

L'écriture-jazzy des écrivains afropéens : rhapsodies chez Koffi Kwahulé, Léonora Miano et Georges Yémy

Résumés

L'écriture-jazzy des écrivains afropéens, inspirée par le modèle culturel afro-américain, exprime toute la complexité de l'intégration et l'adaptation de l'être-collectif d'origine africaine à la société individualiste occidentale. Il s'agit de faire l'expérience de la rhapsodie dans le concert des nations à l'heure de la mondialisation forcée. Le jazz offre une voie à la différenciation en inspirant l'écriture d'une génération d'auteurs qui tente de concilier la lettre avec l'esprit, les traditions orales avec la modernité numérique.

The jazzy-style of Afropean writers, inspired by the African-American cultural model, expresses the complexity of the integration and adaptation of the *Collective Being* originated from Africa to Western individualistic society. It means to experience Rhapsody in the concert of nations in a forced globalization. Jazz offers a path to differentiation inspiring the writing of a generation who tries to reconcile the letter with the spirit and the oral traditions with digital modernity.

Les écrivains afro-descendants tels Léonora Miano qui vient de recevoir en 2013 le Prix Femina pour *La Saison de l'ombre* (2013), Koffi Kwahulé dont les pièces de théâtre et les romans sont autant de performances et Sâtkà-Chânnkà Yémy chez qui écritures littéraire et musicale sont étroitement liées, ont construit une œuvre à la périphérie de la capitale, dans un rapport de fascination et de critique aux institutions dominantes. Leur voix résonne de celles des « sans-voix » qui ne savent plus s'exprimer en dehors de la violence, à force de subir l'incompréhension des autorités toujours plus humiliantes. Ils recourent à la musique, notamment au jazz et à ses avatars, pour manifester cette culture suburbaine qui se construit à l'ombre de la grande culture française inaccessible et étrangère à la Cité (Larangé, 2014 ; 2015).

Comment l'écriture-jazz s'écrit-elle pour rendre compte des malaises de la Cité ?

Nous nous proposons d'enquêter sur l'imaginaire que déploie le jazz dans cette nouvelle littérature afropéenne et de montrer comment il opère la synthèse

des identités, transformant autant le monde que l'alchimiste. Le jazz est bien plus qu'une simple source d'inspiration pour ces écrivains qui revendiquent une écriture-jazzy élaborée à l'aune d'une tradition musicale foncièrement hybride. La langue qu'ils emploient est bien « jazzée », renouant ainsi avec les traditions africaines de la palabre, mais d'une palabre inscrite à l'encre blanche sur peau noire.

Du *Hard Boiled* africain au roman-jazz afropéen

On ne saurait aborder la littérature subsaharienne en faisant l'économie de la musique. Si l'Afrique noire concentre ses efforts culturels dans la musique et la danse depuis des temps immémoriaux, c'est bien entendu parce qu'elles participent quotidiennement à la vie en société (Manda Tchebwa, 2012a). En témoigne la plupart des langues bantoues dont le système vocalique se construit sur l'important contraste entre l'alternance des consonnes et les voyelles plus marquées que d'autres et à la longueur variée. Elles regroupent plus de trois cent dix millions de locuteurs avec les langues swahilis, kinyarwanda-kirundi, lingala, chichewa, zoulou, xhosa, shona, kikongo, etc. Certaines en situation adstratique avec des langues khoïsan ont copié de ces dernières l'utilisation de clics comme consonnes phonologiques¹. Aussi le cliché selon lequel l'Africain aurait « le rythme dans la peau » se trouve en partie justifié.

Le jazz influence depuis la seconde moitié du xx^e siècle la littérature subsaharienne (Guillon, 2012 ; Manda Tchebwa, 2012b). Cette influence provient du modèle étasunien et de de la littérature afro-américaine (Garcia, 2007). Des auteurs à l'instar de Chester Himes (1909-1984), Ralph Ellison (1914-1994) (Porter, 2001) ou James Baldwin (1954-1987) ont emporté l'adhésion des écrivains de la négritude (Yaffe, 2006 ; Panish, 1997). Il suffit de se rappeler l'enthousiasme de Franz Fanon pour cette musique dans laquelle le psychiatre martiniquais retrouvait le souffle des rythmes ancestraux. Des écrivains aussi majeurs ont amorcé, dès la fin du siècle dernier, une hybridation toujours en cours.

En effet, le jazz, ayant su imposer dès le début du xx^e siècle une présence noire dans un monde dominé par la blancheur américaine, a régénéré la tradition africaine de l'extérieur par le procédé alors inédit du métissage. Pour la première fois dans l'histoire, l'Africain renverse la situation malheureuse à laquelle l'esclavage et l'exil l'ont contraint et parvient à se placer au cœur des événements (Langel, 2001). Or c'est précisément l'exode rural qui a permis ce développement sans précédent, l'esclave des plantations devenant peu à peu un prolétaire surexploité. Dans ce cadre, le jazz, à la différence du blues dont il est relativement proche, exprime les désillusions de la ville, l'espace historiquement occidental(isé) dans lequel le noir se perd.

¹ En phonétique, un clic est un son produit avec la langue ou les lèvres sans l'aide des poumons. En linguistique, un adstrat est une langue qui en influence une autre sans que l'une des deux ne disparaisse.

C'est pourquoi Emmanuel Boundzéki Dongala commence *Jazz et Vin de palme* (1982) par une description de Pointe-Noire et invite à suivre des personnages sortis du moule des romans noirs américains et des adaptations cinématographiques de John Huston comme *The Maltese Falcon* (1941) ou *The Asphalt Jungle* (1949).

Lorsque j'arrive dans une ville inconnue, j'aime souvent la découvrir le soir, entre ces heures mal définies ou fugitives où le jour meurt et où la nuit graduellement émerge pour étaler le voile de son empire. C'est à ces moments-là que l'on capture le mieux les pulsions secrètes d'une ville, ses craintes et espoirs, où l'on surprend tout ce qui hésite encore entre paraître et disparaître, le moment où les hommes et les choses sont le moins sur leurs gardes. C'est l'heure des odeurs particulières, des fumées au goût de bois et de pétrole, des lampes tempêtes et des bougies qui surgissent soudain, clignotantes comme mille lucioles alignées le long des trottoirs où se vendent du manioc, des brochettes, des cacahuètes grillées... Et puis ces rumeurs, propres à chaque ville, faites de voix étouffées, de cris de femmes à la recherche de leurs progénitures n'ayant pas encore regagné le gîte familial, d'aboiements de chiens, de bruits de moteurs, de boîtes de nuit hurlant des rengaines à la mode. C'est enfin l'heure où apparaissent au coin des rues les premiers amoureux rendus homonymes par le jour qui s'en va, et les premières belles de nuit, papillons nocturnes transfigurés en odalisques étrangement désirables par le doux velours de la nuit (Dongala, [1982] 1995 : 8-9).

L'atmosphère de l'univers construit par l'auteur est paramétrée par un espace et un temps correspondant à des *topoi* inscrits dans l'imaginaire culturel (Larangé, 2009). Ainsi l'espace urbain et la soirée justifient le recours à une écriture-jazzy : ils contribuent à l'obscurcissement des propos et de l'action, au flou artistique dans lequel la trame peut émerger et à l'imbroglie qui sert de nœud au récit, puisqu'il s'agit souvent de dénoncer la corruption et l'irresponsabilité des principaux acteurs de la vie politique et économique que l'hypocrisie sociale recouvre du vernis de la probité. Toute la menace qui pèse sur cet univers est annoncée par l'omniprésence du son [sɛ] qui se retrouve dans le présentatif « c'est », les déterminants possessif « ses » et démonstratif « ces ». Enfin, la temporalité joue un rôle primordial tant dans l'action que pour l'atmosphère et le cadre, comme le confirment les nombreuses occurrences à « l'heure ». Le jazz répond au besoin de « jaser », de répéter toujours et encore ce qui s'ébruite dans la société : les « rumeurs », les « voix étouffées », les « cris de femmes », les « aboiements », les « bruits », les « rengaines ». Aussi le jeu des ombres découle du contraste entre la lumière des néons et l'obscurité des bas-fonds.

En optant justement pour un nouveau français *jazzé*, peu après sa retraite et son retour au Cameroun, Mongo Beti – Alexandre Biyidi Awala (1932-2001) – rédige *L'Histoire du fou* (1994) puis *Trop de soleil tue l'amour* (1999), véritable

roman noir qui commence par le vol de la collection de CD de jazz du journaliste engagé et « soiffard » Zamakwé, dit Zam, ami d'Eddie et amant de Bébète (la belle Élisabeth), elle-même séparée de Georges, le *toubab* (Blanc), dont elle a un enfant. Entre alors en scène Eddie, avocat roublard converti en détective privé pour mener l'enquête... Si le créole manifeste le jazz langagier de l'esclavage, Mongo Beti « jasse » amplement la langue française avec le parler camerounais. Tout le roman se déploie comme un long concert de jazz, en vingt-quatre parties, autant de chapitres construits autour de thèmes et de mots qui tournoient et virevoltent, passent et repassent, dévoilant à chaque tournant de nouveaux sens cachés, tantôt tristes et langoureux, tantôt tragiques, tantôt absurdes et hilarants, d'un humour tout... noir, celui de la pulsion de survie, celle de l'Afrique depuis cinq siècles. Mais il s'agit d'un nouveau jazz, celui du continent naufragé de la mondialisation. Car l'adoption du jazz est toujours au service d'une dénonciation, dénonciation du colonialisme, de la Françafrique, puis de la mondialisation, car le roman tel qu'il est conçu par Beti est un discours d'engagement social et politique (Fame Ndong, 1988).

Mise en scène littéraire du jazz

Mongo Béli demeure un modèle pour la littérature camerounaise contemporaine et pour la littérature subsaharienne en général. Plus récemment, une autre autorité dans le domaine s'impose : l'ivoirien Koffi Kwahulé dont l'écriture s'inspire de la composition du jazz depuis sa pièce explicitement intitulée *Jaz* (1998) (Kwahulé & Mouëllic, 2007). En effet, le jazz n'est plus seulement un thème ou un style. La lecture oralisée résonne sous une forme jazzée. Cette notion de sonorité est très abordable dans la pièce *Blue-S-Cat* (2005) où deux genres sont distribués entre les personnages (Soubrier, 2008 : 25-32) : l'homme fait du Scat et la femme du Blues ; le premier s'exprime par onomatopées, faisant le clown, improvisant à tout bout de champ sans suivre un projet bien précis ; la seconde construisant son discours sur un rythme ternaire syncopé, selon un projet d'harmonie bien précis, plus réfléchi, fondé sur la combinaison de mouvements mélodiques et harmoniques, au timbre bien marqué par une « couleur » de ton, un jeu d'intensification, d'accumulation, d'assonances et allitérations, de vibrato vocal. Cette écriture-jazzy se manifeste d'une part par un rythme saccadé produit par l'alternance entre des paroles et de brusques ruptures et d'autre part les effets de synesthésie où sons et signes se répondent dans un concert de sensations.

Les répétitions volontaires de mots ou de phrases créent également une ambiance sonore cyclique. Au fil des diverses sonorités du texte, des thèmes musicaux se laissent clairement entendre. Souvent paroles et sons se superposent. Par exemple, dans *El Mona* (Lansman, 2001), dans une grande majorité de la pièce, en plus du texte, un couple de magiciens pratique sur scène quelques tours en les ponctuant de « Especially for you ! » ou autre « Et voilà ! ». Ces interjections contribuent au rythme du texte et à sa musicalité. Dans la même

pièce, un enfant sur scène regarde la télévision. Le son du poste se superpose aux paroles des autres personnages et apporte un fond sonore œuvrant à la sonorité « jazzy ». Les références aux jazzmen comme John Coltrane, Louis Daniel Armstrong ou encore Thelonious Sphere Monk abondent dans les échanges (Mouëllic, 2008 : 89-96).

Mistérioso-119 (2005) est sa pièce la plus aboutie dans cette recherche. En effet, une fois la didascalie effacée, la parole n'est plus distribuée entre les personnages. Il ne s'agit donc plus d'écriture musicale, mais plutôt d'une vaste caisse de résonance où chaque mot serait un instrument de musique libre de choisir son morceau et de l'interpréter à sa manière au moment voulu. La dimension religieuse et salutaire qui élève la pièce à une célébration se retrouve dans les deux dernières scènes « XVI – Le pardon » et « XVII – L'eucharistie ». Certaines formules sont répétées à trois reprises telles des litanies obsessionnelles. L'improvisation devient le mode d'écriture par excellence où personnages et mots entrent ou sortent inopinément de scène, jouent entre eux ou mènent une rhapsodie. Le discours est mis en scène dans la perspective d'un office religieux de sorte que le théâtre devienne le réceptacle d'une catharsis salvatrice.

Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence.

Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence.

Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence ?

Noir (Kwahulé, 2005)

Cette élévation de la Parole en spectacle complique la lecture d'un monde postmoderne où l'obscurantisme technologique de masse protège une élite intellectuelle dissimulée. À ce titre, les citations en exergue des œuvres sont explicites sur l'option de l'auteur-artiste : le Psaume 2,4 dans *Blues-S-Cat*, Corinthiens 13,2 dans *Babyface* (2006), rabbi Nahman de Braslav dans *Mistérioso-119*. Aux références bibliques ou religieuses sont mêlées des citations de Charles Mingus dans *Monsieur Ki* (2010) ou « Dizzy » (John Birks Gillespie) dans *Jaz*. Il s'agit de réhabiliter le *mistère*, genre littéraire théâtral – performance – apparu à la Renaissance, composé d'une série de tableaux animés et dialogués représentant des histoires et légendes qui nourrissent l'imaginaire populaire et où se côtoient le surnaturel et le réalisme. Toutefois l'origine remonte au drame liturgique *Quem Quaeritis ?* [Qui cherchez-vous ?] du x^e siècle, question que pose l'Ange aux trois Marie venues emporter le corps du Christ, qui servait de trope à l'introït de Pâques (Hoppin, 1991 : 210-218). De même dans l'écriture-jazzy de Kwahulé résonne la présence lointaine du Gospel, tout comme le souffle latin inspire encore la littérature francophone et afropéenne (Le Guen, 2008 : 119-128).

Cette configuration est plus aboutie dans ses romans. *Babyface* (2006) propose ainsi des pages où plusieurs discours distincts se heurtent, se croisent,

se répondent en même temps... Discours direct, indirect et indirect libre se mélangent dans un patchwork de genres des plus disparates : poème, récit, journal intime, dialogue théâtral(isé), aphorisme... Véritable libertinage littéraire digne de *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot ! Il s'agit de restituer la plurivocité des mondes et des hommes à l'heure des grandes simplifications et unifications monotonaes.

Raconter ça.
Pas facile.
Se souvient plus.
Pas très bien.
Ça qu'on a ressenti
oui.
Ça oui.
Mais ça ça et ça
et les détails
non
ça non.
S'en souvient oui
ça qu'on a ressenti.
Mais le reste
où quand quoi comment
non
ça non.

*

Aujourd'hui Babyface est reparti à Paris. Seul. Il ne m'avait même pas prévenu de la date de son départ. Ça m'est tombé dessus, comme ça, ce matin, vers les quatre-cinq heures, comme la foudre.

Il s'est levé, il s'est brossé les dents, il s'est douché, il s'est habillé et il a fait sa valise. Tout sur la pointe des pieds.

Pour ne pas me réveiller ; il m'a dit plus tard. Mais je me suis réveillée.

Qu'est-ce qui se passe, je lui ai demandé.

Et le voilà qui se met à pleurer. Comme un enfant, il pleure, Babyface. Il dépose sa valise et enfonce sa tête entre mes seins pour sangloter comme un petit garçon.

Je m'en vais, il me répond d'une voix entrecoupée de grosses larmes. Les études... C'est la fin des vacances... Je repars... À Paris... Pour mes études... Depuis quelques jours je redoutais ce moment, et je voulais à tout prix te l'épargner. Disparaître avant le lever du jour comme un voleur de femme. Je ne voulais pas te voir souffrir... Je t'aurais écrit, je t'aurais tout expliqué dès mon arrivée à Paris.

Comment as-tu pu penser que disparaître ainsi ne m'aurait pas fait souffrir ? Crois-tu que je ne redoutais pas de mon côté le moment de ton départ ? Mais je m'étais déjà fait une raison. Aujourd'hui je suis sereine, Babyface, sereine parce que je sais que bientôt tu me reviendras.

Ce n'était pas vrai ; je n'étais pas sereine. La vérité, voici des jours que j'avais peur qu'il m'annonce son départ. Je me disais Pourvu qu'il ne te

« Mardi 23 avril
« Correction de quelques pages du *Journal*... [...] Coup de fil à Pamela : je ne pourrai pas me rendre à sa fête. Je prétexte un début de paludisme. En vérité, je commence à trouver lassantes toutes ces fêtes qu'elle organise pour combler les

demande pas de l'accompagner à l'aéroport. Le voir monter dans l'avion et disparaître dans les nuages vers je ne sais quoi, vers je ne sais qui était pour moi au-dessus de tout. Je crois que j'aurais fait une bêtise juste après son départ. N'importe quoi. Me jeter

D'où la fulgurance de l'écriture qui se manifeste par des phrases nominales, des propositions inachevées, des anacoluthes et des répétitions binaires et ternaires. Ce n'est plus la parole vive qui tente d'être reproduite mais la pensée dans le jaillissement immédiat de l'esprit avec ce qu'elle possède d'impromptue, d'imprévisible, d'aveugle sincérité.

La typographie et l'aménagement textuel donnent une représentation jazzée des discours qui se superposent ou d'une parole qui surgit dans un solo comme une conscience libérée de l'ensemble des opinions formatées et homogénéisées, exprimant tel un saxophone exprimant dans la nuit blanche les linéaments d'une sombre inquiétude (Zermani, 2004). Cette polyphonie héritée d'une lecture rabbinique du Talmud (Rojtman, 1986) est détournée vers le calligramme. Cela est d'autant plus problématique qu'une performance théâtrale comme *Jaz* cherche à restituer poétiquement toute une musicalité consacrée, pareil à un

cantique, à l'*innommabilité* du divin. Mise en croix des notes. Mise en rythme de Dieu (Kwahulé [1998], 2007 : 63 ; Soubrier, 2009 : 191-201).

D'abord
une note
puis une autre
note puis encore
une autre note
la même
comme on frappe à la porte une myriade de notes la même
se frottant les unes contre les autres comme pour se tenir
chaud une note de toutes les couleurs même de celle qui
fut abolie de
l'arc-en-ciel un
flot de notes la
même de tous les
sons notes espiègles
turbulentes la même
se précipitant pour
arracher le secret du
silence explosant
souvent à peine
leur envol éclos
pour enfanter
d'autres notes la
même encore plus
imprévisibles
incandescentes
volcaniques et enfin
rythmer le Nom dont
on ne saura jamais la nommer.

L'esthétique jazz s'est ainsi largement répandue dans l'écriture francophone subsaharienne comme chez le Togolais Edem Awumey dans *Port-Mélo* (Gallimard, 2005), *Les Pieds sales* (Seuil, 2009), *Rose déluge* (Seuil, 2012) ou *Explication de la nuit* (Boréal, 2013), chez le Guinéen Tierno Monénembo dans *Le Terroriste noir* (Seuil, 2012) et *Les Coqs cubains chantent à minuit* (Seuil, 2015) ou même chez le Congolais Alain Mabanckou avec des romans comme *Black bazar* (Seuil, 2009), *Demain, j'aurai vingt ans* (Gallimard, 2010), *Tais-toi et meurs* (La Branche, 2012) ou *Lumières de Pointe-Noire* (Seuil, 2013) et même chez le Kanak blanc qu'est Frédéric Ohlen dans son *Quintet* (Gallimard, 2014). Le jazz est source de créativité (Guillon, 2014).

Pour une culture universelle du jazz

Le jazz est bien plus qu'un simple courant musical. Il désigne un *modus vivendi* pour toute une tranche de la culture francophone et afropéenne. À ce

titre, Léonora Miano rappelle à quel point la musique afro-américaine fait intégralement partie de sa culture camerounaise :

J'ai grandi dans un environnement où la musique noire américaine tenait une place importante, pour deux raisons majeures. La première est liée à ma famille. Mon père possédait une belle collection de disques achetés au cours de ses années d'études en France. Elle comportait essentiellement du jazz et du blues. La deuxième raison est affaire de génération. Les années 1980, dans les grandes villes du Cameroun – Douala et Yaoundé –, se sont déroulées sous influence africaine américaine. Surtout dans les classes sociales favorisées, mais pas uniquement. Cette influence concernait bien sûr la musique, avec l'avènement du hip-hop, un engouement pour le funk qui avait déjà embrasé la génération précédente, et qui s'était transmis. Nos aînés avaient semé, dans l'air que nous viendrions respirer après eux, les paillettes colorées du disco de *Earth Wind & Fire*, les rythmes joyeux de *Shalamar*. Ils avaient tapissé le sol qui deviendrait nôtre lorsqu'ils quitteraient le pays, de fulgurantes lignes de basse. Celles des *Johnson Brothers*. Celles de *Stanley Clarke*. Et nous arpenterions longuement ces voies, les enrichissant plus tard de nos propres découvertes (Miano, 2012a : 9-10).

Léonora Miano, tout comme son compatriote Georges Yémy, trouve d'abord son inspiration dans la musique puis dans la littérature, comme si l'atmosphère musicale prédominait et déterminait même les choix narratifs.

Très fréquemment, on me demande si j'ai des modèles en littérature. La réponse est non, pas vraiment. Ce que j'ai appris des grands écrivains que j'ai lus, c'est l'impératif de tracer son propre sillon [...]. Tout ce que je peux dire, c'est que ma plongée dans la littérature noire américaine, mon immersion presque totale dans ce corpus pendant des années, ont forcément laissé des traces. L'influence dont je peux le plus aisément parler est celle de la musique. Mes connaissances théoriques en la matière restent à parfaire, mais elle tient néanmoins une part capitale dans l'élaboration de mes romans. J'aime toujours autant le funk, et la soul, mais pour l'adulte que je suis aujourd'hui, la musique, c'est d'abord le jazz. Je ne l'envisage pas tellement comme une musique savante, destinée à des élites qui l'écouteraient dans un environnement compassé. C'est avant tout le son qui a bercé mon enfance. C'est aussi, du moins à l'origine, l'expression de musiciens créatifs, sérieux dans leur travail, mais ne se prenant pas forcément au sérieux comme on voit certains le faire aujourd'hui. C'est la musique chaleureuse des bouges autant que la bande sonore scintillante des clubs sélects où ceux qui la créaient ne pouvaient venir l'entendre. C'est la musique des villes vers lesquelles

les Noirs d'ici avaient migré pour chercher une vie meilleure. C'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 *work songs* – 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. Pourtant, et c'est un des nombreux enseignements de cette musique, la source n'est pas la destination. Il n'y a, en réalité, aucune limite, quant aux espaces qu'il est possible d'explorer, où il est imaginable de se déployer (Miano, 2012a : 16-17).

Aussi l'écrivain afropéen ne se définit-il pas seulement comme une identité frontalière mais aussi musicale, donc transfrontalière, puisque la musique, à la différence de l'écriture, traverse les frontières, n'ayant besoin ni de traduction ni d'autorisation pour être réellement appréciée. Cette hybridité est d'autant plus complexe qu'elle se veut *intermédiaire*, prenant en considération l'ensemble des médias, moyens de communication et d'information, au service du discours social (Debray, 1991). D'ailleurs, afin de surmonter la souffrance de l'exil, Léonora Miano, alors étudiante à Valenciennes puis à Nanterre, suit des cours de chant et s'exerce d'abord auprès de la chanteuse de jazz Michele Hendricks, fille du célèbre John Hendricks :

Ma vie en France avait été une existence d'épreuves. La classe de Michele Hendricks a plus fait pour moi que des années de thérapie. Il y a encore à faire, mais cette femme m'a sauvée, puisqu'elle m'a permis, non pas de trouver ma voie, mais de pouvoir l'emprunter librement. Il est certainement rare d'affirmer qu'un professeur de chant a fait de vous un écrivain, mais c'est la vérité. Je n'ai pas trouvé mon écriture dans les cours de littérature de l'université, où elle aurait d'ailleurs pu se perdre, écrasée par trop de théorie. C'est de la musique de jazz qu'elle a vraiment jailli. En 2004, j'ai signé mon premier contrat d'édition. *L'Intérieur de la nuit*, le roman concerné par ce contrat, a été publié en août 2005 (Miano, 2012 : 18).

Par conséquent son écriture relève d'une composition improvisée, sur un mode jazzy, car le jazz a considérablement contribué à l'émancipation féminine (DuEwa Jones, 2011 ; Ryan, 2010), élevant certaines voix au niveau d'icônes : Joséphine Baker, Ella Fitzgerald, Betty Carter (Betty Be-Bop), Mildred Anderson, Carmen McRae, Dinah Washington, Abbey Lincoln, Jeanne Lee, Linda Sharrock, etc.

Tous mes romans portent l’empreinte de cette révélation que j’ai eue grâce aux cours de Michele Hendricks, qui ont su enseigner ce terreau que j’avais en moi depuis toujours. Du point de vue de la forme, mes textes longs sont structurés autour d’idées empruntées à la musique. *L’Intérieur de la nuit* repose sur une structure AABA, ordinaire en jazz. Le thème de la dévoration, qui est au cœur de cet ouvrage, est d’abord annoncé dans un premier A, qui présente aussi les protagonistes du roman. Dans un deuxième A, la dévoration a lieu, à travers le meurtre rituel et l’acte de cannibalisme imposé à la population du village. Le bridge (B) nous éloigne du village, des lieux du crime. Le lecteur s’évade vers la ville en compagnie du personnage d’Ayané. La dévoration est rejouée dans le troisième A, par l’intermédiaire d’Inoni, qui la restitue oralement pour Ayané.

Contours du jour qui vient a été créé comme une pièce musicale ayant plusieurs mouvements. La musique était déjà à l’origine du livre, puisque le parcours de Musango, le personnage principal, a été conçu en résonance avec des chansons qui se sont insinuées en moi lors de l’élaboration du propos. Deux spirituals ont servi de point de départ. Il s’agit de *Motherless child* et de *Wade in the water*. Le premier m’a inspirée par sa proximité avec la situation de cette fillette seule au monde, qui cherche le moyen d’exister valablement. Le second a imprimé dans le texte, la sourde évocation de ces esclaves en fixité qui se cachaient dans les marais (pataugeant donc dans la boue), espérant trouver la liberté au bout de ce chemin difficile. Dans *Contours du jour qui vient*, la jeune Musango est en contact avec la boue chaque fois qu’elle progresse. L’aboutissement de son périple est résumé dans les chansons de Dianne Reeves et Abbey Lincoln placées en exergue du livre. « I sing no victim song », clame Dianne Reeves. Pour moi, il s’agit d’un chant de résistance, voire de résilience. Il parle d’être capable de transcender la douleur. La chanson de Lincoln dit : « The winds of change are blowing... I pray my soul will find me shining in the morning light. » Ces paroles font écho à la posture de Musango, qui incarne l’avenir, qui y croit, et qui veut l’aborder en ayant pris la peine de se débarrasser des entraves (Miano, 2012a : 18-19).

En tous cas, le jazz se conçoit et se vit par l’écrivain afropéen comme le cadre dans lequel une parole engagée se formule librement, loin des normes et des censures, dans le jaillissement spontané du cœur. De ce fait, elle n’hésite pas à fournir une « bande son » répertoriant les thèmes musicaux du roman et une liste des chansons mentionnées en clôture de *Tels des astres éteints* (2008). Pareillement, chaque chapitre de *Blues pour Élise* (2010), version jazz de la « lettre » de Beethoven, détaille à la fin de chaque chapitre l’ambiance sonore et offre un glossaire des interludes. Certains textes courts de Miano montrent bien le lien qui se noue entre la parole politique et sociale et la musique, le rythme,

la poétique d'inspiration jazzy, en accord avec les travaux plus théoriques menés par le poète universitaire Henri Meschonnic (Meschonnic, 1982 ; 1995).

BINARITÉ

Le pays dit : Noire ou Française Le pays dit qu'on ne peut être que
Noire ou Française La pensée du pays est binaire Polarissante Limitée
Elle résonne comme une sommation La pensée du pays sent la fin
La fin de la confiance en soi la fin du pays La France ne sera pas la
France si elle dit : Noire ou Française

La France ne sera pas une grande idée Rien qu'une triste réalité tant
qu'elle dira : Noire ou Française La binarité ce n'est pas français Ce
n'est pas le mieux Ce n'est pas ce qui groove le plus Ce qui swingue
le plus Ce qui promet le plus La binarité n'est pas désirable On s'y
oppose spontanément On s'en détourne résolument Elle impose le
choc Réduit tout au choc La binarité est une fausse proposition

Le mieux c'est la fusion : Française noire Le mieux c'est l'addition :
Française et Noire qui ouvre sur le ternaire puisqu'un troisième
terme en sortira Le mieux c'est la conjonction La coordination :
Noire de France où la fusion est un équilibre une perspective une
voie sûre

Le mieux Pour beaucoup C'est de dépasser les limites Usées de la
nation De voir plus grand Le mieux pour beaucoup C'est de trans-
cender la couleur Qu'on comprenne Qu'il ne s'agit pas de race Qu'il
n'est pas question de biologie Mais de culture D'appartenances
mitoyennes en soi D'Histoire De la mémoire d'une rencontre sur
laquelle il est impossible de revenir

Celles qui inventent un langage nouveau Celles qui ne croient pas à
l'achèvement du monde Celles qui brisent les cloisons factices Celles
qui accouchent de l'à-venir se disent : Afropéennes (Miano, 2012b :
73).

Les auteurs afropéens écrivent certes en français sans respecter les normes centralisatrices de la langue française. D'où l'absence de ponctuation, signes inventés par les occidentaux pour mâter la voix, pour orienter le sens des mots, pour jalonner la topologie du discours. Car l'occidental prend la carte pour son territoire. Au contraire l'écriture-jazzy s'affranchit de ces règles qui empêchent l'esprit de se rebeller et de profiter du bonheur de sa liberté. Elle s'affranchit des règles et explore les nouvelles contrées sans en dresser une cartographie.

Pour un « esprit » afropéen du jazz

L'écrivain, poète et musicien d'origine camerounaise Sâtka-Chânknà Yémy s'inscrit dans ce courant esthétique afropéen qui *jazze* avec les mots. C'est par le jazz justement qu'il parvient à un état extatique au point qu'il projette une image de lui en mage et chante son propre panégyrique funèbre :

120

Je scrute le ciel et les astres disent : Maître Antémaſta Sâtka-Chânknà, L'Antémaître, est mort ! Il s'en est allé, chevauchant le levant. Maintenant il sommeille, et le soleil le dore. Réjouissez-vous ou attristez-vous, soyez sages, soyez fous, insultez le vent ou soyez indifférents, c'est votre droit et votre choix. Mais de grâce, pour ma face, le temps d'un instant, restez debout, pendus à mon cou. Car, où que vous vous trouviez, amis maudits, en cette aurore où vient la nuit, ravi ou amer, qui s'assoit trouve sa tombe par terre ! Sois béni, système qui me rendis blême. Tu m'as tué, mais ça m'a permis de muer. J'ai vécu hors normes, et c'est déjà grand ! J'ai été *extranormal*, ni normal ni anormal, *hommani-végétal*. Maintenant l'homme retourne à sa nature divine. Que les roses gardent leurs épines, je m'en fous. Qu'une fille nubile et vierge enflamme sa fleur et brûle une chandelle ! Voici le tombeau de L'Antémaître, comme un monument aux artistes inconnus, aux maîtres inconnus qui meurent de ne pas naître. Tel est au bord de l'eau l'étrange tombeau. Mais quelle eau ? J'ai toujours soif. Exister, c'est ce qu'il y a de plus difficile dans la vie. Siſta, prie ou fume en mémoire des joies partagées. Tu te souviens : des joints et un coin pour la baise. Quelquefois, toi et moi, ça se résumait à cela. C'était tout ce que nous avions. C'était peu et c'était tout. Tue l'amertume. J'aurai vécu en passant, laissant des traînées de sang. Le tournesol s'en retourne au sol. Tourne et retourne le sol, plus aucun mal dans l'aurore vespérale. Tout s'est apaisé et allégé, tout est plus aisé. Sans âge ni visage, regarde, Siſta, je suis là, parmi ceux qui n'y sont pas. Où est le bluff ! Je suis comme toi, je crois que la vie est une équation compliquée. L'amour, la mort, la mer : quelle ironie sur terre ! (Yémy, 2005 : 63-64).

Rythmes et rimes se mettent au service d'une écriture musicale alors que le sujet broie du noir dans une ville corrompue, Paris, dont les repères s'estompent au fur et à mesure que le personnage est emporté dans sa propre décomposition intérieure. Le texte est rempli d'échos qui se chevauchent, notamment par des rimes intérieures, produisant ainsi un effet d'antériorité, justifié par le devoir de commémoration auquel le narrateur invite la femme noire et désignant chaque « fille » de la cité². Enfin la dimension tragique reprend les cinq parties de la tragédie classique par l'emploi du rythme quinaire, digne des expériences ryth-

2 « Siſta » est un mot du langage « urbain » emprunté au slang américain (pour « sister »).

miques du Quartet de Dave Brubeck (1920-2012) – comme dans la composition « Take five » (5/4) du saxophoniste Paul Desmond (1924-1977), dans l'album *Time Out* (1959), morceau repris dans une version jazz-funk par George Benson et une version *big band* par Quincy Jones –, combinant des rythmes binaire et ternaire : 2/3 – 3/2 – 5 – 5 – 5³.

Je scrute le ciel
 1 | 2 | 3 || 4 | 5
 et les astres disent :
 1 | 2 || 3 | 4 | 5
 Maître Antémasta
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 Sâtkà-Chânnkà,
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 L'Antémaître, est mort !
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 Il s'en est allé,
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 chevauchant
 1 | 2 | 3
 le levant.
 1 | 2 | 3
 Maintenant
 1 | 2 | 3
 il sommeille,
 1 | 2 | 3
 et le
 1 | 2
 soleil
 1 | 2
 le dore.
 1 | 2
 Réjou/issez-*vous*
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 ou attristez-*vous*,
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 soyez sages,
 1 | 2 | 3
 soyez *fous*,
 1 | 2 | 3

3 *Take Five* est l'un des rares exemples de musique innovatrice qui devient un hit planétaire. Le morceau a été mis en paroles par de nombreux artistes dont Al Jarreau et, surtout, Carmen McRae qui l'a chanté avec Dave Brubeck lui-même au piano. En France, Claude Nougaro emprunte le thème *Three to get ready* pour en faire *le Jazz et la Java* (1962) et fait de *Blue Rondo à la Turk* une chanson intitulée *À bout de souffle* (1966), élaborée sur le schéma d'un thriller et empruntant son titre au film éponyme de Jean-Luc Godard.

L'écriture-jazzy relève essentiellement de l'oraliture. Paradoxe de fond qui cherche à intégrer la culture de la palabre et du chant à la culture de la lettre et de l'écriture. C'est pourquoi les musicologues ne peuvent être que déçus des réalisations jazzées de l'écriture tant qu'ils ne *scatent* pas le texte. Le jazz exprimerait la nostalgie du Mvett traditionnel africain (Kelley, 2012 : 86 et 196 ; Conyers, 2001 : 139 ; Welsh-Asante, 1993 ; Kauffman & Guckin, 1979). Né au cours de l'exode du peuple Ekang (Beti-Fang-Bulu), éparpillé aujourd'hui entre le Gabon, le Cameroun, le Congo-Brazzaville, la Guinée équatoriale et sur l'île de São Tomé, des chants Mvett étaient autrefois déclamés aux combattants pour les exciter avant les batailles. Outre l'usage fait en temps de guerre, l'art du Mvett englobe tous les aspects de la culture Fang, que ce soit la poésie, la philosophie ou les connaissances scientifiques du monde, ce qui amène les Fangs à dire du Mvett qu'il s'agit d'un art total. Le mvett désigne justement un instrument de musique à cordes, connu depuis l'ancienne Égypte (Elloué-Engoune, 2008 ; Minko Bengone, 2008) : une sorte de petite harpe-cithare sur bâton de palmier-raphia, ou de bambou, de 110 à 130 cm de long avec un à quatre résonateurs enalebasse, un haut chevalet vertical placé en son milieu, divisant en deux la longueur des quatre à cinq cordes en boyaux ; l'instrument est tenu horizontalement sur la poitrine qui ferme ou ouvre le résonateur central en demi-alebasse ouverte, par un simple mouvement avant-arrière des bras, tandis que les deux mains égrènent les mélodies des deux côtés des cordes. Des poètes comme Grégoire Biyogo et des romanciers, tels Éric-Joël Bekale et Marc Mve Bekale, élaborent des procédures narratives inspirées du Mvett, particulièrement à partir du maître Tsira Ndong Ndoutoume (Ndong Ndoutoume, 1993 ; Biyogo, 2007).

Enfin le jazz permet de combiner l'un et le multiple. Il y aurait comme un jeu de domination qui articulerait la succession inopinée des instruments, lesquels jouent ensemble et individuellement. Aussi les romans afropéens qui parlent de la cité sont des récits de solitudes. La rhapsodie reste leur principale partition. Le narrateur se retranche généralement face à la ville, non plus comme un Rastignac ou un Georges Duroy prêt à la conquérir, mais tel un survivant. D'où l'aspect eschatologique caractérisant des œuvres postmodernes qui décri(v)ent l'échec de l'intégration du centre à la périphérie.

Je suis l'élu des dieux, ils m'ont épargné ! Il ne saurait guère en être autrement, car le monde vient à nouveau d'exploser. Et comme chaque nuit, à ces heures-là, ces heures solitaires et endeuillées, je suis le seul survivant ; le seul et unique survivant d'un monde ravagé et désolé. Tout n'est que mort, tout n'est que bourdonnement ; ce silencieux bourdonnement dans ma tête. Les lumières de la défunte ville me regardent tristement en soupirant. Et je me perds dans ces blanches feuilles maculées d'encre, cette encre qui se veut exorciste ; et qui pour ce faire, use d'une écriture en marge de la page. Oh, cette exaltante noirceur qu'est l'éveil du chronique insomniaque !

On se laisse dériver longtemps, longtemps... L'œil rougi s'agrandit et voit plus loin et plus clair dans l'obscur. L'âme fatiguée sourit encore et parle muettement au silence en souffrant. Je suis seul dans l'immensité de la nuit, mais je vis. Joie ou tristesse ? peu importe, au fond ! Car à ces heures-là, tout me rappelle tout :

Le laconique tic-tac de la pendule raconte ces gouttes de pluie qui jadis perlaient sur mon visage d'enfant chahuteur. Et le silence, ce silence fait revivre en moi, une antérieure vie, une vie passée à errer paisiblement dans les vastes étendues d'un univers où des rayons de lumière mauves pleuvaient tièdement sur mon visage. Tout me rappelle tout. Le bourdonnement devient la méditative et extatique musique d'une abeille butinant un hibiscus. Les images défilent inlassablement dans mon esprit las et acharné (Yémy, 1997 : 7).

Plus on avance dans la solitude, plus le langage se déstructure. Ainsi en est-il du « héros » de *L'Inévitable Histoire de chacun* (2006), un ancien dealer sorti de prison qui a décidé de s'effacer de la société en oubliant son nom afin que sa conscience contaminée par les maux de son époque puisse se dissoudre dans Paris. Sa rébellion s'intériorise au point qu'elle fragmente le dernier bastion du Surmoi qu'est la langue française. Il se souvient de la femme qu'il a aimée, Leïla, et qui est morte par sa faute après avoir été violée par ses « potes » et n'avoir pu être réanimée à temps car les pompiers et le Samu alertés ont dû se retirer après avoir été caillassés par lui et les « jeunes » de la cité (Rice, 2007 : 531-538).

Une analyse plus avancée des textes permet de repérer les caractéristiques suivantes de l'écriture-jazzy. Un effet de swing par une division du temps ternaire en $2/3 - 1/3$ est généralement adopté. Les temps faibles où l'action est abolie au profit d'envolée lyrique sont accentués. Le rythme narratif découle de l'abondance des syncope et contretemps qui rompent brusquement le récit ou le discours, sur un geste ou un mot. Ce processus favorise l'improvisation par laquelle le narrateur introduit une sensation de spontanéité en se servant de sa créativité instantanée et de son savoir technique et théorique des divers styles d'écritures. Dès lors, la maîtrise du chiffrage reste indispensable pour cadrer l'improvisation dans une structure cohérente et harmonieuse (Guillon, 2010).

Il en ressort une forte interaction avec l'ensemble, la totalité, tant des éléments phoniques, sémantiques, thématiques, isotopiques du texte que des instances de narration. De ce multiple émerge une unité : une voix individuelle à travers une sonorité et un phrasé. Cette opposition complémentaire de l'Un et du Multiple ouvre diverses possibilités narratives, basculant du récit au poème puis à la pièce théâtrale ou à l'article de journal. Dans ce cadre, les références aux standards du jazz et à ceux de la littérature classique permettent de récupérer, selon le principe de la *mimesis*, un accord canonique sous forme de leitmotivs non plus seulement thématiques mais stylistiques. D'où l'abondance d'emprunts aux autres tons et modes, phénomène de plagiat assumés et de collages

(Anyinefa, 2008 : 457-486)⁴ favorisant l'hybridité, dans tous les sens du terme, au point de créer des néologismes, introduire des pérégrinismes, notamment par le biais du camfranglais, du slang urbain ou du verlan.

Au terme de cette exploration, il faut reconnaître que la littérature afro-péenne exprime le malaise d'une époque par l'emploi de la musique, notamment du jazz, car l'imaginaire qu'il véhicule convient aux situations de souffrances d'une humanité aujourd'hui prisonnière de chaînes invisibles et nostalgique du bonheur des origines. Les écrivains afro-descendants, tels Léonora Miano, Koffi Kwahulé et Sâtkà-Chânnkà Yémy, composent à la périphérie de la capitale, en recourant à une écriture-jazzy, pour manifester cette culture suburbaine qui émerge aux confins du modèle français, en réaction à un centralisme masqué de bon aloi et d'un (néo-)humanisme aux relents (néo-)colonialistes.

Aussi l'écriture-jazzy prend-elle en charge la culture urbaine en régénérant le roman noir afro-américain et mettant en scène le jazz comme présence de valeurs transcendantes dans un occident en déliquescence, afin d'opposer à une mondialisation, invisiblement homogénéisante et dégradante, le droit humain à la différence et à la différenciation. Telle est la lutte que mène l'esprit vivant du jazz contre l'empire d'un matérialisme mortifère.

Pourtant le combat ne risque-t-il pas d'être inégal dans un monde où l'inculture musicale est entretenue par la marchandisation des arts et l'effacement des sensibilités ? En effet, la solitude de l'homme postmoderne si fier de son autonomie individuelle et égocentrique condamne paradoxalement toute possibilité de liberté réelle et d'épanouissement éthique et esthétique.

Daniel S. Larange
daniel_larange@yahoo.fr

Œuvres citées

- Anyinefa, Koffi (2008) : « Scandales : littérature francophone africaine et identité ». *Cahiers d'Études Africaines*. 191 : 457-486.
- Beti, Mango (1994) : *L'Histoire du fou*. Paris : Julliard.
- Beti, Mango (1999) : *Trop de soleil tue l'amour*. Paris : Julliard.
- Biyogo, Grégoire (2007) : *Adieu à Tsira Ndong Ndoutoume : hommage à l'inventeur de la Raison graphique du Mvett*. Paris : L'Harmattan.
- Conyers Jr, James L. (2001) : *African American Jazz and Rap : social and philosophical examinations of Black expressive behavior*. Jefferson (North Carolina) : McFarland & Co.
- Debray, Régis (1991) : *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées.
- Dongala, Emmanuel B. ([1982] 1995) : *Jazz et Vin de palme et autres nouvelles*. Paris : Hatier.

4 Voir aussi les articles de Dabla Sewanou, Marie Dinclaux, Véronique Porra, Mango Béti, Dominique Deblaine, Théo Ananissoh, Ayayi T. Apedo-Amah, Selom K. Gbanou, Janos Riesz, rassemblés sous la thématique intitulée *Intertextualité et plagiat dans la littérature africaine*, Palabres, n° 3-4, vol. I (1997).

- Elloué-Engoune, Alain (2008) : *Du Sphinx au Mvett : connaissance et sagesse de l'Afrique*. Paris : L'Harmattan.
- Fame Ndongo, Jacques (1988) : *Le Prince et le scribe : lecture politique et esthétique du Roman négro-africain post-colonial*. Paris : Berger-Levrault.
- Garcia, Bob (2007) : *Jazz & polar : essai*. Paris : Roland Debarre.
- Guillon, Roland (2012) : *L'Afrique dans le jazz des années 1950 et 1960*. Paris : L'Harmattan.
- Guillon, Roland (2010) : *Harmonie, rythme et sociétés : genèse de l'art contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Guillon, Roland (2014) : *Jazz et Créativité : au fil des sessions*. Paris : L'Harmattan.
- Hoppin, Richard H. (1991) : *La Musique au Moyen Âge, volume 1*. Liège : Mardaga.
- « Intertextualité et plagiat dans la littérature africaine ». *Palabres*. 3-4.1 (1997).
- Kauffman, Fredrick & Guckin, John P. (1979) : *The African roots of jazz*. Sherman Oaks (Cal.) : Alfred Publishing Co.
- Kelley, Robin D.G. (2012) : *Africa speaks, America answers: modern jazz in revolutionary times*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Kwahulé, Koffi (2001) : *El Mona*. Paris : Lansman.
- Kwahulé, Koffi (2005) : *Blue-S-Cat*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- Kwahulé, Koffi (2005) : *Mysterioso-119*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- Kwahulé, Koffi (2006) : *Babyface*. Paris : Gallimard.
- Kwahulé, Koffi ([1998] 2007) : « Jaz ». *Le SAS / Jaz / André : monologues pour femmes*. Ed. Michel Azama, Koffi Kwahulé et Philippe Minyana. Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales : 31-66.
- Kwahulé, Koffi (2010) : *Monsieur Ki*. Paris : Gallimard.
- Kwahulé, Koffi & Mouëllic, Gilles (2007) : *Frère de son : entretiens*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- Langel, René (2001) : *Le Jazz orphelin de l'Afrique*. Paris : Payot.
- Larangé, Daniel S. (2009) : *L'Esprit de la Lettre : pour une sémiotique des représentations du spirituel dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*. Paris : L'Harmattan.
- Larangé, Daniel S. (2014) : *De l'écriture africaine à la présence afropéenne : pour une exploration des nouvelles terres littéraires*. Paris : L'Harmattan.
- Larangé, Daniel S. (2015) : « Dis-moi qui je suis, je dirais qui tu es... Contribution à une anthropologie de l'Afropéen ». *Africulture*. 100.1 : 45-60.
- Le Guen, Fanny (2008) : « Les Voix de femmes dans l'œuvre de Koffi Kwahulé ». *L'Esprit Créateur*. 48.3 : 119-128.
- Manda Tchewa, Antoine (2012a) : *L'Afrique en musiques*. Paris : L'Harmattan.
- Manda Tchewa, Antoine (2012b) : *Aux sources du jazz noir : du Congo Plains à Léopoldville*. Paris : L'Harmattan.
- Meschonnic, Henri (1982) : *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- Meschonnic, Henri (1995) : *Politique du rythme – politique du sujet*. Lagrasse : Verdier.
- Meta DuEwa, Jones (2011) : *The Muse is music: jazz poetry from the Harlem Renaissance to spoken word*. Urbana : University of Illinois Press.
- Miano, Léonora (2008) : *Tels les astres éteints*. Paris : Plon.
- Miano, Léonora (2010) : *Blues pour Élise*. Paris : Plon.
- Miano, Léonora (2012a) : *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche.
- Miano, Léonora (2012b) : *Écrits pour la parole*. Paris : L'Arche.
- Miano, Léonora (2013) : *La Saison de l'ombre*. Paris : Grasset.

- Minko Bengone, Laurent (2008) : *Comprendre autrement le Mvett*. Paris : L'Harmattan.
- Mouëllic, Gilles (2008) : « Cette vieille magie noire : un pacte avec le jazz ». *L'Esprit Créateur*. 48.3 : 89-96.
- Ndong Ndoutoume, Tsira (1993) : *Le Mvett : l'homme, la mort et l'immortalité*. Paris : L'Harmattan.
- Panish, Jon (1997) : *The Color of jazz: race and representation in postwar American culture*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi.
- Porter, Horace A. (2001) : *Jazz country: Ralph Ellison in America*. Iowa City : University of Iowa Press.
- Rice, Alison (2007) : « Citing the "Cité" in Francophone fiction ». *Contemporary French and Francophone Studies*. 11.4 : 531-538.
- Rojtman, Betty (1986) : *Feu noir sur feu blanc : essai sur l'herméneutique juive*. Lagrasse : Verdier.
- Ryan, Jennifer D. (2010) : *Post-Jazz poetics: a social history*. New York : Palgrave MacMillan.
- Soubrier, Virginie (2008), « Une physique de la voix : réflexions sur le théâtre de Koffi Kwahulé ». *L'Esprit Créateur*. 48.3 : 25-32.
- Soubrier, Virginie (2009) : « Vers une fraternité mystique universelle : l'improvisiste de Koffi Kwahulé ». *Africulture*. 77-78.2-3 : 191-201.
- Welsh-Asante, Kariamu (1993) : *The African aesthetic: keeper of the traditions*. Westport (Conn.) : Greenwood Press.
- Yaffe, David (2006) : *Fascinating Rhythm: reading jazz in American writing*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press.
- Yémy, Sâtkà-Chânkkà (1997), *La Lune dans l'âme*. Paris : L'Harmattan.
- Yémy, Sâtkà-Chânkkà (2005), *Suburban blues*. Paris : Robert Laffont.
- Yémy, Sâtkà-Chânkkà (2006), *L'Inévitable Histoire de chacun*. Paris : Robert Laffont.
- Zermani, Andrea (2004) : *Saxo : l'instrument mythique*. Paris : Gründ.