

**Du rap au roman, du roman à la scène : circulations
intermédiaires entre *Mauve Jacaranda* et *Jacaranda* de
Gaël Faye**

**From rap to novel, from novel to stage: intermedial
flows between *Mauve Jacaranda* and *Jacaranda*
by Gaël Faye**

Furini Francesca Carolina *
Université de Bologne, (Italie)
francesca.furini2@studio.unibo.it

Reçu le 25/04/2026 Accepté le 29/06/2026 Publié le 31/07/2026

Résumé : Cet article examine l'œuvre de l'artiste franco-rwandais Gaël Faye sous l'angle des circulations intermédiaires, en se concentrant sur le dialogue entre l'EP *Mauve Jacaranda* (2022), le roman *Jacaranda* (2024) et leur prolongement scénique sous forme de lecture musicale. S'inscrivant dans le domaine des études littéraires, cette étude a pour objectif de démontrer comment l'hybridation des formes artistiques permet de surmonter l'indicible lié au génocide contre les Tutsi. L'approche adoptée croise l'analyse textuelle et intermédiaire pour retracer le parcours d'un motif mémoriel d'un support à l'autre. Les résultats de cette recherche mettent en évidence que la musique ne constitue pas une simple étape préliminaire, mais une matrice poétique qui informe la structure romanesque. L'analyse révèle que ce passage entre le rythme du rap, l'expansion narrative du livre et l'oralité de la scène crée un « dispositif de transmission » pluriel, capable de transformer un traumatisme collectif en une mémoire vivante et partagée.

Mots-clés : Rap francophone, hybridité, intermédialité, génocide, Gaël Faye.

Abstract: This article examines the work of the Franco-Rwandan artist Gaël Faye through the lens of intermedial circulation, focusing on the dialogue between the EP *Mauve Jacaranda* (2022), the novel *Jacaranda* (2024), and their extension into a staged musical reading. Situated within the field of literary studies, this research aims to demonstrate how the hybridization of artistic forms makes it possible to overcome the unspeakable linked to the genocide against the Tutsi. The approach combines textual and intermedial analysis to trace the trajectory of a memorial motif across different media. The findings show that music does not merely function as a preliminary stage, but rather as a poetic matrix that informs the structure of the novel. The analysis reveals that the transition between the rhythmic form of rap, the narrative expansion of the novel, and the orality of performance creates a plural “transmission device,” capable of transforming collective trauma into a living and shared memory.

Key-words : Francophone Rap, Hybridity, Intermediality, Genocide, Gaël Faye

INTRODUCTION

Au croisement des études littéraires et musicales, les relations entre musique et littérature ont suscité un intérêt croissant. Dans le contexte du génocide contre les Tutsi au Rwanda, la musique apparaît comme un premier langage littéraire : un moyen de surmonter la difficulté de dire qui accompagne nécessairement un traumatisme collectif, en s’adressant à une communauté et en investissant le champ de l’expression poétique.¹ Face à l’indicible, les formes artistiques hybrides s’imposent dès lors comme des vecteurs privilégiés de transmission, capables de contourner les limites du langage discursif. Dans cette perspective, l’œuvre de l’artiste franco-rwandais Gaël Faye, à la fois rappeur et romancier, offre un terrain d’analyse particulièrement fécond.

Cet article se propose d’examiner la circulation intermédiaire entre l’EP *Mauve Jacaranda* (Faye, 2022) et le roman *Jacaranda* (Faye, 2024), ainsi que leur prolongement dans la lecture musicale performative (Faye, Kamanzi, 2024). L’objectif est de montrer comment cette circulation entre

¹Nous utilisons la racine des appellations ethniques. En kinyarwanda, le singulier et le pluriel des déterminants sont précédés par des préfixes. Dans cette étude, ces termes ne sont pas écrits avec cette distinction, mais conformément à la pratique générale, ils restent invariables en langue française.

musique et littérature constitue un mode de transmission privilégié de la mémoire du génocide.

Nous faisons l'hypothèse que la musique constitue, chez Faye, une matrice poétique qui anticipe et informe l'écriture romanesque, tandis que le passage à la scène permet une réactivation collective du récit. Il ne s'agit donc pas d'une simple adaptation, mais d'un processus de reconfiguration intermédiaire.

Le rap comme lieu de genèse de l'écriture

À la croisée de la musique et de la littérature, le rap s'impose aujourd'hui comme une forme d'expression hybride, qui mobilise à la fois la voix, le rythme et l'écriture. Longtemps marginalisé dans le champ culturel, il tend désormais à être reconsidéré comme une pratique scripturale à part entière, à l'intersection de la poésie et de l'oralité. Comme le souligne Bettina Ghio, les textes de rap relèvent d'une véritable « *pratique livresque* » (Ghio, 2016, p. 15), dans la mesure où ils reposent sur un travail d'écriture structuré, fondé sur la versification et le rythme. Le rap ne saurait ainsi être réduit à sa dimension musicale : il constitue un espace d'élaboration poétique, où la langue est travaillée dans sa matérialité rythmique et sonore. L'écriture reste le support premier des chansons ; même lorsqu'elle se déploie en dehors du livre, elle ne pourrait être considérée en marge de la pratique de l'écriture.

À cet égard, Gaël Faye s'inscrit parfaitement dans cette lignée, où la poésie et le rap constituent deux versants d'un même langage. Né le 6 octobre 1982 à Bujumbura, au Burundi, d'une mère rwandaise tutsi et d'un père français, il découvre l'écriture poétique au cours de la guerre civile de 1993. Pour fuir la peur du conflit il se tourne, depuis sa jeunesse vers l'écriture poétique, considérée comme espace de refuge. Contraint de quitter son pays en raison de l'aggravation de l'instabilité politique, il est évacué parmi les

ressortissants européens. Installé en banlieue parisienne, il fréquente des ateliers de rap, où il commence à mettre ses poèmes en musique. Il se forme également au slam, une forme d'art oratoire consistant à déclamer de manière très libre des textes poétiques. Ainsi, après avoir interprété des textes poétiques sur scène, il investit le rap, un genre qui lui permet d'adapter ses poèmes en leur donnant de nouvelles rimes et un rythme adapté à l'accompagnement musical. Comme il le souligne, la poésie constitue pour lui un « *point d'origine* », une forme d'« *hygiène d'écriture* » qui irrigue l'ensemble de sa production (Gahungu, 2018, p. 8).

Par ailleurs, il faut également noter que la musique occupe une place centrale dans la culture rwandaise, profondément ancrée dans une tradition orale. Comme le remarque la chanteuse rwandaise Cécile Kayirebwa :

La chanson est un des éléments les plus importants dans la culture au Rwanda. Elle est au cœur de sa tradition initialement orale. [...] avant même l'écriture, tout le pays pouvait chanter le même refrain à l'unisson, ainsi tout le peuple chante » (Kestens, 2007, p. 89).

On remarque ainsi une omniprésence du fait musical dans la région des Grands Lacs. Après les massacres, cet héritage devient également un vecteur de mémoire collective et un outil de reconstruction symbolique : le chant a été le premier travail mémoriel mené par des rescapées ou gens issus de la diaspora. Dans ce contexte, la prise de parole par la musique, et plus précisément par le rap, apparaît comme fondamentale. Celui-ci se présente comme un espace privilégié d'expression, permettant de dire l'indicible inhérent à un traumatisme collectif, en s'adressant à une communauté et en investissant le champ de l'expression poétique.

Dès lors, le rap ne se limite pas à constituer une simple forme d'expression musicale dans le parcours de Gaël Faye : il apparaît comme un véritable espace de genèse de l'écriture. Par sa capacité à articuler rythme, image et voix, il permet une première mise en forme de l'expérience,

notamment lorsqu'il s'agit de dire le traumatisme. Dans cette perspective, la musique précède le roman non seulement chronologiquement, mais aussi poétiquement. Il ne s'agit donc pas d'un passage d'un médium à un autre, mais d'un processus de continuité et de transformation, où la matière poétique élaborée dans les chansons se prolonge et se reconfigure dans le roman. Cette dynamique invite dès lors à interroger plus précisément les modalités de cette circulation intermédiaire, en analysant la manière dont l'univers poétique de l'EP *Mauve Jacaranda* se déploie et s'amplifie dans le roman *Jacaranda*.

De l'EP *Mauve jacaranda* au roman *Jacaranda*

Dès son premier roman, *Petit pays* (Faye, 2016), Gaël Faye prolongeait l'univers développé dans son premier album solo, *Pili-pili sur un croissant au beurre* (Faye, 2013). Incité par l'éditrice indépendante Catherine Nabokov, il a commencé l'écriture de son premier roman en cherchant une musicalité sur le long terme. Si la chanson réclame une musicalité instantanée, le roman est soumis à des contraintes différentes, à savoir une temporalité plus longue et une structure narrative plus complexe. Les différents médiums s'articulent au sein d'un même processus de transmédiaité, où les contraintes formelles de la chanson trouvent dans le roman un espace d'expansion. La reprise de motifs communs, ainsi que la présence récurrente de la musique au sein de la diégèse, témoignent de cette continuité profonde entre production musicale et écriture romanesque.

De manière analogue, le deuxième roman de Gaël Faye, *Jacaranda* peut être également envisagé comme une extension implicite de l'EP *Mauve Jacaranda*. Ce dernier est le point de clôture du projet d'une trilogie florale d'EPs, dont le premier est *Rythmes et Botaniques* (Faye, 2017), suivi de *Des*

fleurs (Faye, 2018). Composé par cinq chansons, le troisième EP partage avec le roman la même poétique. À travers un langage musical à la fois intime et engagé, les chansons abordent les thèmes du déracinement causé par l'exil et de la fragmentation identitaire, ainsi que les différentes formes de violence, qu'elle soit urbaine dans le vécu diasporique ou politique dans l'héritage des Grands Lacs. Elles mettent également en scène le rôle de la famille comme lieu de transmission d'une mémoire blessée, où l'art agit aussi comme mécanisme de reconstruction.

Plus précisément, dans « Taxiphone » (Faye, 2022), l'énonciateur décrit une vie grise et monotone en France, où il se sent déraciné et racialisé au collège. Prendre la plume et écrire des chansons « sera [sa] catharsis » contre l'horreur du génocide, « les cauchemars de [ses] antécédents », les « cadavres dans le placard » (Faye, 2022). L'art devient le seul moyen de survie : « Tout m'écœure et sans le stylo, ma / mère, je vous le jure, je me suicide » (Faye, 2022). Son acte de révolte contre les injustices se fait donc à travers la musique : « Donc révolté, je me suis mis à / rapper pour fermer des clapets » (Faye, 2022).

Dans « Nuit sans lune », l'auditeur est plongé dans un univers urbain nocturne de « violence latente » (Faye, 2022) et d'instabilité dans les banlieues françaises, où l'énonciateur semble se préparer à un combat symbolique. L'absence de la lune constitue une absence de guide, dans laquelle le sujet se retrouve fragmenté et doit affronter ses traumatismes psychiques, renvoyant probablement à l'expérience du génocide.

À l'inverse, « Des graines » est située dans la région des Grands Lacs. Elle décrit un peuple opprimé par un régime dictatorial, mais qui conserve son énergie et son espoir, tout en souhaitant une nouvelle renaissance à travers la botanique : « Dépoter le despote, planter des fleurs nouvelles » (Faye, 2022). Même si des personnes meurent et sont enterrées, leur mémoire

ne disparaît pas : elle se transmet et renaît à travers les générations. Les graines sont ainsi le symbole de la résistance collective : « S'ils nous enterrent ils perdront / car nous sommes des graines » (Faye, 2022).

Le morceau suivant « Marée haute », en revanche, déploie une histoire intime. Il évoque un espace de réconfort face aux « tant de démons sur nos côtes » (Faye, 2022), dans une atmosphère douce et amoureuse. Dans ce cadre, l'amour devient le symbole d'une résilience devant les difficultés affrontées.

Enfin, la chanson « Butare » raconte le quotidien doux, « un temps d'arrêt » (Faye, 2022), de la vie rwandaise dans la maison de la grand-mère de l'énonciateur. Grâce à ce poème chanté, l'importance de racines et de la famille, surtout dans un contexte post-génocidaire implicite, est mise en avant par le texte, réaffirmant leur rôle essentiel dans la reconstruction identitaire. Par conséquent, l'EP *Mauve jacaranda* fonctionne comme un espace préfiguratif de *Jacaranda*. Le roman présente de nombreuses références musicales : le protagoniste est un très grand connaisseur de musique et il y recourt très souvent pour échapper aux difficultés qu'il doit affronter. De plus, Faye, pour l'écriture romanesque, reprend tous les symboles déjà proposés dans l'EP, d'une manière encore plus marquée par rapport à *Petit pays*.

De ce fait, « Taxiphone » (Faye, 2022) anticipe, de manière symbolique, les appels passés par le protagoniste du roman, Milan, afin de contacter Claude, son supposé petit-frère. Ainsi, dans le roman, le narrateur dit :

Pendant toutes ces années, j'avais tant bien que mal gardé le contact avec lui, me débouillant pour l'appeler depuis les taxiphones de Barbès et de Gare du Nord. Souvent c'était bref, les appels internationaux coûtaient très cher, et puis nous étions timides au téléphone, n'échangions pas grand-chose, que des platitudes et des banalités (Faye, 2024, p. 114).

C'est à travers les taxiphones qu'il peut garder le contact avec Claude. Dans les chapitres qui précèdent ce passage, Milan est rentré en France après son bref séjour au Rwanda, il poursuit ses études et il mène une vie assez monotone à Paris. Cependant lui aussi, comme l'énonciateur de « Taxiphone », il éprouve de la saudade et il choisit de rentrer au Rwanda pour son projet de mémoire de Master à propos des juridictions gacaca et de la réconciliation.

La chanson « Nuit sans lune » (Faye, 2022) est également reprise. Bien que, dans le cadre de la chanson, l'auditeur soit placé dans un contexte urbain non précisé, dans le roman on comprend que le protagoniste de cette nuit est Claude. Pendant les massacres, toute sa famille avait été tué par ses voisins ; lui, en revanche, il avait réussi à s'échapper grâce à l'aide d'une femme inconnue qui l'avait soigné, tout en le cachant de son mari, l'un des tueurs. C'est ainsi que :

Quand l'enfant avait pu se tenir debout, elle lui avait dit de s'enfuir durant une nuit sans lune, car les tueurs n'ayant pas retrouvé son cadavre, soupçonnaient qu'il était encore vivant et le cherchaient activement (Faye, 2024, p, 130).

De cette citation, il en résulte un intertexte très marqué avec la chanson, dont le protagoniste est désorienté, victime d'une nuit sans lumière. L'imaginaire de la nuit sans lumière est donc associé au génocide, car les Tutsi devaient s'échapper de leurs maisons en cachette, sans être vus par les militaires Interahamwe et les tueurs Hutu. Ce même univers symbolique est aussi incarné par le personnage de Stella, la fille d'Eusébie, une amie de longue date de la mère de Milan. Stella est née après le génocide, en juillet 1998. Dans le roman, elle garde un rôle fondamental dans la transmission de la mémoire et dans la réconciliation, notamment à travers son prénom. En effet, elle est « l'enfant de l'après fin du monde, la lueur dans sa nuit, la promesse d'un soleil nouveau » (Faye, 2024, p. 212). Elle représente

donc une promesse de renaissance et la possibilité de vivre avec la lumière, sans avoir besoin de se cacher.

Stella est aussi la protagoniste d'un autre imaginaire dans le roman, celui déjà paru dans la chanson « Des graines » (Faye, 2022). De ce fait, elle représente, encore une fois, la renaissance des graines, des mémoires collectives du Rwanda car elle réécrit l'histoire de sa famille, à partir de la narration de son arrière-grand-mère Rosalie. Cette dernière est décrite par Stella comme « la racine de mon arbre de vie » (Faye, 2024, p. 213). De plus, les sœurs et le frère de Stella, tués lors du génocide, ont été enterrés dans le jardin de leur maison, au pied d'un jacaranda. Le jacaranda devient ainsi une sorte de source vitale pour elle, un « repère auquel se raccrocher » (Faye, 2024, p. 257) pour la mémoire des siens, qui se transmet à travers ses graines.

Un autre élément à considérer est le symbolisme aquatique repris par « Marée haute » et qui revient dans le livre à propos du lac Kivu. Ce dernier, situé à la frontière entre le Rwanda et l'ancien Zaïre (RDC), est l'un des Grands Lacs d'Afrique. En raison de son immense étendue, il est impossible d'en apercevoir l'autre rive à l'horizon, au point que dans le roman il est décrit étant « comme la mer » (Faye, 2024, p. 177). Le lac est le protagoniste de maintes scènes du livre : d'abord, il est un refuge pour Stella lors de l'écriture de son texte pour le concours à l'école, mais surtout, il est le théâtre d'une scène tragique pour Venancia, la mère du protagoniste. À la fin du livre, enfin, on découvre son histoire, cachée jusqu'à maintenant. Eusébie se fait porteuse de son témoignage, elle raconte que lors des massacres contre les étudiants tutsi, en 1973, Venancia et son amoureux, Paul, ainsi que sa sœur jumelle, Viviane, ils ont essayé de fuir vers le Zaïre grâce à un bateau de fortune sur le lac Kivu. Lors du voyage, malheureusement le bateau a commencé à prendre l'eau et chavirer. La seule survivante était Venancia. De conséquence, on comprend le contexte intime de la chanson « Marée haute »

où figurent « des amants fiévreux » avec « tant de démons sur [leurs] côtes » (Faye, 2022).

La dernière référence remarquable à l'EP est aussi la plus limpide, explicitée également par l'auteur. Dans un entretien pour la librairie Mollat, Faye explicite que le format de la chanson « Butare » (Faye, 2022) est beaucoup trop restreint. Butare, c'est la ville où sa grand-mère va vivre après le génocide (Hazebroucq, Faye, 2024). La grand-mère de Milan ira aussi vivre à Butare, dans le roman, il y a donc un chapitre où le protagoniste va lui rendre visite. De la même manière que le compositeur de la chanson, le narrateur, lors de la visite, commence à écrire : [...] coincé là, à ne rien faire, j'ai eu envie de décrire la scène qui se jouit sous mes yeux, à la façon d'un naturaliste. J'ai sorti un calepin et un stylo de ma poche et j'ai commencé à écrire (Faye, 2024, p. 158).

Dans le texte qui suit, Milan décrit une journée chez sa grand-mère. Pour ce faire, l'auteur reprend le même univers symbolique déjà décrit dans la chanson. Par exemple, on assiste aux mêmes images de la grand-mère qui « prépare le thé » et elle lui sert « un verre de lait caillé » sur une nappe blanche sur laquelle « un bouquet de fleurs en plastique » est posé (Faye, 2024, p. 158). Elle lui offre aussi « de la margarine, du pain » (Faye, 2024, p. 158) pour ensuite bénir la nourriture et poser des questions religieuses à son petit-fils, ainsi que les témoignages familiaux. Dehors, « un chien sans nom » fait du bruit (Faye, 2024, p. 161). Comme on peut le remarquer dans la première strophe qui suit, les mêmes éléments sont cités, de la même manière naturaliste :

Un rayon de soleil, le coq, le balai qui gratte
Dehors plein de bruits qui courent, dans la cour le chien à trois pattes
Margarine et pain trempés dans du thé pour p'tit déjeuner
La maison s'éveille et mamie sert le lait
Aux murs Marie, doux Jésus, fils de Dieu le Père
Et toujours en continu la radio déblatère

Sur un napperon, vase de fleurs en plastique
Tu égrènes ton chapelet, mamie, t'énumères tes principes
Le respect, la famille, le mariage
Le jacaranda en fleur déploie son ombrage
C'est pas une chanson triste
C'est juste un temps d'arrêt
Une journée à Butare (Faye, 2022)

On y retrouve les références à la nourriture, au décor de la maison, à la religion et à la famille. En somme, l'EP et le roman s'inscrivent dans le même imaginaire commun.

Loin d'être deux œuvres isolées, elles se lisent dans un rapport intertextuel et complémentaire, l'une avec l'autre. Les motifs des chansons, à travers leur poétique, préparent un terrain fécond pour l'écriture du roman, où grâce à une forme différente et moins concise, ces motifs prennent de l'ampleur. Issues du même geste artistique, comme on vient de le remarquer, ces deux œuvres doivent être envisagées dans un dialogue continu.

Cette dynamique de circulation ne s'arrête toutefois pas au passage de la musique au roman : elle se prolonge dans un troisième espace, celui de la scène, où le texte est réinvesti par la voix et la performance.

Du roman à la scène : la lecture musicale

À l'occasion de la parution de *Jacaranda* pour la rentrée littéraire 2024, Gaël Faye, pour en faire la promotion, a choisi de rendre le texte vivant et de le présenter dans plusieurs librairies et théâtres, accompagné de son ami Samuel Kamanzi, guitariste et chanteur rwandais, avec qui il avait déjà collaboré sur plusieurs projets, comme la chanson « Kwibuka » (Faye, Kamanzi, 2020). Habituellement, le choix classique pour faire la promotion d'un livre est l'entretien ; on demande aux auteurs de commenter leurs œuvres dans des librairies ou des bibliothèques. À l'inverse, Faye a choisi de s'exprimer à travers la fluidité des formes, tout en démontrant l'absence de frontières entre

son roman et la musique. Pour lui, il s'agissait d'un choix naturel : en tant que rappeur, après avoir conçu un album, il était habitué à le performer sur scène, ce qui crée un contact direct avec l'œuvre. L'auteur en devient le véhicule, une sorte de porte-parole de sa création. Le passage à l'oral d'un texte demeure pour lui fondamental, comme il le dit dans un entretien : « Pour moi un texte ne vit que dans son oralité, [...] je voulais aussi montrer à quel point mon travail de chanteur, il est complètement imbriqué à mon travail de romancier » (Faye, 2024).

De cette manière, Faye et Kamanzi créent un spectacle d'environ une heure qui mêle certains extraits du texte à des chansons en acoustique. Les musiques choisies pour accompagner la lecture suivent une logique émotive et narrative. Par exemple, la chanson « Kwibuka » (« souviens-toi » en kinyarwanda), qui tente de rendre hommage aux victimes du génocide, est chantée juste après l'extrait qui porte sur le jour de l'exhumation de la famille de Claude, massacrée par leurs voisins hutu (Faye, 2024, pp. 136-137). De même, la chanson « Butare », déjà évoquée, est associée au chapitre où Milan va rendre visite à sa grand-mère (Faye, 2024, pp. 157-158). De plus, l'accompagnement musical ne s'arrête pas aux chansons, mais soutient également la lecture des passages les plus sombres liés au génocide. Ce dispositif fonctionne comme un souffle qui accompagne les mots et qui alterne la tension, lors de l'expiration, et le retour de l'oxygène, symbole d'apaisement.

Ainsi, la présence du musicien Samuel Kamanzi est fondamentale : ses contributions apportent une forme de douceur qui sert à contrebalancer la crudité des textes. De plus, ce projet, pour Kamanzi, assume une dimension personnelle et éthique. Né au Congo d'une mère rwandaise réfugiée, il s'est tout de suite identifié aux récits de Faye. Il conçoit cette performance comme un « devoir personnel de porter les histoires de nos parents, de ceux qui nous

ont quittés, sur scène » (Kamanzi, 2024), afin de dévoiler la douleur de leurs histoires. En tant que parent, il souligne l'urgence de transmettre cette mémoire, à travers l'art, aux générations de l'après-génocide.

En définitive, la lecture musicale est le fruit d'une hybridation de genres. Elle n'élargit pas nécessairement le récit, mais elle permet à la fiction de s'extraire de son cadre originel : le livre. La fiction peut être appréciée par des spectateurs, et non plus seulement par des lecteurs, ce qui souligne le caractère migratoire des publics médiatiques. En ce sens, la lecture musicale illustre parfaitement la « culture de la convergence » élaborée par Henry Jenkins : les industries du livre, de la musique et du théâtre convergent ici vers un contenu unique (Jenkins, 2013, p. 22). Ce dispositif permet au texte littéraire de sortir de la page pour se connecter directement au public, transformant la douleur du souvenir en un moment de partage et de vérité présente.

Conclusion

L'analyse conjointe de l'EP *Mauve jacaranda*, du roman *Jacaranda* et de leur prolongement scénique met en évidence la dynamique de circulation intermédiaire qui traverse l'œuvre de Gaël Faye. Loin de relever d'un simple passage d'un médium à un autre, cette circulation s'inscrit dans un processus de continuité et de transformation, où chaque forme prolonge et reconfigure la précédente.

Les chansons de l'EP apparaissent ainsi comme un espace de condensation poétique, où s'élaborent des motifs – tels que le déracinement, la mémoire, la famille et la violence – qui seront ensuite développés dans le roman sous une forme narrative plus étendue. Le passage au roman permet

ensuite d'expliciter ces éléments et de les inscrire dans une trame fictionnelle plus ample. La lecture musicale, enfin, constitue un troisième moment de cette dynamique, en réinscrivant le texte dans l'oralité et dans une expérience collective. Par la voix et la performance, la mémoire ne se limite plus à être racontée : elle est partagée et vécue.

Ainsi, l'œuvre de Faye s'inscrit dans une logique de circulation et d'hybridation, mobilisant musique, littérature et spectacle, et proposant une pluralité de points d'entrée dans la mémoire du génocide, ce qui en facilite la transmission. Chaque support contribue à enrichir la compréhension du génocide contre les Tutsi. Ces formes hybrides, articulées entre musique, littérature et scène, apparaissent dès lors comme un moyen pour reconstruire une vérité plurielle et fragmentaire et de transmettre une mémoire traumatique.

Bibliographie

Ouvrages

- Alix, Florian ; Lloze, Évelyne ; Fonkoua, Romuald (dir.). (2022). *Poésies des francophonies : état des lieux (1960 2020)*. Paris : Hermann.
- Béthune, Christian. (2003). *Le Rap. Une esthétique hors la loi*. Paris : Éditions Autrement.
- Brinker, Virginie. (2014). *La Transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Paris : Classiques Garnier.
- Brodziak, Sylvie ; Coste, Marion (dir.). (2024). *Littératures francophones et musiques de l'Atlantique noir*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Coquio, Catherine. (2004). *Rwanda, le réel et les récits*. Paris : Belin.
- Cornillon, Claire. (2018). *Sérialité et transmédiatité : Infinis des fictions contemporaines*. Paris : Honoré Champion.
- Faye, Gaël. (2016). *Petit pays*. Paris : Grasset et Fasquelle.

- Faye, Gaël. (2024). *Jacaranda*. Paris : Grasset.
- Ghio, Bettina. (2016). *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*. Marseille : Le mot et le reste.
- Ghio, Bettina. (2024). *À l'ammoniaque. Rap, trap et littérature*. Marseille : Le mot et le reste.
- Jenkins, Henry. (2013). *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Traduit par Christophe Jaquet. Paris : Armand Colin.
- Letourneux, Matthieu. (2017). *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*. Paris : Seuil.
- Pariot, Christian. (2024). *Les chants du génocide. Rwanda 1987-1997*. Paris : L'Harmattan.
- Benvenuti, Giuliana (dir.). (2023). *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*. Turin : Einaudi.

Discographie

- Faye, Gaël. (2013). *Pili-pili sur un croissant au beurre*. Paris : Aki Azo.
- Faye, Gaël. (2020). *Lundi Méchant*. Paris : Label Excuse My French.
- Faye, Gaël. (2022). *Mauve jacaranda*. Paris : Label Excuse My French.

Performance

- Faye, Gaël. Kamanzi, Samuel. (2024). *Jacaranda. Lecture musicale avec Gaël Faye en compagnie du musicien Samuel Kamanzi*, Nanterre : Théâtre Nanterre-Amandiers.

Articles

- Bûcheur, Samuel. (2025). Existence Et Textualité : Sartre, Derrida Et La Liberté Comme Jeu De Mots, *Langues, discours et inter cultures*, 9 (2), 59-74
- Gahungu, Céline. (2018). Les tempos de l'écriture – Gaël Faye, *Continents Manuscrits*, 10, 1-9.
- Ghio, Bettina. (2010). Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français, *Trans-*, 9, 1-16.
- Béru, Laurent. (2008). Le rap français, un produit musical postcolonial ?, *Volume !*, 6, 61-79.
- Mwamba, Cabakulu. (2009). De l'oralité à l'écriture ou de l'africanité à la transculturalité, *Arts & Humanitas*, 3, 63-87.

- Praud, Julia. (2021). Gaël Faye : Intermediality and Creolization from Pili pili to Petit pays, *L'Esprit Créateur*, 61 (3), 64-77.
- Sonnette, Marie. (2018). La mise en scène des appartenances post-coloniales au sein d'œuvres de rappeurs contemporains en France, *Cahiers de la marge*, 1, 1-7.

Chapitre d'un ouvrage

- Brinker, Virginie. (2020). La transmission littéraire face à la médiatisation du génocide des Tutsi au Rwanda. Dans C. Grenouillet et A. Mangeon (dir.), *Mémoires de l'événement* (p. 267-299). Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

Entretiens

- Hazebroucq, Sylvie. (2024). « Etretien avec Gaël Faye – Jacaranda », *Librairie Mollat*. Disponible sur le site : <https://www.youtube.com/watch?v=ouxgllWgqxA>.