

## Jazz et mémoire dans *L'Isolé Soleil*: techniques vernaculaires d'historiographie dans la littérature antillaise

F. Nick Nesbitt

*Miami University, Oxford (Ohio)*

Depuis sa publication en 1981, les analyses du roman *L'Isolé Soleil*, du guadeloupéen Daniel Maximin, se sont tournés autour de trois axes principales: à savoir, l'évocation d'un exemple d'écriture féminine réalisé indépendamment du sexe de l'auteur et la description d'un thématique et d'un poétique qui se relèvent de la tradition césairienne des lettres antillaises. En dernier, quelques critiques ont remarqué le projet de l'écrivain, hérité de ses pères spirituels Aimé Césaire et Edouard Glissant, de faire resurgir par l'anamnèse un passé antillais, qui — selon le mot de Glissant — avait subi un “raturage mentale”. L'évocation dans ce roman des exploits du méconnu colonel Delgrès, qui s'était battu contre les troupes françaises envoyées en Guadeloupe en 1802 par Napoléon, s'inscrit directement dans la lignée d'un traitement historico-poétique des grands héros antillais de la période révolutionnaire, tel le roi Christophe de Césaire ou le *Monsieur Toussaint* de Glissant. Ce côté du roman est pourtant des plus essentiels; la grande innovation de *L'Isolé Soleil* étant d'avoir porté à un niveau de réflexion et de conscience supérieure le problématique de l'histoire aux Antilles, et cela à travers le biais d'une structure narrative de mise en abîme. La réflexion permanente des multiples voix narratives sur la possibilité et les modalités les plus aptes d'opérer cet acte d'anamnèse a l'avantage de permettre une autocritique de l'historiographie aux Antilles en même temps que l'auteur procède à un travail d'historien des plus rigoureux. *L'Isolé Soleil* produit de multiples formes d'une dialectique créatrice, entre ces deux tendances d'un travail d'historiographie classique, et une interrogation de ce même travail par des intellectuels antillais, narrateurs du roman. Ceux-ci se trouvent confrontés par une histoire confisquée qui ne se dévoile pas sans réticences dans une société qui porte encore des caractéristiques structurelles hérités du colonialisme le plus pure. Pourtant, un thème important du roman est passé jusqu'à ici sous silence, thème qui a un lien à la fois profonde et caché avec le thématique central du roman de l'anamnèse du passé antillais.

La musique de la région culturo-géographique qu'on pourra nommer, avec Paul Gilroy, l'afro-atlantique, est omniprésente dans *L'Isolé Soleil*. Des musiques et des instruments d'origine européenne, mais appropriés et personnalisés par les antillais, tel le waltz et le violon

joué par le personnage Louis-Gabriel, en passant par des créations proprement antillaises, dont le gwo-ka et la béguinte, pour arriver aux autres musiques du monde afro-américain, tel la musique afro-cubaine et le jazz, le roman revient constamment sur la présence de la musique dans l'existence quotidienne du monde afro-atlantique. Les deux dernières en particulières sont particulièrement mises en valeur par Maximin. Pour le personnage de Siméa, la musique afro-cubaine qu'elle entend à Paris pendant les années 1940 traduit parfaitement son sentiment de déchirure intérieure, et lui permet en plus de mieux comprendre les poètes antillais qu'elle adore. Plus présent encore dans le roman sont les descriptions du jazz américain. L'amant de Siméa, Ariel, est un saxophoniste qui lui fait découvrir ce monde musical, avant de partir pour le New York de 42nd Street et le bebop de Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Les grands mouvements du jazz de ce siècle sont évoqués, et deux périodes sont prééminentes dans le récit: le Bebop et ses précurseurs, dont la musique de Coleman Hawkins en particulier, et le Free Jazz des années soixante et soixante dix, dont des musiciens du AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) et son groupe phare, l'Art Ensemble of Chicago sont mentionnés par les narrateurs plusieurs fois. Etant donné ce constat objectif d'une focalisation importante sur cette musique dans *L'Isolé Soleil*, comment expliquer son fonctionnement dans l'économie générale du roman?

Si nous jugeons seulement par les descriptions faites de cette musique par les narrateurs, Siméa en particulier, l'usage du jazz semble reproduire les stéréotypes français du jazz de l'entre deux guerres. Ce "Jazz Hot" véhiculait une désublimation sexuelle à partir de corps noirs fétichisés, dont celui de Josephine Baker, et cette musique semblait s'échapper du carcan des règlements théoriques pour des oreilles non-accoutumés aux procédés structurelles du blues d'un Louis Armstrong. Siméa compare le saxophone de Coleman Hawkins à "un grand sexe grave", qui "improvise seul des appels impudiques avec la véhémence grave et aiguë des désirs étouffés" (144). La seule différence, et elle est sans doute essentielle, dans ces passages fictionnels avec les descriptions du jazz qu'on trouve faites par des intellectuels français de l'époque (Cocteau ou Cendrars, par exemple), se trouve dans le fait qu'ici l'objectivation de cette musique dite "sauvage" s'opère à travers le regard d'une femme noire. Les références culturelles qui lui permettent de comprendre cette musique viennent elles-mêmes du monde afro-atlantique, et sa position d'égalité avec la musique et les musiciens nous choque beaucoup moins que le regard à la fois d'ethnologue et de voyeur de l'intellectuel français des années vingt et trente:

Mais toutes vos paroles ce soir me font mal, vous les chanteurs cubains et les poètes antillais, vos corps d'homme sont enfermés dans des paroles et des stratégies amoureux, que seuls peuvent briser le rythme du jazz improvisé et celui de la folie douce ou furieuse des mots. (*Isolé soleil* 134-5)

De ce point de vue, le jazz nous paraît un aspect du milieu Parisien de l'entre-guerre, où le "black exotica" (Lock 70) fonctionnait comme objet d'échange et vecteur de désir. La description de Siméa invoque les investissements libidinaux du lecteur, au dépens d'une appréciation de la pratique d'un Coleman Hawkins. Le jazz, pour Siméa autant que pour les intellectuels français de l'entre-guerre, n'est que le véhicule de désirs refoulés. Afin de comprendre le fonctionnement plus profond de ce thématique du roman, il faut donc essayer de mieux cerner la relation entre le jazz et l'écriture afro-antillais, telle que Maximin la pratique.

Etant donné l'énorme importance de la musique de la diaspora noire à la fois dans sa culture et dans sa production littéraire, plusieurs tentatives ont été faites pour théoriser une esthétique du jazz. Très répandue dans les études afro-américaines chez des penseurs comme Amiri Baraka et, plus récemment, Albert Murray, la réflexion sur le jazz et les autres musiques du Nouveau Monde d'origine Africaine jouit également de l'attention des critiques de la littérature caribbéenne. George Ngal, par exemple, dans sa biographie d'Aimé Césaire, essaie de formuler un lien formel entre la musique africaine et la poésie de Césaire. Edward Kamu Brathwaite, dans son livre *Jazz and the West Indian Novel*, fait de même pour le roman anglophone de la région. Ce genre de critique, pour les théoriciens Américains autant que pour les antillais et l'africain Ngal, se limitent généralement à des commentaires assez vagues sur la relation dans le jazz entre soliste et groupe, improvisation et composition, appel et réponse, catégories qui fonctionnent typiquement pour le critique littéraire comme des métaphores d'une certaine démocratie utopique.

En suivant cette approche, il est possible de voir le fonctionnement dans certains passages de *L'Isolé Soleil* d'un "jazz aesthetic." Les jeux verbaux faits à partir la lettre "s" (178) qui sillonnent le chapitre "l'aire de la mer" imitent le processus de l'improvisation: le musicien/écrivain modifie un fragment dans toutes ses permutations possibles, par des procédés d'augmentation, diminution, modulation, les multiples tactiques de tension et relâchement, ou — pour l'écrivain— des procédés tel l'anagramme si cher à Maximin. Ce genre d'analyse, bien que non dépourvue d'intérêt, ne satisfait pas à cause de son formalisme rigide. Etant donné l'implication profonde du Jazz dans le contexte socio-historique de la communauté qui l'a produite, il est impossible d'éluder sa fonction historique de force révolutionnaire. De même, très peu de critiques se sont éloignés d'une analyse formelle de la poétique de *L'Isolé Soleil*, et cela en dépit de son interrogation profonde et constante sur les événements et les personnages historiques de la Guadeloupe.

Un premier pas dans cette direction devient possible à partir de la théorie, commune à Edouard Glissant et Edward Kamu Brathwaite, de ce que ce dernier a appelé "the subterranean unity" de l'afro-atlantique, une unité qui lie le Brésil et le Cuba, le Trinidad et la Nouvelle Orléans en dépit des différences superficielles de langue et de colonisateurs hétérogènes

(Glissant 134). Un passage de *L'Isolé soleil* trace la récupération historique de cette unité:

On a voulu nous faire rejeter notre nature de Nègres d'Afrique et la fierté de nos corps noirs et le souvenir de nos ancêtres et nous nous sommes battus pour le respect de cette dimension originelle. Quant à l'Amérique, vous serez d'accord pour dire que c'est seulement depuis cette guerre et le blocus des Antilles que nous nous découvrons au centre du continent, et nous apprendrons peut-être un jour que Cuba et Haïti, Bahia et New York sont plus près de nous que Paris. Alors, croyez-vous qu'il soit sain d'opter pour l'histoire au détriment de la géographie? (225)

Ces communautés géographiquement éparpillées ont toutes en commun la structuration véhiculée par le système de plantation, comme Antonio Bénitez-Rojo nous le rappelle, et une culture de souche africaine qui est restée intacte, bien que souterraine, après son passage au Nouveau Monde, comme l'ont montré les études de Melville Herskovitz et sa lignée. Toutes ces théorisations d'un lien souterrain que la machine coloniale n'a pas pu oblitérer ont en commun un accent sur la valeur culturelle de la musique dans des sociétés où d'autres formes de communication, de lutte, et de création n'étaient pas toujours disponibles. Maximin lui-même semble cautionner cette interprétation; il a dit que la musique est pour lui "une façon de faire circuler; la musique circule plus vite que les idées et que les sociétés, et [parler de la musique c'est donc] une façon de montrer une espèce de solidarité de divers régions."<sup>1</sup> Afin de dépasser l'évocation impressionniste du jazz comme thème quelque peu arbitraire de ce roman, il faut, à partir de sa fonction sociale dans l'afro-atlantique, arriver à une appréciation de sa fonction en tant que pratique matérielle, et trouver le lien entre cette musique hautement engagée et productrice et un roman préoccupé par le passé et le devenir du monde antillais.

Le jazz, loin d'être un thème occasionnel du roman, est profondément engagé dans son projet principal de l'exploration et l'articulation d'une historiographie des Antilles qui échappe à l'étouffement de l'académisme, et qui répond au désir d'un des narrateurs de "faire cohabiter poésie et histoire" (273). Dans un premier approche de cette "historiographicité du jazz," il faut remarquer que la thématization de cette musique se trouve la plupart du temps accompagnée d'une idéologie de révolution dans *L'Isolé soleil*; la musique noire y apparaît comme déclencheur de grands changements historiques. La musique que Siméa entend dans les boîtes de jazz porte "des messages de révolution" (135) et Ariel lui demande un peu plus tard, "Est-ce que la musique n'est pas la seule liberté que nous avons véritablement conquise jusqu'ici depuis les trois siècles de notre oppression?" (172). Vers la fin du roman, les implications

révolutionnaires du jazz réapparaissent, cette fois lors d'une discussion épistolaire entre les deux narrateurs Antoine et Adrien, lorsque ce premier parle de son appréciation du free jazz de Sunny Murrey et de l'Art Ensemble of Chicago (266-267). Bien qu'Adrien avait déjà contesté une adéquation simpliste du jazz et de la révolution impliquée dans la phrase de Stokeley Carmichael qu'il cite: "les seuls révolutionnaires qu'il avait rencontrés, c'était des musiciens dans une cave de jazz" (90), sa sympathie pour cette musique est manifeste. Toute ces citations, qui n'épuisent pas la présence thématique du jazz dans le roman, témoignent d'une foi patente en le jazz en tant que pratique à la fois panaméricaine et concrètement impliquée dans le devenir historique de ce monde. Ce qui nous manque, c'est une théorisation adéquate du fonctionnement d'une musique qui par définition doit communiquer la révolution non-verbalement.

Que le jazz ait pu véhiculer une contestation du monde raciste dont il est le produit n'est pas étonnant. Dans une société où toute contestation ouverte invitait une répression violente, les actes de rébellion devait se cacher du regard du maître dans tout moment sauf les explosions de violence. Ces mouvements infimes de rébellion cachée prenaient forme dans des actes d'apparence anodine, par exemple l'évocation du héros Louis Delgrès dans l'attribution de son prénom à un enfant (187), ou la mise-en-scène de la vengeance de l'esclave sur son maître dans des contes ou des chansons qui parlent des animaux plutôt que des hommes. Ce n'est pas seulement dans des paroles pourtant qu'on peut réparer cette rébellion. Les cultures de l'afro-atlantique ont tous en commun des traditions orales dont la nécessité était exacerbée par l'accès limité à la culture écrite dominante, et dans ce contexte, la musique a joué un rôle fondamental à la fois dans la transmission des savoirs d'une culture et dans la formulation de ses critiques de la société dominante dans laquelle elle se trouvait. Vu de cette manière, le côté "révolutionnaire" du jazz dont il est souvent question dans *L'Isolé Soleil* devient plus clair. Le Bebop n'était pas simplement une révolution musicale, mais également une critique immanente de la société qui l'avait produite. Cette critique s'est opérée à un premier niveau à travers une contestation des valeurs esthétiques générées par une société ségrégationniste. La production autonome d'un régime de valeurs sorti de la culture noire américaine du blues, et cela dans une musique qui pour comble était d'une sophistication technique qui le plaçait hors des compétences des musiciens conservateurs noirs et blancs, provoquait des réponses d'un racisme violent de la part des critiques blancs de l'époque. Son message d'autosuffisance, bien que doté d'une forme non-écrite, était parfaitement lisible pour les cibles de ses attaques.

Maximin engage une renaissance du passé à travers l'héritage vernaculaire de la culture du blues. En même temps, il s'accapare de la poésie afin d'éviter une reproduction mimétique du fait social, et il cherche les moyens qui lui permettraient de désigner ce qui n'a pas encore existé. Le jazz, de sa part, est l'outil critique et théorique que Maximin a incorporé dans son texte. Les mécanismes d'analyse sociale des musiciens dont l'auteur parle préfigurent en fait sa propre méthodologie d'écrivain. Une équivalence méthodologique existe entre l'historiographie poétique de Maximin et l'entreprise musico-théorique de Coleman Hawkins,

le musicien au centre de *L'Isolé soleil*. Afin de démontrer la réplique au centre du roman des révolutions symboliques engagées par des musiciens comme Coleman Hawkins, je voudrais affirmer la cohérence fondamentale entre ces deux formes de critique et de création dans l'afro-atlantique.

La critique révolutionnaire d'une société est opérée dans le matériel même sur lequel l'artiste travaille lors de la mise en forme de son objet esthétique, qu'il soit visuel, musical, ou verbal. Le philosophe Theodor Adorno a été le plus loin dans la conceptualisation de ce codage d'un contenu socio-historique dans l'objet musical. Pour Adorno, les tendances socio-historique d'une société sont objectivées dans l'artefact culturel à travers l'interaction d'un artiste et son matériel. Ce matériel n'est pas plus pour le musicien la somme de toutes possibilités acoustiques que pour l'écrivain serait les lettres de l'alphabet ou même les mots dans le dictionnaire. Le musicien travaille plutôt avec des mélodies et des accords, des progressions harmoniques et des techniques expressives qu'il hérite lors de son apprentissage, et c'est dans ces mêmes structures formelles d'un art — nous dit Adorno — qu'on trouve les contradictions profondes qui marquent une société. La signification se transfère à travers des processus combinatoires qui se trouvent en développement historique à un moment donné. L'artiste n'est pas libre à tout créer, mais il doit répondre aux demandes lui imposées par son matériel. Pour trouver sa place dans un champ de production artistique, l'artiste doit s'adresser aux problèmes qui le confrontent dans ce matériel. C'est dans ce travail sur leur matériel, et non pas dans des professions de foi ou des interviews, que les musiciens du Bebop ont opéré leur critique de la société américaine. À travers la combinaison d'une sophistication harmonique et une technique époustouflante de virtuoses avec des techniques d'expression provenant de la culture orale du blues, les musiciens du Bebop ont pris les outils du rationalisme euro-américain de l'harmonie fonctionnelle, et l'ont explosé de l'intérieur par leur réflexion et pratique esthétique. L'acte révolutionnaire des compositeurs des thèmes et des improvisations du Bebop et de toutes les autres musiques de l'afro-atlantique dont Maximin parle, doit donc être compris de cette manière, comme un travail de guérilla qui s'accapare des moyens de son oppresseur et les transforme et les retourne contre lui. C'est par son travail sur ses matériels que le musicien permet l'apparition rigoureuse et voulue de la liberté.

Les implications de cette conception du matériel musical vont plus loin, pourtant, qu'une simple critique de la société. Ce matériel, comme on a dit, recèle dans ses articulations les contradictions profondes d'une société. Il peut opérer, donc, une historiographie vernaculaire de cette même société, qui travaille par indirection, à partir des ressources cachées d'une société orale. Ce travail historiographique, que le critique Henry Louis Gates Jr. appelle "Signifyin'," fonctionne dans le jazz à travers un corps de savoirs partagés qui s'appelle les "Standards." Cette historiographie passe obligatoirement par une phase d'apprentissage et de maîtrise rigoureux du matériel historique, mais ce stade scolaire doit être dépassé dans un mouvement créateur où l'artiste utilise les ressources d'une culture orale pour infléchir ce matériel de sa propre personnalité.

Maximin travaille sur son matériel hérité — tout comme le maître soliste dans le jazz — en tant que ce que Houston A. Baker a appelé le “blues analyst.” Sa pratique s’efforce de confronter l’histoire dans toute sa facticité matérielle, mais son expérimentation formelle et poétique lui permet de voir au-delà de la totalité sociale qu’elle implique. Baker nous dit:

When [the blues analyst] is confronted with the ‘break’ constituted by the job of specifying a distinctive tradition in all its resonant fullness, he must know the vernacular or “Native” level of the tradition and then be improvisationally nimble enough to advance both the tradition itself and its clearer understanding.” (Baker 112)

En fait, tout le chapitre *Le cahier de Jonathan* forme une “blues analysis” de l’histoire guadeloupéenne. La narratrice Marie-Gabriel a pris la documentation qu’on lui a envoyé depuis Paris — et que nous ne lisons jamais dans sa forme originelle — et l’a transformée. Au lieu d’accepter naïvement un Louis Delgrès, héros de la révolution guadeloupéenne, Marie-Gabriel fuse l’histoire avec l’imaginaire. Incapable d’abandonner celle-là à cause de son rôle fondamental dans la politique identitaire d’une culture toujours colonisée, peu disposée à abandonner celui-là vu l’impossibilité épistémologique d’un accès immédiat à l’histoire, elle façonne une “vision prophétique du passé” (Glissant 132).

En passant par des modalités multiples du discours, *L’Isolé soleil* démontre à la fois une préoccupation avec l’histoire guadeloupéenne comme nous pouvons la connaître (à travers des lettres, des contes, les religions syncrétiques, et les traces du colonialisme qui subsistent aux archives) et la liberté du “blues analyst” qui a transformé ces traces et qui improvise un nouveau “break.” Cette improvisation ne se fait nullement à partir d’une liberté absolue (“anything goes”), mais plutôt grâce à la liberté qui surgit d’une connaissance profonde des éléments qui constituent l’identité guadeloupéenne et d’une créativité critique en rupture avec le poids du passé. Comme toute historiographie, celle de Maximin a son idéologie. Sa récupération du passé imagine un futur non-existant. Cette idéale utopique se concrétise grâce à l’engagement de l’auteur avec son matériel historique. Le texte de Maximin récupère le passé sans limiter les préfigurations de transformation sociale. L’usage du jazz dans *L’Isolé soleil* implique donc plus qu’une poétique de la prose de l’auteur. Un exemple du *signifyin’*, il suggère en même temps une relation distincte avec ses sources historiques: le jazz crée des négations déterminées d’une pratique culturelle dominante à travers l’innovation qui reproduit avec une différence essentielle.

Le musicien qui sert de référence dans *L’Isolé Soleil* est le saxophoniste Coleman Hawkins, et, à travers son improvisation sur le morceau “Body and Soul,” il a révolutionné le jazz par sa conception d’improvisation et de *signifyin’* sur un standard célèbre. Les solos de Hawkins sur ce morceau, que Maximin décrit en détail (143-144), étaient en fait une forme d’historiographie

non pas verbale, mais qui avait ses origines dans la culture noire orale. Les procédés techniques de substitution harmoniques si typiques de son jeu avait une fonction non seulement musicale, mais sociale aussi. La transmission d'une connaissance rigoureuse du passé s'est faite par le biais d'une volonté de création non pas libre, mais en réponse aux problèmes de matériel qui confrontait ce musicien. C'est dans ce sens que les pratiques des musiciens de jazz nous ramènent aux procédés formelles de Daniel Maximin, puisque tout son roman est une tentative de dépasser une historiographie académique, et de "faire cohabiter poésie et histoire" (273), autrement dit, d'infléchir l'historiographie antillaise par les tactiques et techniques d'une culture orale qui arrive à subvertir et s'échapper de la soumission à l'imminence du fait social. Pour ce travail d'une historiographie nouvelle, l'auteur a trouvé son modèle dans une pratique d'apparence purement esthétique, mais qui en fait véhicule les immense savoirs d'une culture orale de résistance.

De la même façon que Duke Ellington, Coleman Hawkins a produit des solutions dans les procédés techniques de sa musique à un problème existentiel généralisé qui confronte les cultures africain-américaines de ce siècle: celle d'une subjectivité divisée, théorisée en premier par W.E.B. Dubois, déchirée entre une culture technocratique, rationnelle, capitaliste, et raciste dominante, et une culture orale, oppositionnelle, et organique du Blues. Ces deux musiciens, qui semblaient partager une culture d'esthète, ont développé une pratique qui leur permettait de survivre et de fleurir dans un environnement hostile; tous les deux ont réuni d'une façon personnelle ces deux cultures qui doivent coexister dans un seul sujet. "One forever feels his two-ness, — an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder" dit Dubois dans *The Souls of black folk*. L'improvisation de Hawkins dans *Body and Soul* utilise les moyens de l'harmonie fonctionnelle euro-américaine afin de façonner une solution objective à ce conflit existentiel. Il combine une technique dérivée du blues de vocalisation et d'improvisation avec une des pratiques harmoniques la plus avancée de son époque. Par cela, Hawkins a façonné un *modus vivendi* élégant et intégrationniste qui énonce une résolution utopique concrète entre un pouvoir américain violent et rationalisant, et une culture africain-américaine orale.

L'incorporation de Coleman Hawkins dans la structure narrative d'un roman qui trace le développement ardu d'une identité antillaise permet à Maximin d'offrir une solution vernaculaire au problème qui confronte des africain-américains aux Amériques. Une forme précise du "double-consciousness" de Dubois est visible dans la recherche aux DOM français d'une médiation symbolique entre deux héritages: à la fois françaises et caraïbes, européennes et africaines, ces cultures et histoires doivent coexister dans un espace où une autonomie de surface et une dépendance structurelle sur la métropole prennent les allures d'une "colonisation réussite" (Glissant 109). Le mélange élégant du blues et des pratiques harmoniques euro-américaines de Hawkins a une affinité évidente avec la poétique césairienne de Maximin, qui mélange une surface poétique raffinée avec un matériel tiré du monde noir-atlantique.



Loin de n'être qu'un trait stylistique d'un romancier esthète, l'anagramme trace en fait — comme la figure de l'arpège chez Hawkins — les antinomies de l'afro-atlantique. Le titre même du roman dissout la promesse de l'immédiat dans la réification véhiculée par la "départementalisation." Césaire, l'architecte d'un processus détourné par la métropole dès son acceptation, est invoqué par l'image peut-être la plus représentative de sa poésie: le "sacré soleil vénérien," "le dernier des derniers soleils," le "soleil serpent," "le sang de soleil brisé," le "soleil cou coupé." La réconciliation désaliénante avec la nature postulée par le *Cahier*<sup>19</sup> n'est plus du jour. Maximin produit le chiffre de la "non-maîtrise du quotidien" (Glissant 113) et de l'aliénation d'une terre gérée depuis la Métropole dans la domination de la nature ("soleil") par son remaniement et objectification dans l'anagramme, figure de réification: "L'Isolé." Tout son texte — postmoderne dans sa désarticulation du sujet antillais dans une série de champs discursifs — refuse le semblant esthétique de l'harmonie utopique pour confronter la société avec sa propre image éclatée. Malgré ce comportement mimétique, il accuse sans s'abandonner au fait social grâce à son statut d'image esthétique. Le jeu verbal traverse le roman, et son caractère gratuit refuse la réduction de tout à une valeur d'échange en même temps que sa forme en est le calquage.

Le jazz et *L'Isolé Soleil* pratiquent tous les deux une forme vernaculaire d'historiographie qui explore le passé pour mieux faire évoluer le futur. La poésie et l'histoire y cohabitent, et se nourrissent des tactiques et des techniques d'une culture orale qui subvertit et échappe à l'imminence du fait social. La résolution intégrationniste de l'antinomie sociale de Hawkins est l'homologue de celle de Maximin. Ces deux artistes refusent un iconoclasme révolutionnaire, et cherchent une résolution élégante à la contradiction sociale qu'ils ont identifiée. Loin d'être des soumissions quêtistes aux faits sociaux, chacun construit ses solutions à partir d'une maîtrise de leur matériel historique hérité et une compréhension profonde et précise de la totalité sociale dans laquelle ils participent. Bien que ce ne soit pas le restructuralisme radicale d'un John Coltrane ou Aimé Césaire, les critiques immanentes de Hawkins et de Maximin effectuent des résolutions non-totalisées de l'antinomie qui évite la stase grâce à l'improvisation (chez Hawkins) et (chez Maximin) l'usage d'une voix narrative historico-poétique et une multiplication de ses sujets narratifs.

Les narrateurs de *L'Isolé soleil* sont eux-mêmes de maîtres improvisateurs. Ils exigent que leur publique "know the tune" de l'histoire antillaise, afin de mieux apprécier leur improvisation rigoureuse et créatrice. Jamais gratuites, leurs articulations multiples engagent les maîtres du passé afin d'accepter leur sagesse dans une tentative de dépassement. Maximin annonce un sujet antillais fluide, chez soi non seulement aux Amériques de l'archipel caraïbe, mais dans tout l'afro-atlantique et ses cultures multiples et syncrétiques. La musique "is our first language" nous dit Maximin (1989: xxi). Cette musique fournit la fondation théorique et existentielle sur laquelle Maximin construit *L'Isolé soleil* autant que la véhicule poétique et créatrice qui, par la critique et la création, avance vers le futur dans un geste de restructuration esthétique et matérielle.

## Notes

<sup>1</sup> Interview avec Daniel Maximin. Basse Terre, Guadeloupe, le 2/12/97.

<sup>2</sup> “lie-moi de tes vastes bras à l’argile lumineuse/ lie ma noire vibration au nombril même du monde” (Césaire 57).

## Ouvrages cités

- Adorno, Theodor. *Introduction to the Sociology of Music*. Trans. E.B. Ashton. New York: The Seabury Press, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Philosophy of Modern Music*. Trans. Anne G. Mitchell, Wesley V. Blomster. New York: The Seabury Press, 1973.
- Baker, Houston A. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.
- Bénitez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Condition*. Trans. James Maraniss. Durham/London: Duke University Press, 1992.
- Brathwaite, Edward Kamau. “The African Presence in Caribbean Literature.” *Africa in Latin America: Essays on History, Culture, and Socialization*. Ed. Manuel Moreno Fraginals. New York, Paris: UNESCO, 1984. 103-144.
- \_\_\_\_\_. “Jazz and the West Indian Novel.” *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995. 327-331.
- Césaire, Aimé. *La Poésie*. Paris: Seuil, 1994.

- Erickson, John D. "Maximin's *L'Isolé Soleil* and Caliban's Curse." *Callaloo* 15.1 (1992): 119-30.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Glissant, Edouard. *Le Discours Antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- Herskovits, Melville J. *The Myth of the Negro Past*. With a New Introduction by Sidney W. Mintz. Boston: Beacon Press, 1990.
- Lock, Graham. *Forces in Motion: The Music and thoughts of Anthony Braxton*. New York: Da Capo, 1988.
- Maximin, Daniel. *L'Isolé Soleil*. Paris: Editions du Seuil, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Lone Sun*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1989.
- Zimra, Clarisse. "Tracées césairiennes dans *L'Isolé soleil*." *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste*. Paris: Editions Caribéennes, 1987. 347-368.
- \_\_\_\_\_. "Introduction to *Lone Sun*." *Lone Sun*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Je(ux) d'Histoire chez Daniel Maximin et Vincent Placolý." *L'Héritage de Caliban*. Ed. Maryse Condé. Pointe-à-Pitre: Editions Jasor, 1992. 265-87.