

La représentation du jazz (man) dans le roman camerounais d'expression française. Une analyse de *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo BETI et *Silikani* d'Eugène ÉBODE

**Par : Paul KANA NGUÉTSE
Robert FOTSING MANGOUA**

Introduction

Nombre de réflexions²⁹⁴ centrées sur *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Béti et *Silikani*²⁹⁵ d'Eugène Ebodé ont pertinemment relevé la présence/influence du jazz pour souligner que les deux romans sont « portés par un soubassement médial » (Moser, 2007 : 69). Toutefois, elles n'ont pas observé que ces deux textes sont essentiellement polarisés sur les saxophonistes du jazz dont ils célèbrent les parcours et archivent les discographies. Dans le faisceau de références et de citations musicales, du fait de la présence lancinante des références et des citations musicales qui érigent *ipso facto* l'acte de lecture en un acte d'écoute, on trouve essentiellement les œuvres jazzistiques de grands saxophonistes de jazz tels que Lester Young, Fela Anikulapo Kuti et Manu Dibango. À travers la fictionnalisation des parcours de ces jazzmen, les deux romanciers les canonisent et promeuvent leurs productions musicales. Toutes choses qui muent les textes en des hagiographies, des lieux de mémoire, des panthéons ou des musées qui font une sorte de promotion culturelle et contribuent à sauver ces figures du jazz des oubliettes de l'histoire. Sous l'autorité méthodologique de l'intermédialité entendue au sens strict des relations entre les arts, la présente étude explore les références jazzistiques dans les discours d'escorte et le texte pour démontrer que leur insertion participe de la revalorisation ou de la vivification des productions de jazz. Aussi montre-t-elle que par le biais des discours apologétiques des êtres romanesques, les écrivains héroïsent, canonisent les virtuoses du saxophone de jazz.

²⁹⁴ Robert Fotsing Mangoua. « L'écriture jazz », in Robert Fotsing Mangoua (Éd.) *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Ydé, Harmattan-Cameroun, 2009. pp.131-146.

Thorten Schüller. « Le jazz dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne-développement d'un symbole littéraire in Robert Fotsing Mangoua (Éd.) *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Ydé, Harmattan-Cameroun, 2009. pp. 59-72.

²⁹⁵ Dans la suite de l'analyse, les textes du corpus seront abrégés de manière suivante : **TSA** pour *Trop de soleil tue l'amour* et **SIL** pour *Silikani*.

1- Du jazz au seuil du texte

Le rapport des deux romans à la musique s'observe d'emblée au niveau du péritexte, notamment dans les titres et les intertitres. Les titres des romans introduisent inéluctablement le lecteur averti dans le monde musical. Même si le titre de *Silikani* d'Eugène Ebodé est une chanson de rumba composée par Tabu Ley Rochereau, il convient de préciser d'entrée de jeu que c'est l'intitulé du texte romanesque de Mongo Béti qui entretient véritablement une relation avec le jazz. De fait, *Trop de soleil tue l'amour* provient de la manipulation de « On the sunny side of the street », un standard de jazz composé par le trompettiste Louis Daniel Armstrong. Dans la taxinomie de Genette, ce titre rentre dans la catégorie des discours intitulants de type *symbolique* ou *métaphorique* dans la mesure où il désigne de manière figurée le contenu du récit. À leur sujet, Genette parle d'un type qui « affiche une absence provocante de pertinence thématique » (Genette, 1987: 79).

Trop de soleil tue l'amour se donne à lire comme un hypermédia de « On the Sunny Side of the Street », composé et enregistré en 1947. Dans un entretien accordé à Boniface Mongo-Mboussa à propos de la sortie de son texte, l'auteur dévoile que son éditeur lui avait demandé de regarder du côté du jazz dont il était un fêru afin de trouver le titre que devait porter le livre.

Au début, mon livre s'appelait : Les Exilés sont de retour. Un titre qui à mon avis correspondait au contenu du roman. Mais mon éditeur est un homme assez difficile... Remarquez, j'aime ça parce qu'il nous pousse à donner le meilleur de nous-mêmes ! Il m'a fait comprendre qu'autant ce titre peut-être éloquent pour un Camerounais, autant il ne parle pas au Canadien ni au Belge, etc. Il fallait donc chercher un autre titre. Cela m'a pris beaucoup de temps. Et il n'était jamais content. Un jour, il m'a dit : puisque vous avez une culture jazzistique, cherchez donc dans ce domaine-là. Je lui ai envoyé un lot de titres parmi lesquels celui-ci, qui l'a enthousiasmé. Il s'agit d'un standard de jazz très connu. On the sunny side of the street (Sur le côté ensoleillé de la rue). Le vers tout entier est Life can be so sweet (la vie peut être si belle (...)). Je contredis un peu en (...) disant que la vie n'est pas aussi belle que ça. La vie n'est pas si belle sur le côté ensoleillé du monde. En Afrique par exemple (le côté ensoleillé du monde), la vie est féroce, c'est la jungle. J'ai dû tripoter le titre pour en arriver là (Mongo-Mboussa, 1999 : [en ligne]).

Dérivé de cette chanson, le titre du roman est l'annonce et la preuve de la présence du jazz au seuil et dans le texte. Il constitue en outre la porte d'entrée d'un univers où l'on

écoute rencontre les jazzmen et écoute les airs du jazz. Par ce renvoi implicite, l'auteur signale subrepticement l'ambiance musicale qui rythme la progression du récit autant que celle de la lecture. Bien plus, il établit un rapport de connivence avec le lecteur dont il sollicite la coopération dans le processus d'actualisation de cet « interart ». Bien que le titre du roman d'Ebodé soit une chanson de rumba, ses intertitres sont, pour la plupart, empruntés au domaine du jazz. En effet, des dix-sept chapitres qui constituent le roman, cinq empruntent leurs intitulés à la musique. Parmi ces intertitres, on voit des rythmes musicaux, des titres de chansons et le lexique musical.

Pour ce qui est des formes musicales, on peut citer « Assiko » qui est le titre du neuvième chapitre du roman consacré à l'apologie de l'œuvre musicale et à la virtuosité instrumentale du saxophoniste camerounais Manu Dibango. Le titre en lui-même désigne une danse camerounaise pratiquée dans les régions du Littoral et du Centre. Manu Dibango n'est pas étranger à ce style musical puisqu'il a réussi quelques fusions entre ledit style et d'autres rythmes musicaux tels que le jazz et le funk. De fait, en 1984, Papa Groove produit un album afro-funk aux couleurs assiko. Il se lit sur la Face A de cet opus le titre « Ashiko Oumba », une allusion à l'assiko.

Dans cette constellation d'intertitres, il existe un qui est extrait du répertoire du bassiste camerounais Richard Bona : « Suninga » (SIL, 25). Le chapitre est en quelque sorte un récit nostalgique et mélancolique des moments de félicité qu'Eugène, le narrateur intradiégétique-homodiegétique, a passé avec Chilane, son ex-dulcinée. Par la force des choses, il a quitté cette dernière pour aller s'installer en France. Ainsi, a-t-il recouru à cette chanson pour la représenter et la célébrer sur fond de regret. Dans cette optique, il déclare :

« J'écoute la musique... j'écoute Richard Bona, un enfant de Douala...il me parle et il m'apaise en chantant *Suninga*, les retrouvailles (...). *Suninga, muna nyango, ô suninga! Na tond iwa na guigna*. Autrement dit : À quel moment de félicité te reverrai-je, ma petite fée ? À quel instant décoré aux lumières d'allégresse scellerons-nous nos rapprochements longtemps repoussés mais devenus pressants ? Je t'aime éperdument », (SIL, 33).

Le titre est donc un instant de remémoration des moments de grâce que le narrateur a savourés avec sa bien-aimée. Par ailleurs, il porte clairement le projet sémantique du chapitre qui est la mise en exergue de la souffrance du personnage-narrateur suite à sa séparation avec Chilane. On a donc affaire à un intertitre thématique, c'est-à-dire un intitulé qui entretient une relation directe avec le contenu de l'histoire narrée.

S'agissant des chapitres dont les titres sont issus du lexique musical, on dénombre trois : « 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 du fait de la présence du syntagme « le saxophone ». Bien que le seul instrument véritablement créé par et pour le jazz soit la batterie, le terme « saxophone » qui figure dans cet intertitre est, pour le grand public, l'instrument emblématique du jazz. Sur le plan sémantique, l'intertitre suggère la relation entre l'instrument et la maladie du baiser. Le 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 chapitre suivant intitulé « Le Félin » s'inscrit dans la continuité de ce qui est narré dans le précédent. Le titre 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. Dans ledit chapitre, le narrateur, appuyé par des interventions intermittentes de Silikani, fait l'éloge du 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.

Le mot « concert » qui est le titre du dernier chapitre du roman désigne 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).

On peut donc retenir qu'à travers l'adoption des éléments du jazz comme titres de certains chapitres du roman, l'écrivain donne la possibilité aux lecteurs de choisir librement la section par laquelle il souhaite commencer la lecture. Cette technique est, au demeurant, 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 chanson à réaliser. L'objectif étant de ne pas emprisonner le génie de l'instrumentiste comme c'est le cas dans la musique classique.

Tout compte fait, l'analyse du jazz dans le paratexte trace des pistes importantes pour la compréhension des romans. Les processus intermédiaires qui ont cours dans les « costumes du texte » préparent la réception, trahissent les secrets des textes et mettent le lecteur sur la voie de leur découverte. En outre, l'inscription du jazz au niveau des discours d'escorte place le lecteur dans des conditions optimales de réception en ce sens qu'ils sont « un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur » (Genette, 1989 : 9). Comme on s'en doute, le lecteur devra disposer d'une bonne culture jazzistique qu'il doit mobiliser et projeter ensuite sur les textes. Il s'agit, au total, des moyens par lesquels les auteurs orientent la réception des romans dans la mesure où ils ont pour mission d'informer et de capter l'attention du lecteur mélomane, d'intéresser, de programmer et d'orienter la lecture. En plus des marques du jazz qui s'observent au niveau des éléments péritextuels, il est des noms de musiciens et des titres de chansons de jazz que l'on rencontre dans le texte. Ces derniers sont presque entièrement tirés des répertoires des saxophonistes de jazz.

2- Des références jazzistiques

Par références jazzistiques, il faut entendre les titres de chansons ou les noms de musiciens de jazz. De nos deux textes, *Trop de soleil tue l'amour* bat le record avec un nombre important des éléments du jazz presque entièrement centrés sur Lester Young, saxophoniste de jazz afro-américain et compositeur majeur du style Middle jazz. Dans la discothèque de Zamakwé, il occupe un rayon important : « Il y avait même le Prez – excusez du peu ; le Prez, c'est comme si Picasso avait été musicien de jazz » (TSA, 9). Le Prez dont parle Zamakwé est le surnom de Lester Young. Ce surnom qui veut dire en fait « le président » lui a été donné par son amie Billie Holiday qu'il appelait « Lady Day ». La maîtrise du surnom du musicien est le signe de la familiarité du

personnage avec le monde du jazz et par ricochet la preuve de sa parfaite connaissance du jazz. Par ailleurs, le fait de le nommer ainsi atteste de la familiarité du narrateur à cette grande figure du jazz. Ce mode de désignation est également un clin d'œil que le romancier fait au lecteur connaisseur de jazz. Peut-être estime-t-il que la célébrité du musicien est telle que l'évocation de ce nom suffit pour enclencher une incursion dans sa vie et pour représenter sa dense création musicale. En effet, dès ses premiers engagements avec Count Basie, à une époque où le jeu agressif et puissant de Coleman Hawkins définissait le son des saxophonistes de jazz, Young lui opposa des solos différents. Sa connaissance profonde de l'harmonie, très rare à cette époque où il n'y avait pas d'écoles de jazz, lui permettait d'improviser dans toutes les situations, et il était connu pour ne jamais se répéter d'un solo à l'autre, ce qui constitue l'idéal d'un musicien de jazz. Le narrateur personnage central utilise plutôt le pseudonyme ici ; ce qui peut dénoter la complicité, la célébrité et l'amour qu'il voue à ce saxophoniste ténor.

Tout au long de la narration, Zamakwé fait mention de plusieurs titres du répertoire du saxophoniste : « All for me », « Just you, Just me » (TSA, 10), « Blue Lester », « Shoeshine boy », « These Foolish Things », « Love me or Leave me » (TSA, 44). Le narrateur parle également du duo Lester Young/Teddy Wilson. Le deuxième musicien (Teddy Wilson), de son vrai nom Theodore Shaw "Teddy" Wilson, est un pianiste de jazz des États-Unis dont le style élégant et sophistiqué fut associé aux plus grands noms du jazz dans leurs enregistrements, notamment Louis Armstrong, Benny Goodman, Billie Holiday, Ella Fitzgerald et Lester Young.

En ce qui concerne le texte d'Eugène Ebodé, il est focalisé sur deux grands saxophonistes Africains: Fela Anikulapo Kuti et Manu Dibango. Même si le narrateur consacre deux sections du roman pour parler du premier, il faut noter que sa dense discographie n'est représentée que par trois titres : « International thief » (SIL, 85), « Suffering and Smiling » (SIL, 97) et « Mummy doesn't want me to drink milk » (SIL, 101). Le premier est une composition de Fela qui « dénonce la mafia internationale des dirigeants, fossoyeurs de leurs peuples » (SIL, 85). Au sujet de la signification du second, Fela, personnage secondaire dans le roman déclare : « Tous les jours, nous recevons des coups. Nous souffrons et nous sourions ! La musique n'est pas un Kleenex sur un visage larmoyant. *It's a weapon*. Elle est l'arme du futur sans larmes [...]. *Suffering and Smiling* signifie qu'il faut arrêter de souffrir en souriant » (SIL, 97). Quant à Manu Dibango, les personnages écoutent et commentent quatre de ses chansons : « Bayam sellam », « Soul Makossa » et « Goro City », « Afrique sans fric ». La première chanson est en quelque sorte la célébration d'une corporation de

commerçants dont les activités consistent à acheter et à revendre. Sa présence est renforcée par l'extrait du refrain de ce morceau : « Bayam sellam/That's life ! Bayam sellam ! My brother, le commerce c'est très difficile/, mais achète et vends ! » (SIL, 65). Si « Goro City » est un hymne à la générosité, l'éloge « d'une cité apaisée par la kola, une humanité simple, un art de vivre fondé sur l'idée de partage » (SIL, 67). « Soul Makossa » (SIL, 64) est un air dont les qualités compositionnelles ont séduit les musées des musiciens aussi célèbres que Michael Jackson, Rihanna, Akon, etc. Comme le témoigne Syracuse, l'ami de Silikani, cette mélodie a en outre conféré à l'auteur le titre de « pape du makossa ».

Les références aux répertoires des saxophonistes, en plus d'être la manifestation de l'alternance entre le lisible et l'audible, muent les textes en audiOTHÈQUES imaginaires. Elles sont par ailleurs comme des stimulants d'immersion fictionnelle en ce sens qu'elles convertissent l'acte de lecture en un acte d'écoute pour le lecteur connaisseur de jazz. Tout lecteur doté d'une puissance imaginative lit les textes en ayant l'impression d'être accompagné d'une sorte de musique de fond. Cela est d'autant plus valide que « l'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception intramondaine et activité imaginative » (Schaeffer, 1999 : 180).

Les musiques mentionnées et écoutées par les narrateurs ne sont pas seulement de simples dispositifs sonores destinés à divertir les êtres romanesques ou à dynamiser la lecture. Elles s'insinuent dans la vie des êtres de fiction comme équilibrant psychologique et moyen thérapeutique.

3-Du jazz comme thérapie

Dans le corpus, il est des personnages dont les malheurs ou les maladies sont provoqués et allégés par le jazz. Pris sous cet angle, le jazz devient une musique aux vertus thérapeutiques. Par exemple, le jazz permet aux personnages de résoudre certaines troubles relatifs à leur vie mentale. Les dits troubles sont dus à des événements malheureux qu'ils ont connus. L'art sonore joue finalement le rôle d'antidote chez les personnages. Il leur permet de prévenir les vicissitudes de la vie, les convulsions existentielles. Il arrive même que la musique de jazz intervienne pour remonter, pour consoler les personnages suite à un événement malheureux. En guise de témoignage, le narrateur et personnage central de *Silikani*, après le décès de Chilane avec qui il a nourri des projets de mariage, déclare :

« J'écoute la musique pour placer de solides garrots sur les veines de la douleur. La musique, ma vieille et consolatrice compagne ! N'a-t-elle pas vocation à ouvrir et à refermer les portes du monde. Voyageuse dans la barque du mystère (...). Les musiciens que nous conseillaient tour à tour Silikani ou Syracuse nous ont arrosés de leurs pluies d'étoiles. Je les convoque aujourd'hui pour me consoler », (SIL, 27-28).

Avec un ton à la fois nostalgique et mélancolique, il indique en plus que les mélodies des grands compositeurs africains avaient un effet décisif sur lui et sa Chilane. Leurs rythmes les vidaient de leur être, mais très souvent le leur restituaient :

« La rythmique aux accents vaudou provoquée par la cora de Salif Keïta nous jetait hors de nous-mêmes. Nous cédions à toutes les transes quand le saxophone de Manu Dibango, puis celui de Fela Anikulapo Kuti éclataient en nous et dans notre ciel comme des explosifs destinés à un feu d'artifice planétaire. La ferveur nocturne rendait caniculaires des bals du soir. Les notes lancinantes d'un Fela, félin, féticheur et fantasque, redressaient les épaules et le tronc, redonnaient sa saveur au monde aseptisé dans lequel nous glissions, impuissants, pleutres et fantomatiques. La scène musicale devenait celle des questionnements. Le spectre menaçant des dictatures, des misères et des calamités ruineuses de l'Afrique s'évanouissait un peu », (SIL, 32-33).

En effet, la musique non seulement harmonise et régule leurs relations, mais aussi elle permet aux personnages de décorer leur quotidien, de rendre la vie agréable. Au vu des témoignages ou des prises de parole des êtres de fiction, on peut conclure que la musique est ce grâce à quoi leur vie acquiert un sens. Les personnages s'y appuient pour sublimer, pour se prévenir ou pour se guérir de leurs souffrances. Les vertus thérapeutiques de cet art sont tellement efficaces que certains personnages l'utilisent pour se guérir de certains maux. Nous savons très bien que Silikani pour guérir sa *maladie de baiser* a été obligée de se déplacer au Nigeria, plus précisément dans le Shrine (salle de concert de Fela Kuti). C'est là justement que le saxophoniste, par ses mélodies et son phrasé, a pu lui procurer la santé. Une fois aux portes de la Kalakuta Republic, elle dit d'ailleurs : « Je veux voir le Félin pour guérir...par la musique » (SIL, 92). Après cette séance de cure musicale, le personnage se confie à son compagnon Eugène :

« Il a alors pris son saxophone et il a joué. Je te le dis, Eugène, les sons me nettoyaient, se déversaient en moi comme un bain matinal. Les mélodies me

frottaient, me savonnaient, me rinçaient, me palpaient...me fouillaient, me chauffaient, me ...me...me donnaient chaud dans le bas-ventre », (SIL, 100).

« C'est donc au terme du concert du compositeur de « Suffering and Smiling » que ce personnage éponyme a recouvré la santé : « J'allais mieux. L'ambiance, la musique, le souffle de bonheur que j'éprouvais m'arrachaient à mes soucis de santé ! » (SIL, 87). Dans le même sens, le narrateur de ce texte écoute « Suninga » du bassiste camerounais Richard Bona comme une « Mélodie incantatoire, médecine de l'âme », (SIL, 34).

Grâce au jazz, les personnages équilibrent leur vie du point de vue psychique et psychologique. Il devient de ce fait une musique qui enseigne la vie, procure la « flamme de la vie » et la protège. Il leur offre un surcroît d'énergie pour conjurer les vicissitudes, l'absurdité de la vie.

Dans la même logique, le jazz est une musique qui a aidé Eddie, personnage de Mongo Béti, à traverser la difficile épreuve de l'exil. Il se prosterne d'ailleurs devant Dieu pour saluer l'existence du jazz et implicitement ses vertus thérapeutiques : « Sans le jazz, comment aurais-je pu endurer l'exil ? Excepté la mort, dont je suis exempt d'ailleurs, ce qui peut arriver de pire à l'être humain c'est l'exil. Il y avait le jazz, dieu merci. » (TSA, 44). Dans cet extrait, il s'observe que le jazz apparaît pour Zamakwé comme un antidote dans la mesure où il lui a permis de développer une résistance contre les affres de l'exil. On voit bien que, sur le plan psychique, le personnage a érigé le jazz en un autre monde dans lequel il s'est réfugié pour éluder les dures épreuves de l'exil. Le jazz devient ainsi une riposte appropriée contre cet exil qu'il considère comme « ce qui peut arriver de pire à l'être humain » (TSA, 44). Dans ce même extrait et dans un sens différent, il estime que cette musique procure une certaine éternité à l'homme. Plus qu'une simple musique, le jazz devient un Éternel, au sens judéo-chrétien, en ce sens qu'il prolonge l'existence des êtres humains et les exempte de la mort. En écoutant le jazz, Zamakwé sait qu'il est à l'abri de la souffrance et de la mort. Le jazz devient finalement pour lui un art de vivre son temps en différant tout ce qu'il a d'inexorable et de révoltant.

La place et le pouvoir du jazz dans la vie des personnages sont symptomatiques de l'intérêt qu'ils lui accordent et à ces grands créateurs. Des discours apologetiques qu'ils en tiennent administrent la preuve que les romanciers se situent dans une perspective

de l'éloge du jazz et d'héroïsation des jazzmen. Toutes choses qui permettent d'approcher les textes comme des romans hagiographiques.

4- Des textes comme des hagiographies

La polarisation des textes sur Young, Fela et Manu participe d'une technique de canonisation de ces jazzmen et de célébration de leurs productions musicales. Ce mode de narration fait des textes des lieux de mémoire, des panthéons ou des musées. Cette étape de notre analyse s'appuie sur des détails biographiques des jazzmen renforcés par des discours apologétiques pour montrer que l'insertion du jazz participe de la revalorisation, de la vivification des productions culturelles qui en découlent.

Au regard du nombre important de références musicales et de discours laudateurs, *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Béli se positionne comme un hommage au saxophoniste ténor Lester Young. On sait qu'il était par ailleurs le musicien préféré du romancier, à tel point qu'une de ses dernières volontés était que l'on l'écoute tout au long de ses obsèques. Zamakwé, thuriféraire de ce musicien, passe en revue l'essentiel de son répertoire de jazz et considère ses compositions comme le contenu de son existence. Musique sublime chez Mongo Béli, inventée par les descendants d'esclaves, le jazz est écouté dans ce roman comme un vecteur de la spiritualité. Cela se perçoit dans cette intervention de Zam, faite d'interrogations rhétoriques. Il y considère des jazzmen et particulièrement Lester Young comme des êtres surhumains, des surdoués :

« Tu vois, l'histoire que racontait le Prez dans Blue Lester ou Shoeshine Boy, c'est exactement la mienne. La première fois que j'ai entendu These Foolish Things, j'ai pensé mourir ! (...) As-tu entendu les chorus que Lester enfila à la suite dans Love me or Leave me ? C'était un être humain, Lester, tu crois ? Un être humain peut-il improviser cette musique sublime ? », (TSA, 44).

Par de telles interrogations qui sont les signes d'une admiration du rythme jazz, Zamakwé, l'encenseur du jazz et de Lester Young, place le saxophoniste au rang des saints. La ponctuation expressive, notamment l'interrogation rhétorique et l'exclamation, traduit l'émotion et montre bien que l'on a affaire à un personnage subjugué, émerveillé par le jazz. De plus, à travers ce questionnement à valeur d'éloge, le personnage procède à une sorte de canonisation du musicien et à une sublimation du jazz. Ce musicien serait donc par son génie, un Dieu parmi les humains. Il en vient même à considérer le jazz comme un vecteur de vie. En effet, pour lui, lorsque l'on n'a pas écouté le jazz et plus précisément certaines collections historiques, on n'est pas

vivant. Au sujet de « Deeper Mouth Blues » de Joe King Oliver et Lester Young, il affirme : « Quand on n'a pas entendu ça dans sa vie (...) c'est comme si on n'avait pas vécu » (TSA, 44). Au-delà du simple effet d'écoute, le jazz se comprend, dans cet extrait, comme une source vitale.

Contrairement à Mongo Béti qui axe son texte sur un jazzman afro-américain, Eugène Ebodé consacre le sien aux jazzmen Africains. Le narrateur de *Silikani* voit en Fela Anikulapo Kuti un prêtre. Pour rendre compte de la dimension spirituelle de la création musicale de Fela, il fait dire à un de ses personnages, Silikani, que le concert « était une messe musicale célébrée par un immense prêtre : Fela ! » (SIL, 86). Outre cette mise en relief de la spiritualité de l'œuvre de Fela, il y a une intention de canonisation du maître de l'*Afrobeat*²⁹⁶. Vers la fin du roman, le concert musical que le personnage entend organiser tous les 20 août pour célébrer l'arrivée de Silikani à Provence est un moment de célébration des figures légendaires du jazz. Ces dernières qu'il qualifie « d'incomparables passeurs d'âme » (SIL, 234) seront non seulement écoutées, mais surtout vénérées pour le trésor qu'elles ont laissé à l'Afrique et au monde. Ce concert qu'ils ont dénommé « Vibrations d'Afrique » est à la vérité un événement-hommage consacré à l'interprétation des œuvres inédites que des musiciens Africains et Afro-américains ont léguées à des générations de mélomanes. Comme le précise le narrateur, à l'occasion, les spectateurs applaudiront à tout rompre la réapparition des figures de légende de la musique du monde qui doit beaucoup à leur génie et à qui l'Afrique doit tout. Elles seront érigées en totems rectificateurs d'avenir. Un grondement de reconnaissance montera autour des noms que le speaker égrènera comme un chapelet aux effets immédiats et galvanisants : Ella Fitzgerald, Bird, Nina Simone, le chevalier de Saint-Georges... Benny Goodman, Art Blakey, Billie Holiday, Satchmo, Ahmad Jamal, Duke Ellington (SIL, 240).

Il s'agit au demeurant d'un événement mémoriel destiné à la célébration du génie et à l'exhumation des compositions des créateurs de jazz. Il y a donc dans le roman d'Ebodé une double canonisation des musiciens et un double archivage des objets culturels issus du jazz. En effet, l'insertion des noms de musiciens et des références à leurs discographies est le premier stade de l'hommage. L'organisation du concert musical par des personnages mélomanes est le second stade de la célébration de la musique de

²⁹⁶Créé à Lagos par Fela Anikulapo Kuti à la fin des années 1960, l'afrobeat est une musique issue de rythmes traditionnels yoruba, fortement imprégnée de funk, jazz et de *highlife*. Pour ce qui est du *Highlife*, il s'agit d'un style apparu dans les années 1900 au Ghana. Populaire dans toute l'Afrique anglophone, le *highlife* compte parmi ses meilleurs représentants le Ghanéen E.T. Mensah, les trompettistes Nigériens Dr. Victor Olaiya et Fela Ransome Kuti, dont le groupe de *highlife*, jazz *Koola Lobitos*, enregistra dès 1963 sous l'étiquette *highlife jazz*.

jazz. Pendant le concert, le saxophoniste ténor Sonny Rollins occupe une place de choix. Le narrateur lui rend, avec un ton fortement élogieux, un vibrant hommage :

« Le tonnerre s'appellera Sonny Rollins ! Son souffle impérial retirera la cire des oreilles de tous les Saint-Thomas qui ne croient qu'à ce qu'ils entendent. Ils auront droit aux élégiaques vibrations d'un saxophone délivrant ses notes solennelles d'abord et caramélisées ensuite. Saint Thomas entrera donc par les pores de la peau et suintera en chacun comme une crème fouettant les appareils de musique et redressant les épaules basses des désenchantés », (SIL, 239).

En plus de Sonny Rollins, Manu Dibango est une des figures de jazz les plus célébrées dans le roman. Le narrateur le présente comme un « homme-orchestre », « le ventre de la musique » (SIL, 66). Il fait savoir que ce sage de la musique africaine a montré qu'il sait tout engloutir, tout digérer, et recracher de la belle œuvre [...]. Il est intemporel, Papa Groove ! Il est l'éponge absorbant toutes les nouveautés, jouant et se jouant de toutes les influences. Il est la sonde remixant les sons de la nature. Il a africanisé la rumba, acidulé le jazz y compris dans sa version acide. Il a goyavérisé le blues et tropicalisé la pop. Il a transformé l'essewé et modernisé le son du makossa (SIL, 66). Il ressort de ce qui précède que le saxophoniste camerounais est vu comme un très grand musicien en raison de sa capacité à s'adapter et à adapter tous les styles musicaux.

On l'aura compris, la représentation allusive des parcours de musiciens participe d'un archivage des œuvres de jazz et d'un hommage hagiographique aux jazzmen. L'apologie du jazz et des jazzmen participe d'une sorte d'hommage hagiographique en ce sens que nombre de ces musiciens ont quitté le monde des vivants « sans que leur existence ne leur permette d'imaginer qu'ils deviendraient un jour des héros de légende » (Arnaud et Chesnel, 1989 : 12). Il s'agit enfin d'une célébration de ce joyau artistique et d'un appel à la valorisation des œuvres et des musiciens. Les discours élogieux que tiennent les êtres de fiction sur le jazz et sur ses acteurs montrent bien que cette musique est douce et agréable à l'écoute. Les propos apologétiques sont, au demeurant, la résultante, l'aboutissement logique du processus de réception favorable. Cela est perceptible dans des séquences narratives euphorisantes qui traduisent le sentiment de bien-être et de bonheur extrême que les êtres de fiction éprouvent à l'écoute du jazz.

Conclusion

Au total, *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Béli et *Silikani* d'Eugène Ébodé sont à la vérité des discours élogieux sur le jazz et ses illustres saxophonistes. En cherchant à « voir ce qu'il y a derrière cette impérieuse mélancolie qui sort des saxophones » (Morand, 1928 : 8), les romanciers sonorisent et érigent en fin de compte leurs textes en audiOTHÈQUES imaginaires. À travers l'alternance jazz/écriture, les écrivains sollicitent une intervention multi-sensorielle du lecteur. De par les discours des êtres de fiction marqués par un ton de jubilation et d'éloge, le jazz apparaît comme un équilibrant psychologique, un antidote et une thérapie. L'écriture du jazz participe d'une stratégie archivistique parce qu'elle sauve les œuvres de ce registre musical de l'érosion du temps. Au demeurant, elle les promeut, les actualise et les prescrit aux lecteurs. Grâce aux titres de chansons et aux traces biographiques des jazzmen, les romans deviennent des hagiographies, un lieu de mémoire où s'archive et se protège le patrimoine du jazz.

Références bibliographiques

- ARNAUD, Gerald et CHESNEL, Jacques (1989). *Les grands créateurs du Jazz*, Paris, Bordas.
- ÉBODE, Eugène (2006). *Silikani*, Paris, Gallimard.
- FOTSING MANGOUA, Robert (2009). « L'écriture jazz », in Robert Fotsing Mangoua (Éd.) *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Ydé, Harmattan-Cameroun, 2009. pp.131-146.
- FOTSING MANGOUA, Robert (2014). « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone » in *Synergies Afriques des Grands Lacs*, n°3, pp.127-141.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Seuil.
- MALSON, Lucien (1994). *Histoire du Jazz et de la Musique Afro-américaine*, Paris, Seuil.
- MONGO Béli (1999). *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface (1999). « À propos de la sortie de *Trop de soleil tue l'amour* », Entretien avec Mongo Béli, [en ligne] http://www.edition_harmattanzn.fr/media.asp? Page consultée le 17 juin 2015.
- MORAND, Paul (1986). *Magie noire*, Paris, Grasset. (1^{ère} édition. 1928).
- MOSER, Walter (2007). « L'interartialité : Pour une archéologie de l'intermédialité » in M. Froger & J.E. Müller (Éds.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen.

MÜLLER, Jürgen E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la télévision », in *Cinémas*, n°2-3, Vol. 5, pp. 105-134.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.