

Babacar Mbaye Diop

L'expérience diasporique afro-américaine

Introduction

Le mot diaspora a été longtemps réservé au peuple juif dispersé et vivant en minorité avec d'autres peuples. La destruction du Temple de Jérusalem par le roi assyrien Nabuchodonosor signale l'éclatement du royaume de David entre Israël et Babylone où sont déportés la majorité des Juifs. Mais c'est la destruction du second Temple par les Romains en l'an 70 qui est considérée généralement comme le début de la diaspora juive. Après la disparition de l'Empire romain au 4^e siècle, le peuple juif, victime de persécutions de l'Empire byzantin, quitte Israël (Dufoix 2003, 9). Dans la tradition juive, le mot diaspora désigne ainsi l'ensemble des dispersés et l'espace même de la dispersion. Les Juifs, qui voulaient exprimer l'idée que leur peuple serait de nouveau réuni et qu'il y aurait une fin à l'exil, eurent recours au terme de diaspora.¹

Aujourd'hui, le terme s'est émancipé de sa connotation religieuse et de « sa charge négative de malheur » pour désigner des réalités migratoires parfois très éloignées « du modèle initial de la diaspora juive ». C'est ainsi qu'il est, par exemple, appliqué aux descendants africains vivant sur le continent américain. William du Bois et Edward Blyden établissaient déjà le parallèle entre la dispersion des Juifs et la dispersion des Africains. Mais si les Juifs peuvent se retrouver autour d'une matrice commune qu'est la *Tohra*, leur livre saint, quel est l'objet commun qui permettrait aux Noirs d'Afrique et aux Afro-américains de s'identifier ensemble ? Quel est le lien transatlantique qui reposerait sur une identification commune entre les populations d'origine africaine disséminées dans les Amériques et celles qui sont dans l'Afrique-mère ?

¹ Stéphane Dufoix, dans son article « Qu'est-ce qu'une diaspora ? », souligne que l'usage du mot diaspora, construit à partir du verbe grec *diaspeirô*, « est attesté au V^e siècle av. J.-C. chez Sophocle, Hérodote ou Thucydide » (2003, 7).

Deux thèses s'opposent : celle des survivances africaines (Melville Herskovits) et celle d'une perte de repère ou de disparition des valeurs communes (Franklin Frazier). Roger Bastide dans *Les Amériques noires* (1967) réfléchit sur le concept de mémoire et le rôle de la religion dans le lien diasporique. Il fut suivi par d'autres penseurs tels que Argyriadis (1999) ; Capone (2005, 2006, 2008) ; Argyriadis et Capone (2011) ; Guedj (2011), qui ont aussi étudié le lien diasporique dans les pratiques religieuses et culturelles entre l'Afrique et les Amériques.

Jusqu'à quel point le Noir des Amériques est-il un Africain ? Pour mieux révéler la présence africaine, faut-il adopter une démarche synchronique ou une approche diachronique ? Qu'est-ce qui pourrait être les spécificités de la diaspora noire des Amériques ?

L'argument s'articule autour du postulat que l'existence d'un lien transatlantique suppose forcément une matrice commune. Mon propos est guidé par la recherche d'un rapport de transversalité entre les populations d'origine africaine dispersées dans les Amériques et celles qui sont sur le continent africain. Il ne s'agit pas, pour moi, de localiser une origine étatique des Noirs dispersés aux Amériques suite à la traite négrière, ou de chercher une « matrice d'identification commune » (Chivallon 2006, 39) comme tous les Juifs du monde et la *Torah*, mais de voir le dénominateur commun de l'expérience diasporique afro-américaine dans des pratiques culturelles et artistiques transatlantiques, ainsi que « les jeux d'allers-retours musicaux caractéristiques de l'Atlantique noir ».

La théorie de la métaphore-racine

Joseph E. Harris dans l'ouvrage collectif *Global Dimensions of the African Diaspora* définit « la diaspora noire comme une extension de l'héritage africain » (1982, 4). Un point de vue qu'il reprendra plus tard dans son ouvrage *The African Diaspora* (Harris 1996) quand il décrit la notion de diaspora africaine comme un ensemble de communautés liées par « leur origine géographique, leurs attributs physiques similaires, leurs traditions culturelles et leurs dérivés » (Harris 1996, 7). Il retient trois critères dans la définition qu'il donne à la diaspora : une dispersion volontaire ou forcée d'un peuple, l'émergence d'une identité culturelle basée sur l'origine et la condition sociale, l'idéologie du retour.

Les principales nations européennes qui pratiquaient l'esclavage étaient l'Angleterre, la France, le Portugal et la Hollande. Aujourd'hui, la grande majorité des Afro-américains sont des descendants des esclaves déportés.

La traite transatlantique a marqué l'histoire de l'humanité. L'expérience diasporique des Noirs d'Amérique nous permet de retracer la tragédie de la traite négrière. Le mot diaspora renvoie dans ce sens à un exil forcé. Pendant trois siècles, de 1536 à 1848, les populations de l'Afrique subsaharienne deviennent la principale matière première de la plus grande déportation de l'histoire avec plus de vingt (20) millions de personnes réduites en esclavage et embarquées à destination de plantations aux Amériques et aux Caraïbes. On parle de diaspora noire pour désigner ces « descendants des populations africaines ayant quitté le continent dans le cadre de la traite atlantique pour être déportés dans diverses parties du continent américain » (Barou 2021, 119).

La première interprétation de l'expérience diasporique, liée ainsi à la métaphore-racine, est souvent illustrée par « le chronotope de la route » (pureté, authenticité) qui relève de « la symbolique de l'unité » mettant en valeur « l'idée d'une dispersion depuis un territoire originel (l'Afrique) et le maintien d'une communauté spécifique identifiable par son héritage culturel » (Chivallon 2002, 56). Une telle approche panafricaniste cherche à restaurer la conscience noire.² L'idéologie du panafricanisme appelle à l'unité de tous les peuples africains; un mouvement qui vise à unifier les Africains d'Afrique et de la diaspora africaine en une communauté mondiale. Cette conception « absolutiste » de la diaspora s'apparente à *l'Afrocentric project*, dont les principaux théoriciens sont les universitaires afro-américains Molefi Kete Asante et Maulana Karenga. Ils développent l'idée d'un « monde noir se projetant complètement dans une Afrique antique, noble et pure. C'est cette Afrique-là qui sert de fondement à la communauté noire dispersée, éradiquant du même coup l'esclavage que Gilroy revendique comme fondateur » (Chivallon 2002, 55). Molefi Kete Asante écrit :

² Lire l'ouvrage *La conscience historique africaine* (2008) édité par Babacar Mbaye Diop et Doudou Dieng. Paris : L'Harmattan.

On ne peut étudier les Africains aux États-Unis, au Brésil ou en Jamaïque sans prendre en compte l'importance historique et culturelle de l'Afrique en tant que source et origine. Il faut rejeter l'attitude réactionnaire qui fait de l'africologie « l'étude des esclaves africains » parce qu'elle isole les Africains en Amérique de milliers d'années d'histoire et de tradition. Ainsi, si l'on se concentre sur l'étude des Africains dans les villes du Nord-Est des États-Unis, ce qui n'a rien d'absurde, il faut toutefois garder à l'esprit que l'on étudie des Africains, et non des « Nègres *made in America* » sans profondeur historique. (Asante 1990, 15)

Asante lie ainsi la notion de diaspora à la « source » et à l'« origine ». Sa définition se rapporte à l'idée de la métaphore de la racine. C'est Stephen C. Pepper qui parle pour la première fois de la « métaphore de la racine » dans son ouvrage *World hypotheses: A study in evidence* (1942). Il la définit comme un domaine ou un lieu d'origine qui renvoie à un lien réel ou imaginaire pris comme fondateur de l'expérience diasporique. James Clifford (1994) et Joseph Harris (1993) développent également la même idée. Il s'agit de dire que les Africains et les descendants d'Africains dispersés dans les Amériques ont des points communs profondément significatifs, mais souvent occultés, de sorte que l'histoire d'une localité clarifie souvent l'expérience d'une autre. On comprend mieux, par exemple, l'histoire de l'éducation coloniale en Afrique noire si l'on connaît l'éducation des Noirs aux États-Unis et en Guadeloupe. Car les colons et les institutions telles que l'Église ont souvent adopté la même politique pour les Noirs. Il s'agit ainsi de montrer que les descendants des Africains aux Amériques conservent des formes culturelles, des valeurs et même des institutions héritées du continent africain, de sorte que les artefacts d'une localité sont souvent mieux compris par comparaison avec des analogues panafricains. Le rythme du jazz et certaines sonorités africaines sont des exemples saillants. La métaphore de la racine nous permet ainsi de comprendre la culture afro-américaine comme la transplantation d'une culture africaine dans le sol américain, mais elle ne rend pas compte des dynamiques culturelles sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre 3.

L'ouvrage de Paul Gilroy, *L'Atlantique noir* (2017), traduit en français par Charlotte Nordmann en 2017 aux éditions Amsterdam, est certainement l'une des contributions les plus importantes dans la conceptualisation de la diaspora à travers l'exemple des Noirs des Amériques, peuple issu de l'expérience douloureuse de la traite négrière. L'Atlantique noir est défini comme un espace interculturel et transnational. Il s'agit d'une

reconnexion des Afro-américains aux sociétés africaines pour mieux comprendre ce qui fait leur différence aujourd'hui. L'auteur distingue la diaspora dite « classique » et celle dite « hybride ». La première, développée à travers la métaphore-racine, se concentre « sur les constances communautaires maintenues à travers le temps et l'espace » (Chivallon 2002, 52) et fait référence à l'unification de la conscience noire, à la pureté et à l'authenticité. La seconde, développée à travers la théorie de la métaphore du rhizome, renvoie à « une mobilité à l'œuvre jusque dans les construits identitaires » (Chivallon 2002, 52). Il relie les cultures de l'Atlantique noir autour de la mémoire de l'esclavage et la rencontre terrifiante avec la modernité. Gilroy a ainsi une conception hybride de la notion de diaspora. Il veut « repenser la modernité à travers l'Atlantique noir et la diaspora africaine en Occident » (Gilroy 2017, 55).

Mais les limites de la réflexion de Gilroy dans *L'Atlantique noir* sont nombreuses (Aterianus-Owanga et Guedj 2014). L'auteur fonde sa théorie sur des exemples à partir des cultures anglo-saxonnes ou afro-américaines et exclut presque l'Afrique de son propos. Les seules mentions qu'il fait de l'Afrique concernent le Libéria et la Sierra Léone, des pays créés pour rapatrier des esclaves libérés, et de l'Afrique du Sud. Gilroy reproduit ainsi l'idée que l'Afrique n'a pas joué de rôles importants dans les productions techniques et culturelles de l'Atlantique noir. Une autre limite, dans ce lien diasporique : il parle plus de productions culturelles cautionnées par les industries du disque et du marché de l'art, que de pratiques religieuses et culturelles communes entre les Africains d'Afrique et ceux de la diaspora.

Les cultures de l'Atlantique noir sont construites à partir de plusieurs métissages : ethniques, nationales et transnationales « et par des formes de définition du soi sur le mode de la multiplicité ou de la « double conscience » (Afropéen, Africain-Américain, Afro-Américain, Afro-Caribéen) » (Aterianus-Owanga et Guedj 2014, 877). Commentant Wright, Gilroy écrit que l'Afro-américain « est intérieurement divisé par l'affiliation culturelle, la citoyenneté et les exigences de l'identité nationale et raciale » (Gilroy 2017, 271). C'est ce que Wright définit par une « double vision » plutôt que double conscience » (Gilroy 2017, 272). Chez Gilroy, le concept de double conscience, inventé par Du Bois (Gilroy 2017, 206), se rapportant à la structure en trois parties de *Les Âmes du peuple noir* (2007), est utilisé pour :

1. « exprimer les difficultés issues de l'intériorisation par les Noirs de l'identité américaine » (Gilroy 2017, 219). Du Bois affirme que le Noir est « né avec un voile et doué de double vue dans ce monde américain » (Du Bois 2007, 11): « un Américain, un Noir; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure » (Du Bois 2007, 11).
2. « exprimer le point de vue des Noirs américains » (Gilroy 2017, 219) et plus généralement, pour « éclairer l'expérience des populations ayant subi l'esclavage » (Gilroy 2017, 219).
3. « donner corps à un rêve de coopération mondiale entre peuples de couleur » (Gilroy 2017, 219).

« L'Atlantique noir a servi de porte d'entrée à la double conscience » (Gilroy 2017, 59). Gilroy définit l'Atlantique noir comme « une structure fractale et rhizomorphe de la formation transculturelle et internationale » (Gilroy 2017, 36). Il ne s'agit plus ici de prendre la notion de diaspora sous le modèle de la racine, mais sous celui d'un rhizome.

La théorie de la métaphore du rhizome

« J'ai vécu en Amérique: je crois que les Afro-Américains veulent avant tout être Américains ».³

À la vision essentialiste de la culture noire, j'oppose l'idée d'un « Atlantique noir » où se mélangent toutes les cultures noires depuis l'esclavage. Car la notion de diaspora ne peut pas seulement être définie par rapport à la continuité et au mythe du retour vers le lieu d'origine comme celle de la diaspora juive dite « communautaire », elle peut aussi être comprise dans son sens hybride tel que défini par Gilroy dite de « métissage » et de « dissémination ». Son ouvrage est, avant tout, un essai sur la théorisation de la créolisation, du métissage, « [...] et de l'hybridité » (Gilroy 2017, 33). Dans le premier chapitre intitulé « L'Atlantique noir, contre-culture de la modernité », il défend l'idée d'influences réciproques entre

³ Entretien avec Paul Gilroy par Jim Cohen et Jade Lindgaard. 2007. « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale ». Dans *Mouvements* 51 : 94.

les cultures occidentales et les cultures africaines et asiatiques. C'est le sens de la théorie de la métaphore du rhizome.

Toutes les premières recherches sur la diaspora afro-américaine font pratiquement référence à la continuité africaine. La diaspora renvoie dans ce sens à « une extension de l'héritage africain » (Harris 1982, 4). On peut ainsi entendre par la notion de diaspora africaine les différentes communautés noires dispersées à travers le monde depuis l'Afrique. Ce sens de la notion de diaspora tourne autour de ce que Christine Chivalon appelle le « triptyque identité-territoire-mémoire ».

Il est généralement admis, pour expliquer la notion de diaspora, que « la culture commence avec la terre ferme ».⁴ Cette manière de concevoir l'expérience diasporique est rejetée par Levine (1982) qui affirme que cette thèse de la continuité ou de la ressemblance avec le passé africain n'a pas d'importance. Ce qui compte, c'est la mise en avant d'une dynamique culturelle hybride. Stuart Hall aborde cette notion de la diaspora hybride dans le même sens quand il écrit :

La présence du « Nouveau Monde » – de l'Amérique, *Terra Incognita* – est donc elle-même le commencement de la diaspora, de l'hybridité et de la différence, qui fait déjà du peuple afro-caribéen un peuple de diaspora. J'utilise ce terme ici métaphoriquement et non littéralement : le terme diaspora ne fait pas référence à des tribus éparpillées dont l'identité ne pourrait être assurée que par rapport à une patrie sacrée vers laquelle il leur faudrait à tout prix faire retour, même si cela signifie qu'il faudrait rejeter d'autres peuples à la mer. (Hall 1994, 401)

Il existe aussi des liens entre l'Afrique et les Amériques qui prennent une forme transcontinentale liée à l'océan Atlantique, par la traite négrière. Dans ce sens, il ne s'agit pas de comprendre la diaspora dans une continuité isolée et historique, mais plutôt à travers des espaces de branchements culturels. C'est d'ailleurs ce qui caractérise aujourd'hui les identités des Afro-américains. Stuart Hall a écrit que « la diaspora ne s'applique pas à ces tribus éparpillées dont l'identité ne peut se définir qu'en relation avec une patrie sacrée vers laquelle elles doivent revenir à tout prix. La diaspora se produit et se reproduit constamment par la transformation et la différence » (Condé 1998, 32). C'est cette définition de la notion de diaspora qui renvoie à la métaphore du rhizome. Dans un

⁴ Entretien avec Paul Gilroy par Jim Cohen et Jade Lindgaard. 2007. « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale ». Dans *Mouvements* 51 : 93.

des chapitres de *Mille Plateaux* (1980), Gilles Deleuze et Félix Guattari soulignent la différence entre la notion de racine unique et la notion de rhizome.⁵

Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence des arbres et de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait [n+1]. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait [n-1]. (1980, 31)

L'utilisation du terme de rhizome permet ainsi d'appréhender des multiplicités. L'influence de la théorie rhizomatique de Deleuze et de Guattari est déterminante dans la définition de la notion de diaspora. Le concept de rhizome, développé par les deux auteurs, désigne « une structure évoluant en permanence, dans toutes les directions horizontales, et dénuée de niveaux ». Le rhizome s'oppose à la racine et à l'arbre. La racine se développe dans un axe vertical, le rhizome, tige souterraine avec des racines, prolifère horizontalement et a plusieurs centres.

Dans l'expérience diasporique, le rhizome renvoie ainsi à une image métaphorique qui permet d'appréhender les multiplicités et la prolifération des réseaux de pensées. Les identités diasporiques reposent sur le métissage culturel. Elles sont ainsi hybrides et renvoient à l'interculturalité et à l'interconnexion. Le rhizome est illustré par « le chronotope des carrefours ». Il s'agit d'une culture profondément « interculturelle » qui s'oppose aux ethnicismes et aux nationalismes. Pour décrire ce registre, Christine Chivallon parle d'une « alchimie des brassages ».

L'Atlantique noir peut être défini, écrit Gilroy, « par ce désir de transcender à la fois les structures de l'État-nation et les contraintes de l'ethnicité et de la particularité nationale » (2017, 59). Le socle de cette expérience, c'est la traite transatlantique et l'esclavage ; son histoire est liée à l'océan et au bateau, à un réseau de plusieurs lieux. Ici, c'est donc l'escla-

⁵ Un rhizome est une tige souterraine avec des racines et qui se termine par un bourgeon.

vage qui est pris comme fondateur de l'expérience diasporique. Ainsi, pour Deleuze et Guattari, le rhizome n'a pas de point de départ ni de point d'arrivée. Il est dans un « inter », un « parmi ». C'est un inter-être multiforme. C'est ainsi qu'il nous faut comprendre la diaspora noire des Amériques.

Glissant reprend cette distinction entre la racine de type arbre et celle de type rhizome, mais en prenant en compte le domaine de la relation, de l'altérité et du concept d'identité. Selon lui : « La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines » (Glissant 1996, 59). Après plus de quatre siècles dans le continent américain, l'identité des descendants d'esclaves a beaucoup évolué. L'expérience diasporique des Noirs d'Amérique et des Caraïbes ne peut ainsi être comprise que sous le mode d'un « tissu rhizomatique ». Ces sociétés sont tissées autour de l'esclavage, du métissage et du colonialisme. Comprendre la notion de diaspora à partir de cette identité rhizomatique, c'est la définir à partir de la diversité et de l'acceptation de l'Autre dans un Tout-Monde, et non dans la métaphore de l'enracinement, de l'exclusion et du repli identitaire. « L'unicité qui – généralement et d'une manière collective – dégénère en des formes d'enferment et de racisme, et – d'une manière individuelle – en des stigmates de récession sur soi et de déséquilibre du mental » (Glissant 2010, 138). Glissant remet en question l'identité-racine à laquelle il oppose une identité-relation – essentielle pour saisir l'expérience diasporique – et développe une « pensée de l'errance », celle des racines en rhizome qui est dans les rapports entre les différences du monde (2010, 141) :

dans ce rapport entre toutes les différences, il n'y a pas de souches possibles, il n'y a que des rhizomes possibles, et que par conséquent, il y a des fils de filiation, mais pas de filiation. Et par conséquent, le rapport de la filiation à la filiation ne peut se poser que sous les espèces d'un imprévisible, de l'imprédictible, de l'inattendu ... (2010, 141)

C'est dans ce sens « des fils de filiation » qu'il faut comprendre le lien entre le contexte diasporique et les productions culturelles. L'Afrique est présente dans la créativité artistique des Afro-américains, elle est « mythifiée et idéalisée à partir d'une très faible expérience de sa réalité » (Barou 2021, 121). Car la réalité, c'est qu'il est difficile pour eux de se reconnecter avec la terre ancestrale. La diaspora noire des États-Unis est

hybride et faite de mélanges entre des éléments africains, américains et britanniques, mais aussi françaises, portugaises et espagnoles.

Cultures et musiques de l'Atlantique noir

Une analyse des routes de l'esclavage et un regard sur les lieux de circulations et de branchements culturels permettent de voir que des liens culturels se sont établis et maintenus entre l'Afrique et la diaspora africaine des Amériques, et montrent comment l'Atlantique noir sert de pont entre les Amériques et l'Afrique, comment les pratiques et productions artistiques servent de lien transatlantique entre l'Afrique et sa diaspora. Ce lien est aujourd'hui représenté, chanté et réinventé à travers diverses productions culturelles.

Point de départ, trait d'union ou résultat de multiples trajectoires d'identification dans l'Atlantique, la matrice africaine se voit elle aussi incessamment réexplorée par les musiciens et leurs créations, et ce, tout particulièrement dans les Amériques, où les infinies possibilités de reprise et de mélange qu'offre la musique sont parfois mises au service d'odes au continent africain, conçu comme la terre du retour, des origines ou de la régénération. (Aterianus-Owanga et Guedj 2014, 879)

Les Afro-Américains ont élaboré à travers la religion et la musique des dynamiques transnationales. N'ayant pas la possibilité de maintenir leurs héritages, ils ont recomposé par traces une culture métisse. C'est ainsi qu'à partir des pouvoirs de la mémoire ils ont pu inventer des langues créoles et des formes d'art ou d'expressions culturelles. C'est dans ce sens que, pour maintenir un lien dynamique entre la diaspora africaine-américaine et ses racines africaines, Maulana Karenga crée en 1966 le Kwanzaa, une fête célébrant l'identité afro-américaine. L'objectif, pour lui, est de « se tourner vers l'Afrique, vers la «terre-mère» pour mettre fin au dilemme identitaire de la communauté, pour ne plus se sentir étranger dans la société américaine » (Fila-Bakabadio 2002, 646). L'Afrique est la terre des origines et des ancêtres. Kwanzaa est la marque de fierté d'une origine africaine.

Les rituels et les productions artistiques et culturelles permettent « d'activer le lien diasporique » (Barou 2021, 124). Les Afro-Brésiliens, par exemple, entretiennent beaucoup ce type de lien diasporique. Les Africains déportés au Brésil sont venus avec une religion, des rituels et

un panthéon des *Orixas*, des divinités originaires des traditions religieuses yorubas de tout le Golf du Bénin. Le vaudou haïtien est un mélange des traditions yoruba et du culte chrétien. Aujourd'hui, même avec les apports chrétiens, le fond religieux africain est resté le même et a permis aux Afro-descendants de maintenir « la vitalité du lien diasporique » (Barou 2021, 125) avec l'Afrique-mère. La religion a ainsi joué un rôle important dans la mise en mémoire de l'Afrique dans les Amériques.

L'Atlantique noir est le résultat de la circulation des cultures. Giulia Bonacci dans un article intitulé « L'Hymne éthiopien universel (1918) » rappelle que « les manifestations les plus connues de l'éthiopianisme sont identifiées, dès le XVIII^e siècle, aux États-Unis, dans les Caraïbes et en Afrique du Sud, tout en circulant de manière continue et discursive entre ces trois pôles » (2014, 1055). Cet éthiopianisme se retrouve

dans les références à la destinée prophétique de l'Éthiopie, à la royauté sacrée de ses dirigeants et à la négritude revendiquée de ses producteurs. Ces producteurs de l'éthiopianisme agissent depuis le corps politique, parmi des figures intellectuelles, ainsi qu'à travers des pratiques sociales et populaires dont la trace est retrouvée dans la musique, la poésie, le pouvoir de l'oralité, les aspirations religieuses et spirituelles, ainsi que dans les traditions d'organisation sociale. (2014, 1056)

Au Mexique, dans l'État du Veracruz, les Afro-descendants s'approprient la « mémoire de l'esclavage et du marronnage » en valorisant « les musiques et les danses afromexicaines » et « les activités religieuses afro-américaines transnationales » (Cunin 2014, 1). « La musique est souvent vue, aux États-Unis et ailleurs, comme l'expression culturelle la plus représentative des cultures africaines et afro-descendantes, car elle est un vecteur visible et vivant de leur persistance parmi les descendants d'esclaves » (Fila-Bakabadio 2002, 646).

Dans le premier chapitre de *L'Atlantique noir* (2017), Gilroy aborde la question de « l'expression musicale noire [qui] a joué un rôle dans la reproduction de ce que Zygmunt Bauman a qualifié de « contre-culture spécifique de la modernité » » (Gilroy 2017, 83). Gilroy ajoute ce qui suit :

La vitalité et la complexité de la culture musicale noire nous offrent un moyen de dépasser l'opposition entre les essentialistes et les pseudo-culturalistes, d'un côté, et les adeptes des idées totalisantes de tradition, de modernité et de postmodernité, de l'autre. Elle offre aussi un modèle de performance susceptible de compléter voire de remplacer partiellement celui de la textualité. (Gilroy 2017, 83)

Dans le troisième chapitre est intitulé « Les bijoux de la servitude : musique noire et politique d'authenticité », il montre que les Fisk Jubilee Singers, un groupe afro-américain a capella, ont emprunté la route trans-atlantique. Ils « surent se bâtir une réputation de sérieux artistique et projeter vers l'extérieur la mémoire de l'esclavage afin de rendre leurs spectacles intelligibles et plaisants » (Gilroy 2017, 164). La musique de l'Atlantique noir est un mode d'expression de l'hybridation, du brassage des cultures. Les cultures et musiques de l'Atlantique noir sont « rhizomorphiques, itinérantes et diasporiques » (Gilroy 2017, 72). La musique de jazz, par exemple, est reconstituée à partir d'une trace des rythmes africains (Glissant, *Introduction à une poétique du Divers* 1996). Ses origines sont étroitement liées à l'esclavage. Les chants de travail des esclaves pour apaiser leur souffrance et s'unir dans la révolte dans les plantations de coton ont beaucoup contribué à la naissance du jazz, une musique caractérisée par l'improvisation, la polyrythmie,⁶ la syncope,⁷ de la sonorité et du phrasé. Originaire du Sud des États-Unis, il est créé à la fin du XIX^e siècle. Il faut remonter à l'époque de l'Atlantique noir pour retrouver ses origines. Les Africains vendus et déportés en Amérique pour travailler dans les champs de coton et de canne à sucre viennent du Bénin, de la Côte d'Ivoire, du Ghana, de la Guinée, du Nigéria, de la Sierra Leone, du Sénégal, du Togo et de l'intérieur des terres africaines. Ils transportent avec eux leurs cultures, leurs religions et leurs souvenirs. Face à l'exil forcé et à la nostalgie de l'Afrique, face aux souffrances endurées dans les champs de plantation par leurs maîtres blancs (trancher les pieds, pendre ou fouetter jusqu'au sang ceux qui tentent de fuir), ils chantaient sur des rythmes interminables pour affronter la douleur. Ces chants deviennent leurs principales activités de détente. Arrachés à leur terre et à leur culture, la musique reste l'un des seuls moyens qui les relie encore à l'Afrique. Tout était improvisé avec les instruments dont ils disposaient : bouteilles, casseroles, poêles, tonneaux, caisses, ajoutés aux battements des pieds et des mains. Dans le film *12 years a slave* du réalisateur Steve McQueen sorti en 2013 aux États-Unis, la chanson « Roll

⁶ La polyrythmie: superposition de plusieurs rythmes d'accentuations différentes, par exemple binaires et ternaires.

⁷ Une note sur un temps faible et prolongée sur le temps suivant.

Jordan Roll»⁸ chantée par Topsy Chapman et Chiwetel Ejiofor (Pratt et Solomon) donne des frissons et nous fait comprendre l'univers des esclaves. «Roll Jordan Roll» est un spiritual créé par des esclaves afro-américains. C'est une chanson très connue des esclaves aux États-Unis au cours du XIX^e siècle. *Roll Jordan Roll: The World the Slaves Made* est aussi le titre du livre de l'historien américain Eugene Genovese paru en 1976. Genovese étudie les façons dont les esclaves ont forcé leurs propriétaires à reconnaître leur humanité à travers la culture, la musique et la religion. Le film raconte l'histoire de Solomon Northup, un homme né libre qui se fait kidnapper et devient esclave pendant douze (12) années. Ce sont ces chants dans les plantations qui vont donner naissance au Negro Spiritual,⁹ au Gospel et aux Work Songs, au Blues et plus tard vers la fin du XIX^e siècle, dans les années 1880 et 1890, au jazz. Le caractère triste, plaintif, expressif, mélodieux et mélancolique du Negro Spiritual se transforme ainsi en une musique plus gaie, plus joyeuse et plus harmonieuse.

Le lien entre le jazz et l'Afrique est expliqué dans le film *Retour à Gorée* réalisé par Pierre-Yves Borgeaud en 2007, un documentaire de 108 mn. Il raconte le périple du musicien sénégalais Youssou Ndour sur les traces des esclaves africains et la musique jazz qu'ils ont inventée. Le chanteur parcourt les États-Unis (Atlanta, New Orleans et New York) pour aller à la source du gospel et du jazz. L'objectif, pour lui, c'est de rapporter au Sénégal, un répertoire de jazz issu de ses compositions et le chanter à Gorée pour rendre hommage aux victimes de la traite négrière. C'est Moncef Genoud, musicien pianiste de jazz suisse d'origine tunisienne, qui a eu l'idée de faire un projet sur le jazz. Il demande à Youssou Ndour de participer à ce projet en déclinant ses chansons de mbalax en jazz. C'est de ce projet musical qu'est né le film. C'est Youssou Ndour

⁸ On peut écouter la chanson sur ce lien: <https://www.youtube.com/watch?v=7oFcFzJT7Tw>.

⁹ Au XVIII^e siècle, le christianisme se diffuse rapidement parmi les esclaves. Touchés par l'espoir d'une vie meilleure après la mort et le message d'égalité de la religion, ils expriment leur espoir à travers cette nouvelle musique. LS: le christianisme est déjà bien établi au Congo Angola après 1500 – voir Joseph and Linda Thornton. La première église chrétienne (de Rome) est au Cap Vert en 1472.

qui a eu l'idée de mêler l'histoire du jazz avec l'histoire de la traite des Noirs. Puisqu'une grande partie des esclaves sont partis de Gorée, il est convaincu qu'ils sont aussi partis avec leur musique. Il le dit dans le film en ces termes : « Je ressens ça quand j'écoute la musique latino, le jazz, le blues. Quand j'écoute ça, j'ai l'impression que je vibre parce que c'est une partie de nous. » Les esclaves ont en effet emporté avec eux le souvenir de leurs émotions musicales. Une des preuves pour Youssou Ndour dans le film, c'est le rythme assiko qu'il retrouve dans son périple aux États-Unis (voir à partir de 11 mn:49 s du film) et qui se joue encore à Dakar au Plateau près du port et à Gorée. Ainsi, pour lui, si ce rythme se trouve encore près du port et à Gorée, « c'était peut-être la dernière musique d'au revoir » (15 mn:07) que les esclaves jouaient avant de partir vers les Amériques. C'est une musique que des jeunes jouent dans le film (01:33-01:55). Ce rythme, joué aussi à Accra au Ghana et chez les Bassa du Cameroun, est très proche du hongo joué au Brésil. Dans son album musical *Hongo calling*, le musicien Blick Bassy retrace le parcours du hongo, un rythme musical traditionnel accompagné de chants et de danses que l'on retrouve dans plusieurs pays d'Afrique et jusqu'au Brésil. Les mélodies de l'album sont un voyage musical sur la tragique route des esclaves, qui va du Cameroun au Brésil, en passant par des pays africains comme le Bénin, le Sénégal et le Cap-Vert. Un voyage en quinze (15) étapes qui croise celui de l'esclavage. Le hongo qu'on retrouve au Brésil est très proche de l'asiko, un autre rythme bassa que l'on retrouve jusqu'au Sénégal.

Retour à Gorée raconte ainsi la route des esclaves depuis le Sénégal jusqu'aux États-Unis, en revisitant l'évolution des styles de musique, des négro-spirituels au jazz en passant par le gospel. En partant de Gorée, où les esclaves africains étaient embarqués sur des navires à destination des Amériques, le film raconte l'histoire du jazz et son riche héritage.

À la fin du film, Youssou Ndour rapporte à Gorée, l'île mémoire de la traite atlantique, un répertoire de jazz chanté en hommage aux victimes de l'esclavage. Il donne un concert à Gorée pour explorer l'héritage des esclaves en Afrique, avec des musiciens et chanteurs exceptionnels dans les domaines du gospel, du jazz et de la soul, dont Idris Muhammad, musicien américain et batteur de jazz; le Luxembourgeois Erne Hammes, un virtuose de la trompette; Grégoire Maret musicien de jazz né en Suisse et joueur d'harmonica; James Cammack, bassiste de jazz

américain ; Pyeng Threadgill, chanteuse américaine de jazz et Wolfgang Muthspiel, guitariste de jazz autrichien. Ce film a rapproché Youssou Ndour de la diaspora noire.

On trouve ainsi dans le jazz la forme la plus achevée de cette continuité entre l'Afrique et l'Amérique. « Si ce Néo-Américain ne chante pas des chansons africaines d'il y a deux ou trois siècles, il ré-instauré dans la Caraïbe, au Brésil et en Amérique du Nord, par pensée de la trace, des formes d'art qu'il propose comme valables pour tous » (Glissant, 1996). Quand les Noirs ont commencé à se convertir au christianisme, les chants de travail des esclaves se transforment peu à peu en gospel. Le rhythm and blues est issu du gospel, du jazz et du blues. Le rock'n'roll est issu du blues. L'expression est inventée pour distinguer le rythme et le blues des noirs américains et celui des blancs. *La Soul*, née vers les années 1950, dont le terme apparaît pour la première fois avec Ray Charles, a ses origines dans le *rhythm and blues*. *Le Funk* né dans les années 60 est un mélange de la soul, du rock, du rhythm and blues et du jazz. *Le disco*, né dans les années 1970, est un style d'abord écouté uniquement par les Noirs américains avant de se propager dans le monde entier. *Le Rap* (Rhythm and Poetry), conçu par et pour le ghetto noir américain dans le Bronx à New York au début des années 1970, caractérisé par une diction très rythmée et l'usage de la rime, est très proche du *tasu* ou du *kebetu* des Wolofs du Sénégal.

Mais le jazz n'a pas seulement influencé toutes ces sortes de musiques. Caractérisé par le rythme et l'improvisation, le jazz a exercé sur l'ensemble des arts plastiques (la peinture, la photographie, la sculpture, etc.) une influence qui n'est plus à démontrer. La présence du jazz se lit aussi dans la littérature, le cinéma, le graphisme, etc. Il reste ainsi le produit miraculeux de quelque chose d'affreux et d'inhumain : l'esclavage.

Au Sénégal, les influences transatlantiques, surtout cubaines et afro-américaines, sont très présentes dans la musique. Dès le début de l'indépendance du pays en 1960, les groupes de musique sénégalais de l'époque s'émancipent de la culture française et s'approprient le jazz et la salsa, des rythmes qui ont traversé l'Atlantique des Amériques en Afrique, et particulièrement au Sénégal. C'est dans les quatre communes (Saint-Louis, Dakar, Gorée et Rufisque), qu'apparurent les premiers groupes musicaux sénégalais modernes. À Saint-Louis, fut créé le groupe « Lyre Orchestra » dès 1917, à Gorée les orchestres « La Sénégalaise » et « La Goréenne », et

dans les années 20 « La Rufisque » et la « Dakaroise ». En 1930, « La Sénégalaise » et « La Goorénne » vont fusionner pour donner naissance à la « Lyre Africaine ». Ce sont tous des groupes de jazz.

Les 78 tours de la fameuse série GV, parus entre 1933 et 1958, ont beaucoup influencé l'orientation et le développement de la scène musicale africaine en général, et sénégalaise en particulier. Les deux cent cinquante (250) enregistrements destinés au marché africain appartenaient au répertoire cubain qui était très en vogue à l'époque à New-York. Le succès dépassa tous les espoirs en Afrique subsaharienne et surtout dans de grandes villes comme Dakar ou Léopoldville (actuelle Kinshasa). La musique nous rappelait ainsi qu'entre des peuples séparés par la traite négrière, une connexion transatlantique à travers la musique avait résisté à l'épreuve du temps. Cela donna naissance plus tard à la rumba congolaise, issue de la rumba cubaine des années 30. La rumba est ainsi née d'un aller-retour de l'histoire entre les Amériques et l'Afrique.

C'est dans cet environnement que sont nés à Saint-Louis du Sénégal des groupes comme le « Star Jazz » avec la chanteuse de jazz Aminata Tall, très connue à l'époque avec ses chansons comme *In the Morning* et *Sunset Over Guet Ndar*, le « Sabor Jazz », une grande formation afro-cubaine sénégalaise de l'époque, le « Saint-Louis Jazz » à la suite de « La Saint-Louisienne » dans les années 40, le « Sor Jazz » de Saint-Louis en 1946, considéré comme le plus célèbre groupe de jazz au Sénégal. À l'intérieur du pays, on voit la création de plusieurs groupes tels que le « Sine Jazz » de Fatick avec Nicolas Saker en 1948, le « Pigalle Jazz » de Kaolack avec Gorel Niang, le « Luxior de Bambey » avec Lazar Mbaye, « l'Espérance Jazz » de Ziguinchor avec Prosper Sonko.

Le jazz a aussi été adopté par plusieurs formations musicales des années 50 telles que le Sor Jazz, le Saint-Louisien Jazz, l'« Amicale Jazz » et le « Tropico Jazz » de Thiès, nés des cendres du « Fanden Jazz ». D'autres groupes de Jazz sont aussi de cette époque : le « Harlem Jazz » de Bira Gueye, Makhourédia Gueye et autres musiciens, le « Guinée Jazz » constitué essentiellement de Guinéens, de Libériens et de Nigériens, le « Star Jazz » de Saint-Louis né à la suite de l'« Amicale Jazz », le « Tropical Jazz » dirigé par le trompettiste Mady Konaté ; le « Harlem Jazz », dirigé par le saxophoniste Cheikh Diagne, qui devient en 1956 le « Foyer France-Afrique » ; le « Rio Jazz » de Rufisque en 1959, l'Ucas2 jazz de Sédhiou en Casamance en 1959.

C'est dans les années 1960-1970 que la salsa, originaire de Cuba, s'est imposée en Afrique de l'Ouest, en Afrique centrale et en Afrique de l'Est. Après les indépendances africaines, Cuba s'était engagé dans des échanges culturels et musicaux avec les pays africains (Djebbari 2015). C'est dans ce cadre que le groupe malien « Las Maravillas » a effectué des tournées à Cuba et que l'« Orquesta Aragón » est venu plusieurs fois en Afrique de l'Ouest. C'est ainsi qu'il y a une réception de plusieurs sortes de salsa en Afrique et même une salsa proprement africaine ou locale telle que la « Salsa de Niangoloko » (Djebbari 2015, 21). Au Sénégal, les précurseurs de la salsa sont le Gambien Laba Sosseh, la « Star Band » de Dakar, le Sénégalais Babacar Sambe et son groupe « El Sabor International » créé en 1974 à Paris avec des musiciens venant d'Europe, d'Afrique, d'Amérique Latine et des Caraïbes, et l'« Orchestra Baobab ». La salsa sénégalaise connaîtra une deuxième jeunesse dans les années 1990 avec le groupe « Africando » composé des Sénégalais Pape Seck, Médoune Diallo et Nicolas Menheim, et du chanteur cubain Ronnie Baro. Le groupe se pose ainsi comme un trait d'union entre les Africains déportés dans les Amériques et ceux restés sur le continent.

Né en Jamaïque dans les Caraïbes, terre de travail forcé de nombreux esclaves africains à partir du XVII^e siècle, le reggae figure parmi les genres musicaux les plus populaires en Afrique. C'est dans la campagne jamaïcaine, à la fin du XIX^e siècle, que les anciens esclaves devenus libres, inventent un genre musical proprement jamaïcain : le mento, un style qui reprend les rythmes et sonorités ouest-africaines, terre d'origine de nombreux habitants de l'île. Le mento est l'ancêtre du reggae.

Le jamaïcain Bob Marley, le symbole le plus célèbre de ce genre musical, décédé en 1981, jouit encore aujourd'hui d'une grande popularité en Afrique. Les Africains se sont très vite adaptés au désir de liberté véhiculé dans le reggae. Bob Marley chantait l'unité africaine, le retour aux sources et à la terre d'origine, l'Afrique : « Unis-toi Afrique, car nous quittons Babylone, nous retournons à la terre de nos ancêtres » (« Africa Unite » 1978). Dans sa chanson « War » (1976), il reprend une partie du discours de l'empereur Haïlé Sélassié Ier d'Éthiopie, que les rastas considèrent comme leur dieu, en raison de son ascendance qui, selon la tradition éthiopienne, remonte aux rois Salomon et David par la reine de Saba.

En Afrique, Alpha Blondy de la Côte d'Ivoire et Lucky Dube de l'Afrique du Sud sont les deux précurseurs du reggae. Ils se sont emparés du reggae pour lui donner une identité africaine avec le son de la cora, du balafon ou de la sanza et dans toutes les langues : bambara, malinké, mooré, pulaar, sosso, swahili, wolof... De nombreux artistes africains sont inspirés par le reggae : les Guinéens Élie Kamano, Abdoul Jaabar et Takana Zion, le Sénégalais Dread Maxim, les Ivoiriens Tiken Jah Fakoly, Kajeem et Fadal Dey, le Burkinabé Jah Verity, le Sud-africain Ras Dumisani. Ils dénoncent tous, comme le précurseur jamaïcain Bob Marley, les inégalités sociales et la privation des libertés.

Conclusion

Ce sont les sociologues britanniques, tous deux originaires des Caraïbes, le Jamaïcain Stuart Hall et l'Anglo-Guyanais Paul Gilroy qui ont fait émerger la notion de diaspora hybride dans les années 1980. Hall, dans « Cultural Identity and Diaspora » (1994), développe deux conceptions de l'identité culturelle : une identité essentialiste avec son caractère immuable et une identité hybride qui se construit dans la différence. C'est selon les contextes et l'environnement dans lequel nous vivons que nous construisons notre propre identité. À propos des Afro-Caribéens, Hall ne rejette pas la référence au passé de l'Afrique, mais n'en fait pas une constance. Il écrit :

L'expérience diasporique comme je l'entends est définie, non par essence ou par pureté, mais par la reconnaissance d'une nécessaire hétérogénéité et diversité, par une conception de l'identité qui vit par et au travers – et non en dépit – de la différence, par *hybridité*. Les identités diasporiques sont celles qui sont constamment à l'œuvre dans une production et une reproduction d'elles-mêmes de façon nouvelle à travers le changement et la différence. (Hall 1994, 401-402)

Mais peut-on encore parler aujourd'hui d'un « Atlantique noir » ? Il est difficile de dire qu'il perdure encore, quand on sait que tous les Afro-Américains n'aspirent pas à développer des rapports avec l'Afrique. Le discours anti-immigrés contre les Latinos est à la fois le fait de Noirs et de Blancs. Toutefois, l'expérience de l'Atlantique, la création de nouvelles cultures, de nouvelles musiques, de croyances et savoirs, sont autant d'héritages de l'esclavage. Les Afro-américains des USA ou les cultures

créoles sont des exemples évidents. En Afrique, les influences transatlantiques musicales sont très présentes dans le reggae, le jazz, la salsa et le rap.

Bibliographie

- Argyriadis, Kali. 1999. « Une religion vivante : Continuité et complémentarité des pratiques culturelles havanaises. » *L'Homme* 151 : 21-46.
- Argyriadis, Kali et Stefania Capone. 2011. *La religion des orisha : un champ social transnational en pleine recomposition*. Paris : Hermann.
- Asante, Molefi Kete. 1990. *Kemet, Afrocentricity, and knowledge*. Trenton/NJ : African World Press.
- Aterianius-Owanga, Alice et Pauline Guedj. 2014. « On the waves of the ocean. » *Des Musiques dans l'« Atlantique noir »*. *Cahiers d'études africaines* 216 : 865-887. <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.17877>.
- Barou, Jacques. 2021. « Lien diasporique et création culturelle. » *Hommes & migrations* 1332 : 119-125. doi.org/10.4000/hommesmigrations.12264.
- Bastide, Roger. 1967. « Les Amériques noires : Les civilisations africaines dans le Nouveau Monde. » *L'Homme et la société* 4 : 255-257.
- Bonacci, Giulia. 2014. « L'hymne éthiopien universel (1918). » *Cahiers d'études africaines* 216 : 1055-1082. doi.org/10.4000/etudesafricaines.17938.
- Bruneau, Michel. 1995. *Diasporas*. Montpellier : GIP Reclus.
- Capone, Stefania. 2005. « Repenser les Amériques noires : Nouvelles perspectives de la recherche afro-américaniste. » *Journal de la Société des Américanistes* 91(1) : 83-91. <https://www.jstor.org/stable/24606004>.
- Capone, Stefania. 2006. « Conversations au sein de l'Atlantique noir ou comment les diasporas créent les mères patries. » *Archives de sciences sociales des religions* 136 : 93-102. <https://doi.org/10.4000/assr.3825>.
- Capone, Stefania. 2008. « Transatlantic dialogue: Roger Bastide and the African American religions. » Dans *Africas of the Americas: Beyond*

- the search for origins in the study of Afro-Atlantic religions*, éd. par Stephan Palmié, 255-292. Leiden : Brill.
- Chivallon, Christine. 1997. « De quelques préconstruits de la notion de diasporas à partir de l'exemple antillais. » *Revue Européenne des Migrations Internationales* 13(1) : 149-160. doi.org/10.3406/remi.1997.1536.
- Chivallon, Christine. 2002. « La diaspora noire des Amériques : Réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy. » *L'Homme* 161 : 51-73. doi.org/10.4000/lhomme.134.
- Chivallon, Christine. 2004. *La diaspora noire des Amériques: Expériences et théories à partir de la Caraïbe*. Paris : Éditions du CNRS.
- Chivallon, Christine. 2006. « Diaspora noire des Amériques : Une réflexion conduite à partir de la notion de lien transétatique. » *Autrepart* 38 : 39-61. doi.org/10.3917/autr.038.0039.
- Clifford, James. 1994. « Diasporas. » *Cultural Anthropology* 9(3) : 302-338. doi.org/10.1525/can.1994.9.3.02a00030.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge : Harvard University Press.
- Cohen, Jim et Jade Lindgaard. 2007. « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale : Entretien avec Paul Gilroy. » *Mouvements* 51 : 90-101.
- Cohen, Robin. 1997. *Global diasporas: An introduction*. London : UCL Press.
- Condé, Maryse. 1998. « Globalisation et diaspora. » *Revue Diogène* 184 : 29-37.
- Cunin, Élisabeth. 2014. « S'appropriier l'altérité. » *Cahiers d'études africaines* 216 : 889-917. doi.org/10.4000/etudesafriaines.17878.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1976. *Rhizome*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Djebbari, Elina. 2015. « Guerre froide, jeux politiques et circulations musicales entre Cuba et l'Afrique de l'Ouest : Las Maravillas de Mali

- à Cuba et la Orquesta Aragón en Afrique. » *Afrique contemporaine* 254 : 21-36.
- Du Bois, William Edward Burghardt. 2007. *Les Âmes du peuple noir*. Paris : La Découverte.
- Dufoix, Stéphane. 2003. « Qu'est-ce qu'une diaspora ? » Dans *Les diasporas*, éd. par Stéphane Dufoix, 7-39. Paris : Presses Universitaires de France.
- Fila-Bakabadio, Sarah. 2002. « Du global au particulier (Kwanzaa Music) ou la quête identitaire afro-américaine. » *Cahiers d'Études Africaines* 42(168) : 645-662.
- Gilroy, Paul. 2017. *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Glissant, Édouard. 1996. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard. 2010. « Il n'y a pas de filiation : L'enfant n'est pas le père de l'homme. » *Revue Lacanienne* 8 : 137-153.
- Guedj, Pauline. 2011. *Panafricanisme, religion akan et dynamiques identitaires aux États-Unis*. Paris : L'Harmattan.
- Hall, Stuart. 1994. « Cultural identity and diaspora. » Dans *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*, éd. par Patrick Williams et Laura Chrisman, 392-403. New York : Harvester-Wheatsheaf.
- Harris, Joseph E. 1993. *Global dimensions of the African diaspora*. Washington D.C. : Howard University Press.
- Harris, Joseph E. 1996. *The African diaspora*. Arlington : Texas A&M University Press.
- Krtolica, Igor. 2021. « Le rhizome deleuzo-guattarien entre philosophie, science, histoire et anthropologie. » *Rue Descartes* 99 : 39-51.
- Levine, Lawrence W. 1982. « African culture and slavery in the United States. » Dans *Global dimensions of the African diaspora*, éd. par Joseph E. Harris, 99-108. Washington D.C. : Howard University Press.
- Pepper, Stephen C. 1942. *World hypotheses: A study in evidence*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press.

Thiou, Ibrahima et Hamady Bocoum. 1997. « Gorée et les mémoires de la traite atlantique. » Dans *Gorée et l'esclavage: Actes du Séminaire sur Gorée dans la traite atlantique: Mythes et réalités (Gorée, 7-8 avril 1997)* [Initiations et Études Africaines 38], éd. par Djibril Samb, 199-218. Dakar: Institut Fondamental d'Afrique Noire – Cheikh Anta Diop.

Thiou, Ibrahima. 2012. « Stigmates et mémoires de l'esclavage en Afrique de l'Ouest: Le sang et la couleur de peau comme ligne de fracture. » *Fondation Maison des Sciences de l'Homme* 23: 2-16.