

Marion COSTE

SANKOFA CRY :  
MÉMOIRES MUSICALES ET  
IMPROVISATIONS LITTÉRAIRES  
DANS LES ROMANS  
DE L'ATLANTIQUE NOIR



PARIS  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR  
2023

[www.honorechampion.com](http://www.honorechampion.com)

## INTRODUCTION

Nombre d'écrivains et d'écrivaines de l'Atlantique noir ont indiqué l'importance majeure de la musique dans leur écriture. Citons par exemple la Camerounaise Léonora Miano (« Le jazz m'a donné ma voix d'auteur<sup>1</sup> »), l'Ivoirien Koffi Kwahulé (« Mon idéal d'écrivain, c'est Monk<sup>2</sup> »), ou le Guadeloupéen Daniel Maximin (« Mon écriture signale en secret une vraie nostalgie de la musique<sup>3</sup> »). D'autres, par leur vie même, ont associé les deux arts. On pense au musicologue, musicien et écrivain congolais Francis Bebey, qui multiplie les ponts de la musique à la littérature ; à Léonora Miano, qui a composé et interprété ses propres chansons<sup>4</sup> ; au spectacle « Connivences antillaises », créé par Daniel Maximin, récitant, et Alain Jean-Marie, pianiste de jazz<sup>5</sup>. Ce concept d'Atlantique noir, développé par Paul Gilroy, permet, d'après moi, de dessiner les contours du corpus romanesque qui m'intéressera ici, ainsi que d'y reconnaître l'importance spécifique de la musique. Par « Atlantique noir », le chercheur désigne une « formation interculturelle et transnationale » qui comprend et dépasse « les divers paradigmes nationalistes » : « les divers paradigmes nationalistes utilisés pour penser l'histoire culturelle ne parviennent pas à saisir la formation interculturelle et transnationale que j'appelle l'Atlantique noir<sup>6</sup>. » C'est donc un modèle rhizomique<sup>7</sup> que Paul Gilroy propose : la culture de l'Atlantique noir se construit à partir d'une profusion de foyers créatifs, qui s'interinfluencent

---

<sup>1</sup> L. Miano, *Habiter la frontière*, Paris, l'Arche, 2012, p. 17.

<sup>2</sup> S. Chalaye (dir), *Koffi Kwahulé*, Paris, Garnier, 2019, quatrième de couverture.

<sup>3</sup> D. Maximin dans Ch. Chaulet-Achour, *La Trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, Paris, Karthala, 2000, p. 198.

<sup>4</sup> M. Unter-Ecker, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, PUM, 2016, p. 9-10 : « Également passionnée de musique, elle compose et interprète ses propres chansons, notamment dans un répertoire intitulé *Sankofa Cry* qui célèbre les victimes de la traite négrière. »

<sup>5</sup> Spectacle produit notamment lors du colloque *La musique dans les arts et littératures francophones de l'Atlantique noir*, organisé par Sylvie Brodziak et moi-même, les 8 et 9 avril 2021, et conclu au Forum de Vauréal de Cergy par le spectacle « Connivences antillaises ».

<sup>6</sup> P. Gilroy, *L'Atlantique Noir, modernité et double conscience*, [1993], [trad. J.-P. Henquel], traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2010, p. 9-10.

<sup>7</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

les uns les autres tout en affirmant leur spécificité. Ce modèle suppose une conception mouvante, évolutive et ouverte des formes artistiques.

L'espace de l'Atlantique noir est conçu par Paul Gilroy comme une unité d'abord pour une raison historique : c'est l'espace de la traite négrière, symbole de l'expérience déshumanisante de l'esclavage et lieu d'une déterritorialisation culturelle violente, et plus récemment des migrations plus ou moins précaires vers l'Occident. La culture de l'Atlantique noir est donc essentiellement liée à cette expérience de l'exil<sup>8</sup> : « Il semble que de vastes questions sur l'orientation et le caractère de la culture et de l'art noirs se posent dès lors que l'on prend en considération les effets qu'a pu avoir l'expérience, même temporaire, de l'exil, du déplacement et de la relocalisation<sup>9</sup>. » Cette expérience fonde une certaine identité noire, non pas innée mais construite par l'histoire<sup>10</sup>.

Penser l'identité noire comme une construction historique permet d'éviter l'écueil de l'essentialisation. Emmanuel Parent, dans son article « De l'actualité toujours renouvelée du “doute radical” sur ce qui est noir dans les musiques noires », répond à cette critique de l'essentialisation à propos des « musiques noires » en s'appuyant notamment sur le travail de Gilroy et de W.E. B. Du Bois, qui voient tous deux dans la musique le mode d'expression prioritaire d'une certaine conscience noire :

À la suite de l'ouvrage fondateur de W.E.B. Du Bois *Les âmes du peuple noir* (1903), ils [Wright et Ellison] ont reconnu malgré tout l'existence d'une spécificité de l'expérience noire sur la scène moderne, qui s'enracine non pas dans une essence africaine ou autre, mais dans une expérience de la subordination et ses techniques de résistance quotidienne. C'est bien sûr ce que reprendra, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, Paul Gilroy et sa voie médiane entre essentialisme et anti-essentialisme dans *The Black Atlantic* [...] En d'autres termes, si l'« âme noire » est une construction, il ne faut pas sous-estimer en retour la puissance d'agir qu'elle recèle. Une fois « construite », elle occupe le terrain, agit et fait agir<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Citons à ce propos le livre de C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe, récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, 2012, qui étudie les figures de migrants illégaux dans les romans africains, rassemblant les productions d'Afrique du Nord et celles d'Afrique subsaharienne. Elle montre une certaine continuité entre les pays dans l'imaginaire de l'exil tout en présentant certaines spécificités nationales.

<sup>9</sup> P. Gilroy, *L'Atlantique noir*, op. cit., p. 39.

<sup>10</sup> La façon dont l'Atlantique constitue un lieu de mémoire paradoxal de la traite négrière et des phénomènes migratoires est étudiée dans l'ouvrage dirigé par Yves Clavaron et Odile Garnier, *Lieux de mémoire et océan. Géographie littéraire de la mémoire transatlantique aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 2022.

<sup>11</sup> E. Parent, « De l'actualité toujours renouvelée du “doute radical” sur ce qui est noir dans les musiques noires », *Volume ! La revue des musiques populaires*, « Géographie, musique et postcolonialisme », op. cit., p. 170.

Ce serait alors dans l'expérience de la résistance à l'esclavage, ainsi que des luttes contre le racisme partout sur le globe, que se fonderait une conscience noire, non pas comme une donnée innée et inébranlable, mais comme une construction permanente et nécessaire par des gestes de lutte. Anthony Mangeon, dans son travail sur la pensée noire, rejoint cette idée d'une communauté de pensée construite historiquement et reproduite encore de nos jours :

Si j'affirme cependant qu'il est, dans l'archéologie de notre modernité, des penseurs *noirs* quand il n'est guère de penseurs *blancs* (c'est-à-dire qui acceptent de se reconnaître comme *tels*), c'est que les expériences historiques de la traite puis de la colonisation se justifiaient d'une telle déshumanisation et infériorisation des Africains et de leurs descendants, considérés comme bêtes sauvages, êtres primitifs, individus sans morale ni raison, qu'il était et demeure souvent impossible, pour un homme ou une femme de couleur, d'ignorer cette situation. Inversement, les penseurs européens – ou d'origine européenne – ont hérité d'une si longue tradition d'identification spontanée à la civilisation, à la rationalité, à la philosophie et à la science, qu'ils n'ont généralement plus conscience de l'ethnoracialisation implicite qui préside à leur pensée ou à leur histoire<sup>12</sup>.

On retrouve la conviction que l'espace de l'Atlantique noir génère et transmet une culture à la fois commune et fragmentée dans des gestes de lutte partagés et multiples dans le travail d'Elsa Dorlin sur les danses antillaises de la période esclavagiste comme « ascèse martiale ». La philosophe présente la danse, et particulièrement les « calandas », danses d'esclaves proscrites par le Code noir, comme des espaces où se construit une mémoire du corps qui agglomère des éléments culturels issus des nations africaines (particulièrement les gestes de base des arts martiaux angolais) et du territoire antillais. Elle fait notamment référence à l'usage des objets de culte des premières nations indiennes retrouvés par les esclaves et employés dans la formation de « cosmogonies créoles ou créolisées<sup>13</sup> ». Sans mentionner explicitement Paul Gilroy, elle considère que s'exprime dans ces danses « un savoir-faire martial [...] transatlantique », reprenant ainsi l'idée d'une communauté culturelle de cet espace comprenant à la fois l'Afrique subsaharienne et les Antilles :

---

<sup>12</sup> A. Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident, de la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, op. cit., p. 11.

<sup>13</sup> E. Dorlin, conférence dans Festival Danse et continents noirs, 20<sup>e</sup> édition « Danser et penser l'Afrique et ses diasporas », organisé par le centre chorégraphique James Carles et le consortium EuroPhilosophie, 27 octobre 9 novembre 2018, Toulouse et agglomération. Théâtre des Mazades, 29 octobre 2018. Accessible en ligne : Corpus Africana-Elsa Dorlin-Bing video

L'ensemble de ces techniques pugilistiques et chorégraphiques sont héritées d'un savoir-faire martial qu'on peut qualifier de transatlantique et qui est lié au contexte de la traite. On peut retrouver un certain nombre de techniques de combat issues des nations africaines. Un certain nombre de spécialistes sont d'accord pour considérer qu'on peut retrouver des techniques de base des arts martiaux d'Angola. Mais ces chorégraphies martiales, au-delà de la continuité des techniques corporelles transatlantiques, ont aussi, dans la libération du corps, pour fonction la restauration ou la constitution d'un soi ou d'un nous, ce qui passe par une forme musculaire mais aussi par des cosmogonies inédites, considérées comme créoles ou créolisées. Il y a besoin d'une projection mystique car ces pratiques ont aussi pour visée de constituer ou reconstituer une puissance d'agir qui est l'expression d'une puissance de soi<sup>14</sup>.

La dimension martiale des danses décrites par Elsa Dorlin rejoint la part de résistance et de mémoire des luttes transatlantiques prêtée à la musique par les auteurs et autrices de mon corpus.

Définir cet espace par le terme d'Atlantique induit aussi une dimension dynamique : l'océan Atlantique est liquide, toujours en mouvement, reliant trois continents dans d'incessants va-et-vient, et de la même façon l'expérience de l'esclavage, des luttes contre le racisme et de l'exil génèrent des échanges et des mutations constantes entre les cultures de l'Atlantique noir. Pour Paul Gilroy, la musique de l'Atlantique noir est particulièrement représentative de cette dynamique, entre affirmation des identités nationales et culture vernaculaire de l'Atlantique noir :

La musique et ses rituels peuvent être utilisés pour créer un modèle où l'identité n'est plus conçue ni comme une essence immuable ni comme une construction vague et absolument contingente, susceptible d'être réinventée au gré de caprices des esthètes, des rhétoriciens et des faiseurs de symboles<sup>15</sup>.

L'identité se définit par une double négation « ni/ni », qui rejette à la fois un essentialisme racial absolu et un particularisme intégral. Entre les deux, Paul Gilroy présente une « culture vernaculaire » protéiforme, qui s'enracine partout où s'installe la diaspora noire et prend alors des formes particulières qui vont à leur tour influencer la totalité de la culture vernaculaire. Cette conception dynamique et rhizomique met à mal l'idée d'une authenticité africaine première dont les autres cultures de l'Atlantique noir seraient les descendantes :

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> P. Gilroy, *L'Atlantique noir*, *op. cit.*, p. 151.

Citant « What's Going On », de Marvin Gaye, [Mandela] déclara : « Quand nous étions en prison, nous aimions et nous écoutions évidemment le son de Détroit. » L'idée puriste d'un flux unidirectionnel de culture africaine, allant d'Est en Ouest, se révélait aussitôt absurde. Les dimensions mondiales du dialogue au sein de la diaspora étaient momentanément visibles ; et tandis que ce propos anodin illuminait le paysage de l'Atlantique noir comme la foudre une nuit d'été, la valeur de la musique comme symbole fondamental de l'authenticité raciale se voyait en même temps confirmée et remise en question<sup>16</sup>.

On retrouve l'alternative du « ni [...] essence immuable ni [...] construction vague » dans « la valeur de la musique comme symbole fondamental l'authenticité raciale se voyait en même temps confirmée et remise en question ». La musique est bien un symbole fondamental de la culture de l'Atlantique noir, et le fait que Mandela, dans son combat, l'écoute, renforce cette idée : elle a partie liée avec un combat contre la discrimination et le racisme, combat partagé par l'ensemble des Noirs du monde ; elle n'est cependant pas le symbole d'une identité nationale et figée, puisque Mandela n'écoute pas la musique de son pays, mais celle de Détroit. Daniel Maximin, auteur guadeloupéen auquel je consacrerai une partie de mon ouvrage, rejoint cette idée que la musique permet de redéfinir l'authenticité lorsqu'il explique :

Cette question de la musique est d'autant plus intéressante qu'elle nous invite à revenir sur la question de l'authenticité. Remet-on en cause l'usage du saxophone, du violon ou d'un autre instrument ? Pourquoi la musique est-elle moins contestée que la littérature ? Sans doute parce que l'outil de médiation de la littérature, la langue, est un outil que tous possèdent. Mais nos musiques viennent d'Europe. Bob Marley prend la batterie et la guitare électrique et on ne le lui reproche pas. Et à partir de là, une musique de contestation est inventée.

Le jazz de Harlem et la musique cubaine sont les musiques qui ont bercé notre enfance ; il n'y a rien de seulement guadeloupéen, de seulement antillais. Notre plus grande ouverture a été la musique : c'est en elle qu'on a le plus pris du monde et c'est par elle qu'on a le plus donné. Elle ne peut être une clôture d'authenticité car elle change sans cesse de tradition ; ses maîtres-mots sont inventer, faire du neuf, improviser<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>17</sup> D. Maximin dans Ch. Chaulet-Achour, *La Trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, *op. cit.*, p. 199.

Daniel Maximin voit dans la musique la preuve que la culture antillaise est ouverte aux influences interculturelles et ne peut pas se penser comme pureté, rejoignant d'ailleurs ainsi, des Antilles à l'Afrique subsaharienne, les conclusions d'Anthony Mangeon qui reconnaît la « réalité fondamentalement interculturelle<sup>18</sup> » des philosophies africaines. On note ici aussi l'influence du concept de créolité d'Édouard Glissant, qui fait de la culture antillaise une « poétique du divers », capable d'associer des éléments hétérogènes et étrangers sans pour autant gommer leurs spécificités. On retrouve aussi l'idée d'une fluidité musicale, intrinsèquement liée à la pratique de l'improvisation, et qui peut servir de modèle à l'écriture, ce que j'aurai l'occasion de discuter dans la deuxième partie de mon ouvrage.

La critique que Jean-Loup Amselle fait à la notion de créolisation glissantienne me semble pertinente pour compléter cette dynamique de rencontre que dégage la référence musicale dans les romans que j'étudierai. Jean-Loup Amselle remarque que le métissage culturel ou la créolisation repose sur une métaphore biologique pour traduire le culturel, donc sur l'idée que les identités, comme les races, sont des éléments purs avant le métissage, ce qui fait de la créolisation « l'avatar ultime de la pensée biologicoculturelle telle qu'elle s'est pleinement développée dans l'anthropologie culturelle américaine<sup>19</sup>. » Il propose au contraire un renoncement à toute conception originaire : « Pour échapper à cette idée de mélange par homogénéisation et par hybridation, il faut postuler au contraire que toute société est métisse et donc que le métissage est le produit d'entités déjà mêlées, renvoyant à l'infini l'idée d'une pureté originaire<sup>20</sup>. » Il en arrive ainsi à reconsidérer l'idée de globalisation au prisme de ce qu'il appelle « branchement » et « triangulation des cultures » :

En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est-à-dire à celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches et à mettre au centre de la réflexion l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité. En utilisant la métaphore du branchement, on peut également montrer, à l'encontre des tenants de la thèse de la globalisation contemporaine, que celle-ci, loin d'être nouvelle, prend en réalité la suite de dispositifs de globalisation antérieurs<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> A. Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident, de la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, op. cit., p. 93.

<sup>19</sup> J.-L. Amselle, « Métissage, branchement et triangulation des cultures », *Revue germanique internationale*, 2004, CNRS éditions, p. 41-51, p. 48.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

Non seulement la pensée de Jean-Loup Amselle renonce à une quelconque quête de l'origine, mais elle propose même de voir dans la rencontre avec l'altérité une nécessité pour « fonder sa propre identité. » Le jazz particulièrement reflète cette conception de la globalisation par branchements et triangulations infinies, comme je le verrai particulièrement dans mon étude de *La Polka* de Kossi Efoui. La musique peut alors, au moins dans le cas du jazz, permettre de penser l'identité comme le produit d'une rencontre, aux antipodes d'une quelconque recherche de pureté ou d'origine.

J'ai repris à Léonora Miano le sous-titre « Sankofa Cry » qu'elle a donné à son roman *Les Aubes écarlates* pour mettre en valeur ce double mouvement de résistance, tourné vers le passé et vers l'avenir, inscrit dans les références musicales de mon corpus : résistance contre l'oubli et l'effacement de soi, mais aussi résistance marronne, prospective voire utopiste. Léonora Miano explique ainsi le mot et le symbole akan de Sankofa :

Sankofa est le nom d'un oiseau mythique. Il vole vers l'avant, le regard tourné en arrière, un œuf coincé dans son bec. L'œuf symbolise la postérité. Le fait que l'oiseau avance en regardant derrière lui signifie que les ressorts de l'avenir sont dans le passé. Il ne s'agit pas de séjourner dans l'ancien temps, mais d'en retirer des enseignements<sup>22</sup>.

L'utilisation d'un terme anglais (cry) témoigne d'abord d'une volonté de souligner la dimension transculturelle de la démarche littéraire de Miano, comme l'explique l'auteurice dans la postface du roman. Parce qu'il signifie « pleurer », il souligne aussi la blessure postcoloniale, comprise entre autres chez cette auteurice comme un déni de mémoire qui entrave l'Afrique subsaharienne. On retrouve le cri de Sankofa au début de la pièce « Révélation », qui aborde le problème de la mémoire de celles et ceux qui ont péri pendant la traite négrière. On lit en didascalie : « Le cri d'un oiseau se fait entendre. Ce n'est pas un chant. C'est un cri, incontestablement<sup>23</sup>. » Ce cri, expression de la douleur des oubliés, se transforme en « musique », signalée dans la didascalie finale de la pièce<sup>24</sup> : je ferai l'hypothèse que la pleine réalisation de Sankofa, c'est-à-dire la réappropriation d'une mémoire au profit de la construction de l'avenir, qui fait l'objet de la pièce « Révélation », passe souvent, dans mon corpus, par des évocations musicales<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> L. Miano, *Les Aubes écarlates, Sankofa cry*, Paris, Plon, 2009, p. 225.

<sup>23</sup> L. Miano, « Révélation » dans *Red in blue trilogie*, Paris, l'Arche, 2015, p. 17.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>25</sup> Pour une plus ample étude du Sankofa dans l'œuvre de Miano, on renvoie à Ferdulis. Z. Odome A., « Anachronies, oubli et délire de théâtralisation », Carnets [En ligne], Deuxième série – 10 | 2017, mis en ligne le 30 avril 2017, consulté le 25 mai 2021. URL :



Si le contexte postcolonial donne à cette idée un sens tout particulier, remarquons pourtant que la musique a été souvent pensée par les écrivains et les écrivaines comme une façon d'envisager le temps en dehors de la linéarité du roman traditionnel. Michel Butor, écrivain français rattaché au Nouveau Roman, revient ainsi sur la façon dont la musique a profondément influencé son écriture et l'a amené à réinventer la forme romanesque :

La référence musicale est essentielle : lorsque nous écoutons de la musique, les temps que nous écoutons ne se déroulent pas tout à fait d'une façon linéaire, parce qu'à l'intérieur de la musique, ce qui est absolument essentiel, c'est la façon dont les choses se répètent ou ne se répètent pas. Parfois, certaines choses reviennent en arrière ; c'est particulièrement clair dans certains aspects de la musique classique : ce qu'on appelle « la fugue », notamment. Ce mot, « fugue », qui indique la fuite, la fuite du temps justement, la fugue est un moyen de courir après le temps lui-même, de maîtriser cette fuite du temps. Dans un tel morceau de musique, nous reconnaissons au bout de quelques instants qu'un thème est repris, qu'il peut se renverser, varier de toutes sortes de façons<sup>26</sup>...

Michel Butor, s'appuyant sur la forme de la fugue qui appartient au répertoire de la musique baroque européenne, affirme que la musique propose une appréhension non linéaire du temps, s'intéressant principalement à l'importance des répétitions en musique. Dans mon corpus d'étude, c'est surtout le jazz, qui joue aussi largement de répétitions à l'intérieur d'un même morceau ou d'un morceau à l'autre, qui permettra d'installer un rapport au temps particulier et de défaire la linéarité traditionnelle du roman, ce que je tenterai d'analyser à travers l'idée d'improvisation, chez Kossi Efoui notamment.

Considérer la relation musico-littéraire dans l'espace de l'Atlantique noir implique un choix méthodologique que Jean-Marc Moura résume ainsi :

L'exemple de la plantation des Antilles, microcosme assez autonome dès le XIII<sup>e</sup> siècle, montre qu'il vaut parfois mieux développer des modèles régionaux que des modèles globaux pour comprendre les enjeux et les effets de la littérature dans les contextes coloniaux et postcoloniaux. Cette « dé-nationalisation » des textes critiques peut toutefois s'avérer utile. Si elles perdent une partie de leur force politique en quittant leur contexte originel, les « théories

---

<http://journals.openedition.org/carnets/2200> ; Ou encore : G. Onyeoziries, « Les Aubes écarlates de Léonora Miano : la critique de l'oubli », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 10. « Le texte francophone et ses lectures critiques. » Mai 2018, p. 71-88, [www.uwo.ca/french/grelcef/ca\\_hiers\\_intro.htm](http://www.uwo.ca/french/grelcef/ca_hiers_intro.htm).

<sup>26</sup> M. Butor, C. Ossola, *Conversation sur le temps*, Paris, La Différence, 2012.

voyageuses » (Edward Saïd) peuvent y gagner une puissance nouvelle, grâce à des décalages féconds entre champs d'origine et d'accueil<sup>27</sup>.

Tout en essayant de respecter les spécificités socio-culturelles des contextes et des œuvres que j'aborderai, je tenterai de mettre en valeur la circulation des modèles et des idées associés au musical, établissant un corpus littéraire et théorique qui tente de rendre compte des différents espaces de l'Atlantique noir. J'ai choisi des romans dans lesquels la musique ou les musiciens sont présents sur le plan diégétique et/ou dont les auteurs et autrices décrivent explicitement et régulièrement la musique comme un modèle d'écriture. En ce sens, mon projet diffère en partie de celui de Yannick Séité, et tombe même sous le coup des critiques qu'il émet en début d'ouvrage :

Hors de toute prise en compte esthétique du résultat, c'est sans doute lorsque le jazz est l'objet du discours littéraire que la relation entre les deux arts est la plus lâche, la moins nécessaire. Car le jazz se retrouve alors placé sur le même plan que l'amour, la mer, les cailloux, les chats, les locomotives, la peinture de Chardin et la pêche à la mouche, toutes choses en lesquelles on aura reconnu quelques-uns des sujets susceptibles d'être abordés par les moyens du verbe<sup>28</sup>.

Cependant, parce que ces personnages et ces références à la musique me semblent chargés d'une signification symbolique nettement plus dense que « les cailloux », je pense que leur analyse mène à la compréhension de ce que le jazz et les autres musiques africaines ou afro-descendantes proposent à la littérature comme décentrement et innovation. J'espère ainsi arriver à montrer, rejoignant en ce sens les travaux de Yannick Séité, le bouleversement essentiel des représentations du littéraire que propose le musical, et particulièrement le jazz :

C'est alors ailleurs que dans les diverses ententes précédemment évoquées qu'on doit aller chercher des relations à la fois profondes et nécessaires. Et il faut en passer par un renversement de perspective auquel la prégnance des logo et ethnocentrismes ne nous a guère préparés. Par exemple scruter, au plus près de ses forces solidaires, un hypothétique *nexus* texte/musique, ce peut être s'interroger, *via* l'œuvre d'Henri Meschonnic, sur la notion de rythme ou décliner, dans les espaces de la littérature et de la musique, le champ lexical

---

<sup>27</sup> J.-M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, troisième édition, Paris, PUF, 2019 [1999], p. 12.

<sup>28</sup> Y. Séité, *Le Jazz, à la lettre*, Paris, PUF, 2010, p. 14.

de la « phrase », du « phrasé » mis en place par Rousseau dans son *Dictionnaire de la musique*. C'est là, c'est à de tels niveaux, que se jouent des « affinités » (et des différences) structurales fondamentales. C'est en suivant de telles pistes que l'on peut en arriver à poser que, peut-être, les textes qui le plus authentiquement « swinguent » sont des œuvres littéraires dont le jazz est absent du signifié mais présent sur le plan du signifiant<sup>29</sup>.

La musique, particulièrement le jazz, enseignerait à la littérature (lors de l'écriture comme lors de la lecture) une écoute des rythmes de la langue, du signifiant plutôt que du signifié, du son plutôt que du sens. Cette idée, sur laquelle je reviendrai, est développée dans les études des relations musico-littéraires tout autant en littérature française que francophone<sup>30</sup> : pourtant, dans un contexte postcolonial, elle se charge d'un esprit de résistance, puisque l'attention au *logos* (donc aux idées, aux messages véhiculés par la langue) est associée, par Yannick Séité et d'autres chercheurs et chercheuses<sup>31</sup> sur ce même thème, à un « ethnocentrisme », qu'il nomme un peu plus loin européenocentrisme. L'étude des influences du musical sur le signifiant littéraire sera aussi au cœur de ma démarche, bien que cela comporte un risque mis en lumière par Yannick Séité :

Sans doute gagne-t-on un degré d'intimité dans la relation lorsque le producteur d'énoncés littéraires s'attache à transférer certains des éléments qu'il considère comme caractéristiques du signifiant musical vers le signifiant littéraire. [...] Mais, on le verra, cette proximité s'acquiert au prix d'une foi trans-sémiotique hasardeusement placée (la lecture de tant de texte « jazzés » catastrophiques est là pour en témoigner) : ce n'est sans doute pas des structures à ce niveau que Jakobson a en tête lorsqu'il évoque la comparaison, toujours possible et légitime, des arts entre eux<sup>32</sup>.

Yannick Séité met ainsi en lumière un double écueil lié aux études musico-littéraires, celui de croire en un possible transfert parfait du musical vers le littéraire, et celui de réduire le musical à un thème parmi d'autres de l'expression littéraire. Il me semble que le croisement des études thématiques (les personnages de musiciens, les références dans la diégèse à la musique), de celles portant sur la forme et de celles appréhendant le musical sur un

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>30</sup> Voir par exemple A. Locatelli, *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2001.

<sup>31</sup> Voir par exemple les travaux de Christian Béthune, Gilles Mouëllic, Sylvie Chalaye, dont il sera question plus loin.

<sup>32</sup> Y. Séité, *Le Jazz, à la lettre*, *op. cit.*, p. 14-15.

plan philosophique ou social, permet d'éviter cette « foi trans-sémiotique » naïve, chaque approche venant confirmer les autres, ou infirmer les hypothèses les plus fragiles.

Je montrerai donc comment la musique se présente, chez Michèle Rakotoson, Scholastique Mukasonga, Daniel Maximin, Léonora Miano, Kossi Efoui et Rachid Djaïdani comme un référent complexe, symboliquement très chargé, et un modèle d'écriture. Elle est mobilisée par les écrivains et écrivaines de mon corpus afin de penser et de donner forme à cette alternative définie par Paul Gilroy : identité spécifique, nationale, et lien à une culture vernaculaire de résistance ; confirmation d'une culture spécifique et solide, et reconnaissance d'une ouverture consubstantielle à l'ensemble des cultures de l'Atlantique noir ; lien à des traditions, notamment dans ce qu'elles ont d'intraduisible par la littérature écrite et la forme romanesque, et ouverture à différentes innovations formelles et philosophiques.

Je me limite au roman et à la langue française principalement pour réduire un corpus déjà important, et mon ouvrage ne prétend nullement achever l'exploration des relations des musiques et des littératures postcoloniales, appelant au contraire, je l'espère, des prolongements. Pour les mêmes raisons, tout à fait pragmatiques, je n'aborde pas la littérature produite avant les années 1980, bien que les exemples de personnages musiciens ou d'influence formelle de la musique ne manquent pas<sup>33</sup>. J'ai essayé de choisir des auteurs et autrices dont les œuvres permettent d'aborder les différentes fonctions du musical dans la littérature, dans divers espaces de l'Atlantique noir. J'ai aussi eu soin d'aborder à la fois des auteurs et des autrices, convaincue de la nécessité d'offrir une visibilité équivalente aux femmes et aux hommes écrivains : cependant, je n'ai pas eu pour ces raisons à forcer mon choix, et j'ai travaillé dans ce livre sur les auteurs et autrices dont le rapport au musical m'a semblé décisif dans leur pratique d'écriture<sup>34</sup>.

Ces relations musico-littéraires dans les littératures francophones ont déjà donné lieu à plusieurs ouvrages, parmi lesquels celui dirigé par Gilles Teulié en 2001<sup>35</sup>, le numéro 154 de *Notre librairie* de 2004<sup>36</sup>, *L'imaginaire*

---

<sup>33</sup> Pensons, par exemple, à *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti, à *Jazz et vin de Palme* d'Emmanuel Dongala, ou à *Cola cola jazz* de Kangni Alem.

<sup>34</sup> Précisons cependant que j'ai exclu de mon travail certains auteurs ou autrices pourtant essentiels à l'exploration des rapports du musical au littéraire dans l'Atlantique noir lorsque j'ai estimé qu'il existait déjà sur ces questions une littérature critique abondante. Pour cette raison, je n'aborde pas en profondeur l'œuvre de Koffi Kwahulé, et je renvoie au travail de Virginie Soubrier ou de Fanny Le Guen sur ce sujet.

<sup>35</sup> G. Teulié (dir.), *Afrique, musiques et écritures*, Les carnets du Cerpanac, n° 1, Montpellier III, 2001.

<sup>36</sup> K. Alem (dir.), *Paroles et musique*, Notre Librairie, n° 154, avril-juin 2004.

*musical dans les littératures africaines* dirigé par Robert Fotsing Mangoua en 2009, et plus récemment l'ouvrage de Pim Higginson, *Scoring race, Jazz, Fiction, and Francophone Africa*<sup>37</sup>, celui de Susan Allen sur René Maran<sup>38</sup>, la collection *Esthétique(s) jazz* dirigée par Sylvie Chalaye et Pierre Letessier qui, si elle porte prioritairement sur le théâtre, offre pourtant de nombreux articles abordant un corpus romanesque. Je m'appuierai fréquemment sur ce corpus bien établi, surtout en ce qui concerne les relations du jazz et de la littérature, pour essayer de déterminer des usages communs du musical dans les littératures de l'Atlantique noir. Avant d'entrer dans l'étude des textes de mon corpus, je voudrais aborder deux questions, qui traversent l'ensemble des études musico-littéraires, et qui trouvent une signification spécifique en contexte postcolonial, celle de la représentativité du musical et celle de sa supposée intraduisibilité.

### 1. Une musique représentative ?

Les rapports de la musique et du langage ont été largement théorisés dans le champ littéraire et philosophique européen, en se polarisant sur deux aspects qui se rejoignent. D'abord, la musique aurait des capacités à traduire les émotions plus élevées que le langage ; d'autre part, la musique serait non signifiante, pur jeu de formes. Ainsi, pour Kant, elle est « le langage des affects<sup>39</sup> », pour Hegel, « la langue de l'âme<sup>40</sup> ». En France, on pense aux analyses mallarméennes, qui font de la musique un au-delà du langage, un art formel débarrassé du devoir de signifier assigné à la langue<sup>41</sup> ; au livre-partition qu'est le *Coup de dé*. Le caractère non figuratif de la musique, qui serait lié à ses capacités émotives supérieures à celles de la littérature, fait à peu près consensus, dans la culture occidentale<sup>42</sup>. Pensons notamment aux conceptions de Schopenhauer, pour qui la musique

<sup>37</sup> P. Higginson, *Scoring race, Jazz, Fiction, and Francophone Africa*, James Currey, 2017.

<sup>38</sup> S. Allen, *René Maran's Batouala Jazz-Text*, Bern, Peter Lang, 2015.

<sup>39</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, *Œuvres philosophiques*, t.II, Paris, Gallimard, 1985, p. 1115.

<sup>40</sup> G. W. F. Hegel, *Esthétique. La peinture. La musique*. Paris, Aubier-Montaigne, 1965, p. 217.

<sup>41</sup> Par exemple : S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres Complètes*, II, 2003, p. 204 à 214. Ou encore : S. Mallarmé, « Vers et musique en France », dans *Œuvres Complètes*, II, 2003, p. 299 à 302.

<sup>42</sup> Notons cependant la merveilleuse exception qu'est l'œuvre de Michel Butor, pour qui la musique est un art représentatif, comme il l'explique dans « La musique, art réaliste ». Cependant, pour lui aussi, la musique est avant tout un modèle formel, et il suit Mallarmé dans la voie du poème-partition, qui se traduit chez lui par des œuvres mobiles (cf. *Mobile, Réseau aérien, 6 810 000 litres d'eau par seconde*, entre autres).

traduit le *vouloir vivre* sans le déformer, contrairement au langage ; pourtant, elle reste ineffable et mystérieuse : « Elle passe à côté de nous comme un paradis familial, quoique éternellement lointain, à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable, parce qu'elle nous révèle tous les mouvements les plus intimes de notre être, mais dépouillés de la réalité qui les déforme<sup>43</sup> ». Là se situe ce qu'Aude Locatelli nomme « le *topos* romantique de la fascination des écrivains pour la musique », et qu'elle explicite ainsi : « La musique serait une sorte d'alphabet supérieur capable d'exprimer ce qui échappe à la parole<sup>44</sup>. » En effet, si la musique est non représentative, pur jeu de formes, on comprend pourquoi les études universitaires sur les influences musicales dans la littérature font une place importante à l'étude des influences formelles, la musique permettant à la littérature d'évoluer hors de la nécessité de représenter le monde, et l'amenant à remettre en question le réalisme, par exemple dans le symbolisme de Paul Valéry ou Stéphane Mallarmé.

À rebours de ces analyses, les musiques subsahariennes et antillaises ont parfois été présentées comme éminemment descriptives, liées à un contexte et en prise avec lui. Francis Bebey affirme dès le premier chapitre de son livre, *Musique de l'Afrique*, qui fait toujours référence, que la musique occidentale n'est pas représentative, et que les liens entre la musique et la réalité ne sont qu'affaire de convention, ce qui fait d'elle un contre-modèle à l'opposé duquel se situerait la musique africaine :

Pour beaucoup d'Occidentaux encore, la musique exprime des sentiments, et ainsi s'attache, au moyen d'artifices appelés modes, tons, gammes, accidents, mesures, à traduire la joie ou la tristesse, la grâce du cygne, la démarche lourde de l'éléphant. Cependant, il faut reconnaître que tout ceci est simplement conventionnel, car dans la pratique, la musique, en tant qu'art descriptif, est incapable de rendre les nuances de la réalité. C'est-à-dire que, sans cet accord tacite entre le musicien et son auditoire, accord selon lequel le ton mineur exprime la tristesse, par exemple, l'auditeur pourrait fort bien adopter l'attitude contraire, et considérer en toute bonne foi qu'une musique en mineur exprime la joie. La preuve qu'il s'agit d'une convention nous est fournie par le répertoire des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et d'une partie du XVII<sup>e</sup> siècle, où le mode mineur, très en vogue, n'exprimait pas nécessairement la tristesse<sup>45</sup>.

Remarquons qu'ici, Francis Bebey tire de l'idée que la musique n'est pas représentative une double incapacité à décrire, autrement que par le détour

---

<sup>43</sup> A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Livre III, § 52.

<sup>44</sup> A. Locatelli, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 168.

<sup>45</sup> F. Bebey, *Musique de l'Afrique*, Horizon de France, Paris, 1969, p. 17.

de la convention partagée avec l'auditeur, les éléments concrets du monde (« grâce du cygne, lourdeur de l'éléphant ») et les sentiments. À cette musique occidentale non représentative, Francis Bebey oppose la musique africaine<sup>46</sup> :

Le musicien africain ne cherche pas à combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille, mais plutôt à exprimer la vie et ses divers aspects au moyen de sons. Expression... conventionnelle, risque-t-on de croire en se référant à ce qui a été dit plus haut à propos des faibles aptitudes descriptives de la musique occidentale ? Pas du tout, car ici, il s'agit d'appeler le chat par son nom, et de proposer à l'oreille, ainsi d'ailleurs qu'à tous les autres sens, des sonorités empruntées, non pas tellement à des instruments de musique plus ou moins évocateurs, mais bel et bien à la matière même, au corps même, aux objets mêmes, à la nature même, qui possèdent ces sonorités, et que l'Africain transforme en instruments de musique – occasionnels, certes, mais d'une efficacité incontestable. Ceci explique pourquoi certaines sonorités, dans la musique africaine enregistrée, peuvent passer pour des bruits étranges, pour celui qui ne sait pas d'où elles proviennent. Cela explique, de même l'enchantement de ceux des Européens qui ont eu l'occasion de voir vivre ce qu'ils entendaient, de comprendre à partir de l'origine de tel ou tel son étrange, la signification qu'il peut avoir dans la musique, de se laisser enfin conquérir par des formes artistiques qu'il convient toujours de replacer dans leur contexte, celui de la vie africaine traditionnelle<sup>47</sup>.

La musique africaine est donc, d'après Francis Bebey, représentative, parce qu'elle se propose comme dessein de reproduire les bruits du monde, y compris dans la fabrication des instruments. La fin de la citation permet de comprendre un autre lien de la musique avec la réalité, conséquence du premier qui touche aux sonorités, donc à la matière même du musical : la musique est intrinsèquement liée à un « contexte ».

On retrouve cette capacité de la musique à signifier dans le gwo-ka guadeloupéen, que j'aurai l'occasion de retrouver dans l'œuvre de Daniel Maximin, et qui se compose de sept rythmes, chacun associé à un sentiment ou une circonstance :

Le gwo-ka se décline en sept rythmes de base. Le toumblack, qui exprime la joie et se moque de tout, rythmait autrefois une danse très sexuelle, mal vue

---

<sup>46</sup> Francis Bebey désigne par ce terme l'ensemble des musiques traditionnelles d'Afrique subsaharienne. Son ouvrage offre à la fois des généralisations sur ces musiques et des exemples plus précis, permettant de percevoir la spécificité de chacune des musiques traditionnelles des peuples de l'Afrique subsaharienne.

<sup>47</sup> F. Bebey, *Musique de l'Afrique*, *op. cit.*, p. 17-18.

par les pouvoirs. Le lewoz, aujourd'hui plutôt mélancolique, accompagnait des danses de combat. Le mendé, rythme entraînant associé au carnaval, servait aux Nègres marron pour marquer la cadence de leurs attaques contre les maîtres. Le kaladja, qui évoque la tristesse, est parfois interprété à l'occasion des cérémonies mortuaires. Le padjanbel, joué à l'origine durant la coupe des cannes à sucre, ponctue les récits d'événements surprenants, heureux ou malheureux. Le gragé accompagnait le travail collectif du manioc, la grage consistant à le râper pour en faire une pâte. Le roulé, également associé au manioc, est un rythme à trois temps joué jadis durant la phase de fabrication de la farine<sup>48</sup>.

Il faut remarquer une différence essentielle : dans cette description du gwo-ka, l'association aux situations de la vie quotidienne est affaire de conventions spécifiquement musicales, au même titre que le mineur et la tristesse dans la description que faisait Francis Bebey des musiques occidentales. Il n'en reste pas moins que le gwo-ka, né durant l'esclavage sur les plantations sucrières, est ancré dans le quotidien et n'évolue pas dans un sphère séparée, ce qui constitue, pour Christian Béthune par exemple, une spécificité des musiques africaines-américaines<sup>49</sup>. Ce lien des musiques de l'Atlantique noir avec des circonstances touche l'ensemble des musiques traditionnelles, ce qui ne surprend guère puisque, dans d'autres espaces culturels, on retrouve cette même proximité : les chants de marin ou les chansons paysannes de France en seraient un exemple. Cependant, cette proximité aux circonstances induit, sous la plume de Francis Bebey, un lien au langage, et même à la langue spécifique du musicien :

D'une manière générale, le musicien fabrique lui-même son instrument et lui donne sa personnalité grâce à des artifices variables d'un individu à l'autre. De même, le musicien-luthier communique à son instrument la langue que ce dernier parlera, et qui est celle de l'homme lui-même. Ainsi, deux mvets ne « parlent » pas la même langue s'ils ont été fabriqués par des musiciens d'ethnies différentes. De même, la kora du Sénégal, « parlant » le *ouolof*, ne s'accorde pas de la même façon que la kora du Mali s'exprimant en *bambara*. Le xylophone *malinké* de Guinée n'a pas la même gamme que celle du xylophone *bantou* de la forêt équatoriale et la flûte *peul* ne rappelle celle des bergers rwandais que par la sonorité, non par le langage<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> F. Bensignor, « Aux racines des musiques antillaises. » dans *Hommes et Migrations*, n° 1201, septembre 1996, À l'école de la République, p. 58-61, p. 60.

<sup>49</sup> Ch. Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008, voir par exemple le chapitre 2, « Du sacré au profane. »

<sup>50</sup> F. Bebey, *Musique de l'Afrique*, op. cit., p. 55-56.