

**La musicalité au fondement de l'identité. L'héritage africain
dans *Le chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes**

Françoise Portier

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise ès arts en lettres françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Françoise Portier, Ottawa, Canada, 2011

Résumé

Le chercheur d'Afriques est une quête des origines de l'identité métisse ou africain post coloniale, marquée par le métissage des cultures. L'auteur s'appuie sur la musicalité de ses personnages et de son écriture pour offrir des éléments de réponse, proposant ainsi une lecture contemporaine de la thèse de l'émotion nègre. Ce retour à certains éléments de la négritude selon Léopold S. Senghor est libéré de l'idée de supériorité de la raison sur les sens. Henri Lopes souligne l'identité en question en la définissant comme un entre-deux, un espace qui n'est pas plus l'un que l'autre, mais plutôt la relation musicale qu'ils entretiennent, lien fragile qui associe et dissocie les deux tenants incontournables de cette quête, à savoir la civilisation africaine et la civilisation européenne.

Cette thèse se propose d'analyser la musicalité telle qu'elle est mise en scène par Henri Lopes, à savoir comme un fondement de l'identité qui définit dans leur altérité les différents héritages culturels qui donnent corps à la métissité. Nous explorons, pour ce faire, les chemins empruntés au XXe siècle, à partir de la définition donnée par la négritude senghorienne, puisqu'elle a défendu ce qui aujourd'hui semble aller de soi, c'est-à-dire la complexité de la nature humaine qui, maintes fois et ce, quelle que soit la civilisation qui la détermine, oscille entre raison et émotion, entre parole et musique, dans un concert de voix principalement situées dans *Le chercheur d'Afriques*, d'une part, dans le monde colonial et, d'autre part, dans le monde post colonial.

La musicalité au fondement de l'identité. Héritages africains dans
Le chercheur d'Afriques d'Henri Lopes

On connaît l'importance que Senghor attribua au rythme lié à l'émotion dans la structure de l'homme noir : « L'émotion est nègre comme la raison est hellène », dit-il, en ajoutant que la « force ordonnatrice qui fait le Nègre est le rythme », le rythme étant ici défini comme « l'élément vital par excellence [...], comme la respiration de la vie »¹. Cette définition sera controversée par la critique post-négritude qui la prendra pour une trahison ou une énième soumission à la domination intellectuelle du Blanc, mais l'émotion - ou raison intuitive - n'en est pas moins, telle que la négritude senghorienne la définit, un des fondements de l'identité africaine.

Quel que soit l'angle sous lequel la question de l'identité africaine a été abordée depuis le début du XXe siècle, elle s'est souvent soldée par un enfermement dans des prédéterminismes historiques, coloniaux ou postcoloniaux. Elle a été figée dans des stéréotypes ou, en tout cas, contrainte à se mesurer à l'identité occidentale qui, par la force de l'histoire, lui a été donnée pour étalon. Pour affirmer son humanité, l'Africain a dû faire la preuve de sa différence culturelle et sociale tout en faisant reconnaître son identité biologique.

La négritude senghorienne, comme celle d'Aimé Césaire, devait affirmer le droit du Nègre à l'altérité en s'appuyant sur la différence de l'Africain par rapport à l'Européen. Léopold S. Senghor s'est attaché à le faire essentiellement dans le rapport au rythme, à la musique, au corps, à la spiritualité et à l'émotion, ainsi que dans la

¹ Léopold Sedar Senghor, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964, p. 35.

communication avec la nature. Il semble qu'à l'époque il ait contribué à maintenir, de cette façon, le Nègre dans une position de dépendance à la civilisation occidentale. C'est en tout cas la réception qu'en ont eu les penseurs africains de la génération suivante.

La question qui se pose aujourd'hui est de savoir, en partant de la vision senghorienne et de la réflexion depuis engagée sur ce thème identitaire, ce qui relève de l'africanité aujourd'hui, hors des clichés hérités d'une conception colonialiste européenne ou nationaliste africaine.

Quelle est cette part inaliénable qui serait propre à l'héritage social et culturel, ici africain, et de quelle manière existe-t-elle et se manifeste-t-elle? Quel est cet espace de liberté qui ne plie pas à l'oppression, à la négation identitaire, mais au contraire, maintient la voie ouverte à une affirmation de soi en tant que porteur d'une culture et d'une organisation sociale que les siècles ont façonnées de génération en génération?

La musicalité de l'homme comme fondement de l'identité pourrait certainement répondre à cette question. Nous n'affirmons pas qu'elle soit la seule réponse, mais qu'elle en est une, dans *Le chercheur d'Afriques* en tout cas. Elle est, à suivre le cheminement du personnage principal du roman, une caractéristique identitaire qui, quelle que soit l'histoire, la géographie ou la politique, est intrinsèque, en même temps qu'elle est le fruit d'une culture, pourrait-on dire, atavique. Elle est au cœur de son identité, le définit autant qu'elle définit et redéfinit son monde au gré des événements qui jalonnent son existence. Elle est par là-même un espace de liberté, à l'image d'un bastion imprenable qui résiste autant aux assauts physiques qu'aux tentatives de

domination de la raison occidentale qui finalement ne peut tout maîtriser. Espace de liberté, la musicalité de l'homme pourrait s'entendre comme un garant de l'identité héritée de longue date.

Le contexte colonial et, ensuite, celui des Indépendances, n'ont pas permis d'explorer la musicalité de l'homme noir. Cependant, à la lumière des changements socioculturels apportés, depuis, par le mouvement de l'Histoire, nous ne pouvons que constater que Léopold S. Senghor ne s'égare pas en soulignant son importance au fondement de l'identité africaine. Il semble incontournable, aujourd'hui, de nuancer la critique impartiale et nécessaire d'une époque donnée, sans craindre pour autant une mésinterprétation. Il ne s'agit, en effet et en aucun cas, d'une vision primitiviste.

Dans les années soixante-dix, le philosophe Marcien Towa reprochera à Léopold S. Senghor, à travers une analyse de ses divers écrits, d'enfermer le Nègre dans l'émotivité et le biologique, par opposition au Blanc qui, lui, est considéré comme un être doué de raison². Selon ses conclusions, Léopold S. Senghor faisait l'aveu d'une servitude plutôt que d'une affirmation identitaire africaine intègre. Il en va de même de Stanislas Spéro Adotevi qui, de plus, dénonça la négritude senghorienne dans « l'utilisation politique qu'on en fait (et fera) et [dans] cette volonté malsaine de maintenir le concept dans son inachèvement théorique originel »³. Cela n'aurait dû être au mieux, selon lui, qu'une étape poétique sur le chemin d'une indépendance véritable. Il soulignera également le point de vue ethnocentriste de l'ethnologie jusqu'alors actrice principale de la définition identitaire. Or, toute de bonnes intentions soit-elle, dans la

² Marcien Towa, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude?*, Yaoundé, CLE, 1971.

³ Stanislas Spéro Adotevi, *Négritude et négrologues*, Paris, Le Castor Astral, 1998, p. 99.

mesure où elle est entreprise par des Occidentaux et où elle implique une grande part de subjectivité, la définition ethnologique de l'homme noir est, de son point de vue, tronquée dès le départ par l'homme blanc, qui est étranger à la civilisation africaine étudiée.

C'est sans doute pour cela, et aussi parce que la théorie de l'émotion rejoignait la tradition occidentale qui, sous caution biblique⁴, déniait la raison à l'homme noir que, par la suite, les penseurs africains ont négligé tout ce qui touche à la dimension émotionnelle de leur identité. Jusqu'aux débuts de la période postcoloniale, dans la francophonie, seuls des chercheurs blancs, tel Claude Lévi-Strauss, se sont aventurés sur ce terrain dans l'étude de l'identité, alors qu'en Amérique, des intellectuels noirs, écrivains, dramaturges, cinéastes et musiciens, reconnaissaient cette dimension de l'identité de l'homme noir dès les années vingt⁵.

Aujourd'hui, cette étude est envisagée sous l'angle de la musique par l'historien de la musique de la diaspora africaine, Paul Gilroy, britannique d'origine africaine. Il confirme et élargit ce champ de recherche à travers de nombreuses publications où musique et écriture de *L'Atlantique noir*⁶ (la diaspora africaine) révèlent une identité faite d'émotion et de raison.

Son étude s'appuie sur l'importance du rythme et de la musique en général dans la structuration de l'homme noir. Le titre définit une formation interculturelle et l'auteur entend l'identité comme un « processus de mouvement et de médiation que la notion

⁴ *La Genèse*, III, Paris, Éditions du Cerf, 1962, pp. 66-68 : la malédiction de Cham.

⁵ La renaissance de Harlem dans les années vingt et les mouvements identitaires des années soixante et soixante-dix, tel que celui des Black Panthers.

⁶ Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, Nîmes, Kargo, 2003.

d'itinéraire permet d'appréhender »⁷. Il place la musique dans ce mouvement : authentique et identitaire, mais non figé, « un Même en mutation », selon LeRoy Jones qu'il cite⁸. Même si son analyse a pour principal objet la musique noire d'Amérique où, en matière de servitude, le post-esclavagisme prend la place du post-colonialisme, il s'agit, sur un autre continent, mais également dans des conditions de négation de l'identité nègre, de ce que les Africains et leur descendance métissée ou créolisée produisent musicalement. Il est important de garder à l'esprit que c'est grâce à la musique, seule activité libre dans les plantations, que les esclaves se sont construits une identité et ont pu l'imposer au fil du temps dans un monde blanc hostile à toute autre expression de leur africanité. Le jazz, fruit du mélange des musiques occidentales et africaines, sera d'ailleurs un symbole de la naissance de l'identité américaine⁹, identité métisse s'il en est.

Sur le continent africain, bien que la musique occupe une place dans la vie quotidienne - elle sert à marquer le quotidien de la vie - et qu'elle soit assez souvent évoquée dans les romans, elle n'a pas fait l'objet d'une investigation par la critique littéraire. Il y a eu à Brazzaville, assez récemment, un colloque consacré au rapport entre la musique et le roman francophone africain¹⁰. Cependant, ce sont davantage des ethnologues et des anthropologues comme, par exemple, Bob White¹¹, qui ont fait de la musique africaine un objet d'étude privilégié.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁹ Ken Burns, *Jazz, Épisode 1, Gumbo* [DVD].

¹⁰ Alpha Noel Malonga, Mulaka Kadima Nzuji, *Héritages de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*, Paris, L'Harmattan, 2007; Mulaka Kadima Nzuji, *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris, 2005.

¹¹ Bob White, *Rumba Rule: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaïre*, Durham, Duke University Press, 2008.

Approcher la musicalité comme une des dimensions fondamentales de l'identité est une remise en question de la critique post-négritude. C'est aussi une lecture au diapason de ce début de XXI^e siècle où la métissité, telle qu'Henri Lopes l'entend dans ses ouvrages depuis les années 1990¹², se révèle, s'affirme et redéfinit l'identité en fonction d'une société en mouvement, mue par les migrations ainsi que par la compénétration des cultures.

La musique africaine est complètement différente de l'occidentale dans ses rythmes polyphoniques et contrapontiques, son phrasé et sa propension à l'improvisation, mais aussi dans l'aspect fonctionnel qu'elle revêt. Mis « à part la musique religieuse ancienne, la musique occidentale "sérieuse" a toujours été strictement artistique », alors que « [d]ans la culture africaine il était inconcevable de séparer la musique, la danse, le chant [...] de l'existence africaine »¹³. La musicalité de l'homme noir s'est développée dans un rapport omniprésent aux activités quotidiennes, faisant de cette relation à la musique une caractéristique culturelle inhérente à son être, au fondement de son identité.

Il est donc nécessaire, pour traiter cette problématique, d'accorder une grande importance aux contextes socio-historiques qui ont donné lieu aux différentes tentatives de définition de l'identité africaine axée sur le rythme ou la musicalité de l'homme. Pour cela, nous tiendrons compte de la conception actuelle d'une identité non plus simplement africaine, mais métissée dans ce qu'elle a, cependant, de base commune.

¹² Quatre romans et un recueil de textes : *Le chercheur d'Afriques* en 1990; *Sur l'autre rive* en 1992; *Le lys et le flamboyant* en 1997; *Dossier classé* en 2002 et *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois* en 2003.

¹³ LeRoy Jones, *Le peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, 1968 [1963], pp. 41-42.

Léopold S. Senghor et Aimé Césaire parlaient dans un contexte colonial où ils devaient défendre et affirmer le droit du Nègre à l'altérité. C'est dans ce cadre que, s'appuyant sur les discours des ethnologues du début du XX^e siècle¹⁴, ils situaient la différence de l'Africain par rapport au Blanc dans le rythme et l'émotion, la spiritualité et la communion avec la nature. Nous reprendrons cette analyse en nous appuyant non seulement sur la pensée de Claude Lévi-Strauss, mais aussi sur la recherche de Jared Diamond sur l'origine de l'inégalité des sociétés, ainsi que sur l'apport du marxisme, puis du teilhardisme à la définition de l'égale humanité de chacun. Il s'agit d'une perspective désinhibée des préoccupations d'affirmation d'une humanité depuis avérée et confirmée dans sa différence.

Si Marcien Towa et Stanislas Spero Adotevi ont opposé l'émotion à la raison dans un rapport de supériorité de l'une sur l'autre (la raison sur l'émotion), c'est surtout en réaction à la définition du Nègre-émotion de la thèse senghorienne. Ils rejetaient ainsi une analyse réductrice dans un contexte postcolonial où il était nécessaire d'affirmer l'humanité de l'homme noir en lui rendant officiellement sa raison.

Aujourd'hui, quelque cinquante ans plus tard, la réflexion de Paul Gilroy, qui part du contexte du commerce du bois d'ébène et des plantations, dépasse cette position pour analyser la (re)construction d'une identité africaine transformée, quelles que soient les influences qu'elle a subies, mais dans ce qu'elle a de commun.

Afin d'appuyer ce point de vue « musical », nous accorderons une importance à la musicologie. Elle nous permettra de comprendre, d'un point de vue thématique, comment la musique entre dans la composition identitaire des personnages du *Chercheur d'Afriques* à travers une analyse autant musicologique que psychologique,

¹⁴ Maurice Delafosse, africaniste français, et Léo Frobenius, ethnologue allemand.

biologique et sociale telle que la proposent Anthony Storr et John Blacking. Leurs ouvrages, *Music and The Mind*¹⁵ et *How Musical is Man?*¹⁶, nous éclaireront sur la place de la musique et du rythme dans la culture africaine - culture marquée par l'oralité.

Enfin, nous nous appuierons plus particulièrement sur les théories littéraires d'Henri Meschonnic¹⁷ pour l'étude du rythme dans l'écriture et le langage et sur celle de Michael Bakhtine¹⁸ pour l'aspect polyphonique romanesque, d'un point de vue thématique et formel, en les adaptant aux caractéristiques qui définissent le jazz, puisque ce dernier est à la fois emblématique de l'identité métisse et la principale référence musicale dans *Le chercheur d'Afriques*.

Le roman d'Henri Lopes semble marqué par les théories actuelles du métissage culturel et de la mondialisation, avec le lot de migrations et le chaos identitaire qui en résulte. C'est en tenant compte de ces contextes différents ainsi que de son parcours politique et culturel que l'on peut mieux comprendre comment et pourquoi, en 1990, l'écrivain semble revenir à Léopold S. Senghor.

Les personnages métis ou africains du *Chercheur d'Afriques* respirent au diapason d'une constance identitaire musicale qui serait la source d'une liberté retrouvée; d'une forme d'indépendance, toujours en mouvement, sur fond de coexistence de deux cultures dont l'une donne le la à l'autre

¹⁵ Anthony Storr, *Music and The Mind*, New York, Free Press, 1992.

¹⁶ John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle and London, University of Chicago Press, 1973.

¹⁷ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie du langage*, Paris, Poche Verdier, 2009.

¹⁸ Michael Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1970.

Henri Lopes utilise la musique pour structurer l'identité des personnages métis et africains. Cela renvoie aux rythmes de l'enfance africaine et aux musiques modernes d'origine africaine. Il est plus particulièrement question du jazz et du mambo dont l'écoute anime corps et âme chacun d'eux, dans une reconnaissance de soi et des autres. Il est à noter que la danse, versant corporel de l'expression de cette musicalité, occupe également une place importante dans le roman. L'auteur offre un rôle si déterminant au rythme et à la musique que leur absence pourrait signifier la perte de l'identité pour le personnage principal.

Si le métis y est généralement défini biologiquement par les autres, à l'aune de la couleur de sa peau « entre-deux », trop noire pour les Blancs, trop blanche pour les Noirs, ce n'est ni la pigmentation de son enveloppe corporelle ni sa situation géographique qui le recentre, qui lui donne la clé¹⁹ de ses Afriques, mais toujours sa musicalité : elle lui fait entendre pleinement ses influences africaines, en France comme en Afrique.

¹⁹ Dans sa définition musicale, la clé est un « signe placé en début de portée et qui identifie les notes » (Le petit Larousse illustré, 2007).

CHAPITRE I

IDENTITÉ : UNE HISTOIRE SOUS INFLUENCE

Je ne dirais donc pas ethnicity, mais identity (identité), et qui désigne bien ce qu'il désigne : ce qui est fondamental, ce sur quoi tout le reste s'édifie et peut s'édifier : le noyau dur et irréductible; ce qui donne à un homme, à une culture, à une civilisation sa tournure propre, son style et son irréductible singularité.²⁰

Introduction

Aimé Césaire posa le premier le terme de Négritude en poésie²¹ comme une définition de l'identité nègre, ouvrant ainsi la voie à une théorie dont l'objectif serait d'évaluer et de prouver le fondement d'une humanité niée par la civilisation occidentale : celle du Nègre au même titre, d'ailleurs, que celle de n'importe quel individu appartenant à un groupe opprimé. D'autres intellectuels noirs se joignirent à lui, dont Léopold S. Senghor, pour affirmer cette identité sous la bannière de la Négritude. Léopold S. Senghor partagea cette quête avec son compagnon d'armes poétiques, tout en la développant différemment. C'est sur la théorie du président poète que nous nous appuierons car, si décriée qu'elle fût par la critique post-Indépendances, elle n'en contient pas moins les germes des fondements de l'identité, ici nègre, mais également autre au regard de la musicalité qu'elle affirme et défend.

Il est important de partir de cette première définition identitaire que donna la Négritude parce qu'elle est la première étape d'une repossession de soi par les Africains. Elle participera à la naissance de la diaspora africaine dans sa volonté d'unité ainsi que dans sa soif d'universalité. Cela se fera dans un contexte historique particulier

²⁰ Aimé Césaire, *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004 [1987], p. 89.

²¹ *Idem*, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 2006 [1939].

dont l'abord nous permettra de développer plus tard un point de vue contemporain, dernière étape en date et toujours en mouvement de l'histoire de cette identité et de ses fondements que ni la géographie ni l'histoire ne sont parvenus à annihiler.

Bien au contraire, géographie et histoire - cette fois nous parlons du continent africain -, loin de corroborer les théories primitivistes qui fleurirent sous la plume des Lévy-Bruhl, Hegel et Gobineau, donnent une explication des différences culturelles entre Occident et Afrique sans pour autant en faire des peuples « à part », à l'identité supérieure ou inférieure. Nous y reviendrons à travers *De l'inégalité parmi les sociétés*²², l'essai que Jared Diamond consacre aux origines de la domination de l'Eurasie dans l'Histoire et, plus particulièrement pour ce qui est de notre réflexion, dans l'histoire de l'Afrique ainsi que de la civilisation européenne conjugée à la civilisation africaine.

1. Senghor & Négritude

Mais revenons à la Négritude. Les deux acteurs principaux de ce qui est communément défini comme un humanisme, forts de la révolution littéraire et musicale négro-américaine déjà en marche à l'époque - la Renaissance noire de Harlem -, suivirent l'influence de l'action menée dans le Nouveau Monde par les descendants d'esclaves africains.

Nous créateurs de la nouvelle génération nègre, nous voulons exprimer notre personnalité noire sans honte ni crainte. Si cela plaît aux Blancs, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. Nous savons que nous sommes

²² Jared Diamond, *De l'inégalité parmi les sociétés*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Folio essais, 2007 [1997].

beaux. Et laids aussi. Le tam-tam pleure et le tam-tam rit. Si cela plaît aux gens de couleur, nous en sommes fort heureux. Si ça ne leur plaît pas, peu importe²³

écrit Langston Hughes dans *Le Manifeste Nègre* en 1926, bien avant la parution du *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939.

À l'instar de leurs modèles, Aimé Césaire et Léopold S. Senghor lèvent poétiquement le poing et la voix, mais dans la langue française héritée de la métropole et avec pour référence l'évolution propre à la politique et à l'histoire européennes si fort empreintes d'idéal colonialiste. Cette influence négro-américaine, d'ailleurs, dit bien la communauté de civilisation(s) africaine(s) dans la diaspora et les traits communs qu'elle partage, malgré la distance, et qui la distinguent de la civilisation européenne. Cette civilisation que Léopold S. Senghor définit comme une culture née « de l'action réciproque de la race, de la tradition et du milieu [et] qui, émigrée en Amérique, est restée intacte dans son style, sinon dans ses éléments ergologiques »²⁴, fait fi de sa propre condamnation à mort par la puissance ennemie, puisque des caractéristiques culturelles persistent, tout en s'adaptant, dans une unité pourtant dispersée géographiquement.

Cette unité est certes due à une oppression partagée, mais surtout, elle est le fruit d'une communauté culturelle, d'une certaine manière d'être au monde forgée par les milliers d'années de civilisation africaine et, plus particulièrement en ce qui concerne cette thèse, d'une musicalité d'un autre ordre, étrangère à la conception européenne. « Nous n'avions pas les mêmes réactions devant les faits, devant la vie », écrit simplement Léopold S. Senghor lorsque, avec ses camarades africains, ils étaient formés aux valeurs occidentales en France, loin de leurs repères culturels et identitaires :

²³ Langston Hughes, *Manifeste nègre*, New York, *The Nation*, 1926, cité par Jacqueline Leiner dans *Aimé Césaire : le terreau primordial*, Tübingen, Narr, 1993, p. 156.

²⁴ Léopold Sédar Senghor, « Ce que l'homme noir apporte » in *Liberté I, Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 23.

Plus qu'aux leçons d'ordre, de clarté ou de haute morale que nous dispensaient les auteurs classiques, j'étais sensible, d'abord, à leur style, à leur langue : aux qualités sensuelles des images et des rythmes. Nous nous sentions [...] différents de nos camarades.²⁵

La Négritude est une quête d'unité nègre face à l'unité blanche qui prémunirait le Noir contre la négation et dont le développement conduirait à un universalisme, sans racisme aucun, où les différences culturelles seraient autant de richesses. Elle est recherche et affirmation d'une reconnaissance identitaire avérée dans sa différence et pour sa différence au sein de l'humanité. Là se trouve l'idéal dont Léopold S. Senghor fera le fer de lance de la Négritude, s'appuyant sur un des principes fondamentaux du teilhardisme pour valider la dialectique de l'altérité comme une évidence de la Civilisation de l'Universel : « L'union (la *vraie* union) différencie. »²⁶

En effet, se refusant à être « une cire molle dans les mains du Dieu blanc aux doigts de rose, aux yeux de ciel bleu »²⁷, et après avoir cru en la méthode marxiste parce qu'elle offrait des réponses et une solution à l'oppression du système capitaliste - et colonialiste -, Senghor se rangera du côté des déçus du rationalisme à tous crins. Il retiendra, cependant, de son approche du communisme, l'analyse rationnelle qu'il offre de la société bourgeoise, celle-là même qui fit de ces aïeux des « biens meubles »²⁸, niant ainsi l'appartenance du Nègre à l'humanité.

²⁵ Léopold Sédar Senghor, « Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine », in *Cahiers Pierre Teilhard de Chardin* 3, Paris, Seuil, 1962, pp. 18-19.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ Louis Sala-Molins, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987.

2. Négritude senghorienne & marxisme

L'analyse marxiste de la société bourgeoise donnera donc un sens à la volonté de libération de l'homme noir tout en la confirmant. Elle offrira également l'affirmation sociale et politique que tout homme se construit dans un mouvement continu, sur quelque continent qu'il évolue. Il ne peut, ainsi, être figé dans des déterminismes. Ce mouvement est autant le sien - biologique et psychologique -, celui de son prochain, que celui de son environnement social, politique, économique, écologique et géographique, dans un rapport qui tend à l'harmonisation des uns avec les autres, telles les relations qu'entretiennent les notes, les rythmes et les divers instruments et instrumentistes qui participent de l'élaboration d'une composition musicale, si nous pouvons le poser ainsi.

Cet homme défini par Karl Marx est nègre parce qu'il est tous les opprimés défaits de leurs chaînes, parce qu'il est « un homme-juif / un homme-cafre / un homme-hindou-de-Calcutta / un homme de Harlem qui ne vote pas », enfin arrivé « au bout du petit matin »²⁹ sans fin du *Cahier d'un retour au pays natal*, symboliquement pays de liberté. Cet homme-là « se fait dans et par la nature, dans et par la société de ses semblables »³⁰ et non dans l'aliénation de sa liberté créatrice, pas plus que dans l'acceptation de la perte de celle-ci.

Léopold S. Senghor dira même de Karl Marx qu'il est le fondateur de l'Humanisme moderne³¹. Il est vrai que sa théorie répond à la quête de sens de la Négritude parce qu'elle pose des données universelles quant à la nature de l'Homme et au respect qui lui est dû. Elle va plus loin que les Humanismes précédents des XV^e et

²⁹ Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ Léopold Sédar Senghor, *Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine*, p. 23.

³¹ *Ibid.*, p. 23 : Devons-nous entendre *moderne* comme *nouveauté révolutionnaire* dans ce qu'elle bouscule la définition jusque-là établie, la dernière référence étant l'Humanisme tronqué du XVIII^e siècle, tronqué puisqu'une partie de l'humanité en était exclue?

XVIII^e siècles en ce qu'elle semble inclure véritablement tous les hommes, y compris les opprimés. L'évolution de l'Histoire et le XX^e siècle le lui permettent. Seulement la théorie marxiste pêche, à son sens, par deux points d'importance qui sont autant de faiblesses pour l'avènement d'une civilisation de l'Universel où chaque identité serait respectée en ses fondements comme en ses ajustements. Il s'agit, dans un premier temps, de l'« *impérialisme culturel*, brutal et sans nuance »³² qu'elle impose, ce qui la rapproche de la Négritude telle qu'elle était pensée à ses débuts, puisqu'elle se posait elle aussi en vérité absolue. Elle s'est depuis défaite de cette confusion entre les notions d'adaptation et d'assimilation, la liberté n'étant justement pas dictature dans ces formes, mais plutôt nuances et différences.

Puis, dans un deuxième temps, il s'agit du refus des valeurs spirituelles³³ qu'imposent les théories marxistes, alors qu'elles sont, sous des formes variées, des qualités inhérentes à la culture africaine comme à la culture européenne, depuis des temps immémoriaux. La spiritualité peut certes revêtir les formes tyranniques des religions, mais elle n'en demeure pas moins, d'une part, un héritage culturel à travers lequel chacun peut se choisir, s'il le fait librement et, d'autre part, une réponse à l'irrationnel qui pendant des siècles de colonisation, de l'existence des *Damnés de la terre*³⁴ fit les jours et les nuits. Il n'est que de prendre l'exemple du *Code noir* et ses applications : cette déraison de la raison occidentale, catholique et protestante, est au cœur de l'histoire moderne de l'Afrique, période qui aura irréversiblement influencé

³² *Ibid.*, p. 26.

³³ *Ibid.*, p. 22.

³⁴ Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La découverte, 2002 [1961].

l'identité africaine que nous étudions en ces fondements et dont Léopold S. Senghor souligne l'importance de la raison intuitive.

3. Négritude senghorienne & teilhardisme

Dans une perspective de civilisation de l'Universel, raison discursive et raison intuitive sont indissociables, de valeur égale tout en étant différentes. L'affirmation de l'altérité de l'homme noir ne saurait s'accommoder ni d'un renoncement à la spiritualité, dont sa culture est empreinte, ni du refus d'autres qualités qui font son altérité. Cela ressemblerait par trop aux principes négateurs du colonialisme, si ce n'est qu'il s'agirait là de principes néo-colonialistes.

Refus de spiritualité et impérialisme culturel ne corroborent pas les convictions de Léopold S. Senghor d'un humanisme qui inclurait strictement tous les hommes - promesse que *La déclaration des droits de l'homme* n'avait pas non plus tenue en son temps -, pas plus qu'ils ne valident son héritage africain maintenant mâtiné d'héritage colonial. Ces deux principes entretiendraient plutôt l'homme dans la négation des différences qui font son unité.

Mettant ici en parallèle la théorie de Pierre Teilhard de Chardin, dont il dit qu'elle complète la foi de Karl Marx en l'homme par la dimension spirituelle qui lui fait défaut, Léopold S. Senghor affirme que l'absence de foi religieuse réduirait l'homme à ne plus s'engager dans la dialectique entre temps (passé, présent, futur) et espace (social, géographique, écologique), puis entre espace-temps et métaphysique. Cette dialectique qui accorde à la spiritualité la primauté sur la matière chez Pierre Teilhard

de Chardin³⁵ est dans le plus grand respect des croyances africaines. Elle touche également à la globalité de l'espèce humaine pensante et créative parce qu'elle défend l'homme en tant qu'espèce et non en tant qu'individu ou race³⁶.

Si cette interaction n'est plus, si la matière (primauté de la raison discursive) évince la spiritualité (primauté de la raison intuitive), alors l'homme se retrouve dans une impasse quant à son identité et à son fonctionnement. Il est confronté à une absence du mouvement qui est la vie, entre le Vivant et le Mort, qui caractérise pourtant son existence dans tous les domaines : économique, politique, géographique, écologique, sociologique, biologique, psychique, linguistique, etc. Il se retrouve donc face à une remise en question de sa capacité d'adaptation et d'harmonisation, pourtant de tout temps mise à l'épreuve depuis qu'il est apparu sur terre, et d'autant plus depuis qu'il pense et se pense dans son monde en perpétuel changement.

Selon Léopold S. Senghor, la spiritualité est d'autant plus importante qu'il s'agit là du rapport de l'homme à la mort, mort qui est particulièrement présente dans le quotidien du colonisé et de l'esclave. Ce mouvement de la vie à la mort et de la mort à la vie, l'un créant l'autre et vice versa, est traité d'une façon ou d'une autre selon l'obédience, mais le fond est le même. Il est nécessaire, et c'est cela que Léopold S. Senghor souligne quand il tente de définir l'identité de l'Homme, noir comme blanc, à la lumière du travail de Pierre Teilhard de Chardin, de le situer entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, puisque telle est la place qui lui est dévolue³⁷. Il est tout aussi important de lui associer et raison discursive et raison intuitive, les deux, finalement, fonctionnant de la même façon au départ, c'est-à-dire par hypothèse, l'une se vérifiant à

³⁵ Léopold Sédar Senghor, *Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine*, p. 39-40.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ *Ibid.*, p. 35 : c'est-à-dire entre la Voie lactée et l'atome.

la longue physiquement, l'autre, plus ou moins insaisissable, psychiquement : « Physique et Psychique, Dehors et Dedans, Matière et Conscience se découvrent fonctionnellement liés dans un processus tangible.³⁸ »

Il ne s'agit pas pour nous, bien évidemment, de prendre parti pour l'une ou l'autre théorie. Il nous importe avant tout de comprendre le cheminement d'une identité, singulière dans son appartenance culturelle en même temps qu'universelle dans ses données, pour en évaluer les fondements, ce que Aimé Césaire définit comme étant « le noyau dur et irréductible » d'une identité.

Pour Pierre Teilhard de Chardin comme pour Léopold S. Senghor, l'homme libre ne peut accepter cette impossibilité de choisir, de se choisir également en fonction de l'environnement et de l'héritage qui lui sont donnés. Ce serait faire peu de cas de ce qui sépare justement le monde animal auquel les colons auraient souhaité assimiler le Nègre, de l'être humain. Léopold S. Senghor rappelle que de la théorie marxiste à la théorie teilhardiste, l'homme n'est plus seulement *homo oeconomicus* ou *homo faber* : il est avant tout devenu *homo sapiens*. Il réfléchit, individuellement et en groupe, et ainsi s'adapte en transformant son monde³⁹, quelles que soient les techniques que lui accordent son temps, son espace et ses croyances. À ce titre, il est le seul dans le règne animal, grâce aux configurations de son cerveau et aux outils qu'il crée pour ce faire, à composer de la musique, ce dont aucun autre animal n'est capable⁴⁰.

³⁸ *Ibid.*, *L'avenir de l'homme* de Pierre Teilhard de Chardin cité par Senghor, pp. 59-60.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ Anthony Storr, *Music and The Mind*, New York, Free Press, p. 64.

4. *Négritude senghorienne & civilisations*

Il s'agit donc pour la Négritude senghorienne de définir à la fois la différence et l'égalité de l'homme noir dont l'évolution est située dans le temps et l'espace, de manière à ce que cette identité soit entendue et, pour ce, de le faire dans ce qu'elle a de plus intrinsèque, de plus inamovible, quelle que soit la force de l'oppression et, qui plus est, au cœur de l'oppression. Il est important pour cela et, plus particulièrement en ce qui concerne la thèse de la musicalité au fondement de l'identité, de garder en mémoire que de la civilisation africaine émane une culture de l'oralité où la voix (ses intonations) et le tambour (utilisé dans une structure de rythmes polyphoniques) transmettent de génération en génération tout ce qui participe de cette culture, voire des autres lorsqu'elle en subit ou accueille les influences⁴¹. Cette différence, marquée par la quasi-absence de l'écriture aux yeux de l'Occident, ne marginalise en rien l'identité africaine : elle explique son cheminement à travers des siècles de civilisation, les choix qui se sont imposés ou ne se sont pas présentés à elle, favorisant ainsi le développement de certaines caractéristiques culturelles plutôt que d'autres.

Si l'oralité s'est imposée et l'écriture effacée dans l'histoire de l'Afrique subsaharienne, avant que l'islam ou les colons européens ne fassent leur apparition, les raisons en sont principalement politiques, géographiques et écologiques. Il faut savoir, tout d'abord, que

[l]es premières écritures répondaient aux besoins d[...] [']institutions politiques (comptabilité et propagande royale), tandis que les utilisateurs étaient des bureaucrates à plein temps qui vivaient sur les excédents alimentaires produits par les paysans. Les sociétés de chasseurs-cueilleurs n'ont jamais élaboré ni même adopté d'écriture parce qu'elles n'en avaient pas les usages institutionnels et

⁴¹ LeRoy Jones, *op. cit.*, p. 42.

manquaient des mécanismes sociaux et agricoles pour engendrer les excédents agricoles permettant de nourrir les scribes.⁴²

L'adoption et le développement de l'écriture étaient donc liés à un type de production alimentaire.

Il est également à noter que si l'écriture s'est développée dans certaines sociétés, c'est parce que les conditions géographiques leur offraient la possibilité de l'emprunter aux sociétés voisines qui déjà l'avaient acquise. L'Afrique occidentale était isolée par le désert du Sahara, et donc séparée de l'Afrique du Nord qui aurait pu, sans cette barrière géographique qui empêchait tout développement agricole ou urbain, l'influencer en lui communiquant ce savoir. Il s'avère que la biologie de l'homme n'est pas en cause, « [l]'histoire de l'écriture illustr[ant] de manière saisissante comment [...] la géographie et l'écologie ont influencé la diffusion des inventions humaines.⁴³ »

À la lumière de cette connaissance, l'écriture ne représente en rien la supériorité biologique des peuples qui la manient, si ce n'est qu'elle a été de longue date un instrument qui facilita « l'asservissement d'autres êtres humains », précise Jared Diamond, qui cite Claude Lévi-Strauss⁴⁴. Nous sommes bien loin de la « mentalité prélogique » ou « mentalité primitive » que Lucien Lévi-Bruhl défendit tout au long de ses recherches anthropologiques, même s'il finit par reconnaître après une abondante publication en la matière, avec des titres aussi évocateurs que *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, que sa théorie était « indéfendable »⁴⁵.

⁴² Jared Diamond, *op. cit.*, p. 348.

⁴³ *Ibid.*, p. 350.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 346.

⁴⁵ Véronique Bedin et Martine Fournier, « Lucien Lévi-Bruhl », Véronique Bedin et Martine Fournier (dir.), *La bibliothèque idéale des sciences humaines*, Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2009. Aussi en ligne www.cairn.info/la-bibliotheque-ideale-des-sciences-humaines-article-254.htm.

Le développement de l'oralité a sa place entière en tant qu'autre média, différent de l'écriture, mais également garant d'une transmission des savoirs, des savoir-faire et de l'histoire des sociétés qui l'utilisent comme, par exemple, les peuples d'Afrique subsaharienne. La sollicitation omniprésente de la musicalité, prosodique autant que mélodique, qui en découle aura bien sûr eu un effet sur le développement de l'identité de l'homme noir. Elle en aura marqué les fondements par les caractéristiques qui la définissent, organisation sociale et sensibilité confondues.

Le travail est rythmé par les percussions et la voix chantée. La musique accompagne la quasi-totalité des activités, rituelles comme profanes, « dans les manifestations collectives du théâtre, des travaux agricoles, des concours gymniques [...] dans les quotidiens tam-tams du soir »⁴⁶. Les qualités de cette musicalité sont d'ailleurs extraordinairement inventives aux oreilles de certains Occidentaux que la différence ne rebute pas, tel André Gide, que Léopold S. Senghor cite dans *Ce que l'homme noir apporte* :

que dire de l'harmonique! [...] Je croyais tous ces chants monophoniques. [...] [C]ette polyphonie par élargissement et écrasement du son est si désorientante pour nos oreilles septentrionales, que je doute qu'on la puisse noter, les intervalles comme les dessins mélodique et rythmique étant d'une extrême subtilité.⁴⁷

Nous verrons par la suite que ni l'humiliation ni le temps ne viendront à bout de « cette irréductible singularité ». Au contraire, elle sera une des clés de l'affirmation identitaire en même temps que de l'adaptation - adaptation et non assimilation - au système de valeurs occidentales.

Il semble que l'ambition de la Négritude senghorienne ait été avant tout de se faire entendre dans un contexte où l'on n'accordait que fort peu de crédit à la parole, et

⁴⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I, Négritude et humanisme*, p. 36.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 36-37.

encore moins à l'écriture du Nègre, quand on n'en accordait pas trop à celles du Blanc, avant comme après les Indépendances. Il est tout aussi important de prendre en compte l'influence des raisons environnementales que le pouvoir de la raison techniciste qui s'était faite dictature. Léopold S. Senghor a choisi de défendre la thèse de l'émotion, du rythme et de la musique, qui ne correspondait en rien dans ses manifestations nègres à la culture occidentale. Il n'en défendait pas moins la raison, une autre forme de raison, c'est-à-dire la raison intuitive⁴⁸. Ce choix offrait un sens à la différence.

Léopold S. Senghor s'appuie certainement sur les théories d'Henri Bergson concernant l'intelligence et l'intuition, distinguées hors de toute visée discriminatoire, mais définies par leurs qualités respectives et leur action réciproque dans le fonctionnement humain. Selon Henri Bergson, l'intelligence est principe de calculs déterminé, au service de la technique, alors que l'intuition est principe de spontanéité, interroge la réalité, s'attèle à l'inexprimable de son objet⁴⁹. Les deux ne s'opposent pas : l'intuition, une fois la structure saisie par l'intelligence, la transcende en s'attachant à en comprendre l'abstraction. Intelligence et intuition, raison et émotion rassemblent l'homme à son unité. Dans son *Essai sur les données de la conscience*, le philosophe qui, rappelons-le, observe l'intuition ainsi que la religion dans le cadre de la raison, le formule ainsi : « Nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, [...] quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance que l'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste »⁵⁰.

La raison intuitive, cette *émotion nègre* qui fera couler l'encre de la critique postcoloniale, représentait certainement l'espoir d'une acceptation et d'une

⁴⁸ Léopold Sédar Senghor, *Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine*, p. 20.

⁴⁹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1949, p. 181.

⁵⁰ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1946 [1927], p. 129.

reconnaissance. D'un point de vue politique, elle ne sous-estimait pas les valeurs rationnelles de la civilisation occidentale que la colonie avait imposées comme une vérité absolue. Du point de vue que défendait Léopold S. Senghor, elles avaient également offert des bénéfices en matière de technique et de recherche à la civilisation africaine qui avait, elle, développé d'autres aspects culturels que ceux-ci⁵¹. Puisqu'elle était incontournable sous cet angle, cette différence ne remettait pas en question la toute-puissance que l'Occident s'était octroyée, pas plus qu'elle ne privait la civilisation africaine de nouveaux outils.

Nous n'affirmons pas qu'il s'agisse des seules motivations de Léopold S. Senghor. Cela cautionnait sans doute également son adhésion à la culture française et à la reconnaissance de sa supposée supériorité, ce que les intellectuels africains des Indépendances lui ont beaucoup reproché. Ce reproche nous semble pourtant être, en partie et, bien sûr, sous le regard contemporain qui est le nôtre, de l'ordre d'un point de vue ethnocentriste, puisque comme nous l'avons vu précédemment, toute société emprunte, peu importe les circonstances, à d'autres sociétés. Pourquoi un peuple qui, de toute façon, ne peut effacer la violence que l'Histoire a inscrite dans la sienne, ne s'approprierait-il pas en plus de ce qu'il a développé, et est parvenu à conserver, au cours des millénaires de sa civilisation, ce que l'autre a lui aussi construit au fil de sa longue histoire?

Il nous semble que chaque réaction, réflexion ou définition appartient à un temps donné. Elle est l'incontournable étape précédente qui ouvre la voie à la suivante autant qu'elle est l'étape suivante qui n'existerait pas sans les fondements de la précédente. Tandis que l'une permet à l'autre de s'affirmer, elle perd en comparaison de sa valeur

⁵¹ Léopold Sédar Senghor, *Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine*, p. 64.

parce que le temps fait œuvre de changements, de dépassements. La Négritude senghorienne est une transition dans la définition en mouvement de l'identité qui précède la déclaration officielle d'indépendance du Nègre en même temps qu'elle est un éveil face à la tentative d'assimilation mise en œuvre par l'Occident.

5. Émotion nègre & raison hellène

Toujours est-il qu'on ne peut réfuter aujourd'hui que « l'émotion nègre », symboliquement et dans son expression, est complètement différente de la « raison hellène », même si hommes blancs et hommes noirs ne sont ni l'un ni l'autre dénués de raison et d'émotion. Léopold S. Senghor marquait ainsi, probablement avec une façon de provocation par rapport à la tyrannie exercée par la raison discursive, une différence radicale, non pas raciale mais culturelle. Elle permettait peut-être à l'époque d'asseoir l'affirmation de qualités humaines indéniables en réponse à ce qui se donnait pour un manque irrémédiable. En effet, la technique, dont l'absence d'écriture et, par conséquent, l'absence de preuve d'Histoire, était synonyme de non-existence aux yeux de ceux qui l'écrivent et la lisent de génération en génération depuis des millénaires. Manière de clin d'œil aux belles heures des théories primitivistes.

Le retour et l'attachement de Léopold S. Senghor à la grandeur de la civilisation africaine était une caution à sa définition de l'identité africaine : elle est synonyme d'Histoire, certes transmise sur le mode oral de la culture africaine, mais Histoire et, en quelque sorte, garantie d'une existence ancestrale malgré l'absence scripturaire. Elle est repères singuliers sur lesquels une identité singulière s'est construite dans un rythme

développé à travers l'oralité prosodique et musicale qui lui est propre, de même qu'à tous les peuples d'Afrique subsaharienne. Ainsi Léopold S. Senghor explique-t-il dans « L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine »⁵² que la civilisation dont le Nègre est issu définit son identité par des appartenances culturelles articulées autour du mythe, de la religion, de la structure familiale, à l'instar des sociétés européennes, mais avec des caractéristiques propres à son développement, comme la place qu'occupe la musique ou la qualité du rapport à l'au-delà dont les âmes sont au quotidien une « force spirituelle, un principe de vie intellectuelle et morale »⁵³. Rien de bien différent en comparaison de nos sociétés dans leur articulation, si ce n'est les codes qui régissent ses croyances religieuses et sociétales et la façon dont le tout s'organise dans une musicalité différente et singulièrement omniprésente.

6. Critique postcoloniale

C'est à partir de cette parole de la négritude que les autres paroles des écrivains noirs ont été possibles, même si, exacerbée, cette *illusio* encourage l'esprit de secte, et ce fut bien alors le cas.⁵⁴

Il est intéressant de se demander quelle thèse tangible, outre le recours à la violence pour lequel penchera plus tard Franz Fanon⁵⁵, aurait pu commencer d'ouvrir les yeux de l'Occident, puisque c'est lui qui lit les auteurs nègres jusque bien après les Indépendances. La thèse de la musicalité inhérente à l'être humain, au fondement de l'identité, ici nègre dans ses particularités, s'y prête sans conteste. Elle est indissociable

⁵² Léopold Sédar Senghor, *Liberté I, Négritude et humanisme*, pp. 70-82.

⁵³ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁴ Justin Bisanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité rhétorique » in *Le corps dans les littératures francophones*, Études françaises (Montréal), vol. 41, no 2 (2005), pp. 99-114.

⁵⁵ Franz Fanon, *op. cit.*.

de l'émotion, des sensations et manifestations corporelles, toutes qualités humaines différentes selon la culture à travers laquelle elles s'expriment. Le fait musical qui en résulte n'en exige pas moins des aptitudes à la logique, produit de l'intelligence, puisque l'élaboration de toute musique est en partie mathématique. Dans sa conception africaine, elle restera étrangère au Blanc, en même temps que familière pourtant parce qu'il s'agit de musique, production exclusivement humaine dans son élaboration.

La négritude senghorienne sera pourtant la pierre d'achoppement de la définition de l'identité nègre pour la réflexion postcoloniale. Elle représente alors un enfermement dans le monde du Blanc, une définition par rapport au Blanc, dans un rapport de soumission au monde occidental, et se situe donc à l'antithèse de la réappropriation de soi par le Nègre et de l'indépendance tant prisée, en tout cas aux yeux de la critique postcoloniale. C'est à travers l'analyse des écrits de Léopold S. Senghor, justement, que celle-ci affirmera une autre définition de l'indépendance nègre, cette fois-ci en opposition à une autre théorie nègre, et non pas uniquement aux théories colonialistes : celle du président poète. Elle rejettera en bloc la théorie senghorienne, si ce n'est qu'elle lui accordera d'être un premier pas vers la liberté aux yeux du monde.

Marcien Towa, pour sa part, reproche à la thèse senghorienne une confusion de taille dans son idée de civilisation de l'Universel où Nègres et Blancs vivraient en toute harmonie. Léopold S. Senghor rêve de cette civilisation qui « ne saurait être que métisse, synthèse des beautés réconciliées de toutes les races »⁵⁶. Seulement, sa définition du métissage n'accorde pas une place entière à l'identité africaine et à la culture qu'elle exprime, oublieuse de ce que « l'âme nègre » est « née de circonstances

⁵⁶ Marcien Towa, *op. cit.*, p. 109.

historiques déterminées, d'un mode particulier d'insertion au milieu géographique »⁵⁷. Il accepte de cette façon le déterminisme biologique ainsi que l'inégalité des apports de l'une et l'autre identité à cette formation de l'Universel. « La tâche expressément assignée aux Nègres par Dieu est selon Léopold S. Senghor d'agrémenter le repos du guerrier blanc, de lui procurer détente »⁵⁸, explique Marcien Towa en s'appuyant sur *Hosties noires* où, en effet, la poésie du maître laisse clairement entendre que là est la place de l'homme noir - ici les *soldats négro-américains* de la Seconde Guerre mondiale - : à l'ombre du Blanc.

Frères, je ne sais si vous avez bombardé les cathédrales.
Si vous êtes la foudre dont la main de Dieu a brûlé Sodome et Gomorrhe.
Non, vous êtes les messagers de sa merci, le souffle du printemps après l'hiver.
[...] Vous apportez le printemps de la paix...
[...] Oh délice de vivre après l'Hiver!⁵⁹

Sans voir « aucune incompatibilité entre liberté et subordination, il [Senghor] conçoit, sans être troublé, une liberté dirigée », conclut Marcien Towa un peu plus loin. Il juge cette attitude à l'égard du colon négateur de négritude par trop confiante, puisque ce dernier ne s'est pas montré digne de cette confiance, étant donné le régime auquel il a soumis l'Afrique. Elle est donc révélatrice d'immaturité : elle abandonne l'identité nègre à la thèse coloniale de l'incapacité technique de cette « race », preuve d'infériorité s'il en est, voire d'inhumanité, aux yeux d'un Occident déjà gagné à la cause primitiviste depuis la naissance du commerce triangulaire, au XVe siècle. Dans ce contexte politique et social postcolonial, l'Africain Senghor fait en quelque sorte figure de collaborateur de l'Europe jusque dans sa poésie. En acceptant publiquement,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 58-60.

politiquement et littérairement son attachement aux valeurs occidentales au détriment de la dignité de l'homme noir, il contribue au maintien de l'infantilisation de l'Africain. D'où certainement la rime riche du titre poétique du livre de Marcien Towa, *Négritude ou servitude*, qui dénonce à elle seule l'effacement des singularités que le premier terme est sensé mettre en valeur.

La thèse de l'émotion et de la musicalité manque de poigne. Elle n'a pas le goût de l'affirmation identitaire dans l'urgence des Indépendances. Elle est une arme bien dérisoire contre la machinerie occidentale dont le développement économique capitaliste n'a que faire de la spiritualité du Nègre et de sa musique qui, pourtant, n'en reste pas moins un des fondements de son identité⁶⁰.

En ce qui concerne l'analyse de Stanislas Spéro Adotevi dans *Négritude et Négrologues*, la Négritude aura été une fin de non-recevoir et, ainsi, le premier pas dans l'affirmation de soi par le Nègre. Une idéologie transitive, dit-il, qui a eu le tort de s'installer plutôt que de passer à l'étape suivante, moins poétique, d'une mobilisation physique et politique, ainsi qu'intellectuelle, plus radicale :

Tant que le « Nègre-poète » ne s'insérera pas dans le combat de son peuple, tant qu'il refusera de trahir ses maîtres, il sera négrologue, négrophile. Il fera de la négritation, il fera de la négritude. Mais du Nègre, il ne parlera pas!⁶¹

Il dénonce « l'utilisation politique qu'on en a fait (et fera) et cette volonté malsaine de maintenir le concept dans son inachèvement théorique originel »⁶². En continuant, malgré le fiasco des Indépendances, à défendre cette thèse de l'émotion, de la musicalité et du corps, sans lui offrir la réalité sociale et historique en mouvement, la thèse senghorienne s'est enlisée. Elle ne répond plus aux exigences d'identité et

⁶⁰ Il en va de même de la forme de sa spiritualité, bien sûr, mais là n'est pas le propos de notre thèse.

⁶¹ Stanislas Spéro Adotevi, *op.cit.*, p. 130.

⁶² *Ibid.*, p. 99.

d'humanisme en souffrance auxquelles le système colonial autant que les Indépendances ont offert un miroir aux alouettes.

Ce que la critique postcoloniale reproche à Léopold S. Senghor, c'est, dans un monde dorénavant dominé par la raison et la science, d'avoir enfermé le Nègre dans l'émotion, faisant ainsi le jeu de l'opresseur par trop de miel; de l'avoir, aux yeux de l'Occident, décrédibilisé en lui prêtant les caractéristiques d'un enfant à qui le Blanc, dans son infinie clémence, devait continuer d'apprendre patiemment. Alors qu'« [e]n vérité, il n'existe pas de peuple enfant; tous sont adultes, même ceux qui n'ont pas tenu le journal de leur enfance et de leur adolescence »⁶³.

Ce que Marcien Towa et Stanislas Spéro Adotevi critiquent essentiellement au sujet de Léopold S. Senghor et de l'identité qu'il prête au Nègre en tant que Nègre lui-même, c'est non seulement le blanchiment hâtif, symbolique, certes, poétique, aussi, mais politique, surtout, étant donné la position sociale du président poète, de l'identité nègre; c'est l'immobilité de sa thèse, le fait de s'être appesanti et, selon leur point de vue, de s'être fourvoyé dans une définition figée comme la mort, puisqu'elle prive l'homme noir du mouvement qui est synonyme de toute vie.

7. Africanité déplacée ou les fondements d'une identité

D'avoir mélangé poésie et politique sur fond d'émotion nègre s'est révélé être un mariage malheureux, puisqu'il n'était pas transcendé par l'action et qu'il n'a pas servi l'homme noir dans l'affirmation de son altérité et de son indépendance sur le long terme. Cela a bien changé avec le temps. L'*émotion nègre* est traduite et revendiquée

⁶³ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Folio essais, 2008 [1952], p. 32.

par la musique de la diaspora, qu'elle soit africaine-américaine, africaine-occidentale, africaine-caribéenne, métisse ou créole. Elle est jouée ou composée par des Africains déplacés ou par ceux qui vivent encore sur le continent de leurs ancêtres à partir de fondements communs qui imposent une certaine identité. Son influence depuis quelques décennies sur la culture occidentale n'est d'ailleurs plus à prouver. Jazz, rumba, blues, salsa, qui toutes figurent au panthéon musical du héros du roman à l'étude, sont le fruit du mélange occidental et africain, empreint du rythme, de la musicalité qui porte haut les couleurs d'une identité africaine que l'Histoire n'a pas effacée malgré ses efforts. Il n'est plus question de point de vue réducteur, mais d'une vision et d'une expression culturelle diasporique, « [c]e qui suppose à la fois le caractère immuable de l'héritage reçu et le refus de l'hypothèque occidental »⁶⁴.

Toujours est-il que la Négritude senghorienne a planté les premiers jalons d'une définition des fondements de l'identité nègre, ne l'oublions pas, en plein colonialisme, en expliquant abondamment la place occupée par la musique et plus particulièrement par le rythme dans cette culture. Aucun mensonge dans l'importance et la différence fondamentale de l'expression de la musicalité et de la musique de l'homme noir, mais un choix très réducteur dans la durée, à une époque où il était sans doute nécessaire d'affirmer l'altérité par des moyens plus persuasifs au regard des événements et de l'histoire coloniale et postcoloniale.

Nous souhaiterions compléter cette analyse historique et sociale de l'identité en question à la lumière de la marche du monde depuis la fin du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui. Ce tout début du XXIe siècle voit le métissage des cultures et, ainsi, des

⁶⁴ Stanislas Spéro Adotevi, *op. cit.*, p. 152.

identités, prendre le pas sur un système mono-culturel qui relève de toute façon de l'imaginaire, ledit système reposant sur une théorie tout aussi réductrice qu'a pu l'être à son époque la thèse de Léopold S. Senghor dans son aspect monomaniaque.

Le métissage des cultures africaine et européenne qui vit naître les musiques dites d'origine africaine est une conséquence aussi bien de l'activité coloniale que des chemins empruntés par les Indépendances, de l'Afrique à l'Europe en passant par le Nouveau Monde, où l'on parlait d'émancipation ou de ségrégation plutôt que d'indépendance. Le Nègre a pu s'y frayer un chemin de liberté en développant au fil de son adaptation, officieusement, ses caractéristiques identitaires musicales, tout en adoptant la civilisation occidentale, généralement de force, et même parfois, comme c'est le cas de Léopold S. Senghor, de façon manifestement volontaire et consentante.

Nous pouvons affirmer que la cohabitation des Blancs et des Noirs et le mélange des deux couleurs identitaires qui en résulte a mis en valeur cette thèse senghorienne, cette dernière soulignant clairement l'héritage africain. La musicalité définit son unicité et son unité diasporique, que ce soit en Amérique ou en Europe - et en Afrique, bien sûr -, pour continuer ce parallèle entre les deux continents « ex-coloniaux ». Nombre de descendants d'esclaves et de colonisés l'ont exprimé et continuent de le faire dans une expression musicale indéniablement africaine ou, à tout le moins, d'origine africaine, puisqu'elle est le fruit de la cohabitation des deux civilisations dont l'influence est réciproque, en tout cas en ce qui concerne la créativité musicale qui en est née.⁶⁵

Ce qui est de l'ordre d'une définition mono-culturelle se montre ici d'autant plus dépassé et utopique qu'une culture n'est vivante que lorsqu'elle subit ou accueille des influences étrangères, comme nous le disions précédemment de la notion de mouvement

⁶⁵ Ken Burns, *op. cit.*, épisode 1.

qui définit la vie, mais aussi parce que l'on entend dans cette musique nègre qu'une influence, aussi violente soit-elle, ne saurait rayer de la carte les siècles de civilisation africaine dont les rythmes ont profondément marqué une identité ainsi construite. Du mariage forcé de l'Afrique à l'Europe sont nées des identités métisses dans le fondement desquelles se trouvent des traits propres à la culture africaine, dont fait partie ce qui nous préoccupe, la musicalité de l'homme.

Nous pourrions même qualifier cette identité d'« africaine postoccidentale » ou « africaine européenne », comme l'on dit aux États-Unis de l'identité nègre qu'elle est « africaine-américaine », puisque le choc du système colonial et ses conséquences ont infiniment bouleversé sa trajectoire. Nous analysons ici ce qu'elle est devenue aujourd'hui, dans le cadre d'un métissage culturel incontournable, c'est-à-dire ce qui a résisté aux siècles de tentative d'annihilation par le déplacement, par la soumission sous ses différentes formes.

L'adaptation opérée par le Nègre, et ce depuis que Léopold S. Senghor, si l'on parle d'un point de vue théorique et non poétique, a défini l'homme noir de façon trop simpliste comme étant émotion pure, musicale et métaphysique, montre combien la musicalité et la musique propres aux civilisations africaines est au fondement de son identité. Elles se sont affirmées comme une part inhérente de cette identité ou héritage identitaire, répondant à la définition d'Aimé Césaire, à savoir que l'identité est faite de ce qui « donne à un homme, à une culture, à une civilisation sa tournure propre, son style et son irréductible singularité »⁶⁶. Cela est sans doute encore plus le cas aujourd'hui avec la mondialisation et les nombreuses migrations qui confirment cette communauté musicale identitaire.

⁶⁶ Aimé Césaire, *Discours sur la négritude*, p. 89.

8. *Au fondement de l'identité : musique et musicalité*

La musique opère au moyen de deux grilles. L'une est physiologique, donc naturelle; son existence tient au fait que la musique exploite les rythmes organiques, et qu'elle rend ainsi pertinente des discontinuités qui resteraient autrement à l'état latent, et comme noyées dans la durée. L'autre grille est culturelle; elle consiste dans une échelle de sons musicaux dont le nombre et les écarts varient selon les cultures.⁶⁷

La musicalité est, en effet, une composante de l'être humain et le concept de musique spécifique à son espèce. Elle exprime la culture à laquelle il appartient. La structure qu'elle revêt et la manière dont elle est véhiculée et utilisée est aussi variée qu'il y a de cultures. Il est même fort probable, d'après l'anthropologue et musicien John Blacking et Anthony Storr qui le cite dans son excellent *Music and the Mind*, que la relation de l'homme avec la musique et ainsi, sa propre musicalité, soit héritée génétiquement⁶⁸.

La musicalité, dans son expression à travers la musique et le langage, est donc une caractéristique essentiellement humaine. Elle touche tout ce qui est de l'ordre du rythme et de la voix, de la mélodie comme de la prosodie, dans le langage comme dans la musique. Elle est très présente dans nos sociétés où la parole se vit au quotidien, et ce dès avant la naissance. Nous pouvons, sans trop nous risquer, affirmer qu'elle est au fondement de l'identité, en tout cas en partie, et ce dans une grande diversité de composition, au même titre que les langues et les musiques qui peuplent notre humanité.

⁶⁷ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 23.

⁶⁸ Anthony Storr, *op. cit.*, p. 9.

Dès l'enfance, l'homme, de quelque culture qu'il soit, est sensible à la musicalité qui lui est donnée par son environnement. Il commence à « répon[dre] au rythme, au diapason, à l'intensité et au timbre de la voix de [sa] mère; tous éléments qui ont trait à la musique »⁶⁹, développant ainsi à travers la prosodie et la mélodie d'une langue et d'une musique particulière une identité particulière. La musique serait, d'ailleurs, apparue avant le langage, puisque « les premiers humains étaient capables de danser et de chanter plusieurs centaines de milliers d'années avant que l'*homo sapiens sapiens* n'émerge avec l'aptitude au langage telle que nous la connaissons aujourd'hui.⁷⁰ » C'est dire son importance et sa place en tant que fondement d'une identité, identité qui définit en même temps qu'elle est définie par une culture qui, elle-même, s'est forgée au fil des siècles que nécessite l'ancrage d'une société, d'une civilisation donnée.

La musicalité, à la source du langage et de la musique, répond à un besoin de communication, de sens et de spiritualité. La musique, comme le langage, répond en effet au besoin de « communiquer ses émotions et d'entretenir des liens solides entre individus⁷¹ ». Ce qui se traduit, selon les civilisations, par différentes façons de procéder : l'Occident a, par exemple, développé un système de signes particulier, l'écriture, pour transporter informations et émotions, tandis que l'Afrique subsaharienne a développé un système de sons et de gestes dont l'objectif est le même et dont la complexité n'a rien à envier à l'écriture. Sa fonction principale est également d'être une « mine de savoirs majeurs »⁷².

⁶⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁰ John Blacking, *A commonsense View of all Music*, New York, Cambridge University Press, 1987, cité par Anthony Storr dans *Music and The Mind*, *op. cit.*, p. 12. C'est moi qui traduit.

⁷¹ Anthony Storr, *op. cit.*, p. 23.

⁷² *Ibid.*, p. 19.

La différence entre les deux systèmes, comme le fait remarquer le poète et dramaturge LeRoy Jones, serait que la musicalité étant non matérielle, elle ne peut être complètement détruite par une oppression, même lorsqu'il s'agit de la colonisation. Tandis que d'autres caractéristiques culturelles comme l'écriture, qui est matérielle, pourraient être plus facilement réduites à néant. Ce qui expliquerait en partie la résistance et le développement de l'expression de la musicalité dans l'identité africaine ou d'origine africaine, contrairement à d'autres expressions telle la sculpture : « Ni la musique, ni la danse, ni la religion ne produisent d'objet : c'est ce qui les sauva. Il était presque impossible d'anéantir ces expressions non matérielles de la culture africaine.⁷³ »

Contrairement à l'écriture, la musique « intensifie ou souligne l'émotion que provoque un événement donné, en coordonnant simultanément les émotions d'un groupe de personnes / Force est de souligner que faire de la musique est fondamentalement une activité corporelle.⁷⁴ » D'où, certainement, le développement différent de l'homme blanc dont la civilisation de l'écrit n'a pu développer ce rapport au corps et à la musique que souligne Anthony Storr.

N'est-ce pas là ce que Léopold S. Senghor promeut également dans sa thèse de l'émotion quand il parle du rapport de l'homme noir à la musique et à la spiritualité?

D'aucuns nous diront que la référence analytique est occidentale, mais elle n'en est pas moins dans ces principes l'exploration de la musicalité de l'Homme en tant que caractéristique inhérente à l'espèce et spécifique à une culture donnée selon la forme que prennent son organisation et ses manifestations.

⁷³ LeRoy Jones, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁴ Anthony Storr, *op. cit.*, p. 24. C'est moi qui traduit.

Nous retrouvons la même analyse sous la plume de LeRoy Jones, Africain-Américain descendant d'esclaves, dans *Le peuple du blues*, premier livre, essai et témoignage à la fois écrit par un Noir sur la musique afro-américaine, ses origines indiscutablement africaines et son fonctionnement identitaire, social, culturel et politique. Nous la retrouvons également dans *L'Atlantique noir* où Paul Gilroy, entre autres sociologue et historien de la musique de la diaspora africaine - Atlantique noir qu'il définit comme une construction culturelle transnationale -, analyse cette musique comme une politique de la transfiguration, particulièrement dans le contexte américain et caribéen :

Les rythmes irrésistibles des tambours autrefois interdits se font souvent entendre dans leurs œuvres. Leur tempo syncopé anime toujours les désirs basiques – être libre et être soi-même – qui se révèle dans la conjonction unique du corps et de la musique que présente cette contre-culture. Cadeau accordé à contre cœur aux esclaves en guise de compensation – non seulement pour l'héritage ambigu de la raison pratique dont ils avaient été spoliés, mais également pour l'exclusion totale de la société politique moderne qui leur était imposée -, la musique a été raffinée et développée de manière à constituer un mode de communication plus puissant, au-delà du faible pouvoir des mots – parlés ou écrits.⁷⁵

Ainsi en est-il de la communication noire, de la façon dont cela se manifeste dans l'art d'après cet éminent spécialiste contemporain. Il s'agit là d'une association entre politique et musique, puisque le moteur est l'accès à la liberté d'être soi-même dans une communauté qui l'interdit, de s'approprier son identité grâce ce que l'environnement social et culturel offre de possibilités en les développant à travers une revendication et une adaptation inévitable que la musique a majoritairement permis. Ce qu'en musicologie Anthony Storr confirme en précisant que la musique, de quelque appartenance soit-elle, devient d'autant plus importante quand une culture est en

⁷⁵ Paul Gilroy, *op. cit.*, p. 109.

danger⁷⁶. Elle a ce pouvoir de rassembler les hommes, à titre individuel et d'ensemble, de groupe, tout en communiquant des émotions⁷⁷.

La musique, au fondement de laquelle se trouve la musicalité et qui est inhérente à la grande majorité des êtres humains, est donc porteuse d'identité et d'histoire. Elle est présente dans toute société humaine. Seuls les manifestations et les procédés diffèrent. Ceux de la musique africaine sont « rythme syncopé, polyphonie, déplacement des accents, modification des timbres et effets de vibrato divers »⁷⁸, tous officiellement des « aberrations » au regard des procédés de la musique occidentale, explique LeRoy Jones. Son analyse montre comment le métissage et l'oppression, plutôt que d'assimiler totalement le Nègre à la culture blanche, constituent un processus d'adaptation qui souligne et révèle la musicalité singulière qui se trouve être au fondement de l'identité africaine, dans « le noyau dur et irréductible » de cette identité qui s'est forgée sur les données de la civilisation africaine. Nous retrouvons, à ce propos, les mêmes réalités dans les différentes musiques « afros » nées du métissage et de l'oppression comme, par exemple et entre autres, le jazz qu'écoute le héros du *Chercheur d'Afriques* et dans lequel il reconnaît son africanité sans plus de doute à des moments où il ne sait plus qui il est.

Il est tout à fait envisageable que la différence de conception et de perception africaines en ce qui concerne la musique, que magnifie Léopold S. Senghor, ait rassuré l'attachement singulier du Blanc à une supériorité raciale, sans compter que cette différence est cautionnée par une absence de traces écrites en musique. Les partitions ne

⁷⁶ Anthony Storr, *op.cit.*, p. 20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁸ LeRoy Jones, *op. cit.*, p. 58.

verront le jour en musique africaine et en jazz qu'après la Première Guerre mondiale⁷⁹, ce qui a sans doute permis à l'homme noir, malgré le système colonial et post colonial, d'exprimer une identité que le temps n'a pas encore démenti.

« On préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit », dit Claude Lévi-Strauss dans *Race et Histoire*⁸⁰; la norme occidentale, s'entend. La musicalité développée par les Africains a des repères, comme nous l'avons précisé plus haut, qui n'en étaient pas pour la culture occidentale. Plutôt que de cantonner cette caractéristique très présente sur la liste de dame nature, Léopold S. Senghor l'a mise en valeur, l'a maintenue au rang des manifestations culturelles propres à l'identité africaine. C'est en partie la thèse de la négritude senghorienne que cette altérité musicale dont le poète a posé les fondements et que la recherche dans les humanités comme dans les sciences médicales appuie à travers ses découvertes et ses hypothèses.

Les sciences convergent vers le même constat quant à la place qu'occupe la musique en matière d'identité. Paul Gilroy tout comme LeRoy Jones s'attachent aux spécificités de celles qui sont nées de l'héritage africain en milieu hostile. Ils insistent tous deux sur l'importance de l'expression de cette musicalité en soulignant que l'étude de « la place de la musique dans L'Atlantique noir signifie examiner la conception d'eux-mêmes qu'ont articulée les musiciens qui l'ont créée, mais aussi [...] les relations sociales qui ont produit et reproduit cette culture expressive unique, où la musique joue un rôle central et même fondamental. »⁸¹

⁷⁹ Ken Burns, *op. cit.*, *Épisode 2*.

⁸⁰ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 20.

⁸¹ Paul Gilroy, *op. cit.*, p. 108.

Le narrateur du *Chercheur d'Afriques* est un métis en quête d'identité entre son héritage africain et son héritage français. D'un continent à l'autre, il a pour constant compagnon de route la musique africaine et celles de la diaspora qui correspondent à la musicalité qu'il a développée dans son enfance en Afrique. Elle est dans chaque occurrence prosodique ou mélodique, comme un écho aux langues africaines, à l'oralité du griot, aux chants et aux compositions musicales de la diaspora qui pavent son chemin. Pour revenir à ce lien que nous avons souligné entre Nouveau Monde et Occident, la musique qu'Henri Lopes met en scène dans son roman⁸² a cette dimension universelle de « l'union qui différencie » dont parlait Pierre Teilhard de Chardin.

D'un continent à l'autre, d'une civilisation à l'autre, les différentes formes de musique développées dans les sociétés qui peuplent la planète voyagent au gré des nombreuses migrations qui marquent le XXe siècle. S'il faut choisir une époque, mettons depuis les Indépendances d'un côté et la fin de la ségrégation aux États-Unis de l'autre. Cela correspond aussi au développement des moyens de médiatisation et de transport et, de ce fait, de la diffusion de l'information et de la musique et de la démocratisation du voyage.

Ces musiques, à travers la culture, l'histoire et les sensibilités qu'elles véhiculent, empruntent les voies planétaires et créatives tout à la fois de la composition et de la pratique instrumentale et vocale, de la recherche universitaire et de l'écriture littéraire. Elles ont continué de s'élaborer sous l'influence les unes des autres, qui de ses rythmes, qui de ses instruments, donnant naissance à un métissage des genres, puisque ce terme s'accommode de nombreuses utilisations aujourd'hui.

⁸² Il en est de même dans les autres romans de la métissité.

Elles affirment ainsi des identités musicalement reconnaissables, qu'elles soient d'origine africaine, européenne, indienne, orientale ou autre. Les musiques nées de *l'Atlantique noir* sont porteuses d'un héritage que le héros métis du *Chercheur d'Afriques* reconnaît, écoute et joue tout au long de sa quête entre deux rives : celles du fleuve Congo, bien sûr, mais également celles de sa formation européenne et de son enfance congolaise, entre un père « baroupéen » absent et une famille africaine présente.

Ses Afriques sont nichées en lui, finalement, parfois confuses à cause du métissage, mais tenues par le fil d'une musicalité qui trouve la source de son expression sur la terre de ses ancêtres, tout en s'étant développée dans un ailleurs qui en définit mieux les fondements, au pays virtuel de « [s]a grand-mère bantoue et [de s]es ancêtres les Gaulois »⁸³.

⁸³ Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard Continent Noirs, 2003.

CHAPITRE II

PARCOURS DE L'AUTEUR

Introduction

Avant d'aborder l'analyse proprement dite du *Chercheur d'Afriques*, nous consacrerons quelques pages à la biographie d'Henri Lopes dont les grandes lignes nous semblent importantes pour l'unité de notre étude, et ce pour deux raisons. La première est qu'elle s'inscrit dans une continuité par rapport au traitement du chapitre théorique, à savoir que nous avons développé un parallèle indispensable entre l'écrivain Léopold S. Senghor, sa théorie, sa littérature et la société. En effet, la trajectoire littéraire de Léopold S. Senghor est indissociable de ces éléments, tout autant que de l'histoire dont il a hérité entre civilisation africaine et civilisation occidentale.

Il ne s'agit pas, comme l'affirme Pierre Bourdieu lorsqu'il parle de la place de l'écrivain dans le roman, « de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique », mais de « voir en réalité une entreprise d'objectivation de soi »⁸⁴, c'est-à-dire une place de sujet pour le créateur dans sa propre création. Nous verrons que l'homme est en effet indissociable de l'écrivain et de son espace créatif à travers la diégèse et la forme même du roman. Ce dialogue entre l'homme, l'auteur et sa création participe du mécanisme musico-littéraire.

La seconde raison, liée à la première, est que l'analyse portera en partie sur le mécanisme polyphonique qui articule de façon dialogique les chapitres entre l'espace congolais et français. Ce dialogue fait pendant à l'expérience objective d'Henri Lopes, l'homme métis dont la vie s'est partagée entre l'Afrique et la France. « [L]'entreprise

⁸⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 50.

d'objectivation de soi » en amont de l'œuvre met à l'épreuve les limites de l'espace créatif de l'écrivain qui définissent sa place de sujet du roman. Cette configuration de l'espace créatif est elle-même, en partie, définie par la société et l'histoire de l'auteur. Les liens dialogiques sont à la base de notre approche musico-littéraire, que ce soit du rapport à l'auteur-sujet ou à la construction thématique et formelle du roman.

1. Trajectoire politique et littéraire

Henri Lopes a vu le jour sous le soleil des colonies en 1937, à Léopoldville, au Congo belge, aujourd'hui Kinshasa, capitale de la République démocratique du Congo. Il est né de père et de mère africains et métis, de grands-mères africaines et de grands-pères européens.

Il passe son enfance à Brazzaville sur la rive droite du fleuve, en République populaire du Congo, pays dont il a la nationalité et où, dès son plus jeune âge, on le rappelle à ce qui est alors considéré comme la marque de la non-appartenance ou de la trahison, c'est-à-dire sa couleur « café au lait ». Cela est à noter parce que la *métissité* sera, à l'âge adulte et après l'expérience du nationalisme africain, l'identité qu'il explorera et défendra dans ses caractéristiques biologiques et culturelles.

À l'adolescence, après une scolarité entre Brazzaville et Bangui, il obtient une bourse et part pour la France poursuivre ses études secondaires à Nantes (1949), puis ses études supérieures à Paris où, après avoir terminé hypokhâgne au lycée Henri IV en 1954, il entre à la Sorbonne, où il obtiendra une licence d'histoire en 1962. Il en sortira en 1963 (année où il commence à écrire) avec un diplôme d'Enseignement Supérieur.

C'est à cette époque qu'il s'engage en politique, animé d'un « militantisme

fébrile »⁸⁵, à travers le syndicalisme étudiant : il est membre exécutif de la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France et préside l'Association des étudiants congolais.

Peu après la naissance de l'État autonome de la République du Congo (en 1958), et avant son entrée à l'ONU (en 1960), Henri Lopes écrit, en 1959, l'hymne de son pays nouvellement indépendant. En 1966, le premier Festival des arts nègres a lieu à Dakar, au Sénégal. Y sont surtout représentés les Noirs de la diaspora, au détriment de ceux du Maghreb et du Machrek.

Il a 26 ans lorsqu'il débute sa vie professionnelle dans l'enseignement, en région parisienne, et compose ses premiers écrits⁸⁶. Puis, deux ans plus tard, de retour en Afrique, il est nommé professeur d'histoire de l'École normale supérieure de Brazzaville. Il publie alors des articles dans la presse congolaise, ainsi que des poèmes dans un numéro spécial de *Présence Africaine* consacré à la poésie du monde noir.

Il participe, en 1969, au premier festival culturel panafricain, qui se déroule à Alger, ville référence en matière d'indépendance sur le continent, où de nombreuses délégations des pays d'Afrique se sont déplacées. Là, il retrouve son ami béninois Stan Spero Adotevi avec qui il « jet[tera] un pavé dans la mare »⁸⁷ en lançant ce que nous pourrions qualifier de contre-négritude. Avec le recul, leur démarche ne vise pas tant à nier complètement les jalons posés par leurs aînés, même si la forme alors adoptée ne les ménage pas, qu'à s'inscrire dans une transfiguration nécessaire des premiers pas de l'affirmation de l'homme noir postmoderne des Indépendances.

⁸⁵ Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, p. 23.

⁸⁶ Arlette Chemain et Bernard Mouralis, « Henri Lopes », in *Littératures francophones – Afrique – Caraïbes – Océan Indien*, Yaoundé, Édition CLE, 1994, p. 171.

⁸⁷ Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, p. 74.

Le livre de Stanislas Spéro Adotevi qui est né de « l'attaque sans concession à la négritude »⁸⁸ portée au festival de Dakar à l'initiative de notre auteur, Henri Lopes, alors au ministère de la Culture au Congo, est pris pour une impertinence, alors qu'il s'agit d'une provocation. En effet, cette analyse va un cran plus loin que celle de la négritude, dans le temps et dans les faits, et elle répond aux dangers qu'annoncent la société et la politique qui se sont depuis dessinées.

Négritude et négrologues était aussi nécessaire que, du temps du colonialisme, l'affirmation de la négritude posée par Léopold S. Senghor et Aimé Césaire, pour ne citer qu'eux, ou que *Les damnés de la terre* de Franz Fanon. Ce dernier livre, plus qu'une diatribe portée par une colère froide, traduisait la désillusion d'un homme face aux égarements d'une humanité versée dans l'absurdité de la haine de l'Autre et de l'appât du gain. Ce que revendique Henri Lopes, alors acteur politique d'une Afrique qui représentait à ses yeux, ainsi qu'à ceux de Stanislas Spéro Adotevi, autant l'espoir que la peur et l'incertitude⁸⁹.

En 1966, les deux intellectuels se réclament donc avant tout de ce qu'il semblait urgent d'établir à ce moment de l'histoire de l'Afrique et des Africains, dans la fraîcheur des Indépendances, c'est-à-dire d'une identité nationaliste. Cette identité était idéalement rassembleuse, déprise d'une vision aux accents européens, d'où la nécessité du dépassement de la Négritude qui tendait à s'enfermer, selon les termes de Stanislas Spéro Adotevi, dans la « nègrerie » *made in* « négrologues ». Henri Lopes fut le point départ de cette provocation lors de cette manifestation culturelle et politique du monde noir. La récente réédition de l'ouvrage porte toujours son soutien dans la préface qu'il

⁸⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 74.

en a signée et l'on retrouve cette préface sous forme de chapitre dans son dernier ouvrage paru en 2003, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*⁹⁰.

2. *L'écriture du nationalisme*

En 1966 et 1967, Henri Lopes est directeur général de l'enseignement de la République du Congo, puis ministre de l'Éducation nationale de 1969, année où le Congo devient une république populaire, à 1971, année où il publiera son premier livre, un recueil de nouvelles intitulé *Tribaliques* – clin d'œil au recueil de poèmes de Léopold S. Senghor, *Éthiopiennes* – qui lui vaudra l'année suivante le Grand Prix littéraire d'Afrique noire.

La même année, en 1972, il est nommé ministre des Affaires étrangères, puis en 1973, premier ministre, fonction qu'il occupera jusqu'à la fin de l'année 1975. Il est également, cette année-là, parmi les fondateurs de Mweti, organe de presse national, et s'occupe de la formation des journalistes du Parti congolais du travail.

Entre-temps, en 1974, l'Anthologie de la littérature congolaise aura publié certains de ses poèmes ainsi que des extraits de ses nouvelles. Puis en 1976 paraît son premier roman, *La nouvelle romance*, qui reprend les thèmes de *Tribaliques*, c'est-à-dire la dénonciation des maux qui gangrènent l'Afrique des Indépendances : le tribalisme, l'arrivisme, la condition de la femme africaine, les privilèges et autres complaisances et la violence des régimes politiques, ainsi que la mise au rebut des valeurs de la culture occidentale et coloniale.

⁹⁰ De la page 71 à la page 79.

L'année 1977 voit la publication de *Sans tam-tam*, son deuxième roman sous la forme autobiographique de lettres écrites par un professeur attaché aux valeurs de sa terre natale. *Sans tam-tam* est le troisième et dernier volet de la période nationaliste, « série » dans laquelle il donne littérairement corps à son « projet de dévoilement des sociétés de L'Afrique indépendante »⁹¹.

Il est à l'époque ministre des Finances du Congo (1977-1980). Jusque-là, son écriture fait écho à son engagement politique en Afrique, aux vertus qu'il prête encore à l'émergence de l'autonomie africaine, toutes jeunes nations africaines confondues, qui va de pair avec les maux qu'il met en scène dans ses fictions. Cette (re)naissance africaine dont il traite est composée des batailles qui, peut-on entendre dans son écriture, définiront des choix plus mûrs. Telle une promesse à l'aube des Indépendances, elle est porteuse d'un monde meilleur et probablement métis, puisque à la croisée des chemins. Cela, Henri Lopes l'abordera dans la troisième période de son œuvre littéraire, où la désillusion l'amènera en terre (re)connue, entre culture bantoue et gauloise, autrement dit à la multiplicité de ses appartenances culturelles et identitaires. *Le chercheur d'Afriques* (1990) ouvre la voie de la métissité. Il obtiendra le Grand Prix Jules Verne. « Mon pays n'est pas cet espace qui s'appelle le Portugal. Mon pays est le pays de Tchekhov et de Beethoven », écrit Antonio Lobo Antunes, qu'il citera dans *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, une fois la désillusion consommée.

Mais revenons aux années 1980, où l'heure n'est pas encore aux appartenances multiples, mais à la désillusion d'un continent vendu aux enchères du modernisme occidental par ses propres hommes politiques.

⁹¹ Arlette Chemain et Bernard Mouralis, *op. cit.*, p. 177.

3. *L'écriture de la désillusion*

Après avoir quitté le gouvernement, Henri Lopes entre à l'UNESCO, à Paris, en 1981. Il y passera vingt ans et y occupera principalement les postes de sous-directeur général pour la culture et la communication et de directeur général adjoint pour l'Afrique⁹². Deux ans après cette nouvelle orientation professionnelle et, notons-le, ce changement de continent, il publie son roman *Le Pleurer-Rire* (1983). Cette œuvre est en rupture avec le nationalisme des précédents. Il y traduit la dérision qu'il a développée quant à la marche de l'Afrique qu'il a pu observer et à laquelle il a participé. *Le pleurer-rire* participe de la même dynamique que *L'État honteux* et la *Vie et demie* de Sony Labou Tansi, *Les crapauds-brousse* de Tierno Monenembo, *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking qui marquent le début de ce que certains critiques ont appelé le nouveau roman africain qui s'émancipe de l'esthétique de la Négritude.

Pour Alain Rouch, il s'agit là de « l'œuvre la plus achevée d'un écrivain qu'on sentait se libérer, se débrider »⁹³. C'est le roman qui précède la reconnaissance et la fierté de la *métissité*. Les thèmes abordés sont les mêmes que ceux de la première période de sa carrière, littéraire et politique, mais le ton et l'intrigue sont empreints d'un humour entre les larmes du rire et celles du chagrin, comme le titre l'annonce, sans complaisance aucune pour une indépendance africaine qui finalement, ou plutôt très vite, a viré au néocolonialisme nègre.

De la Négritude, la promesse d'autonomie et de dignité est tombée en désuétude pour ne laisser place qu'à l'impérialisme de la race dont se seront nourries, sous la

⁹²Université Laval, *Monsieur Lopes. Diplomate et auteur. Doctorat en lettres honoris causa*, 2002, <http://www.rec.ulaval.ca/rectorat/Honneuretdistinctions/docteurshonoriscausa/NotesbiodesDHC/notesbioDHC0203/HLopes2002-03.htm>.

⁹³ Arlette Chemain et Bernard Mouralis, *op. cit.*, p. 181.

férule des Duvalier et autres Mobutu, les mystifications nègres⁹⁴. Henri Lopes aura, cependant, souligné précédemment que toutes les Afriques n'ont pas mangé de ce pain-là, mais que seules les plus spectaculaires dans l'échec et l'horreur ont intéressé et intéressent encore les historiens⁹⁵.

De Charybde en Scylla, l'homme politique et humaniste aura fini par accepter l'échec des Indépendances et la vacuité des politiques africaines. Cela le conduira sans amertume au *Pleurer-Rire*. Sans doute cette libération lui aura-t-elle permis d'affirmer fièrement le mélange des appartenances que le temps et l'espace ont édifié à l'ombre du lys et du flamboyant.

Le Pleurer-rire marquera donc un tournant dans l'écriture et dans la réflexion d'Henri Lopes. Il ouvrira la voie au thème de l'identité métisse depuis cher à l'auteur, aux côtés d'autres qu'il affectionne et qu'il explore depuis ces débuts littéraires, à savoir la question de l'identité en général et, plus particulièrement, de la condition de la femme africaine entre modernité et tradition⁹⁶.

4. *L'écriture de la métissité*

Le roman suivant, *Le chercheur d'Afriques*, marque donc l'entrée de l'art romanesque d'Henri Lopes en « métissité ». Puis viendront en 1997 *Le lys et le flamboyant*, en 2002 *Dossier classé* et, enfin, en 2003, le recueil de textes déjà cité, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*. Le sujet principal de son écriture ne sera plus les Indépendances, pas plus que le pouvoir et ses dérives. Il organisera

⁹⁴ Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, p. 77.

⁹⁵ Entretien donné à J.-L. Aka-Evy dans « Études Littéraires Africaines », 1997, <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP798jmvinterview1.html>.

⁹⁶ Université Laval, *op. cit.*.

dorénavant ses romans autour des thèmes de l'existence, de l'identité transnationale et de l'identité métisse, dont il dira qu'elle est faite de trois appartenances, à savoir l'identité originelle, l'identité internationale et l'identité personnelle,

trois cordes d'une même guitare, qu'il s'agit de pincer, isolément l'une de l'autre, ou deux, ou toutes, ensemble, en veillant à n'en casser aucune, pour ne pas que la musique perde son harmonie⁹⁷.

Acteur de cette multi-identité, il est « fier d'être un SIF, un Sans Identité Fixe »⁹⁸.

Il est aujourd'hui ambassadeur de la République du Congo à Paris, et ce depuis 1998. Il est également membre du Haut Conseil de la Francophonie et membre du Conseil supérieur de la langue française. À ce titre, il a prononcé un discours lorsqu'il a reçu le Prix Louisiane, en 2009, à Bâton-Rouge, pour son œuvre littéraire. Il y défend les francophonies, préférant à leur mort annoncée par le Manifeste pour une « littérature- monde »⁹⁹, la citation de Tchicaya U' Tamsi : « [l]e Français m'a colonisé; je colonise le français ». S'est ensuivie, dans son allocution, une déclaration d'amour pour la francophonie qui participe de son identité métisse, à travers la richesse de siècles d'histoire et de littérature et aux différentes cultures qui la modèlent :

Je vis ma francophonie comme je vis ma taille, la forme de mes cheveux; comme je vis mon métissage : des attributs qui me rendent ni plus beau, ni plus laid, ni plus puissant, ni plus faible, ni plus intelligent, ni plus bête que les autres. Mon patrimoine biologique et anthropomorphique constitue l'une de mes identités; je l'assume. La francophonie en constitue une autre : un élément de mon patrimoine culturel. « Un trésor est caché dedans ».¹⁰⁰

⁹⁷ Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, p. 20.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁹ Paru en 2007, la littérature francophone est définie par les quarante-quatre écrivains signataires « comme le dernier avatar du colonialisme », <http://www.fabula.org/actualites/article17941.php>.

¹⁰⁰ Louisiana State University, [http://appl003.lsu.edu/artsci/cffsweb.nsf/\\$Content/Prix+Louisiane/\\$file/lopes%20acceptance%20speech.pdf](http://appl003.lsu.edu/artsci/cffsweb.nsf/$Content/Prix+Louisiane/$file/lopes%20acceptance%20speech.pdf).

L'œuvre d'Henri Lopes a été couronnée de nombreuses distinctions dont, notamment, le Grand Prix de la Francophonie de l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre. La même année (1993), il est nommé Homme de lettres africain de l'année par un jury présidé par le président du Sénégal d'alors, Abdou Diouf, qui, quelques années plus tard, en 2002, deviendra Secrétaire général de l'OIF (Organisation Internationale de la Francophonie), poste que lui-même brigait aussi. C'est ce parcours francophone, affirme-t-il, qui a permis à sa génération de concevoir l'Indépendance de l'Afrique et de construire la part africaine d'une identité à la liberté reconquise, dans la diversité des influences.

Il défend cette diversité depuis presque deux décennies maintenant, à travers des romans où l'on suit le parcours de personnages métis qui, même s'ils le souhaitent, ne pourraient choisir entre l'une et l'autre identité. Les deux ont formé un tissu d'appartenances qui, chacune, ont légué des traits spécifiques.

Nous dégagerons ce thème du *Chercheur d'Afriques* en nous concentrant sur l'héritage africain. L'analyse musico-littéraire, thématique et formelle, que nous nous proposons d'engager soulignera le thème de prédilection de l'auteur, à savoir la métissité.

CHAPITRE III

LE CHERCHEUR D'AFRIQUES : « UNE MUSIQUE-FICTION »¹⁰¹

[O]n peut définir la musique-fiction comme étant l'ensemble des fictions qui évoquent la musique et plus spécifiquement, au sein de cet ensemble, celles d'entre elles qui créent des musiques fictives.¹⁰²

Ce qui fait l'essence de la polyphonie, c'est que les voix y restent indépendantes et se combinent en tant que telles dans une unité d'un ordre plus élevé que celui de l'homophonie.¹⁰³

Introduction

Dans *Le chercheur d'Afriques*, les relations d'analogie entre la musique et la littérature révèlent une part d'héritage africain, dans la thématique autant que dans la structure textuelle. En effet, l'influence thématique de la musique, par des oppositions entre jazz de la première heure et jazz moderne, ainsi que par la façon dont les personnages expriment leur héritage culturel dans leur rapport musical au monde, installe l'interaction entre les deux arts tel un miroir de la métissité. Puis, la structure de l'écriture instaure un dialogisme entre les chapitres et les unités sémantiques qui participent de cette analogie, les chapitres nombreux et courts s'articulant géographiquement entre l'Afrique et la France, temporellement entre l'enfance et l'âge adulte, et les unités sémantiques, en variations sur le même thème et en leitmotiv qui soulignent la précision de la construction rythmique romanesque.

Nous partirons des éléments de la théorie de Mikhaïl M. Bakhtine sur la polyphonie du roman. Ils dessinent, en effet, une passerelle symbolique entre la

¹⁰¹ Aude Locatelli, « Littérature et jazz », *Littérature et musique*, <http://www.fabula.org/colloques/document1285.php>.

¹⁰² *Ibid.*.

¹⁰³ Mikhaïl M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 29.

composition romanesque et la composition musicale. L'organisation formelle et thématique des multiples voix du roman musico-littéraire répond aux exigences dialogiques de cette approche, avec cependant une différence quant au principe polyphonique en ce qui concerne le rapport à l'auteur.

Nous adopterons également l'approche d'Henri Meschonnic sur le rythme¹⁰⁴ dont l'importance sera soulignée dans l'analyse formelle du roman. Celle-ci s'articulera autour des rapports qu'entretiennent les chapitres et les unités sémantiques à l'intérieur des chapitres telles les mesures qui structurent rythmiquement la partition. Nous nous appuierons, par ailleurs, sur les travaux d'Aude Locatelli, dont les récentes recherches portent sur les rapports entre la littérature et le jazz.

Enfin, nous explorerons la manière dont le personnage principal trouve sa *partition intérieure*, en nous référant également à d'autres personnages. Si « la musique [le] réconcilie avec le présent – la présence, plutôt – [l']assemble à [lui]-mêm[e] »¹⁰⁵, nous prendrons la mesure de la place de la musicalité qui l'anime *via* la musique dans laquelle il se reconnaît et qu'il écoute, joue et danse, en Afrique puis en France. Nous vérifierons ainsi que son identité ne s'inscrit finalement pas dans la négation d'une partie des appartenances que l'Histoire semble vouloir lui imposer, des deux côtés de son éducation. Elle révèle plutôt les qualités de son métissage par un effet miroir, en ce qui nous concerne, musical.

¹⁰⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Poche Verdier, 2009 [1982].

¹⁰⁵ Enzo Cormann, « Comment cette chose est entrée en nous », dans *À quoi sert le théâtre?*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2005, p. 53.

1. Les analogies musico-littéraires

La transposition entre musique et littérature que Mikhaïl M. Bakhtine opère en s'appuyant sur le principe de dialogisme des voix polyphoniques de l'œuvre romanesque sera notre point d'ancrage. Nous partirons des principes essentiels qu'il établit dans sa théorie : les voix individuelles¹⁰⁶ « se combinent en une unité supérieure »¹⁰⁷ selon certains principes; leur identité musico-littéraire repose sur leur coexistence et leur interaction, qui toutes deux assurent la cohérence de l'œuvre et de l'événement auquel elles tendent à conduire.

En effet, les différentes voix du *Chercheur d'Afriques* convergent et divergent autour de cet événement qui les dépasse toutes individuellement, puisqu'il est constitué de leur combinaison thématique et formelle, sans être pour autant une fin en soi. La métissité est en ce sens « l'unité supérieure » de ce roman, c'est-à-dire l'advenir toujours en suspens de leur combinaison. Ainsi, leur lecture ne se fait pas de la manière usuelle, à savoir l'une après l'autre, telles qu'elles sont agencées par le déroulement du roman, mais pour ainsi dire simultanément, de la même façon que l'on écoute une œuvre orchestrale.

Il s'agira « d'établir une analogie, de reconnaître la transposition de traits musicaux par des moyens littéraires, plutôt que de voir dans l'œuvre littéraire la présence réelle d'une forme ou d'une technique musicales »¹⁰⁸. Plus récemment, Frédérique Arroyas le formule autrement dans sa thèse sur *La lecture musico-littéraire* : « [l]a musique peut apparaître soit sous la forme du contenu d'une œuvre [littéraire]

¹⁰⁶ Voix en tant que partie ayant une autonomie mélodique et se développant dans la durée au sein d'une composition polyphonique.

¹⁰⁷ Michael Bakhtine, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁸ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1998, p. 77.

[...] soit au niveau de sa forme lorsqu'il est possible d'y trouver l'influence ou l'emprunt des techniques et des outils de l'art musical »¹⁰⁹.

Notre lecture offrira une vision musico-littéraire du roman d'Henri Lopes, ce qui implique qu'elle soit verticale, à savoir celle du compositeur, du chef d'orchestre et de l'auditeur, mais également celle de l'auteur et, *a posteriori*, du lecteur. Il s'agit d'adopter une vue d'ensemble sur tous les éléments dialogiques que nous avons cités. Ils font le roman, dans leur principe d'interaction et de coexistence, ce dont dépend la cohérence de la création polyphonique littéraire.

Lorsque l'on écoute, compose ou dirige une œuvre musicale polyphonique, on entend simultanément la multiplicité des mélodies et des harmoniques : c'est ce que l'on appelle une lecture verticale. Si nous voulions avoir une lecture horizontale de l'œuvre orchestrale, comme celle que nous propose l'œuvre littéraire, puisque *a priori*, il s'agit de la seule manière possible d'aborder la lecture de textes, étant donné que nous ne pouvons lire plusieurs lignes à la fois, contrairement à la lecture d'une partition; si, donc, nous procédions en écoutant séparément chaque instrument, cela nous priverait de la cohérence de l'œuvre. Les changements de lieu, de noms, l'alternance de points de vue sur le mélange culturel, le rythme auquel les voix spatio-temporelles et les unités sémantiques diverses, comme l'utilisation des langues, des onomatopées, du chant, ainsi que des cauchemars qui opèrent tels des leitmotifs, sont autant d'éléments qui servent le principe d'interaction et de coexistence et, ainsi, créent la totalité cohérente de ce roman autour du thème de la métissité.

¹⁰⁹ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 41.

Qu'il s'agisse de relations syntagmatiques (harmoniques) ou paradigmaticques (contrapontiques) entre les différentes voix, nous isolerons les tenants de ce système dialogique comme si nous cernions la partition de chacun des instrumentistes qui font l'œuvre musicale, dans leurs consonances et leurs dissonances. Nous n'en ferons pas une analyse exhaustive, mais nous nous attarderons sur les principales dans le cadre d'un extrait représentatif du fonctionnement de l'œuvre.

Les harmoniques, en musique, représentent « tout le domaine des possibilités sonores »¹¹⁰ que contient le son. Il s'agit en littérature, d'« une relation syntagmatique [qui] est un rapport entre unités constitutives d'une même série linéaire »¹¹¹, à savoir les accords plus ou moins consonants de la relation syntagmatique qui est nouée entre les unités sémantiques, thématiques et structurelles, qui s'articulent dans un même chapitre.

Par voie de conséquence, leur enchaînement cohérent, à l'image de celui des sons, définit un cadre harmonique, au demeurant très vaste, où « [i]l n'existe entre [...] [les dissonances et les consonances] qu'une différence de degré, non une différence d'essence. La dissonance est seulement un échelon ultérieur que l'on atteint lorsqu'on continue à parcourir la série des harmoniques.¹¹² » Nous verrons cela, entre autres, avec l'analyse des unités sémantiques qui se construisent dans l'alternance de paragraphes, de dialogues, de chant et de références musicales jazzistiques.

Le contrepoint étant, lui, un jeu d'oppositions entre les unités formelles ou thématiques, se réfère à « une technique musicale qui consiste à superposer plusieurs " voix ", chacune conservant son autonomie mélodique et néanmoins contribuant à

¹¹⁰ Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Lattès, 1980, p. 58.

¹¹¹ Henri van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Suisse, Champion Classiques, 2008, p. 348.

¹¹² Anton Webern, *op. cit.*, p. 58.

former un ensemble harmonieux »¹¹³. Ainsi, en littérature, il s'agit d'« un procédé sémantique fondé sur le contraste ou la conjonction d'éléments distincts »¹¹⁴, « des relations paradigmatiques [...] [qui] relèvent [...] de la thématique d'un texte; ainsi, toutes les structures sémantiques de ressemblances et de différences »¹¹⁵. Nous retrouverons ce rapport contrapontique dans le jeu d'alternance des chapitres entre Congo et France, passé et présent, enfance et âge adulte, ainsi que dans le rapport d'opposition établi entre les personnages.

Par exemple, André et Vouragan offrent deux points de vue qui relèvent du contrepoint thématique. La construction de l'un (Vouragan) se fonde sur l'affirmation de l'identité dans la rupture avec l'émotion senghorienne, tandis que la construction de l'autre (André) se joue dans l'affirmation de la définition senghorienne, entre émotion nègre et raison hellène. La rencontre entre le monde occidental et le monde africain oppose en forme de dialogue deux conceptions du mélange des cultures.

Nous tenons à souligner l'autonomie des contrepoints du *Chercheur d'Afriques*. Ils existent indépendamment les uns des autres au sein du même espace romanesque tout en étant liés. Ils sont étrangers et complémentaires à la fois. Ils sont à l'image de la multiplicité des instrumentistes d'un orchestre qui creusent, chacun selon leur sonorité, leur personnalité et leur partition, l'idée commune de l'œuvre musicale qu'ils interprètent en dialoguant.

Le rythme tient également une place importante, et même primordiale, dans l'approche musico-littéraire de ce roman. Nous l'aborderons en nous appuyant sur la

¹¹³ Henri van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 348.

Critique du rythme d'Henri Meschonnic qui souligne ses qualités selon qu'on l'observe dans le discours ou dans d'autres formes d'expression comme la musique.

Si le rythme occupe une place primordiale dans *Le chercheur d'Afriques*, c'est qu'il est à la fois matière à sens et agencement du sens. Le phénomène rythmique de récurrence et de répétition est illustré par le tempo des chapitres ainsi que des unités sémantiques. Leur organisation relève à la fois de l'irrégularité du discours et de la régularité en musique.

Le rythme ainsi imprimé est structure d'inscription des harmoniques et des contrepoints romanesques¹¹⁶ dont nous avons parlé précédemment. Nous verrons qu'il est « langage qui en sait plus long que nous sur nous-mêmes », c'est-à-dire qu'il en sait plus long sur le récit que le récit lui-même, puisqu'il précède l'histoire en tant que structure de construction. Il est, somme toute, « un avant-langage »¹¹⁷, un canevas ici polyrythmique sur lequel les autres voix musico-littéraires vont prendre forme et sens.

En effet, le rythme du roman ne suit pas plus les conventions d'une métrique littéraire que celle de la mesure indiquée, en jazz, sur la portée au tout début de la partition. S'il n'emprunte pas à la régularité du métronome, il permet en revanche une liberté, mais dans les limites de l'indication rythmique propre à l'organisation des chapitres ou des unités sémantiques. D'une part, il accompagne le sens en imprimant la constance d'une succession de chapitres courts. D'autre part, il reste insaisissable en ce qui concerne la cadence de chacune des voix spatio-temporelles qui se manifestent en grande majorité de cette façon : un chapitre correspond à une voix spatio-temporelle.

¹¹⁶ Michael Bakhtine, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁷ Henri Meschonnic, *op. cit.*, pp. 82, 87 et 172.

De toute évidence, ces voix musico-littéraires, contrapontiques, harmoniques et rythmiques, sont sur le même diapason, de façon plus ou moins flagrante, puisqu'elles sont toutes constitutives du thème de la métissité qui les anime et qu'elles animent. Elles assurent ensemble une vision de cet événement la plus large possible, des détails les plus infimes au plus remarquables, selon le principe de coexistence et d'interaction souligné par Mikhaïl M. Bakhtine.

« [F]orces coexistant simultanément »¹¹⁸, les différents points de vue, thématiques et formels, servent la cohérence de l'événement orchestré par l'auteur. Ils se posent en tant que champs de pouvoirs, si l'on emprunte à la terminologie bourdieusienne¹¹⁹, dans un rapport de lutte dont l'enjeu est cet événement qui hante le cadre fictionnel, mais ils ne résolvent rien. Ils participent au cheminement de cet événement dont ils n'assument pourtant pas l'épiphanie. « Pas un seul élément de l'œuvre n'est construit du point de vue d'un " tiers " non concerné »¹²⁰ : toutes les voix, formelles et thématiques, du *Chercheur d'Afriques* sont concernées par l'événement qui se construit à partir d'une Afrique plurielle. Elles s'emploient, chacune dans ce qui les définit, à en donner une idée. « La polyphonie suppose une multiplicité de voix pleinement qualifiées à l'intérieur d'une œuvre unique, étant donné que c'est à cette seule condition qu'on peut avoir des principes polyphoniques de construction d'un tout. »¹²¹

Nous partirons d'une métaphore qui illustre ce chapitre : le roman est une partition littéraire. Nous aurions tout aussi bien pu dire que la partition est un roman

¹¹⁸ Michael Bakhtine, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, France, Seuil, 1992, p. 29.

¹²⁰ Michael Bakhtine, *op. cit.*, p. 25.

¹²¹ *Ibid.*, p. 45.

musical : tous deux racontent une histoire avec leurs règles et leurs outils respectifs, mais le fond est le même.

Ce roman est une partition littéraire, si l'on suit la définition de la métaphore de Paul Ricoeur¹²² reprise par Frédérique Arroyas; c'est-à-dire que cette œuvre littéraire est en même temps qu'elle n'est pas une partition, puisque « la présence simultanée du sens littéral et du sens figuré au sein [...] d'une expression produit une signification qui est le résultat de leur interaction »¹²³. La métaphore de Ricoeur nous permet d'observer la façon dont la musique s'inscrit dans l'œuvre ou comment l'œuvre inscrit la musique dans sa genèse, sans pour autant faire un amalgame qui ne rendrait justice à aucun des deux arts. Ainsi pourrions-nous parler de littérature en faisant des parallèles avec les concepts musicaux, tout en gardant à l'esprit que la méthode choisie est l'analogie.

2. *Structure formelle : organisation des chapitres*

Entre tous les éléments de la structure romanesque existent des rapports de dialogue, c'est-à-dire qu'ils sont opposés contrapontiquement. Car les rapports de dialogue sont [...] quelque chose de quasi universel, qui pénètre tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine, en somme tout ce qui a sens et signification.¹²⁴

L'économie du roman fonctionne par une fragmentation en 97 chapitres courts, de une à cinq pages, dans un cadre de 305 pages. Ces chapitres sont organisés dans l'alternance de deux thèmes géographiques et temporels principaux. Ils sont ponctuellement alimentés par d'autres chapitres qui sont de l'ordre de la variation des

¹²² Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 114.

¹²³ Frédérique Arroyas, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁴ Michael Bakhtine, *op. cit.*, pp. 52-53.

champs spatio-temporels dans lesquels ils s'inscrivent et, pour certains, marquent une transition dans la diégèse.

Il s'agit, d'une part, du passé, à savoir l'enfance du personnage principal en Afrique jusqu'à son départ à l'adolescence pour la France et, d'autre part, du présent et du passé très proche qui correspondent à la vie de jeune adulte du protagoniste en France. Le présent français et l'enfance africaine sont représentés à parité (27 et 28 chapitres). Des trois voix spatio-temporelles, c'est le passé proche français qui est largement majoritaire (45 chapitres) et si l'on associe le présent proche et le présent en France (72 chapitres), l'enfance en Afrique est beaucoup moins représentée, même en y associant le passé proche africain (deux chapitres) et le présent africain (un chapitre).

Si le roman commence par un chapitre situé au présent en France, il se termine par le seul chapitre qui se conjugue au présent, également, mais en Afrique. Le passé proche africain est lui très peu représenté (deux chapitres)¹²⁵. Ce silence en dit long sur le dialogue engagé entre les autres voix spatio-temporelles : il souligne que cette Afrique-là, parmi les *Afriques* que le *chercheur* questionne, occupe une place particulière, sans pour autant offrir d'élément de réponse dans le cheminement de la quête. Cela se passe ailleurs, dans l'enfance africaine et au présent français qui dialoguent d'un chapitre à l'autre, voire dans les mêmes chapitres. Cette présence silencieuse n'en représente pas moins une des voix constitutives de l'événement, de cette unité supérieure qui organise le roman. Elle est, en tout cas, le point d'orgue final, tel que ce signe est utilisé sur le dernier accord du morceau de musique pour en indiquer la fin. Cette fin, ainsi signifiée, est une respiration dont la durée n'est pas forcément déterminée et, dans notre roman, elle s'entend comme les points de suspension de la

¹²⁵ Voir tableaux à l'annexe.

punctuation qui indiquent l'incomplétude, la suite possible qui se situe en Afrique, mais silencieuse parce que la teneur en est inconnue.

La configuration des chapitres dessine une constance rythmique, tel un fondement sur lequel s'articulent les contrepoints romanesques. Il en va de même des unités sémantiques à l'intérieur de chaque chapitre qui, elles, s'articulent en harmoniques romanesques ou variation sur le même thème, comme nous le verrons plus loin. Le récit se fonde sur ce jeu de rythmes polyphoniques, à l'image des rythmes de la musique africaine, mais composé d'éléments des deux cultures, à l'image du mélange d'appartenances du personnage métis.

Il s'agit donc, en ce qui concerne les chapitres, d'une interaction à l'image de cinq instrumentistes qui jouent chacun leur partition en dialoguant autour du thème. Leur dialogue est articulé par leur présence irrégulière, mais néanmoins récurrente, l'accent étant mis sur le contrepoint romanesque des deux voix principales : le passé proche en France et l'enfance en Afrique.

Le roman se divise en trois parties à peu près égales¹²⁶. Le rythme spatio-temporel qui s'y joue est dominé, dans le premier tiers, par le passé proche en France (17 chapitres), le présent en France occupant six chapitres et l'enfance en Afrique huit. S'y ajoutent les deux seuls chapitres situés au « passé proche en Afrique ». Le deuxième tiers ou partie centrale du roman est, lui, dominé par l'enfance en Afrique : 18 chapitres dont six au présent et 11 au passé proche en France. Quant au dernier tiers, le présent proche reprend la dominante rythmique (17 chapitre) tandis que l'enfance en Afrique se

¹²⁶ Premier tiers, des chapitres 1 à 32; deuxième tiers, des chapitres 33 à 65; dernier tiers, des chapitres 66 à 90. Voir tableaux à l'annexe.

fait plus discrète (six chapitres). Le présent en France compte neuf chapitres. S'y ajoute le seul chapitre au présent africain, le dernier.

L'ensemble des chapitres forme une grille qui pose les fondements rythmiques de l'évènement ou thème, à l'instar des instruments de la section rythmique qui représente la constance en musique de jazz et sur laquelle s'articulent les autres instruments. Le récit s'articule de la même façon sur le rythme imprimé par les chapitres. Ce fondement rythmique est « consubstantiel au discours parce qu'il est consubstantiel au vivant, et à toute activité¹²⁷ ».

La section rythmique est omniprésente, tandis que les autres instruments qui composent le récit interviennent sporadiquement, certains plus que d'autres, selon l'importance qui leur est accordée ou l'effet que l'on souhaite en tirer. Il en va de même dans le rapport entre les harmoniques et contrepoints romanesques et le rythme imprimé par les chapitres : tandis que les uns interviennent ponctuellement, l'autre est une trame, omniprésent.

Cette interaction rythmique et sémantique en sait plus long sur le discours que le discours lui-même. En observant sa répartition dans la division en trois parties du roman, on saisit son importance dans la quête d'identité du personnage principal. Cela signifie que chacune de ces voix répond présent à la quête, mais dans une logique qu'on ne peut saisir par la régularité. Le rythme fait sens selon la manière dont il se manifeste, c'est-à-dire, ici, dans une logique de l'irrégularité.

Il révèle une quête confuse, tâtonnante, dont les contours sont incertains. Une voix en appelle une autre selon le jeu de contrepoints romanesques qui, de cet événement, souligne la pluralité des influences. Toute notion de temps cède le pas à la

¹²⁷ Henri Meshconnic, *op. cit.*, p. 121.

notion d'espace, les passés et présents coexistant dans une définition dialogique de l'identité métisse en question.

Le mouvement du début à la fin est le suivant¹²⁸ : les voix du présent et du passé proche en France sont dominantes dans la première et la troisième partie, tandis que l'enfance en Afrique est presque trois fois plus présente dans la partie centrale du roman qu'elle ne l'est dans les deux autres tiers. Cette présence renforcée donne un jeu contrapontique plus dense entre les voix spatio-temporelles qui coexistent même dans sept des chapitres¹²⁹, contre un seul dans chacun des deux autres tiers. Est-ce à dire que l'Afrique, les fondements posés par l'enfance, sont au cœur de cette quête? C'est ce que semble également souligner le dernier chapitre, unique voix située dans le présent africain.

Quand bien même la définition de référence du rythme est ici celle du discours (irrégularité), il n'en est pas moins contrôlé dans le roman parce qu'il est ordonné par l'écriture en chapitres. Leur organisation rythmique, selon ce qu'ils représentent spatio-temporellement, donne en fait l'illusion de l'irrégularité du rythme observé dans le discours. Ce trompe-l'œil rythmique est créé par les changements de lieux et de moments entre Afrique et France qui se répètent dans une logique qui n'appartient pas à la régularité. Cette logique relève peut-être du chaos qui résulte de ce va-et-vient entre les deux appartenances, la quête n'offrant pas de choix entre l'une et l'autre, mais plutôt un dialogue. Le principe d'organisation de ce dialogue est en cela comparable au principe d'improvisation introduit en musique par le jazz et qui, contrairement à l'idée reçue, est structuré : l'improvisation est certes une liberté d'expression de l'orateur ou

¹²⁸ Voir tableaux à l'annexe.

¹²⁹ Chapitres 45, 47, 49, 51, 55, 56 et 59.

de l'instrument qui s'y prêtent en donnant l'illusion d'une absence de règles, mais elle se produit toujours dans le cadre harmonique et rythmique défini par la structure de l'évènement musical ou textuel dans lequel elle se déroule.

Le rythme est ainsi à mi-chemin entre discours et musique, entre écriture et oralité. La métissité est elle aussi à mi-chemin entre l'héritage africain et l'héritage européen qui ont longtemps été symbolisés, respectivement, par la tradition orale et la tradition scripturaire.

L'illustration la plus pertinente de cette organisation contrapontique se trouve au cœur du roman, donnant à cette partie centrale¹³⁰ valeur d'exemple des mécanismes polyphoniques adoptés. C'est pourquoi nous nous attachons à l'analyse de cette partie : elle reflète le fonctionnement musico-littéraire global de ce roman.

Nous appellerons ce passage où l'enchaînement des chapitres-voix spatio-temporelles s'appuie sur le récit de la fuite dans l'Île du pêcheur (voix de l'enfance en Afrique) « le pont » à l'instar du pont musical. Cette partie centrale, dans ce roman comme dans les classiques de jazz, donne une autre vision, un autre angle au thème tout en respectant la structure harmonique, contrapontique et rythmique définie. Nous aborderons cet aspect dans la partie thématique de l'analyse des unités sémantiques.

3. Organisation des unités sémantiques : structure formelle

Le poids accordé aux unités sémantiques de chaque chapitre relève également de la structure dialogique. On observe pour ainsi dire systématiquement que la prose (paragraphe plus ou moins longs) est ponctuée de dialogues, de chant, d'onomatopées,

¹³⁰ Du chapitre 47 au chapitre 57, pp. 146-179.

de cris et de chuchotements dans des langues africaines et en français. Cette alternance est menée autour de la voix narrative qui est celle de la métissité, puisque le narrateur est le personnage principal et qu'il est métis. Les unités sémantiques citées ci-dessus entretiennent une relation syntagmatique avec la voix narrative. Il n'est plus question de division territoriale et temporelle comme dans l'organisation des chapitres, mais d'harmonie romanesque, c'est-à-dire de l'harmonisation des influences africaines et occidentales qui coexistent et constituent, de façon formelle dans le roman et à l'échelle réduite du chapitre, l'identité du narrateur.

Les paragraphes, unités en prose, représentent l'écriture et l'héritage occidental tandis que les dialogues, onomatopées, cris, chuchotements et chants sont les imitations phonétiques qui représentent l'oralité et l'héritage africain dans ce roman. Les deux appartenances sont ainsi symbolisées dans la structure du texte. Nous allons prendre, à titre d'exemple, quelques-uns des chapitres du pont romanesque pour illustrer cette structure.

Aux cours des deux chapitres du dancing, les paragraphes sont ponctués par des extraits de chansons : « O When the saints / Go marching in », à trois reprises au chapitre 48; « Tendre Virginie », à cinq reprises au chapitre 51. Le narrateur donne les références de celles dont les paroles ne sont pas retranscrites et, à l'intérieur même des paragraphes, il signifie la présence de la musique : au chapitre 48, « des sons cuivrés », « les notes de la trompette », « les mains tapaient », « en fredonnant la chanson », « l'orchestre bisse ou triple », « claqué des doigts », « le son de l'accordéon », puis des onomatopées, « blow », « yéhé héhé héhé », et des impératifs rythmiques, « blow,

blow » « tapez, tapez »; au chapitre 51, « quelques accords de musique », « la lenteur du morceau », « elle traînait sur le *e* muet », « au rythme lent du tango », « la chanteuse a enflé le volume de sa voix », « la plainte grave du saxo », « une berceuse », puis un court dialogue.

Il utilise en général des verbes et des substantifs qui sont de l'ordre de la phonation dans la prose : par exemple, « ululement de chouettes », « crier, hurler! », « gémir », « chuchote », « hurlement », « interpelle », « fredonne une chanson », « parle », « d'une voix étouffée », « palabré », « houspille », « récitent des formules », « halète », « claquement de langue » au chapitre 47; « se racla la gorge », « fredonner », « chanta », « baissa la voix », « prononça », « dit les palabres », « inflexion dans la voix », « traîna longtemps sur la dernière syllabe », « imiter le cri », « souffla les phrases » au chapitre 57. Dans les dialogues, il se sert d'onomatopées qui sont des accents rythmiques aux sonorités africaines : « yéhé, héhé, yéhé, héhé » (ch. 49); « ko » (ch. 55); « niain niain » (ch. 57).

Enfin, des mots et expressions en langues africaines¹³¹, et parfois des mots de la langue française transformés, émaillent aussi les dialogues et la prose en français. Ces figures mettent l'accent sur l'appartenance africaine par l'étrangeté qu'elles revêtent dans le discours en français : « Mpoto », « baroupéens », « le masque tshokwé », « ékoukisson », « je pense très fort en lingala », « matabiche », « Andélé », « Ngantsiala introduisait des formules en kikangoulou ancien », « *Tata ayi / Nzala esili* », « tchipa », « toi-là », « Wapi », « roupéen », « père-côté-femme ».

Il s'agit d'unités sémantiques qui mettent l'accent sur l'oralité, ses sonorités et ses intensités. L'importance qu'elle revêt, même lorsque le narrateur raconte avec une

¹³¹ Kikangoulou, kikangoulou ancien, lingala,

syntaxe et un vocabulaire français des plus éloquents, souligne l'influence de cette tradition orale et d'une langue maternelle africaine (voire plusieurs) avec laquelle le narrateur, dans le récit, a grandi.

4. Organisation des unités sémantiques : structure thématique

Du point de vue thématique, l'éclairage différent apporté par le pont romanesque est donné par l'isolement sur une petite île, à l'écart des deux continents, africain et européen, et tout s'y concentre sous l'effet de la distance ainsi installée. Cet isolement dans l'île du pêcheur ouvre et ferme l'extrait. C'est en même temps la clé qui ouvre sur les premier et dernier tiers du roman selon la division que nous avons établie précédemment. Il fait office de lien entre ces deux parties. Dans la première, le thème de la métissité est principalement exposé à travers le prisme de la formation, de l'éducation. Il s'agit, par exemple, des images d'enfance liées au père européen, que ce soit les siennes, celles de l'oncle Ngantsiala ou de sa propre mère ainsi que des balbutiements de la quête de ce père en France : « Vêtu de sa tenue de dril blanc, mon père, immobile face au mât, suivait la montée du linge tricolore [...] Il a porté la main droite à la visière de son casque [...] j'ai fait le même geste. [...] Le Commandant me l'avait enseigné pour que je devienne un bon militaire » (le narrateur, ch. 20, p. 65);

« Le Commandant était long, long, long, comme le papayer-là, derrière toi. Ses cheveux,... j'ai déjà dit. Ses yeux? Couleur pondou, avec des lueurs semblables à celles du lion. [...] Si gaillard et téméraire était l'homme-là que même le vent de la tornade ne savait pas faire trembler sa paupière » (Ngantsiala, ch. 28, p. 93);

« difficile de préciser, à partir du témoignage de Ngatsiala aussi bien que de celui de Ngalaha, si [...] Leclerc était administrateur [...] ou bien déjà médecin » (ch. 38, p. 116);

« Outre sa passion pour les statuettes, les masques et les fétiches [...], le médecin César Leclerc fait [...] des annotations sur nos chants qui diffèrent des clichés répandus par la littérature coloniale » (archives, ch. 37, p. 114).

Il s'agit également de la formation du rapport amoureux, d'un amour maternel qui met en valeur son appartenance européenne, d'une part :

« Je pense à ma mère et me redresse, adoptant l'attitude qu'elle aime. Si elle était là, je feindrais d'ignorer son regard amusé. À voix basse, elle ferait remarquer à Oluomo ma ressemblance avec la Commandant [son père] » (ch. 2, p. 13);

et d'autre part, de la découverte du désir charnel pour une jeune femme blanche aux allures de métisse :

« Quand elle s'est retournée tout à l'heure, un flot de sang a envahi ma poitrine » (ch. 1, p. 9); « Un nez retroussé et un regard boudeur sous un feuillage carotte [...]. Des lèvres de mulâtresse au milieu d'une peau chair de poire » (ch. 39, p. 122).

Ses unités sémantiques qui traitent de la formation sont en relation contrapontiques autour du narrateur : c'est une mélange de points de vue sur les différences d'identité et, enfin, la réception qu'en a le narrateur métis.

Dans la troisième, le thème est repris avec un développement du malaise que la quête des origines installe avec la prise de conscience de l'altérité, que ce soit en Afrique ou en France et que ces deux extraits résument :

Malgré l'affection dont on m'entourait, je me suis souvent demandé si je n'étais pas un enfant recueilli. À bien y réfléchir, je ne pouvais être le fils ni du

Commandant ni de Ngalaha. Ma peau était différente de la leur, différente même de celle des albinos (Afrique, ch. 59, p. 184);

puis, alors que des policiers l'arrêtent, le prenant pour un fellaga :

Après tout, les Africains sont tous parents, non? [...] Car au fond, je suis bien un fellaga. Dans la rue, les enfants ne m'appellent-ils pas Ben Barek, pour les plus gentils, Sidi cacahuète, le bicot, pour les autres? [...] Quand je lis les journaux, je suis un Nordaf. Quand je traduis Sophocle, [...] quand je lis Confucius, Montaigne ou le contrat social, je suis aussi un fellaga. (France, ch. 65, p. 207)

La deuxième partie, le pont, est le lieu de la transition pour le personnage. Il passe de l'enfance insouciante, où sa métissité n'est pas sujet à confusion pour lui - il est simplement André -, à l'adolescence et à l'âge adulte, où il est confronté sans égards au regard des autres qui condamnent sa couleur de peau, aussi bien sur le continent africain, qu'il rejoindra aussitôt après l'épisode de l'île du pêcheur, que sur le continent européen, où il partira plus tard faire ses études.

Ainsi, les chapitres 47, 50, 53 et 57, qui se passent sur l'île et déroulent le récit de la fuite (face aux dangers du déracinement) où la dualité identitaire va prendre corps, font pendant aux chapitres 49, 52 et 56, autre épisode sur le même thème, cette fois en France et à l'âge adulte.

Dans le récit de l'île du pêcheur¹³², André sera initié par le griot Ngantsiala, son *père-côté-femme*, à la dualité de son métissage, tandis qu'au cours de sa quête du père français à Nantes, il perdra ses cauris, scapulaire indigène et fétiche symbolique de son appartenance africaine.

Au chapitre 47, André fuit dans la nuit du fleuve à pied puis en barque, avec sa mère et des inconnus (des passeurs) : la fin des colonies signifie pour lui, enfant métis de Commandant, l'expatriation en France. La crainte qu'il perde son identité africaine a

¹³² Chapitre 57.

décidé la tribu à le cacher, le temps que les événements permettent un retour sans danger sur le continent. André, effrayé, et riche des histoires de sa société, imagine qu'on l'a enlevé et qu'on l'emmène en esclavage : « [l]es esclaves sont d'anciens hommes libres qui ont oublié la vie d'hier. Si un membre de leur famille les reconnaît et les interpelle, ils l'insultent et courent se protéger dans la case du maître. » (p. 147) Passant du sommeil à l'éveil, il prend conscience que ce périple « n'est plus un cauchemar, mais la nuit réelle » (p. 147).

Au chapitre 50, le personnage continue d'exprimer l'incompréhension liée à la perte de ses repères (« [j]e ne me suis plus jamais retourné » (p. 156), répète-t-il en écho aux injonctions émises par des adultes dans le précédent chapitre : « [e]n voyage, Andélé, il ne faut jamais regarder en arrière » (p. 149). Arrivé sur l'île, il est confronté à une langue qu'il ne connaît pas. Cependant, sa peur est adoucie par le rythme des tams-tams et de chants de bienvenue (p. 156).

Au chapitre 53, le temps a passé et l'heure est au retour de Ngantsiala à qui André servira de traducteur. Les langues (kikangoulou, kikangoulou ancien et celle de l'île) se mélangent et l'incompréhension de l'une à l'autre cesse lorsque tout le monde chante et bat le rythme. Les mots n'ont pas d'importance : c'est la musique qui les unit.

Au chapitre 57, Ngantsiala, après avoir expliqué combien il est encore dangereux pour l'âme africaine d'André qu'on le reconnaisse comme le fils du Commandant Leclerc, lui ordonne au cours d'une cérémonie improvisée d'oublier son nom européen et d'adopter un nom africain, Okana :

L'enfant ne peut quitter sa mère avant que la geste des Anciens ne lui ait été relatée en détail, non pas seulement pour qu'il en ait connaissance, mais surtout pour la graver dans l'argile de sa mémoire. Avant que sa tête n'ait reçu leurs

secrets, avant que son âme ne se soit colorée de manière indélébile du pigment de la race, l'enfant doit demeurer enroulé dans le pagne maternel. (p. 178)

Le chapitre se termine par un rituel qui accompagne le changement de nom et sous un ciel qui annonce de fortes intempéries.

À cette confusion identitaire de l'enfance, la perte de ses cauris, alors qu'il cherche à retrouver ce père français, fait contrepoint. Le narrateur tente, tout en étant confronté à l'hostilité des Français dont il croise le chemin ce soir-là, de joindre par téléphone l'homme qu'il suppose être son père, mais personne ne répond. Il s'aperçoit, en cherchant à se rassurer au contact de ses cauris, qu'il les a perdus. Alors commence une quête des fétiches dans la nuit d'une ville qu'il ne connaît pas (ch. 49).

« [D]es bouffées de sueurs froide [l]'envahissent, et [il] pense fort, très fort en lingala, en kikangoulou. » (ch. 49, p. 161) Il attend longtemps avant qu'un taxi veuille bien le conduire là où il pense avoir perdu le symbole de son appartenance africaine, dans le quartier éloigné d'un stade de football. Là, le gardien de nuit, comparé à Erich Von Stroheim parce qu'aussi impressionnant que le « monstre » du cinéma muet, apparaît tel un personnage d'outre-tombe qui détient les clés du paradis ou de l'enfer, en tout cas des grilles qui donnent sur les gradins et, peut-être, les précieux cauris. Mais les lieux sont vastes et vidés du public à cette heure de la nuit : tout se ressemble et la lampe torche du gardien n'éclaire que les détritiques abandonnés sur le sol. Le narrateur finit par lui laisser le numéro de téléphone de son hôtel, au cas où il retrouverait son trésor identitaire (ch. 52).

À peine sorti du stade, sous les rafales de vent et la pluie, il se fait arrêter par des policiers qui poursuivent des Arabes : ils le prennent pour un des leurs à une époque où

ils sont facilement considérés comme de dangereux fellagas, étant donné les luttes de libération en Algérie (ch. 56).

Ces deux visions de la perte d'identité se déroulent de la même façon, sous forme de cauchemar où l'émotion, sous les traits de l'irrationnel, l'emporte sur la raison. La peur de l'inconnu, figurée par des langues étrangères (langues africaines inconnues et langue arabe - « Asma », p. 174), un lieu retiré (l'île et le stade), des personnages de l'ordre de la mythologie (les hommes-panthères faiseurs d'esclaves, p. 147, le Dongolo Miso, p. 148, le gardien-Eric Von Stroheim et le griot Ngantsiala¹³³), la nuit et les intempéries (vent fort et promesse de tempête, ch. 57; tornade et rafales de vent, ch. 56).

Le narrateur se voit imposer des choix ou, tout du moins, se demande s'il doit en faire, mais en fait, il n'y a pas de choix possible. Origines africaine et française sont toutes deux siennes. Les deux récits cauchemardesques traduisent en variation sur le même thème la peur de ne pas exister si l'une des deux composantes vient à disparaître.

Les deux chapitres du dancing viennent en contrepoint aux chapitres précédents. Ils se déroulent au son d'une musique qui unit les tenants du métissage dans une danse amoureuse. Cette union musicale est empreinte des accords que lui a prêtés l'union des deux continents en transcendant les différences qui les séparaient. Il n'est plus question de choix entre appartenance africaine et appartenance européenne. Noirs et Blancs au

¹³³ Description du griot dans ses fonctions page 64 : « Dans son habit d'apparat, il m'avait effrayé. Était-ce bien lui ou quelque Dongolo Miso envoyé par une tribu ennemie? [...] L'oncle était aussi terrifiant qu'un masque mpounou. Une longue ligne de mpembê descendait du front, courrait sur l'arête du nez et divisait la face en deux, un côté enduit de rouge, l'autre de jaune », etc.

dancing ne reconnaissent pas ce type de barrière identitaire. Ils s'associent comme le font les noires et les blanches de l'écriture musicale :

Quelques pas seulement et je mesurais la science de la cadence de ma cavalière
Oh When the saints
Elle connaissait le rythme du pas de la tribu. (p. 151)

La chanson qui les unit est un gospel à l'origine qui, à partir des années trente, s'est transformé en un classique de jazz. Les paroles non retranscrites dans le chapitre traduisent l'héritage laissé par les disparus et les futures retrouvailles sur une nouvelle rive ensoleillée¹³⁴. Ce choix musical est symbolique du passage d'un élément représentatif de la stricte communauté noire, le gospel, lié alors au deuil et à la spiritualité, à un élément représentatif de la naissance d'une identité mixte (l'américaine) qui associe Noirs et Blancs, à savoir le jazz. Il s'agit dans le chapitre d'une relation harmonique entre l'affirmation africaine-américaine qui sert de modèle à la Négritude et le récit du jeune couple mixte, André le métis et Fleur la blanche. Elle est fille d'un médecin et ancien colon dont elle a hérité l'amour de l'Afrique et dont nous apprendrons plus tard qu'il est aussi le père qu'André cherche à retrouver (pp. 300-305).

Au deuxième chapitre de ce récit du dancing, le couple André-Fleur se rapproche dans une danse érotique qui promet, symboliquement, un avenir au métissage. Au son d'une chanson qui évoque la colonie et un bateau qui lève l'ancre, le narrateur se voit « en capitaine délicat [et] elle [en] pirogue fendait le courant » (p. 158) :

¹³⁴ John et Evelyn Mc Cutcheon, *The Island Song Book*, Chicago, 1927, p. 9 : « We are trav'ling in the footsteps/Of those who've gone before /And we'll all be reunited/On a new and sunlit shore ».

[s]on pas suivait le mien comme si depuis des lunes et des lunes c'était la chanson espérée de deux êtres entraînés à cette danse, de deux êtres qui se recherchaient depuis des siècles et des siècles! (p. 159)

Ils se retrouvent sur un territoire commun : la musique.

Celle-ci définit, somme toute, le rythme imprimé par la mémoire ancestrale, *in situ* ou hors territoire, mais que la marche du monde a métissé, à l'image du narrateur.

Cette dimension qui définit chaque peuple, chaque culture à la mesure de son histoire, est très complexe à retracer parce que le brouillage de la censure culturelle et sociale de la colonisation a eu pour effet d'altérer l'organisation, l'expression et la perception des composantes constitutionnelles d'une identité.

L'intervention de la société européenne patriarcale, incarnée par le père biologique du narrateur, a, en quelque sorte, coupé le cordon ombilical qui reliait la négritude à sa matrice : la société africaine matriarcale, grande famille ici représentée par la puissance de la tribu, par le bouquet de langues maternelles, du lingala au kikangoulou, et par l'héritage du « père côté-femme » (p. 179), l'oncle et griot Ngantsiala.

Le narrateur oscille du début à la fin entre ces deux rives, entre racines et européanisation, et cela sur le fil conducteur d'une musique omniprésente, intérieure autant qu'extérieure. Langue, rythme, chant, musique, parole de la tribu et culture occidentale, telles les composantes d'une partition, sont intrinsèquement liés les uns aux autres, dans le silence ou l'expression, selon les circonstances, mais toujours partie prenante.

Dans cette quête, la part de musicalité de cette identité se donne à entendre comme un fondement, comme une partition intime que le narrateur accorde au diapason

de son environnement, nonobstant les limites ou difficultés de cet extérieur, et à travers laquelle il trouve sa propre justesse, sa propre cadence et exprime son identité. Comme une seconde peau, ou une première peau, en fait, sous celle café au lait que le narrateur affiche, ils jalonnent ce parcours identitaire qui nous mènera à la conscience de sa métissité :

[La vie de l'humanité] ne se développe pas sous le régime d'une uniforme monotonie, mais à travers des modes extraordinairement diversifiés de sociétés et de civilisations; cette diversité intellectuelle, esthétique, sociologique n'est unie par aucune relation de cause à effet à celle qui existe sur le plan biologique [...] : elle lui est seulement parallèle sur un autre terrain.¹³⁵

Il en va de même si l'on cherche à définir la part d'africanité de cette identité : on se heurte à l'incontournable pluralité qu'offre le métissage culturel et social auquel est confronté le narrateur. Nous allons, pour clore cette analyse musico-littéraire, consacrer quelques pages supplémentaires à une analyse thématique plus globale en nous concentrant sur le rapport contrapontique entre écriture et oralité. Ce sont les deux pôles auxquels le narrateur revient tout au long du roman dans sa quête des origines.

5. *Écriture et oralité : la quête des origines*

Les *Carnets de voyages* de César Leclerc conservés par les archives « fourmillent de détails précis et captivants » (p. 90) qui redonnent vie au Congo colonial, celui de l'enfance d'André (prononcé *Andélé* par les personnages africains), de même qu'ils lui permettent de constater la saine curiosité que ce père (dont le prénom est prononcé *Suzanne* par les personnages africains) manifestait à l'égard des mœurs africaines, la sympathie et l'intérêt qu'il leur accordait malgré le racisme de la grande majorité des

¹³⁵ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, p. 11.

colons. Ainsi ce blanc-là cherchait-il à comprendre, à la mesure de sa sensibilité et de son éducation européenne, cette identité si différente de la sienne, et plus précisément le faisait-il en tentant de transcrire l'oralité, forte présence qui rythme le quotidien des Africains :

Fatigant, le voyage en pirogue. Fatigant le tam-tam lancinant du barreur qui tape avec un bâton le fond d'un bidon vide. Il rythme les coups des payeurs qui chantent pour se donner du muscle et de l'endurance. L'un chante un couplet, les autres reprennent en chœur. D'après la traduction de l'interprète, ce sont toujours des chansons improvisées sur l'actualité. Ainsi, hier, comme je les pressais d'avancer pour arriver à l'étape avant la nuit, ils ont chanté : " La madame elle nous dit" (solo), puis en chœur : " Tamboula, tamboula! " (avance, avance!), puis " le moundélé, le moundélé mnéné " (le Blanc, le grand Blanc), " le Commandant, le boy, le capita ", etc., et toujours " Tamboula, tamboula ".
[...] Il semble qu'il y ait peu de variété d'un couplet à l'autre dans ces chansons et, à force d'en entendre une ces jours-ci, je l'ai apprise par cœur. (pp. 114-115)

Il semble qu'il cherche à comprendre l'homme noir et sa tentative de transcription de l'oralité reflète son intérêt pour les « sauvages » et le rôle singulier de leur fonctionnement musical, rythmique. Contrairement au commun des colons, il ne réduit pas l'identité africaine à une expression sans valeur héritée, mais note avec curiosité et dans le détail son altérité : « Ce n'est pas un troupeau d'esclaves sans âme et sans intelligence qu'il peint, mais des êtres dont il s'aventure même à vouloir expliquer certaines coutumes. » (p. 90)

Il n'en demeure pas moins que sa vision est celle d'un spectateur certes séduit, voire fasciné, par l'identité africaine, mais tout de même étranger à la culture qu'il observe. Il est un spectateur riche de ses propres données culturelles, aux antipodes de celles de la société congolaise, puisqu'il écrit l'oralité, utilisant pour transcrire ses observations et ses impressions, selon la lecture d'André, « [une] rhétorique démodée » et « [d]es formules [qui] font sourire » (p. 27).

Il note toutes les différences entre l'homme noir et l'homme blanc qu'il représente et défend, ne serait-ce que par l'écriture. La société africaine se raconte, elle, par la voix du griot. Elle n'a pas encore adopté la voix de l'écriture qui représente une sorte de petite mort, puisqu'un large pan de l'identité africaine, dans ce roman, est fortement ancré dans l'oralité. L'expression vivante, changeante puisque vivante, permet à son homme-orchestre, le griot, de ne jamais raconter exactement de la même façon les mêmes récits. Le conteur œuvre de mémoire, en fonction de son auditoire, des circonstances et sa voix s'adapte au rythme des événements qui modèlent et l'héritage oral de générations de conteurs et les contours de l'identité du peuple dont il est et auquel il s'adresse. Grâce à cette structure atavique, culturelle et sociale, il improvise, comme un acteur ou un musicien pour qui son art est devenu une seconde nature. Cela n'est en rien une des propriétés de l'écriture, car celle-ci n'a pas cette qualité de la parole d'être constamment en mouvement et elle ne se produit pas dans les mêmes conditions. Elle tend à saisir le vivant, mais ne peut être son équivalent¹³⁶ :

[L]es textes demeurent les récits qu'un milieu se raconte [...] ces "légendes" symbolisent les altérations provoquées dans une culture par sa rencontre avec une autre [...] ils forment des "discours sur l'autre" à propos desquels on peut se demander ce qui se raconte là, dans cette région littéraire décalée par rapport à ce qui, d'autre, se produit [...] De quel rêve ou de quel leurre [l'écrit] est-il la métaphore?¹³⁷

Les mots de César Leclerc, qui raconte ce monde à travers les yeux et la réflexion de l'étranger empreint des présupposés de sa propre culture, ne peuvent traduire l'oralité en l'immobilisant par le biais de l'écriture, et encore moins transposer une de ses caractéristiques principales : une nette dominance de l'improvisation, selon

¹³⁶ Le griot Ngantsiala se méfie de l'écriture et refuse que son protégé prenne des notes lors de leurs échanges, p. 51.

¹³⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 217-218.

les événements et l'environnement en présence. Le concept d'archives fait disparaître cette propension à l'improvisation. André n'y trouve pas son compte. Il ne peut se reconnaître dans cette absence qui, s'il l'acceptait, reviendrait à consentir au deuil d'une pratique sociale séculaire inhérente à son éducation, à la société-tribu-famille dans laquelle il a grandi et dont il partage les valeurs. Les *Carnets de voyages* établissent une mise à distance dans le temps et dans l'espace et « [cet] ouvrage du médecin César Leclerc [...] informe [le narrateur] sur [s]on pays et [lui] en fournit une connaissance livresque et théorique que la connaissance plantaire de la brousse ne remplace pas » (pp. 213-214).

La plume de « Suzanne » fige de potentielles sources d'informations identitaires par une observation pour ainsi dire scientifique parce qu'il ne fait pas état de ses émotions, de ce que ça lui fait, cette confrontation *in anima vili* (p. 230), si ce n'est quand il écrit que le « tam-tam lancinant du barreur » le fatigue et qu'il s'exclame sur la qualité des voix et du rythme de ses hommes (p. 114). La culture française qui est la sienne ne rythme pas les gestes du quotidien de la même façon : pas de percussionniste improvisé pour habiller et habiter l'effort physique (en l'occurrence, le geste répétitif du rameur) dans la société dont il est issu, pas plus que de « mise en train par échange de formules codées » (p. 52), de la teneur de celles que le narrateur échange avec son oncle et griot Ngantsiala comme, par exemple, les « nian, nian » et les « yéhé, héhé » qui ponctuent, qui rythment leur dialogue.

Par conséquent, André-Andélé finit par se rendre compte que « ces *Carnets de voyages* ne [le] font guère avancer dans la recherche de [ses] origines » (p. 214), pas plus que « les souvenirs de [s]a mère [et] la tradition orale que rapporte Ngantsiala ne

[lui] permettent de [se] faire une idée claire du profil de [son] père » (p. 213). Ce témoignage lui offre une peinture coloniale, historique et géographique de son Congo natal. Elle ne laisse rien transparaître des liens que l'auteur a pu tisser avec les membres de cette société et plus particulièrement de la famille qu'il a formée avec Ngalaha et de l'enfant qu'elle a eu de cet Européen : lui-même, fruit du métissage dont il a tant de mal à définir l'identité *Afriques*.

Quand bien même ces archives relatent la présence du chant et du rythme au cœur de l'identité dont le narrateur cherche à définir les origines, le papier et l'encre ne laissent rien paraître du mouvement des émotions du commandant Césaire Leclerc. Ils ne peuvent remplacer ou compléter « la tradition orale [...] souvent entourée de brumes » du griot et de sa mère. L'écriture nourrit ici une illusion identitaire parce qu'elle donne une information fragmentaire. Elle agit comme un trompe-l'œil qui, dans un premier temps, offre les apparences de la vérité, puis très vite, dès qu'André-Andélé s'en approche (il a lu plusieurs fois les Carnets et en a recopié des passages (p. 51), elle révèle ses manques et ses promesses illusoires. Le témoignage écrit de son père ne comble pas les silences de la tradition orale des origines maternelles.

Notre chercheur d'*Afriques* oscillera tout au long du roman entre les deux, ne trouvant ni dans la tradition écrite ni dans la tradition orale une réponse qui le satisfasse entièrement, de celles qui colleraient au plus près de ses sensations et de ses émotions, à l'image de la définition que « le père-côté-femme », Ngantsiala, lui donne de sa métissité – que lui accepte et reconnaît. Le griot en fait une force, une identité passerelle vers un renouveau et non une infirmité, lui promettant à la veille de son départ pour l'Europe « qu'[il] reviendra et [qu'il] plantera des arbres d'une essence inconnue, et

[que] leurs feuilles bruissent, et [que] les saisons changeront » (p. 111). Son identité serait ainsi le fruit sonore du parcours africain et du parcours européen, du côté mère et du côté père, et elle serait aussi valable et différente que ces deux matrices le sont.

Écriture et oralité ne peuvent en effet raconter la même histoire, la première transformant la seconde en tentant de la dompter. « [D]ans la société sauvage, étalée sous le regard de l'observateur comme un pays immémorial (‘‘ les choses ont toujours été ainsi ’’ dit l'indigène), on suppose une parole qui circule sans savoir à quelles règles silencieuses elle obéit. »¹³⁸ Il ne s'agit apparemment pas d'un ordre écrit, mais plutôt de quelque chose dont la présence est très ancienne et dans laquelle nous nous inscrivons. Il se pourrait que parmi ces règles silencieuses, qui rendent la tâche si complexe à l'écriture, soit une part de musicalité, immémoriale en tant qu'élément de l'identité primordiale, souffle et langage à la fois qui se passe de mots, qui existe avant les mots ou en parallèle et qui les nourrit. Une part de musicalité qui serait à l'origine d'une identité qui donnerait aux *Afriques* du titre du roman leur sens et leur place, à l'image d'un entre-deux qui lierait le tout, dont la symbolique serait somme toute celle du fleuve Congo qui, dans cette quête, sépare autant qu'il unit les deux rives qui ont creusé son lit.

6. *Oralité, musicalité et mémoire du corps*

Toute écriture bruit d'une intense nostalgie musicale : authentique souffrance [...] d'un état premier entièrement dévolu à la sonnance et au rythme (battement du cœur de la mère rythmant le raffut organique du doux nid amniotique...). Aussi l'écriture est-elle décryptage éperdu, pathétique, de la musique du monde. Pathétique, parce qu'effectuant sa transcription dans l'ordre muet des choses, fouillant dans les archives de la sensation à la recherche d'une impalpable, ineffable épiphanie musicale. L'ordre musical du réel se dérobe à mesure que s'avance le langage dans le vaste chantier du sens, non sans avoir contaminé toute

¹³⁸ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 215.

tentative d'énonciation [...] la musique nous réconcilie avec le présent – la présence, plutôt – nous assemble à nous-mêmes [...] ¹³⁹

Si le roman commence par l'expression du plaisir que prend le narrateur en écoutant une conférence, c'est parce qu'il « savoure la structure de l'exposé », bien sûr. Sa scolarité sur les bancs de l'école française lui fait apprécier les qualités de l'écriture préalable à la prise de parole en public d'un orateur européen. Mais c'est surtout parce que ce dernier est « détaché de son texte », qu'il « gesticule comme un Africain en palabre » (p. 20) et qu'ainsi, il « reçoit les phrases de son discours comme celles d'un morceau de musique envoûtant » (pp. 9-10) où l'émotion l'emporte sur les mots, de la même façon qu'il a toujours reçu celles du griot dont la parole est spectacle de l'oralité (p. 64). En effet, lorsque l'oncle Ngantsiala prend la parole pour la délivrer, il la met en scène dans un imaginaire débridé. Il le fait d'une telle façon que l'auditeur ne sait plus le vrai du faux, ni si oui ou non la réalité est bien celle que l'on lui donne à apprendre sous l'empire du colonialisme. Il se laisse embarquer par l'émotion que véhiculent les mots du griot, selon la vie qu'il leur donne, dans l'univers qu'il leur confère grâce au sens qu'il leur prête, mais aussi par le rythme particulier des langues africaines qu'il utilise et dont la musicalité est forcément différente de celle du français. Dans cette relation à la langue, le pouvoir des mots n'est plus celui de la raison emprisonnante, mais celui d'une liberté de sens que la raison ne peut saisir. Il s'agit donc d'un espace dans lequel l'oppression n'a pas de prise, où le mot n'est loi que dans la mesure où il se donne à l'imaginaire et au Kikangoulou qui le traduit. Pour le narrateur, cette parole appelle les instruments de musique : alors que Ngantsiala raconte, André pense qu'il « manqu[e] le tam-tam, la sanza ou le balafon » (p. 52).

¹³⁹ Enzo Cormann, *op. cit.*, pp. 52-53.

Il en est de même avec le chant de sa mère et les berceuses d'Olouomo dont la mélodie, qu'il essaiera de retrouver de mémoire plus tard, à la guitare, pour la transmettre au fils qu'il aura (p. 16), est plus importante à ses oreilles que le sens des mots qu'il ne saisit pas encore :

Je n'en comprends pas les paroles. Pourtant, si elle s'arrêtait, je la prierais aussitôt de reprendre. À cause de la magie de la mélodie [...] Elle monte d'un ton, se rapproche du cri, puis redescend, souriante, les yeux malicieux et rassurants [...] Sa voix plane un moment et poursuit son mouvement jusqu'à la hauteur du murmure. Certaines phrases sont comme tissées de mots de protestation, d'autres de colère [...] J'essaie de retenir chaque note, chaque mot de la langue mystérieuse [...] je savoure la mélodie. (pp. 11-12)

Les mots ne sont pas encore, en quelque sorte, habillés de leur fonction réductrice, c'est-à-dire du sens presque unique dans lequel les dictionnaires les enferment. Leur inadéquation avec ce qu'ils tentent de nommer se perd ou s'efface pour laisser place à un monde de sensations tout aussi parlant, mais d'une toute autre façon parce qu'il est révélateur de l'insaisissable, de la part de musicalité de l'être qu'aucun censeur ni même aucun théoricien ne pourrait soumettre à une loi quelconque, même linguistique.

La parole ainsi offerte, musicale avant tout, fait partie intégrante de celui ou celle qui donne à entendre ce qu'il est, avec ou sans mots, c'est-à-dire ce à quoi tout son être sensible est présent où qu'il soit. Ce mouvement musical est identitaire en ceci qu'il ne remet pas en question la perception du monde d'André. Il ne divise pas sa créolité en deux couleurs distinctes, mais il les réunit en une source sonore harmonique et rythmique dont le corps véhicule et traduit les perceptions et les sensations.

Un des passages les plus pertinents à ce sujet est celui où il raconte la façon dont il écoute la radio quand il va chez le « Baroupéen » pour qui travaille sa mère à

Brazzaville. Alors qu'il écoute très attentivement les nouvelles sur Radio-Brazza, dans le silence absolu que l'employeur exige, il entend, lui, une ritournelle, c'est-à-dire un air de musique, au lieu du discours soutenu par des phrases régulièrement répétées, comme le refrain d'une chanson, que délivrent les ondes en français :

Radio Paris ment
Radio Paris ment
Radio Paris est allemand. (p. 211)

Le plus édifiant dans la façon dont il traite ce message radiophonique est qu'il donne spontanément en frappant dans ses mains un rythme à ces paroles qui pour lui n'en ont pas, ou n'ont pas celui qui les lui rend perceptibles : « En reprenant la ritournelle, je frappais dans mes mains pour lui donner le rythme qui lui faisait défaut. » (p. 20) Telles qu'elles sont présentées, elles manquent d'un élément identitaire rassembleur, faiseur d'unité et de sens à son oreille. Peu lui importe la valeur sémantique et historique de ces informations : en les rythmant à la mesure de son identité, il les accorde finalement à son système de réception, ce qui lui permet de les assimiler sans confusion, sans plus devoir faire un choix entre l'une ou l'autre de ses composantes, qui l'une sans l'autre ne peut traduire son être. Les deux sont constitutives de son identité, indépendantes finalement d'une raison qui voudrait qu'il soit l'un ou l'autre, mais surtout pas les deux à la fois. Il n'est ainsi ni plus particulièrement André ni plus particulièrement Andélé, mais singulièrement André-Andélé. « La musique [le] réconcilie avec le présent - la présence, plutôt - [l']assemble à [lui-même].¹⁴⁰ »

C'est parce que la musique peut créer un univers de temps virtuel [...] qu'elle peut conduire "[au] monde où les choses ne sont pas soumises à l'espace et au temps". Les Balinais parlent [...] d'un état qui peut être atteint par la danse et la musique [...] dans lequel les gens prennent une conscience aiguë de la véritable

¹⁴⁰ Enzo Corman, *op. cit.*, p. 53.

nature de leur être, de l'«autre moi» qui est en eux et dans les autres humains, de leur relation avec le monde environnant.¹⁴¹

L'on peut même dire qu'il se rend maître d'une langue qui lui a doublement été imposée, puisque au contraire de la langue qui nous attend dans notre culture donnée, dès lors que la parole nous est accessible, celle-ci, le français, est venue le déposséder du fonctionnement linguistique, et donc social, de la langue d'origine qui correspondait à une identité culturelle et sociale particulière. Il s'agit bien entendu de celle de son Afrique natale et, par là-même, de celle de sa mère, que l'on a interdite parce qu'elle fait partie de l'identité niée par le colonialisme.

Cette langue, le français, est celle d'André par la force de l'histoire et de sa scolarité, symboliquement chargée de façon négative par le poids de cette histoire. L'appropriation rythmique qu'il fait de sa langue-dualité, pour sortir de cette dualité liberté/oppression qu'elle contient, retourne une situation tronquée, celle du français, dirons-nous, conventionnel, en faisant danser les mots d'une façon inattendue, c'est-à-dire en les offrant à une musicalité, une rythmique qui n'appartient qu'à lui et ne peut refléter la prison de « nos ancêtres les Gaulois » imposée aux enfants sur les bancs de l'école coloniale. Le personnage prend le pouvoir en passant d'esclave du fonctionnement classique de la langue imposée à créateur d'une nouvelle langue, identique parce qu'elle utilise les mêmes mots, mais nouvelle et différente par sa rythmique.

Cette part musicale de son être le recentre dans une quiétude qu'il ne sait trouver quand il s'attache seulement à l'une des facettes de ses origines. Quand il se trouve dans

¹⁴¹ John Blacking, *Le sens musical*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 61.

un environnement où l'une des deux cultures, où l'une des deux voix prend le pas sur l'autre, celle qui est absente fait toujours défaut.

Cela est également flagrant dans ses choix musicaux : il se reconnaît dans des styles issus du mélange des couleurs identitaires. En effet, les musiques qu'il écoute, qu'il joue et sur lesquelles il danse ont toutes des origines africaines. Elles sont toutes nées de la confusion et du désarroi dus au déracinement auquel les esclaves et leur descendance créolisée se sont trouvés confrontés. Tout comme le narrateur le fait, ils ont pu exprimer ces transformations intrinsèques, imposées à travers l'interdiction de toute autre forme de revendication identitaire propre, ainsi que par la perversion des repères culturels et sociaux. Sous l'influence de ses origines partagées et, qui plus est, contestées d'un côté comme de l'autre, André est entièrement lui-même dans l'expression de la part de musicalité de son identité.

En effet, le jazz, le meringué, la rumba et le mambo, toutes ces musiques que le narrateur écoute et sur lesquelles il danse, expriment une identité métissée qui réconcilie la dualité de ses *Afriques*, tout en symbolisant la liberté dans laquelle ce métissage qu'il habite et qui l'anime peut exister. Il n'est soumis à rien d'autre qu'à la profondeur de son être à travers la part de musicalité de son identité, seule médiation harmonique et juste, sans compromis ni frustration, qui soit entre lui et son monde, entre lui et sa pluralité.

Ainsi, alors qu'il passe une soirée dans un dancing de Nantes avec des « nègres nantais », il observe combien musique et danse expriment l'identité, la sienne au même titre que celle de la communauté présente. Les Nègres « dansent pour dépasser le parapet des mots » et les Blanches sont « soudain devenues sœurs naturelles des

étrangers » au son de l'orchestre. Ils évoluent de concert aux rythmes du mambo « comme si le compositeur avait écrit la musique à l'intention d'enfants tristes éloignés de leur soleil » (p. 139), leur permettant ainsi de « s'assembler à eux-mêmes » et de se rassembler dans une sorte de bulle identitaire sans frontière ni temps ni espace autres que ce que chacun vit de l'intérieur : la musique, expression poétique d'une identité composite.

Quant à la langue, et plus précisément à sa « portée »¹⁴², l'importance de sa mélodie et de son rythme dans la reconnaissance de soi et des autres est largement illustrée au cours du roman. Les épisodes sont nombreux où elle est le symbole d'une identité, perdue ou enfin retrouvée : lorsque des gens du village d'origine retrouvent Joseph, le dernier compagnon de Ngalaha, qui a été enlevé dès son plus jeune âge, puis éduqué en français par les colons, ce dernier ne se reconnaît pas dans leur dialecte et il a peur. Sa famille-tribu pense alors que son âme lui a été volée parce qu'ils ne partagent plus la même musique, la même rythmique; lorsque Ngantsiala et Ngalaha se retrouvent sur l'île du pêcheur, ils s'adressent tout d'abord l'un à l'autre en chantant (p. 167); lorsqu'André retrouve Vouragan à Nantes, les deux frères d'*Afriques* s'expriment au moyen d'une tour de Babel des langues qui sont les leurs, en passant de l'une à l'autre sans transition, en toute improvisation musicale, pourrait-on dire, chaque instrument donnant sa voix à l'histoire : les sonorités du français se mélangent à celles du kikongo, du kigangoulou et du lingala dont André dit plus loin que les voyelles chantent (p. 22), très librement (p. 14).

Il y a aussi les moments où il pense avoir perdu son identité, et où là encore sa musicalité rassemble ses *Afriques* en lui, le métis, dont la perception du monde est tissée

¹⁴² Double sens ici : portée musicale et importance des effets d'une langue donnée.

de rythmes et de notes de musique. « Laisse-le introduire le pas de la tribu dans son corps. Laisse faire la nature et la force du rythme » (p. 105), disaient les tantes à Ngalaha pour que l'enfant qu'il était s'imprègne de la voix des tam-tams. Et plus tard, lorsqu'il arrivera chez Vouragan en France et que celui-ci lui fera écouter un jazz qui s'est éloigné de ses *Afriques*, il dira que « sans le rythme du tam-tam de la Nouvelle-Orléans [ancienne ville coloniale à l'origine du jazz et du blues] [...] [s]on pas ne sent pas le sol et perd le sens de l'équilibre. » (p. 34) La part de musicalité de son identité est toujours présente. Elle manifeste un aspect de son identité dans une constance qu'aucune altération, quelle que soit sa teneur, ne peut ébranler.

Conclusion

Ainsi en est-il tout au long du parcours du *Chercheur d'Afriques* : recentrer le monde dans une musicalité qui permette d'entendre les influences qui donnent voix à la part d'africanité de l'identité en question, sans pour autant évincer ses composantes occidentales.

Il semble en effet qu'Henri Lopes, par les choix structuraux et thématiques qui font son roman, défende une identité aux influences multiples. Il a choisi, pour illustrer son point de vue, les caractéristiques musicales qui participent des fondements de l'identité, en jouant d'instruments littéraires qui lui ont permis d'établir un dialogue polyphonique entre la civilisation africaine et la civilisation occidentale qui divisent le narrateur métis dans sa quête des origines.

Il revient, en soulignant les traits de l'héritage musical africain, à la thèse du président poète qui, comme nous l'avons vu, affirma la « tournure propre, [le] style et [l'] irréductible singularité » de l'identité africaine. Si la vision senghorienne soulignait les valeurs de la raison intuitive, de l'émotion, de la musique nègre et du corps nègre qu'elle entraîne dans ses rythmes, à une époque où l'affirmation du Nègre passait plutôt par la reconnaissance de sa raison discursive, elle est sans doute plus d'actualité aujourd'hui que la musicalité de l'homme noir a fait ses preuves en imposant son altérité, aussi bien que son appartenance à l'humanité dans nos sociétés multiculturelles.

L'écriture musico-littéraire d'Henri Lopes débarrasse l'identité africaine d'une authenticité aujourd'hui mythique, ou tout du moins clichée, étant donné l'histoire qui unit les hommes des deux continents et celle qui a vu naître des identités afro-occidentales dans le Nouveau Monde. Les apparences trompeuses, comme la couleur de

peau, noire ou blanche, de certains personnages du roman (André, Vouragan, Joseph et Fleur, par exemple), l'utilisation d'une langue donnée (français, kikangoulou, kikongo) ou la situation géographique ne peuvent plus traduire ni l'appartenance culturelle radicale, ni la non-appartenance à l'une ou à l'autre culture. Cette écriture relève de l'expression d'une liberté inaliénable dans le mouvement d'une histoire qui, de prime abord, n'offrait à l'homme noir que résignation et négation.

Après la Négritude senghorienne, et césairienne également, la métissité lopésienne semble défendre le même humanisme, celui d'une culture-monde riche des appartenances qu'elle allie dans ses différences. *Le chercheur d'Afriques* souligne, par ses analogies pour ainsi dire omniprésentes avec la musique, ce que l'aliénation de la colonisation n'a pu annihiler, à savoir cette part insaisissable d'une identité que la volonté d'assimilation des peuples dominants n'a pu soumettre à l'hégémonie occidentale et qui, pourtant, définit si bien et musicalement l'être au monde de l'homme noir, dans toutes les nuances que son cheminement a dessinées sur et hors les sentiers de la terre natale de ses ancêtres bantous. Cette approche dépasse les besoins de reconnaissance purement africaine qui motivaient les auteurs et critiques de la post-indépendance du continent noir : elle accorde à cette identité une valeur diasporique empreinte des accords culturels sonnants et dissonants qui la constituent en insistant particulièrement sur l'héritage africain.

Présence forte dans le roman, la musique y est souvent plus puissante que les mots, telle une structure viable, une colonne vertébrale invisible, un avant-et-après-langage qui porte le sens du récit, puis le transcende dans sa construction comme dans sa réception. La musique est ici plus juste que les mots parce que les définitions qu'ils

offrent sont tronquées par leur propre nature. Ils ne parviennent pas vraiment à traduire les composantes de l'identité en question, tendent à faire le pain des *négrologues*, comme le formule si justement Stanislas Spéro Adotevi. Ils ne parviennent en fait qu'à départager des origines, alors qu'il s'agit, pour Henri Lopes, de concilier les appartenances.

En effet, la dichotomie identitaire à laquelle l'auteur confronte ses personnages ne prête pas au choix qu'elle semble pourtant vouloir imposer. Elle dessine, au contraire, une polyphonie, romanesque et musicale, distinguant les divers éléments qui la composent, chacun ayant voix au chapitre dans un dialogue autant formel que thématique.

Nous pourrions dire, en fait, que la musique joue le rôle principal dans *Le chercheur d'Afriques*. Elle est le souffle vital qui rassemble un tout identitaire déséquilibré par le choc de deux cultures qui s'appréhendent l'une l'autre dans les plus grandes difficultés aujourd'hui encore.

Henri Lopes jette un pont entre ses deux mondes par le biais d'une musicalité défendue par les textures à la fois musicale et littéraire du récit et de la forme qu'il emprunte pour se dire ou se chanter, dirait Édouard Glissant. « [C]e possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelques détails, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible »¹⁴³ est au fondement de l'identité explorée.

Il s'agit de représenter la part congrue de l'africanité tout en essayant, pour mieux en dessiner les contours, de saisir l'influence européenne dans la construction de l'identité métisse ou, plus précisément, des identités métisses. Il semble clair dans cette

¹⁴³ Édouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 22.

œuvre qu'il n'est pas question de supériorité ou de domination d'une culture, d'une société, d'un groupe ou d'un individu sur l'autre, mais d'un état des lieux qui offre une conscience, une compréhension de ce qui anime l'homme noir ou métis dans la deuxième partie du XXe siècle.

À l'instar de la vision qu'en offre l'humanisme de la Négritude, cet homme-là est noir, métis, voire blanc, mais de toute façon métis de culture, s'il ne l'est pas de peau. La perception qu'il a développée du monde dans lequel il vit se joue indissociablement, entre raison discursive et raison intuitive, sur le fil conducteur d'une musicalité qu'il exprime individuellement autant que diasporiquement.

Cette musicalité, ici romanesque, est mouvement intime et extime à la fois, individuel et collectif : le tout identitaire qui s'y joue en manière de contrepoint et d'harmonie révèle l'héritage africain. Elle est, en quelque sorte, libératrice du poids des interdits, des confusions, des non-dits et des peurs, de l'incompréhensible et de l'indicible du « bout du petit matin » d'un retour aux origines qui emprunterait les nouvelles voies d'une identité en perpétuel mouvement.

Le chercheur d'Afriques est le reflet d'une reconstruction identitaire nègre orchestrée par la musique. Telle une donnée constante et, selon les caractéristiques qu'elle offre sa terre nourricière, elle dessine des fondements identitaires imprégnés de siècles de civilisation. Les protagonistes qui se réclament de leur africanité reconnaissent par son expression les appartenances culturelles qui les animent, où qu'ils soient.

Ni l'émotion ni la raison ne sont ici l'apanage d'une unique race, contrairement à ce qu'affirmait la phrase provocatrice de Léopold S. Senghor, sans laquelle – il est

permis de le supposer – la réflexion des penseurs des trois continents confondus n'aurait pas conduit, en ce passage du XXe au XXIe siècle, à la reconnaissance de la métissité qu'explore encore aujourd'hui Henri Lopes à travers son écriture romanesque.

ANNEXE

Tableaux des présences géographique, langagière et musicale

Chapitres	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Présent France	X		X		X						X		X				X		X	
Enfance Afrique		X		X					X					X		X				X
Passé proche France			X			X	X	X		X		X		X				X		
Passé proche Afrique															X					
Présent Afrique																				

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Oralité	X	X	X	X	X	X			X		X				X	X		X		X
Écriture	X		X	X	X	X	X							X	X	X	X			
Babel			X			X		X		X			X		X			X	X	X

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
musique afr.		X		X				X	X	X										X
Mus./corps		X		X				X	X	X				X						X
jazz					X			X		X				X						
paroles								C											F	
Musique fr.														/					X	X
mixte*																				

* : rythmes nés de l'association de la musique africaine et européenne, mais aussi le tango

Chapitres	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Présent France															X	X	X			X
Enfance Afrique				X		X							X					X		
Passé proche France	X	X	X		X		X		X	X	X	X		X					X	
Passé proche Afrique																				
Présent Afrique																				

	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Oralité	X		X					X											X	
écriture	X					X	X						X				X			
Babel					X						X								X	

	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
musique afr.												X	X	/						
Mus./corps									X			X	X							
jazz									X			X		/						
paroles																				
Musique fr.																				
mixte*																				

* : rythmes nés de l'association de la musique africaine et européenne, mais aussi le tango

chapitres	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Présent France					X		X		X			X				X			X	
Enfance Afrique	X		X		X	X	X			X			X	X			X	X	X	
Passé proche France		X		X	X			X			X				X					X
Passé proche Afrique																				
Présent Afrique																				

	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Ora-lité																	X			
Écri-ture																				
Ba-bel	X	X	X	M		X	X					X	X		X		X	X		X

	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
musique afr.	X				X					X			X			X				
Mus./corps	X	X		X	X			X	X		X									X
jazz								X			X									
paroles				F				C			F		C			F				
musique fr.																				
mixte*		X		X							X									

* : rythmes nés de l'association de la musique africaine et européenne, mais aussi le tango

chapitres	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
Présent France			X		X		X	X							X					
Enfance Afrique	X					X		X		X	X									X
Passé proche France		X		X					X			X	X	X		X	X	X	X	
Passé proche Afrique																				
Présent Afrique																				

	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
Oralité																			X	
écriture	X				X	X	X						X							
Babel	X	X	X	X			X			X	X			X	X					X

	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
musique afr.						X							/	/					
Mus./corps									X			X	X	X					X
jazz																			/
paroles						X													
musique fr.									X			X	X	X					
mixte*																			

* : rythmes nés de l'association de la musique africaine et européenne, mais aussi le tango

Chapitres	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97
Présent France	X				X		X		X					X	X		
Enfance Afrique											X						
Passé proche France		X	X	X		X		X		X		X	X			X	
Passé proche Afrique																	X
Présent Afrique																	

	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97
Oralité											X	X					
Écriture	X	X	X			X			X			X	X	X			
Babel																X	X

	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97
musique afr.															X		
Mus./corps	/														Xt		
jazz	X	X	X												X		
paroles																	
musique fr.			X														
mixte*																	

* : rythmes nés de l'association de la musique africaine et européenne, mais aussi le tango

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus de base

LOPES, Henri, *Le chercheur d'Afriques*, Espagne, Seuil, 2006 [1990].

2. Ouvrages théoriques et méthodologiques

AROYAS, Frédérique, *La lecture musico-littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1970.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1946 [1927].

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1949.

BLACKING, John, *How musical is man?*, Seattle and London, University of Chicago Press, 1973.

BLACKING, John, *Le sens musical*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1998.

GILROY, Paul, *L'Atlantique noir*, Nîmes, Kargo, 2003.

JONES, LeRoy, *Le peuple du blues, La musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, 1968 [1963].

3. Ouvrages critiques sur la littérature africaine

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004 [1987].

CHEMAIN, Arlette et MOURALIS, Bernard, « Henri Lopes », in *Littératures francophones – Afrique – Caraïbes – Océan Indien*, Yaoundé, Édition CLE, 1994.

GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.

LEINER, Jacqueline, *Aimé Césaire : le terreau primordial*, Tübingen, Narr, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, Paris, Folio essais, 2008 [1952].

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

LOPES, Henri, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard Continent Noir, 2003.

MALONGA, Mulaka, Kadima Nzuji, *Héritages de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*, Paris, L'Harmattan, 2007.

4. Ouvrages généraux

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1946 [1927].

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1949.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 2006 [1939].

CORMAN, Enzo, « Comment cette chose est entrée en nous », dans *À quoi sert le théâtre?*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2005.

Mc CUTCHEON, John et Evelyn, *The Island Song Book*, Chicago, 1927.

DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1997.

DIAMOND, Jared, *De l'inégalité des sociétés*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat Paris, Folio essai, 2007 [1997].

FANON, Franz, *Les damnés de la terre*, Paris, La découverte, 2002 [1961].

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Poche Verdier, 2009 [1982].

MULAKA, Kadima Nzuji, *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris, L'Harmattan. 2005.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

SALA-MOLINS, Louis, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987.

SENGHOR, Léopold Sédar, « Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine », in *Cahiers Pierre Teilhard de Chardin* 3, Paris, Seuil, 1962

SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964.

SPÉRO ADOTEVI, Stanislas, *Négritude et négrologues*, Paris, Le Castor Astral, 1998.

STORR, Anthony, *Music and The Mind*, New York, Free Press, 1992.

TOWA, Martien, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude?*, Yaoundé, CLE, 1971.

VAN GORP, Henri, DELABASTITA, Dirk, D'HULST, Lieven, GHESQUIERE, Rita, GRUTMAN, Rainier, LEGROS, Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Suisse, Champion Classiques, 2008.

WEBERN, Anton, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Lattès, 1980.

WHITE, Bob, *Rumba Rule: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaïre*, Durham, Duke University Press, 2008.

5. Articles en ligne

AKA-EVY, J.-L., dans « Études Littéraires Africaines », 1997,
<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP798jmvinterview1.html>.

Bedin, Véronique et Fournier, Martine, « Lucien Lévy-Bruhl », Véronique Bedin et Martine Fournier (dir.), *La bibliothèque idéale des sciences humaines*, Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2009. Aussi en ligne
www.cairn.info/la-bibliotheque-ideale-des-sciences-humaines-article-254.htm.

LOCATELLI, Aude, « Littérature et jazz », *Littérature et musique*,
<http://www.fabula.org/colloques/document1285.php>.

Louisiana State University,
[http://appl003.lsu.edu/artsci/cffsweb.nsf/\\$Content/Prix+Louisiane/\\$file/lopes%20acceptance%20speech.pdf](http://appl003.lsu.edu/artsci/cffsweb.nsf/$Content/Prix+Louisiane/$file/lopes%20acceptance%20speech.pdf).

Université Laval, *Monsieur Lopes. Diplomate et auteur. Doctorat en lettres honoris causa*, 2002,
<http://www.rec.ulaval.ca/rectorat/Honneuretdistinctions/docteurshonoriscausa/NotesbiodesDHC/notesbioDHC0203/HLopes2002-03.htm>.

6. Document audiovisuel

BURNS, Ken, *Jazz*, 2004 [DVD].

Autres sources

La Bible, Paris, Éditions du Cerf, 1962. (Bible de Jérusalem)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Chapitre I	
Identité : une histoire sous influence	10
Introduction	10
1. Senghor & Négritude	11
2. Négritude senghorienne & marxisme	14
3. Négritude senghorienne & teilhardisme	16
4. Négritude senghorienne & civilisations	19
5. Émotion nègre & raison hellène	24
6. Critique post coloniale	25
7. Africanité déplacée ou les fondements d'une identité	29
8. Au fondement de l'identité : musique et musicalité	33
Chapitre II	
Biographie de l'auteur	41
Introduction	41
1. Trajectoire politique et littéraire	42
2. L'écriture nationaliste	45
3. L'écriture de la désillusion	47
4. L'écriture de la métissité	48
Chapitre III	
<i>Le chercheur d'Afriques</i> : une musique-fiction	51
Introduction	51
1. Les analogies musico-littéraires	53
2. Structure formelle : organisation des chapitres	59
3. Organisation des unités sémantiques : structure formelle	64
4. Organisation des unités sémantiques : structure thématique	67
5. Écriture et oralité : la quête des origines	75
6. Oralité, musicalité et mémoire du corps	80
CONCLUSION	88
ANNEXE	93
Tableaux des présences géographiques, langagières et musicales	

