

# **L'art-thérapie. Traumas et réparation du sujet dans le discours de Gaël Faye**

**Buata Bundu Malela\***

## **Résumé**

La musique et la littérature entretiennent une relation ancienne qui, à l'époque contemporaine, se fait de plus en plus étroite. Ces deux arts peuvent servir de *catharsis* pour réguler les traumatismes du sujet privé ou collectif et, de ce fait, jouer une fonction thérapeutique et réparatrice. L'expérience de l'écriture et de la pratique musicale permet ainsi une transformation et une libération de la mémoire du sujet. Ainsi quelques productions contemporaines, particulièrement de la diaspora africaine, essaient de répondre aux grands traumas de l'existence à travers des mises en musique et en récits personnels des blessures historiques, comme par exemple le génocide perpétré contre les Tutsis du Rwanda raconté par des artistes écrivains d'origine rwandaise comme Gaël Faye. L'approche homéostatique de la littérature et de la musique populaire débouche sur une visée éthique et eudémonique. Il s'agira de voir comment la littérature et la musique s'enchevêtrent pour construire un statut discursif auctorial particulier et de quelle manière la production artistique impacte l'ethos de son auteur affecté par le trauma.

---

\* Buata Bundu Malela, l'Université de Mayotte et l'Université Libre de Bruxelles. Contact: [buata.malela@gmail.com](mailto:buata.malela@gmail.com)

Le monde social contemporain impose au sujet des agressions traumatiques causées par le brutalisme dont traite le penseur et historien camerounais Achille Mbembe dans son essai du même nom (Mbembe 2020) où il emprunte ce concept tout comme Peter Chadwick à l'architecture des années 50 et 70 (Chadwick 2016) afin d'élucider la manière dont l'ordre politique remodèle la matière vivante et les corps. Ce concept de brutalisme photographie l'époque du pathos, de la destruction à l'échelle planétaire, de la question des transformations des corps humains, du futur des populations ainsi que de la mutation technologique des espèces. Les blessures et les traumatismes résultent de ce brutalisme, procès par lequel le pouvoir fracture et fissure l'environnement, l'humain et le devenir des sujets (Mbembe 2020).

Ces pratiques de démolition et de cassage s'appuient sur les nouvelles technologies et influencent les potentialités de la terre et des êtres à même de rafistoler et réparer les brisures et les cassures. La réparation traitée dans la littérature et la musique relève de ce « rafistolage », de la compassion et de la résilience qui font des œuvres littéraires et musicales des discours répondant à ces traumas. Ces discours de catharsis des traumatismes collectifs sont alors conçus comme étant thérapeutiques en ce sens que l'expérience de l'écriture ou de la musique permet de se transformer soi-même et d'évacuer « les troubles intérieurs ». (Gefen 2017: 106)

Penser les traumas et la réparation dans le cadre de la relation entre musique et littérature révèle le caractère transgénérique et complexe du brutalisme. Une approche relationnelle des productions musicales et littéraires de Gaël Faye nécessite d'appréhender la manière dont son art régule les traumatismes du sujet privé et collectif et, en même temps, adopte une fonction thérapeutique et réparatrice de l'expérience de l'écriture et de la pratique musicale. Ainsi les productions essaient-elles de répondre aux grands traumas de l'existence à travers des mises en images, en récits de vie et en musiques des violences du monde, des névroses du sujet et le désir de l'autre. À partir de cette perspective, l'hypothèse défendue est que Gaël Faye développe un statut discursif de l'artiste pop urbain francophone doté de sa propre norme artistique ainsi que d'une visée homéostatique, éthique et eudémonique. Cette posture procède également de son ethos affecté par des traumas profonds, comme le révélera l'analyse, d'un côté, de son parcours social, des différentes médiations des violences et, de l'autre, de son approche intimiste des écritures littéraire et musicale.

### **La voie mélancolique de l'artiste pop urbain**

Artiste de pop urbaine et auteur franco-rwandais né en 1982 à Bujumbura au Burundi, Gaël Faye présente un parcours assez singulier. Métisse ayant grandi à Bujumbura, il a passé son enfance avec son père français: « C'était la plus belle

enfance qui soit. Ma maison c'était une véritable arche de Noé. Il y avait des animaux partout [...] il fallait qu'on invente nous-mêmes nos propres jeux ». (Faye 2020b) Selon Faye, sa mère rwandaise, tutsie, s'est exilée en France très tôt et ses enfants l'y ont rejointe lorsque la guerre civile au Burundi a éclaté en 1993, un an avant le génocide des Tutsis au Rwanda. Ce départ précipité a traumatisé Faye et entraîné des troubles psychologiques chez l'enfant qu'il était bien plus tard à son arrivée en France, dans un pays en paix (Faye 2020b). La décélération remonte la peur à la surface émotionnelle: « je me souviens qu'une porte qui claquait se transformait en coup de feu. Quelqu'un dans un bar qui faisait tomber un verre c'était tout de suite une grenade ». (Les Arènes du savoir 2020) La peur est donc restée en lui pendant longtemps, en plus de la morosité d'un nouvel environnement, bétonné qui plus est. Le moindre évènement du quotidien fait revivre les souvenirs du drame rwando-burundais. Ainsi n'hésite-t-il pas à faire le rapprochement avec ce qui se passe en Europe.

Par exemple, parlant de la pandémie du Covid 19 et des différents confinements imposés dans plusieurs pays dont la France, Faye a déclaré que ces mesures ont créé une soumission collective, même dans la noble idée et nécessité morale de sauver les autres: « j'ai senti paradoxalement comme un goût de dictature [...]. Ça me rappelait Bujumbura de mon enfance ». (Les Arènes du savoir 2020) Faye voit donc dans cette situation sanitaire mondiale le résultat de manquements politiques, d'un fait accompli et d'une restriction des libertés. Cette lecture pessimiste de la situation pandémique est traversée par le traumatisme structurant son état mental. La musique, en l'occurrence le rap et le slam, sa « réalité », canalisent cette brutalité du « bitume des appartements exigus ». (Faye 2020b)

Après la fin de ses études secondaires dans ce contexte bitumé, Gaël Faye entreprend des études universitaires de commerce et de finance, s'installe à Londres, travaille dans la finance, avant de quitter son emploi parce qu'il avait « une vie de poisson rouge, comme tous les gens qui bossent dans les bureaux ». (Faye 2020b) Ce-changement marque le début de sa carrière musicale avec son groupe Milk Coffee and Sugar créé avec Edgar Sekloka (né en 1978), lui aussi écrivain-slammeur. En 2010, le groupe sort son album *Milk Coffee and Sugar*. Du reste, vivre à Londres a fait découvrir à Faye le croisement des musiques (Faye 2020b) qui caractérise aussi la pop urbaine francophone à laquelle l'auteur de *Petit pays* appartient.

Cette catégorie musicale s'est particulièrement développée en France dans les années 2000; elle est liée à la montée en puissance du brutalisme, des technologies de l'information et de la communication et bénéficie du croisement de deux générations d'artistes musiciens – celles nées dans les années 70 et 80 –

et de l'effritement des frontières entre les différents genres musicaux – chanson française, électro-pop et rap (Malela 2020; Frith 2018).

Quand en 2011, Edgar Sekloka sort son deuxième roman intitulé *Adulte*, Gaël Faye entame une carrière solo et propose en 2014 son album *PiliPili sur un croissant au beurre*, édité chez Motown France. Cette œuvre le recentre sur la pop urbaine et puise dans plusieurs sources musicales.

Faye explique ce foisonnement créatif comme un reflet de son histoire familiale qui s'est déroulée sur deux continents. Il lui semble alors nécessaire de faire en sorte que ses chansons soient entendues « en France et au Rwanda ». (Les Arènes du savoir 2020). Ce souci de satisfaire les deux parts de son être subjectif manifeste aussi le statut de l'artiste pop urbain francophone. En 2016, Gaël Faye publie son premier roman autobiographique *Petit pays*, couronné notamment du prix Goncourt des lycéens. Il sera adapté au cinéma par le réalisateur français Éric Barbier en 2019. Ce qui a le mérite d'inscrire l'œuvre de Faye dans la culture de masse et la culture populaire en tant que phénomène urbain.

Après avoir proposé quelques EP<sup>1</sup>, son deuxième album *Lundi méchant*, édité en 2020, reste dans la même veine poétique que le premier même si, sur le plan musical, l'accent est plus mis sur la tendance électronique. Gaël Faye affiche bien ainsi une figure d'artiste pop urbain francophone *cross-over* dont le statut discursif s'élargit à la littérature. Il construit une figure d'auteur mélancolique, sincère et autoréflexive qui prône l'hybridité culturelle et musicale tout en s'impliquant dans la société civile, notamment dans le Collectif des parties civiles pour le Rwanda (CPCR) où il mène un combat en faveur de « la reconstruction des rescapés et celle du Rwanda »<sup>2</sup>. D'ailleurs la dimension réparatrice demeure omniprésente dans les prises de position de ce collectif.

Une conception de l'engagement basée sur la justice, celle d'une musique à la fois éclectique et *cross-over* ainsi qu'une écriture profondément intimiste demeurent dans les particularités qui marquent la vision du sujet écrivain/chantant. Celle-ci correspond à une position issue de l'expérience traumatique. Cette dernière sert de grille de lecture aux enjeux du monde (la violence, la mélancolie et la réparation) dans le contexte hypermoderne du brutalisme mondialisé. Or dans ce premier point, l'analyse s'est fondée surtout sur les propos de Faye tenus lors d'entretiens disponibles sur les réseaux sociaux et un documentaire. Il convient de l'étayer en revenant sur ses œuvres littéraires et musicales. La production

---

<sup>1</sup>*Extended play* (EP) désigne un format musical composé de 4 à 6 morceaux pour une durée totale de 30 minutes ou moins.

<sup>2</sup> Le CPCR. Qui sommes nous? 09.06.2021. URL: <https://www.collectifpartiescivilesrwanda.fr/qui-sommes-nous-2/>. Consulté le 25 octobre 2022.

littéraire – son roman *Petit Pays* (Faye 2016) – et musicale – ses deux albums *Pili Pili sur un croissant au beurre* (Faye 2014) et *Lundi méchant* (Faye 2020a) – de Gaël Faye prend racine dans cette réflexion au cœur de sa double influence géographique et sert alors de médiation aux traumas.

### **Les médiations sonores et littéraires des traumas**

La pop urbaine, insérée dans la culture médiatique, réinvente en même temps une manière d'être, à savoir une image de soi proche du sujet traumatique. Les pochettes d'album, les œuvres littéraires et musicales se comprennent comme des médiations de cette image en corrélation avec le discours sur la violence du monde, la névrose du sujet et la modalité par laquelle il se répare grâce au désir de l'autre et à la musique.

### **L'image du sujet intime**

Le sujet intime s'imagine dans la solitude, paré d'une double culture affectée par l'expérience de la violence et la résistance à l'ordre social. L'analyse des différentes pochettes semble aller dans ce sens. En effet, la jaquette de l'album *Pili-pili sur un croissant au beurre* affiche Gaël Faye en gros plan, regard vers le haut et visage dessiné comme s'il était une représentation fictionnelle. L'image contraste avec l'arrière-fond qui est fait d'inscriptions illisibles en noir sur blanc. Cette couleur fondamentale souligne le visage intime de Faye, telle est la fonction que procure ce gros plan. De plus, ces différentes inscriptions sont symboles de la parole ou de l'écriture subjective. La couleur rouge sur le nom de l'auteur renvoie à une connotation de sang ou de courage, de souffrance ou de liberté, aussi présents dans le récit romanesque de Faye.

Ce dernier se montre en tant qu'auteur accordant une très grande importance à la parole et jouant sur la frontière entre fiction et réel: certaines inscriptions réutilisent des titres de son album (*Isimbi, Bouge à Buja...*), des lieux familiers comme « Paris » et « Bujumbura » et à l'extérieur à gauche et en bas, le drapeau du Burundi. L'image de Gaël Faye correspond aux éléments mis en avant dans sa conception à la fois de l'implication pour la justice et dans sa relation à l'écriture basée sur l'intime. Cette écriture renoue avec soi et sa vie passée entre Bujumbura et Paris.

En revanche, la pochette de l'album *Lundi méchant* ne possède aucune inscription et présente simplement en plan poitrine Gaël Faye mis en avant sur fond bleu foncé. Le sujet se trouve en intérieur vêtu d'une veste en vert en contraste avec l'arrière-plan bleu foncé. Faye ne se réfère pas non plus à sa fonction de musicien, ni d'auteur. Cette présentation de soi propose un Faye seul et intimiste. Être de dos interroge l'image de l'artiste qui, en général, doit être identifié, mais ici il semble se rebeller en ne l'étant pas.



Pochettes albums de Gaël Faye

Le titre de la pochette *PiliPili sur un croissant au beurre* est excentré et en petits caractères. L'évocation poétique admet une double culture culinaire: le piment et la viennoiserie. Le croissant est confectionné à base d'une pâte feuilletée avec de la levure et une grande proportion de beurre. Cet aliment est originaire d'Autriche où la lutte contre les Ottomans a influencé la forme en croissant du *kipferl*. Cet aliment est associé désormais à la France. Ce pays se l'est approprié au XVIII<sup>ème</sup> siècle et l'a introduit dans son arsenal gastronomique traditionnel – avec la baguette, le pain et le beurre – du petit déjeuner (Rainer 2007 ; Bertheuil 2015). Gaël Faye se réfère alors à la culture française, à une temporalité du lien social, le matin, tandis que le piment, à travers le pili-pili mentionne un autre espace-temps.

Le piment est un cultivar très fort utilisé abondamment dans les cuisines d'Afrique centrale. Le taux de capsaïcine de cette variété de piment se mesure à 6/10 sur l'échelle de Scoville; c'est-à-dire très fort. Dès lors sur un croissant au beurre, le piment reste assez improbable, mais lorsque cette possibilité se réalise, il produit le métissage « devenu une force », écrit Faye. Il poursuit: « Je suis sur une ligne de crête, à la frontière, ni d'un côté, ni de l'autre, et j'ai l'impression d'avoir un point de vue singulier sur le monde [...] » (Faye 2018). L'énonciation du titre se marie donc à ce regard singulier dont l'intimité, nourrie par sa culture burundaise, rwandaise et française, d'artiste musicien et d'auteur, fait la force et la douceur, à l'instar d'un piment accompagné par une viennoiserie.

« Lundi méchant » est un syntagme nominal comportant deux termes (un nom et un adjectif qualificatif jouant le rôle de caractérisant) ; il relève d'une hypallage qui métaphorise le titre. Dans certaines cultures, le jour qui débute la semaine est le lundi: c'est le cas de la plupart des pays d'Europe, d'Amérique du Sud, d'Afrique et d'Asie. Au contraire, il est considéré comme le deuxième jour de la semaine au Royaume-Uni, au Canada, aux États-Unis et au Japon et le troisième jour dans d'autres lieux encore. Le lundi est donc une temporalité marquée par une double tradition culturelle qui symbolise le début du temps social, après la trêve du week-end. La référence au « méchant » rappelle la fiction parce qu'en

tant que nom, il s'agit d'un personnage qui, incarnant le mal, est à l'opposé d'un héros. En plus, le concept de « lundi méchant » vient de Bujumbura; il assure l'indépendance de l'individu face à l'ordre imposé par l'organisation sociale.

Gaël Faye affirme donc la temporalité dans le premier titre ainsi que dans le second. La possibilité de la fiction est introduite alors par le caractérisant méchant. Il recouvre l'écriture, la métaphore où l'expression « lundi méchant » correspond à la part intime du passé de l'auteur à Bujumbura, mais aussi à: « la volonté d'en découdre avec la vie, les difficultés du quotidien, les crises politiques et économiques [...] » (Faye 2018). À travers cette expression, la dimension poétique posée fortifie l'artiste à l'esprit rebelle, en fait un antihéros, bien installé dans sa solitude et qui rame à contre-courant des canons de la pop urbaine francophone et des règles du monde social.

En se référant à la sphère de l'intime du parcours de vie du sujet, les deux albums s'articulent bien avec le roman *Petit Pays*. Ce dernier aborde le thème de l'enfance déjà très présent dans les littératures francophones. Il véhicule aussi un point de vue sur les traumatismes (Ngorwanubusa 2014 ; Sow 2011), se comprend comme un « regard distancié » par la médiation du récit (Alix 2016). L'examen de la position de l'auteur et son parcours suggère le regard plus impliqué et intimiste du sujet sans trancher sur le sens à donner à cette partie de son traumatisme. L'écriture musicale ou romanesque dépeint ces expériences traumatiques (la violence du monde et la névrose du sujet). Le rôle de réparateur est joué dans ce cas par la musique et le désir de l'autre.

### **Les violences du monde**

La violence souterraine habite les souvenirs humains et la vie sociale. Elle apparaît comme un spectre qui hante les hommes en se répétant « par périodes successives comme des vents mauvais: 1965, 1972, 1988 » (Faye 2016: 118). Ces trois dates participent du grand trauma subi par le sujet: 1965 est l'année du coup d'État au Burundi perpétré par des officiers hutus de l'armée du Burundi contre la politique de favoritisme du gouvernement envers la minorité tutsie. 1972 marque l'insurrection des Hutus contre le régime dictatorial de Micombero et actionne une réponse violente. 1988, au Burundi, signe la guerre entre Hutus et Tutsis. Ces trois dates sont donc des points de violence paroxystique et traumatique touchant toutes les mémoires. Cette violence du monde sature l'ensemble des relations dans le corps social, crée une tension si forte qu'elle pousse chacun à être « aux aguets » (Faye 2016: 135) ou « d'un camp ou d'un autre ». (Faye 2016: 136)

Le narrateur de *Petit Pays* situe l'exaspération des esprits dans ce contexte de tensions politiques et de guerres civiles. Ainsi quelques mois avant le génocide,

le narrateur voyage-t-il en voiture avec sa tante, ses cousins et sa mère sur une route au Rwanda en écoutant la radio quand soudain l'animateur de l'émission interrompt la musique et encourage les auditeurs à tuer les « cafards. Les Inyenzy », c'est-à-dire les Tutsis (Faye 2016: 147). Les voyageurs doivent faire, ensuite, face à la violence des soldats rwandais qui les maltraitent et les insultent à un point de contrôle militaire. Quelques mois plus tard, après le génocide, l'armée française monte l'opération turquoise que la mère du narrateur soupçonne d'être « un dernier coup bas de la France qui venait en aide à ses alliés hutus » (Faye 2016: 166).

La déshumanisation de l'autre relève donc de mécanismes liés au climat général de violence et d'une certaine perception négative de l'autre. C'est un élément commun à tous les génocides dépourvus de point inaugural et qui relèvent d'un processus de maturation encouragée par la parole dénigrante et l'idéologie raciste (Chrétien/ Kabanda 2013 ; Chrétien/ Kabanda/ Ngarambe 1995). Ce brutalisme absolu démolit, voire occupe le corps et l'imaginaire des sujets; l'image du mazout en métaphorise d'ailleurs la souffrance: « Le génocide est une marée noire, ceux qui ne s'y sont pas noyés sont mazoutés à vie » (Faye 2016: 188). Tout comme le combustible dérivé du pétrole pollue l'air et peut détruire la vie naturelle, le génocide pollue les âmes d'un pays abandonné par tout le monde: « Petit pays, pendant trois mois, tout le monde t'a laissé seul » (Faye 2014: Petits pays). Le pays est personnalisé, interpellé par un sujet regrettant son effondrement et la violence politique à l'origine de la peur et du traumatisme collectif.

La violence symbolique dans le quotidien abîme également l'intimité du sujet enfermé dans la routine. Il souffre au travail jusqu'à en perdre tous ses beaux rêves d'évasion parce que « la vie c'est Rambo ». Rambo, personnage de fiction du roman *Rambo* (1972) de l'écrivain canadien David Morrell, a été adapté au cinéma par Sylvester Stallone en cinq films. Rambo, le héros éponyme est un ancien combattant d'élite, vétéran de la guerre du Viêt Nam. Il subit des troubles post-traumatiques à l'origine de ses réactions violentes dans le quotidien. Menant une vie tragique, le sujet Rambo est hanté par les agitations d'un présent qui dévoile une part de lui-même et le brutalisme d'un monde angoissant. Ce dernier casse son état affectif toujours imprégné par le souvenir de « Un million de nos tombes en trombes torrentielles » (Faye 2020: Kwibuka). Le souvenir tragique acquiert une dimension narrative à travers l'expérience singulière d'un vécu, sa transfiguration par la parole et sa diffusion auprès de l'autre (Malela 2021), même si le discours débouche sur une note névrotique.



### **La névrose du sujet**

La névrose du sujet est l'état d'instabilité émotionnelle liée à sa situation exilique, au brutalisme et à la mélancolie. À cet égard, l'interrogation du sujet sur les séquelles positives et négatives de son enfance crée un état neurasthénique face à sa « bouteille vide » et lui fait voir la cause de « son inadaptation au monde » (Faye 2016: 15). La difficulté à s'installer dans le monde et à trouver sa place après le génocide a poussé le sujet à l'exil dans un départ précipité. Elle perpétue son mal être en l'enfermant dans un statut ontologique instable. Dès lors, l'origine exilique et social de sa névrose influe négativement sur son état psychologique, même s'il a conscience de ses troubles et reste proche d'une réalité en laquelle il ne croit plus: « La ville est verticale, je me casse les cervicales » (Faye 2020a: NYC).

Fuir à la recherche d'un monde plus inspirant accroît la langueur et la névrose qui s'exprime « comme une saudade » (Faye 2014: Je pars). Ce dernier mot, issu de la langue portugaise, relaie ce sentiment hésitant entre nostalgie et espoir. Ces états d'âme du sujet névrotique font qu'il se sent « un peu paumé » et a « le cœur à la renverse » (Faye 2014: Slow operation). Sa névrose est si grande qu'il a « traversé les mers » et « pleuré des rivières » (*Lueur*, Lundi méchant). Il termine par une note d'espoir mêlé à la difficulté des épreuves de la vie et à une anxiété chronique: « Regardez je suis brillant mais je reflète l'obscurité » (Faye 2014: Métis). Le désir nostalgique d'une certaine carence conduit à des sentiments contraires. C'est pourquoi il peut se dire brillant et en même temps refléter l'obscurité dans sa brisure et dans le sentiment d'ennui. Celui-ci attriste les souvenirs de l'absence de sa mère, de l'enfance et du temps passé. L'enfance, l'exil, la langueur, l'invisibilité et le temps sont perçus à travers la névrose du sujet auquel il ne reste plus que le désir de l'autre et une musique à même de susciter l'espoir et la réparation.

### **La réparation du sujet**

La musique apaise après la violence politique qui s'abat sur le sujet collectif en la resignifiant et en la temporisant de façon métaphorique: « c'était une tradition de passer de la musique classique à la radio quand il y avait un coup d'État » (Faye 2016: 121). La musique rythme aussi la vie du corps social et de la nature en redonnant de la joie et en aidant à contrôler le traumatisme du quotidien: « La musique allait aussi vite que les pulsations de nos tempes. Les battements s'empilaient les uns aux autres. Le vent soufflait, remuait la cime des arbres du jardin, on percevait la vibration des feuilles et le bruissement des branches » (Faye 2016: 112).

La médiation sonore est donc une modalité sensorielle illimitée dans l'expérience subjective du sonore. Cette expérience est intrusive à cause des bruits de

l'extérieur (les bruissements de la nature) et de leurs effets traumatiques (trauma sonore). Le son envahit les espaces publics et privés, déborde et échappe au sujet (Lecourt 2010). L'apaisement et l'accompagnement sont des fonctions que Faye attribue à la musique quand elle n'est pas aussi symbole de la femme, en l'occurrence sa femme qu'il compare à l'amour envers la musique urbaine en la représentant comme du « Rock'n'roll et du Hip-hop ». (Faye 2014: Ma femme)

Si la femme correspond à la musique qui, selon l'adage populaire, adoucit les mœurs, le rap tout particulièrement acquiert une fonction réparatrice et reconstruit l'espérance. La musique, confondue à la femme, évite au sujet de chalouper en lui redonnant la force de s'accrocher et de supporter la souffrance de la vie grâce à son énergie. L'évasion et le caractère festif permettent alors de s'épuiser sur la piste de danse et d'engager une amélioration émotionnelle du sujet. La métaphore du bâtiment insinue alors cette fonction apaisante de la musique: « Je construis ma vie, mon œuvre je suis dans le BTP/Mon son lourd, mon gros boucan vous laisse hébétés » (Boomer, lundi méchant). La musique comporte aussi des vertus spirituelles positives associées au bonheur et au rythme de la vie: « Venant de l'au-delà, la musique est pour l'âme » (Faye 2020: JITL). La musique est un mantra, une formule quasiment sacrée utilisée dans le traitement de l'angoisse et de la douleur d'une enfance nostalgique.

La danse en lien avec la musique et la parole consacre un acte rituel. Or les rites dominant la poésie, celle des aèdes, des scaldes, des griots, des troubadours, des trouvères, etc. En invitant à danser sous les lumières du ciel, Faye se fait aussi porte-parole d'une certaine « efficacité du pouvoir opérant de la musique par laquelle l'individu ou la collectivité communique avec le monde de l'Invisible » (Editorial 1990: 3). Cette approche spirituelle est thérapeutique car elle soigne de la même manière que le chant séducteur des sirènes dans le mythe d'Orphée ou bien la lyre par le son de laquelle dans la Bible David réussit à apaiser Saül.

Faye s'appuie sur les liens étroits entre musique et histoire du sujet, d'autant plus que la médiation sonore restaure la communication (Pegliasco 2015) et la transmission du discours social, surtout le trauma qu'elle porte en fonction de l'évolution de la demande sociale: « Quand le chômage augmente les rappeurs deviennent précis/Quand les médias nous mentent les MC's font les récits » (Faye 2014: Fils du hip-hop). La fonction thérapeutique et circonstancielle de la musique n'exclut pas la possibilité de l'amour, voire même celle de se confondre à celui-ci.

L'amour est, en effet, une inclination positive envers la vie et le bonheur de la rencontre entre des amants qui s'aiment « d'un scintillement lunaire » et « plongent ensemble dans l'azur aux ressacs éphémères » (Faye 2014: Isimbi). La

relation entre deux personnes issues de cultures différentes n'exclut pas la possibilité d'une idylle, ni d'une rupture malgré la naissance d'enfants. Ce lien ressemble à un bonheur mélancolique et, donc, à la *saudade* évoquée plus haut, mais aussi à la narration à travers le titre « Pili-pili au croissant au beurre ». Le sujet illustre l'histoire d'amour à travers l'évocation de la femme, de l'horizon, du pays lointain où se mêlent toutes les langues et se célèbre la positivité d'une relation.

Gaël Faye adopte donc l'idée courante dans la doxa d'une musique qui « veut du bien ». Cette conception attestée depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine, attribuée à la musique un pouvoir (magique, guérisseur, sensuel, relaxatif, positif, négatif, sensitif) de partage d'une expérience (Christoffel 2018). Ainsi le sujet est réparé non seulement par la musique mais aussi par la relation à l'autre. Le discours culturel que propose alors Gaël Faye sur la violence, le sujet névrosé et la réparation donne à voir l'image d'un artiste intimiste susceptible de correspondre à une conception de l'écriture basée sur l'intime. Du reste, celle-ci relève de l'ordre du journal intime et de la simplicité caractéristique de la pop urbaine.

### **Conclusion**

Artiste mélancolique impliquant son moi profond dans ses productions musicales et littéraires, Gaël Faye propose dès lors une double esthétique de l'œil et de l'oreille qui met en relief le sujet. La mélancolie propre à son parcours d'enfance traumatique au Burundi puis en banlieue parisienne est canalisée dans la musique urbaine et l'écriture. Elles captent la situation de crise, répare des événements traumatiques d'une vie et constitue en soi une activité intime. Cet intimisme correspond aussi au statut discursif d'artiste impliqué dans le combat pour la justice en faveur des victimes et des rescapés du génocide perpétré contre les Tutsis du Rwanda. Il participe également à l'apaisement de leur névrose. C'est pourquoi l'image du sujet intime mis en avant se fait le pendant de ce statut discursif.

La littérature et la musique prennent en charge les traumatismes du sujet et particulièrement ceux de l'artiste pop-écrivain qui met en scène le conflit à travers une double relation agonistique et affinitaire. La première est le lieu d'affirmation du sujet névrotique face à l'autre. La seconde permet d'entretenir le désir de l'autre. Ces deux types de liens, ainsi que la dimension mélancolique, sont les traits saillants de l'artiste pop urbain en général, et de Gaël Faye en particulier. À ceci près que ce dernier ajoute à son arc un statut d'écrivain en lequel il ne se reconnaît pas totalement même si le concept d'auteur qu'il lui préfère en est aussi un synonyme. Il déclare en effet:

« le mot qui lui correspond est "auteur" puisqu'on peut parler d'un auteur de romans ou de chansons. Écrivain est un beau mot, mais si pompeux et compliqué à assumer. [...]. Se qualifier d'écrivain place l'individu dans une tour d'ivoire, dire je suis écrivain véhicule des postures qui ne sont pas les miennes ». (Faye 2018)

Même dans cet acte d'humilité, la possibilité de se renommer « auteur » lui permet de rassembler dans le même geste esthétique deux disciplines artistiques à travers lesquelles sa visée éthique et homéostatique se renforce et affermit le lien ancestral entre musique et littérature tout en augmentant ses pouvoirs potentiels.

### **Bibliographie**

- Alix, Florian (2016): Gaël Faye. Petit Pays. In: Afrique contemporaine 257 (1), 147-149.
- Bertheuil, Bruno (2015): Le Beurre. Rouen: éd. des Falaises.
- Chadwick, Peter (2016): This brutal world. London: Phaidon Press Limited.
- Chrétien, Jean-Pierre/ Kabanda, Marcel (2013): Rwanda. Racisme et génocide: L'idéologie hamitique. Paris: Belin.
- Chrétien, Jean-Pierre/ Kabanda, Marcel/ Dupaquier, Jean-François/ Ngarambe, Joseph (1995): Rwanda. Les médias du génocide. Paris: Karthala.
- Christoffel, David (2018): La musique vous veut du bien. Paris: Presses Universitaires de France.
- Éditorial (1990) In: Cahiers d'ethnomusicologie 3. Mis en ligne le 15 octobre 2011. URL: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2372>. Consulté le 25 octobre 2022.
- Faye, Gaël (2014): PiliPili sur un croissant au beurre. France: Label Motown France.
- Faye, Gaël (2016): Petit pays. Paris: Grasset.
- Faye, Gaël (2018): Des fleurs. France: Label Believe Music.
- Faye, Gaël (2020): Lundi méchant. France: Label Excuse My French.
- Faye Gaël, Lundi méchant – Le film (2020b): documentaire avec Gaël Faye. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SGgksssZ6R8>. Consulté le 16 mai 2021.
- Frith, Simon (2018): Une sociologie des musiques populaires. Dijon: Les presses du réel.
- Gefen, Alexandre (2017): Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle. Paris: Corti.
- Lecourt, Édith (2010): Le son et la musique: intrusion ou médiation? In: Le Carnet PSY 142 (2), 36-41.
- Les Arènes du savoir (2020): Gaël Faye, entretien avec Sonia Desprez. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FXb87cmNDbw>. Consulté le 16 mai 2021.
- Malela, Buata B. (2020): La pop musique urbaine francophone. Image de soi, sujet pop et mélancolie, préface de Matthieu Letourneux. Paris: éditions du Cerf.
- Malela, Buata B. (2021): La violence narrative du génocide au Rwanda dans le récit francophone. In: Jişa, Simona/ Miscoiu, Sergiu/ Diarra, Modibo (eds.): Raconter les politiques conflictuelles en Afrique. Regards croisés. Paris: Cerf, 141-163.

- Mbembe, Achille (2020): *Brutalisme*. Paris: La Découverte.
- Ngorwanubusa, Juvénal (2014): *Le Regard étranger. L'image du Burundi dans les littératures belge et française*. Bruxelles: Peter Lang.
- Pegliasco, Caroline (2015): *La musicothérapie: présentation d'une thérapie complémentaire et d'une technique innovante face à la douleur*. In: *Hegel* 4 (4), 264-267.
- Rainer, Franz (2007): *Sur l'origine de croissant et autres viennoiseries*. In: *Revue de Linguistique Romane* 71, 467-481.
- Sow, Alioune (2011): *Vestiges et vertiges. Récits d'enfance dans les littératures africaines*. Arras: Artois Presses Université.