Littérature, pop musique et identités culturelles francophones : entre les figures de la musique populaire et les dynamiques sociales et culturelles ? Cas de *Le Lys et le flamboyant* d'Henri Lopes

Literature, pop music and francophone cultural identities: between music popular figures and social and cultural dynamics? Case of *Le Lys et le flamboyant* by Henri Lopes

Balougoun Ichola Marcel*
Doctorant en littérature française et francophone
Université de Limoges (France)
Email : marcelalgoun@gmail.com

Reçu le 18/04/2026 Accepté le 09/07/2026 Publié le 31/07/2026

Résumé : Dans son rôle de retransmission à travers le prisme de la subjectivation des faits et des phénomènes sociaux, la littérature francophone contemporaine s'est concentrée sur plusieurs domaines de la vie sociale. Parmi eux, la musique populaire ou la pop se distingue. Réputée pour être un art de distraction et de détente, la musique populaire s'est adaptée aux dynamiques sociales au point de devenir un art presque essentiel en sociologie. En conséquence, elle joue un rôle moteur dans l'étude des faits observables et des transformations chez les individus et les groupes. Le roman Le Lys et le Flamboyant d'Henri Lopes illustre efficacement l'utilisation de la musique et de la danse comme éléments structurants de la narration, offrant ainsi une critique à la fois subtile et humoristique des dynamiques sociales. En explorant, entre autres, la musique comme reflet de l'évolution des normes sociales, élément de mémoire collective, métaphore de l'identité et de l'appartenance, et même vecteur de résistance et de rébellion, cette étude vise, à travers l'analyse du discours, à montrer comment la littérature, à travers *The Lily and the Flame Tree*, utilise la musique populaire pour interroger et mettre en lumière les dynamiques socioculturelles dans la littérature francophone contemporaine.

Mots-clés : Musique populaire - Littérature - Francophone - Dynamiques - Identités culturelles.

* *Auteur correspondant*

Abstract: In its role of relaying through the prism of the subjectivation of facts and social phenomena, contemporary francophone literature has focused on several areas of social life. Among them, popular music or pop music stands out. Renowned for being an art of distraction and relaxation, popular music has adapted to social dynamics to the point of becoming an almost essential art in sociology. As a result, it plays a driving function in the study of observable facts and transformations in individuals and groups. *Le Lys et le Flamboyant* novel by Henri Lopes effectively illustrates the use of music and dance as structuring elements of the narrative, thus offering a critique that is both subtle and humorous of social dynamics. By exploring, among other things, music as a reflection of the evolution of social norms, an element of collective memory, a metaphor for identity and belonging, and even a vector of resistance and rebellion, this study aims, through discourse analysis, to show how literature, through The Lily and the Flame Tree, uses popular music to question and shed light on the sociocultural dynamics in contemporary Francophone literature.

Keywords: Popular music - Literature - Francophone - Dynamics - Cultural identities

INTRODUCTION

Dans son rôle de relayer par le prisme de la subjectivation des faits et des phénomènes sociaux, la littérature francophone contemporaine s'est intéressée à plusieurs domaines de la vie des sociétés. Du nombre, se distingue la musique populaire ou musique pop. Réputée pour être un art de distraction et de détente, la musique populaire s'est adaptée aux dynamiques sociales au point de devenir un art presque incontournable dans la sociologie. Elle remplit de fait une fonction essentielle dans l'étude des comportements et des transformations observables chez l'individu comme au sein des groupes sociaux. Le présent article se propose d'analyser cette tension autour du sujet à travers *Le Lys et le Flamboyant* d'Henri Lopes, où le langage musical est mobilisé pour mettre en lumière les mutations sociales, éthiques, esthétiques et ontologiques affectant les individus. Cette étude s'articulera autour de trois axes principaux. Dans un premier temps, nous analyserons la musique populaire en tant que moyen d'expression des identités locales et diasporiques. Ensuite, nous mettrons en lumière son rôle en tant que vecteur d'affirmation de soi, de résistance et d'émancipation. Enfin, nous examinerons comment la musique reflète l'évolution des normes sociales à travers le temps.

1- La musique populaire comme expression des identités locales et diasporiques

Quel que soit son origine ou son genre la musique représente un moyen d'expression des identités individuelles mais surtout collectives sur le plan local ou même diasporique. Plusieurs publications en font le relais et l'attestent comme celles de : *Musical Expeditions of the Venda ,1962) et The Role of Music in the Culture of the Venda of the Northern Transvaal , 1965) de J. Blacking, Situation des musiciens dans trois societes africaines, 1960) et Musique et structures sociales (societes d'Afrique Noire, 1962) de A. Schaeffner, Introduction a, l'étude de la musique africaine, 1957) de G. Calame-Griaule et B. Calame, Round table: La musique funéraire en Afrique noire: fonctions et formes, 1964) de G. Rouget.* Dans son sixième roman, Henri Lopes revisite des thèmes qui lui sont familiers comme ceux du métissage, de la quête identitaire, de la difficulté à atteindre la vérité, du retour au pays natal, de l'exil, etc. Mais plus spécifiquement et plus significativement, Il y retrace le parcours d'une Congolaise, telle qu'elle est perçue par son cousin narrateur, lui aussi métis, sur une période allant des années 1940 aux années 1980. Sa vie conjugale et matrimoniale est la métaphore filée de son instabilité ontologique tout comme le seront sa vie en général et surtout sa carrière de chanteuse envisagée à un moment donnée du récit (Lopez, 1997, pp. 298- 299). Elle épouse d'abord un photographe africain, qu'elle finit par quitter en raison de ses infidélités. Par la suite, elle se remarie avec un Européen qu'elle suit en France après l'indépendance. Bien que Boucheron, son second mari, soit d'un tempérament plutôt conciliant, elle finit également par l'abandonner. Bien qu'elle ait suivi une formation classique, elle abandonne l'opéra[1] pour se tourner d'abord vers la musique populaire française, puis vers une musique d'inspiration africaine, incarnée

dans le roman par une chanson intitulée *Le Lys et le Flamboyant*, qui en symbolise le thème central. Tout au long de ce parcours, Simone Fragonard également connue sous les noms de Monette ou Kolélé — adopte différentes identités, reflétant les étapes successives de sa quête personnelle. Il nait alors ce que Lévi-Strauss appela une esthétique musicale. Il s'agit non pas de faire de la musique un objet de connaissance, mais du narrateur A *la recherche d'un temps perdu*, celui des sociétés éloignées de notre civilisation européenne, un sujet esthétique, un sujet qui réfléchit sur sa propre expérience musicale et la met en récit dans son expérience ethnographique. Evoquant sa propre expérience, il affirme :

> Pendant des semaines, sur ce plateau du Mato Grosso occidental, j'avais été obsédé, non point par ce qui m'environnait et que je ne reverrais jamais, mais par une mélodie rebattue que mon souvenir appauvrissait encore : celle de l'étude numéro 3, opus 10, de Chopin, en quoi il me semblait, par une dérision à l'amertume de laquelle j'étais aussi sensible, que tout ce que j'avais laissé derrière moi se résumait. (Lévi-Strauss, 1955, p. 451)

En contexte diasporique, le langage musical arbore deux sens dans l'œuvre. Dans un premier temps, il est à la fois utilisé à des fins de détente, de distraction sur fond de revendication ou d'affirmation culturelle :

> […] La tête recouverte d'un foulard, elle était vêtue d'un pagne aux couleurs éclatantes, noué à la mode d'Afrique centrale. Elle a d'abord entonné des biguines et des mazurkas antillaises. […] Comme moi, le Sénégalais les connaissait par cœur et nous répétons ensemble des phrases en créole que nous avions apprises dans notre enfance lorsque nos parents dansaient les rythmes des iles en Afrique. C'était l'époque où je me prenais au sérieux et ne manquais aucune occasion de moraliser sur le futur de l'Afrique. […] Malgré le piano, la flute et certains emprunts au meringué des iles, je reconnus les premières notes le tempo de la rumba congolaise. Je m'attendais à des paroles en français […] Est–ce du ouolof ?

> Chuchotaije à mon voisin. Non, peut-être du Yoruba. Elle répétait les premières phrases. Ce devrait être le refrain. Aucun doute possible, c'était du lingala. (Lévi-Strauss, 1955, pp. 451-452)

Il est observable ici une forte expression identitaire, laquelle se construit à travers le langage du corps, de la musique et des langues. D'abord, la description vestimentaire de la chanteuse constitue une affirmation visuelle de l'identité africaine. Le corps devient ici un support symbolique de l'ancrage culturel. Cette mise en scène du vêtement traditionnel annonce une performance où l'identité se manifeste à travers une esthétique codée et héritée. Ensuite, l'exploration musicale traverse plusieurs espaces culturels : des biguines et mazurkas antillaises aux rythmes africains, jusqu'à la rumba congolaise. Ces références musicales traduisent une identité diasporique, métissée, ancrée à la fois dans les héritages africains et afrocaribéens. Le narrateur souligne l'universalité de ces rythmes partagés, en évoquant une mémoire commune. La musique devient ici un lieu de mémoire vivante, un vecteur affectif et culturel, témoignant d'une continuité identitaire entre générations et continents.

Par ailleurs, la pluralité linguistique mise en exergue ici est révélatrice de cette identité mouvante et plurielle. Le doute du narrateur face à la langue chantée montre que l'Afrique est multiple, traversée par des voix différentes, mais reliées. L'identification finale au lingala inscrit la performance dans une appartenance précise à l'Afrique centrale, qui fait écho au pagne mentionné au début du passage. Cette progression vers la reconnaissance de la langue est une affirmation identitaire : à travers la musique, le texte célèbre la richesse des origines et la complexité des trajectoires individuelles. Ainsi, ce passage montre que l'identité s'exprime, se cherche et se reconnaît à travers les signes culturels que sont les vêtements, les musiques, les langues, et même les

souvenirs communs. Il illustre une identité plurielle, transnationale, qui s'inscrit dans une continuité affective entre l'Afrique et ses diasporas. Le langage du corps se décline à deux niveaux : d'abord, il s'exprime dans le contexte de la mode et du vestimentaire au moyen duquel le corps est mis en valeur :

> Douchée et frais, le corps moulé dans une robe en laine anthracite qui s'arrêtait à hauteur des genoux, elle présentait maintenant la version européenne de sa silhouette […] La robe collante à manches courtes et encolure bateau soulignait la perfection du corps de la femme. Une large ceinture de veau noire rehaussait son ventre de pucelle. (Lopes, 1997, p. 219).

Puis en un second temps, il se décline dans le registre de la danse au moyen duquel le corps mis en mouvement exprime des émotions, des complicités, une identité, une culture, une origine :

> A la fin du numéro, la salle fut plongée quelques instants dans le noir et, quand la lumière revint, la chanteuse avait disparu, Les couples se levèrent pour s'enlacer. Pressés les uns contre les autres sur la piste étroite, ils dansaient joue contre joue, les femmes accrochées au cou de leur cavalier, tandis que ceux-ci, les mains sur leurs hanches de leurs partenaires, les pressaient contre leur ventre. Ma solitude me fut pénible. […] Sur la piste, le Noir à la raie et la chanteuse biguinaient comme pour me défier et me narguer. Il n'avait pas besoin de de serrer sa cavalière contre lui pour qu'elle saisit le langage de la danse. Elle anticipait ses pas et comprenait ses improvisations. [..] J'étais jaloux de leur science de la danse. (Lopes, 1955, p.218- 219)

A travers la danse donc, se créent des interactions sociales. L'identité se construit ici par le langage du corps, mais aussi à travers les relations, les appartenances culturelles implicites. Tout d'abord, la danse apparaît comme

un code culturel partagé, un langage non verbal qui unit les corps et exprime une forme de complicité identitaire. Il faut aussi souligner que les deux personnages qui *biguinaient* font émerger l'idée d'un ancrage dans une tradition musicale spécifique, ici la « biguine », musique et danse afroantillaise (Saint-Pierre). Leur aisance dans cette danse, leur capacité à se comprendre sans parler, exprime une connivence culturelle et corporelle qui échappe au narrateur. Le fait que la femme anticipait ses pas et comprenait *ses* improvisations, ce qui souligne une maîtrise partagée d'un code commun, fruit d'une mémoire collective ou d'une culture vécue. Par ailleurs, le sentiment de solitude et de jalousie du narrateur renforce la dimension identitaire en ce sens qu'il se sent exclu d'un monde où la danse crée du lien, et où l'identité s'exprime à travers la fluidité, la confiance et l'affirmation d'une appartenance à une culture gestuelle et musicale. L'aveu de jalousie est une forme de reconnaissance d'une *science* qui dépasse la simple technique : elle représente pour ainsi dire à la fois un savoir-être, un savoir-vivre, l'expression d'une identité individuelle qui se fond dans une identité collective et enracinée, à laquelle il n'a pas ou plus accès. Cette dimension de la danse, expression de l'être intérieur, qui prend forme et sens à la suite d'un rythme généré par une harmonie de sons produit par des instruments semble être mieux perçue par Rousseau dans son Essai sur l'origine des langues. Partant du principe que la musique précède le langage, il soutient par ailleurs que l'expression des sentiments et des émotions passe d'abord par une « musicalité », laquelle peut s'appliquer indifféremment à la voix humaine ou à un instrument. Il existe dans un même temps une origine symbolique du musical et une origine musicale du symbolique. L'idée selon laquelle la musique n'est finalement pas réductible à un système de signes (les sons codifiés en notes) se trouve déjà dans la réflexion que Rousseau consacre à la musique :

> Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point les vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment et dont nous y reconnaissons l'image. (Rousseau, 1781, p. 126)

Par ailleurs, la diversité culturelle et l'intérêt de la diaspora pour ce genre d'escapade aux allures de réminiscence musicale est observable dans le passage suivant :

> A la fin du morceau, l'homme l'entraina à une table en face de la nôtre, de l'autre côté de la piste, occupé par un groupe de quatre hommes bruyants […] Ce sont des Congolais, me chuchota le Sénégalais. Une partie de la délégation qui négocie actuellement à Bruxelles ». (Lopes, 1997, p. 219)

Mieux, l'interprétation de *Les Anges noirs dans* une atmosphère particulière conduit à une adhérence presque totale du public diasporique, conquis : *Le public, debout, frappe en cadence dans ses mains sur un rythme qui lui rappelle celui des danses du pay*s. (Lopes, 1997, p. 288) Il ressort alors que même les diplomates et affiliés vivent un dépaysement culturel significatif au point de s'inviter à des soirées de ce genre.

En contexte local, le langage musical se décline dans divers registres. Il est tantôt convoqué en situation de deuil pour structurer et rythmer le cérémonial[2], tantôt convoqué en contexte de fête et d'allégresse pour célébrer « *la fête du village » par « un concours de musique.* (Lopes, 1997, p. 265) Il apparaît ainsi que la conception du langage musical et sa perception à l'échelle locale diffèrent des approches occidentales. Comme le souligne le narrateur : *L'opéra, ça doit s'entendre fort. Cette musique m'insupportait. Trop élaborée, pas assez naturelle, elle n'épousait pas les mouvements du*

corps et de l'âme comme les rythmes de chez nous ou bien le jazz. (Lopes, 1997, p. 248)

Cette recherche de spontanéité, d'authenticité, de vitalité et de profondeur spirituelle dans la musique révèle la portée à la fois sociale et ontologique qu'elle revêt, en particulier dans les sociétés africaines.

Au-delà de son rôle de révélateur de l'identité locale et diasporique, le langage musical (Michel Butor) a été mobilisé comme un outil de lutte, d'opposition et de résistance face à l'oppresseur. Il ne s'agissait pas seulement de se souvenir des *Origines,* mais aussi de refuser toute forme de négation, de déformation ou de marchandisation de son identité et de ses valeurs, quel qu'en soit le prix.

2- La musique : vectrice d'affirmation de soi, de résistance et d'affranchissement

Par sa capacité à pénétrer l'être même du sujet, la musique atteint directement l'intimité muette de la mémoire et des sensations. Si elle incarne cette « émotion à bout portant » évoquée par Vladimir Jankélévitch, elle n'en demeure pas moins compréhensible et requiert, pour être pleinement perçue, des repères esthétiques et culturels. Les codes harmoniques, mélodiques et rythmiques s'articulent avec divers critères fonctionnels (liés à la religion, au divertissement, etc.) qui façonnent des genres, des usages, des modes d'écoute (solitaire ou collectif, en direct ou enregistrée, en lien avec la danse…) ainsi que des espaces dédiés (salles de concert, festivals, restaurants, églises, rues…). Comme tout fait social, une tradition musicale se développe selon des normes structurelles qui en définissent les contours. Ainsi donc, la musique constitue un moyen particulièrement puissant

d'expression de l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective. Peu importe le style adopté, le rythme choisi, la période à laquelle elle appartient, le public auquel elle s'adresse ou encore son origine géographique et culturelle, elle conserve toujours sa fonction première : celle d'être un vecteur de communication, un instrument de transmission et un espace de partage. Car la musique est avant tout « une affaire de mise en forme symbolique, comme le permet de le penser la philosophie d'Ernst Cassirer. Au demeurant, elle devient un véritable support d'affirmation de soi dès lors que l'interprète en est aussi l'auteur et le compositeur. Et même lorsque ce n'est pas le cas, la musique permet l'expression personnelle à travers l'improvisation ou l'appropriation d'un texte existant, rendant l'œuvre interprétée porteuse d'une identité singulière :

> Elle interpréta *Les Anges noirs*. A capella, bien sûr. D'une voix soprano juste et bien timbrée, elle interpellait l'artiste qui dessinait les anges sur les vitraux des églises. Pourquoi les peignait-il donc avec la peau blanche ? Aucune colère, aucune outrance dans sa voix ; un ton calme, convainquant et envoutant. Sans qu'elle ne s'en rendît compte, s'insinuant doucement, naturellement, un air d'harmonica, discret vint soutenir sa voix et embellir la mélodie. La chanson avaitelle donc été écrite pour elle, ou par elle ? se demandèrent certains. Elle convenait tant à sa situation. En fait, elle l'avait entendue pour la première fois à la radio Monte-Carlo, interprétée par un certain Jo Tchad. (Lopes, 1997, pp. 266-267)

Au-delà de son rôle dans l'affirmation de soi, le langage musical peut également devenir un puissant levier de lutte, de revendication et d'émancipation, tant sur le plan individuel que collectif. Cette fonction militante de la musique s'illustre de manière particulièrement marquante dans le contexte plus large comme celui de l'Afrique du Sud durant l'apartheid. Face à la brutalité du régime ségrégationniste, des artistes engagés comme le trompettiste Hugh Masekela et la chanteuse Miriam Makeba ont utilisé leur

art comme une arme de résistance. Leur prise de position contre l'injustice raciale leur a valu l'exil dès le début des années 1960, mais leur musique a continué de porter la voix des opprimés bien au-delà des frontières sudafricaines. Le couple bénéficie d'une réception élogieuse aux États-Unis. Miriam Makeba remporte avec Harry Belafonte un *Grammy Award* en 1965. Quatre ans plus tard, elle décide de s'installer en Guinée pour poursuivre son combat pour la liberté et l'unité africaine. Hugh Masekela, de son côté, multiplie aussi les collaborations avec des musiciens d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique centrale. Au milieu des années 1980, ils se retrouvent tous les deux aux côtés de Paul

Simon dont l'album Graceland rassemble plusieurs artistes sud-africains, comme les membres du groupe Ladysmith Black Mambazo, autre porte-voix des townships. Chez leurs voisins zimbabwéens, c'est la chimurenga qui sert de support rythmique à la « chanson patriotique », incarnée, entre autres, par Thomas Mapfumo.

En Afrique de l'Ouest, ce sont aussi les artistes qui donnent le *la* aux foules en délire. Le Ghana, premier pays à y obtenir l'indépendance, en 1957, baigne dans une chaude ambiance musicale. Les chanteurs sont, à l'instar d'E. T. Mensah, parmi les meilleurs relais de la vision du charismatique leader Kwame Nkrumah, qui venait de lancer le concept d' « African personality » et le slogan « Unity in diversity ». Le « guide » s'emploie, durant son magistère, par la création d'infrastructures culturelles et l'octroi de subventions aux orchestres, à promouvoir le highlife qui, en tant que musique trans- ethnique, était, à ses yeux, une des pierres angulaires de l'édifice national. Au Congo belge, la bonne nouvelle vient de Joseph Kabasélé de l'African Jazz, qui commet le fameux « Indépendance Cha Cha » à la veille de l'accession du pays à la souveraineté, sous la houlette de Patrice

Lumumba. Le refrain (« L'indépendance, nous l'avons eue. La Table ronde, on l'a gagnée »), chanté en lingala, suscite l'ivresse collective. Ce titre jubilatoire, qui vivifie la rumba congolaise lancée vingt ans plus tôt par Wendo Kolosoy, devient, par la magie des ondes, l'hymne des indépendances africaines. En Guinée, la musique est sommée de prendre vite son indépendance. Le pouvoir dissout tous les groupes qui proposaient un répertoire extraverti en 1959, au lendemain d'une rupture brutale avec la France. Le pays doit, dans tous les secteurs, compter sur ses propres forces après le brusque retrait de l'ancien. Ce panorama illustre donc comment la musique est devenue une arme de combat dans la quête d'identité individuelle et collective sur le continent africain.

Dans *Le lys et le flamboyant*, Lopes rappelle que le chant fut à l'époque de la colonisation un moyen de lutte et de résilience assez profond : *Les captifs chantaient et leurs chants leur procuraient la force de surmonter les fouets des négriers* (Lopez, 1997, p.208). Cela témoigne non seulement un moyen de connexion permanente avec les origines, mais aussi la nécessité pour ces négriers de l'époque de trouver un refuge intérieur, où la musique devient un moyen de transcender la souffrance physique et morale imposée par le colon. Le chant agit alors comme une arme symbolique de résistance, permettant de préserver la dignité, la mémoire et l'identité des opprimés. Ainsi donc, on peut remarquer la puissance du chant comme expression de résilience collective, un langage du courage et d'opposition face à la déshumanisation, et un vecteur de cohésion et d'espoir dans un contexte de violence extrême : violence psychologique, morale, physique, etc. Dans le prolongement des mouvements de lutte pour l'indépendance, ainsi que des créations musicales actuelles dénonçant les dérives sociopolitiques, ethno

religieuses, économiques, la musique évolue et se transforme afin de s'ajuster aux diverses normes sociales et sociétales.

3- La musique : reflet de l'évolution des normes sociales

Aux temps jadis, Cheikh Anta Diop affirmait que la civilisation négro-africaine était la plus ancienne au monde. Peut-on considérer les musiques dites « noires » comme l'une de ses manifestations ? Bien qu'elles trouvent, à bien des égards, leurs racines profondes en Afrique, c'est pourtant depuis les Amériques qu'émerge progressivement, à la sortie de la longue nuit de l'esclavage, (Mbembe) une conscience transnationale qui constituera le socle du concept de musique noire.

Ainsi, plus qu'une simple chronologie musicale, ce parcours retrace le développement d'une identité panafricaine, une identité qui s'est souvent exprimée par le biais de la musique. Chaque moment marquant de l'histoire ou de la mémoire collective de la diaspora africaine, qu'il soit réel ou mythifié, donne lieu à une résonance musicale contemporaine, explicite ou symbolique. Si cette ligne temporelle remonte jusqu'aux pharaons noirs de l'Égypte antique, c'est parce que, dès le XIXe siècle, les premiers voyages d'AfroAméricains en terre égyptienne ont ravivé un lien ancestral. Depuis lors, l'histoire de ces civilisations anciennes continue d'habiter profondément l'imaginaire des artistes, des musiciens et des penseurs noirs contemporains.

En emportant avec elle son identité musicale, chaque époque et chaque génération révèle que les normes sociales ne sont jamais immuables, mais qu'elles évoluent en permanence. Cette transformation constante reflète une capacité d'adaptation aux attentes et aux besoins des individus, qu'il s'agisse de divertissement, de plaisir, de luttes sociales, de réflexions existentielles ou encore de pratiques culturelles. Car affirmait Claude Lévi-Strauss la musique est *le suprême mystère des sciences de l'homme, celui*

contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrè (Lévi-Strauss, 1964, p.28). Dans *Le Lys et le Flamboyant*, le personnage de Kolélé illustre parfaitement cette dynamique : elle a dû se redéfinir, se réinventer artistiquement afin de découvrir les thématiques, les styles et les rythmes qui puissent véritablement exprimer son identité musicale propre. Mais cette quête de soi s'est accompagnée d'une exigence supplémentaire : celle de répondre aux attentes d'un public hétérogène, aux sensibilités multiples. Son évolution artistique traduit ainsi à la fois une recherche intérieure et une adaptation aux réalités sociales et culturelles qui l'entourent(Lopes, 1997, pp.247, 248, 266, 268). Il faut donc croire que ce processus implique la considération d'une distinction essentielle dans cette expression musicale tant recherchée et qui veux être mise au service des autres. Alan Parkhurst Merriam le faisait remarquer : *Une des plus importantes de ces conceptions est la distinction, implicite ou réelle, faite entre la musique d'une part et le bruit, ou non - musique, d'autre part ; ceci est essentiel à la compréhension de la musique dans toute société.* (Mariam, 1964, p. 63)

Au regard des analyses qui précèdent, il convient de retenir que la musique autrement nommée par Rousseau comme étant le premier langage humain[1]est le reflet de l'âme de l'être humain et par ricochet d'un peuple. C'est un langage qui est vecteur de cultures, de valeurs, de us et coutumes, de morales, d'éthiques, de médiation à l'échelle universelle.

L'interdisciplinarité met en lumière les liens étroits entre littérature et musique. Il apparaît ainsi que les fictions francophones contemporaines s'inspirent des formes et des dynamiques musicales, lesquelles reflètent

[1] Cette idée de la mélodie, comme forme de langage, conduit Rousseau à privilégier le récitatif d'opéra, et les formes mêlant la parole au chant. Ce sera le mélodrame. Pygmalion, scène lyrique (ébauchée à Môtiers en 1762, jouée à Lyon en 1770) en est l'un des produits : « Jean Jacques Rousseau se trouve depuis quelques temps à Lyon ; il y a traité le sujet de Pygmalion dans une sorte d'opéra-comique, moitié chanté et moitié parlé, suivant les us barbares de la nouvelle cuisine française », écrivait Grimm.

ellesmêmes des réalités sociales et sociétales. Dès lors, le discours littéraire francophone se transforme, s'hybride et ne se limite plus à une autonomie discursive, mais s'inscrit dans une portée universelle.

Les thématiques abordées par la musique sont reprises et relayées par les œuvres de fiction francophones, favorisant à la fois une diffusion élargie des messages et une accessibilité accrue. L'écrivain et le musicien se rejoignent ainsi dans une même mission : celle d'être *la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, la voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir*. (Césaire, 1956, p.22) Ces différents acteurs, attentifs aux questionnements du sujet individu et global dans la francophonie littéraire et dans la *world littérature* proposent une nouvelle lecture des relations entre littérature, musique populaire et identités culturelles francophones. Ils montrent surtout comment, qu'il relève de la musique ou de la littérature, chaque créateur rend compte des dynamiques sociales et culturelles à travers son œuvre.

Conclusion

Souvent désignée comme le berceau de l'humanité et des premières civilisations, l'Afrique est fréquemment évoquée comme la « terre mère », ce continent originel chargé de mémoire et de spiritualité. Pour de nombreux esclaves du Nouveau Monde, elle représentait un lieu mythique où les âmes retournaient après la mort. Toutefois, l'histoire musicale de l'Afrique contemporaine ne se résume pas à un héritage figé ou nostalgique. Bien au contraire, elle reflète une dynamique de métissage constant, une modernité vibrante et créative. Ouvertes aux multiples influences traversant l'Atlantique, les musiques africaines participent pleinement aux mouvements d'émancipation des individus et des peuples, tout en renouant un lien puissant et vivant avec les enfants dispersés de la diaspora. Ces retrouvailles entre ses

présumés fils et filles prodigues peut se faire à travers le rythme et le chant, la voix et la danse. La littérature en devient le relais à travers le prisme de la subjectivation, ce qui légitime son recours aux figures de la musique populaire pour interroger les dynamiques sociales et culturelles. *Le Lys et le Flamboyant* en constitue une illustration, que cette étude s'est attachée à analyser à travers une étude textuelle approfondie.

Bibliographie

Blacking, John. *(1962). «* Musical Expeditions of the Venda. African Music *»*, 3(1), 54–78.

Calame-Griaule, G., & Calame, B. (1957). « Introduction à l'étude de la musique africaine ». *La Revue musicale*, (238), 5–24.

Césaire, Aimé, (1956) , *Cahier d'u retour au pays natal, Présence Africaine.*

Krims, Adam, (2000). Rap Music and the Poetics of Identity, Cambridge University Press.

Levi-Strauss, Claude. (1964), *Le Cru et le cuit*. Plon.

Lopez, Henri. (1997). *Le lys et le flamboyant.* Seuil.

Merriam, Alan Parkhurst (1964). *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press.

Rouget, Gilbert. (1966). *Round table : La musique funéraire en Afrique noire : fonctions et formes.* Kassel Basel Paris.

Rousseau, Jean Jacques, (1781). « Essai sur l'origine des langues *» d*ans *Œuvres posthumes*,(t.3,p.302). Genève.

Schaeffner, A. (1962). « Musique et structures sociales » (Sociétés d'Afrique noire). *Revue française de sociologie,* 3(4), 388–395.