

ARLEM QUARTET

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE IDÉIMONTÉE

N° 262 - Octobre 2017



LUCIOLES

MAC
MAISON
DES
ARTS
CRÉTEIL

COMÉDIE DE CAEN
CCW DE BORMANDÉ

CANOPÉ
ÉDITIONS

AGIR

Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia par intérim

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial de Canopé

Île-de-France

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture
de Réseau Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture
de Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire
et des représentants des directions territoriales
de Réseau Canopé

Auteurs de ce dossier

Isabelle Evenard, professeure de lettres

Sophie Vittecoq, professeure de lettres-histoire

Directeur de « Pièce [dé]montée »

Jean-Claude Lallias

Coordination éditoriale

Céline Fresquet, Canopé DT Normandie

Secrétariat d'édition

Aurélien Brault, Canopé DT Normandie

Mise en pages

Aurélien Jaumouillé, Canopé DT Bretagne
et Pays-de-la-Loire

Sybille Paumier, Canopé Île-de-France

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Descclouds

Photographie de couverture

Photographie de répétition du spectacle

Harlem Quartet

© Patrick Berger

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04623-9

© Réseau Canopé, 2018

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie [20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris] constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Les auteures adressent leurs chaleureux remerciements à la troupe pour son accueil et son aide, en particulier à Élise Vigier.

Avec le soutien de l'Institut français & région Bretagne, La Chartreuse – Centre national des écritures du spectacle, *Face Contemporary Theater*, programme développé par *Face Foudation* et les services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis, financé par la *Florence Guld Foundation*], l'Institut français et le ministère français de la Culture et de la Communication, L'Avant-Scène-*Princeton University's Department of French and Italian Theater Workshop* et de la SPEDIDAM, société de perception et de distribution qui gère les droits des artistes interprètes en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.

Et l'ADAMI qui gère et fait progresser les droits des artistes-interprètes en France et dans le monde. Elle les soutient également financièrement pour leurs projets de création et de diffusion.

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National-Paris

Remerciements : Service culturel de l'Ambassade de France à New York et au 104-Paris | décor construit par les ateliers de la Comédie de Caen

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

ARLEM QUARTET

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 262 - Octobre 2017

D'après le roman *Just Above My Head* de James Baldwin

Adaptation et mise en scène : Élise Vigier

Traduction, adaptation et dramaturgie : Kevin Keiss

Avec Ludmilla Dabo, William Edimo, Jean-Christophe Folly,
Nicolas Giret-Famin, Makita Samba, Nanténé Traoré
et les musiciens, Manu Léonard et Marc Sens

À l'image : Saul Williams et Anisia Useyman

Assistante et collaboration artistique : Nanténé Traoré

Scénographie : Yves Bernard

Création images : Nicolas Mesdom

Création musique : Saul Williams, Manu Léonard et Marc Sens

Création lumières : Bruno Marsol

Création costumes : Laure Mahéo

Maquillages et perruques : Cécile Kretschmar

Régie générale et plateau : Camille Faure

Régie vidéo : Romain Tanguy

Régie son : Eddy Josse et Luis Saldanha

Production Théâtre des Lucioles – Rennes

Coproduction La Comédie de Caen – CDN de Normandie,
la Maison des Arts et de la Culture de Créteil,
le Théâtre national de Bretagne-Rennes

Sommaire

5	Édito
---	-------

6	AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !
---	---

6	Découvrir l'univers du spectacle
7	Explorer quelques thèmes
15	Réfléchir au passage du roman à la scène

16	APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL
----	---

16	Un roman sur le plateau
20	La scénographie de la mémoire
25	Le tragique et l'humour
27	De l'individu à l'universel
29	Résonances actuelles
29	Pour aller plus loin

30	ANNEXES
----	----------------

30	Annexe 1. Des extraits à lire à voix haute
43	Annexe 2. Un texte documentaire sur le gospel
44	Annexe 3. Des phrases de l'adaptation d'Élise Vigier et Kevin Keiss
45	Annexe 4. Un extrait de l'adaptation, pour travailler un projet de scénographie
48	Annexe 5. La scène de la disparition de Peanut
49	Annexe 6. Extraits sur la situation des Noirs entre 1945 et 1975

Édito

Avec *Harlem Quartet*, Élise Vigier propose une plongée dans l'univers et dans la langue du romancier américain James Baldwin, dans l'Amérique des années 1949 à 1975, pour nous parler de sujets à la résonance très actuelle dans un dispositif qui associe au plateau intensité de l'incarnation, vidéo et musique.

Harlem Quartet, paru aux États-Unis en 1979, met en avant les questionnements essentiels de son auteur, écrivain profondément engagé dans les luttes pour les droits civiques. À partir du constat que nous sommes tous enfermés dans des rôles qu'on nous impose, il a mené toute sa vie une réflexion sur les façons de s'en libérer. Ses œuvres, et celle-ci en particulier, résonnent dans notre présent, sur les thèmes de la peur de l'autre, de l'orientation sexuelle, des divisions ethniques et religieuses, de l'éducation des enfants, de l'appropriation possible par chacun de son histoire sans s'enfermer dans des catégories.

Harlem Quartet raconte le trajet intime de personnages plongés dans les situations et les événements des États-Unis des années 1949 à 1975, à Harlem et ailleurs. On suit en particulier le personnage de Hall, en deuil de son jeune frère, à travers les méandres de sa mémoire qui structurent le spectacle et que la scénographie s'attache à manifester.

Le dossier met l'accent, avant la représentation, sur l'appropriation par les élèves du contexte du récit et des personnages principaux, à partir d'extraits de l'adaptation pour la scène ; il cherche à faire réfléchir sur les façons possibles d'adapter l'espace-temps du roman à la scène. Le travail après la représentation permettra, entre autres, d'explorer les moyens scéniques par lesquels le jeu de la mémoire des personnages est rendu sensible aux spectateurs.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

DÉCOUVRIR L'UNIVERS DU SPECTACLE

Les activités proposées dans cette partie ont pour but une première découverte de l'univers de James Baldwin, que le spectacle a à cœur de transmettre. Elles ont pour supports des documents de travail et de médiation de la compagnie : l'adaptation-traduction du roman pour la scène faite par Élise Vigier et Kevin Keiss et un reportage vidéo-journal de voyage réalisé lors du séjour de la compagnie à Harlem.

INTERROGER LE TITRE ET L'AUTEUR

Demander aux élèves quels mots associer à ceux du titre : « Harlem » et « Quartet ». Chacun son tour va écrire ses propositions sur un panneau pour obtenir une collection de mots représentant le titre.

Demander ensuite de dresser une carte d'identité de l'auteur James Baldwin. Elle donnera ses dates et lieu de naissance et décès, ses principales œuvres (roman, théâtre, essais), les principales thématiques de son œuvre. Elle sera accompagnée d'une photographie de l'auteur.

Ces deux premières activités permettent d'entrer dans l'univers du spectacle par le biais du titre et de l'auteur. Elles sont menées rapidement et donnent quelques pistes sur le spectacle : « Harlem » qui renvoie à un lieu de l'action typique de New York ; « Quartet » qui renvoie au chiffre 4 comme les quatre personnages principaux du spectacle mais aussi à la musique, au jazz, qui peut se jouer à quatre musiciens ; l'auteur qui place le cœur de l'action chez les Afro-Américains des années 1949 à 1975.

LIRE DES EXTRAITS DE L'ADAPTATION D'ÉLISE VIGIER ET KEVIN KEISS

Répartir les extraits donnés en annexe 1 dans des groupes, en leur demandant d'en préparer une lecture à voix haute. Les extraits A à F sont des dialogues. L'extrait G est un monologue qui peut être lu par un seul lecteur mais aussi traité en chœur, avec l'aide du professeur. L'extrait H est un monologue donné en anglais et en français ; il apparaît sous ces deux formes dans le spectacle. Sa lecture peut être l'occasion d'un travail avec le professeur d'anglais. On peut ne travailler que sur la version anglaise, ou faire une lecture alternée où la traduction française fera écho aux phrases en anglais.

- Le texte doit être clairement audible et articulé.
- Il doit être adressé au public (il ne s'agit pas de mettre en scène les extraits) ; demander aux lecteurs de donner régulièrement leur regard aux auditeurs. Si possible, utiliser des pupitres disposés face à ces derniers.
- Lire les didascalies.
- Chaque lecteur, au début, énonce le nom et l'âge du personnage dont il lit le texte.
- Réfléchir aux variations possibles de rythme et d'intensité, en s'inspirant éventuellement des propos de Kevin Keiss : « J'ai choisi de proposer une typographie qui fonctionne par retours à la ligne. Sans point. Cela fonctionne comme des unités de souffle proposées. Il n'y a jamais de point. Ce sont les idées qui mènent le sens. Évidemment, libre aux acteurs d'en tenir compte ou non, ils pourront s'en inspirer ou non. »

Présenter les lectures dans l'ordre de leur apparition dans le spectacle. Puis, interroger les élèves sur les thèmes, les personnages, les situations, les préoccupations qu'ils auront identifiées. Les inviter à formuler d'éventuelles interrogations afin d'y revenir par la suite.

REGARDER LE CARNET DE VOYAGE-VIDÉO RÉALISÉ PAR LA COMPAGNIE À HARLEM

Il s'agit ici d'éveiller l'imaginaire des élèves sur un quartier que tout le monde connaît de nom, un quartier dont tout le monde se fait une représentation plus ou moins juste : à la fois étranger, fascinant, inquiétant et familier. La compagnie a commencé son travail sur le spectacle par un voyage à Harlem pour s'imprégner des lieux, de l'ambiance et revenir avec des images, sources d'inspiration pouvant servir la scénographie ou construire la représentation des personnages.

Interroger les élèves sur ce que représente Harlem pour eux, afin de faire émerger les représentations des uns et des autres.

Regarder la vidéo (8 min 09 s) : www.theatre-des-lucioles.net/spip.php?article132

Puis rédiger l'acrostiche « Harlem » afin de dresser un portrait de ce quartier tel que l'on peut l'imaginer d'après le reportage.

En regardant ce documentaire, on retrouve la ville de **New York** avec une entrée dans le cœur de **Harlem** par le carrefour de **Malcom X** boulevard/Lenox Avenue et de la 125^e rue ouest. On voit la ville avec **ses immeubles** de briques rouges, on observe un **quartier vivant** nuit et jour. On y voit des portraits d'habitants afro-américains mettant en parallèle les **années 1950 et 2010**. On rencontre **des enfants**, des féministes, **des ouvriers, des personnes âgées** ; mais aussi des « Grands » comme **Malcom X, Martin Luther King** ou encore **Mohamed Ali**, Joséphine Baker, Nina Simone. Ces portraits symbolisant la **richesse culturelle** afro-américaine mais aussi la **combativité**, l'engagement politique des Noirs américains pour améliorer leur quotidien. Les portraits sont comme un résumé de leur histoire sur les 70 dernières années. Le reportage donne aussi une importance toute particulière à l'**école** et l'éducation qui donnent à connaître **James Baldwin** ; par exemple, il permet de s'interroger sur la **condition des Noirs**, dictée par les **Blancs** et de réagir en s'organisant en associations, en mouvements politiques. **La religion**, accompagnée du gospel (autre manifestation culturelle importante), semble donner l'espoir et l'**optimisme** nécessaires pour aborder un **avenir** limité par les **difficultés** quotidiennes qui les empêchent de se projeter dans un avenir lointain. On y retrouve aussi des **quartets** musicaux et amicaux qui sont au cœur du récit de la pièce. Enfin, ce carnet de voyage est accompagné d'une bande-son où les élèves entendent l'univers musical de Saul Williams, créateur de la musique du spectacle.

À l'issue de ces activités, faire noter à chaque élève trois ou quatre mots qui désignent ce qu'ils en retiennent et ce qu'ils imaginent du spectacle à venir. À partir de cette collection de mots, fabriquer un nuage de mots (par exemple avec le logiciel nuagesdemots.fr) qu'on pourra laisser affiché dans la classe.

EXPLORER QUELQUES THÈMES

Tout en développant des préoccupations universelles concernant l'amour, la famille, la musique ou le temps qui passe, *Harlem Quartet* est fortement ancré dans un contexte historique, social, culturel, artistique auquel il importe de sensibiliser les élèves en vue d'une bonne réception de la représentation. Il est probable que le nuage de mots réalisé précédemment aura suggéré certaines des propositions qui suivent. Celles-ci prévoient de diviser la classe en six groupes pour y répartir les thématiques essentielles du spectacle. L'un des groupes travaillera sur les personnages du spectacle, afin de favoriser leur identification lors de la représentation. Chaque groupe aura la tâche de faire une recherche et de mener une réflexion puis d'en rendre compte à la classe, selon les consignes et les modalités proposées.

JAMES BALDWIN ET SES QUESTIONNEMENTS

MATÉRIEL ET DOCUMENTS À DISPOSITION

Une interview filmée de James Baldwin (environ 15 min, en français) archivée par l'Ina : www.ina.fr/video/I09211837/james-baldwin-a-propos-de-son-enfance-a-harlem-video.html

Regarder l'interview (plus d'une fois si nécessaire) et noter les thèmes principaux qu'elle aborde. Nommer ces thèmes et expliquer brièvement quelles idées Baldwin formule sur eux. Faire un portrait de l'auteur. Préparer une brève introduction de présentation de la vidéo.

RESTITUTION À LA CLASSE

Introduire le document et nommer les thèmes que la classe devra repérer en le regardant, puis le projeter à la classe. Présenter brièvement le personnage de Baldwin et l'analyse de ses idées. Lancer un échange dans la classe afin que les auditeurs puissent poser des questions et compléter ou discuter la présentation du document.

PISTES DE RÉFLEXION

Dresser un portrait de l'auteur du texte permettra de comprendre, en voyant la représentation, que les héros du récit sont comme des « fragments » de James Baldwin et que les thématiques de la pièce sont ses questionnements profonds : l'enfance et l'éducation ; la situation des Noirs américains ; l'idée que le « negroe » est une figure inventée, fantasmée, qui ne correspond pas à la réalité ; la volonté de ne pas se conformer à ce rôle que les Blancs ont déterminé pour les Noirs. Si les élèves en ont besoin, les orienter vers l'observation des propos sur ces points :

- les éléments autobiographiques et le « portrait en action » qu'est l'interview ;
- ce que signifie « être noir » ; la vision de soi-même et son évolution ; les relations avec les Blancs ;
- l'enfance ;
- l'église et la religion, leur rôle dans la formation de Baldwin et la façon dont il les considère ;
- la musique.



James Baldwin à Hyde Park (Londres), en 1969.

© Allan Warren, CC BY-SA 3.0

LA MUSIQUE

MATÉRIEL ET DOCUMENTS À DISPOSITION

- Un texte documentaire sur le gospel et le quartet, donné en annexe 2.
- La page consacrée au concert de Saul Williams dans le programme en ligne de la MAC : www.macreteil.com/fr/mac/event/511/Saul-Williams ; le site du musicien : <http://saulwilliams.com/>
- Définir « gospel » et « quartet » à l'aide de l'annexe 2 ; faire des hypothèses sur leur importance dans le spectacle, en les reliant aux extraits lus précédemment.
- Préparer une présentation du musicien Saul Williams qui a composé la musique du spectacle. Définir l'expression « spokenword ».
- Choisir une composition (ou un extrait) de Saul Williams à faire écouter à la classe. Chaque membre du groupe, en écoutant ce morceau, note quelques mots : des éléments qu'il peut associer à cette musique – couleur, lumière, lieu, époque, émotion, phénomène atmosphérique, mouvement, objet... Puis, les élèves écrivent un texte poétique à partir de ces notes, en commun ou personnellement.

RESTITUTION À LA CLASSE

Présenter les recherches avec une illustration sonore. Lire le ou les poèmes écrits, à haute voix, tout en diffusant le morceau de Saul Williams choisi. Proposer à la classe de formuler, à partir de ces divers éléments, des hypothèses sur la musique dans le spectacle : son importance, sa nature, son utilisation...



Saul Williams.

© Geordie Wood

PISTES DE RÉFLEXION

Le générique du spectacle mentionne trois musiciens (dont deux seront sur scène), ce qui signale le rôle essentiel de la musique, non seulement dans le récit, mais aussi dans la dramaturgie. La musique du roman de Baldwin, c'est le gospel, chanté par Arthur et le quartet des Trompettes de Sion. Élise Vigier a choisi d'adapter le roman à la scène « avec de la musique, puisque le gospel est présent à chaque page, mais de revisiter le gospel avec un musicien, Saul Williams, qui est un musicien noir américain, afro-punk, slammeur, absolument inidentifiable – comme James Baldwin aimait à le rappeler, il ne faut jamais être identifié à une chose mais à mille, et l'identité n'est pas une chose figée. Donc Saul va nous écrire cette musique¹ ». Il s'agit, ainsi, d'éviter la reconstitution historique tout en choisissant une musique qui garde en elle la mémoire du gospel.

HARLEM

MATÉRIEL ET DOCUMENTS À DISPOSITION

Une image de Harlem, proposée par la compagnie, à consulter sur le site www.macreteil.com/fr/mac/event/509/Harlem-Quartet

Des sites internet sur Harlem : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Harlem> ; www.newyorkcity.fr/quartier-harlem-new-york/ ; <http://etats-unis.americas-fr.com/new-york/harlem.html>

Observer la photographie, la décrire, la légender et dire, en quelques mots, quelle atmosphère règne dans ce lieu.

Toujours à partir de la photographie mais aussi en s'aidant éventuellement d'informations trouvées sur les sites Internet, écrire un reportage sur Harlem. La photographie serait une illustration de cet article de presse. Pour aider les élèves, voici un questionnement possible :

- contextualiser la scène : pourquoi le reporter/photographe est présent à cet endroit, à ce moment ? Comment a-t-il rencontré ces deux hommes ?
- présenter les deux hommes et les liens qui existent entre eux, pourquoi sont-ils au cœur de cet article ?
- expliquer la (ou les) raison(s) de cette photographie.

RESTITUTION À LA CLASSE

Présenter les reportages sur Harlem en projetant la photographie.

PISTES DE RÉFLEXION

Sur cette photographie de Jack Garofalo, on voit une rue de Harlem. On est alors plongé dans un univers urbain avec une ambiance morose, où les couleurs vives contrastent. On constate un certain délabrement des immeubles et des vitrines de magasins au premier plan à droite, mais aussi une certaine saleté qui règne dans les rues avec des papiers qui traînent par terre, des poubelles qui débordent, des caniveaux pleins de débris et des tâches sur le trottoir au premier plan.

Le magasin « Drugs » est sans aucun doute une pharmacie mais ce mot, qui signifie aussi drogue, stupéfiant, donne un aspect inquiétant au quartier accentué par la présence à gauche de l'image de personnes qui attendent, adossées à des réverbères, des mobiliers urbains, comme des guetteurs ou comme des gens désœuvrés. Par contre, à droite, des personnes marchent d'un bon pas, vers leur quotidien.

Au centre de l'image, apparaissent en plan moyen deux hommes noirs aux tenues lumineuses, qui fixent l'objectif du photographe. Le premier homme est habillé en noir et jaune, il a les yeux mi-clos. Il fume. Derrière, à gauche, le second homme est habillé tout en bleu, avec un chapeau blanc en paille. Il semble plus souriant, presque moqueur. Il montre du doigt le photographe, son objectif. C'est la seule personne qui paraît joyeuse.

¹ Vidéo de présentation du spectacle sur le site de la Comédie de Caen : www.comediedecaen.com/programmation/2017-2018/harlem-quartet

On notera que les couleurs jaune, noire et bleue sont présentes par de nombreuses touches sur la photographie : le jaune du pull de l'homme de droite, les vêtements de la femme et l'homme qui marchent à sa droite, les panneaux de rues à gauche, le panneau publicitaire à droite du magasin « Drugs » ; le noir du pantalon de l'homme de droite, des magasins, des escaliers des immeubles à droite ; le bleu des vêtements du deuxième homme, de la fumée qui sort de la fumée de la cigarette, du pull de l'homme qui marche au fond, à droite, devant le magasin « Drugs ».

À partir de ces remarques, on peut imaginer un reportage qui aurait comme thématique : la vie ordinaire à Harlem ; la misère à Harlem ; la rencontre avec des habitants de Harlem qui luttent ou subissent ; le déclin économique, dans les années 1970-1980, de certains quartiers comme Harlem ; un projet de rénovation de quartiers comme Harlem ; etc.



1

1: Signalisation de l'avenue Lenox et du boulevard Malcolm X, quartier de Manhattan (New York).

© Phillie Casablanca, CC BY 2

2 : Le théâtre Apollo du quartier d'Harlem.

© Hans Joachim Dudeck, CC BY-SA 3.0



2

« JUST ABOVE MY HEAD »

MATÉRIEL ET DOCUMENTS À DISPOSITION

- Le titre original du livre de James Baldwin : *Just Above My Head*.
- En annexe 3, une collection de phrases du texte du spectacle qui font écho au titre et renvoient à une dimension spirituelle.

Durant la vidéo « Carnet de voyage » vue dans la première partie, nous entendons des habitants de Harlem qui réagissent à la phrase issue du titre original du livre : *Just Above My Head*.

Demander aux élèves d'écrire, en cinq lignes, une réponse personnelle à la question : qu'y a-t-il juste au-dessus de ma tête ? Puis, les disposer dans l'espace de la classe (certains restent assis à leur place, d'autres sont debout, d'autres sont assis par terre) et leur demander de lire leur texte soit avec une prise de parole spontanée, soit déclenchée par un regard de celui qui a lu à celui qui va prendre la parole. Faire alterner ces textes avec des phrases choisies dans l'annexe 3.

RESTITUTION À LA CLASSE

Les élèves présentent le travail préparé ci-dessus qui parle à la classe de leur état d'esprit sur des thématiques comme le passé, le quotidien, l'avenir et les croyances.

PISTE DE RÉFLEXION

Le roman écrit par James Baldwin et qui est à l'origine de la pièce s'intitule, dans sa version originale, *Just Above My Head*. Cette phrase semble interroger le lecteur sur ce qu'il y aurait juste au-dessus de sa tête. C'est une phrase qui lance une réflexion sur la place du passé, du temps qui passe avec les souvenirs qui construisent une vie comme un bilan de vie au soir d'une vie. Il interroge aussi sur ce qu'il y a après la vie, sur la place donnée à la spiritualité, aux croyances que l'on porte. Ce titre donne également une source d'espoir, une envie de lister des objectifs à atteindre, de dessiner une utopie qui permettrait de donner un sens à une vie, d'observer son présent pour mieux se pencher sur son avenir. Mais ce titre peut enfin signifier qu'il existe une épée de Damoclès au-dessus de la tête de chacun.

L'HISTOIRE DES AFRO-AMÉRICAINS DES ANNÉES 1940 À 1970

« Ce que les sociétés veulent vraiment, idéalement, ce sont des citoyens qui, simplement, obéissent, aux règles de la société. Si une société y parvient, alors elle court à sa perte. L'obligation de toute personne qui s'estime responsable est d'examiner la société et d'essayer de la changer et de la combattre – quels que soient les risques encourus. C'est le seul espoir pour la société. La seule façon de la changer. »

James Baldwin, conférence pour enseignants à New York (« L'enfant noir. Son image de soi »), 16 octobre 1963.

MATÉRIEL ET DOCUMENTS À DISPOSITION

- http://oliviermouginot.theatre-contemporain.net/public/oliviermouginot/CHRONOLOGIE_NOIRE_AMERICAINE.pdf
- <http://statutdesnoirs.e-monsite.com/pages/de-1945-a-1970-la-lutte/la-condition-des-noirs-en-1945.html>
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Afro-Am%C3%A9ricains>
- <http://alice.html.be/Pages/histoire/20eme2.htm>
- www.lefigaro.fr/histoire/2015/02/20/26001-20150220ARTFIG00324-segregation-et-discriminations-aux-etats-unis-dans-les-annees-60.php
- www.acontresens.com/contrepoints/histoire/18_4.html et pages suivantes : 5 et 6 : www.youtube.com/watch?v=mBBgUn8fgmU

Voici quelques sites (ci-dessus) qui parlent de l'histoire des Afro-Américains entre les années 1940 et les années 1970. Les lire et composer un exposé qui :

- explique la situation des Afro-Américains en 1940 et celle des années 1970 ;
- dit ce qui a changé en positif pour la population noire des États-Unis dans ces trente années ;
- détaille les difficultés qui persistent pour ces Noirs américains durant cette période ;
- présente un leader du mouvement de « marche vers la liberté » ;
- fait connaître un fait divers issu de ces années.

RESTITUTION À LA CLASSE

L'exposé de l'histoire des Noirs américains entre les années 1940 et 1970, période donnée par le spectacle pour mieux comprendre les enjeux de la narration du spectacle.

PISTES DE RÉFLEXION

Le contexte historique de la pièce est celui des années 1949-1975. C'est une époque clé pour les Noirs américains qui ont montré pendant la Seconde Guerre mondiale puis la guerre du Vietnam combien leurs rôles militaire, social et économique furent importants alors qu'ils restent encore considérés comme des êtres inférieurs à la population blanche. Les années 1950 et 1960 marquent le réveil d'une volonté politique forte pour obtenir, dans un pays démocratique où la liberté et l'égalité sont au cœur de sa constitution, les mêmes droits qu'un Américain lambda. Ils s'organisent en mouvements politiques menés par différents leaders dont le plus célèbre a été Martin Luther King. Ils obtiennent quelques avancées mais le racisme perdure et leur vie quotidienne reste marquée par la pauvreté, la peur, les arrestations abusives, les ghettos, les difficultés en tout genre. Ils participent à l'émergence d'une culture afro-américaine mondialisée et riche, touchant tous les domaines artistiques avec, par exemple, en musique, le jazz, le disco ou le hip-hop dans les années 1970.



Martin Luther King et Malcolm X.

© Age Fotostock

LES PERSONNAGES

MATÉRIEL ET DOCUMENTS À DISPOSITION

Le texte des extraits déjà lus (annexe 1) ; des feuilles ou des fiches cartonnées format A5.

Recenser les différents personnages et faire une fiche sur chacun d'entre eux, où seront notés d'abord son nom puis les informations fournies par les extraits du texte sur son identité, ses caractéristiques, son éventuelle évolution dans le temps ainsi que les hypothèses que l'on peut faire et les questions que l'on peut se poser sur lui. Photocopier quelques jeux de ces fiches.

RESTITUTION À LA CLASSE

Répartir les jeux de fiches dans la classe. Présenter oralement les personnages par groupes en demandant aux auditeurs de rapprocher les fiches concernées, afin de visualiser les regroupements possibles. Nommer chaque groupe, détailler les personnages qui en font partie. Proposer plusieurs regroupements possibles et les expliquer.

PISTES DE RÉFLEXION

Les extraits ne présentent pas tous les personnages que l'on rencontrera dans le spectacle, mais travailler sur ceux qui y figurent permet de faire connaissance avec les principaux et de comprendre globalement le système qui les organise. On peut regrouper les personnages par familles en organisant des arbres généalogiques, par générations, par centres d'intérêt, par liens amoureux, par affinités musicales, par importance dans le récit, par lieux de vie... On peut faire des essais en plaçant différents personnages au centre et en en faisant rayonner d'autres autour d'eux. Il est intéressant aussi de se reporter au titre et de chercher des « quartets » musicaux ou non.



Photographie
de répétition.
© Patrick Berger

RÉFLÉCHIR AU PASSAGE DU ROMAN À LA SCÈNE

« La question de la mémoire est notre principal fil conducteur. La pièce fonctionne comme une plongée successive dans différentes strates de la mémoire et du temps : Hall au présent plonge dans ses propres souvenirs, souvenirs qui sont eux-mêmes imprégnés des souvenirs que d'autres personnages (Jimmy, Julia, Arthur) lui ont racontés. Le public est aspiré dans cette spirale qui le projette dans des temps et des lieux différents. Le Harlem des années 50, 60, 70 défile, faisant apparaître tout un pan de l'histoire américaine. À travers cette remémoration, c'est la tentative pour Hall de saisir le mystère de la vie de son frère qui se dessine. Hall recompose la vie de son frère volée en éclats pour pouvoir la transmettre à son tour, à ses enfants par exemple, au public. Cette plongée dans le passé fait surgir chez Hall des pensées, des sensations parfois inconscientes. Comme si chaque strate de mémoire explorée le mettait peu à peu à nu. »

« Pour nous, il s'agit avant tout de donner à percevoir au public les mouvements de la mémoire de façon plus sensible que logique. »

« La mémoire comme une marche, un trajet dans une ville, dans une histoire, dans Harlem... Hall, narrateur dans le roman, conservera cette fonction sur scène, un peu à la manière d'un guide pour le public qui entraîne d'un souvenir à l'autre comme autant de bonds de mémoire. »

Élise Vigier, Kevin Keiss, Nicolas Mesdom, *Note d'intention*, septembre 2016.

UNE DRAMATURGIE DE LA MÉMOIRE

La narration du roman repose sur les méandres de la mémoire du personnage-narrateur, Hall Montana, qui tente de reconstituer et de comprendre la vie de son frère qui vient de mourir ; c'est aussi sur ce principe que le spectacle est pensé. « *Harlem Quartet* est une balade dans un cerveau comme on marche dans une ville » dit la metteuse en scène. Cohabiteront donc sur le plateau le présent de Hall (1975) et alternativement ou simultanément le temps des plongées dans ses souvenirs d'époques différentes. Il se fait aussi l'écho des récits que lui ont fait d'autres personnages (Arthur, Julia...). Le projet d'Élise Vigier est que ce parcours de la mémoire soit ressenti par les spectateurs plutôt qu'expliqué.

Pour rendre les élèves réceptifs à ce principe organisateur du spectacle, leur proposer ce jeu qui associe déambulation et expression spontanée de la mémoire. Présenter l'aire de jeu comme un espace mental que chacun va parcourir. Demander aux élèves de marcher en silence dans cet espace, en pensant leur déambulation comme une exploration de leur mémoire. Quand l'enseignant en donne le signal, chacun, au moment de son choix, dit une phrase (sans consigne de longueur) qui commence par la formule « Je me souviens... ». Insister sur la clarté nécessaire de la prise de parole qui doit être entendue de tous. Ne pas chercher à s'exprimer trop vite, accepter les longs silences et les phrases dites simultanément. Chacun peut intervenir plusieurs fois ; veiller à ce que tous s'expriment et à ce que personne ne monopolise la parole.

COMMENT REPRÉSENTER L'ENCHEVÊTREMENT DES LIEUX ET DES ÉPOQUES ?

Puis on demandera aux élèves de réfléchir à la façon dont la scénographie peut mettre en valeur le cheminement de la mémoire et du temps.

Suivant les strates de la mémoire de Hall Montana, le récit fait alterner différentes époques qui vont de 1949 à 1975. On y voit donc grandir et évoluer les personnages, on traverse différents lieux : des quartiers de New York comme Harlem, Manhattan ou différentes villes américaines comme Spring Hill (proche de Nashville), Birmingham, Atlanta, San Francisco ; mais encore des lieux comme des rues, maisons, églises, intérieurs de restaurant ou d'hôtel, chambre d'hôpital... Il est alors important que les élèves s'interrogent sur la mise en scène du temps qui passe, des lieux qui défilent aussi bien dans leur nature que leur époque pour mieux observer ces évolutions sur scène.

À partir de l'extrait de l'adaptation donné en annexe 4, demander de créer un projet de scénographie qui réponde à la question : comment signifier les changements de lieux et l'alternance des époques ? Les élèves peuvent choisir de fabriquer une maquette, de dessiner un schéma ou d'utiliser un logiciel de modélisation 3D. Leur projet peut prendre en compte tous les éléments disponibles dans le théâtre contemporain (décors, éclairages, bandes sonores, vidéos, costumes...) pour opérer des choix pertinents et justifiés. Chaque groupe présente et défend son projet.

Après la représentation, pistes de travail

Harlem Quartet est un spectacle prenant et dense, où les destins et les thèmes s'entremêlent dans une structure narrative complexe qui fait voyager le spectateur dans le temps et l'espace. Face à cette richesse de la représentation, il faut d'abord permettre aux élèves de partager et de confronter leurs expériences de spectateurs.

Demander à chaque élève de compléter de son côté la phrase « C'est un spectacle sur... ». Puis, faire un tour de parole où chacun lit la phrase qu'il ou elle a écrite, en précisant qu'il ne faut pas s'interdire de répéter ce que d'autres ont pu dire. Le retour des mêmes éléments a son intérêt.

On peut attendre des noms de personnages puisque plusieurs destins évoluent et se nouent. Ou bien les sentiments qui les lient : l'amour, l'amitié, l'angoisse, la solitude. Ou encore des thèmes : la musique, la mémoire, la vie des Noirs aux États-Unis dans les années 1950 à 1970, la lutte pour les droits civiques. Ou peut-être des éléments scéniques comme le rôle des images ou les performances musicales...

Ces premières réactions permettront de fonder le travail de la classe après la représentation.

UN ROMAN SUR LE PLATEAU

LA FABLE

Entamer un travail de remémoration plus précis en s'attachant à reconstituer la fable. Cette activité permettra de se mettre d'accord sur ce qui est raconté et d'obtenir une trame narrative du spectacle, importante pour poursuivre la réflexion, puisque le récit se construit sur l'évolution dans le temps des personnages et de leurs relations.

Demander aux élèves par petits groupes de se remémorer une scène marquante selon eux. Chaque groupe détaille oralement quelques éléments propres à identifier la scène (personnages et situation, décor, objets, costumes, musique...) et lui donne un titre. Faire, au tableau, la liste de ces titres puis les replacer collectivement dans l'ordre chronologique. Rajouter éventuellement d'autres scènes qui viendraient en mémoire au cours de ce travail de mise en commun.

LA NARRATION

Ce qu'il faut éclaircir aussi, c'est le mode de narration, qui rappelle que *Harlem Quartet* est à l'origine un roman. En effet, on assiste au va-et-vient entre le récit au présent fait par Hall, le plus souvent directement adressé au public, et la représentation de ses souvenirs.

Demander aux élèves de se rappeler comment commence le spectacle et comment il se termine.

Lorsque le public est dans la salle avant le début de la représentation, il voit un plateau nu auquel un mur noir, qui s'étend sur presque toute l'ouverture, laisse peu de profondeur. À jardin, quelques installations techniques pour les musiciens. Lorsque l'acteur qui joue Hall entre, on ne sait pas vraiment s'il est en jeu ou non ; d'ailleurs, tous ne le remarquent pas et la salle, toujours éclairée, ne se tait pas jusqu'à ce qu'il s'adresse aux spectateurs, à l'avant-scène. Le « personnage narrateur » établit le lien par l'adresse directe au public. Peu à peu, la salle s'éteint et la narration laisse place à l'action.

La représentation se termine aussi par des paroles que Hall, seul sur scène, adresse au public. Tout commence et finit entre Hall et nous. Un lien privilégié se tisse ainsi entre l'acteur/le personnage et les spectateurs, qui partagent le même présent – même si ce présent est aussi une fiction puisque le personnage qui s'adresse directement à nous prend la parole dans une histoire qui se déroule en 1975.

Pour préciser la remémoration, demander à quelques élèves de lire pour leurs camarades ces extraits (page suivante) du début et de la fin du spectacle, en essayant de retrouver comment les comédiens adressent ces paroles dans le spectacle. Réfléchir ensuite au rôle de ces passages dans la structure du récit. Comment définir ce qui est raconté entre ce début et cette fin ?

Photographie de répétition.

© Patrick Berger



PARTIE 1, 1

(Les premiers mots du spectacle.)

Hall

Ce putain de sang a d'abord jailli par ses narines
Ça fait trembler les veines de son cou
Et puis le torrent écarlate a explosé par sa bouche
Il a atteint ses yeux et l'a aveuglé
Et Arthur est tombé tombé tombé tombé

[...]

Tout devient impossible
Illisible face à un événement plus inimaginable que sa propre mort

PARTIE 1, SCÈNE 3

(Extraits du dialogue entre Hall et son fils.)

Tony

Mon oncle
Arthur
Il était comment ?

[...]

Hall

Tu veux la vérité, je suis en train d'essayer de te dire la vérité
Peu importe laisse-moi te dire fiston
Je suis fier de mon frère
Ton oncle
Et je serai fier de lui jusqu'au jour de ma mort
Et toi aussi tu devrais l'être

[...]

Tony *(baissant les yeux et souriant sans le vouloir)*

Je pensais que c'était un mec dingue et génial
Regardant son père.
Je l'aimais
C'est pour ça que
Je voulais que tu me dises

PARTIE 5

Voilà
C'est bientôt la fin de l'histoire et je vous laisse imaginer ma terreur
Raconter mon histoire pour raconter celle de mon frère
Pour déjouer l'amour et la mort

(Les derniers mots du spectacle.)

Et toujours dans mon rêve je lui dis
« Non ils vont découvrir ce qu'il y a au bout de la route
Au bout de la route de route y'a rien mec
Rien que nous »
Et je me suis réveillé
Et mon oreiller était mouillé par mes larmes

Ces quelques extraits mettent l'accent sur l'objectif de Hall lorsqu'il s'adresse aux spectateurs. Il s'agit pour lui de faire ressurgir le souvenir de son frère mort avec un double enjeu : parvenir à consentir à sa mort et perpétuer sa mémoire pour son fils. Ainsi, entre le début et la fin de la représentation, nous partageons les souvenirs qu'il raconte, qui s'animent sur le plateau ou qui nous parviennent par les écrans.

LES PERSONNAGES

Lancer la réflexion sur les personnages à partir de leur prise en charge par les comédiens : six interprètes pour quinze personnages.

Dans un premier temps, interroger les élèves sur les éléments (le jeu, les costumes, les postures, la gestuelle, la diction...) qui leur ont permis de reconnaître les différents personnages.

Dans un second temps, demander aux élèves de prendre une perruque et un accessoire ou un élément de costume, puis de présenter deux personnages différents sous la forme d'une déambulation dans un espace de jeu ou sous la forme d'un tableau fixe. Comment peut-on identifier ces différents personnages ?

Pour cette activité, l'enseignant, avec l'aide des élèves si nécessaire, aura apporté différentes perruques et différents accessoires sans forcément de lien avec le spectacle.

Comme le montre le générique du programme, les acteurs jouent tous différents rôles tout en incarnant aussi des personnages qui évoluent dans le temps entre 1949 et 1975.

De prime abord, on remarque les changements de personnages ou d'époque par le costume et la perruque qu'endosse l'acteur. Mais il y a aussi une tenue du corps, un détail du costume comme un pantalon court pour Tony et une gestuelle embarrassée qui confèrent à Makita Samba l'aspect d'un adolescent qui a grandi trop vite.



1 à 3 : Photographies de répétition.

© Patrick Berger



Demander à la classe de constituer trois groupes représentant respectivement Julia, Hall et Arthur. Afin de retracer leur évolution, se remémorer leurs costumes successifs, qui les inscrivent dans une époque tout en révélant leur parcours personnel. S'aider des photographies du dossier.

Réaliser ensuite, pour chacun de ces trois personnages, une affiche avec photographie(s) qui rende compte de ses caractéristiques, de ses costumes successifs, de son évolution, de ses liens avec les autres...

Les costumes marquent l'évolution des âges des personnages mais aussi leur évolution sociale et personnelle. Ainsi, Arthur devient, au fil de la pièce, un adulte qui vit de sa musique. Il endosse des costumes qui deviennent de plus en plus sombres, des chemises de plus en plus blanches, tout en pressentant son homosexualité quand il arbore, torse nu, dans sa salle de bain, des barrettes roses dans les cheveux.

Hall affiche au début et à la fin de la pièce, comme un marqueur du présent qu'il partage avec les spectateurs, une tenue composée d'un pantalon bordeaux et d'un gilet bordeaux et jaune rappelant la tenue d'une des personnes présentes sur l'affiche de Jack Garofalo étudiée avant la représentation. Puis, il est présenté comme un jeune homme de son temps avec des tenues à la mode. Cependant, par deux fois, il aura une tenue marquant la première fois l'histoire (tenue militaire beige de tous les jeunes Américains des années 1950 partant en Corée), la deuxième fois une ascension sociale d'homme d'affaires à San Francisco.

Julia, enfin, apparaît en 1950 en petite fille à la fois angélique par sa tenue blanche, immaculée, et à la fois peste avec ses papillotes blanches dans les cheveux, ses socquettes blanches (élément présent pratiquement tout au long du spectacle). Elle peut même sembler un peu ridicule dans cette tenue caricaturale de prêche, de petite fille en dissonance avec le corps adulte de l'actrice. Elle demeure, dans les années 1953, encore une petite fille quand elle vit seule avec son père même si sa robe blanche est remplacée par une jupe bleu marine et un débardeur bleu, rayé de rouge devant. Elle a fini par se construire et affirmer son identité de femme métissée en deux étapes vestimentaires clés : dans les années 1960, après son séjour dans le sud des États-Unis, elle revient star du mannequinat, avec une tenue moderne marquant la femme libre qu'elle est devenue. Puis, dans les années 1970, à la recherche de ses origines en Afrique, elle revient comme une femme afro-américaine qui porte un tee-shirt jaune accompagné d'une jupe africaine en wax jaune et marron.

LA SCÉNOGRAPHIE DE LA MÉMOIRE

« Je pensais à quoi moi qui tente vainement de rassembler les morceaux éclatés de mon histoire ?

Moi qui tente de bégayer cette histoire ?

Terrifié malgré moi

Espérant être capable d'affronter ce que je n'ose qu'à peine affronter. »

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 2, 7.

« Screens behind screens, memories behind memories. »

Saul Williams, performance du 10 novembre 2017 à l'issue de la représentation.

Demander aux élèves de signaler un moment de la représentation où ils ont eu l'impression que ce que l'on voit sur le plateau est un surgissement de la mémoire de Hall ; encourager à détailler les éléments concrets qui créent cette impression.

Pour favoriser une observation précise et concrète, répartir entre des groupes les éléments de la scénographie à observer, en vue d'en rendre compte à la classe.

Groupe A : décrire le dispositif construit sur le plateau, au début de la représentation et dans quelques-unes de ses transformations. Viser le plus de précision possible dans l'identification des panneaux et écrans ; utiliser pour cela une photographie prise lors de la construction des décors, qui montrent leur envers, ainsi que les photographies de la maquette (après).

Décrire quelques mouvements et utilisations des panneaux et écrans, et dire quels effets sont produits, quelles significations on peut en tirer.

Identifier le rôle de la lumière dans l'utilisation du dispositif.

Le dispositif se structure à partir d'un cadre de scène qui occupe toute l'ouverture du plateau. Le regard ne distingue pas ce qui est au-dessus ni sur les côtés. Son implantation, assez proche de la face, dégage une avant-scène. Un rectangle se découpe dans sa partie inférieure, constituée de quatre panneaux carrés mobiles centrés, qui peuvent glisser sur des rails latéralement ou vers le lointain, dégageant une autre aire de jeu en profondeur. L'ouverture permise par les panneaux mobiles est assez basse par rapport à l'ensemble du cadre. Selon leur agencement, cette aire est plus ou moins ouverte ou fermée latéralement et vers le lointain ; cela permet de figurer les différents espaces de la fiction. Les panneaux mobiles sont des écrans, au double sens de cloison et de surface de projection. Ils sont faits dans un matériau qui leur permet d'être opaques ou non selon l'éclairage. D'autres écrans sont utilisés derrière le cadre de scène, ce qui permet des projections à divers niveaux de profondeur. L'ensemble, cadre, panneaux, sol, est noir.

La lumière joue de façon diverse dans ce dispositif. Elle a deux sources essentielles. D'abord, les projecteurs qui peuvent produire un éclairage homogène dans certaines scènes (par exemple dans l'appartement de Julia en 1958) ou créer des effets de clair-obscur ou encore sculpter l'espace en profondeur et jouer entre les panneaux mobiles (beaucoup de scènes sont éclairées par des faisceaux latéraux). Les projections vidéo contribuent à éclairer le spectacle et dessinent ou suggèrent, elles aussi, les espaces de la fiction.

La scénographie d'Yves Bernard réalise le projet d'Élise Vigier de rendre sensible concrètement le fonctionnement de la mémoire. Des images du passé semblent surgir du noir ambiant. Le jaillissement lumineux des projections vidéo et l'éclairage local, souvent indirects, font apparaître des réminiscences. De même, l'extrême mobilité des panneaux-écrans et la diversité de leurs configurations créent une sorte de chorégraphie scénographique ; la fluidité, la vivacité, les variations de rythme (lenteur ou rapidité des changements) confèrent au décor une vie propre. On a l'impression d'assister au mouvement même de la pensée, voire de l'inconscient de Hall.



1 : L'envers du décor. Une photographie du décor en cours de construction.

© Yves Bernard

2 à 4 : Projet scénographique. Trois photographies de la maquette du décor, à des moments différents du spectacle.

© Yves Bernard



2



3



4

Groupe B : comment la scénographie fait-elle comprendre la multiplicité des lieux de la fiction ? Comment crée-t-elle aussi (et parfois en même temps) un espace mental ? S'appuyer sur les photographies du dossier.

Le récit passe rapidement d'un lieu à l'autre, et ces lieux sont nombreux. Les espaces de la fiction sont représentés de façons variées, de la plus à la moins figurative. Cette diversité des modes de représentation de lieux semble renvoyer à la mémoire de Hall qui se les rappelle : précisément pour certains, avec juste un détail significatif pour d'autres ; parfois c'est l'ambiance qui compte.

La vidéo constitue parfois le décor, comme lorsque Hall se trouve à l'aéroport ou lors de différents trajets qu'il effectue. Le plus souvent, quelques objets indiquent le lieu : une table de café, des bancs d'église, un lavabo, des lits... Certains de ces objets reviennent pour des lieux différents : deux salles de bains, deux églises... Cela crée des effets d'écho de la mémoire. Les objets aident aussi à se repérer dans le temps et à comprendre l'évolution des personnages, comme la table basse de l'appartement de Julia, au design très moderne. Parfois, c'est juste un nom projeté qui indique le lieu. Il y a aussi des espaces abstraits, comme si le souvenir jaillissait seul dans la mémoire de Hall, indépendamment du lieu. Espaces vécus et espace mental sont donc étroitement liés.

Groupe C : décrire le plus complètement possible les utilisations de la vidéo : se remémorer les différents types d'images, selon leur origine et leur style ; identifier ses fonctions des projections.

Pour aider la remémoration, donner éventuellement ce tableau avec plus ou moins d'informations, à compléter par les élèves comme support de leur présentation.

Photographie de répétition.

© Patrick Berger



TYPE D'IMAGE	EXEMPLES	FONCTION
Document d'archives : reportage des années 1950 et 1960.	Images des luttes pour les droits civiques.	Le documentaire se glisse dans la fiction, et même peut se substituer à elle. Expliquer le contexte de la disparition de Peanut.
	Enseignes lumineuses de lieux emblématiques de Harlem : l'Apollo, Sylvia's...	Évoquer un lieu et une époque. Créer une ambiance.
Images filmées en voiture du point de vue du voyageur. Images souvent ternes, comme voilées.	Trajet de Hall vers chez Julia. Retour de Corée.	Figurer les trajets des personnages. Trajets dans l'espace + errance mentale ou émotionnelle.
Scène ou séquence de cinéma.	Dialogue entre Hall et son père au café. Scènes de Noël chez les Montana. Maladie d'Amy Miller. Arthur à Paris.	Prise en charge d'une partie du récit.
Gros plans sur les visages des protagonistes.	Le père de Hall silencieux. Arthur et Crunch racontant leur première nuit. Julia à son retour d'Afrique.	Raconter ce qu'on ne peut pas montrer, accéder à l'intériorité, à la pensée ou à la vie intime des personnages.
Document d'archive : publicité des années 1960.	Publicité pour une compagnie aérienne qui montre l'Amérique comme un paradis.	Accompagner en contrepoint le regard satirique de Hall sur la société américaine.
Éléments écrits.	Titres, numéros, exergues des cinq parties. Traduction de paroles chantées.	Points de repère pour les spectateurs. Structuration du spectacle. Rappels du roman de James Baldwin.
Images abstraites ou tendant à l'abstraction.	Images d'arbres lors du trajet en taxi de Julia et Hall. Image très grossie de la pluie à la toute fin.	Équivalents visuels des émotions des personnages.

Les projections vidéo constituent elles aussi un moyen de rendre sensible le fonctionnement de la mémoire de Hall. Elles surgissent toujours de façon à surprendre le spectateur, par la variété des zones de projection et des styles (noir et blanc ou couleur, net ou flou, image documentaire ou poétique...). Elles peuvent être un décor, un moyen narratif ou un contrepoint à la narration. Elles peuvent dialoguer avec le plateau en superposant le passé et le présent comme on le voit sur la photographie de la page suivante. Le même personnage, Hall, est visible à deux époques : adulte, sur le plateau, et adolescent dans le film. Les gros plans filmés créent des jeux d'échelle signifiants avec les corps des acteurs. L'esprit de Hall semble tout entier empli, obsédé, par l'image de son père ou celle de Julia (voir également les photographies de la page suivante).

Enfin, certaines images filmées ont une dimension picturale qui sacralise en quelque sorte les personnages représentés, comme ils le sont dans la mémoire de Hall. On pense à des portraits peints, avec des jeux de clair-obscur, des effets de matière ou des contrastes de couleurs. D'ailleurs, l'organisation des projections vidéo sur les quatre panneaux crée parfois un effet de triptyque qui évoque les tableaux religieux.

Groupe D : décrire le plus complètement possible les utilisations de la musique et identifier ses fonctions. Réfléchir aussi bien à la musique qui appartient à la fiction qu'à celle qui n'est pas produite par les personnages, ainsi qu'à la présence des musiciens sur le plateau.

Pour se remémorer l'univers musical des Trompettes de Sion, préparer une présentation du morceau *Take me to the water* chanté par Nina Simone : <https://www.youtube.com/watch?v=lf6i59NUfkk>

La musique est un des grands thèmes du spectacle, mais celle qui intervient dans la représentation n'est jamais illustrative. Les compositions du musicien Saul Williams s'inspirent d'archives de l'histoire des Noirs américains. La musique de gospel, chantée par les personnages, est réinterprétée et actualisée : on reconnaît des morceaux, mais les harmonies sont modernes. C'est un parti pris pour s'adresser aux spectateurs d'aujourd'hui, mais c'est aussi une autre façon de signifier le passage du temps et la réinterprétation par la mémoire.

Tous les acteurs sont également des chanteurs, et le chant intervient de plusieurs façons dans le jeu. Le chant fait partie de l'histoire. Le quartet des Trompettes de Sion répète et donne des concerts. La représentation devient pendant un moment un concert : les personnages chantent *Take me to the water* avec costumes de scène et micros, en contre-jour devant une vidéo, dans l'image de laquelle on a l'impression qu'ils s'inscrivent.

Le chant participe aussi à l'expression des personnages et aide à dire ce qu'ils ne peuvent pas formuler. C'est le cas de Julia dans la scène où elle raconte comment les coups de son père ont provoqué la perte de l'enfant qu'elle portait. Par moments, il y a un dialogue entre la parole et le chant. Ainsi, dans l'église de Birmingham, le récit de Hall se mêle avec le chant d'Arthur, créant une tension dramatique.

La présence de deux musiciens sur le plateau répond à cette importance de la musique dans l'histoire racontée. Ils sont à part, à l'écart, devant le cadre de scène. Les petites lumières de leurs appareils sont visibles en permanence. Leur statut est ambigu car, tout en étant présents, ils ne participent pas à la fiction. Cependant, ils sont acteurs dans une scène.



1 à 3 : Photographies de répétition.

© Patrick Berger



Marc Sens et Manu Léonard utilisent les guitares et la technique de façon peu conventionnelle (en utilisant par exemple un archet pour la guitare). Ils créent des textures sonores où les harmonies comptent plus que les mélodies et contribuent à construire des ambiances. La musique manifeste ainsi l'état intérieur des personnages, elle accompagne le jeu en apportant du lyrisme. Par la répétition de motifs obsessionnels, comme des souvenirs qui cherchent à s'imposer, la musique joue un rôle dans le surgissement de la mémoire. Comme elle est très présente, par contraste, les moments de silence se remarquent et acquièrent une ambiance particulière de gravité, comme dans la scène de la disparition de Peanut.

LE TRAGIQUE ET L'HUMOUR

Demander aux élèves quelles émotions ils ont pu ressentir au fil de la représentation.

De même que les scènes se succèdent rapidement, les registres et les tonalités varient rapidement au cours de la représentation. Il est donc probable que les réponses seront diverses et peut-être indécises.

Demander aux élèves de réfléchir au spectacle, à la lumière de leurs connaissances sur la tragédie et le tragique. Au besoin, leur fournir une définition.

Pour faire analyser la façon dont Élise Vigier a choisi de représenter les moments les plus sombres du récit, et les effets produits par ces choix, proposer ces activités, à répartir parmi les élèves.

- Rejouer la scène de la disparition de Peanut, à l'aide du texte donné en annexe 5. Retrouver au mieux la posture des comédiens et leur disposition dans l'espace.
- Décrire avec précision la scène correspondant à cette photographie :

Photographie de répétition.

© Patrick Berger



– Expliquer avec le plus possible de détails concrets, comme pour quelqu'un qui n'aurait pas vu le spectacle, comment est racontée la mort d'Arthur.

La scène la plus violente, la plus tendue du récit, celle qui évoque le lynchage de Peanut, est quasiment la plus sobre, la plus « abstraite » dans le spectacle. Elle est marquée par l'immobilité des acteurs dans une disposition géométrique des corps, par l'absence de musique et la lenteur. On peut noter aussi que c'est la seule intervention d'artistes blancs (les musiciens incarnent les policiers) dans le jeu. Après cette scène, la projection d'un reportage d'archive sur la lutte pour les droits civiques prend la place des acteurs sur le plateau. La mise en scène décale ainsi la représentation de la violence, faisant le choix de mettre les spectateurs dans une position de distance et de réflexion plutôt que d'émotion immédiate. C'est cette dimension symbolique qui crée le tragique.

Dans la scène où Julia chante sa douleur faute de pouvoir la dire, l'émotion est également transposée. La mise en scène stylise l'expression du désespoir grâce à un espace abstrait, à la raideur du corps de l'actrice à ce moment et à l'utilisation de l'anglais doublé par des surtitres. La beauté poignante du chant sublime la douleur.

Vers la fin du spectacle, Arthur fait lui-même le récit de sa mort. C'est un récit d'outre-tombe fait au micro par le personnage dans un espace de jeu que les acteurs n'ont presque pas occupé jusque-là, à côté des musiciens, dans un halo de lumière. On a l'impression que c'est un fantôme qui parle. C'est un moment calme et sobre en contraste avec le récit d'une mort plutôt sordide.

La dernière partie du spectacle, à partir de la disparition de Peanuts, alors qu'on s'achemine vers la catastrophe de la mort d'Arthur, est de plus en plus sobre. Arthur quitte le plateau en suivant vers le lointain une diagonale de lumière qui transcende le personnage. La fin extrêmement simple, on pourrait presque dire anti-spectaculaire, marque l'acceptation de Hall : le noir se fait sur le mot « larmes ».

Analyser les annonces projetées des cinq parties du spectacle.

Ces éléments figurent dans le roman de James Baldwin qu'ils structurent.

LIVRE I

AYEZ PITIÉ

Travaille car la nuit va venir

LIVRE II

DOUZE PORTES POUR LA VILLE

Entre dans la maison du Seigneur, il va pleuvoir

LIVRE III

LE CHANTEUR DE GOSPEL

Travaille car la nuit va venir

LIVRE IV

L'ORPHELIN

Mène-moi vers le rocher qui est plus haut que moi

LIVRE V

PAR LES PORTES DE L'ENFER

Je sais que ma robe m'ira bien

Je l'ai passée aux portes de l'Enfer

Les élèves pourront repérer des thèmes tragiques, des références religieuses mais aussi une spiritualité qui dépasse la religion, qu'on les invitera à rapprocher d'autres éléments de la représentation.

Demander à chacun de se remémorer un moment qui l'a fait rire ou sourire. S'efforcer de comprendre comment la représentation crée ces réactions.

Le tragique dans le spectacle a souvent un contrepoint comique qui prend plusieurs formes. On peut, par exemple, se rappeler les dialogues dans le quartet de chanteurs, qui sont de véritables scènes de comédie, ou le récit que fait Hall de ses achats de Noël, qui tient presque du stand-up dans la représentation.

DE L'INDIVIDU À L'UNIVERSEL

« Cette histoire réinterroge notre histoire à nous, maintenant¹. »

Élise Vigier

Les personnages de cette pièce sont dans des quêtes multiples pour parvenir à un équilibre fragile, ténu. Ils sont comme tout un chacun en quête de l'amour avec ses écueils, ses vicissitudes. L'autre quête est de trouver une place dans leur société, une place d'humain à part entière dans une société américaine divisée par la ségrégation raciale qui règne et perdure.

Photographie de répétition.

© Patrick Berger



¹ Vidéo : <http://www.comediedecaen.com/programmation/2017-2018/harlem-quartet/>

LA SITUATION DES NOIRS ENTRE 1945 ET 1975

À partir de l'annexe 6, qui donne deux extraits de la pièce, demander à quelques élèves de préparer et de jouer une scène muette qui mette en valeur la façon dont le regard peut exclure l'autre. Cette scène peut se faire à deux ou à plusieurs, du point de vue d'un Blanc ou du point de vue d'un Noir.

Après le jeu, inviter les élèves spectateurs à commenter les scènes présentées et éventuellement à proposer des indications de jeu. Que soulignent ces extraits ? Faire des liens avec ce qui avait été fait au cours de la préparation au spectacle sur l'histoire des Noirs américains.

Les personnages de la pièce interrogent tout au long du récit la place qu'ils ont dans la société américaine. Ils dénoncent, comme l'a fait James Baldwin de son vivant, un racisme qui naît des craintes, des peurs, du mépris, de la haine, de l'héritage esclavagiste des Blancs et qui s'exprime d'abord et avant tout par le regard des Blancs sur la population noire.

L'AMOUR

Quelles formes d'amour rencontre-t-on dans ce récit ? Comment sont-elles représentées ? Quelles difficultés rencontrent les personnages dans ces amours ?

L'amour est omniprésent dans la vie des personnages et ainsi retrouve-t-on :

- les amours homosexuelles d'Arthur et Crunch (amour physique suggéré et raconté sur scène dans une chambre d'hôtel un soir de tournée musicale) ou d'Arthur et Jimmy (amour véritable, absolu, magnifié et raconté par Jimmy après la mort d'Arthur) ;
- les amours hétérosexuelles de Julia et Hall, Julia et Crunch avant son départ en Corée, Hall et ses expériences de jeunesse, mais aussi Hall et sa femme Ruth ;
- l'amour incestueux entre Julia et son père Joël Miller (amour destructeur, vu sur scène par des étreintes entre le père et la fille et chanté quand Julia fait une fausse couche d'un enfant conçu : avec son père ? Avec Crunch ?) ;
- l'amour interdit fantasmé par Hall qui, dans ses premiers émois de jeune adulte, désire la mère de Julia, admire son corps de rêve ;
- l'amour filial qui s'interroge entre Hall et, d'une part son fils, Tony, d'autre part son père ; mais aussi entre Tony et son oncle Arthur, figure disparue et omniprésente dans la vie de la famille ;
- l'amour spirituel de Julia enfant appelée par Dieu, mais aussi des autres personnages qui questionnent tout au long du récit cette présence, cet amour ;
- l'amour rémunéré (la prostitution) : Arthur raconte le désir d'un homme qui le force, alors qu'il est adolescent, à une caresse à la sauvette dans un escalier en échange de quelques pièces ;
- les amitiés fraternelles fortes entre les membres du quartet musical ; entre les quatre amis survivants des années 1970 : Julia, Jimmy, Hall et son fils, héritier de son oncle, passeur de l'histoire familiale ; et aussi, celui formé par les deux couples des frères et sœurs (Julia-Hall et Arthur-Jimmy).

À la façon de la carte du Tendre de Madeleine de Scudéry, cartographier ces relations d'amour et de désir, en mettant en évidence les parcours affectifs des personnages. On peut prendre comme base un plan de Harlem, par exemple celui-ci : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harlem_map.png

Pour construire cette carte du Tendre, voici un site qui précise un cheminement facile à mettre en place : <http://derrierelescarter.over-blog.com/article-16870390.html>

Ce sont des amours qui le plus souvent détruisent (l'amour incestueux, la prostitution par exemple), font mal (les liaisons interrompues de Crunch et Arthur ou de Julia et Hall ou encore l'amour de Jimmy fini par la mort d'Arthur), créent des difficultés comme les amours homosexuelles. En même temps, ces amours durent dans le temps, à l'exemple d'Arthur et Jimmy ou Hall et Julia, et permettent un dépassement de soi pour Jimmy, des préjugés qui les entourent pour Tony. Il y a comme le besoin d'une affirmation de ces amours dans un héritage à multiples facettes.

RÉSONANCES ACTUELLES

Pour terminer, lancer dans la classe un débat oral nourri de tous ces travaux, en posant la question : qu'est-ce que cette histoire, telle que le spectacle nous la montre, nous dit de nous aujourd'hui ?

Ce spectacle interroge sur les identités et les rapports aux autres.

Il invite à s'affirmer en tant qu'individu propre au-delà des préjugés, des pressions, du regard des autres tout simplement.

La pièce parle aussi de la place que le souvenir doit avoir dans la construction d'une vie, d'une personne et souligne l'importance de la transmission.

Dans ce cadre, ce sera aux élèves d'y voir de l'espoir, du désespoir, des progrès, du recul ; d'inventer de nouveaux chemins de vie ; de réfléchir aux relations que l'on peut instaurer dans une société.

POUR ALLER PLUS LOIN

- Baldwin James, *Harlem Quartet*, Paris, Stock, La Cosmopolite, 2017.
- Baldwin James, Peck Raoul, *I am not your negro*, Paris, Robert Laffont, 2017.
- Peck Raoul, *I am not your negro*, DVD Sophie Dulac Distribution, 2017.
- <http://www.comediedecaen.com/programmation/2017-2018/harlem-quartet/>
- <http://www.theatre-des-lucioles.net/spip.php?article132>
- <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Harlem-quartet/critiques/>



1

1 à 2 : Photographies de répétition.

© Patrick Berger



2

Annexes

ANNEXE 1. DES EXTRAITS À LIRE À VOIX HAUTE

EXTRAIT A : PARTIE 1, 3

1975. Chez Julia. Hall, 48 ans. Tony, 15 ans.
Tony et Hall sont tous les deux seuls. Ils se regardent.

Tony

J'aimerais te parler papa

Hall

Okay

Tony

Sortons dehors une minute

Hall, criant en direction de la cuisine.

Tony et moi on va faire un tour dans le jardin

Tony

Mon oncle

Arthur

Il était comment ?

Hall

Ben

Pourquoi tu veux savoir ?

Toi, tu l'as connu

Tony

Vas-y

J'étais un bébé

Qu'est-ce que je pouvais connaître ?

Hall

Ben

Qu'est-ce que tu veux savoir ?

Tony

Beaucoup de gamins à l'école

Ils disent des trucs sur lui

Hall

Qu'est-ce qu'ils disent ?

Tony

Ils disent que
C'était un pédé

Hall

Ben
Tu vas entendre un paquet de choses à propos de ton oncle

Tony

Ouais
C'est pour ça que je te demande

Hall

Ton oncle
Beaucoup de gens pensaient

Tony

Non
Je te demande à toi

Hall

Okay
Ton oncle était mon frère, d'accord ?
Et je l'aimais, okay ?
C'était un homme très
Solitaire
Il a eu une vie très étrange
Je pense que
C'était un très grand chanteur
Le regard de Tony ne quitte plus son père et Hall parle aux yeux de Tony.
Oui
Je connais beaucoup d'hommes qui ont aimé mon frère
Ton oncle
Ou qui pensaient l'aimer
Je connais deux hommes que
Ton oncle Arthur
A aimés

Tony

C'était l'un de ces hommes Jimmy

Hall

Tu veux dire
Le frère de Julia ?

Tony

Oui

Hall

Oui

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 1, 3.

EXTRAIT B : PARTIE 2, 6

1961. Dans un bar au coin de la 7^e avenue et du théâtre de la Renaissance. Arthur, 26 ans. Hall, 33 ans.

La barmaid

Vous êtes celui qui chante ?

Parlant des manteaux.

Donnez-moi ces trucs trempés

Arthur

Merci

Arthur

Je vous laisse un instant

Tu commandes pour moi ?

Hall

Oui

C'est mon frère

La barmaid

Il s'appelle comment ?

Hall

Arthur Montana

La barmaid

Je le savais

C'est lui

Ma sœur n'arrête pas de parler de lui

Il a une voix magnifique

Vous êtes vraiment son frère ?

Hall

Pourquoi je le dirais si je l'étais pas ?

La barmaid

Je sais pas moi

Les gens racontent tellement de choses

Dites-lui qu'il a une belle voix

On l'a entendu chez le révérend Larrabee

Ma sœur et moi.

Hall

Deux whiskys

La barmaid

Ne laissez pas le whisky abîmer cette belle voix hein

La serveuse s'en va. Arthur revient.

Arthur

Alors frangin

On va travailler ensemble ?

Hall

Hé oui Arthur, c'est décidé
Ça te fait douter cette idée ?
Qu'on travaille ensemble tous les deux ça te fait douter ?

Arthur

Pas du tout
Tu peux tout de suite te chasser ça de ta tête, mec
On trinque ?

Hall

C'est ce soir ou jamais
À ton premier album !

Arthur

Quand tu chantes
Tu ne peux pas chanter « en dehors » de la chanson
Tu dois être la chanson.
Tu dois faire une confession

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 2, 6.

EXTRAIT C : PARTIE 2, 2

1950. Arthur 15 ans. Peanut 17 ans. Red 18 ans. Crunch 18 ans.

Peanut

Je te jure
Elle s'appelle sœur Julia Miller et quoi qu'elle fasse tout le monde s'émerveille

Red

Même si elle fait presque rien elle paraît prête à décoller pour aller rencontrer Jésus en plein ciel

Peanut

Elle peut pas bouger et arpenter la chaire comme un prédicateur adulte parce qu'une fois descendue de son estrade elle serait plus visible

Arthur

Mais elle a quel âge ?

Crunch

Elle est mignonne ?

Peanut

C'est une gamine
Onze ans, mec

Red

Je l'ai vue une fois avec ma mère un dimanche dans une des églises de Sugar Hill
Elle fait flipper elle a un don elle parle comme peu de gens savent le faire

Arthur

Ok mais elle fait quoi ?

Red

Des trucs avec son cou et ses yeux mec
Elle a les épaules qui palpitent et il y a cette voix qui peut carrément pas sortir d'une minuscule
petite fille de neuf ans

Arthur

Elle a neuf ans ou onze ans ?

Peanut

Je suis d'accord avec Red sa voix est carrément terrifiante
C'est comme le fait d'entendre des pierres parler ou d'être présent à la résurrection des morts
Si les morts pouvaient être ressuscités ils le seraient par la voix de cette gamine
Mais qui aimerait assister à la résurrection des morts ?

Arthur

On reprend la répèt' ou pas ?
On sera jamais prêts sinon

Red

On commence le numéro par quoi ?

Arthur

Quelque chose qui claque
Venez à nous gens de foi

Red

C'est un peu mou nan ?

Crunch

On peut le rythmer le petit gars a raison tout le monde aime cette chanson

Arthur

On essaye et on voit ?

Crunch

De toute façon les mecs on peut mettre des braises dans n'importe quoi et enflammer la chanson
Et Noël c'est dans trois jours donc faut se lancer
Ok ?

Red

Ok

Arthur

Ok pour moi Crunch

Peanut

Ok on essaye
Mesdames et messieurs
Les Trompettes de Sion vont vous présenter leur premier morceau

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss,
partie 2, 2.

EXTRAIT D : PARTIE 3, 2

1950. Une petite ville du Tennessee aux environs de Nashville. Arthur, 15 ans. Dorothy Green, quelques années de plus.

Arthur

Et vous qu'est-ce que vous faites dans la vie Dorothy ?

Sister Dorothy Green

Moi ?

Elle dépose les os de son aile de poulet dans sa serviette qu'elle replie.

L'année prochaine quand j'aurai fini l'école je veux devenir institutrice à l'école primaire

Avec des vrais p'tits enfants, vous savez

J'pense que j'aime ça parce que j'aime vraiment les enfants, vous savez

J'vais essayer de leur apprendre à avoir plus de sagesse que moi

Arthur

Vous allez enseigner par ici ?

Sister Dorothy Green

Eh bien oui

Je ne pense pas qu'on me laisse enseigner par là d'où vous venez

Arthur

Pourquoi pas ?

Dorothy éclate de rire. Elle s'interrompt. Elle regarde Arthur plus intensément.

Sister Dorothy Green

Z'en ont beaucoup des écoles noires par là-haut

Dans le Nord d'où qu'vous venez ?

Arthur

C'est quoi le rapport ?

Sister Dorothy Green, en riant.

Réfléchissez

Vos professeurs z'étaient blancs ou z'étaient noirs ?

Arthur

Ben

Les deux je dirais

J'ai eu

J'ai eu

Il réfléchit.

J'ai eu quelques professeurs de couleur comme on dit

Sister Dorothy Green

Comme on dit oui

Combien de professeurs noirs ?

Arthur

Ben

Pas beaucoup

Sister Dorothy Green

La plupart étaient blancs ?

Arthur

Ben

Oui

Sister Dorothy Green

Alors vous avez répondu à votre question

Arthur

Vous voulez dire

Vous allez enseigner par ici parce que

Arthur regarde Dorothy et Dorothy regarde Arthur avec un petit sourire crispé, sans rien dire.

Arthur se force à rire, tout en se sentant, sans savoir pourquoi, bizarrement et violemment honteux.

Vous devez carrément avoir envie d'enseigner Dorothy

Sister Dorothy Green

Parce que z'avez pas carrément envie de chanter, vous ?

Oui ou non ?

Cette fois, Arthur ne réussit pas à rire. Il examine ce visage fier. C'est la première fois qu'il se rend compte que ce visage est fier.

Arthur

Oui

J'imagine que oui

Sister Dorothy Green

J'imagine que oui moi aussi

Carrément comme vous dites

Donc vous êtes sur vot' chemin maintenant

Et vous le savez comme je le sais, Arthur

Si t'es blanc c'est bon

Si t'es basané, dégage

Mais si t'es noir – à l'arrière, à l'arrière, à l'arrière du bus !

Chanter ou enseigner

Nord ou Sud

Aucune différence

C'est comme ça

Le visage et la voix de Dorothy deviennent soudain très amers et Arthur se dit que c'est une étrange conversation à avoir avec une étrange fille, peut-être pas tout à fait noire, dans le sous-sol d'une église d'une petite bourgade, aux environs de Nashville.

Arthur

On doit pas laisser ça nous arrêter

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 3, 2.

EXTRAIT E : PARTIE 4, 7

1958. Chez Julia. Hall, 30 ans. Julia, 21 ans.

Julia

Un soir Jimmy est entré dans ma chambre
J'étais à ce moment-là complètement détruite par les insomnies
Il s'est assis à côté de moi dans mon lit et il a commencé à parler à me parler
De tout de rien de ce qu'il faisait de la musique des Blancs et des Noirs et de la ségrégation
et plus il parlait plus j'observais le visage de mon petit frère pour la première fois
Et je trouvais fascinant qu'il soit si jeune et si violent, si amusant si plein de vitalité mais surtout
j'étais heureuse parce qu'il me parlait et
Je pensais qu'il ne le ferait jamais tu vois ce que je veux dire

Hall

Je crois que oui Julia

Julia

Et puis d'un coup d'un seul Jimmy a planté ses yeux dans les miens et m'a dit : « Il t'a battue ?
Il a levé la main sur toi ? »
Alors je n'ai pas pu lui mentir
J'ai réussi à dire « Oui »
Il n'a rien dit d'abord
Il continuait à me regarder puis il a éclaté de rire et m'a dit « Comme ça on est deux. »
Et il a ajouté « Julia, je suis content que tu sois ma sœur et toi
est-ce que tu es contente que je sois ton frère ? »
Son sourire a disparu
Il avait l'air triste comme s'il pensait que j'allais dire non
Alors c'est moi qui me suis mise à rire
À rire et à pleurer et je l'ai pris dans mes bras pour la première fois, je l'ai serré dans mes bras
et j'ai pleuré encore et, pour la première fois de ma vie, j'ai embrassé Jimmy
Et il riait et il pleurait aussi et j'ai commencé à guérir
Il fallait que je guérisse pour lui

Temps.

Je pense qu'on peut voir quand quelqu'un vous aime

Hall

Tu peux ?
Tu le peux ?
Moi, par exemple regarde-moi

Julia

Toi ?

Hall

Oui

Julia

Je ne sais pas

Hall

Tu peux voir que je t'aime ?

Julia

On se revoit à peine Hall

Hall

Tu peux voir que je t'aime oui ou non ?

Julia

C'est notre premier rendez-vous

Hall

C'est notre premier rendez-vous mais je pense que ce qui est arrivé
Ce qui t'est arrivé à toi, Julia c'est quelque chose dont toi et moi on peut se débrouiller
Peut-être aussi Julia que je pense que ce qui va nous arriver à toi et moi est plus important
que ce qui t'est arrivé déjà et je sais ceci
Aujourd'hui c'est la première fois que nous nous rencontrons

Julia

Ce qui veut dire que tu ne me connais pas ?

Hall

Ce qui veut dire que je veux te connaître
Tu veux me connaître toi ?

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss,
partie 4, 7.

EXTRAIT F : PARTIE 4, 9

1958. Chez Julia. Hall, 30 ans. Julia, 21 ans. Jimmy, 19 ans. Arthur, 23 ans.

Hall

Je vous présente mon frère
Arthur Montana

Julia

On se connaît bien

Arthur

Dans mes bras

Julia

Tu m'as manqué

Hall

Vous vous connaissez si bien ?

Julia

On a aimé quelqu'un en commun et ton frère m'a beaucoup aidé quand j'ai fui de chez moi

Jimmy

Salut

Arthur

Salut

Jimmy

Tu te souviens de moi ?

Arthur

Tu n'as pas changé

Jimmy

Pas du tout ?

Hall

Assieds-toi

Il faut que tu nous racontes le Canada

Comment c'était ?

Arthur

Je pense qu'ils ne savaient pas que quelqu'un de mon espèce existait

Jimmy

Tu manges quelque chose ?

Arthur

Comme vous

Évidemment j'exagère mais c'était comme si le gospel

Ils n'en avaient jamais entendu

Jimmy

Dans quels genres d'endroits tu as chanté ?

Arthur

Sers-moi une vodka gamin

Vous savez, c'est comme si les Noirs avaient pas pris racine au Canada

Pas comme ici en tout cas

Je n'ai pas vu autant des nôtres qu'ici

Pas vu autant d'églises.

J'ai même chanté dans des églises de blancs

Dans des centres civiques

Dans un stade de foot devant des milliers de gens qui dansaient sur mes chansons

Il a fallu que je m'adapte, que j'apprenne très vite à chanter avec des musiciens

que je ne connaissais pas et j'ai découvert des choses que je ne connaissais pas

Tu es dans la chanson et je ne sais pas comment dire

Tu sautes d'un endroit à un autre

Vous savez comme Billie Holliday ou Bessie Smith qui peuvent laisser une note très haut

accrochée quelque part

Aller faire leur marché à l'autre bout de la ville et revenir à temps pour attraper cette note et s'envoyer

en l'air avec dans un endroit improbable où tu aurais jamais imaginé qu'elles pourraient aller

Et le mieux c'est qu'elles t'emmènent avec elles et c'est à ce moment-là que tu te dis amen

je vis la vie que je chante

J'aimerais retourner dans le Sud pour voir

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 4, 9.

EXTRAIT G : PARTIE 4, 11

1958. Église de Richmond, Virginie. Hall, 30 ans.

Hall

L'église grouille de monde
 On avance dans cette foule sans savoir à qui l'on a affaire
 La couleur importe peu
 On parle avec des gens qui ne peuvent vivre sans une cause à défendre
 Il semble que ces gens se nourrissent de toutes les catastrophes, toutes les épidémies
 tous les tremblements de terre toutes les famines
 Quoiqu'il se passe ils sont là
 Révoltés
 Ardents.
 Pour moi ils sont les boiteux de la Bible
 Ils sont les culs-de-jatte les proscrits les pauvres à qui rien ne peut être donné
 parce qu'ils n'ont aucun moyen de recevoir quoi que ce soit
 Ils n'ont pas même un petit doigt dans le Salut
 Il y a tant de monde dans cette église
 Même des jeunes femmes blanches
 Des fans comme on dit
 Elles prennent en marche le train des libertés
 Il y a des jeunes gens aussi
 Blancs aussi
 Qui pour des raisons totalement incompréhensibles tentent d'expié leur effroi des Noirs
 en leur faisant la classe ou en les imitant et ô Seigneur Jésus
 Il y a aussi des ex-marxistes qui font des parallèles historiques absurdes
 Et des messieurs très riches venus du Nord qui font des gros chèques pour la lutte contre la ségrégation
 Et qui prennent peur
 Et qui arrêtent de faire de tels chèques quand la lutte contre la ségrégation
 monte un peu trop vers le Nord
 Et parmi tous ces gens je le sais
 On me le dit et je le sais
 Il y a des types du FBI qui infiltrent tout
 Et tous ces gens regardent et écoutent et applaudissent mon frère quand il chante
 Et je trouverais ça totalement incroyable et impensable que mon petit frère
 Avec sa gentille trogne crépue
 Puisse subir le même sort que John Brown
 [...]
 Il va falloir rentrer dormir
 Sortir de l'église et traverser la foule des motards et rentrer dormir
 Certains d'entre nous ne passeront pas la nuit
 Certains d'entre nous ne passeront pas l'année
 C'est une chose de savoir que l'on peut mourir n'importe quand comme ça
 C'en est une autre de savoir que l'on peut être assassiné
 Les motards sont là
 Ils encerclent l'église
 Une foule
 Et la peur est si dense qu'on pourrait en faire des tranches au couteau
 Il faut rester calme
 Rester en groupe et rester calme
 Ne pas craquer
 Ne rien faire qui puisse libérer la vanne de la violence
 Les nerfs des motards et les nerfs des policiers présents eux aussi sont prêts à craquer
 Ils viennent de subir une grande épreuve
 Rester dehors alors que tous ces nègres sont à l'intérieur

Alors qu'ils chantent et prononcent des discours et s'organisent contre eux
Alors qu'ils proclament haut et fort qu'ils s'organisent

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 4, 11.

EXTRAIT H : PARTIE 1, 5

1949. Dans un bar. Paul. Hall, 22 ans.

VERSION ANGLAISE

Paul

What are we going to do with your brother?
What do you think? I think he might turn into a real musician, I mean, a real one
Not like me
I've been close to music all my life
Loved it all my life
But I swear I never hoped to see no son of mine turn to music

Paul is laughing and lifting his glass of bourbon to his son and finally sipping his bourbon.

What Hall? What?
Yeah I'm worried about he wants to be a musician
It's going to burn him up
Every hour that he lives
Char the flesh from the bone, man
And leave that for someone to gather up and bury and that someone is most likely going to be you

Hall wants to laugh but he doesn't. He's watch in his father's face.

Music don't begin like a song
Forget all that bullshit you hear
Music can't be a song but it starts with a cry
That's all
It might be the cry of a new born baby
Or the sound of hog being slaughtered
Or a man when they put the knife to his balls
And that sound is everywhere
People spend their whole lives trying to drown out the sound
There are other sounds
The sound of the water
But that can drive you crazy
It has been used to drive people crazy
I bet If you think about it
You can't think of single sound that you can live with
That's why we live with so many
Each drowns out the other
I bet you think your old man's crazy
If you ever had to think about it
How we get from sound to music
Lord, I don't know
It seems to prove to me that love is in the world
Without it
Music, I mean
We'd all be running around with our fangs dripping blood

VERSION FRANÇAISE

Paul

Qu'est-ce qu'on va faire de ton frère ?
Qu'est-ce que t'en penses, toi ?
Moi je pense qu'il pourrait devenir un vrai musicien
Je veux dire un vrai
Pas comme moi

Temps.

J'ai été proche de la musique toute ma vie je l'ai aimée toute ma vie
Mais je le jure j'ai jamais espéré voir aucun de mes fils se tourner vers la musique

Paul rit et lève son verre de Bourbon vers son fils et boit une gorgée de son Bourbon.

Quoi Hall ?
Quoi ?
Oui je me fais du souci s'il veut être musicien
Ça va le consumer
Consumer chaque heure de sa vie
Brûler sa chair jusqu'aux os, mec
Et laisser le soin à quelqu'un d'autre
de ramasser les cendres et de les enterrer, et il y a de grandes chances
pour que ce quelqu'un ce soit toi

Hall veut rire mais ne le fait point. Il observe le visage de son père.

La musique commence pas comme une chanson
Oublie toutes les conneries que tu entends
La musique peut devenir une chanson mais elle commence par un cri
C'est tout
Ça peut être le cri d'un nouveau-né
Ou le cri d'un porc qu'on égorge
Ou le cri d'un homme à qui on met le couteau sous les couilles
Et ce cri est partout
Les gens passent toute leur vie à essayer d'étouffer ce cri
Il y a d'autres sons
Le son de l'eau par exemple
Mais il peut rendre fou
D'ailleurs on l'a utilisé pour rendre des gens fous
Je te parie que
Si tu y réfléchis
Tu ne peux pas penser à un seul son
avec lequel tu pourrais vivre toute ta vie
C'est pour ça qu'on vit avec tellement de bruits : un bruit chasse l'autre
Je parie que tu crois que ton vieux père est carrément dingue
Si jamais on devait y réfléchir
Comment on passe du son à la musique
Seigneur je sais pas
Il semble que cela prouve que l'amour est présent dans le monde
Sans elle
Sans la musique je veux dire
On tournerait tous en rond avec nos crocs pleins de sang

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 1, 5.

ANNEXE 2. UN TEXTE DOCUMENTAIRE SUR LE GOSPEL

LES GOSPEL SONGS

Après les *negro spirituals*, chants religieux « greffés » sur d'anciens chants de travail, la forme moderne du chant évangélique est nommée *gospel song*. Par son expressivité musicale, sa puissance rythmique, ses structures harmoniques, le gospel s'inscrit dans une culture afro-américaine.

Ce témoignage de Nina Simone (une des grandes chanteuses et pianistes de jazz du xx^e siècle) montre combien la musique est un moyen de communiquer avec le divin :

« L'église était remplie à craquer par les dames de la paroisse et les "saintes", qui toutes s'éventaient furieusement, pimpantes et immaculées dans leurs robes, leurs bas et leurs souliers blancs. Le pasteur commençait son prêche, et le poursuivait au milieu des "Amen !" et des "Oui, Seigneur". Et puis quelqu'un commençait son témoignage de foi, à grand renfort de cris et de gesticulations, parlant en langues, tandis que les éventails s'agitaient frénétiquement aux alentours, et que des gens couraient le long de l'allée centrale, comme ça, spontanément, que d'autres criaient, louaient le Seigneur, et que le pasteur recueillait toute cette énergie spirituelle pour la renvoyer décuplée vers les fidèles. Parfois, il fallait emmener des femmes à l'hôpital, victimes de leurs transports. Pendant ce temps, moi je jouais des gospels au piano. Un rythme répétitif, qui faisait partie de l'ambiance. Quelqu'un entonnait un chant et je le reprenais en l'accompagnant. Parfois, la personne commençait à entrer en transe, et mon rôle était de soutenir le rythme, de l'appuyer, pour entretenir l'ambiance. C'était dur, des fois, de ne pas lâcher le clavier pour aller courir, moi aussi, dans l'allée¹. »

Dans *Harlem Quartet*, James Baldwin retient davantage l'aspect politique que l'aspect sacré du gospel :

« Les Nègres peuvent chanter le gospel comme nul autre parce qu'ils ne chantent pas le gospel, si vous voyez ce que je veux dire. Quand un Nègre cite l'Évangile, il ne le cite pas : il vous raconte ce qui lui est arrivé le jour même et ce qui va certainement lui arriver demain. [...] Ah ! il n'y avait pas de place, chantait Crunch, pas de place ! À l'auberge ! Il ne chantait pas un voyage en Égypte il y a deux mille ans, mais sa mère, son père et lui-même, et ces rues juste là dehors, mon frère, ces rues devant chaque porte, ces rues que nous arpentons, toi et moi²... »

DU RELIGIEUX AU PROFANE

Dès la fin du xix^e siècle, les universités noires fondées après l'émancipation lancent un mouvement de divulgation de leur patrimoine musical. Des groupes donnent une version de la tradition vocale des *spirituals* et du gospel destinée à séduire un public blanc qui ne connaît pas cette musique. Avec ce nouveau courant, les *negro spirituals* sont chantés par des quartets (quatre voix) comme le Golden Gate Quartet, *a capella* ou avec un accompagnement instrumental. Le plus souvent, il y a un ténor leader qui développe le thème mélodique et ses variations avec une voix de tête. Il est soutenu par trois voix : basse, baryton, deuxième ténor. Ces groupes vont parfois vers la musique profane mais conservent l'influence de la musique religieuse d'où ils sont nés (www.youtube.com/watch?v=TAY9GWQPdUE). Le Golden Gate Quartet, groupe très célèbre, est l'un des premiers à chanter ces chants dans le cadre de cabarets et autres lieux profanes. À écouter : le Golden Gate Quartet dans un chant mentionné dans le roman de Baldwin, *Didn't it rain* : www.youtube.com/watch?v=zLGVlWNjC7U

Beaucoup de musiciens de jazz, de rythm'n blues ou de rock affirment avoir connu leurs premières émotions musicales dans les temples, en mentionnant les *spirituals* ou le gospel entendus au cours des offices religieux de leur enfance. Le gospel est bien la source de toute la musique afro-américaine.

¹ Cité par Noël Balen dans *L'Odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi, 2003.

² James Baldwin, *Harlem Quartet*, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2003, page 148 [trad. française Christine Besse].

ANNEXE 3. DES PHRASES DE L'ADAPTATION D'ÉLISE VIGIER ET KEVIN KEISS³

- « Sais-tu ami comme un frère aime son frère ? »
- « Il m'a lui aussi regardé de quelque part par-dessus son arc-en-ciel bleu. »
- « Oui je me fais du souci s'il veut être musicien. Ça va le consumer. Consumer chaque heure de sa vie. »
- « J'ai chanté contre une tempête. »
- « J'ai le cœur qui tambourine. »
- « Il y avait comme une lumière qui se dégageait d'elle. »
- « Terrifié malgré moi. Espérant être capable d'affronter ce que je n'ose qu'à peine affronter. »
- « Tu crois que Dieu ne voit pas la vérité dans ton cœur alors que moi je la vois ? »
- « On a l'impression que quelque chose va se mettre à crier. »
- « C'est comme si quelque chose en moi avait son origine ici. »
- « Comme si quelque chose t'attendait ici depuis toujours ? »
- « Alors ça va être ça ? Ma vie à moi ça va être ça ? »
- « La terre, les étoiles, la lune et les planètes. Rien ne bouge. »
- « Un enfant qui met le feu au rideau et qui s'extasie parce que les flammes sont belles ne comprend pas que la maison tout entière va brûler et lui avec. »
- « Que tu croies aux prières ou que tu y aies jamais cru tu pries mec. »
- « L'enfer est un endroit salissant. »
- « L'histoire roule et s'accélère. Inexorablement, elle coule et nous entraîne vers la naissance même de son fleuve. »
- « Quelque chose s'est allumé dans la tête avec tellement de force que ça m'a donné mal au crâne. »
- « Ça a été un cauchemar pour moi de partir mais je ne pouvais pas faire autrement parce que je ne savais pas qui j'étais. »
- « Pourquoi suis-je comme ceci et pas comme cela ? »
- « La chanson n'appartient pas à celui qui la chante. C'est elle qui le découvre. »

³ Qui font écho au titre original *Just Above My Head*.

ANNEXE 4. UN EXTRAIT DE L'ADAPTATION, POUR TRAVAILLER UN PROJET DE SCÉNOGRAPHIE

PARTIE 3

1950. Dans la rue. Arthur. Écharpe en laine et main enfoncées dans les poches.

[...]

Arthur

L'hiver est bientôt là
Un grand gouffre s'est ouvert et ils ont tous disparu dedans
Peanut, Red et Crunch
Jour après jour et en prenant son temps l'automne disparaît
L'automne s'achève
Les feuilles des arbres sont tombées sans que personne ne le remarque
La nuit vient plus tôt
Elle vient avec plus de force
C'est la fin de quelque chose
Les maisons de Harlem fixent les rues de leur regard qui semble dire
« On est prêtes pour endurer une nouvelle année »
« Mais avant ce moment une année encore. »
Le vieux cantique résonne dans ma tête pendant ce que j'ai à faire
Mais je ne sais vraiment jamais bien ce que j'ai à faire
Je marche dans les rues et j'écoute le pas de Crunch à côté du mien
J'aperçois Crunch au coin là-bas et je me dépêche pour le rattraper même si bien sûr je le sais
Je ne suis plus un enfant
Ce n'est pas lui
Je vais à l'école
Je fais de la musique avec des gens qui ne sont pas Red, Peanut et Crunch et que je n'aime pas
J'ai trouvé un mi-temps comme télégraphiste
Je chante dans les églises le week-end
Je chante dans la rue
Dans ma tête
Je chante pour Crunch
Pour le protéger
Pour le faire revenir
Et je chante pour Hall
Je chante pour toi mon frère
Pour te faire revenir

PARTIE 4

– Séquences 1 et 2 : 1953 (fin de la guerre de Corée). Retour de Hall, 25 ans.

– Séquence 3 : 1958. Hall 30 ans. Arthur 23 ans, Julia 21 ans, Jimmy 19 ans.

Séquence 1 : « Et ils sont sans âge »

1953. Hall, 25 ans, en uniforme de soldat.

Musique.

Hall

Au coin de la rue y a un bistrot

Un bistrot jamais silencieux

Jamais vide

Et les hommes qui se trouvent dans ce bistrot ont l'air de soldats qui viennent d'échapper de justesse

Il y a quelques heures

Au massacre

Et ils ont vu leurs potes se faire découper en rondelles

Et ils ont vu leurs potes se faire arracher les yeux et les tripes et les couilles

Et ils ont l'air d'hommes qui transportent de sanglants souvenirs dans leurs poches

Une oreille

Un œil

Le nez

Le pénis

L'astragale d'un copain

Et leurs cris semblent être la seule et unique preuve de leur survivance

Et ce miracle anime leurs yeux fiévreux et pourtant sans lumière

Et ils sont sans âge

Et ils ont la couleur des canons de fusil et leur sueur leur donne des reflets métalliques

Au matin ils seront étendus

Baignant dans leur pisse et dans leur sang

Je reviens

C'est l'automne

Arthur a dix-huit ans

Séquence 2 : « Je m'appelle Sambo le petit Noir et je rentre chez moi »

1953. Musique dans la tête de Hall. Les rues défilent et la voiture roule.

Hall

Si personne ici ne lève la tête, c'est que personne ici ne s'attend à ce que les bombes pleuvent du ciel

et on m'a envoyé au loin pour garantir et perpétuer cette indifférence

Personne ici ne savait ce qui se passait ailleurs. Personne peut-être ne le sait jamais nulle part

Quel que soit l'endroit où il se trouve

Ce qui est arrivé dans ce pays par exemple

Je cite le monument de la guerre civile

Je cite la guerre de Corée

Je ne suis pas chauvin

Je m'appelle Sambo le petit Noir et je rentre chez moi

Séquence 3 : « Trente ans, parmi les vivants »

1958. *San Francisco. Réveil matin.*

Hall

San Francisco

Réveil matin

Trente ans

J'ai trente ans aujourd'hui

Je suis tout seul et je suis content

Je suis content

Je vais me lever me laver

Donner un peu d'allure à cette vieille carcasse mais ça va

Je me regarde et me dis que ça va

Je suis pas mal

Je suis content

Pas la moindre envie de faire un bilan de ma vie ou ce genre saloperie

Je suis content

Et un peu surpris de me retrouver là

Vivant

Parmi les vivants

Un peu surpris d'avoir duré aussi longtemps

Trente ans

J'ai envie de marcher

De m'amuser

Je me sens comme un gosse en vacances

Je marche

J'habite dans les hauteurs de San Francisco

Personne pour déjeuner avec moi

Peu importe

Je suis content

Trente ans

Je m'offre un homard entier pour moi tout seul

Devant moi

Les immensités grises de l'océan le soleil et les mouettes

Trente ans

ANNEXE 5. LA SCÈNE DE LA DISPARITION DE PEANUT⁵

Vous avez vu Peanut

Arthur tu as vu Peanut ?

Quoi ?

Aux toilettes ?

Où sont les toilettes ?

Dehors ? Vous voulez dire en dehors de l'église ?

Peanut hey Peanut

Peanut

Peanut

Il est nulle part

Arthur regarde

Il était ici

Peanut

Peanut

Arthur

Ne t'éloigne pas Arthur

Arthur

Reviens reviens

Ma voix est engloutie par la nuit et j'ai soudain la certitude qu'Arthur aussi

Arthur réapparaît mais personne n'a vu Peanut

Soudain l'église est vide

Elle est déjà fermée

Le révérend Elkins est resté avec nous

Il s'approche du premier policier à notre portée

Il est debout

Il a les bras croisés

Il sourit et mâche son chewing-gum en nous voyant avancer

Ses collègues suspendent leurs gestes et leurs conversations

L'un d'eux ricane

« Bonsoir monsieur l'agent

Je me permets de vous importuner car nous avons égaré l'un de nos amis et nous nous demandons si vous ne l'auriez pas vu »

Le révérend décrit Peanut

Explique que les toilettes étaient dans l'angle de vue du policier

Le temps s'arrête

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 4, 1.

⁵ Un extrait de l'adaptation de Kevin Keiss, pour réfléchir à la représentation de la violence.

ANNEXE 6. EXTRAITS SUR LA SITUATION DES NOIRS ENTRE 1945 ET 1975

EXTRAIT 1 : PARTIE 2, 3

Hall

Il peut y avoir pas mal d'avantages à être Noir
 Par exemple, à cette époque en tout cas
 Quand vous entrez dans un magasin du centre-ville
 Chacun laisse tomber ce qu'il est en train de faire
 Séance tenante
 Et accourt pour vous servir
 Si vous avez le moindre bon sens
 Vous ne faites pas une conférence pour expliquer que vous savez qu'ils se précipitent sur vous parce qu'ils savent que vous êtes un voleur sans fric
 Non
 D'abord vous faites un grand sourire à l'assistance
 Puis vous lancez un autre grand sourire au détective maison en train de se polir mollement les ongles juste à côté de la sonnette d'alarme
 Et vous laissez à votre public le plaisir de deviner où est rangé votre portefeuille
 Vous vous déplacez dans les rayons en prenant tout votre temps
 Vous avez l'air à la fois intelligent et blasé
 Soudain avec une humilité toute aristocratique
 Vous signalez que vous aimeriez voir.....
 Ceci
 Sur vos lèvres la trace du sourire a disparu

Le vendeur ou la vendeuse qui s'est approché
 Et s'étouffe avec sa propre langue
 Mais avec la grâce héritée de vos ancêtres
 Vous feignez de ne pas voir à quel point
 « Eh bien nous avons » ânonne le ou la vendeuse
 Et il ou elle vous montre une cascade d'écharpes
 Et vous voyez qu'il ou elle fait son maximum pour masquer son mépris ou son désespoir d'être obligé de vous servir
 Vous voyez que la personne qui vous fait l'article est à l'agonie
 Et comme vous êtes un bon garçon empathique
 Vous avez soudain pitié de la détresse de cette personne qui n'est après tout qu'une employée
 Et vous désignez l'écharpe et dites « Je prendrai celle-ci »
 Le soleil perfore alors la voûte des nuages
 Le soulagement ruisselle sur le visage qui vous fait face
 Rapide coup d'œil sur le préposé à la sonnette d'alarme qui à présent fait mine d'inspecter les cravates du présentoir
 On vous mène à la caisse sans jamais vous quitter des yeux
 Mettant votre main sur votre cœur vous dites « ça fera ? »
 Le caissier lui ne vous adresse pas un regard
 Vous sortez avec renfort de précautions votre portefeuille et comptez votre fortune
 Calmement
 Vous prenez votre reçu et votre paquet cadeau
 « Joyeux Noël » crie le ou la vendeuse à l'agonie
 « Joyeux Noël à tous » répliquez-vous avec emphase

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 2, 3.

EXTRAIT 2 : PARTIE 4, 4

Hall. (*San Francisco. Harlem.*)

[...]

Je regarde autour de moi

Un Noir ne regarde pas autour de lui comme un Blanc regarde autour de lui

J'entends par-là qu'il y a une différence

Cela peut sembler sans intérêt

Cela peut sembler désagréable

Mais cela doit être dit

Quand un Noir regarde autour de lui

Il regarde les gens qui contrôlent sa vie sociale pour ne pas dire sa vie tout court

Il regarde les gens que ses enfants vont croiser et les gens qui vont les menacer

Impossible pour un Noir dans ce pays de ne pas anticiper la catastrophe que ses compatriotes peuvent faire fondre sur lui

Et ses compatriotes font comme s'ils ne le savaient pas

Ils ne veulent pas ou ils n'osent pas savoir ou encore ils sont incapables de se rendre à cette évidence qui est celle de ma vie à moi

J'écoute ce que les Blancs disent mais j'écoute encore d'avantage ce qu'ils ne disent pas

Car ma vie peut tenir à cela

À ce que j'entends

Impossible pour moi de me laisser surprendre

Tout ce que dit un Blanc à un Noir est une confession

Un aveu

Même si le Blanc ne le sait pas

Parfois je chante parce que je suis heureux et sincère

Et parfois aussi je chante parce que je suis libre

Mais il m'arrive parfois de chanter parce que c'est très difficile de passer sa vie à écouter des confessions

[...]

James Baldwin, *Just Above My Head*, New York, Dial Press, 1979, traduction et adaptation de Kevin Keiss, partie 4, 4.