

Paul KANA NGUETSE

Université de Dschang

kanapaul83@yahoo.fr

**La musique aux seuils du roman africain : Une analyse
paratextuelle de *Tels des astres éteints* de Léonora
Miano et de *Silikani* d'Eugène Ebodé**

Résumé

Tels des astres éteints de Léonora Miano et *Silikani* d'Eugène Ebodé donnent à lire des dispositifs paratextuels situés à l'intersection de la littérature et du musical. Ils portent les traces musicales et annoncent avec force la présence prégnante de l'art sonore au cœur des récits. Etant pour ces romans ce que le cornac est pour l'éléphant, ces signaux paratextuels musico-littéraires, en plus de leur fonction appellative et de caution, remplissent une fonction conative et publicitaire puisqu'ils exercent une sorte de fascination sur le sujet lisant. A l'aune de l'intermédialité, l'actuelle réflexion se propose, dès lors, de montrer qu'en plus de sonoriser, de chromatiser les textes littéraires et de les situer dans le cadre d'une audiothèque, les faits musicaux présents au niveau des discours d'escorte sont une stratégie d'archivage des œuvres musicales et de célébration des musiciens. L'analyse aboutit à la conclusion que « les costumes du texte » dévoilent les préférences musicales, modèlent la réception ou l'horizon d'attente du lecteur et traduisent les postures identitaires défendues par les romanciers.

Mots-clés : Paratexte, littérature, musique, intermédialité, réception, lecteur, identité

Abstract

Tels des astres éteints by Léonora Miano and *Silikani* by Eugène Ebodé read paratextual devices located at the intersection of the literary and the musical. They portray musical traces and strongly articulate the presence of sound art at the heart of their stories. Being for these novels what the mahout is for the elephant, these signal musical-literary paratextuality, in addition to their appellative and guarantor function, perform a conative functions in advertising since they produce a sort of fascination on the subject matter. In the light of intermediality, the current reflection proposes, therefore, that in addition to sound, it chromatizes literary texts and situate them in the context of an audio library, with musical facts presented at levels where speech escorts are an archiving

musical strategy and celebrating works of musicians. The analysis leads to the conclusion that "the costumes of the text" reveal musical preferences, standard models and references of the reader population which translate the identities defended by the novelists.

Keywords: Paratext, literature, music, intermediality, reception, reader, identity

Introduction

Comme l'écrit Gérard Genette, « tout texte se présente rarement à l'état nu » (1989 : 10), il s'accompagne, s'encadre d'un ensemble de signaux paratextuels qui permettent de l'identifier et de le comprendre. En tant qu'endroit stratégique où la conscience de l'écrivain s'investit mieux, le paratexte, et plus précisément le péri-texte, est le lieu par excellence où se négocie et se noue le contrat de lecture. Soucieux de l'originalité et des effets de réception de leurs œuvres, certains écrivains empruntent aux arts voisins pour en construire les éléments péri-textuels. Par cette technique, ils programment la réception desdits textes et engagent les lecteurs sur la voie de leur décodage ou de leur interprétation. Tel est le cas de *Tels des astres éteints* de Léonora Miano et *Silikani* d'Eugène Ebodé. Ces deux romans qui constituent le soubassement de cette réflexion se démarquent par des discours d'escorte essentiellement puisés dans l'univers musical. Pour le lecteur mélomane, ils se donnent à lire comme de sortes de discothèques imaginaires où sont exposés/célébrés les musiciens, les titres et les extraits de chansons. En se servant de l'intermédialité qui, selon Marcia Arbex (2010 : 175-176), « [...] a été proposée pour désigner un vaste champ d'études qui comprendrait les études Inter-arts (qui incluent la musique, la littérature, la danse, la peinture, l'architecture, l'opéra, le théâtre et le cinéma) ainsi que les médias et leurs textes », cette étude se propose de montrer que les épigraphes, les intertitres et les annexes d'inspiration musicale annoncent la musicalisation/sonorisation des textes et leur confèrent l'allure des albums de musique. Aussi relève-t-elle que les références musicales qui ont cours dans les « costumes du texte » trahissent les secrets des textes et mettent le lecteur sur la voie de la découverte de l'imaginaire musical qui s'y déploie.

1.Épigraphes et extraits de chansons

L'épigraphe ou discours épigraphique est une citation placée à l'orée d'un texte ou de la section d'un livre. Genette la définit comme « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre » (Genette, 1989 : 134). « Signal de culture », sa nature citationnelle lui confère le statut d'un texte aux fonctions multiples. La première de ces fonctions est celle « de commentaire, parfois décisif-d'éclaircissement et, par-là, de justification non du texte, mais du titre »

(p.145). Dans notre corpus, les épigraphes se rencontrent uniquement dans *Tels des astres éteints* sous forme d'extraits de chansons dont la fonction est de guider le lecteur sur l'orientation sémantique ou idéologique du chapitre. Sur le plan de la structure, ce roman comporte cinq chapitres chapeautés chacun par citations musicales que nous allons analyser dans l'ordre d'apparition dans le texte.

En effet, le premier chapitre a à son entrée la citation musicale suivante : *Dream of a land my soul is from*. Il s'agit d'un extrait de la chanson *Afro Blue* des jazzmen Mongo Santamaria et Oscar Brown Jr.. Elle peut se traduire : « Je rêve de la terre qui berça mon âme ». En effet, selon les personnages de Miano, précisément Amok et Shrapnel, l'Afrique est une enfance qu'ils n'ont pas guérie. Pour Amandla, elle est à la fois un mythe et un désir profond, inscrits aussi dans l'enfance. *Afro Blue* comme section du roman peint des personnages écartelés entre l'Ici (l'Afrique) et l'Ailleurs (Europe), entre féerie et cauchemar. Ainsi, cet extrait est congru aux situations de tourments identitaires que vivent les personnages. De plus, le fait que cette citation soit extraite d'un morceau qui allie traditions africaines et jazz afro-cubain peut être un indice de l'hybridité identitaire qui caractérise Amok et Shrapnel.

Pour ce qui est de la citation, *Bumpy road confuse a body, leads a trusting soul astray*, elle est tirée du tube *Straight Ahead* d'Abbey Lincoln et de Malcolm Earl Waldrom. En traduction, elle peut signifier « Un chemin escarpé embarrasse le corps, égare les âmes résolues ». La section qui porte ce titre est consacrée à la voie que les personnages ont choisi de suivre dans la vie. Elle dévoile leur vision d'un monde divisé entre Blancs et Noirs. Les trois personnages sont certains des chemins empruntés ; mais au fil de la lecture, le choix se révèle incertain, même si les motivations sont compréhensibles.

« Try to think that love's not around...Still, it's uncomfortably near » est une citation d'*Angel Eyes* des jazzmen Earl Brent et Matt Dennis. Elle signifie : « Penser que l'amour est absent et pourtant d'une proximité inconfortable ». En effet, *Angel Eyes* de laquelle est empruntée la citation, est une chanson, une ode à l'amour à la fois fantasmé et réel. La section ainsi titrée aborde le rapport à l'autre, le besoin de partager son existence avec quelqu'un. Dans le chapitre, l'amour, comme l'indique justement la chanson, est forcément compliqué en ce sens que les personnages tiennent à ce qu'il souscrive au moindre principe de leur vision du monde. Plusieurs relations amoureuses entre les personnages échouent d'ailleurs en raison de l'opposition des visions du monde. Si Amandla ne vit pas pleinement l'amour avec Amok, c'est parce qu'elle a une vision du monde que son partenaire récuse. La rencontre avec l'autre ne pourra se faire qu'au prix de l'abandon de certains principes.

« It's begins to tell, round midnight » est une portion de *Round Midnight* de Bernie Hanighen et Thelonious Monk. Elle pourrait se traduire par « Ça commence à se faire sentir autour de minuit ». Le chapitre apparaît comme le temps des remises en question. C'est l'heure qui

tourne et qui contraint à sortir de soi-même, en faisant bouger les personnages. Ce titre est aussi le temps qui passe et indique que le parcours de chacun doit connaître une issue. C'est justement dans cette section que les protagonistes, réalisant qu'ils ont perdu trop de temps, prennent leur destin en main et décident d'affronter la vie.

Dans la partie intitulée « Left Alone », l'extrait musical mis en relief est le suivant: « There's no house that I can call my home, there's no place from which I'll never roam ». Cet emprunt de la chanson de Mal Waldron rend implicitement compte de la mobilité, l'errance et l'hybridité culturelle des personnages. La section décrit l'issue, le lieu où les personnages se trouvent après avoir parcouru les chemins adoptés. Quant à la chanson elle-même, elle suggère le déchirement, le sentiment d'être apatride ou la difficulté de se fixer. Elle est le signe de leur volonté de s'enraciner quelque part. Chez Amok en effet, « le pays c'était cet indestructible en soi. (...). La distance n'avait pas fait du pays un paradis perdu. Il ne s'agissait toujours que d'un séjour infernal dont il cherchait la sortie » (TAE, 45). L'Afrique est au centre de leur préoccupation ; elle est à la fois proche et inaccessible, édénique et infernale (TAE, 298). Elle est le lieu de toutes les cristallisations.

Au regard de ce qui précède, force est de constater que les citations musicales placées à l'orée des chapitres du roman de Miano remplissent la fonction la plus connue de l'épigraphe. De fait, elles commentent les sections du roman et en soulignent indirectement les significations. Plus que des indicateurs de l'étendue de la culture musicale de la romancière, ces citations plantent le décor de l'ambiance musicale qui accompagne les protagonistes de la fiction. Aussi traduisent-elles l'intention des auteurs de sonoriser les romans et administrent la preuve que l'écrivaine écrit en musique. Elle en est d'ailleurs consciente : « Je travaille toujours en musique, le jazz m'aide à structurer mes romans. Si j'ai souhaité un titre de jazz pour chaque chapitre, c'est pour que le lecteur connaisse l'étendue des cultures qui me composent¹ ». À ces épigraphes s'ajoutent les titres de jazz qui, comme des intermèdes, scandent les romans.

2- Intertitres et titres de chansons

Les intertitres « ou titres intérieurs, sont également des titres, et comme tels, ils appellent le même genre de remarques » (Genette, 1989: 271). Ils divisent l'œuvre littéraire en sections ou chapitres et lui permettent de ce fait de se distinguer fondamentalement du discours oral, lequel a la particularité d'être ininterrompu, scandé uniquement par des pauses ou par des jeux de rythme auxquels s'inféode naturellement le flux verbal. Les deux auteurs de notre corpus puisent dans les répertoires musicaux pour intituler leurs textes.

¹Wandat Nicot. "Léonora Miano. *Tels des astres éteints* ou les désastres éteints", entretien avec Wandat Nicot, pp.56-58. [En ligne] in <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano08.html>

Dans le roman d'Eugène Ebodé, les intitulés des chapitres proviennent du lexique musical. Tel est le cas de la partie consacrée à l'apologie de l'œuvre musicale et de la virtuosité instrumentale du saxophoniste camerounais Manu Dibango et titrée « Assiko ». Le titre en lui-même désigne une danse camerounaise pratiquée principalement dans les Régions du Littoral et du Centre. Manu n'est pas étranger à cette forme musicale puisqu'il a réussi quelques fusions entre ce style et d'autres rythmes musicaux tels que le jazz et le funk. En 1984, le saxophoniste a produit un album afro-funk dont l'un des titres était « Ashiko Oumba », une allusion à l'assiko. Sont aussi concernés par ce mode de titrage les chapitres aux intitulés suivants : « La maladie du baiser et le saxophone » (SIL, 71), « Le Félin » (SIL, 85), « Le concert » (SIL, 229).

L'intertitre, « La maladie du baiser et le saxophone », est en connivence avec le monde du jazz. Bien que le seul instrument véritablement créé par et pour le jazz soit la batterie, le saxophone qui figure dans ce syntagme est, pour le grand public, l'instrument emblématique du jazz. On associe très souvent sa forme au « J » du jazz ; même si Adolphe Sax, son inventeur, ne l'avait pas pensé dans ce sens. Au total, il s'agit d'un instrument symbolique dans le jazz qui a acquis ses lettres de noblesse et son aura populaire en traversant l'Atlantique. Il en est, pour reprendre Bernard Sève, la condition organologique en ce sens qu'il lui permet d'être vivant (voir Sève, 2013 : 17).

Sur le plan sémantique, l'intertitre suggère la relation entre l'instrument et « la maladie du baiser ». Ce chapitre du roman, centré sur la rencontre imaginaire entre Silikani (malade) et le saxophoniste Fela Kuti, raconte comment Silikani a retrouvé la santé grâce aux vertus thérapeutiques des sons que Fela sortait de cet instrument. Après son séjour au Nigeria pour des raisons sanitaires, elle confie à son ami Eugène l'apport décisif de Fela et de son instrument dans son rétablissement : « Nous avons pris deux chambres dans un hôtel de luxe, alors que l'environnement du cabinet de consultation de mon guérisseur, à Kalakuta City, était glauque. Heureusement, Eugène, qu'il y a eu de la musique, celle de Fela Anikulapo Kuti, mon Félin sauveur ! » (SIL, 79).

Le terme « concert » qui est la marque d'identification d'un des chapitres désigne, dans le jargon musical, une exécution publique d'œuvres musicales par un ou plusieurs musiciens. Dans le texte, le narrateur parle d'un concert, d'une fête de la musique africaine qui regroupe « Fela Anikulapo Kuti, Manu Dibango, Myriam Makeba, Pierre Akendengué, Franco, Dina Bell, Seigneur Rochereau, Oum Kalsoum [qu'il écoute] comme d'incomparables passeurs d'âme » (SIL, 234). En plus de ces chapitres qui empruntent leurs intitulés à la musique et au jazz en particulier, il est d'autres chapitres dont les titres sont des intitulés des compositions de jazz.

« Le Félin » est un des pseudonymes du saxophoniste nigérian. Le public le lui a donné en raison de son charisme sur les plans politique et

musical. C'est en reconnaissance de la création de sa *Kalakuta Republic* et de l'invention du style *Afro-beat* que la communauté des mélomanes lui a attribué ce nom qui, en zoologie, désigne des carnivores aux griffes rétractiles, aux dents puissantes et au corps couvert d'une fourrure douce. Le chapitre se donne à lire comme la célébration du talent de ce musicien. Il y passe en revue bien d'aspects de sa vie, de sa vision politique et musicale. Comme on peut le relever, il s'agit là d'un intertitre quelque peu métaphorique dans la mesure où il ne désigne pas directement le contenu du texte.

Dans le même sillage, c'est probablement à la romancière Léonora Miano que revient la palme d'or des processus intermédiaux fondés sur les intertitres. *A priori*, son texte, tant au niveau du titre qu'au niveau des illustrations, n'affiche pas sa filiation avec le jazz. Mais, l'atmosphère musicale, jazzistique est enclenchée depuis le sommaire. Comme tous les sommaires, il a l'avantage de rassembler simultanément l'ensemble des éléments structurels du système titulaire. Bien plus, il annonce la construction thématique et formelle du récit et constitue une espèce de guide pour le lecteur, voire une sorte de carte de visite dont la consultation peut renseigner sur l'évolution et la configuration de l'œuvre.

À bien analyser ledit sommaire, on se rend compte qu'il comporte huit titres qui sont des intitulés des chansons de jazz. Intro: « Come Sunday »: *monodie*, Afro Blue: *berceau*, « Straight Ahead »: *parcours*, « Angel Eyes »: *rencontre*, « Round Midnigth »: *tournant*, « Left Alone »: *demeure*, Outro: « Come Sunday »: *monodie*, Bande-son.

De fait, l'ambiance musicale est annoncée à l'orée du texte par le narrateur, Entity, qui introduit et conclut l'ensemble du texte en revisitant le thème « Come Sunday » (TAE, 13 & 401). Ledit thème est une chanson de Duke Ellington extraite de l'album *Black, Brown and Beige* conçu comme une exposition musicale de l'histoire des Noirs américains. Les trois termes qui les (les intertitres) structurent ont une signification dans le domaine musical. En fait, l'intro est la partie introductive d'une composition musicale et une monodie est un chant à une seule voix ou à plusieurs voix à l'unisson. « Come Sunday », à en croire les premières paroles², est un aveu de l'existence de Dieu et de la certitude qu'avec sa bénédiction, on peut aspirer à la vie éternelle. Il s'agit là d'une chanson qui implore la miséricorde, la protection et la bénédiction de Dieu. Léonora Miano s'approprie la chanson et détourne le sens. Au fait, il y a processus intermédiaire dans la mesure où le narrateur affirme : « Je n'ai pas su à qui adresser mes prières. Des siècles de prières ne nous ont pas donné de septième jour. La couleur est encore sans repos, qu'on croit s'en évader

² Ooooh.../Lord, dear Lord above, God almighty,
God of love, Please look down and see my people through.
I believe that God put sun and moon up in the sky. (...)
I believe God is now, was then and always will be.
With God's blessing we can make it through eternity.

ou bien qu'on s'y enfonce. Des siècles de prières ne nous ont pas délivrés. Le dernier culte a dévoré nos pièces poisseuses. Nous sommes demeurés à genoux » (TAE, 18).

À la place d'une adaptation littéraire du thème, Léonora Miano propose une interprétation qui, dans le champ du jazz, consiste en une reprise différentielle des thèmes ou des standards. Sous un autre angle, l'intro et l'outro peuvent se lire comme une supplique adressée aux Africains et aux Afro-descendants pour les inviter à se guérir, à renaître et à illuminer le monde de leur lumière. Le narrateur appelle l'Afrique et les Africains à un éveil de conscience, à prendre en main leur destin qui a été longtemps géré par l'Occident : « Ce n'est plus l'œil du voisin, avec sa paille, qui nous accroche à la couleur. C'est le nôtre, nous qui ne nous savons plus : hommes tout simplement [...] Résident de l'affect, il défaille devant l'analyse, la seule question qui vaille. La régénérescence. La recreation. L'avènement d'un être neuf, qui aurait digéré sa peine » (TAE, 402-403).

Même si le texte est écrit dans un style de prière, il reste que l'auteure exhorte, contrairement à Duke Ellington, les Africains à une réorientation de leur vision du monde ; ceci afin qu'ils s'inscrivent dans l'histoire et participent véritablement à l'avenir du monde comme le prescrit le narrateur Entity : « On te dira encore absente de l'avenir du monde [...] Il ne leur appartient pas de t'honorer. C'est à la couleur de connaître sa place » (TAE, 404). Comme on le voit, la relation qui unit les deux textes est essentiellement dérivationnelle. En fait, Miano a recours ici à un procédé intertextuel qu'on appelle le pastiche et qui consiste en l'imitation sérieuse du style d'un auteur.

En plus de « Come Sunday » qui encadre de manière sonore le récit, les titres de chansons chapeautant les cinq parties du roman sont tous issus du jazz. Ils sont, pour la plupart, des standards ou des compositions musicales qui ont fait date dans l'histoire de l'art sonore. « Afro Blues » (TAE, 19) est le titre donné à la première section. Cet air est une co-composition du jazzman américain Oscar Brown Jr et du percussionniste de jazz afro-cubain Mongo Santamaria. Il est l'un des premiers morceaux qui mélange le jazz latin et les traditions africaines. Le deuxième chapitre porte le titre « Straight Ahead » (TAE, 111) de la compositrice et parolière de jazz Abbey Lincoln et du pianiste Malcolm Earl Waldrom. En fait, il s'agit d'un album engagé composé sur la condition des Noirs (Africains et Américains) dans les années 1960. La troisième section porte le titre *Angel Eyes* (TAE, 201). Il s'agit d'une chanson écrite par les jazzmen Matt Dennis et Earl Brent pour un film noir (réalisé en 1963 par Joël Newton) où se mêlent histoire d'amour et enquête policière. « Round Midnight » (TAE, 271), titre du quatrième chapitre, renvoie au standard de jazz composé et enregistré pour la première fois par Thelonious Sphère Monk en 1944.

Le dernier chapitre du roman baptisé « Left Alone » (TAE, 347) est une mélopée des chanteuses Billie Holiday et Mal Waldron, toutes

chanteuses de jazz. L'œuvre musicale en question parle de la difficulté de s'enraciner quelque part. Ces standards et grands noms de la musique-jazz américaine attestent inexorablement de la présence du jazz dans le péri-texte des récits. L'intertitre, « Suninga » (SIL, 25) qui rentre dans la catégorie des discours intitulants analysés précédemment. Il est à la vérité une chanson de jazz du bassiste camerounais Richard Bona. Cette chanson est une ode adressée à une femme aimée ; le prince charmant de cette dernière ne l'ayant plus revue depuis leur dernière rencontre. Mélancolique et nostalgique, la douloureuse mélodie revient sur les moments de félicité que les deux ont passés ensemble. À la lecture de cette section du roman, on se rend évidemment compte que le narrateur, Eugène, y relate les temps forts de cette relation avec sa tendre Chilane. Le narrateur semble s'appuyer sur la chanson de Bona pour mieux restituer les grandes étapes de cette aventure amoureuse. À cet effet, Il dit : « Chilane, j'écoute la musique...J'écoute Richard Bona, un enfant de Douala...il me parle et il m'apaise en chantant *Suninga*, les retrouvailles. « À quelle heure auront donc lieu nos retrouvailles ? », s'interroge-t-il. Sa voix épouse les mouvements de mon âme. Son phrasé aérien et subtil est une supplique, une exclamation bantoue sur la face ténébreuse du jour endeillé » (SIL, 33).

L'intertitre remplit ainsi une fonction illustrative en ce sens que les paroles illustrent la situation que traverse le personnage suite au décès de sa dulcinée. En outre, c'est dans ce chapitre que le narrateur commence à promener le lecteur dans les arcanes et les dessous de sa relation avec Chilane. La relation sémantique est claire. L'auteur a recours à ce titre pour mieux articuler le sentiment de nostalgie, le déchirement intérieur qui s'est emparé d'Eugène depuis l'annonce de la disparition de sa fiancée Chilane. Déchirement dû aussi au fait qu'il ne la reverra ni morte, ni vivante. En fait, il ne pouvait pas se rendre aux obsèques pour des raisons non expliquées dans le texte. Ce détail nous fait penser à la dernière strophe de la ballade de Bona qui exprime l'impossibilité pour l'amoureux de revoir sa dulcinée :

I'm not able to come and meet you
The truth is, I don't know the way
That leads to your home, girl
I really don't know what to do³

En définitive, les intertitres musicaux ont un rendement sémantique dans la signification des sections. Ils rythment musicalement la progression des intrigues et fonctionnent comme des sortes d'intermèdes insérés par les auteurs pour épicer la lecture, pour accompagner le lecteur. Les intertitres d'inspiration musicale sont un moyen de faciliter ou de rendre plus digeste la lecture. Par cette technique, les écrivains

³ Cet extrait est une traduction de l'anglais d'Elleji [en ligne] in <http://www.greatsong.net/TRADUCTION-RICHARD-BONA,SUNINGA-WHEN-WILL-I-EVER-SEE-YOU,100269330.html>, consultée le 14/10/2014.

donnent la possibilité aux lecteurs de choisir librement le chapitre ou la section par laquelle il souhaite commencer l'acte de lecture. Il s'agit d'une technique empruntée à la configuration et au fonctionnement d'un orchestre de jazz. En jazz, tout est organisé de manière à ce que chaque musicien soit *ipso facto* soliste. Le « chef d'orchestre », s'il existe, leur donne la possibilité de faire montre de leur savoir-faire instrumental. Tout musicien peut improviser, dans l'ordre et pendant que les autres jouent en *mezza voce*, sur les accords de la composition musicale à réaliser. L'objectif de cette technique semble être de ne pas emprisonner le génie de l'instrumentiste comme c'est le cas dans la musique classique. En outre, cette organisation du texte imite la structure hachée et syncopée des chansons de jazz.

3- Paratexte, musique et sens du texte

Le paratexte est pour le texte ce que le cornac est pour l'éléphant. Si sans le paratexte, le texte est une puissance éclopée ou estropiée, sans le texte, le paratexte est un dispositif absurde. Comme boussole sémiotique qui permet au sujet lisant de naviguer dans le texte, le paratexte existe par et pour le texte. Autrement dit, il est difficile, sinon impossible, d'étudier de manière optimale le paratexte sans prendre en compte ce qui se dit ou se construit dans le texte. Pour ce qui est de notre corpus, l'inscription de la musique au niveau des seuils relève d'une stratégie archivistique et conative. Aussi participe-t-elle de l'expression des postures identitaires défendues par les auteurs.

À travers l'insertion des extraits et des titres de chanson, l'écriture s'annonce comme un acte de vernissage, une exposition des objets culturels à laquelle les lecteurs mélomanes sont invités. De par les titres des airs inscrits au vestibule, les écrivains exhument et promeuvent les œuvres musicales exposées aux oubliettes de l'histoire. Les chansons à succès se trouvent finalement dotés d'une certaine intemporalité dans la mesure où les générations de lecteurs de tous les temps sont certaines de les connaître et de les savourer au cours de leurs activités lectorales. Par ailleurs, les extraits de chansons présents dans les textes les érigent en une audiOTHèque. En effet, le sujet lisant, devant un extrait, se trouve dans l'obligation de se projeter en vue d'écouter les disques cités. Plus qu'un processus de détection du sens, la lecture devient un processus d'écoute et de délectation des extraits musicaux convoqués. À l'écoute d'une chanson, le lecteur averti est dans l'obligation d'effectuer un mouvement pendulaire entre la musique et la littérature. Ainsi, l'écoute de la musique dans une telle circonstance lui permet de déterminer les motivations qui auraient présidé à la convocation des chansons. Pour réussir une telle entreprise, le lecteur doit opérer ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « l'immersion fictionnelle créatrice [qui] se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception intramondaine et activité imaginative » (1999 : 180). Par immersion fictionnelle, il faut entendre la « puissance imaginative » ou la compétence

fictionnelle active. En situation d'immersion fictionnelle, les chansons accompagnent la lecture comme une sorte de bruit de fond.

Comme on l'a vu dans les parties précédentes, les éléments péritextuels d'inspiration musicale, en plus de la fonction appellative de certains intertitres, remplissent une fonction conative et publicitaire puisqu'ils exercent une sorte de fascination sur le sujet lisant. En d'autres termes, « par un jeu d'annonces, de signaux -manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières » (Jauss, 1978 : 55), les auteurs agissent sur les lecteurs et orientent leurs représentations ou systèmes de croyance vers l'univers musical. Tout compte fait, la musique « représente [donc] une sorte de code artistique qui permet au lecteur d'aborder une œuvre » (Kibedi-Varga, 1981 : 204). En effet, au contact des intertitres, le lecteur-mélomane est du coup captivé par leur musicalité. En plus, il se rend à l'évidence qu'il doit mobiliser une bonne culture musicale afin de réaliser avec efficacité et efficience l'acte de lecture. Ce faisant, ces péritextes modèlent l'horizon d'attente du lecteur qui devra rester dans l'expectative d'assister à une sonorisation des textes. À cet effet, le paratexte devient « un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur lecteur » (Genette, 1989 : 9). En outre, les signaux paratextuels ont ceci de publicitaire qu'ils permettent aux romanciers de conquérir un lectorat plus large qui va des lecteurs de premier degré aux lecteurs-mélomanes/mélomanes-lecteurs. Ils deviennent, à ce titre, des arguments du marché d'autant plus que le roman musico-littéraire appelle non seulement les férus de l'art sonore, mais aussi les amateurs de l'art littéraire.

Sous un autre angle, considérer les titres et les extraits de chansons comme intertitres et épigraphes peut être compris comme une technique d'archivage de la mémoire discographique et de célébration des musiciens. Le texte littéraire devient de ce fait un espace de promotion culturelle en ce qu'il contribue à l'exposition, à la pérennisation des œuvres artistiques et à l'apologie des grandes voix de l'art musical.

Par ailleurs, en choisissant de puiser dans le creuset musical pour construire les discours d'escorte de leurs textes, les auteurs trahissent leurs préférences musicales. Si chez Ebodé on lit aisément sa préférence pour la musique africaine, on note chez Miano un goût prononcé pour la musique afro-américaine. Ces goûts musicaux lèvent un coin de voile sur les postures identitaires défendues par les deux romanciers.

S'agissant du roman d'Eugène Ebodé, les intitulés des sections sont, nous l'avons vu, essentiellement constitués des titres de la musique africaine. Cela traduit son adulation pour les rythmes musicaux d'Afrique et trahit, à notre avis, une sorte de repli identitaire ; surtout quand on sait que ces musiciens pratiquent ce que l'on appelle l'afro-jazz, Makossa, la Rumba (un jazz mélangé avec les rythmes musicaux d'Afrique). En effet, lorsque l'on recense attentivement les figures de la musique présentes dans le paratexte et dans le texte, on se rend compte que ces dernières

sont pour la plupart, sinon exclusivement des Africains. Il consacre d'ailleurs des chapitres entiers du roman à ceux qu'il considère comme des figures de proue de la musique africaine. À titre illustratif, les sections intitulées « Suninga » (SIL, 25), « Le départ des trains » (SIL, 61), « La maladie du baiser et le saxophone » (SIL, 71), sont respectivement consacrées à Richard Bona, Manu Dibango et Fela Kuti. Les deux premiers jazzmen sont camerounais et le troisième nigérian. On n'oubliera pas que le livre est un hommage voilé à Tabuley Rochereau. Pour preuve, le roman et le personnage central ont respectivement pour titre et nom l'intitulé d'une de ses compositions : « silikani ». En outre, des figures telles que Dollar Brand, Salif Keita, Myriam Makeba et Francis Bebey sont aussi citées. La présence de ces figures de la musique africaine et le discours dithyrambique tenu à leur endroit dans le texte trahissent un repli identitaire. Ce point de vue est renforcé par les allégations de certains personnages qui soutiennent l'identité-racine. Dans ce sens, Eugène, le personnage principal du roman déclare :

En mai, il y a vingt ans, je remplissais un bocal de la terre d'Afrique que je conserve encore. Bien malin qui m'en déposséderait ! J'en retire l'idée suivante : jamais on ne déterre ses racines ; on les promène, et parfois même avec sa terre, en forme d'amulette et de terreau inviolable. Les souvenirs, et, plus que ceux-ci, un cordon invisible nous relie à l'humus originel. On le cultive malgré soi. On peut le perdre. Toujours, il resurgit. On gagne donc à mieux connaître d'où l'on vient (SIL, 127).

Il se dégage de ce passage le souci du personnage de rester attaché à ses origines. Ceci explique que le titre autant que l'espace textuel soient presque entièrement consacrés à l'éloge de la musique et des musiciens africains. Bien que vivant en France, ses musiques de prédilection sont celles jouées par les Africains. Syracuse, son parrain français, lui reconnaît justement cet attachement à l'Afrique : « L'Afrique, tu la sens mieux que moi, car tu l'as reçue au berceau, dans les langes qui parfument un enfant des senteurs de sa terre et de sa culture. À travers ton expérience personnelle et les rites anciens de tes ancêtres, tu as l'Afrique inscrite en toi » (SIL, 128). En fin de compte, le fait que l'Afrique soit inscrite en Eugène illustre son attitude culturelle caractérisée par l'écoute exclusive des chansons de musiciens africains. Selon lui, il porte son choix sur les jazzmen africains puisqu'ils sont des chirurgiens de l'âme qui essayent de sortir l'Afrique de son état de dégénérescence.

D'Eugène Ebodé à Léonora Miano, la posture identitaire change. De fait, du repli identitaire, on passe à l'identité hybride qui est le cheval de bataille de l'auteure de *L'intérieur de la nuit*. *Tels des astres éteints* est d'ailleurs dédié à ce qu'elle nomme « les identités frontalières » qui, bien cerner, n'est qu'une caractérisation différente de l'identité hybride. Au plan esthétique, la nature des seuils confère une identité frontalière au texte qui est à la fois musical et littéraire. Il est musico-littéraire puisqu'il se situe à l'intersection, à la frontière de deux arts : la musique et la

littérature. *In fine*, en tant que lieu où les arts se côtoient sans relâche ou cadre d'oscillation artistique, le texte de Miano, par sa poétique musico-littéraire est l'expression et l'illustration des « identités frontalières » auxquelles il est dédié.

La présence du jazz dans les éléments paratextuels, comme musique essentiellement hybride participe de la construction et de la promotion de cette vision identitaire de l'auteur. Composé à partir des éléments culturels issus de l'Occident et de l'Afrique, le jazz apparaît comme la métaphore musicale, la transposition musicale de l'identité frontalière qui, au demeurant, n'est qu'une manière différente de désigner l'identité hybride. Il s'agit, non pas d'une identité racine enracinée dans un lieu de rupture, mais plutôt d'une identité ancrée dans un lieu où les cultures, les civilisations se rencontrent et s'hybrident. Miano le résume dans l'extrait suivant :

[Le jazz est] la rencontre de la ruralité du blues avec l'urbanité, c'est la mutation des rythmes, donc de la vie, et bien entendu, le croisement d'une empreinte africaine - bien plus présente dans le blues ou les worksongs - avec une forme de sophistication, de raffinement à l'occidentale. Le jazz est cette esthétique qui mêle harmonieusement des univers apparemment antagonistes. En cela, il est la plus exacte transposition musicale de ce que je suis : un être culturellement hybride, mais pas sans ancrage. Le jazz a son origine : l'Amérique noire et son passé. Et j'ai la mienne : l'Afrique subsaharienne et son histoire (Tchamitchian, 2015 : [en ligne]).

Par *frontière*, Miano entend une multi-appartenance identitaire, « [Une Identité] ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent...où les mondes se touchent inlassablement » (Miano, *op.cit.* : 27). Sa multi-appartenance correspond à l'ensemble des cultures qui la composent. La romancière écrit, on le comprend, dans l'écho des cultures africaine, française et anglo-saxonne. En tant que point d'intersection des cultures antagonistes et hybridées harmonieusement, la romancière milite implicitement pour une identité hybride. Elle l'exprime d'ailleurs en ces termes : « Je suis un auteur d'expression française, mais de culture africaine et afro-américaine, les Caribéens étant eux aussi des Américains. J'écris dans l'écho de toutes les cultures qui me composent » (Miano, 2015 : [en ligne]).

Du paratexte au texte, on rencontre les personnages qui illustrent parfaitement cette vision identitaire à travers leurs goûts musicaux. Ils ont un attrait particulier pour les musiques hybrides.

La passion d'Amandla pour la musique africaine, le reggae et son exaspération due à l'attitude babylonienne d'AJAR trouvent une justification dans sa conception, sa vision identitaire. Sa passion effrénée pour le jazz et le reggae vient de ce qu'ils sont des musiques syncrétiques, c'est-à-dire inventées à partir des styles musicaux issus d'univers culturels

antagonistes. Ils proviennent des métissages entre les musiques européennes, caraïbéennes et africaines.

Dans le roman, l'icône rasta et reggaeman Bop Nesta Marley est le musicien préféré d'Amandla. Tout au long de son parcours narratif, elle ne cesse d'écouter ses chansons, de s'identifier à lui et de vanter son idéologie. Le reggae est donc dans le texte un moyen de quête et d'expression de la vision identitaire du personnage. Par ailleurs, même si sa connaissance du jazz se limite à la *Freedom Now Suite* de Max Roach, il faut dire que cet attrait pour le jazz trahit et souligne à double trait sa posture identitaire puisque le jazz, tout comme le reggae, est une musique essentiellement hybride ou multiculturelle :

Elle avait pris un disque parmi ceux en promotion, sans même regarder la pochette. Elle (...) n'avait découvert le titre de l'album qu'une fois dans le métro. Il lui était apparu un petit sourire de la vie, un encouragement à poursuivre sa voie. (...) Elle avait d'abord écouté la chanson dont le titre l'avait le plus interpellée. Depuis elle adorait ce morceau dont le texte était une longue liste de noms de peuples Kémites natifs. Elle avait voulu rechercher d'autres disques de ce genre, n'avait pas su comment s'y prendre. Ainsi sa connaissance du jazz se limitait à la *Freedom Now Suite* de Max Roach (TAE, 324).

Que ce personnage s'intéresse aux musiques jamaïcaine (le reggae) et afro-américaine (le jazz) montre bien qu'elle promeut une identité frontalière, une identité à la frontière de plusieurs cultures. En effet, les formes musicales inventées par les communautés noires sont la résultante des brassages culturels. Au sujet du reggae, il faut dire qu'il est le fruit de nombreuses rencontres et métissages. Évolution du *ska*¹ puis du *rocksteady*², il trouve ses racines dans les rythmes et musiques blanches coloniales qu'on faisait jouer aux esclaves (polka³, mazurka⁴, quadrille⁵, etc.), les formes musicales du XIX^e siècle à l'instar du Kumina⁶, le mento¹,

¹ Le ska est un genre musical ayant émergé en Jamaïque à la fin des années 1950. Il se caractérise par un son rythmé et reconnaissable au contretemps marqué par la guitare, les claviers et parfois les cuivres.

² Le rocksteady est un genre musical ayant émergé en 1966 en Jamaïque, issu du ska et sous-genre du reggae. Il est le résultat de la transformation du ska, rythme à quatre temps, en tempo binaire, plus lent, avec un peu moins de cuivres, mais plus de clavier et de chant.

³ La polka est une danse originaire de Bohême (actuelle République tchèque), à deux temps, de tempo assez rapide, aux rythmes bien articulés. Le nom vient du mot *pulka* (moitié ou demi) décrivant le pas chassé (demi-pas) servant de base à la danse.

⁴ La mazurka est une danse de salon originaire de Pologne, très rythmée, à trois temps, de tempo vif et dont les accents se déplacent sur les temps faibles. Elle connut une grande vogue dans les salons européens au XIX^e siècle et passa rapidement dans le répertoire populaire et des danses de société.

⁵Héritier de l'ancienne contredanse française du XVIII^e siècle, le quadrille est une danse de bal et de salon en vogue du début du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale

⁶Kumina ou Cumina est à la fois une religion et une musique pratiquée par les habitants de l'est de la Jamaïque. Ces gens ont conservé les tambours et les danses des Akans. Ils ont conservé une grande partie de la langue Kongo vivante.

mento¹, le calypso².... Il est aussi très influencé par le Rhythm and blues³, le jazz et la soul music⁴. Comme le jazz, ce style est une musique à la frontière de plusieurs rythmes musicaux issus d'aires culturelles différentes. Son adoption par le personnage est révélatrice de son identité frontalière. Une identité au confluent de plusieurs cultures.

Au même titre qu'Amandla, Amok et Shrapnel ont une identité frontalière. Si ces derniers sont d'origine africaine, leur mode de vie ainsi que leur distraction relèvent de la culture occidentale. Sur le plan musical, ils sont des détracteurs de certaines musiques africaines. Amok est amateur de la soul, style musical fortement hybride née de la combinaison du gospel et rhythm and blues. Les soulmen préférés sont Curtis Mayfield et Teddy Pendergrass qui ont été des figures de proue de ce style musical dans les années soixante-dix. Ce personnage, à travers son goût musical « habite la frontière, il est à la croisée des cultures » (Miano, 2012 : 27). Bien plus, l'écoute de la musique l'amène très souvent à se questionner sur la perte de ses repères culturels afin de mieux consolider son statut hybride : « Curtis Mayfield chantait l'incarcération de l'être dans son corps. Amok se demanda si le pays lui manquait. Il se posait cette question : la terre lui manquait » (TAE, 31).

À tout prendre, la musique, plus qu'un miroir qui reflète le statut identitaire du personnage, incite celui-ci à la prise de conscience de l'identité originale perdue et là, l'appelle à une (re)construction d'une identité, d'une appartenance qui convient à son statut hybride. D'ailleurs, allègue Entity, ce qui préoccupait Amok « c'était de trouver une appartenance compatible avec son statut hybride. Lui qui ne parlait pas la langue de ses ancêtres » (TAE, 77).

À quelques nuances près, le statut hybride de Shrapnel se perçoit aussi au travers de ses goûts musicaux. De fait, le rap et la soul le mettent en transe. Mais, bien qu'étant fervent défenseur de l'hybridité identitaire, il a une attitude mitigée vis-à-vis des musiques africaines. Même étant noir, il n'aime pas les musiques noires. Il justifie sa désaffection pour un nombre élevé desdites musiques: « Il était noir, passionné par les nations nègres, mais il n'aimait pas toutes les musiques noires. Pas de Salsa, pas de Coupé Décalé, pas de zouk, pas de griots nasillant la douceur du soir au village, pas de bikutsi trépidant. Il y avait

¹ Le mento est la première musique populaire jamaïcaine. Il apparaît à la fin du XIX^e siècle dans les zones rurales de l'île.

² Le calypso est une musique de carnaval à deux temps issue des Antilles (Trinidad et Tobago). Il est distinct du mento à la fois par son rythme et ses compositions. Il fut très apprécié dans le monde du jazz par Sonny Rollins et Miles Davis.

³ Le rhythm and blues est un genre de musique populaire afro-américaine ayant émergé dans les années 1940. Il est un mélange des éléments sonores du gospel, du blues et du jazz.

⁴ La musique soul, ou simplement soul, est une musique populaire afro-américaine ayant émergé à la fin des années 1950 aux États-Unis, dérivée, entre autres, du gospel et du rhythm and blues. Elle est considérée par certains comme un retour du rhythm and blues aux racines dont il est issu : le gospel (musique d'église).

trop de musiques noires, et il n'avait qu'un seul corps pour danser » (TAE, 233,234). Comme Amok, il a une multi-appartenance culturelle : il est Africain par ses origines, Américain par son goût musical, Européen par ses habitudes alimentaires et ses tenues vestimentaires.

Conclusion

Au terme de cette réflexion centrée sur la présence/influence de la musique dans les éléments paratextuels, force est de remarquer le paratexte musical rend compte de ses articulations du texte comme un tout de signification. En outre, il s'agit d'un ensemble d'éléments discursifs puisés dans le champ musical qui participent du (re)modelage de l'horizon d'attente. Les textes littéraires qui ont constitué le socle de l'étude sont à l'écoute de la musique leurs discours paratextuels s'imbriquent bien dans le procès de signification. De fait, si les intertitres fonctionnent comme des intermèdes et transforment les romans en albums de musique, les épigraphes d'inspiration musicale qui les chapeautent annoncent avec force l'atmosphère musicale qui est au cœur des récits. Les périodes deviennent en quelque sorte des passerelles, des points de jointures entre la littérature et l'art musical. Sur le plan sémiotique, la sonorisation des seuils déplace l'acte de lecture vers l'acte d'écoute de sorte qu'on peut parler de lecture musico-littéraire comme type d'activité lectorale qui convient aux romans. De fait, Il s'agit d'une lecture à la fois contrastive et globalisante qui prend en compte les écarts, les spécificités sémiotiques entre les deux modes d'expression artistiques. Contrastive parce qu'elle doit être attentive aux différences qui existent entre les deux arts ; globalisante dans la mesure où elle doit arriver à construire un discours minimal (translittéraire) à même de permettre l'observation et l'analyse des faits interartistiques. Au total, en plus de sonoriser, de chromatiser les textes littéraires et de les situer dans le cadre d'une audiothèque, les faits musicaux présents au niveau des discours d'escorte sont une stratégie d'archivage des œuvres musicales et de célébration des musiciens. Bien plus, ils dévoilent les préférences musicales, traduisent les postures identitaires des romanciers et modèlent les normes et de références du public lecteur.

Éléments bibliographiques

- ARBEX, Marcia. (2010). « Des mots et des images : une approche de la transposition intersémiotique dans la littérature et la peinture franco-brésilienne du XX^{ème} siècle », in ROLAND, Hubert & VANASTEN, Stéphanie (éds.), *Les Nouvelles voies du comparatisme*, Gent, Academia Press, pp. 165-177.
- ÉBODE, Eugene. (2006). *Silikani*, Paris, Gallimard.
- ÉCO, Umberto (1985). *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- GENETTE, Genette. (1987). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

- ISER, Wolfgang. (1985). *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga.
- JAUSS, Hans-Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KIBEDI-VARGA, Aron (1981), *La théorie de littérature*. Picard, Paris.
- MBONGOU, V. (2006). « Hymne à la musique africaine. Entretien avec Eugène Ebodé » [en ligne] in <http://www.afrik.com/article10590.html>, page consultée le 11 novembre 2016.
- MIANO, Léonora. (2008). *Tels des astres éteints*, Paris, Plon.
- MÜLLER, Jürgen Ernst. (2007). « Séries culturelles audiovisuelles. Des premiers pas intermédiatiques dans les nuages de l'archéologie des médias », in Marion Froger & Jürgen E.Müller (éds.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, pp. 93-110.
- (2006). « Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *Médiamorphoses*, n°16, 2006, pp. 99-110.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. (1994), *La littérature générale et comparée*. Armand Colin, Paris.
- PAUL Claude (2015). « Introduction. En quoi la littérature comparée est-elle essentielle pour comprendre et analyser les phénomènes intermédiaires ? » in PAUL, Claude & WERTH, Eva (éds.), (2015). *Comparatisme et intermédialité/ Comparatism and Intermediality. Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire/Reflections on the cultural relativity of intermedial practice*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, pp. 9-40.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. (2002). *Le Lecteur*, Paris, Flammarion.
- SÈVE, Bernard. (2013). *L'instrument de musique, une étude philosophique*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil.
- TCHAMITCHIAN, Raphaëlle « Léonora Miano et l'écriture musicale », [en ligne], [http : //www.africultures.com/php/index.php ?nav=article&no=11722](http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11722). Page consultée le 19 novembre 2016.