se veut artiste, «star», et qui semble se dissiper dans un milieu où règnent la drogue, la délinquance et le chômage. A la base, la situation semble créer une confrontation entre la maturité responsable et la jeunesse insouciance.

Le lecteur français serait tenté d'y voir une nouvelle fable de la cigale et la fourmi et, jusqu'à un certain point, l'analogie est juste : l'un travaille d'arrachepied, alors que l'autre joue — du piano ou au caïd. La morale de la fable, pourtant, sera tout autre, car, dans la communauté noire américaine, «faire le bon Samaritain» ne provoque pas les sarcasmes qui sont de mise en France, mais conserve le respect qui est dû aux commandements bibliques. Ces deux textes, d'ailleurs, se font l'écho de l'Évangile qui prépare la parabole de Jésus en posant la question «Qui est mon prochain ?» En guise de réponse à l'interrogation extra-textuelle «Qui est mon frère ?», les deux auteurs prennent comme point de départ la doctrine du Christ. Ici, cependant, le mot «frère» est chargé de multiples significations. Le sentiment familial de la race y est extrêmement fort dans la mesure où les titres de mère, frère et sœur servent aussi de noms propres malgré le manque de parenté entre le signifié et le locuteur. Devant le paternalisme implicite de la situation, il ne s'agit pas d'une pure coïncidence si les termes «Brother» et «Daddy» ou «Daddy-O» peuvent avoir le même référent (5). A noter aussi que le Blanc est toujours l'impersonnel, «l'Homme», «The Man», le plus distant des «outsiders», le plus autre des autres, comme le laisse entendre le titre de Baldwin, *Going to Meet the Man*. Bien que dans les deux textes que nous étudions il s'agisse d'un véritable frère dûment inscrit dans le livret de famille — si cela existait en Amérique — il est néanmoins clair que Baldwin et Wideman pensent à une application plus large du principe. Ayant distribué les rôles, ils se mettent à développer l'opposition entre leurs protagonistes, les différenciant l'un par rapport à l'autre. Leur procédé artistique repose sur la connaissance de l'autre, matérialisée dans l'établissement progressif de leur situation, et surtout de leur altérité.

Chez Wideman comme chez Baldwin, l'optique narrative choisie donne la parole au frère «fourmi», dont la première tâche sera de comprendre son cadet avant de pouvoir l'aider à s'en sortir. Ecrivant dans les années cinquante, Baldwin

suit une structure traditionnelle linéaire pour évoquer tous les événements qui, infailliblement, ont séparé les deux frères et ont fini par isoler le plus jeune : il y a eu la guerre, la mort des parents, et, d'une manière prévisible, la difficulté croissante de communication et de cohabitation. Le petit professeur d'algèbre et le pianiste de jazz, Sonny, sont distants de plusieurs années-lumière, au début de la nouvelle de Baldwin. Cet écart provient en partie du rapprochement entre la mère et le fils aîné qui devient son complice, son confident, son petit mari, et, qui partage la lourde part de responsabilité maternelle. En assumant ce rôle, celui-ci se détache plus qu'il ne se rapproche de son frère puisqu'il entend moins ses appels et ne voit en lui que l'image du père qu'il faut rectifier avant que certains traits ne se figent, et en particulier, cette tendance à tout garder pour soi (*GTMTM*, pp. 114-115). Dans le paradoxe se love la tragédie. Ce n'est pas par hasard si l'on retrouve cette même complexité mère-narrateur, cette même incapacité de se comprendre, cette même révolte et tendance au secret dans *Brothers and Keepers*. Chez Wideman comme chez Baldwin, l'extrême gravité des dangers que court le jeune non-conformiste augmente la responsabilité du grand frère d'un enjeu vital : pour le frère de Wideman, Robby, condamné à perpétuité, la menace de la mort est une réalité quotidienne de la vie sous les verrous; pour le jazzman Sonny, flirter avec la drogue inhérente au milieu des musiciens qu'il fréquente aboutira soit à une intoxication soit à une incarcération, toutes deux mortelles. Il faut sauver la vie d'un frère.

Insistons sur le personnage de la mère et la façon dont les écrivains s'en servent pour nouer leur trame. Baldwin utilise une technique de double analepse, une externe, une interne, pour permettre au lecteur de découvrir les ficelles au moyen desquelles la mère manipule le protagoniste, encore qu'elle le fasse avec les meilleures intentions du monde (6). Voici donc que le narrateur se rappelle le jour où, suite aux funérailles du père mal aimé, la mère dévoila enfin la tragédie secrète qui avait empoisonné la vie du défunt : jeune célibataire, lui aussi aurait eu un frère cadet — musicien — qu'il adorait; un soir sur une route de campagne, de jeunes Blancs ivres l'auraient écrasé en voiture devant ses yeux; les sentiments de haine, d'impuissance et de culpabilité lui auraient rongé son image d'homme, le détruisant (*GTMTM*, pp. 116-119). L'homme qui était leur père et que détestaient les deux fils aurait donc joui de circonstances atténuantes devant le tribunal familial. Toutefois, le discours de la mère dépasse le stade d'un simple panégyrique; elle y dose habilement chantage et menace, établissant un parallèle entre le père et le narrateur d'une part, et entre l'oncle inconnu musicien et Sonny d'autre part :

I ain't telling you all this, she said, to make you scared or bitter or to make you hate nobody. I'm telling you this because you got a brother.

And the world ain't changed. (*GTMTM*, p. 119).

Le fils aîné prendra la relève des parents avec le sentiment de la continuité entre les générations. Grâce au présage, il comprend que ce n'est pas un banal problème, mais une tâche héréditaire qui incombe au premier-né par ordre de primogéniture à l'intérieur d'un mythe privé, familial. L'acteur principal du drame prend enfin conscience de la dimension universelle et héroïque de son rôle.

Non contente de lui avoir fait accepter sa charge, la mère indiquera deux fois au narrateur de Baldwin le chemin à suivre, une fois intentionnellement, une fois involontairement. Mère éternelle, elle exige son obéissance avec une dernière remontrance :

You got to hold on to your brother, she said, and don't let him fall, no matter how evil you gets with him. You going to be evil with him many a time. But don't you forget what I told you, you hear? (*GTMTM*, p.119).

En lui conseillant d'être méchant, d'être dur, elle le met en face d'une double épreuve de caractère nécessitant force et amour. Mais l'ironie du sort a voulu que ce soit dans l'admonestation qu'elle lui a lancée que la mère donne au fils aîné la clé-talisman. «You hear ?», elle lui tire l'oreille, et, à son insu, lui fournit les moyens d'accomplir sa quête.

Listen et hear, écouter et entendre, sont les deux mots qui reviennent sans cesse dans les récits de Baldwin et de Wideman parce que le tragique de la situation relève de l'incapacité de parvenir à vraiment écouter l'autre, d'entendre son message et ainsi de participer à sa réalité. Encore nouveau dans son rôle de parent-substitut et dépassé par les événements, le narrateur soldat demande à Sonny de tenir bon et de supporter les inconvénients des dispositions prises, jusqu'à ce que l'aîné soit rendu à la vie civile :

He didn't answer and he wouldn't look at me.

«Sonny. You hear me ?»

He pulled away. «I hear you. But you never hear anything I say.»

(*GTMTM*, p. 125).

Progressivement, Baldwin analyse les multiples difficultés rencontrées pour écouter l'autre, en montrant tour à tour l'effort herculéen qu'il s'agit de faire pour écouter, les risques d'inattention quand on croit écouter, la gêne de se voir démasqué quand on pense sincèrement écouter, et enfin, la seule vraie écoute possible, celle du blues qui libère l'âme et invite à la communion des esprits. Le point culminant de «Sonny's Blues» arrive au moment où le narrateur, assistant à une soirée de jazz proposée par Sonny et ses vieux copains les musiciens avec lesquels il jouait avant d'aller en prison, reconnaît dans le dialogue entre piano et contrebasse le modèle de discours qu'il aurait dû tenir lui-même avec son frère, la communication à double sens qui seule peut amener à la vraie liberté. Chacun pourra ainsi vivre bien dans sa peau, être reconnu comme l'égal de son frère et le savoir, quitte à ne pas refuser son aide, son épaule, sa compagnie, mais en excluant toute idée de tutelle autoritaire. Responsabilité, identité, liberté tortureront Baldwin à nouveau dans d'autres écrits, notamment *Another Country* et *Just Above My Head*, mais c'est grâce à «Sonny's Blues», reprise dans plusieurs anthologies de littérature américaine, que ces trois thèmes atteindront le plus vaste public.

Le dilemme éprouvé par le narrateur de Baldwin et la leçon qu'il en aura tirée, apparaissent également dans le livre de Wideman, *Brothers and Keepers*, mais dans un univers encore plus complexe que dans celui de *Going to Meet the Man*. Malgré les réels progrès effectués par les Noirs américains vis-à-vis de la société blanche entre les années cinquante — qui ont inspiré «Sonny's Blues» — et les années soixante-dix, quatre-vingt — qui marquent *Brothers and Keepers* —, les rapports raciaux restent tendus, compliqués, équivoques. En mettant au pluriel les deux substantifs «les frères et les gardiens» Wideman crée un titre-valise qui renvoie à la réponse de Caïn tout en suggérant une multiplicité de signifiés, d'allusions et de registres. De la même manière, l'emploi de la conjonction *and* semble ambigu : a-t-elle une valeur d'addition, de concession ou d'opposition ? Tantôt frère et gardien à la fois, tantôt frère *mais* gardien, tantôt frères *contre* gardiens, ou nous et les autres, ou encore, frères pour la vie («finders keepers»), ce que perd le terme en précision d'un côté est amplement compensé de l'autre par une plus grande souplesse. C'est cette souplesse même qui permettra à l'auteur de résoudre le conflit de base qui déchire son alter ego imaginaire dans le livre. A l'instar de Baldwin, il s'efforce de concilier ses fonctions avec le respect de l'autre qui exerce sa liberté d'homme. Le frère-gardien est à la limite de la frontière entre ami et

ennemi, frontière balisée par ces trois mots «brothers and keepers». Vouloir garder la mesure des choses dans un monde malade de racisme et d'inégalité finira à la longue par engager le héros dans une espèce de guerre civile. Tôt ou tard arrivera le moment inévitable où il faudra choisir de quel côté se ranger, celui des frères de sang noir ou celui des gardiens, geôliers blancs. L'opposition est classique et patente. Du début jusqu'à la fin de son texte, Wideman insiste sur les deux niveaux de langage; au sens propre comme au figuré, les geôliers — les Blancs — ne cessent de mettre des entraves à toute la race noire, transformant la société en une vaste prison dont eux seuls détiennent les clés. Le narrateur décharge sa culpabilité et sa frustration d'être gardien sur le personnel de la vraie prison où est détenu son frère : car ce personnel symbolise, à ses yeux, l'ensemble de la société blanche. Du frère révolté et marginal, l'opprobre d'être «autre» va se transférer sur l'«Autre» par excellence, l'ennemi blanc.

Avant de plonger dans l'analyse de *Brothers and Keepers*, signalons quelques particularités de structure et de style. Annoncé comme récit véridique, «non-fiction», il rentre mal dans la catégorie des biographies, des documentaires ou des mémoires. La forme se rapproche de celle des dernières œuvres de Norman Mailer ou de Truman Capote où le roman côtoie le reportage et le journal intime, mêlant en vrac les techniques du roman, du journal, de l'essai, de la confession et de l'enquête sociologique. Plutôt poème en prose, *Brothers and Keepers* est le reflet d'une réalité trop cruelle dans une âme sensible; mais c'est un poème jailli de la plus pure tradition noire de poésie engagée, qui incite à l'action plus qu'à la méditation. D'une part, Wideman suit une tendance actuelle vers un genre hybride; d'autre part, il est tellement obsédé par l'histoire du crime et du châtement de son frère que toute son œuvre en est imprégnée, nouvelle comme roman, essai comme script pour la télévision. Devant la gravité de la situation, il met ses meilleurs atouts en jeu : sachant que la transcription de la parole constituait sa meilleure arme, il a misé là-dessus pour faire passer son message (*B/K*, préface). Pari gagné, car la force, l'énergie et la verve de son livre se présentent comme autant d'heureuses conséquences. Aussi abandonne-t-il la narration traditionnelle exploitée par Baldwin en faveur de témoignages multiples apportés par des variantes de sa propre voix et de celle de son frère. Son récit part et repart, se reprend, se transforme sans se cloisonner dans des chapitres classiques. Souvent, en pleine phrase, le récit du personnage, c'est-à-dire de l'auteur, écrivain et professeur de faculté qui vit avec l'angoisse de sa propre réussite face à l'échec retentissant de son frère, se transforme en monologue intérieur, coupé à son tour par le récit de Robby, le frère imaginaire que l'écrivain a créé afin de se glisser dans sa peau. A un moment donné, c'est la version un peu décousue d'un Robby qui est censé être «le vrai», mais qui semble toujours parler par la bouche du grand frère; quelques pages plus loin, c'est alors vraiment l'imagination débridée de l'auteur qui retravaille les données de l'histoire, leur accorde une forme, une continuité plus compréhensibles. De temps à autre, ce sont des extraits des lettres et des poèmes du vrai Robby qui font irruption. Une petite manie dénonce la présence du grand frère : dans cette foule de narrateurs, Wideman a tendance à anticiper, préparer, expliquer et interpréter au préalable le récit que va faire Robby. C'est, transposé au niveau textuel, l'autoritarisme bien intentionné de l'afné qui veille sur le cadet. Le narrateur anonyme de «Sonny's Blues» veut diriger le choix de carrière et le mode de vie de son frère; le narrateur John Wideman arrange les paroles de Robby, le seul aspect de sa vie qui ne soit pas déjà régenté. Là où le protagoniste de Baldwin procède naïvement à la découverte de la réalité de son frère, la *persona* de John Wideman

prend du recul et aperçoit sa propre image dans le miroir des entretiens qu'il reproduit, se voit passer à côté de la vérité et hurle contre son ineptie et son inefficacité qui le rendent prisonnier du système et font hésiter sa langue entre le parler noir et le blanc (7).

Ce problème de langue concrétise la différence essentielle entre la vie des deux frères : John, ayant fait de brillantes études, est devenu professeur de littérature et romancier primé alors que Robby, ayant toujours préféré la compagnie des petits voyous du quartier à celle des livres, récolte le chagrin au fond de sa cellule, incarcéré pour vol à main armée où il y eut mort d'homme. C'est ce crime mais aussi les destinées différentes réservées par le sort aux frères Wideman qui ont déclenché la crise de conscience de l'écrivain au sujet de sa responsabilité de frère. Déjà romancés dans son recueil de nouvelles, *Damballah*, ainsi que dans le roman *Hiding Place*, les éléments de la tragique aventure présentés dans *Brothers and Keepers* sont ici soigneusement reconstitués : les œuvres d'imagination primaient la fuite, transformée en rêve hallucinatoire et en lutte intérieure; le récit dit «véridique» quant à lui met l'accent sur la préparation de l'arnaque fatale, sur l'attitude décontractée et ludique arborée par Robby et ses compagnons vis-à-vis du crime, sur le détail de l'homme abattu, dans sa fuite, l'arrestation et la condamnation qui s'ensuivirent. Wideman décrit tout cela sans ambages. Cette évocation mouvementée mais objective ne cache nullement la contradiction sous-jacente entre les palmes de l'un et la prison de l'autre. A la crise de conscience vient s'ajouter une crise d'identité. «Qui est-ce, lui, qui suis-je moi, qui sommes-nous ?» La réponse nous est livrée peu à peu, au fur et à mesure que l'enquête avance, que les vrais mots de Robby font leur chemin dans le texte, écartant et remplaçant les envolées lyriques du frère John. Cependant, la prudence est à recommander : si les propos authentiques de Robby sont la jauge de la victoire sur lui-même de John, leur transformation littéraire apporte à l'expérience sa profondeur essentielle. Pour que John comprenne Robby, il lui faut d'abord comprendre un ami de son frère, Garth, par exemple, et apprécier comment sa disparition fut le catalyseur du passage définitif de Robby dans le monde du crime. Voici donc que le récit de la maladie, de la mort et des funérailles de Garth est raconté deux fois de suite, une première fois pour établir les faits, une deuxième fois pour les traduire en émotions. Remarquons de nouveau la technique de l'analepse et de la mère-instrument qui, comme la mère de Sonny, offre la clé-talisman au héros en puissance. D'ailleurs, c'est encore elle qui, par son exemple, lui apprend à rejeter le sentiment de culpabilité devant le Mal sur l'ennemi blanc, anonyme et collectif : «*They had killed Garth, and his dying had killed part of her son; so the battle lines were drawn. Irreconcilably. Absolutely.*» (*B/K*, p. 69). Loin d'être une révoltée, la mère se retrouve dans la position de Sonny adolescent : «*She could see their side, but they steadfastly refused to see hers.*» (*B/K*, p. 72). Précisément, Wideman entend faire valoir son point de vue à elle ainsi que celui de Robby; et pourtant, il ne connaît pas vraiment lui-même ce point de vue. *Brothers and Keepers* est le journal de bord des tentatives d'un homme pour percer le silence qui entoure les paroles de son frère prisonnier. On le voit désespérément chercher le début de l'histoire, le bout du fil d'Ariane qui lui permettra d'avancer. Tel un contrepoint en musique, au mouvement de marginalisation progressive du frère cadet déjà rencontré chez Baldwin s'ajoute un mouvement parallèle symétrique qui embarque le bourgeois narrateur pour un voyage intérieur. Ce qui n'était qu'implicite dans «*Sonny's Blues*» devient explicite dans *Brothers and Keepers*. Baldwin s'était contenté d'esquisser rapidement le narrateur, se concentrant sur le portrait de Sonny qui le

montre sous les traits d'un être anormal, complètement assimilé à sa musique, «all wrapped up in some cloud, some fire, some vision all his own» (*GTMTM*, p. 126). Figure apocalyptique à sa façon, Sonny représente une espèce de menace cachée pour tous ceux qui l'entourent sans pouvoir pénétrer son message codé. Heureusement, il finit par se révéler «prince», «dieu» de la nouvelle musique de jazz, et, par conséquent, justifié, réhabilité, respecté. Wideman voudrait faire autant pour Robby. Imiterait-il consciemment «Sonny's Blues» quand il souligne le côté narcissique de Robby — son désir d'être une vedette dans un monde parallèle, de goûter aux jeux interdits — en l'occurrence, la drogue ? Le cas de Robby, pourtant, est encore plus caractériel : il y a aussi le souci de sa réputation de dur, de méchant, son obsession pour les vêtements qu'il porte, son incapacité de concevoir les choses ou de s'exprimer en dehors d'un contexte de films ou de chansons populaires, sa conception de la vie comme une surprise-partie continue, et son impression de ne faire que jouer à la vie, surtout aux gendarmes et aux voleurs (8). Tout comme le narrateur de Baldwin, la *persona* de John ne trouve aucune ressemblance de famille dans ce portrait du frère et paraît même sentir une sorte de fossé de générations entre Robby et lui. Néanmoins, au fur et à mesure qu'il commence à entendre la vraie voix de son frère, il le «relâche», il lui rend un peu de sa liberté psychique; et du même coup, il détruit son auto-satisfaction, car il se sait alors tout aussi égoïste et narcissique que Robby. Après tout, «exproprier» l'histoire de son frère pour la refondre dans son propre moule, la narrer dans ses propres paroles, vouloir faire de Robby son sosie, un poète et raconteur, sert moins à rattacher Robby au monde bourgeois qu'à renforcer l'image paternaliste de John. Ce n'est que dans son univers privé que celui-ci peut s'ouvrir; ce n'est qu'une fois ayant désigné du doigt «les autres» et établi sa propre altérité qu'il peut commencer à entendre son frère, à raser le mur qui les sépare au sens propre comme au sens figuré, mur qui lui sert aussi de repère dans sa propre évolution, que John peut se rapprocher de Robby (*B/K*, p. 25).

Finalement, le lecteur peut se poser la même question à propos des deux œuvres que nous étudions ici : à qui appartient cette histoire ? Chez Baldwin, le lecteur putatif commence par tout voir avec les yeux du narrateur anonyme, le frère bourgeois; peu à peu, il se dissocie de ce guide qui manifeste une cécité socio-culturelle inquiétante parce qu'il ne sait pas lire le message clair qui se répète à son intention (9). S'étant aperçu qu'il a affaire à un «unreliable narrator», le narrataire doit changer totalement de direction et revoir toute l'histoire sous un nouvel angle, remettant en question la marginalité de Sonny ainsi que l'erreur prétendue de son choix de vie (10). Chez Wideman, le narrataire tend l'oreille pour capter la voix de Robby et s'étonne d'entendre simultanément celle des deux frères criant aussi fort l'un que l'autre pour échapper à la prison, l'un d'une prison de béton et d'acier, l'autre d'une prison de chair et os. Conscient dès le début qu'il avait toujours été un étranger dans sa famille, «foreign to the rhythms of their lives» (*B/K*, p. 10), et qu'il avait toujours redouté Robby comme une force sombre et inconnue, ce n'est qu'à la fin du livre que le narrateur-auteur apprécie à sa juste valeur sa propre marginalité. Les écailles lui tombent enfin des yeux et comme le frère de Sonny il se rend à l'évidence : pour suivre son frère, pour vraiment l'écouter et l'entendre, il lui faudra renoncer à sa mentalité de Blanc de classe moyenne et renouer avec la communauté de ses frères noirs (11). C'est suffisant pour le narrateur-auteur, mais pour Robby ? Au lieu de laisser au lecteur une image fixe mais ambiguë promettant épiphanie et apocalypse — le verre de lait et de whisky qui reluit au-dessus de la tête de Sonny, secoué par les vibrations de son piano

«like the very cup of trembling» (*GTMTM*, p. 142) (12), le livre de Wideman s'offre au narrataire comme s'il était Dieu, maître d'imposer ou d'écarter la coupe de la mort après avoir jugé le cas Wideman (*B/K*, p. 199). Comme dans «Sonny's Blues», une dialectique s'opère dans *Brothers and Keepers*, jetant le doute sur l'exactitude et la fiabilité du langage et finissant par y substituer comme moyen de communication la musique populaire noire, à une différence près : c'est une musique de paroles ici, mais de paroles que l'on écoute grâce aux vrais rythmes de la vie noire qu'elles reproduisent (13). Ainsi John arrive à entendre et à aimer Robby à travers les paroles de disques populaires noirs, paroles désormais enregistrées dans l'imagination collective des deux frères autant que celles que leur grand-père avait emportées dans ses bagages en quittant le sud pour le nord, des chansons qui «documentaient sa survie» (*B/K*, p. 198). John redécouvre Robby dans la meilleure tradition de la famille; lui aussi apprend à lire le message qu'il ignorait jusqu'alors :

There will necessarily be distance, vast discrepancy between any image I create and the mystery of all my brother is, was, can be. We both know that. And he'll never be satisfied, but he's giving me the benefit of the doubt. Not complaining overtly, but reminding me that there's more, much, much more to know, to learn. He's giving me a song, holding open a door on a world I can never enter. Robby can't carry me over to the other side, but he can crack the door and I can listen. (*B/K*, p. 198).

La première victoire est celle qui élimine la perception du frère comme marginal, l'aspect négatif de son altérité, tout en lui conservant l'aspect positif, le droit d'être celui qu'il est. La deuxième reste à remporter : lui ayant accordé une audience en lisant ce livre, le narrataire finira-t-il par juger Robby un déviant coupable qui mérite son triste sort ou une victime accidentelle qui fait les frais de la rupture entre la société blanche bourgeoise et la société noire parallèle qui est tout son contraire ? Existe-t-il un droit d'être autre ?

NOTES

- (1) Parmi d'autres, voir K. Sue Jewell, «Use of Social Welfare Programs and the Disintegration of the Black Nuclear Family», in *The Western Journal of Black Studies*, Winter 1984, Volume 8, n° 4, pp. 192–198.
- (2) Idem. Voir également Robert Bone qui cite trois sources inséparables dans la littérature afro-américaine : la Bible, le Sud, et l'angoisse pour l'avenir. *Down Home : A History of Afro-American Short Fiction from Its Beginning to the End of the Harlem Renaissance*, Yale, New Haven, 1975, pp. XIX-XX.
- (3) John Edgar Wideman, *Brothers and Keepers*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1984; James Baldwin, «Sonny's Blues» (1957), in *Going to Meet the Man*, Michael Joseph, London, 1965 (*Face à l'homme blanc* en traduction française). Par la suite nous n'utiliserons plus que l'abréviation B/K ou GTMTM incorporée au texte pour désigner ces deux ouvrages.
- (4) C'est le cas typique de l'intellectuel noir. Voir Harold Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual from Its Origins to the Present*, William Morrow, New York, 1967.
- (5) Clarence Major, *Black Slang, A Dictionary of Afro-American Talk*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1971, pp. 27, 44.
- (6) Ici, nous suivons la théorie et la terminologie de Gérard Genette dans *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 90–91.
- (7) Voir John Wideman, «The Language of Home», in *The New York Times Book Review*, January 13, 1985, pp. 1, 35–36; voir aussi Micere G. Mugo, «Language and Revolution with Reference to Afro-American Literature» in *Jolisco*, 2, i (1974), pp. 42–46.
- (8) Voir le portrait du Narcisse moderne tracé par Christopher Lasch dans *The Culture of Narcissism : American Life in an Age of Diminishing Expectations*, 1959, réédition Abacus, London, 1980, pp. 53, 59, 86.
- (9) Cf. Keith E. Byerman, «Words and Music : Narrative Ambiguity in «Sonny's Blues»», in *Studies in Short Fiction*, North Carolina, 1982, volume XIX (4), pp. 367–372, p. 367.
- (10) Au sujet du «unreliable narrator», voir Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961, pp. 158–159; pour le concept du narrataire, voir Gérard Genette, pp. 266–267 ainsi que John Preston, *The Created Self : The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction*, Heinemann, London, 1970.
- (11) Cf. John M. Reilly, «Blues pour Sonny» : la communauté noire selon James Baldwin», in Therman B. O'Daniel, ed., *James Baldwin et son œuvre*,

Nouveaux Horizons, Paris, 1980, trad. de *James Baldwin : A Critical Evaluation*, Howard University Press, Washington, 1977, pp. 183–190, p. 189.

- (12) Voir Byerman, p. 371, ainsi que la Bible, édition de King James, Isaie, 57 : 17–23.
- (13) Cf. Byerman, p. 371.