
Convergences

- 2 Littératures afro-caribéennes : « musicaliser la langue »**
Rafael LUCAS
- 8 Paroles et musique : pérennité du lien**
Mukala KADIMA-NZUJI
- 14 Francis Bebey, homme de la parole et du rythme**
Fernando LAMBERT
- 20 Extrait : « Ma vie est une chanson »**
Francis BEBEY
- 21 Les diseurs de vérité : textes militants et pédagogiques**
Blaise NDJEHOYA
- 28 Les mots de musique chez Senghor, la note bleue de Damas,
l'Amour suprême de Dongala**
Jean-Pierre JACQUEMIN
- 35 La place du chant dans les écrits de Michèle Rakotoson**
Dominique RANAIVOSON

Littératures afro-caribéennes : « musicaliser » la langue

Rafael Lucas

La musique est mue par un principe d'engendrement du sens et de captation, d'adhésion, tout à fait différent de l'écriture. Elle permet la mise en ordre esthétique d'un monde que « *la parole comme logos ne fait qu'approcher et dont elle ne peut rendre compte* », comme l'écrit Dominique Chancé, dans *Poétique baroque de la Caraïbe* (2001)¹. La musique présenterait aux yeux de l'écrivain l'attrait d'une capacité supérieure de saisie et d'expression du sens. Il s'ensuit, selon le mode de sémantisation privilégié, une diversité d'approches dans l'exploitation littéraire du champ musical. Ainsi, l'homme de lettres peut-il choisir de « musicaliser » la langue en jouant sur les sonorités, de reproduire une structure de composition musicale ou de tirer parti du pouvoir d'évocation et de symbolisation de la musique².

Les modulations de l'Histoire

Pour ce qui est des Amériques, la déspatialisation massive d'Africains, due au commerce triangulaire, s'est traduite par l'insertion violente du Noir dans un système esclavagiste marqué par la déshumanisation et l'agression ontologique permanente de l'esclave. Dans le contexte dramatique des sociétés plantationnaires du « *Nouveau Monde* », la création musicale signifiait la résistance à la dépersonnalisation et le triomphe poignant de la créativité artistique. En outre, il s'agissait souvent de musiques métissées « *pétrées de sociabilité et de dansabilité* », suivant l'expression de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz. L'un des lieux thématiques de rencontre entre la musique et la littérature est précisément l'Histoire.

La création musicale signifiait la résistance à la dépersonnalisation et le triomphe poignant de la créativité artistique.

1. Dominique Chancé, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2001.

2. Il suffit d'observer les titres de nombreuses œuvres d'écrivains africains et caribéens pour en repérer le référencement musical : *Chants d'ombre* (1945) de Léopold Senghor, *Motivos de Son* (1930), *Songoro Cosongo* (1931) et *El Son entero* (1947) de Nicolás Guillén, *Le Chant du lac* (1965) d'Olympe Bhély-Quenum, *Les Arbres musiciens* (1957) de Jacques Stephen Alexis, *Concert baroque* (1974) et *La Danse sacrée* (1980) d'Alejo Carpentier, *La Danse de la forêt* (1963) de Wole Soyinka, *La Polka* (1998) de Kossi Efoui, *Tambour-Babel* (1996) et *Le Tango de la haine* (1999) d'Ernest Pépin. Le jazz et le blues imprègnent également les titres d'une modernité imprévisible : *Jazz et vin de palme* (1982) d'Emmanuel Dongala, *Manhattan blues* (1985) de Jean-Claude Charles, *Indépendance cha cha sur fond de blues* (1992) de Kossi Efoui, *Zombi blues* (1996) de Stanley Péan, *Rapjazz* (1999) de Frankétienne, *Biguine blues* (1999) de Roland Brival, et *Cola cola jazz*, (2002) de Kangni Alem.

Dans **Tambour-Babel** (1996) du Guadeloupéen Ernest Pépin, c'est la voix du tambour *Gwoka* qui raconte la tragique odyssee atlantique et reproduit tous les « bruits »³ d'une anthropologie de la souffrance et d'une épopée agricole des prisonniers de la glèbe : « *Les tambours [...] imitaient les craquements du bâtiment, les grincements des cordages, les hurlements du fouet, grageaient le manioc, fouillaient les fosses d'ignames, damaient la terre, dépaillaient les cannes, rassemblaient l'attelage des corps disloqués [...], ajoutaient des nœuds à la mémoire [...] et créaient une langue pour remplacer toutes les langues perdues. Tambour-Babel.* »⁴ Le tambour fonctionne simultanément ici comme métonymie et métaphore de la résistance à la confusion des langues, ou babélisation, cultivée par l'ordre colonial : mélanger pour mieux brouiller. C'est la puissance du tambour Ka qui a invalidé l'opération de brouillage ontologique : « *Le Ka calcule la souffrance, le Ka ne capitule pas, il caracole en tête de toutes les révoltes.* »⁵ Dans **L'Isolé Soleil** (1981), du Guadeloupéen Daniel Maximin, le maître veut s'emparer du tambour Ka de colibri (l'oiseau révolté) afin d'obtenir la docilité des Nègres de la plantation. **L'Île et une nuit** (1995), du même auteur, est une remarquable polyphonie à sept voix, qui décline en sept chapitres une fresque à la fois intérieure, collective, mythique et cosmique. Autour de Marie-Gabriel, la « *Shéhérazade antillaise* », isolée par une nuit de cyclone, ce sont plusieurs variations qui se déploient : la voix humaine (nous, vous, tu), l'œil du cyclone, le discours de bandes musicales enregistrées et les voix des dieux dans l'écho de différentes mythogenèses. La musique y apparaît comme l'expression privilégiée d'un mode d'être historique qui associe la condition humaine et antillaise à la résistance créatrice. Parce qu'elle concentre un énorme pouvoir de transcendance, elle permet la *catharsis* antillaise de l'esclavage fondateur en « *démâtant les voiles négrières* ». La musique, dans **L'Île et une nuit**, garantit la transmutation de l'avilissement servile en une aventure caribéenne de récréation plurielle : « *Les accents déchirés d'un héritage de chants d'esclaves, traversé du désir d'Afrique et d'Arabie, via les jardins d'Andalousie, enraciné en blues afro-cubain pour chanter les souffrances fertiles émigrées en terre de Santiago de Cuba.* »⁶

Les battements du tambour caribéen remplissent entre autres une double fonction d'archivage et d'anamnèse sonores. C'est pourquoi Ernest Pépin, rejetant les connotations de légèreté et de simplisme souvent associées au tam-tam, inscrit le tambour dans la gravité d'une mémoire collective forgée dans les épreuves : « *On ne manie pas à la légère un instrument aussi chargé de souffrances.* »⁷ Le poète cubain Jesús Cos Causse nous dit, dans **Balada de un tambor**⁸ (1987), que le chant du tambour communique avec le fond de la mer. Ce tambour témoin et écho de l'Histoire raconte qu'il a appris des coquillages la tragédie des naufrages négriers. Cette parole poignante

**L'expression
privilégiée d'un
mode d'être
historique
qui associe
la condition
humaine et
antillaise à
la résistance
créatrice.**

3. Jacques Attali explique, dans **Bruits** (1977), comment la musique d'une société répercute les moindres événements de son histoire.

4. Ernest Pépin, **Tambour-Babel**, Paris, Gallimard, 1996, p. 27.

5. Ernest Pépin, **Tambour-Babel**, déjà cité, p. 111.

6. Daniel Maximin, **L'Île et une nuit**, Paris, Seuil, 1995, p. 113.

7. Ernest Pépin, **Tambour-Babel**, déjà cité, p. 27.

8. Jesús Cos Causse, **Balada de un tambor**, La Habana, Ediciones Unión, 1987.

des musiques métissées des Amériques (tambour ka, blues) résonne surtout dans la littérature des États-Unis, de Cuba et de la Guadeloupe.

La musique permet également de coaguler un temps historique et de le restituer avec ses heurs et malheurs. Au cours des années 80, les excès de nombreuses dictatures ont donné lieu à une littérature de la dérision et de la dissonance dans la fiction africaine. La fête de la liberté retrouvée s'était transformée en cauchemar, dès les années 60, dans de nombreux « États honteux » issus du moule colonial. L'une des métaphores significatives de cette décennie est celle du bal tragique : **Le Bal des caïmans** (1980) du Camerounais Yodi Karone, **Le Bal de Ndinga** (1987) du Congolais Tchicaya U' Tamsi, **Le Bal des fous** (1989) du Togolais Selom Gbanou. Dans **Le Bal de Ndinga**, Ndinga est cireur de parquet dans un hôtel qui est « *un bordel six étoiles* » dirigé par un Européen douteux acoquiné avec un militaire africain inquiétant, le sergent Ntubuma. Ndinga danse beaucoup, grisé par l'euphorie de l'approche de la fin du régime colonial, mais il meurt atteint par une balle le jour même de l'indépendance. L'Haïtien Louis-Philippe Dalember voit d'ailleurs dans « *le bal raté* » de Ndinga une métaphore des dictatures postcoloniales du continent africain.⁹

Toutefois face à la dégradation qui frappe une collectivité, la musique peut représenter une époque de bonheur révolu, une temporalité heureuse où palpitent les pulsations de la vie. Tel est le rôle de la rumba qui parcourt toute la trame de **La Polka** du Togolais Kossi Efoui (1998) : « *En ces temps-là la vie – ceux qui y croyaient disaient la vraie vie – c'était la rumba et son appel incessant de jour et de nuit jusqu'au plus impatient des jours : vendredi, où la foule de St-Dallas s'étire du matin au soir.* »¹⁰ La rumba restitue le temps perdu grâce à sa faculté de capter la vitalité d'une société et de coller à l'historicité.

Certains auteurs transfèrent à l'œuvre littéraire les procédés de composition musicale de l'œuvre, ou tentent de recréer par l'exploitation du signifiant un espace sémantique habité par ce qu'Alejo Carpentier appelle « *l'échafaudage du rythme* » et « *l'architecture palpitante des sons.* »¹¹

L'architecture musicale

Dans les années 1930-1950, un courant littéraire visant à l'intégration esthétique de l'apport africain se manifeste dans la littérature latino-américaine, notamment chez le Cubain Nicolás Guillén, le Portoricain Luís Palés Matos (**Tuntún de pasas y Grifería**, 1937) et le Brésilien Jorge de Lima (**Poemas Negros**, 1947). Les sonorités « africaines »

9. Ce point de vue figure dans l'article « *Afrique, le bal raté, Tchicaya U'Tamsi : rire ou tragédie ?* », L.-P. Dalember, Notre Librairie, n° 102, pp. 110-111.

10. Kossi Efoui, **La Polka**, Paris, Le Seuil, 1998, pp. 32-33.

11. Alejo Carpentier, **Ecue-Yamba-O**, Barcelona, Editorial Bruguera, 1979. Les deux citations traduites par moi-même figurent respectivement aux pages 36 et 39.

Coaguler un temps historique et le restituer avec ses heurs et malheurs.

La rumba restitue le temps perdu grâce à sa faculté de capter la vitalité d'une société et de coller à l'historicité.

résonnent alors dans la poésie, comme un tambour verbal chargé de rappeler la présence d'une Afrique délocalisée dans une latinité elle aussi transplantée. Le poème « Canto negro », dans **Sóngoro cosongo** (1931) de Nicolás Guillén, présente une architecture sonore désormais afro-latine : « *Tamba, tamba, tamba/Tamba del Negro que tumba/Tumba del Negro, caramba/Caramba que el Negro tumba :/Yamba, yambó, yambambé !* »¹² L'exploitation systématique du potentiel sonore d'évocation du signifiant a donné lieu à des désignations génériques telles que « *poésie bruitiste* » ou *jitanjáfora* dans la poésie hispano-américaine. C'est surtout dans la poésie que l'on a eu recours à la « musicalisation » des mots, comme le confirme l'expérience du poète guadeloupéen Max Rippon auquel Dominique Deblaine a consacré de nombreux travaux. Max Rippon transpose fréquemment dans sa poésie le rythme du *gwoka*. Le phrasé haché du vers étoffé d'onomatopées est censé reproduire la voix du tambour *Ka*, en particulier dans des recueils tels que **Feuille de mots** (1989)¹³ et **Dé gout dlo pou Dada** (1991)¹⁴. **Dé gout dlo** s'inscrit dans la tradition « bruitiste », en ce qui concerne la présence du tambour, dans le poème « Léwoz an fon banbou pou Dada » : « *Boudoum tak/Ta tak boudoum tak/Bloukoudoum tak/Koutoum tak ta pa pak.* »¹⁵ L'Haïtienne Frankétienne utilise abondamment ce procédé dans **Voix marassas** (1998) et dans **Rapjazz** (1999)¹⁶. Outre l'usage de l'onomatopée, Frankétienne tire parti de toutes les ressources sonores de la stylistique : l'accumulation, l'allitération, l'assonance, la paronomase et, surtout, la répétition du même terme en début de vers (anaphore) ou en fin de vers (épiphore). Le recours à la répétition confère aux sonorités une dimension obsessionnelle, envoûtante comme une musique de transe, comme dans cette épiphore de **Rapjazz** : « *Tombola contrebasse/Bamboula contrebasse/Macumba contrebasse/Boubounaille contrebasse/Zoguédé contrebasse.* »¹⁷

En ce qui concerne la structure des œuvres littéraires, le Cubain Alejo Carpentier, lui-même musicologue (**La Música en Cuba**, 1946), reproduit souvent la construction d'un genre musical dans la composition de ses romans. Tel est le cas de **La Chasse à l'homme (El Acoso)**, 1955, construit comme une sonate, et **Concert baroque**, dont la trame reflète l'esprit du baroque perçu par Carpentier comme l'esthétique de la conciliation féconde des différences, au-delà des clivages traditionnels de genres, de race ou d'époque. C'est pourquoi **Concert baroque** réunit dans un carnaval vénitien le riche mexicain Montezuma et son esclave noir Filomeno, au milieu de musiciens tels que Vivaldi, Scarlatti, Haendel, auxquels s'ajouteront Stravinsky et Louis Armstrong. La musique élémentaire de Filomeno (une râpe et une clé) s'impose peu à peu au milieu des éblouissantes virtuosités baroques, perturbant Scarlatti au clavecin : « *Diable de nègre !*

Comme un tambour verbal chargé de rappeler la présence d'une Afrique délocalisée dans une latinité elle aussi transplantée.

La musique concentre un ensemble de connaissances, de spiritualité, et un pouvoir de cohésion indépendant de sa sophistication ou de sa simplicité.

12. Nicolás Guillén, **Sóngoro Cosongo**, dans l'anthologie **Summa Poética**, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 80.

13. Max Rippon, **Feuille de mots**, Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), Éditions Jator, 1989.

14. Max Rippon, **Dé gout dlo pou Dada**, Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), 1991.

15. Max Rippon, **Dé gout dlo**, déjà cité, p. 11.

16. Les deux ouvrages sont édités par l'auteur.

17. Frankétienne, **Rapjazz**, Port-au-Prince (Haïti), Édition de l'auteur, 1999, p. 109.

– s'écria le Napolitain – : quand je veux battre une mesure, lui m'impose la sienne. Je finirai par jouer une musique de cannibales. »¹⁸

La réflexion de Scarlatti correspond à des préoccupations récurrentes chez Carpentier. La musique concentre un ensemble de connaissances, de spiritualité, et un pouvoir de cohésion indépendant de sa sophistication ou de sa simplicité. Cette puissance d'évocation de la musique, qui ne se prête pas à des conceptualisations réductrices, ne relève-t-elle pas de l'inconscient ou de la magie ? La puissance magique traduit un mode d'appréhension poétique du monde, à cause de l'immédiateté spectaculaire de ses résultats qui éclipse les lents processus d'analyse.

Du miracle ordinaire à l'écriture insaisissable du jazz

La puissance magique de la musique constitue l'une des structures mythiques les plus fréquentes dans la littérature. Dans **L'Isolé Soleil**, Daniel Maximin reprend et réécrit le conte de Pélamanlou, qui terrasse la Bête à sept têtes en jouant de la flûte. Dans **Les Arbres musiciens** du Haïtien Jacques-Stephen Alexis, la forêt des pins sacralisée manifeste sa puissance tellurique par une musique aérienne qui peut causer aussi bien l'émerveillement que la folie¹⁹.

Le jazz et le blues bénéficient depuis longtemps d'une aura magique dans la symbolique littéraire. Le Congolais Emmanuel Dongala s'inscrit dans cette tradition signifiante en nous montrant, dans **Jazz et vin de palme** (1982), comment de mystérieux extraterrestres cèdent à l'envoûtement du jazz.²⁰ Cependant, là où le blues reste limité à une image de tristesse ou de nostalgie, la signification du jazz est plus polysémique, plus irréductible. En tant que musique dont l'un des fondements est l'improvisation, son sens premier est la liberté absolue dans le phrasé, la construction, la symbolique et l'écriture. Le jazz signifie le non-conformisme dans **Trop de soleil tue l'amour**²¹ du Camerounais Mongo Beti. Dès les premières pages du roman, on vole au journaliste Zamakwé sa collection de CD de jazz, comme pour annoncer les hostilités contre un personnage perçu comme dérangeant.

C'est surtout dans **Cola cola jazz** (2002) de Kangni Alem que la polysémie du jazz est utilisée avec le maximum d'efficacité comme principe esthétique et non comme un simple référent de liberté. Le roman raconte le voyage d'une jeune métisse, Héloïse, à la recherche de son père à TiBrava, un pays africain identifiable comme le Togo, où elle rencontre une demi-sœur noire, Parisette. La quête du père évanescents s'effectue dans une ville grouillante, miséreuse et animée, habitée par une humanité interlope, où l'on remarque des noctambules

La polysémie du jazz est utilisée avec le maximum d'efficacité comme principe esthétique.

18. Alejo Carpentier, **Concert baroque** (1972), Paris, Gallimard, édition bilingue, 1991, p. 107.

19. Jacques-Stephen Alexis, **Les Arbres musiciens**, Paris, Gallimard, 1957.

20. Emmanuel Dongala, **Jazz et vin de palme**, Paris, Hatier, 1982.

21. Mongo Beti, **Trop de soleil tue l'amour**, Paris, Julliard, 1999.

vivant d'expédients, un colonel ambigu, une féticheuse avorteuse et un dictateur anachronique. Dans une ambiance changeante, tour à tour glauque, clinquante, grotesque, industrielle et périlleuse, une nouvelle Héloïse tente une odysée identitaire. Le jazz est partout dans ce roman. Il est dans l'allusion à Duke Ellington, car TiBrava est une contraction du titre de l'album **Togo Brava Suite**²², sens renforcé par l'épigraphe liminaire : « *Now into the jungle* », construction imaginaire d'un Togo que le Duke n'a jamais visité que sur une carte de géographie ! Le jazz est ici dans son écologie signifiante naturelle, dans la jungle urbaine polymorphe qui rassemble ici la quête (donc l'improvisation), le monde de la nuit, le métissage, les trajectoires imprévisibles, la dérision, la combativité et l'espoir. Le style reflète différentes écritures du jazz : *ragtime*, *swing*, *be-bop* ou *free-jazz*, rapprochant la démarche de l'auteur d'une véritable écriture inspirée de toutes les formes du jazz.

Ainsi donc, l'énorme potentiel signifiant de la musique (mémoire, magie, sonorités sémantisées, architecture sonore) enrichit la littérature par contamination et dissémination. Outre la séduction ainsi conférée au bruissement du texte, il en résulte un des syncrétismes les plus riches pour le plaisir de la lecture.

Rafael LUCAS

CELFA, université de Bordeaux III

**L'énorme
potentiel
signifiant de
la musique
enrichit la
littérature par
contamination
et dissémination.**

22. Enregistré en live au Birmingham Theatre le 24 octobre 1971, repris par Blue Note Records, 1994.

Paroles et musique : pérennité du lien

Mukala Kadima-Nzuji

Nombreux sont les travaux de recherche et de réflexion qui s'engagent à élucider la nature des relations entre la littérature et les autres arts¹. Ils traitent le plus souvent de la compétence du comparatisme, quel qu'en soit le champ d'application ; du concept de transposition des œuvres d'art d'un genre à un autre ; des affinités, des correspondances ou des différences structurelles ; des influences réciproques ; des techniques transformables ou spécifiques à un genre ; des perspectives esthétiques de la production et de la réception. Dans le cadre de cette réflexion, nous nous bornerons à examiner la relation entre la littérature et la musique. Nous nous limiterons au domaine africain.

Rôle des traditions orales

Pour peu qu'on s'intéresse aux manifestations culturelles dans ces deux pays, on s'aperçoit que, plus que tout autre art, la musique, plus particulièrement la chanson de variété, jouit d'une audience considérable. Pourtant, la plupart des activités artistiques trouvent leurs sources d'inspiration dans l'imaginaire collectif « informé » par l'oralité et l'histoire.

Le rôle des traditions orales dans l'impulsion de la créativité dans le domaine de l'écrit ou des arts plastiques, pour ne prendre que ces deux exemples, n'est plus à démontrer. L'éclosion d'une littérature africaine écrite n'a-t-elle pas été tributaire en grande partie des travaux de collecte et d'analyse des matériaux ethnographiques entrepris par les missionnaires et les colons et poursuivis par les Africains eux-mêmes ? La peinture et la statuaire ne s'enracinent-elles pas, aujourd'hui encore, dans leur inspiration et leur expression, dans les mythologies collectives ? La place qu'occupe *mamiwata* (la sirène) dans la peinture populaire, par exemple, ou l'intérêt accordé aux organes génitaux dans la statuaire, ne sont-ils pas

La plupart des activités artistiques trouvent leurs sources d'inspiration dans l'imaginaire collectif « informé » par l'oralité et l'histoire.

1. Cet article de Wolfgang Theile, « La correspondance des arts et la critique littéraire : questions de méthode » (*Komparatistische Hefte, Bayreuth*, 5/6, 1982, pp. 7-21), aborde avec pertinence la question de l'interaction de la littérature et des autres arts et esquisse quelques méthodes d'analyse qui permettent d'y répondre.

révélateurs de cet enracinement ou de ce désir ressenti par l'artiste moderne de vivre en osmose avec sa société ?

Il en est de même de l'histoire. Qu'elle soit précoloniale, coloniale ou postcoloniale, elle sert de matière à plus d'un créateur. Elle innerve plusieurs œuvres artistiques et littéraires. La dramaturgie africaine, pour ne citer que ce cas, offre de beaux exemples d'effort de mythisation² des grandes figures d'un passé lointain ou proche : Samory en Afrique de l'Ouest ; Msiri, Ngongo Lutete, Simon Kimbangu, André-Grenard Matswa, Patrice Emery Lumumba en Afrique centrale ; Chaka en Afrique australe, etc. En même temps qu'elle tente de réactiver des mythes anciens : Lianja chez les Mongo, en République démocratique du Congo, etc.

Il se dégage de notre propos l'idée que les traditions orales et l'histoire constituent le soubassement et l'une des sources d'inspiration majeures de la littérature écrite et des autres arts en Afrique, et qu'entre ces différents modes d'expression il existe une parenté idéologique fondamentale : révéler et exprimer « l'être-aumonde » de l'Africain en ce qu'il a de spécifique et d'universel à la fois. Il n'empêche que l'évaluation du paysage culturel des deux Congos révèle une importante disparité entre la littérature et la musique dans la réception que leur réserve le public.

La chanson de variété, véritable moteur culturel

Bien que, depuis quelques décennies, les œuvres littéraires d'auteurs africains soient inscrites au programme scolaire, lues et étudiées à l'université, il n'en demeure pas moins qu'elles ne constituent pas encore, à quelques exceptions près, des références dans l'opinion. En revanche, bien qu'elle fût longtemps tenue par la majeure partie de la population instruite pour un mode d'expression mineur et réservé aux seuls marginaux, la chanson de variété n'en continue pas moins d'irriguer de sa sève la vie culturelle, à telle enseigne qu'elle fonctionne aujourd'hui comme principal cadre de pensée et de référence. On n'est pas étonné que les querelles de voisinage s'entretiennent et se règlent à coups de couplets ou de refrains à la mode. On n'est pas surpris, au cours des débats, même dans des milieux qualifiés d'intellectuels, d'entendre des propos et argumentations étayés uniquement par des renvois répétés à des chansons de variété et à leurs auteurs.

L'intérêt sans cesse croissant pour la chanson de variété se manifeste aussi, dans plus d'une université africaine, à travers la création des unités de valeur ou de recherche destinées à l'étudier, ou

**Vivre en
osmose
avec
sa société.**

**Une
importante
disparité entre
la littérature
et la musique.**

**Les querelles
de voisinage
s'entretiennent
et se règlent
à coups de
couplets ou
de refrains
à la mode.**

2. Lire notamment l'article de Mukala Kadima-Nzuji, « Théâtre congolais et réécriture de l'histoire nationale », in *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, (édité par Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou), Paris/Bruxelles, L'Harmattan/Archives et Musée de la littérature, pp. 335-353.

par l'intégration des meilleurs de ses textes au *corpus* littéraire inscrit au programme. Hier méprisée, aujourd'hui réhabilitée, la chanson de variété fait son entrée à l'université africaine par la grande porte : en font foi le nombre de mémoires de fin de cycle en préparation ou soutenus et celui d'articles scientifiques qui lui sont consacrés. Le symposium international organisé à Kinshasa, du 2 au 9 août 2003, dans le cadre de la quatrième édition du Festival Panafricain de Musique (Fespan), autour du thème « *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique* » a une fois de plus mis en lumière tout l'intérêt que les universitaires africains portent de plus en plus à la chanson de variété.

Comment expliquer la primauté de la musique, en l'occurrence la chanson de variété, sur la littérature écrite alors que les deux arts s'élaborent et s'actualisent dans le même contexte de modernité ?

**Hier méprisée,
aujourd'hui
réhabilitée, la
chanson de
variété fait
son entrée
à l'université.**

Questions de diffusion

Trois raisons expliquent cette disparité.

La première ressortit aux conditions et modalités de production, de diffusion et de réception des deux formes d'art. La chanson de variété bénéficie d'un circuit de production, de diffusion et de réception généralement bien soutenu par des firmes ou par des particuliers qui n'hésitent guère à y investir parce qu'ils sont assurés qu'ils en tireront des dividendes. En plus, compte non tenu du phénomène de la piraterie qui gangrène l'industrie du disque et qu'il faut combattre sans ménagement et sans concession, la multiplicité et la diversité des supports (disques, cassettes audio, cassettes vidéo, cédéroms, etc.) favorisent la circulation de la chanson de variété. Elles la mettent à portée du plus grand nombre, voire de la multitude, et en font un art de proximité. Le livre ne bénéficie guère d'un tel réseau. Qu'il s'agisse de sa production, de sa diffusion ou de sa réception, il demeure l'affaire d'une minorité. C'est qu'en Afrique, et singulièrement dans les deux Congo, les maisons d'éditions et les librairies sont quasi inexistantes, le nombre de centres de lecture insignifiant et la politique du livre nulle. Dans certains pays comme la République démocratique du Congo, l'existence d'une politique fiscale contraignante avec comme corollaire la multiplication des taxes souvent injustifiées constitue un obstacle majeur à la diffusion du livre³. Dès lors, qu'il soit le produit d'un écrivain du terroir ou d'un auteur étranger, ou qu'il soit édité en Afrique ou hors du continent, le livre se voit presque condamné à la clandestinité, à tel point que, de l'avis de nombreux observateurs culturels, « *les Africains ne lisent pas* ».

**La multiplicité
et la diversité
des supports
favorisent la
circulation de
la chanson
de variété et en
font un art de
proximité.**

3. Christophe Cassiau, « L'État contre le livre, le cas de la RDC », in Congo-Afrique, Kinshasa, n° 382, février 2004, pp. 104-115.

Admettons que « *les Africains ne lisent pas* ». Admettons également qu'ils écoutent plus la musique qu'ils ne lisent. Comment expliquer ce désintérêt pour le livre ? On est tenté de voir dans la langue de création les raisons du succès ou du désintérêt. Autant le français, langue d'écriture, langue étrangère, apparaît à plus d'un comme un sérieux handicap pour la circulation du livre, autant le lingala et les autres idiomes africains, principaux supports linguistiques de la chanson, sont perçus comme facteur de rapprochement entre l'artiste et son public. Mais une telle vision des choses est-elle soutenable ? Quand bien même la littérature africaine écrite s'exprimerait dans les langues africaines, pourrions-nous être certains qu'elle jouisse de la même audience que la chanson ? La question linguistique telle qu'elle est posée ne manque pas de pertinence. Elle mérite d'être *re-posée* et débattue. Il nous semble cependant que le vrai problème se situe dans les dispositions psychologiques qu'induisent les deux modes d'expression. La lecture est un acte éminemment individuel qui exige un minimum d'isolement et une attention soutenue. Peut-elle raisonnablement s'exercer pleinement dans une société qui fonctionne encore assez largement sur la base de l'esprit communautaire plutôt qu'individualiste et sur le mode de l'oralité plutôt que de l'écriture ? Du fait que la chanson sollicite l'oreille plutôt que l'œil et que par ailleurs elle vise, dans ses choix thématiques et harmoniques, à correspondre à ce que Pierre Bourdieu appelle le « *plus grand dénominateur social* »⁴, elle satisfait nécessairement l'intérêt du public le plus large et entraîne par conséquent son adhésion. Ce que, d'une manière générale, ne fait pas la littérature.

La troisième raison de la disparité, c'est la fonction liturgique que remplit la chanson dans divers offices religieux. Certes, ce fait n'est pas nouveau, mais avec le « renouveau charismatique », il s'est amplifié considérablement et a donné lieu à une prolifération de chorales et groupes vocaux et à l'apparition, dans le paysage culturel, du personnage de « musicien chrétien ». Le rôle de ce dernier est de rendre grâce au Seigneur Jésus en chantant et en dansant. Le plus souvent il s'associe à un prédicateur dénommé diversement « pasteur », « apôtre », « bishop », « archibishop », « évangeliste », etc., pour mieux entretenir la foi des croyants. L'adhésion massive du public à son programme spirituel témoigne certes de l'efficacité de son discours et de ses méthodes d'évangélisation, mais surtout du conditionnement psychologique auquel sont soumis les adeptes. Et ce conditionnement s'opère au moyen d'incantations, de lectures bibliques, de prières, de transes, de danses et de chants.

Le vrai problème se situe dans les dispositions psychologiques qu'induisent les deux modes d'expression.

L'apparition, dans le paysage culturel, du personnage de « musicien chrétien ».

4. Pierre Bourdieu cité par Jacques Dubois, in **L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie**, Bruxelles, Éditions Labor, 1978, p. 41.

Intertextualités

En dépit des disparités constatées et des divergences attestées dans le processus de production, de diffusion et de réception de la littérature et de la chanson, il serait erroné de penser qu'entre les deux modes d'expression la rupture est consommée. Bien au contraire. La chanson de variété a un tel pouvoir de séduction qu'elle s'insinue presque subrepticement dans la texture des œuvres littéraires. Sa présence s'y manifeste selon une triple modalité : l'insertion ou la citation, l'organisation thématique et le jeu d'intertextualité. L'œuvre de Tchichelle Tchivela par exemple illustre la première modalité dès lors qu'elle intègre dans son dispositif narratif des fragments de chansons sous forme de citations. En faisant de la chanson « Balabala » d'un compositeur du Congo-Kinshasa le thème structurant de sa pièce de théâtre, **La Rue des mouches**, Sony Labou Tansi dévoile la place de la musique en tant qu'élément de l'intrigue dans la construction de ses textes ; quant au jeu d'intertextualité, il traverse et sous-tend toute l'écriture littéraire africaine.

Ce même jeu d'intertextualité se retrouve du côté de la musique. Il existe très peu de cas de mise en chanson de textes littéraires, mais ce qui semble être à la mode depuis quelque temps chez les chanteurs des deux Congos, c'est l'allusion à la littérature. Des auteurs et penseurs tels qu'Aristote, Charles Baudelaire, Simone de Beauvoir, et bien d'autres, sont régulièrement évoqués ; à défaut de leur nom, leurs œuvres. Mais il s'agit pour la plupart du temps de références culturelles occidentales. Ce faisant, les artistes ne chercheraient-ils pas à démentir l'opinion selon laquelle ils ne possèdent ni instruction ni culture ? Ne manifesteraient-ils pas, du moins ceux qui pratiquent ce jeu (J.-B. Mpiana, Koffi Olomidé, Félix Wanzekwa, etc.), leur désir d'être reconnus, au même titre que l'écrivain, comme producteurs d'idées et comme appartenant au cercle de lettrés dont l'accès leur est souvent refusé du fait qu'ils sont perçus dans l'opinion comme des saltimbanques ? À moins que ces références à la culture lettrée soient une question d'école ! Conscients de la qualité de leur travail, ils se résoudraient à se démarquer des autres ? Toujours est-il que leurs allusions à la littérature sont révélatrices du degré de connaissances générales qu'ils ont atteint.

Paradoxalement, en dehors de quelques chansons panégyriques, aucune allusion n'est faite aux auteurs et aux textes africains. Cela signifierait-il que la littérature africaine écrite n'est pas présente dans la conscience des chanteurs congolais, à telle enseigne qu'ils sont bien loin de réaliser qu'elle peut leur servir de source d'inspiration ?

Par-delà cet ensemble de questions que soulève notre problématique et que nous nous sommes posées, une chose est

La chanson de variété a un tel pouvoir de séduction qu'elle s'insinue presque subrepticement dans la texture des œuvres littéraires.

La place de la musique en tant qu'élément de l'intrigue.

certaine : la littérature et la musique forment un couple indissoluble. Si l'artiste musicien n'éprouve pas encore le désir de butiner dans le jardin de l'écrivain africain, il n'en demeure pas moins que ce dernier ne s'interdit guère de faire siens sa vision et ses motifs. Compte tenu de la qualité de plus en plus affirmée des chansons et de leur charge poétique attestée, l'idéal en définitive serait de leur appliquer en tant que textes, sans discrimination aucune, les diverses approches littéraires et de chercher comme pour tout autre texte à en saisir et révéler la substance. Cela permettrait de redéfinir les corpus littéraires nationaux en prenant en considération, par-delà les barrières linguistiques et génériques, l'ensemble des textes qui concourent, à des degrés divers, à affirmer l'identité culturelle africaine en sa cohérence et en sa diversité.

**Chercher
comme pour
tout autre
texte à en
saisir et révéler
la substance.**

Mukala KADIMA-NZUJI

Université Marien Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
Centre d'Études et de Diffusion de la Littérature Congolaise, Kinshasa
(République démocratique du Congo)

Francis Bebey, homme de la parole et du rythme

Fernando Lambert

*« Mon printemps s'anime de futurs éloquents
avec leurs franges de musique
et leurs dires en rythmes brillants. »¹*

La poésie est conçue par les Peuls comme « *la belle parole qui plaît à l'oreille et au cœur* ». Cette définition, reprise souvent par Léopold Sédar Senghor, convient tout à fait à la poésie et à la musique, telles que les a longuement pratiquées Francis Bebey, deux des multiples formes qui ont servi à l'expression de son immense talent. L'artiste, créateur, concertiste, interprète, auteur et écrivain camerounais nous a en effet laissé des créations très diverses par la forme : poèmes, nouvelles, romans, contes, chansons, pièces musicales et essais. Pourtant, dans cette riche diversité se dégagent des traits communs qui expriment profondément le style et la personnalité de l'homme et de l'artiste polyvalent. Si l'on veut nommer ce qui semble constituer la forme privilégiée qui rayonne dans la totalité de sa production et imprègne l'ensemble de l'œuvre, il faut dire musique, chanson, poésie.

Une association constante

Dès ses premières œuvres dont on connaît la date de publication, à partir de 1967 pour la prose, et les années 1960-1965 pour la musique, on peut noter que Francis Bebey a immédiatement associé contes ou nouvelles et poésie, poésie et musique. **Embarras et cie**² fait alterner nouvelles et poèmes. Il en va de même pour les grandes pièces concertantes qu'il a créées pour la guitare. Une de ces pièces remarquables a été composée pour accompagner le célèbre poème de Senghor, « Femme noire » (*in Chants d'Ombre*, 1945). Son inoubliable **Concerto pour un vieux masque** (1965) fait revivre, en une musique descriptive où la guitare se fait tam-tam, l'histoire du vieux masque africain imaginée par l'auteur, masque qui met fin à ses

Une musique
descriptive où
la guitare se
fait tam-tam.

1. Francis Bebey, *La Nouvelle Saison des fruits*, Dakar, NEA, 1980.

2. Francis Bebey, *Embarras et cie*, Yaoundé, éditions CLÉ, 1968.

jours dans un musée de Bahia, au Brésil. Les exemples de ces croisements des genres sont nombreux.

S'agissant de poésie et de musique, on peut dire que chez Francis Bebey l'association de ces deux formes est constante. Certaines de ses premières grandes pièces musicales ont été composées expressément pour accompagner des poèmes africains, poèmes en français pour les poèmes de Senghor et ses propres poèmes ou en anglais pour des poètes ghanéens ou autres. On observe aussi que, parfois, le texte écrit est en premier et ouvre ensuite sur la musique : c'est le cas du roman **Le Fils d'Agatha Moudio**³, qui est suivi plus tard par la chanson non moins célèbre **Agatha** (1976).

Les liens qui existent entre les textes poétiques ou narratifs et la musique n'apparaissent pas toujours au premier regard. Ainsi, « La Nouvelle saison des fruits », titre du premier poème, qui devient le titre éponyme du recueil, présente cette « *nouvelle saison des fruits* » comme étant l'arrivée en Afrique des touristes blancs qui pratiquent, avant la lettre, le tourisme sexuel. On connaît, d'autre part, la célèbre chanson, **Un petit Ivoirien** (1979), où les touristes qui se croient généreux et malins se révèlent en fin de compte bien naïfs. Le va-et-vient est constant entre la poésie et la musique pour des œuvres comme **Blacks Tears**, **Le Chant d'Ibadan**, etc.

Il ne faut donc pas s'étonner de l'unité remarquable de la création de Francis Bebey, sans égard pour la forme d'expression utilisée. Nous sommes plongés dans un univers qui nous devient vite familier. Au centre de ce monde, le poète, le créateur préoccupé de l'Afrique et de ses frères humains. Hommes et femmes, événements, sentiments, histoire, références sont souvent vus par un regard faussement naïf, sous la lumière d'un humour jouant du subtil à la caricature mais toujours affectueusement. Que l'on pense à **La condition masculine** (1975), **Si les Gaulois avaient su...** (1986), **Cousin Assini** (1991), **La boîte magique** (1985), etc.

Thèmes, influences et métissage

On retrouve dans ses poèmes les éléments déjà présents en grande partie dans ses romans et dans ses contes. En fond de tableau, l'Afrique marquée par sa rencontre avec l'Occident, ses divers représentants et ses gadgets. Plus encore, l'Afrique contemporaine où la tradition et la modernité, l'ancien et le nouveau se bousculent, forçant les Africains à évoluer dans un monde en constante mutation et à chercher les solutions qui seront les leurs, qu'elles soient appropriées, à l'occasion impertinentes ou même incompréhensibles pour l'Occidental, comme Mbenda, dont les deux épouses donnent naissance à deux enfants qui ne sont pas de lui, mais qu'il accepte selon le conseil du Roi Salomon, parce que ces enfants descendent de l'arbre de la vie. L'humour réussit à triompher : de la rencontre

Les liens qui existent entre les textes poétiques ou narratifs et la musique n'apparaissent pas toujours au premier regard.

Sous la lumière d'un humour jouant du subtil à la caricature mais toujours affectueusement.

En fond de tableau, l'Afrique marquée par sa rencontre avec l'Occident.

3. Francis Bebey, **Le Fils d'Agatha Moudio**, Yaoundé, éditions CLÉ, 1967.

Africain/Occidental naît ce « *fruit* » assez perturbant du métis, cet « *Africain qui refuse de prendre la couleur locale* », comme aimait à le dire et à le chanter Francis Bebey.

On prend vite conscience que l'intérêt de l'auteur ne s'arrête pas à des questions de couleur, d'exotisme ou à ce qui pourrait être considéré comme des spécificités africaines. C'est l'homme qui est en cause et il doit lutter dans un monde qu'il ne maîtrise pas complètement. Ce contexte est propice à l'apparition de situations souvent cocasses. C'est aussi la personne aux prises avec des sentiments et des attentes de tous les jours : l'amour, la femme, l'enfant, les espoirs, les déceptions, les rêves, etc. Le poète déclare : « *Je me complais philosophe/dans la réalité faite de tangibles particules de fiction* »⁴. Quelle belle conception de la poésie, et de l'écriture en général, et quel grand rôle de voyant et de magicien reconnu au poète ! Ne dit-on pas que la réalité dépasse la fiction et que la fiction est plus vraie que la réalité ? Francis Bebey a trouvé là un champ où laisser libre cours à sa création poétique et à ses textes narratifs.

Le deuxième recueil de poèmes de Francis Bebey, **Concert pour un vieux masque**⁵, a une histoire bien singulière. L'artiste aimait reprendre une pièce concertante portant ce même titre, qu'il avait composée en 1965 et qu'il faisait toujours précéder de l'histoire de ce vieux masque africain mentionné précédemment qui, transporté au Brésil, s'était suicidé dans un musée de Bahia. Un jeune spectateur de Fort-de-France lui ayant demandé, le lendemain du concert, si l'exemple du masque devait être imité par les Antillais et les Africains, l'artiste-poète décida de lui répondre par ce long poème.

Au jeune Martiniquais qui avait dit : « nous », semblant unir dans un même destin tous les peuples noirs, le poète répond : « *Tu mens lorsque tu affirmes que nous sommes pareils/j'appelle ce peuple à témoigner devant l'histoire/Nous ne sommes pas ce que nous sommes.* »⁶ Pour comprendre ce que sont vraiment les Antillais et les Africains, il faut prendre en compte l'histoire. L'île aux Fleurs, la Martinique, est belle, mais « *une île est-elle un pays* »⁷. Il faut plus encore se méfier des mots : « *Les mots sont d'ignobles tentatives de dispersion et de diffamation.* »⁸ Même « *le cœur trompé chagrin non plus n'est pas sûr d'être dans le vrai* »⁹. Chacun possède ses histoires. Chacun s'est employé à fausser « *l'ordre naturel des choses, des êtres et des riens* »¹⁰. Une seule voie de salut : « *se lave[r] dans la sève sanglante de la liberté* »¹¹. Le poète interprète ainsi le message du vieux masque : partager l'immense richesse de l'Afrique et continuer à tout prix la route pleine d'embûches de la liberté jusqu'à « *l'éternité* ».

**Des sentiments
et des attentes
de tous les
jours.**

**« Nous ne
sommes pas
ce que nous
sommes. »**

4. *La Nouvelle saison des fruits*, op. cit., p. 25.

5. Francis Bebey, *Concert pour un vieux masque*, Paris, L'Harmattan, 1980.

6. *Concert pour un vieux masque*, op. cit., p. 16.

7. *Idem*, p. 13.

8. *Idem*, p. 15.

9. *Ibidem*.

10. *Idem*, p. 16.

11. *Idem*, p. 17.

Le poète Francis Bebey a été visiblement un admirateur des deux grands poètes que sont le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Martiniquais Aimé Césaire. On retrouve en effet dans plusieurs de ses poèmes des marques qui manifestent une communion aussi bien dans la forme poétique que dans certains mots fétiches. Rien d'étonnant à cela, Francis Bebey a toujours entretenu des relations hautement recommandables, aussi bien en littérature qu'en musique.

Choix linguistiques et instrumentaux

Son principal instrument de concert a été la guitare classique qu'il a apprivoisée à la façon de ses grands maîtres espagnols, tout spécialement Andrés Segovia. Francis Bebey en a hérité ce doigté tout spécial qu'il a développé en le pliant au rythme africain. Il a excellé dans cet art qui lui était propre de maîtriser les grandes formes musicales à l'europpéenne, comme le concerto, et de les nourrir des mélodies recueillies dans l'Afrique profonde, lorsqu'en musicologue attentif il a conduit ses recherches sur la musique africaine. Aucun de ceux qui ont entendu ces grandes pièces, ne peut les oublier : **Pièces pour guitare seule** (1965), **Concert pour un vieux masque** (1965), **Guitare d'une autre rime** (1972), **Une guitare pour Vence** (1977), **Ballades africaines** (1978), etc. Sur ses disques comme dans ses concerts, il faisait alterner ses grandes compositions avec des pièces majeures de Jean-Sébastien Bach et d'Heitor Villa-Lobos sans qu'un écart de ton ni de facture ne soit sensible.

Si l'on considère l'ensemble de ses œuvres narratives, poétiques, musicales, chantées, la forme qui domine est, sans conteste, la chanson. Au cours des années, la chanson occupe une place de plus en plus grande dans sa production. Ayant fait la preuve, bien malgré lui sans doute, que l'Africain est aussi capable de créer de la grande musique qui reste un bien de consommation pour les connaisseurs, il a privilégié l'expression poétique plus populaire, la chanson et les rythmes qui regroupent des adeptes partout dans le monde. Il est reconnu d'ailleurs comme un pionnier de la *World Music*, cette musique ouverte à tous les rythmes du monde. C'est par la chanson qu'il traduit le plus éloquemment sa philosophie du quotidien, sa vision de la vie, son goût communicatif de vivre et de rire, son empathie avec les gaucheries de ses frères africains et les sottises de ses frères blancs, ses jeux sur les mots, son sens de l'humour.

Que Francis Bebey s'exprime en douala, sa langue maternelle, en anglais, en français, sa relation aux mots apparaît tout simplement inspirante. Un simple glissement vocalique ou consonantique devient une perle : « *Nous allons chanter un a capella/Savez-vous chanter le nacapella.* » Le jeu toujours délicat sur les couleurs donne un effet simple mais polysémique : « *Moi, Noir d'ébène./Qui fais travailler des Blanches au noir !* » Et encore, ce clin d'œil à des événements récents comme les immigrants illégaux : « *Moi je suivais un chemin bien*

Maîtriser les grandes formes musicales à l'europpéenne et les nourrir des mélodies recueillies dans l'Afrique profonde.

La forme qui domine est, sans conteste, la chanson.

Sa relation aux mots apparaît tout simplement inspirante.

tracé/Prendre des cours à l'université/Cueillir des diplômes divers et variés/Pour éviter d'être un jour sans papiers. » Autre référence encore sensible en Afrique : « *La condition féminine ! La condition féminine ! tous les jours, tous les jours... Ma condition masculine est devenue très malheureuse ici.* » Francis Bebey a trouvé là un registre universel dont il a su très bien jouer. Il ne faut pas s'étonner que le succès qu'il a connu tienne toujours la route.

D'autres instruments africains ont accompagné la carrière et la production de Francis Bebey. La *sanza* ou le piano à pouces est apparue assez tôt dans son œuvre, mais avec le temps, elle a pris une place de premier rang. Dès 1982, l'artiste lui consacre un disque. Puis ce fut le tour de la flûte pygmée. Avec ces instruments, nous sommes ramenés aux origines de la musique africaine et, en fait, de la musique en général. Il est donc normal que la *sanza* accompagne, par exemple, le récit de la création tel qu'imaginé par le créateur camerounais. Retour encore plus proche des sources de la musique africaine avec la flûte pygmée à note unique accompagnée de la voix de tête et de la voix de poitrine, du chant expiré et du chant inspiré. Flûte et voix humaine, musique des origines reposant sur cette technique inventée par les Pygmées qui a permis à Francis Bebey de produire des effets fascinants et bouleversants.

Retour encore plus proche des sources de la musique africaine avec la flûte pygmée.

Un pari réussi

Francis Bebey a marqué le monde des lettres et des arts. Créateur, à l'aise tout autant avec les mots qu'avec les sons, il a ouvert la voie à beaucoup d'artistes noirs, Africains et Antillais, qui défilaient chez lui pour demander des conseils et pour obtenir l'appui d'un grand maître. Il a posé les bases de la *World Music* qu'il a fait rayonner sur tous les continents. Il a réalisé une production abondante et partout appréciée. Pourtant, il est resté un homme simple, généreux, toujours actif, accueillant et fidèle à sa famille, à ses amis et au choix qu'il a fait en 1974 de se consacrer totalement à l'écriture et à la musique. En 1974, le projet apparaissait téméraire, il avait sa femme et cinq enfants et il quittait un poste de fonctionnaire international à l'Unesco. Depuis, il a avancé au milieu des difficultés et des impondérables d'une carrière qu'il lui a fallu bâtir jour après jour. Il est maintenant possible de dire qu'il a réussi magistralement son pari.

Il a posé les bases de la *World Music* qu'il a fait rayonner sur tous les continents.

Fernando LAMBERT

Professeur émérite de l'université de Laval (Canada)

Références discographiques¹²

« Femme noire » de L. S. Senghor, dans **Ballades africaines**, disque Ozileka OZIL. 3306, 1978

Concert pour un vieux masque, disque Philips P./O. 468 I, 1968

« Agatha », dans **La Condition masculine**, disque Ozileka, CD 13 903, 1991 [1976]

Un petit Ivoirien, disque Ozileka, OZIL 3307, 1979

« Black Tears » et « Le Chant d'Ibadan », dans **Pièces pour guitare seule**, disque OCORA OCR 27, 1965

La Condition masculine, disque Ozileka, CD 13 903, 1991 [1976]

Si les Gaulois avaient su... disque Ozileka CD 13 901, 1990 [1986]

« Cousin Assini », dans **La Condition masculine**, disque Ozileka, CD 13 903, 1991

« La Boîte magique », version anglaise « The Magic Box », dans **Django Preface**, disque Ozileka, CD 13 904, 1992 [1985]

Pièces pour guitare seule, disque OCORA OCR 27, 1965

Guitare d'une autre rime, disque Pathé 2C 062-15 184, 1972

Une guitare pour Vence, disque Ozileka OZIL. 3305, 1977

Ballades africaines, disque Ozileka OZIL. 3306, 1978

« Le nacapella », dans **Travail au noir**, disque Ozileka, CD 13 907, 1997

Travail au noir, disque Ozileka, CD 13 907, 1997

Africa sanza, disque Ozileka OZIL. 3312, 1982

Sanza nocturne, disque Ozileka OZIL. 3315, 1985

Amaya n° 2 (flûte pygmée), disques CEDDIA, CED 001/ND215, 1993

Distribution Sonodisc

12. Par ordre d'apparition dans l'article. Pour des précisions sur l'oeuvre complète de Francis Bebey, on pourra se reporter au site Internet : www.bebey.com

Extrait

Ma vie est une chanson¹

On me demande parfois d'où je viens
Et je réponds : « Je n'en sais rien
Depuis longtemps je suis sur le chemin
Qui m'a conduit jusqu'ici
Mais je sais que je suis né de l'amour
De la Terre avec le Soleil. »

Toute ma vie est une chanson
Que je chante pour dire
Que je vous aime
Toute ma vie est une chanson
Que je donne au monde entier

Ce soir il a plu la route est mouillée
Elle est couverte de boue mesquine
D'inflation de chômage de racisme et de haine
On me dit qu'on ne veut plus de moi
Que le jeu est fini
Que je dois m'en retourner dans mon pays
Mais moi je veux encore
Marcher près de vous
Sur cette terre faite de sagesse
De technique et de rythme
Marcher près de vous et vous conduire
Tout au fond de mon rêve
Là où j'ai caché mon secret
Et vous faire naître vous aussi de l'amour
De la Terre avec le Soleil

Toute ma vie est une chanson
Que je chante pour dire
Que je vous aime
Toute ma vie est une chanson
Que je donne au monde entier

Francis BEBEY

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Madame Kidi Bebey.

Les diseurs de vérité : textes militants et pédagogiques

Blaise Ndjehoya

Les musiques populaires modernes africaines nées à la fin de la Seconde Guerre mondiale sont assurément des marqueurs de l'histoire contemporaine du continent noir. De la naissance en 1947 de la revue *Présence Africaine* à la signature de la « Table ronde » à Bruxelles en 1960, du soleil des indépendances aux nocturnes « Africa Fête » des années 80, les chanteurs se sont révélés souvent comme la mémoire de la chronique sociale, politique et culturelle de l'Afrique. Que ce soient Franco Luambo, Joseph Kabasele, Franklin Boukaka, Fela Kuti, Touré Kunda, Alpha Blondy, Tiken Jah Fakoly ou Rokia Traoré, tous sont, avec d'autres nombreuses voix, les témoins et les références pour les jeunes générations. En ce début du troisième millénaire, les nouveaux chroniqueurs, de Dakar à Johannesburg, sont les rappers et DJ's des centres urbains, qui ont troqué la contestation du système colonial de leurs aînés contre la déconstruction des « démocraties » et de la « mondialisation ». Faiseurs de chansons et rappers sont, par leurs paroles, les propagateurs d'un cours magistral de l'histoire contemporaine du continent noir.

Au commencement était Alpha...

À l'âge d'or du miracle économique ivoirien, lorsque le café et le cacao faisaient d'Abidjan la Mecque des artistes continentaux, le paysage audiovisuel national était devenu une interminable célébration des artistes de talents étrangers, à défaut d'une production locale. Lorsque paraît le futur tube **Brigadier Sabary** à Abidjan, fin 1981, chanté en dioula et pimenté de mots français, tous les laissés-pour-compte de la capitale reconnaissent le tribun qu'ils attendaient, la voix des sans-voix : Alpha Blondy. Le sans-domicile-fixe de la lagune Ebrié, revenu des États-Unis et passé directement de l'aéroport à l'asile psychiatrique, acclimate la chanson et la geste garveyistes – le « *regular reggae* » des Wailers – en terre ivoirienne.

Tous les laissés-pour-compte de la capitale reconnaissent le tribun qu'ils attendaient, la voix des sans-voix.

Avant la révolution du Solar System rêvée puis réalisée par Alpha Blondy, avant qu'Ernesto Djédjé, le demiurge, ne donne un gigantesque coup de pied dans la fourmilière avec son rythme « *ziglibithy* », au bord de la lagune, les nuits appartenaient alors à l'élite : nouveaux griots, *néo-djeli* maliens des *Ambassadeurs du Motel* et Guinéens du *Bembeya Jazz National*, tous sortis du modèle de Conakry inventé par le président Sekou Touré alias « *Silly* », l'« *Éléphant* », ennemi et rival du président ivoirien Houphouët-Boigny.

L'unité culturelle, historique et politique de l'empire mandingue depuis la chute de l'Almamy Samory Touré fut réappropriée et synthétisée par Keita Fodéba en un *Ballet National de Guinée* à la demande du « *Silly* », sur le modèle soviétique du Bolchoï, lequel procéda des années plus tard de la même manière, avec le bassiste Mamady Camara, pour fonder le fameux *Orchestre National du Bembeya Jazz* et les studios Sillyphone. Ce modèle de *show-business* né à Conakry fut repris à Bamako, de telle sorte que Manfila Kanté, Mory Kanté, Salif Keita, Cheikh Tidjane Seck ou Djeli Moussa Diawara proviennent de la même matrice. Au sein de ces griots modernes, tous ou presque réfugiés à Abidjan à la fin des années 70, un arrangeur peut passé par l'école de musique du Cuba de Castro, sans doute bénéficiaire d'une bourse du régime « progressiste » de Modibo Keita, Bonkana Maïga, débute une carrière hors normes, celui de l'arrangeur inévitable des littératures orales dédiées aux contes et mythes de l'aire Mandé. Leur discours est codé, l'éloge de l'Almamy Samory Touré, par exemple, fonctionne au premier degré chez rasta Blondy, tandis que Salif Keita, Mory Kanté ou les Touré Kunda excipent d'un « Samory » qui pourrait bien cacher la figure de Sékou Touré en personne, l'homme qui a dit « *Non* » à de Gaulle en 1958, lors du référendum sur la Communauté Française. Houphouët-Boigny n'en a cure, ouvre ses bras au chantre du garveyisme en version dioula, puis l'entoure de sa protection.

Dans la dernière décennie du régime d'Houphouët-Boigny, tandis qu'il lance son projet final, le complexe de la « *berge de la culture* », la jeunesse décomplexée par Ernesto Djédjé apprend à marcher hors des sentiers battus par le rasta-philosophe promu fou du roi... La langue des « *en-bas-d'en-bas* » d'Abidjan et de Côte-d'Ivoire, le français dit « *de Moussa* », que l'on dit « *avancé* », déjà introduit par Alpha Blondy dans son **Mèna Blessé**, s'est débarrassé de ses habits de pouilleux des banlieues françaises, au sud du réel, pour endosser celui, non pas d'académicien, mais de docteur *honoris causa* dans le dictionnaire des « *hommes qui ont le français en partage* ».

L'arrangeur
inévitable des
littératures
orales dédiées
aux contes et
mythes de
l'aire Mandé.

Tradition et mondialisation

Après Alpha Blondy, toastant dans un sabir de français et de l'idiome « avancé » de Moussa, l'Ivoirien Tiken Jah Fakoly a renouvelé et durci le message protogarveyiste, redevenu littérature de combat et instrument de libération, dans une radicalité qui évoque le « *Black President* » nigérian Fela Kuti en son temple à Lagos : « *On a vu toutes les craties/maintenant on veut la mangercratie ou rien./Allez dire aux hommes politiques :/qu'ils enlèvent nos noms dans leur business/on a tout compris.* » L'artiste tient son nom, sans le « Jah », d'un ancêtre qui aurait eu les fonctions de lieutenant de Soundiata Keita, fondateur de l'empire mandingue. Son album **Cours d'Histoire** était dans toutes les têtes pendant le putsch militaire de Robert Guei en 2000, et son **Françafrique** se passe de commentaires depuis que Stephen Smith et Antoine Glaser ont inventé ce néologisme. L'artiste est passé en 2003 sur les scènes de France et d'Europe, à son retour d'un voyage initiatique à Kingston (Jamaïque).

Pendant que la rue abidjanaise cannibalisait le français de France, l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma, revenu d'un long exil, acclimatait la langue de Louis-Ferdinand Céline dans l'univers sénoufo, en bon lecteur de **La Confrérie des chasseurs malinké et bambara** de Youssouf Tata Cissé¹. L'auteur d'**En Attendant le vote des bêtes sauvages**, participe de la même oralité que Tiken Fakoly ou Alpha Blondy, ils partagent la même tradition de mythes, de contes, de systèmes de pensée et de structures narratives que Salif Keita, Mory Kanté, Manfila Kanté, Djeli Moussa Diawara ou les frères Touré Kunda, la même histoire impériale qui se clôt avec la grandeur et la chute de l'Almamy Samory Touré. Du côté des consœurs, Coumba Gwallo du Sénégal, Oumou Sangaré et Rokia Traoré du Wassoulou appartiennent à la tradition peule selon laquelle les femmes président aux rituels musicaux, ce qui explique que leurs textes soient centrés sur l'indépendance de la femme, le rejet de la polygamie et l'égalité entre les sexes.

Qu'ils soient diseurs de vérité, selon Kourouma, ou journalistes-chroniqueurs au sens de Maître Luambo Makiadi, alias Franco, « *foulosofbes-fous* » du roi au sens d'Alpha Blondy, les faiseurs de chansons en Afrique noire ont toujours occupé une place à part dans la littérature orale. Leur vérité s'avance masquée comme celle du saxophoniste nigérian Lagbadja, ou nue littéralement comme chez Fela Kuti, vêtue des habits du panafricanisme chez Franklin Boukaka et Pierre Akendenguè, cryptique et « pidgineuse » chez Lapiro de Mbanga, militante et partisane (avec, entre autres, Dolly Rathébé, Myriam Makéba, Hugues Masékéla) au pays de l'apartheid après la destruction par les bulldozers, au cœur de Johannesburg, du fameux « squatt » de Sophiatown, principal centre de la vie politique et culturelle des Noirs sud-africains au cours des années 40 et 50.

Tiken Jah Fakoly a renouvelé et durci le message protogarveyiste, redevenu littérature de combat et instrument de libération.

Ce qui explique que leurs textes soient centrés sur l'indépendance de la femme.

1. Youssouf Tata Cissé, **La Confrérie des chasseurs malinké et bambara : mythes, rites et récits initiatiques**, Ivoir-sur-Seine/Paris, Nouvelles du Sud/ACCT, 1994, 390 p.

Le Paris du développement et de la modernité

C'est un des leurs qui les accueille à Paris, un certain Mamadou Konté, fondateur du festival et des concerts **Africa Fête** dès 1979, avec la première édition au Théâtre de l'Est parisien. Sur la scène de la deuxième édition du Festival qui eut lieu au cours d'une nuit parisienne de juin 1982 à la Porte de Pantin, le Brazzavillois Zao, poitrine nue, son béret vissé sur le crâne, chantait le *leitmotiv* des tirailleurs sénégalais, armé d'une guitare acoustique, et entraînait dans la légende : « *Un deux, marque le pas, ancien combattant, un deux, marque le pas, Mundasukiri...* »

Ceux qui offraient leur cachet s'appelaient entre autres Claude Nougaro, Bernard Lavilliers et François Béranger² et avaient réuni sur le même plateau la nouvelle sensation sénégalaise, Ibrahim Abdullah, le pianiste sud-africain, alors muni d'un passeport sénégalais, Manu Dibango, Pierre Akendenguè, Djamel Allam, Aswad, les Touré Kunda, dans un espace décoré par les tableaux et les masques du vieillard sud-africain Sekoto. La présence de ce dernier attestait du lien qui existait entre le projet de Mamadou Konté et le rêve du fondateur de la revue et des éditions Présence Africaine : la collaboration des hommes de bonne volonté et de toutes les couleurs pour l'accession du monde noir à la modernité.

Alioune Diop, en effet, en 1947, avait réuni un comité de parrainage au profil vertigineux, et penchait pour la primauté de la culture sur la politique. Fort de cette idée, il réussit au prix d'un forcing historique à pénétrer dans la salle de l'Organisation de l'Unité Africaine en 1962, à sa création, là où les chartistes mettaient la dernière main à la Constitution, pour y inclure *in extremis* un article sur le rôle irremplaçable de la culture dans le processus d'émancipation et de développement des jeunes nations africaines.

Le Brazzavillois Zao, poitrine nue, son béret vissé sur le crâne, chantait le leitmotiv des tirailleurs sénégalais.

La collaboration des hommes de bonne volonté et de toutes les couleurs pour l'accession du monde noir à la modernité.

Émergence des festivals

Alioune Diop, l'ancêtre de Mamadou Konté qui fut le premier organisateur de spectacles culturels africains dans l'Europe de l'après-Deuxième Guerre mondiale, appréciait par-dessus tout la « rubrique création » dans sa revue. Contes, poèmes, nouvelles, y compris la chanson, toute la littérature orale vivante avait ses faveurs, convaincu que « l'art nous élève au rang des dieux ». En 1956, au cours du premier Congrès international des artistes et intellectuels du monde noir qui eut lieu à Paris, en Sorbonne, Alioune Diop créait avec ses amis, Price-Mars et Mercer Cook entre autres, la Société africaine de culture (SAC), chargée de la traduction des classiques du monde noir et de l'organisation des spectacles pour le Festival africain des arts et

2. Qui écrira quelques années plus tard la fameuse chanson : « Mamadou m'a dit (bis)/on a pressé le citron, on peut jeter la peau/Mamadou m'a dit... ».

de la culture (FESTAC), le prédécesseur du concept « Africa Fête ». La première édition eut lieu à Dakar en 1966 avec Senghor comme producteur, Duke Ellington en invité, et le Tout-Puissant Orchestre de Kinshasa, les *OK Jazz boys* accompagnant Franco : « *On y entrerait OK, on en sortait KO.* » Sorcier des guitares, star adulée par toute l'Afrique, il fut aussi l'auteur le plus prolifique de la scène congolaise et sa chanson **Attention, Na Sida**, la première sur ce thème, a fait le tour du monde. Le « colosse du Congo » était déjà, avant Dakar, le chantre de la satire et de la chronique sociale, lorsque le nationaliste Patrice Lumumba l'associa à ses rivaux de l'*African Jazz* : le dandy tropical Kalléjeff, de son vrai nom Joseph Kabasélé, panafricaniste de choc, le Docteur Nico et Tabu Ley Rochereau, futurs créateurs de l'*African Fiesta*. La première galette de vinyle jamais enregistrée en studio ultra-moderne par des africains francophones allait s'appeler simplement **Indépendance Cha-Cha** et devenir l'hymne du soleil des indépendances après la signature de la « Table ronde » à Bruxelles en 1960. La dernière édition du FESTAC se tint à Lagos en 1977, boycottée par un certain Fela Kuti, celui qui alluma un contre-festival au *Shrine*, son temple de Suruléré, où venaient invariablement les invités de « l'autre » festival : Stevie Wonder, Manu Dibango, Cheikh Anta Diop. Le créateur de l'*afro-beat* avait une approche politique et culturelle de la musique, la subversion par l'art, qu'il résumait ainsi : « *La musique est l'arme du futur.* »

Sa chanson
Attention, Na
Sida, la première
sur ce thème, a
fait le tour du
monde.

« La musique
est l'arme
du futur. »

Les « frères de la côte » ou des origines d'un rap virulent

Le « *mpemba mayakanga* », l'aigle voyageur, cher au poète Sylvain Bemba dans son essai **50 ans de musique du Congo-Zaïre**³, plane sur le ciel d'Alger en 1969 au Festival Panafricain des Arts, incarné par un jeune chanteur et maracassiste de vingt-neuf ans, passé par le *Negro Band* et le *Cercul Jazz*, du nom de Franklin Boukaka, flanqué d'une section de sanza, soutenu par un saxophone et une basse. À l'instar de Francis Bebey, il alterne français et langue maternelle, le lingala, mais ses textes s'éloignent de la comédie humaine de son aîné, ils sont faits d'éclairs et de foudres, et son opus enregistré peu après à Paris pour Sonodisc, **Franklin Boukaka à Paris**, est réalisé par un certain Dibango. Il s'agit alors du saxophoniste embauché par Kabasélé et son *African Jazz* au studio bruxellois pour avoir un son « noir américain » au prix... africain. Ce dernier se souvient bien de leur rencontre : « *Un grand disque et une rencontre peu banale. Par exemple, Le Bûcheron, c'est pas piqué des vers, quand il dit dans cette chanson : "Maintenant les Blancs sont partis/l'affaire est entre nous/et ça ne s'arrange pas." C'était juste avant qu'il ne prenne une balle.* » Abattu par des militaires en 1972, Boukaka avait alors trente-

3. Sur cet ouvrage, on pourra se reporter à la note de lecture dans ce même numéro.

deux ans. Deux titres de son album ont été « samplés » en 1999, par *Bisso Na Bisso*, le collectif de rappeurs français d'origine congolaise emmené par Passi, dans l'album **Racines**, opérant un retour aux origines et évoquant une « Internationale black » de la deuxième génération : « *On a mis **Ata Ozali** en intro et samplé des boucles du **Bûcheron**, pour faire le lien entre nos parents et nous, les chanteurs africains et le rap, et rendre hommage au regretté Boukaka.* »

Les rappeurs africains, eux, n'ont pas attendu Passi pour mettre des idiomes musicaux indigènes ou introduire leur langue maternelle dans leurs créations, se démarquant ainsi du modèle américain. Leur seul vrai problème est la distribution, qui ne saurait se suffire de l'aide ponctuelle des Centres Culturels Français locaux. Le hip-hop sénégalais, le seul connu outre-Atlantique – Positive Black Soul (PBS), la figure de proue du rap africain, Daarra J, Djeureudjeuf – doit sa singularité à l'initiateur d'« Africa Fête », l'inévitable Mamadou Konté ainsi qu'à la Saprom, la « boîte » du barde Youssou Ndour, son studio et son organisation commerciale. Comme leurs « frères de la côte atlantique », ces chroniqueurs de la rue se défient du pouvoir lorsqu'ils ne le conspuent pas. Nouveaux venus sur la planète *hip-hop* et réunis par le saxophoniste et architecte sonore Toups Bebey sur une compilation intitulée **King Kong Kongo Rap Kinshasa**, les *Baouta Kin*, *Puissance Nègre Brut* (PNB) ou *DJ Tissman* balancent leur message pour s'unir contre les guerres où les frères d'hier sont les ennemis d'aujourd'hui et dénoncent les puissants corrompus, les pilleurs et les profiteurs de la misère.

Ils s'insurgent aussi, en rimes assassines, contre la mondialisation et sa logique économique, prédatrice pour l'Afrique. **La Ville cruelle** de Mongo Beti et la chronique de la **Négrotopolis** de René Philombe sont au cœur des lyrics du groupe de Yaoundé, **Négrissimo**.

On compte aujourd'hui plus d'une centaine de groupes de rap venus de tout le Cameroun, dont *Cité M*, *Malekum-Ful*, *Section Extrême*, *Bantou Possee*, *Kevin Kastel*, *Magma Fusion*, *Tchek V*, *La Source* ou *UMAR (Un Monde Aussi Rebelle)*⁴. Leurs voisins de la côte, ceux du *Siya Po'ssi X (La Terre à Abattre)*, ne disent pas autre chose : « *Je suis africain et gabonais. Si je ne rappais qu'en français, on pourrait penser que je le suis. On mélange fang, téké, omyéné, ce sont nos langues ! Nos rimes sont aussi des armes pour combattre ceux qui veulent nous abattre ! Vous avez pourri notre époque.* » La dénonciation des politiciens et la misère sociale de la jeunesse sont des thèmes récurrents du discours des « frères de la côte », de Dakar au cap de Bonne-Espérance. On frise l'appel à l'insurrection lorsqu'ils déclarent à leur public : « *L'Afrique c'est nous, l'Afrique c'est toi c'est moi.* »

Les rappeurs africains ont pris la posture du *télétegué*, le « Diseur de vérité » dans la langue de Kourouma. Abidjan, depuis l'avènement d'Alpha Blondy, a troqué son rôle de refuge des vedettes allogènes pour celui de la Mecque du zouglou, inventé par Kassry, dont le groupe *Magic System 2000* est le représentant actuel avec le tube

Une
« Internationale
black » de la
deuxième
génération.

Ces
chroniqueurs
de la rue se
défient du
pouvoir
lorsqu'ils ne
le conspuent
pas.

Premier Gaou. Leur français « *avancé* », introduit au théâtre par le comédien-réalisateur Sidiki Bakaba dans les années 70 du siècle dernier avec sa pièce **C'est quoi même**, a conquis les Caraïbes, l'Amérique latine, la France et tout l'espace francophone. Leur message est une alternative à l'intolérance ethnique et au matérialisme de la société de consommation, ainsi qu'un vibrant hommage à la langue des « *en-bas-d'en-bas* ».

**Un vibrant
hommage à
la langue des
« en-bas-d'en-
bas ».**

Blaise NDJEHOYA

Les mots de musique chez Senghor, la note bleue de Damas, l'Amour suprême de Dongala

Jean-Pierre Jacquemin

À moins de croire, comme le fit Janheinz Jahn¹ dans son érudit et touffu *Muntu*, qu'« *un rythme parcourt toute œuvre d'art africaine, porteur de la signification qu'il doit mettre en évidence* »², on est fondé à s'interroger sur la réalité des liens qui existeraient entre musique et littérature chez les écrivains d'Afrique et de sa diaspora. Quelle est la place effective donnée à la musique par certains grands noms ?

Rythme, mélodie, tempo, syncope sont-ils des moteurs littéraires ? Le présumé « *rythme dans le sang* » peut-il être infusé dans l'encre ? Et, plus précisément, des formes musicales originellement et majoritairement noires telles que le blues ou le jazz occupent-elles un rôle significatif dans les écrits d'Afrique francophone ?

Seule une étude approfondie, minutieuse (et très certainement titanesque) permettrait de répondre avec pertinence à ce faisceau de questions. On se bornera, dans ces quelques pages, à opérer divers constats à partir de références explicites puisées dans l'ensemble des poèmes de Senghor³ et dans *Pigments*, le chef-d'œuvre de son contemporain, le Guyanais Léon-Gontran Damas.

En contrepoint ou contraste, on commentera aussi le jazz en tant que thème fictionnel chez le nouvelliste et romancier congolais Emmanuel Dongala.

1. Ce chercheur allemand, très proche des obsessions senghoriennes, tenta, dans les années 60, de théoriser l'identité culturelle - noire - à partir de la collecte de toute une série d'éléments (littérature, arts plastiques, musique, vie sociale, etc.) empruntés à diverses cultures d'Afrique ou d'origine africaine et dont l'interprétation est parfois érigée en dogmes. Passion sincère, sans nul doute, mêlée de postulats peu critiques...

2. J. Jahn, *Muntu*, Paris, Seuil, 1962, p. 162.

3. Je me réfère, pour l'examen des textes et leur pagination, à ses œuvres poétiques complètes *Poèmes* (nouvelle édition), Paris, Le Seuil, 1985 (coll. Points).

Senghor : un lexique mélomane

À tout seigneur tout honneur : Senghor, qui prend forcément la part du lion, et dont bien des vers et des fragments de textes, de discours ont renforcé, ancré dans les esprits, l'idée du rythme congénital (consubstantiel, diraient d'autres), indissociable de la créativité « nègre » et transmissible, sorte de gène récessif, par la voie du métissage biologique et culturel.

En relisant **Chants d'ombre** (1945), **Hosties noires** (1948), **Éthiopiennes** (1956), **Nocturnes** (1961), **Poèmes divers, Chants pour Naëtt, Lettres d'Hivernage, Élégies majeures**, etc., un constat s'impose : la récurrence obsessionnelle du mot « rythme » et de ses dérivés (rythmé, rythmique) au fil des vers, versets, élégies : on les relève une soixantaine de fois, seuls ou associés à d'autres mots-clés, dans des formules dont la fonction est de marteler, consciemment ou non, dans l'imaginaire du lecteur, l'évidence d'un dogme, d'une équation indiscutable : la (ma) parole (noire) exprime, avant toute chose, la primauté du rythme, alpha et oméga de mon (notre) « être-au-monde ».

Donnons ici les exemples : « les tam-tams, dans les plaines noyées *rythment*⁴ ton chant » (p. 12) ; « la rime/*rythmique* à contretemps » (p. 12) ; « qu'il nous berce, le silence *rythmé* » (p. 14) ; « car qui apprendrait le *rythme* au monde défunt des machines et des canons » (p. 23) ; « résonnait le tam-tam des tanns obsédés qui *rythmait* la théorie en fête des Morts (p. 29) » ; « j'ai [...] choisi le *rythme* de sang de mon corps dépouillé (p. 20) » ; « je saisis l'écho du nombril qui *rythme* leur chant » (p. 44) ; « bien que le *rythme* en soit barbare » (p. 78) ; « au *rythme* du tam-tam tendu de sa poitrine » (p. 99) ; « rythmez clochettes *rythmez* langues rythmez rames... » (p. 103) ; « ton cœur battre au *rythme* du sang [...] écoute au loin battre ton cœur nocturne, *rythme* et sang du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam » (pp. 116-117) ; « le tam-tam ni la voix ne *rythment* plus les gestes des saisons » (p. 124) ; « tu es le danseur élané qui crée le *rythme* du tam-tam (p. 130) » ; « tam-tam, *rythme* l'heure ineffable » (p. 131) ; « tam-tam au loin, *rythme* sans voix » (p. 132) ; « les machines *rythmaient* ton nom » (p. 134) ; « tel mon sang qui *rythmait* jadis le sang blanc de la sève » (p. 171) ; « la flûte qui *rythme* la paix des troupeaux » (p. 171) ; « et son cœur bat à la hauteur et son *rythme* est celui des tabalas » (p. 181) ; « plus ne peut m'apaiser la musique d'amour, le *rythme* sacré du poème » (p. 199) ; « le *rythme* chasse cette angoisse qui nous tient à la gorge » (p. 201) ; « et *rythme* le tam-tam le battement de la sève » (p. 202) ; « je vous invoque d'un cri *rythmé* » (p. 207) ; « le poème fait transparentes toutes choses *rythmées* » (p. 208) ; « quelle voix désormais *rythmeront* les tam-tams ? » (p. 212) ; « mes yeux boivent le bleu, *rythmiques* » (p. 229) ; « la mer [...] *rythmique*, la plage *rythmique* (p. 232) la Vénus *rythmique* de Grimaldi » (p. 237) ; « tes yeux soleils *rythmeront* la sève de mon sang »

La récurrence
obsessionnelle
du mot
rythme et
de ses dérivés.

« Le poème fait
transparentes
toutes choses
rythmées ».

4. C'est moi qui mets en italique.

(p. 243) ; « j'atteindrai le trésor de ma quête *rythmique* » (p. 249) ; « et le *rythme* se fait plus pressant pantelant » (p. 250) ; « une nouvelle manière de danser les formes, de *rythmer* les *rythmes* » (p. 251) ; « les pêcheurs qui chantent ensemble, et qui marchent *rythmés* » (p. 252) ; « et s'en viennent les Alizés, et sur leurs ailes lent *rythmées* » (p. 255) ; « ô lumières *rythmées* de la Parole ! » (p. 263) ; « Dansaient les forces que *rythmait*, qui *rythmaient* la Force des forces » (p. 301) ; « L'odeur de ton élan *rythmé*, Didon » (p. 306) ; « La fureur *rythmée* de ton Afrique »

(p. 308) ; « Je *rythme* ta passion aux yeux de lynx » (p. 308) ; « Prêtant leur/*rythme* syncopé » (p. 310) ; « La chaleur *rythmée* de son souffle » (p. 314) ; « En poussant de brefs cris *rythmiques* » (p. 326) ; « Les nombres primordiaux, tous nés du *rythme* du tam-tam » (p. 327) ; « Que ton *rythme* et la mélodie en disposent les sphères dans le charme du nombre d'or » (p. 328) ; « Oh ! le roulis *rythmé* des reins » (p. 329) ; « Contre ton cœur et ton râle *rythmé* » (p. 330).

À coup sûr de tels comptages, fastidieux - mais révélateurs -, tuent quelque peu le poème. L'exercice tient de l'entomologie : on épingle des papillons. Mais chez Senghor, qui a tant glosé sur le thème, il faut bien en passer par là. Un ordinateur maniaque révélerait d'ailleurs d'autres mots-clés bien plus récurrents encore, associés ou non à « rythme » et également signifiants : battements de cœur, battements du tam-tam, de pieds syncopés, « *tam-tam de mon âme* » (p. 138), « *mon cœur est un tam-tam détendu et sans lune* » (p. 148), « *ton sang qui bat son tam-tam* » (p. 151), « *tam-tam lancinant de la nuit de sang* » (p. 128), « *ton cœur battre au rythme du sang* » (p. 116), « *battre notre sang, battre le pouls profond* » (p. 14), « *battements des tabalas de guerre* » (p. 32), « *battements du cœur de l'Afrique* » (p. 306).

C'est une poésie cardiaque. Jusqu'à l'éréthisme ? Peuplée de synesthésies. Sang, sève, sensualité. Sonore. Jusqu'à l'inanité ?

Si les percussions (tam-tams, tambours, tamas, tabalas, mbalakh, sabar, dyoung-dyoung, balafong, gorong, etc.) hantent et scandent toute l'œuvre poétique, bien d'autres instruments de musique sont convoqués au concert senghorien. Pastorale et bucolique, la flûte peule joue souvent les solistes, l'ombre de Virgile n'est pas loin. Il y a aussi des conques, des trompes, des cornes. Et les cordophones (kôras, khalams, luths, cithares, violes), peut-être autant que les percussions, sinon plus, donnent au poète de Joal ce qui n'appartient qu'à lui : un climat très mélodieux, une ruralité charmeuse et des accents de péplum biblique. Makeba ou Balkis dansant devant David.

« La fureur
rythmée de ton
Afrique ».

C'est une poésie
cardiaque.

Et le jazz, dans cette rhapsodie ?

Paradoxalement, il n'est guère présent. Si l'on se réfère, du moins, aux mentions très explicites. Sur les trois cents pages de poèmes, le terme *jazz* n'apparaît, sauf erreur, que six fois. Quatre fois dans les

didascalies qui coiffent de très nombreux poèmes : « *pour un orchestre de jazz : solo de trompette* » (p. 115), « *pour orchestre de jazz* » (p. 182), « *pour orchestre de jazz et chœur polyphonique* » (p. 281), « *pour orchestre de jazz* » (p. 291). Et deux fois seulement dans la chair même du texte. Dans **Chants d'ombres**, les vers célèbres : « *Je me rappelle, je me rappelle.../Ma tête rythmant/Quelle marche lasse le long des jours d'Europe ou parfois/Apparaît un jazz orphelin qui sanglote sanglote sanglote.* » (p. 116).

Et dans **Poèmes divers** (p. 218) : « *Pourquoi battre le rappel/du jazz imagination/de la bamboula des paroles/au clair de ma jeunesse ?* »

Car, c'est ma conviction, chez lui le jazz n'est pas ce formidable filon et canal d'énergies et de styles, de rythmes et de mythes qui a révolutionné la sensibilité artistique mondiale au cours du XX^e siècle. Il est, très sporadiquement, élément de décor, réserve d'accessoires pour dire le *spleen*, le vague à l'âme, le *blues*⁵, oui, mais narcissique : le *lamento*, un coup de barre, un passage à vide. Ou encore, et rarement aussi, le deuil noble, l'émotion sacrée. Gospel et grandes orgues, tristes trompettes vite solennelles, qui se confondent avec celles de Jéricho ou du Ciel, assorties de chœurs d'archanges.

Qu'on en juge : « *Êtes-vous plus heureux ? Quelque trompette à wa-wa-uâ/Et vous pleurez au soir là-bas de grands feux et de sang* » (p. 19) ; « *Oh ! le bruit de la pluie sur les feuilles monotones !/Joue-moi la seule « solitude », Duke, que je pleure jusqu'au sommeil* » (Ndessé ou « blues », p. 25) « *choisi le swing le swing oui le swing !/Et la lointaine trompette bouchée, comme une plainte de nébuleuse en dérive dans la nuit/Comme l'appel du jugement, trompette éclatante sur les charniers neigeux d'Europe* » (p. 30) ; « *Mais tous les hymnes chantés, toutes les mélodies déchirées par la trompette bouchée* » (p. 35) ; « *Il n'est que d'écouter les trombones de Dieu* »⁶ (p. 116) ; « *Écoute New York ! ô écoute ta voix mâle de cuivre ta voix vibrante de hautbois, l'angoisse bouchée de tes larmes tomber en gros caillots de sang* » (p. 117) ; « *Dieu qui d'un rire de saxophone créa le ciel et la terre en six jours* » (p. 117) ; « *Mon Dieu [...] je ne puis chanter ton plain-chant sans swing aucun ni le danser* » (p. 189) ; « *Entends-tu donc sa voix vibrante de trombone, qui chante Steal away to Jesus* » ; « *J'entendis la voix blues de Langston Hughes, jeune comme la trompette d'Armstrong* » (p. 283).

C'est, dans toute l'œuvre, à peu près tout. Les cuivres n'y trouvent guère leur compte⁷. Basses et contrebasses se taisent. Guitares et pianos aussi. Des noms de génies, Duke, Armstrong, des termes comme « *swing* » et « *blues* », saupoudrés çà et là, ont, semble-t-il, comme mission de « faire jazz ». S'il faut chercher une explication, c'est sans doute dans le tempérament du vers senghorien : ample, cérémoniel, plein d'emphase, son verbe, pas plus que celui de

Élément de décor, réserve d'accessoires pour dire le *spleen*, le vague à l'âme, le blues.

Des termes comme « swing » et « blues », saupoudrés çà et là, ont, semble-t-il, comme mission de « faire jazz ».

5. Cité nommément deux fois. Dans **Poèmes perdus**, inclus dans la réédition du Seuil (1990), trouvé en dernière minute, « blues » apparaît aussi une fois, et deux fois le terme « jazz ».

6. Sans doute un hommage allusif aux sermons en vers libres de l'écrivain afro-américain James Weldon Johnson, **The God's Trombones** (1927).

7. Ni les fans du saxo, dont je suis.

Claudél, Péguy, Saint-John Perse (ses collègues de prédilection) ou que la noble griotique mandingue, ne s'accommodent volontiers de l'esthétique déchirante, déchiquetée du jazz. Art de cour, de cathédrale contre art de boîtes et de rues chaudes ?

Mais ne soyons pas injustes. Senghor aussi fut, parfois, vraiment touché par le jazz. En témoignent, de façon sensible, si on écoute entre les lignes, plusieurs textes de **Poèmes divers** (pp. 217 à 223). Vers courts, volontiers heurtés, glissements, ruptures. Mélancolie, classique, mais « jazzy ». Et « Je suis seul » (p. 219), par exemple, construit selon une structure proche du blues (répétition des deux premiers vers, variation libre des suivants) aurait pu être sous-titré : « pour saxo, piano, contrebasse ». Mais toute cette nomination est-elle, au fond, bien nécessaire ? Où réside le vrai caractère musical d'un poème ? Dans l'espace entre les vocables ? Dans les vocables eux-mêmes ? Mots de musique ou musique des mots ?

Où réside le vrai caractère musical d'un poème ?

Le contre-exemple de Damas

Autant Senghor, on l'a vu, affectionne et surdétermine la référence musicale, autant son contemporain et ami, Léon-Gontran Damas, se révèle économe et sobre sur ce point précis, comme dans son art poétique. **Pigments**⁸, **Graffiti**⁹, **Black Label**¹⁰, **Névralgies**¹¹ ont en commun, comme leurs titres, un caractère compact, incisif, dénué de la moindre boursoufflure. Pas un iota de graisse dans leur écriture nerveuse, musclée. Rien qui pèse, qui freine, qui date. Et **Pigments**, des années trente, semble avoir été écrit hier. Son poème liminaire, « Ils sont venus ce soir », dédié à L. S. Senghor, joue lui aussi du tam-tam et recourt au calligramme pour visualiser ses sonorités :

Pas un iota de graisse dans leur écriture nerveuse, musclée.

« Ils sont venus ce soir où le

tam

tam

roulait de

rythme

en

rythme

la frénésie » (p. 11).

Mais cette évocation explicite est, dans l'œuvre, plutôt exceptionnelle. Ce qui saute d'abord aux yeux, aux oreilles, chez Damas, c'est, outre la simplicité du lexique, un goût marqué pour les mots brefs et la répétition obsédante de segments, brefs aussi, évoquant (plutôt qu'invoquant) l'esthétique, le tempo du jazz, dans ses formes originales : riffs, variations sur un thème, répétitivité

8. Guy Levis Mano, 1937.

9. Paris, Seghers, 1952.

10. Paris, Gallimard, 1956.

11. Paris, Présence Africaine, 1966.

jongleuse. Plaintes et colères jugulées, dont les éclats sonnent d'autant plus fort. Il faudrait longuement creuser l'hypothèse, jetée ici en quelques lignes. Pour s'en convaincre, je renvoie le lecteur aux poèmes où la répétitivité est un moteur évident. C'est en *jazzman* que Damas phrase et rythme ses subtils anathèmes. Ainsi, dans « Bientôt » (p. 53), où il récuse les stéréotypes du Noir, éternel amuseur, éternel domestique, et dont la conscience, par degrés, s'élève jusqu'à la menace :

*« Bientôt
je n'aurai pas que dansé
bientôt
je n'aurai pas que chanté
bientôt
je n'aurai pas que frotté
bientôt
je n'aurai pas que trempé
bientôt
je n'aurai pas que dansé
chanté
frotté
trempé
frotté
chanté
dansé*

Bientôt »

A love supreme

Il est à la fois aisé et complexe de souligner les rapports qu'entretiennent musique et poésie : la parole et le chant ont une même origine. Mais la musique et, singulièrement, le jazz, constituent-ils un thème de premier plan pour des auteurs de fiction (romans, nouvelles) ? Là encore, la question reste ouverte. Dans la prose africaine francophone, limitons-nous à rappeler un nom qui pour conclure, vient tout de suite à l'esprit : Emmanuel Dongala, du Congo-Brazzaville. Son recueil de nouvelles, **Jazz et vin de palme**¹², semble, par son titre, célébrer le thème¹³. En fait, seuls deux textes du recueil, qui en comporte huit, se réfèrent clairement au jazz. Il y a d'abord « Jazz et vin de palme », la nouvelle éponyme du livre, une ironique parabole de science-fiction, un conte philosophique

**C'est en
jazzman que
Damas phrase
et rythme ses
subtils
anathèmes.**

**La musique et,
singulièrement,
le jazz,
constituent-ils
un thème de
premier plan
pour des
auteurs de
fiction ?**

12. Nous recourons à l'édition de 1982, Hatier, Monde Noir Poche. Devenu classique, le recueil a été réédité en 1996, au Serpent à Plumes.

13. De même, le Togolais Kangni Alem, dont le roman **Cola Cola Jazz** (Dapper Littérature, 2002) adresse un clin d'œil à son aîné. Mais c'est dans **La gazelle s'agenouille pour pleurer** (Serpent à Plumes, 2003), précisément dans la nouvelle « Sankofa, The Bird », qui a pour cadre Chicago, qu'Alem fait allégeance à la figure de Duke Ellington et à son album **Togo Brava Suite**, elle-même hommage au Togo que le maître n'a jamais visité, mais qu'il a recréé.

plutôt, où des extra-terrestres sont battus en déroute par l'usage intensif des musiques de John Coltrane et Sun Râ ! Mais c'est surtout le dernier texte, « A Love Supreme », qui offre en une vingtaine de pages le plus bel hommage possible au génie que fut Coltrane. Sur fond d'été new-yorkais moite, vers la fin des années 60, un jeune étudiant africain et ses amis américains, pétris de radicalisme Black Power, rencontrent brièvement J.-C., John Coltrane, et deviennent ses inconditionnels. Deux, trois concerts de pure extase. Les confidences du géant, entre doutes et quête d'absolu. Et puis la bombe de l'annonce de sa mort, le désarroi de ses fans (« *le jazz était la chose, le lieu, la galaxie autour de laquelle s'organisait notre vie, et au centre de cette galaxie se trouvait comme un soleil, J.-C.* », p. 150), la méditation mûre sur la grandeur et les limites de l'Art et sur le désenchantement politique. La nouvelle (autobiographique, on l'espère, car Dongala fit ses études aux États-Unis) est littéralement irriguée par le charisme de Coltrane. Mais ce n'est pas tant un lyrisme mimétique qui fait la force de l'hommage, ce sont le sens et le style très « américains » du récit, documenté et factuel. Ce qui n'empêche évidemment pas Dongala de traduire en mots vibrants les radiations musicales :

« La ferveur monta, monta, devint si intense, si captivante qu'on ne distinguait plus les mouvements de ses doigts tant ils montaient et descendaient les gammes de l'instrument à une vitesse que l'on aurait cru plus rapide que la lumière ; cette ferveur transforma l'homme et la musique confondus dans un tourbillon de sons à l'état pur : une nébuleuse qui éclate dans l'univers, hors du temps des horloges des hommes, dans un univers où toutes choses sont passionnées et brûlantes, où tout n'est qu'essence, une étoile qui éclate donnant mille petits feux, mille petits soleils. Nous n'existions plus ; nous aussi, nous faisons le voyage avec le Maître, le sorcier : grande fête païenne, festin dionysiaque, enfer et damnation, soufre et sel, l'amour, le salut. Le Maître nous avait atteints et transpercés. Nous baignions dans un monde d'amour suprême sublimé. « A love supreme », criait-il. » (p. 146).

Jean-Pierre JACQUEMIN

**Le plus bel
hommage
possible au
génie que fut
Coltrane.**

**Traduire en
mots vibrants
les radiations
musicales.**

La place du chant dans les écrits de Michèle Rakotoson

Dominique Ranaivoson

À Madagascar, la langue de tous – de la vie quotidienne, d'une littérature ancienne et prestigieuse comme d'une production romanesque plus populaire, de l'oral, de la vie religieuse et de la chanson – est le malgache. Le français, langue de l'ancienne colonie, est redevenu la langue scolaire depuis 1991 et domine le monde de la connaissance, la presse et tout ce qui permet le lien avec l'extérieur pour cette île éloignée de ses interlocuteurs européens. La littérature francophone malgache tente de se frayer un chemin entre ces deux pôles et d'apparaître comme une production authentiquement nationale tout en étant ouverte et accessible aux autres lectorats. Au carrefour des sensibilités, elle témoigne de la position d'interculturalité que vivent, actuellement et de plus en plus, les Malgaches. La place du chant dans la vie quotidienne est une des composantes essentielles de la vie malgache que nous retrouvons dans les romans et les pièces de théâtre de Michèle Rakotoson¹, qui vit et écrit en France depuis une vingtaine d'années et figure parmi les écrivains francophones les plus remarquables.

Un couple traditionnel

En malgache, les formes littéraires traditionnelles sont le conte et la poésie. Or, le mot pour désigner « poème » et « chant » est le même : *kalo*. Cette superposition indique que la vertu première de la poésie est bien de faire chanter la langue. Les brefs *hain-teny*² qui furent peut-être à l'origine des chants de piroguiers³ puis toute la poésie malgachophone du vingtième siècle témoignent de cette musicalité. Aujourd'hui, les deux domaines sont toujours étroitement liés. Le *hira gasy*, spectacle très populaire où alternent chants, harangues et

La vertu première de la poésie est bien de faire chanter la langue.

1. Michèle Rakotoson est née en 1948 et a grandi dans la région de Tananarive. Après des études de français, elle devient enseignante et commence à écrire en malgache. Arrivée en France en 1982, elle devient journaliste et publie romans et nouvelles. Elle se fait connaître avec le recueil de nouvelles **Dadabe** (Paris, Karthala, 1984).

2. Les *hain-teny* ont été connus du public français par Jean Paulban, qui en recueillit et traduisit de nombreux entre 1908 et 1910 lors de son séjour à Madagascar. Le volume de référence reste le sien, réédité en bilingue sous le titre **Hain-teny merina**, Antananarivo, éditions Foi et Justice, 1991.

3. Georges Voisset, **Pantouns malais**, Paris, Orphée/La Différence, 1993.

danses est un autre des fruits de cette symbiose où le rythme et l'harmonie des sons permettent toutes les audaces dans le message⁴.

La vie quotidienne des Malgaches, quelle que soit leur condition, est fortement marquée par la présence des chants de variété diffusés partout, des cantiques ou des chants rituels qui imprègnent la vie sociale⁵. L'habitude est depuis longtemps acquise d'être attentif aux messages indirects glissés dans les chants plus que dans des discours polémiques ou des écrits délaissés par manque de connaissance ou d'argent. La musique célèbre donc la langue, transmet les messages et devient une des composantes de la vie, une caractéristique de l'identité.

Être attentif
aux messages
indirects glissés
dans les chants.

Des chansons malgaches dans des textes francophones

Michèle Rakotoson écrit en français nouvelles, romans, pièces de théâtre, contes. Par le choix de cette langue, elle se démarque de cette production orale et musicale, de ses codes linguistiques et, par certains aspects, esthétiques. Ses œuvres sont publiées et diffusées principalement en direction d'un public français. C'est pourquoi il faut analyser avec attention l'irruption très fréquente de chants traditionnels dans le texte francophone. À des moments précis de leur vie, quand la nostalgie de l'exil ou le danger extrême les guettent, les personnages sentent monter en eux la chanson, comme le rappel des racines données par un passé sécurisant. Le personnage du **Bain des reliques**⁶, récemment rentré de France, est effondré de l'état de dégradation de son pays : « *Et brusquement, vint à lui un cantique, qui fut des mots, de la musique, un rythme sur ses lèvres, au bord du souffle.* » (p. 15). La jeune étudiante d'**Elle, au printemps**⁷ qui a fui en France mais se retrouve seule, se met, dans un train, à raconter le pays : « *Elle était Sabondra bercée par les souvenirs, Sabondra domptant ses larmes en se chantonnant pour elle-même : "Jako, jako, Moramanga, jako..."* ». Et elle poursuit par le récit de l'enfance : « *Nous nous mettions en farandole et chantions : "Jako, jako, Moramanga..." sur le rythme des roues sur les rails...* » (p. 15). Tiana, dans **Henoy, fragments en écorce**⁸, cherche sa femme morte et prend peur aux bruits de la nuit : « *- Ilay volana eo ambony farihy ô... Spontanément, il s'était mis à chanter la comptine qui accompagnait les rondes d'enfants le soir. - Lune qui êtes au-dessus de l'étang, disait-elle. Mais aujourd'hui, le lac se taisait.* »

Le rappel
des racines
données par
un passé
sécurisant.

4. Voir Didier Mauro, **Parole d'ancêtre merina, amour et rébellion en Imerina**, livre et CD, Fontenay-sous-bois, Anako éditions, 2000. À Madagascar, consulter Pierre André Ranaivoarson, **Ny Hira gasy**, Antananarivo, Paoly, 2001.

5. Sur la musique à Madagascar, voir les récents ouvrages d'ethnomusicologie de Victor Randrianary, **Madagascar, les chants d'une île**, Actes Sud/Cité de la musique, 2001, et Mireille Rakotomalala, **Madagascar, la musique dans l'histoire**, Fontenay-sous-bois, Anako, 2003.

6. Paris, Karbala, 1984.

7. Saint-Maur, Sépia, 1996.

8. Belgique, Luce Wilquin, 1998.

(p. 24). Naivo, dans **Lalana**⁹, accompagne son ami Rivo, atteint du sida, jusqu'à la mer, dans une tragique et folle course contre la mort : « *Naivo met du temps avant de dominer sa panique et de voir que les lumières ne sont plus que des lucioles qui dansent dans les bozaka et les fantaka, à proximité des rizières. "Akaikinao ry Ray, plus près de toi mon Dieu." Le cantique de nouveau, très fort, violent, comme chaque fois que la vie lui fait mal, que l'étrange arrive. [...] Le chant l'apaise, l'envahit complètement.* » (p. 174).

Dans bien des passages, le texte de la chanson semble contenir menace ou avertissement pour le personnage, la mise en abyme de sa situation agissant comme un signal que le lecteur ne comprendra que rétroactivement. Ainsi, Ranja, du **Bain des reliques**, va mourir d'avoir pris sans le savoir la femme du chef de l'ouest. Au début du récit, il fredonne un air apparemment sans pertinence et qui peut être ensuite compris comme l'exposé de l'interprétation interne donnée par les personnages de son sacrifice : « *Une chanson lui revint en mémoire:/Nankaiza ianao, raopilanina ô ? Any Andrefana any ianao vao mijanona/Raopilanina mandeba manketsy sy mankery/Vadin'olona no alain'ialaby ka aoka etsy. Un gouverneur général était parti avec la femme d'un autre. L'avion s'écrasa au sol, le verdict populaire prit la forme d'une chansonnette : Où es-tu allé, avion ?/Tu n'as pu l'arrêter dans l'Ouest lointain,/Un avion est fait pour aller et venir./Mais méfie-toi, toi qui as enlevé la femme d'un autre.* » (p. 44).

Dans d'autres scènes, la chanson est adressée de manière indirecte par d'autres personnages présents ou par la radio et évoque des sujets sensibles qui concernent la situation du personnage et, au second degré, la situation sociale actuelle du pays ou l'état de tumulte intérieur du personnage. L'esclavage d'autrefois dans la chanson est ainsi un prétexte pour évoquer la condition des actuels descendants d'esclaves¹⁰. Dans **Lalana**, Rivo, le descendant d'esclaves, écoute un air de gospel : « *Le chanteur est noir américain, descendant d'esclaves, il chante sa détresse, sa volonté d'espérer en un avenir au-delà de cette terre. [...] Lui aussi sait la violence du chant qui sort de soi.* » (p. 77). Dans **Henoy, fragments en écorce**, la grand-mère évoque l'histoire du malheur de l'esclavage en la ponctuant d'une mélodie très connue qui évoque à la fois l'enfance, la peur, le retour impossible et la mort : « *Iny hono izy Ravorombazaba...* » (pages 9, 11, 34, 45). Les motifs du suicide de Bodo, la femme perdue du même ouvrage, ne sont indiqués que par le biais de « *la chanson interdite par Grand-Mère, la chanson de l'esclavage* », dont les paroles, en malgache puis en français, sont suivies de : « *Elle parlait tout le temps d'esclavage, Bodo, elle parlait de la sensation de ne point s'appartenir [...] le regard fixé vers une obsession, vers ses ancêtres qui,*

**Le chant
l'apaise,
l'envahit
complètement.**

**L'esclavage
d'autrefois
dans la
chanson est
ainsi un
prétexte.**

9. La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2002.

10. Madagascar a toujours pratiqué l'esclavage, interne ou vers l'extérieur, avec la traite. Ce système fut aboli brutalement en 1896 à la veille de l'arrivée du général Galliéni. Aujourd'hui, les descendants des derniers esclaves sont toujours repérables à leur type et, de manière insidieuse, plus ou moins mis à l'écart de la société, par exemple de l'accès à la propriété foncière ou des emplois honorables. Ce thème revient tout au long des œuvres récentes de Michèle Rakotoson.

un jour, avaient dû prendre la route. » (pp. 76-77). Le chant des possédées du **Bain des reliques** permet de dénoncer leur condition, sous couvert de la musique et de la transe : « *Sana la sorcière avait accroché des pièces de monnaie à ses nattes. Elle était chant, musique et instrument à la fois. “Nous sommes battues, nous sommes violées et nous devons nous taire, disait-elle, nos hommes sont en prison. Nous ne savons plus où accoucher, nous devons travailler à peine relevées, et nous devons nous taire. Rivotse, Tane, Zanahary, ireto izabay.” Et les femmes se mirent à crier pour l’accompagner.* » (p. 117).

La chanson vient donner stabilité, paix, enracinement dans les moments de perte de repères et d’intensité émotionnelle. Elle surgit dans sa version originelle de la mémoire et, par bribes, se superpose à la réalité présente ; elle appartient au registre des chansons d’enfance, de la variété et des chants chrétiens, tous éléments de la culture. Surgie du passé, elle permet aussi de parler à mots couverts du présent, permettant ainsi à un discours interdit de se libérer.

Dans les moments de perte de repères et d’intensité émotionnelle.

De déplacement en déplacement

Les paroles, transcrites en malgache, sont souvent répétées ou résumées aussitôt en français, créant une duplication, un frein dans le rythme du texte, un effet de décrochement et d’étrangeté pour le lecteur, qui n’associe aucune mélodie aux mots dont la prononciation même lui échappe. Paroles, musicalité, connotations, les éléments les plus puissants de la chanson, la source de ses effets sur le personnage rendent le lecteur francophone étranger à la cohérence des comportements et, peut-être, à leur interprétation.

La poésie du texte semble aussi échapper à son insertion dans la chaîne syntagmatique qui se rompt brièvement en une sorte de déchirure par laquelle s’engouffrerait la musique, muette pour le lecteur étranger à la culture mise en scène. La chanson semblerait alors prendre le relais de la langue, c’est-à-dire manifester l’incapacité des mots, et donc de la littérature, à faire sentir et comprendre les situations et les émotions. Ainsi, les glissements successifs du malgache au français, de la poésie à la prose, du passé au présent, du rationnel à l’émotionnel pourraient être interprétés comme des facteurs de perte de sens pour ces chansons si puissantes au sein de la narration.

Manifester l’incapacité des mots.

Le sens de ces chansons

Ces chansons peuvent être des marques d’un authentique attachement à une terre où tout sentiment s’exprime mieux par le chant que par la parole. Mais se pose la question de la capacité de l’écriture francophone à reproduire ce fonctionnement indirect basé

Une terre où tout sentiment s’exprime mieux par le chant que par la parole.

avant tout sur les souvenirs et les superpositions de situations. Si les descriptions de scènes villageoises telles que : « *Des enfants chantent au loin, c'est le moment où ils jouent, cette heure fragile juste avant le repas du soir, où les mères préparent les repas [...] Les enfants chantent la vie, les soirs de pleine lune* » (Lalana, p. 175) sont pour les Malgaches presque des clichés, elles introduisent un exotisme charmant qui risque de conduire le lecteur à de profonds contresens. Là où semble régner la paix, l'auteur dénonce le désarroi. Là où l'Occidental admirera que le chant remplace la violence en actes, Michèle Rakotoson analyse et dénonce : « *Il chante un cantique de rebelles, car ce chant relève du cantique, de l'appel au sacré [...] Il chante sa propre histoire, les illusions perdues, l'espoir dévasté, le déni de soi et l'exploitation, une histoire qui dure depuis des siècles. [...] Comme ce peuple, il ne pleure pas, jamais en public.* » (Lalana, p. 143).

Le chant ne serait plus seulement l'expression douce de l'enfance, de la foi ou de la nostalgie, mais un instrument pour dire son identité, sa vraie place dans la société et d'une manière générale les tabous qui la frappent. Son insertion en malgache au cœur de l'écriture en français réveille les émotions des choses intimes hors de portée du traduisible et permet de maintenir la distance entre le monde malgache et le tableau qui en est donné pour un lectorat extérieur à ses drames. Il participe de l'encodage d'une écriture marquée par une culture de la retenue et, en cela, peut être une source d'erreur d'interprétation. Privé des sons de la mélodie comme de la musicalité de la langue, il ponctue la phrase et la narration de poèmes énigmatiques qui transfèrent le mode de fonctionnement des Malgaches dans la construction littéraire. Dire sous couvert de la chanson, c'est s'enraciner dans la tradition, retrouver paix et forces, c'est aussi manifester la violence des émotions sans heurter les modèles de comportement. Michèle Rakotoson, elle non plus, ne pleure pas en public, elle écrit, elle chante en écriture.

Dominique RANAIVOSON

**Encodage d'une
écriture
marquée par
une culture de
la retenue.**