

ÉTUDES LITTÉRAIRES

GÉOGRAPHIES TRANSNATIONALES
DU TEXTE AFRICAIN ET CARIBÉEN

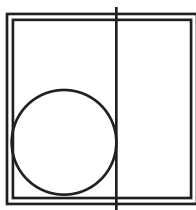


UNIVERSITÉ LAVAL

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

GÉOGRAPHIES TRANSNATIONALES
DU TEXTE AFRICAÎN ET CARIBÉEN



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Anne Salamon, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada,

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique : pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt/
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2015 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 3^e trimestre 2015

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-60-7

ISBN PDF 978-2-920949-61-4

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Mélanie Bérubé

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

GÉOGRAPHIES TRANSNATIONALES DU TEXTE AFRICAIN ET CARIBÉEN

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
MBAYE DIOUF ET ANTJE ZIETHEN

PRÉSENTATION 7

Études

PERSPECTIVES LITTÉRAIRES

XAVIER GARNIER
Pour une géocritique des littératures en langues africaines 21

ADAMA COULIBALY
Littérature migrante subsaharienne : l'*ethnoscopia* littéraire comme
expression de la mobilité des écrivains de la migritude 31

NADÈGE VELDWACHTER
L'Étoile noire de Michelle Mailet : traces mémorielles de l'esclavage
dans les camps nazis 51

ÉCRITURES DE LA TRAVERSÉE

MARIE-PIERRE BOUCHARD
Topographie de la perte. *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui
ou l'antéthèse d'une certaine cartographie de la mémoire volontaire
d'un continent 65

EL HADJI MALICK NDIAYE
Approches chronotopiques de la « migritude » et de la transculturalité
dans *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo 77

EMMANUEL MBÉGANE NDOUR	
<i>La Saison de l'ombre</i> de Léonora Miano : « récitation » d'une afropéenne	95

ANTJE ZIETHEN	
Migration, imagination, poétique. Le paradigme transnational chez Marie-Célie Agnant	105

ENTRETIENS D'AUTEURS

MBAYE DIOUF	
Les territoires de l'écriture : dialogue avec Ken Bugul et Edem Awumey	119

Analyses

BOUBAKARY DIAKITÉ	
« Voir le monde pour dire l'exception ». Identifications culturelles et littératures de la postcolonie	137

ADELINE LIÉBERT	
Propos sur un bout de bois	157

THIERRY DURAND	
Le « principe archaïque de la richesse » ou le vouloir comme possession dans <i>Mammon</i> de Robert Alexis	175

ADRIEN RANNAUD	
Poétique de la rencontre et « entravement » de la parole critique au féminin. La présence et le discours des femmes dans les <i>Confidences d'écrivains canadiens-français</i> (1939) d'Adrienne Choquette	191

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts

ERRATUM



Présentation

MBAYE DIOUF

Sanguinetti était catégorique. Il faut se méfier de l'imagination.

— V. Y. Mudimbe¹

Du transnationalisme littéraire ?

En abordant la problématique du transnationalisme, le présent numéro « risque » la critique littéraire dans un domaine qu'on croyait jusque-là réservé aux sciences sociales. Le concept est en effet plus souvent employé dans l'étude des migrations et précisément en ce qui concerne les échanges interculturels, les activités économiques transfrontalières, les interactions diasporales et les réorganisations socioculturelles. Comme l'ont montré plusieurs spécialistes du domaine², le transnationalisme s'intéresse plus largement aux modes de vie des personnes ou groupes de personnes qui entretiennent des liens avec plusieurs endroits en même temps. En tant que sociologie des migrations, ce transnationalisme réfère à un ensemble d'idées, de pratiques et de projets en circulation entre des pôles géographiques différents et entre des sphères communautaires spécifiques. Il suit l'évolution d'une communauté allogène dans l'espace et le temps, et à travers des études statistiques et des notes descriptives, observe l'animation interne de cette communauté, fait la typologie de ses liens avec le pays d'origine et dresse un bilan comparatif avec d'autres groupes similaires. Autrement dit, le transnationalisme constitue un

process by which transmigrants, through their daily activities, force and sustain multi-stranded social, economic, and political relations that link together their societies of origin and settlement, and through which they create transnational social fields that cross national borders³.

Sous ce rapport, le transnationalisme sociologique met en lumière une interconnexion sociale, économique et politique recréée, qui permet aux individus de cultiver

1 V. Y. Mudimbe, *Entre les eaux*, Paris, Présence africaine, 1973, p. 12.

2 Michel Bruneau, *Diasporas et espaces transnationaux*, Paris, Economica, 2004 ; Peggy Levitt, *The Transnational Studies Reader*, Oxford, Routledge, 2007 ; Roger Waldinger, « Rethinking Transnationalism », *Empiria : Revista de Metodología en Ciencias Sociales*, n° 19 (2010), p. 21-38.

3 Linda Basch, Nina Glick Schiller et Cristina Szanton Blanc, « Transnational Projects : A New Perspective », *Nations Unbound : Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1994, p. 6.

des identités et des loyautés désormais multiples, de créer des produits culturels nouveaux et de projeter des adhésions civiques et politiques parallèles. En redessinant de nouveaux circuits migratoires et commerciaux à travers des rencontres périphériques et informelles, les rapports transnationaux interrogent autrement des notions plus ou moins rigides telles que l'identité, la nation, l'ethnie, la culture, la patrie, la mémoire, la conservation, etc. Par son étymologie même, le terme situe la compréhension de l'État-nation à l'intérieur des flux et des circulations qui façonnent les sociétés modernes. Toutefois, à la différence des théories actuelles de la globalisation, le transnationalisme ne sonne pas le glas de l'État-nation mais en signale la dilatation et la mutation autour des problématiques liées à l'intégration et à la citoyenneté.

On s'en doute, le transnationalisme littéraire ne sera pas un rigoureux recensement de populations immigrées et de distances parcourues. S'il réfère aussi aux notions de « territoire », de « lieu » et de « déplacement », il est surtout affaire de « projection » et de « représentation ».

Projection

Les littératures francophones africaines comme caribéennes sont dès leurs débuts confrontées à l'assignation d'un territoire. Elles désignent des territoires de la colonie, objets à la fois d'une fiction européenne « exotisante » et d'une critique métropolitaine ou « thématique » qui fixe les lois de leur nature et de leur lecture. La Métropole et la Colonie signifient d'abord une hiérarchie géographique qui institue à son tour une hiérarchie symbolique qui fixe les frontières du littéraire des deux côtés. Les littératures francophones africaines et caribéennes sont, dans la foulée, frappées d'une interdiction au déploiement imaginaire, d'un droit de sortie des frontières locales, d'une capacité de réversibilité du sens, c'est-à-dire de tous les agrégats du transnationalisme littéraire. Car celui-ci est d'abord un défi au périmètre défini : s'il donne à lire autrement le territoire déjà visité et lexicalisé, il pose aussi la possibilité du territoire jamais connu et pourtant « habité ».

Les apports des études postcoloniales démontrent clairement que le texte littéraire francophone n'indique pas un lieu clôturé, mais plutôt un décroissement de territoires physiques et humains. En cela, il restructure inlassablement des géo/graphies transnationales, comme l'illustrent plusieurs textes contemporains.

Sambo, un des narrateurs de *Rose déluge* d'Edem Awumey⁴, doit accomplir une promesse faite à une vieille défunte :

Tante Rose est morte et je lui ai promis de ramener ses restes en Louisiane. Ce qu'elle nomme le pays des siens, qu'elle n'a jamais connu, bercail lointain qu'elle m'a souvent décrit dans un tableau aux motifs flous, floue et poreuse elle-même à force de n'exister que dans ses mirages (*RD*, 12).

4 Edem Awumey, *Rose déluge*, Montréal, Boréal, 2011. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par l'abréviation *RD*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

En route pour sa mission, le neveu-narrateur entame une traversée de l'Amérique, du nord au sud, en partant de la petite ville québécoise de Hull. L'expédition est risquée et incertaine, car parti de son Lomé natal, au Togo, Sambo arrive au Québec avec de faux documents de voyage et notamment dans ses bagages « une boîte en bois contenant les cheveux et les ongles de Tante Rose » (*RD*, 12). L'objectif de ce voyage atypique ? Enterrer les restes de sa tante au mythique cimetière Saint-Louis de la Nouvelle-Orléans. Il est conscient qu'il entame une odyssée aux mille incon- nues, qui sera ponctuée de rencontres en tous genres comme celle d'un obscur poète maudit ou celle de Louise, une Acadienne de l'Ontario en quête d'identité et d'amour.

L'Amérique est donc un horizon fantasmagorique qui transforme narrativement *Rose déluge* en une vaste variation sur la notion de « territoire ». Rose Lafayette apparaît comme celle qui « n'avait jamais possédé de terre » (*RD*, 13), celle qui « a passé sa vie à se chercher un pays » (*RD*, 21) ou à « s'inventer d'autres villes aux frontières plus larges que celles de Lomé parce qu'elle n'aimait pas se sentir à l'étroit » (*RD*, 13). Rose Lafayette est cependant la « patrie » du neveu-narrateur Sambo – « Ma patrie, c'est Rose Lafayette » (*RD*, 13) – c'est-à-dire son territoire émotionnel, là où s'expriment la profondeur des êtres, leurs misères et leurs grandeurs, leurs rêves les plus fous et leurs défaites les plus retentissantes, mais aussi leurs langages, leurs mirages et leurs messages.

Malgré leur proximité, Rose Lafayette demeure, aux yeux de son neveu, un « personnage » au sens « hamonien » du terme⁵, c'est-à-dire un protagoniste singulier dont le portrait prend une consistance inouïe au moment de sa qualification. Décrire Rose Lafayette, c'est d'abord la circonscrire, la parcourir, la découvrir comme figure à part dans la société du roman. Rose ne s'anime aux yeux de son neveu qu'à travers l'image étalée d'un corps-territoire au relief accidenté, comme doté des attributs d'un univers physique réel. On parlera ainsi d'elle en termes de « terre », de « sillons », de « saisons », de « végétation », etc. Rose est un

corps fluét, arqué au fil des saisons de blues et d'épreuves, petite tête à moitié chauve, une brindille à la place du cou, des jambes de gamine anorexique et des pieds si petits aux traces à peine visibles sur le sol [...] Les pieds absents de la terre avec le reste du corps fluét et sans consistance, visage de petite none rêveuse [...] La folie faisant route dans les labyrinthes de sa tête dégarnie de poupée, creusant puits et galeries dans les couloirs de sa mémoire (*RD*, 13 et 16).

« [L]abyrinthes », « puits », « brindille », « galeries »... La physionomie de Rose découvre des contours géographiques avant de se donner à aimer comme « patrie ». Plus

5 Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1977, p. 123.

qu'une « pause descriptive⁶ », le portrait de Rose Lafayette s'anime dans une architecture descriptive solidement intégrée aux circuits narratifs du roman. La vieille dame concentre, dans son apparence physique, l'histoire mystérieuse et mouvementée de tous les peuples du golfe de Guinée. Son neveu rappelle ces temps de la traite négrière et du commerce atlantique appris sur les bancs de l'école, ces bateaux aux étranges équipages et aux noms évocateurs – *La Bretonne*, *Tonkinoise*, *Libertad*, *La Flammande* – accostant nuitamment sur la côte de Lomé, ces adeptes du Vaudou qui tentent d'exorciser les furies de l'Océan, ces misérables concitoyens victimes de politiques insensés. Il rappelle surtout ces personnes âgées dont les silhouettes disent, chacune à leur manière, un pan de ces histoires. Et Rose Lafayette est de cette engeance. Son corps est d'abord un récit de vie. Il est formes, reliefs, couleurs, temps avant d'être chair, femme ou citoyenne. Il est une source d'observation intarissable de la complexité des relations humaines, des capacités de survie insondables tapies dans chaque être, et ce pouvoir de fascination de certains individus susceptible de les transformer en... « patrie ».

C'est sans doute pour toutes ces raisons que Sambo reste viscéralement attaché à sa vieille tante au point d'en être le complice amusé des « moments de délire » (*RD*, 124 et 193), l'aidant naturel qui en supportera tous les caprices, qui la transporte sur son dos, lui lave et lui masse les pieds, le neveu veilleur de ses derniers moments de vie, bref, Sambo est le missionnaire d'un dernier vœu étrange qui tiendrait à la fois de la « folie » (*RD*, 16) et de l'utopie.

Et comment ! Recommander à son jeune neveu – qui n'a jamais quitté son Lomé natal – la gageure d'aller enterrer ses restes dans un vieux cimetière de la Nouvelle-Orléans est une injonction pour le moins inattendue émanant d'une authentique Sahélienne. Folie ? Utopie ? *Transnationalisme* ? Sans doute tout cela à la fois, car si Rose Lafayette a toujours mis les pieds sur la terre togolaise, son esprit et sa mémoire n'ont cessé de franchir l'Atlantique, se voyant naviguer sur le Mississippi et parcourir l'Amérique profonde, s'imaginant héritière des plantations du Sud, n'envisageant d'existence véritable que dans un transnationalisme qui déborde les frontières africaines dans les bayous louisianais. Jeune, Rose s'identifiait déjà comme « une fille des grands vents du Mississippi », « une fille du large » (*RD*, 13), aspirée par des « lumières lointaines » (*RD*, 121) et tendue vers l'horizon.

C'est donc naturellement qu'elle a « décidé de partir, de prendre le premier autocar pour la Nouvelle-Orléans. Elle avait décidé d'aller voir ça de près et elle avait eu de la chance, le premier chauffard de taxi-brousse lui avait assuré qu'il se rendait bien à la Nouvelle-Orléans » (*RD*, 125). Agitée, emballée, tout son être s'anime dans cette perspective. Rose *est* désormais parce que *ailleurs*, et même si

6 « La pause descriptive, lorsqu'elle déploie sous nos yeux toutes les caractéristiques perceptibles d'un objet, d'un lieu, d'un paysage, développe une représentation de l'espace qui n'est plus directement subordonnée à la dynamique narrative. Débarrassée de l'urgence de l'action, elle prend le temps d'élaborer une construction picturale, de développer des isotopies symboliques à travers des effets stylistiques et prosodiques révélateurs » (Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 214).

cet ailleurs est virtuel, son présent togolais ne se réalise pleinement que dans une projection orléanaise. De son « humble demeure » à la « cour vide » décorée d'un unique « arbre à pain », Rose scrute patiemment le large, « soupçonnant le monde au-delà » (RD, 108) et le vivant de l'intérieur. Et comme le dit si justement Pierre Ouellet :

On dit d'une chose qu'elle *a lieu*. L'existence est une forme de localisation : *être* est *avoir lieu*. Exister c'est prendre possession d'un territoire, occuper un lieu, un point de l'espace, une part de l'étendue⁷.

De sa côte togolaise, Rose *occupe* pour ainsi dire l'espace louisianais, ne demeurant à Lomé qu'en *habitant* simultanément à la Nouvelle-Orléans. La Subsaharienne férue des contes cosmogoniques ressassés par les troubadours locaux dans les quartiers lugubres de Lomé se voit aussi vivre dans cette partie de l'Amérique du Nord, dont l'histoire ancienne et récente est systématiquement relatée (RD, 75-79). Elle s'y voit cueillir des fleurs du printemps, préparer l'arrivée de l'hiver en cordant du bois et danser au rythme du carnaval annuel du Mardi gras dans les rues célèbres de la Nouvelle-Orléans. De corps-territoire – comme celui de cette fille albinos nommée Maya⁸ –, le personnage de Rose Lafayette devient le lieu d'un véritable franchissement transnational qui rejaillit sur l'ensemble de la signifiante romanesque.

Car comment exister *ici* et *ailleurs* à la fois ? Comment énoncer la multiplicité des lieux dans l'ordre textuel ? L'écriture transnationale institue-t-elle une bipolarité fondatrice du roman ? Rose *déluge*, pour ce qui le concerne, emploie deux stratégies : la narration enchâssée et la distance dialogique.

Une des particularités de ce roman est sa forme même : longueur très inégale des chapitres, double narration à la première personne (les récits alternés de Sambo et de Louise), ponctuation déviante avec la quasi-absence du point et de la majuscule, éléction de la virgule comme pivot de la syntaxe énumérative, mais aussi, et surtout, occurrence des points de suspension comme *frontières* des segments textuels : tous les paragraphes du roman commencent et finissent par des points de suspension. Si l'on peut observer, à ce niveau, une organisation inusitée de l'espace romanesque qui lui confère une architecture particulière, il convient d'en signaler les effets énonciatifs qui, à leur tour, encodent de nouveaux réseaux de sens et de signification. Des séquences comme les suivantes sont récurrentes dans le roman :

[L]e cercle lumineux d'une lampe torche frappa le flanc de l'embarcation, découvrant le nom de la bête qui s'appelait *Tonkinoise*, déçu je fus parce que ce n'était pas le *Butterfly*...
... et Louise dans la chambre aux murs immaculés me pousse sur le lit aux draps bleus que domine face à la porte le grand miroir (RD, 96).

7 Pierre Ouellet, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du *même* et de l'*autre* », *Voix et images*, vol. 24, n° 1 (1998), p. 69.

8 « La peau de Maya était un territoire que nous voulions rendre moins étrange dans les ruelles du mépris » (RD, 157).

Tante Rose se lamentait aussi, « Mauvais signe, les ombres recouvrent la terre », Louise tremble, j'émerge hors des globes...

... la dernière nuit où je devais décider d'arrêter d'espérer le *Butterfly* dans le vieux port, la dernière nuit, le chat du voisin gémissait (*RD*, 109).

« L'haleine des démons, la sens-tu, Sambo ? » Et Tante Rose se remit à tousser, la poitrine se soulevant, s'affaissant tel un oiseau sur la fin, agonie...

... sommes-nous sur la fin, Louise ? Que restera-t-il de notre passion vive ? Nous voici couchés l'un contre l'autre, mon nez dans ta nuque (*RD*, 110).

La disposition des points de suspension inaugure une nouvelle façon de mettre en texte la suite et le sens narratifs. Elle n'est pas une simple fantaisie scripturale ni une manière prosaïque de parodier l'enjambement poétique, mais bien plus : une réinvention textuelle des *passages* typographiques et sémantiques. En joignant, dans le même paragraphe, deux bouts de phrases différentes référant à deux histoires différentes (celles de Sambo avec sa tante à Lomé puis avec son amante à Hull), les points de suspension intègrent et encadrent la continuité des vies *ici* et *ailleurs*. Sambo ne s'approprie les secrets de l'histoire de sa Tante Rose au Togo que dans la chaleur des étreintes avec Louise au Québec. Il ne prend la pleine mesure des souffrances de ses concitoyens que dans la longue attente d'un autocar pour la Louisiane. Entre les visions fuyantes de bateaux au large, l'expérience de chapitres amoureux aussi brefs qu'imprévisibles ou l'exorcisme de menaces maléfiques, le texte joue simultanément d'éloignements et de rapprochements, d'arrêts et de déplacements, de départs et d'attentes. Les points de suspension n'assument donc pas seulement une fonction graphique : ils sont l'outil pragmatique de mise en relation d'histoires géographiquement distantes. Autant leur position finale est une fausse clôture de la narration dans un espace donné, autant leur position initiale infirme le début classique d'une nouvelle narration. Employés dans cette configuration tout au long du roman, les points de suspension structurent, dessinent la véritable portée transnationale du roman. Derrière le défi de Rose Lafayette de faire enterrer ses restes à la Nouvelle-Orléans – prétexte narratif du roman –, les points de suspension apportent un supplément rhétorique : ils donnent à voir le récit comme un enjeu de composition et de langage.

Aussi, comment raconter « l'incertitude » ? Celle de l'issue de la relation amoureuse entre Sambo et Louise qui appartiennent à deux univers différents, celle de franchir les douanes américaines avec une boîte remplie de restes humains, celle de l'attente d'un autocar à l'arrivée hypothétique, celle de vivre – à Lomé comme à la Nouvelle-Orléans – dans des quartiers livrés à la furie des eaux, celle enfin de survivre dans un pays d'Afrique en proie à la dictature et au tribalisme ? L'incertitude du lieu vécu et connu, dans le moment même de sa dramatique expérience individuelle ou collective, appelle l'alternative d'un lieu « autre », attendu et espéré. Ce lieu « autre » ne peut, *en attendant*, prendre forme et consistance que dans le langage. Le désir et le pouvoir de projection des personnages vers un ailleurs meilleur demeurent donc une potentialité verbale, aux artifices multiples, mais toujours rigoureusement articulée au matériel romanesque. Les points de

suspension sont une des composantes de ce matériel romanesque, tout comme la spatialisation des pages, la fétichisation de la virgule, l'exagération de la phrase énumérative et l'humanisation des éléments de la nature. La « lucidité » peut alors avoir ses « rives » (RD, 14), « l'Océan » des « dents » (RD, 37), la « Ville » des « orteils » (RD, 37), et la « terre » connaître tant d'occurrences dans le roman qu'elle en est peut-être l'hymne secret – « terre à vivre » (RD, 27), « terre emportée » (RD, 28), « terre déjà molle » (RD, 29), « ongles pleins de terre » (RD, 56), « terre de la scène » (RD, 92), « sorti de terre » (RD, 130), etc.

Mais *Rose déhugue* n'est pas seulement un bel exemple de narration transnationale ; le roman relie aussi sa signifiante à ce qu'on pourrait appeler une distance dialogique. Loin de représenter un simple échange entre des interlocuteurs ou une discussion consensuelle, les dialogues y sont plutôt le lieu d'une distance communicationnelle voire d'une absence de sens. En voici deux extraits significatifs :

Il ne reste qu'à attendre le *Butterfly* pour fouler la Terre promise.
 — Je suis certaine que tu as vu le *Butterfly* ancré dans le port !
 — Il n'existe pas, le *Butterfly*. Tu le sais bien, tante...
 — Tu mens. Ma sœur est rentrée d'Amérique et elle ne veut pas venir me voir...
 — Personne n'est revenu.
 — Tu mens, Sambo, je le sais (RD, 31).

Nous allions être occupés sur le *Butterfly*, aussi demandais-je à Ali Akbar de me servir un café corsé pour doper mes sens.
 — Pas de lait avec, Ali Akbar.
 — Tu as bonne mine.
 — Oui. C'est pas un jour comme les autres.
 — Oui ?
 — Le *Butterfly*. Il est arrivé.
 — Le *Butterfly* ? Qu'est-ce que c'est ?
 — Un bateau. Américain. Il apporte la solution ultime à l'érosion de la côte et vient chercher ceux qui veulent partir là-bas. [...]
 — Je ne comprends rien à ton histoire, Sambo (RD, 70-71).

Il est question, tout au long du roman, de ce bateau intrigant⁹, profondément ancré dans l'imaginaire des habitants de Lomé, qui a « hanté mon adolescence » (RD, 69), dit Sambo, et qui cristallise l'espoir de toute une communauté. Supposément venu des États-Unis, le *Butterfly* apporterait du matériel pour construire une digue qui protégerait définitivement la ville de l'érosion marine. Mais il est aussi une promesse de l'exode américain pour des milliers de gens qui, comme Rose Lafayette¹⁰, veulent fuir la misère, les persécutions, les maladies et les intempéries. Cependant, si la

9 Aussi dénommé « rafiote immense » (RD, 38), « navire arrogant » (RD, 44), « paquebot solitaire » (RD, 45).

10 « Nous organiserions l'embarquement de tous les passagers désireux de partir en Amérique. Ce ne serait pas une tâche facile, nous commencerions par faire monter les enfants et les femmes, ensuite les vieillards et les hommes dont les familles avaient déjà embarqué, ensuite les célibataires, les animaux de compagnie, et nos dieux » (RD, 70).

mission du bateau revêt un caractère si grandiose, c'est qu'il tient davantage de la légende que de la réalité. « Mystérieux paquebot » (*RD*, 57) et peut-être « navire fantôme » (*RD*, 56), le *Butterfly* alimente les récits de reprise ou de prolongement des vies d'ici dans l'*ailleurs*. Il cristallise le rêve d'évasion des Loméens, incarne le mythe de l'Amérique, terre de liberté, et nourrit l'utopie du « grand départ » (*RD*, 46) de Rose Lafayette pour la Louisiane.

Le *Butterfly* est, par conséquent, davantage évoqué que vu, plus attendu que pris, souvent raconté mais jamais connu. Objet de longues séquences descriptives et narratives du roman, il constitue aussi la matière énigmatique des « séries dialogales¹¹ ». Les interlocuteurs semblent, en effet, soutenir une discussion pour le moins difficile : la certitude des uns concurrence le doute des autres, l'euphorie des uns se heurte à la circonspection des autres, l'espoir des uns contre la surprise des autres. Les dialogues autour du *Butterfly* frisent le dialogue de sourds, installant à la surface de leur énonciation une dichotomie significative qui rejoint la difficulté romanesque de conciliation de l'*ici* à l'*ailleurs*. Les verbes qui structurent ces dialogues – voir, exister, mentir, comprendre – connotent déjà l'écart entre le possible et le plausible, le perceptible et l'intelligible, le loisible et le crédible. La posture discursive des personnages dénote enfin un face à face marqué par l'opposition, l'incompréhension voire le soupçon. Rose Lafayette en arrive à douter sérieusement de son neveu Sambo, pendant que ce dernier paraît presque « étrange » à son ami boutiquier Ali Akbar. Sambo lui-même confirme et infirme la réalité ou non de l'accostage du navire au large de Lomé, selon les circonstances, le moment et le lieu de ses prises de paroles.

Quelle est alors la fonction des « séries dialogales » dans la projection transnationale, c'est-à-dire la réalisation du *passage* de la côte ouest-africaine aux bayous louisianais ? Répondre à cette question suppose de requalifier l'interlocution autour du *Butterfly* sur le mode de l'hypothétique, car *Rose déluge* est le roman de l'incertitude. Incertitude dans la composition, incertitude dans la définition de l'autorité narrative (Sambo et Louise se disputant l'espace narratif), incertitude dans l'accomplissement du voyage de Sambo au Canada (il lui faut un faux passeport), incertitude jusqu'au dernier acte de l'enterrement de Rose dans le cimetière louisianais : ses restes furent glissés dans « ces fissures qu'on pouvait observer derrière certaines tombes, à l'endroit où la verticale du sépulcre touche le sol » (*RD*, 205-206).

Les « séries dialogales » vocalisent, en quelque sorte, l'incertitude narrative du projet transnational. Elles n'affirment pas une impossibilité absolue, mais s'interrogent sur ses conditions de réalisation. Elles ne confirment pas une tyrannie de la réalité, mais autorisent le rêve en exprimant une contradiction fructueuse. Car l'océan Atlantique ne sépare pas seulement deux continents après les avoir douloureusement reliés dans le passé pendant l'esclavage, il est aussi le lit et la promesse d'une

11 Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Ottawa / Paris, Presses de l'Université d'Ottawa / Klincksieck, 1989.

rencontre humaine possible, quoique hypothéquée par des logiques géostratégiques, mais immédiatement et puissamment réalisable dans et par l'interaction verbale. L'écriture transnationale ne saurait alors se lire en dehors des lois, des formes et des tours de la représentation littéraire.

Représentation

En matière de transnationalisme littéraire, la notion de « représentation » réfère à un ensemble de procédés narratifs et énonciatifs qui permettent au texte de déborder les frontières nationales, de les modifier ou de leur assigner de nouvelles vertus signifiantes. Volonté de briser les cadres communautaires consacrés, projet de défaire les limites d'un territoire fétichisé, résolution de se confronter à l'inconnu, à l'Autre, au discours de et sur l'Ailleurs, déconstruction des « récits reçus » sur l'être et l'existence, mises en relation singulières du local et du global, la représentation littéraire du transnationalisme donne lieu à des interprétations et des méthodes critiques variées, comme l'illustrent les différentes études réunies dans ce numéro.

Xavier Garnier rappelle opportunément que les conditions de réalisation d'une « littérature-monde » décomplexée de « l'ailleurs » se négocient aussi en langue(s) nationale(s) africaine(s). Si le français est la langue par laquelle différents écrivains francophones s'octroient résolument une place dans la « littérature-monde », qu'en est-il des langues africaines ? Le bambara peut-il porter cette vocation ? Quelle accessibilité littéraire et fédératrice du bulu, du swahili ou du peul ? Garnier relève les obstacles et les pièges « géopolitiques » d'une telle entreprise, pouvant aller du soupçon de repli ethnique à la fragilité institutionnelle, en passant par l'absence de soutien des États et les limites de l'exportabilité de ces littératures. Pourtant, l'émergence et le développement des littératures transnationales en langues africaines restent, selon l'auteur, la meilleure garantie de leur participation à la littérature universelle par le biais de la traduction et de l'enseignement.

Adama Coulibaly oriente sa réflexion sous l'angle de la « migrance littéraire » pour montrer que les auteurs dits de la « migritude » apportent une autre « reconfiguration discursive, esthétique et épistémologique » qui aménage une nouvelle forme d'*ethnoscopie* littéraire. En s'appuyant sur les travaux d'Arjun Appadurai, l'auteur souligne que les romanciers africains migrants inventent de nouveaux paysages littéraires pour habiter autrement les pays d'accueil, mais aussi pour produire des régimes textuels particuliers qui peuvent passer du binaire au nocturne en passant par l'excessif et le cyclique.

Axée sur une analyse minutieuse de *L'Étoile noire* de la Martiniquaise Michelle Mailet, la contribution de Nadège Veldwachter ouvre la littérature antillaise à l'archive de la Deuxième Guerre mondiale. Quelles sont les déclinaisons transatlantiques de l'Holocauste ? Comment les motifs de la souffrance et de la dépossession, nés de la persécution et de la déportation, relient-ils les Caraïbes, l'Europe et l'Afrique dans une traversée romanesque de la douleur ? Abordant la déportation des Noirs par les Nazis, le roman intègre le récit de l'esclavage (*slavery narrative*) dans celui de l'Holocauste sous une forme transgénérique et réussit à diversifier le discours

principalement européen et masculin sur les camps de concentration. Veldwachter poursuit sa réflexion sur une « histoire caribéenne multidirectionnelle » qui déborde l'espace insulaire en se mélangeant à d'autres histoires, notamment européennes, américaines et africaines.

Marie-Pierre Bouchard étudie *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui sous l'angle d'un hypothétique retour au pays natal. Dans une oscillation permanente entre lieu et non-lieu, passé et présent, réalité et spectacle, mémoire individuelle et histoire officielle, la narration explore des lieux inusités ou subvertis comme l'ex-URSS, Paris ou l'« ex-Togo ». L'espace désigné est un espace tourmenté, harcelé ou transformé par la colonisation, la guerre froide, des indépendances conflictuelles et diverses formes d'intégrismes. Les peuples de l'« ex-Togo » sont, par exemple, inlassablement soumis à un discours idéologique importé et abêtissant qui concurrence la mémoire et l'espace collectifs. Cela se traduit par un obscurcissement des cadres spatio-temporels, qui affecte le statut générique du roman pour tenir à la fois du dialogue théâtral, de l'exposition cinématographique et du rapport journalistique.

De son côté, El Hadji Malick Ndiaye dévoile les « oublis » de la mémoire officielle française sur la participation des troupes coloniales à la Libération, en examinant la résurrection d'un tirailleur africain dans *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo. Au-delà de son épopée courageuse, ses hantises personnelles et les obstacles franchis, l'histoire propre d'Addi Bâ replace le roman dans une « résistance mémorielle » légitime et urgente aux yeux de l'auteur. Son respect de la parole donnée, son sens de la dignité comme sa fidélité aux engagements pris tout au long de sa carrière militaire en France trouvent leurs racines profondes dans les valeurs reçues durant son enfance guinéenne. Ndiaye en déduit que les différents lieux reconfigurés dans le roman forment un chronotope de l'expérience personnelle du tirailleur africain.

Emmanuel Mbégane Ndour reste sur la même lancée d'exploration des pratiques littéraires des écrivains africains « au cas par cas », en se penchant sur un roman fondateur de l'écrivaine camerounaise Léonora Miano : *La Saison de l'ombre*. Si les assemblées des peuples autochtones *Mulongo*, *Maloba* et *Nyambe* méditent sur leur avenir culturel, la pacification des relations interclaniques ou leur sort face à un État corrompu, elles constituent aussi des moments de réflexion sur l'état du monde, le sens de l'humain et une communauté de destin avec l'Autre et l'Ailleurs. Tout l'enjeu de la narration se résume ici à la quête d'une parole performative et exorciste qui rebâtira les « identités déchirées » et inventera une nouvelle « géographie solidaire et multipolaire ». *La Saison de l'ombre* n'est alors plus une fresque sur le tribalisme en Afrique mais bien une « épopée poétique ».

De son côté, Antje Ziethen tente de circonscrire les « paradigmes du transnational » dans l'œuvre romanesque de l'écrivaine haïtienne Marie-Célie Agnant, et notamment dans *La Dot de Sara* et *Le Livre d'Emma*. Si la morphologie même des îles des Caraïbes indique la séparation, la distanciation et la segmentation, elle suggère en même temps une « insularité dilatée » grâce à la médiation marine qui, à la fois, les joint, les rapproche et les relie à un ailleurs lointain. L'œuvre de Marie-Célie Agnant étend cette dualité à une « échelle rhizomorphique » en donnant à lire Montréal comme territoire apprivoisé de cet ailleurs lointain. Les pérégrinations des

personnages comme leur expérience complexe de l'altérité ainsi que leur rapport incertain au sol s'énoncent désormais dans un incessant va-et-vient entre Haïti et le Québec, déjouant dans la foulée les stéréotypes, nuancant les appartenances et révélant les possibles d'un monde métissé.

Enfin, pour approfondir la réflexion autour du transnationalisme littéraire, je donne la parole à deux écrivains africains appartenant à deux générations différentes et aux itinéraires personnels particuliers : la Sénégalaise Ken Bugul, icône de la littérature féminine africaine et longtemps « migrante de l'intérieur » du continent, et Edem Awumey, jeune romancier togolais qui a souvent vécu en Occident et maintenant devenu « néoquébécois ». Les propos de ces deux auteurs dévoilent non seulement la permanence d'un « spectre de l'ailleurs » qui nourrit inlassablement l'écriture de tout écrivain africain pour des raisons à la fois historiques, sociales et institutionnelles, mais aussi les volontés auctoriales de circonscrire ce spectre par la création verbale, de l'exorciser dans des langages littéraires singuliers, de souligner avec gravité – parfois avec amusement – la part fondatrice de l'*ici* dans cet *ailleurs*. Et si Ken Bugul est convaincue que « la création a toujours ses lieux », Edem Awumey pense, de son côté, que « toute littérature est par définition "transnationale"... en particulier la nôtre ».

Références

- AWUMEY, Edem, *Rose déluge*, Montréal, Boréal, 2011.
- BRUNEAU, Michel, *Diasporas et espaces transnationaux*, Paris, Economica, 2004.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1977, p. 115-180.
- LANE-MERCIER, Gillian, *La Parole romanesque*, Ottawa / Paris, Presses de l'Université d'Ottawa / Klincksieck, 1989.
- LEVITT, Peggy, *The Transnational Studies Reader*, Oxford, Routledge, 2007.
- MUDIMBE, V. Y., *Entre les eaux*, Paris, Présence africaine, 1973.
- OUELLET, Pierre, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du *même* et de l'*autre* », *Voix et images*, vol. 24, n° 1 (1998), p. 69-81.
- PARAVY, Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- WALDINGER, Roger, « Rethinking Transnationalism », *Empiria : Revista de Metodología en Ciencias Sociales*, n° 19 (2010), p. 21-38.

ÉTUDES



Pour une géocritique des littératures en langues africaines

XAVIER GARNIER

Le principal reproche que les auteurs du manifeste « Pour une littérature-monde en français¹ » font à la francophonie est d'enfermer les écrivains dans des cases bien identifiables, qui correspondent à des imaginaires rendus exotiques par leur distance avec un centre franco-parisien. Les considérations géographiques sont bien au cœur du manifeste : le centre est un lieu identifiable sur le globe en fonction duquel les autres lieux sont considérés comme plus ou moins lointains. On comprend qu'un tel soupçon de « géo-centrement » des littératures francophones puisse être ressenti comme insupportable par des écrivains africains qui se retrouvent, sans qu'on leur ait demandé leur avis, considérés comme lointains. La disparition du centre, proclamée dans le manifeste, est donc une prise de position géopolitique : avec les frontières tomberait l'idée d'un éloignement entre les textes qui dialogueraient désormais à statut égal dans un espace commun, à la fois celui du monde dans sa diversité et celui de la littérature.

Le programme est séduisant mais soulève un certain nombre de questions dès lors qu'on s'intéresse à la question des langues qui sous-tendent une telle littérature-monde. Qu'en est-il d'une littérature-monde en bambara ou en bulu ? Un tel projet est-il envisageable et à quelle condition ? Si la présence de la langue française dans plusieurs pays du monde est un argument suffisant pour en faire une langue propice à la littérature-monde, alors sans aucun doute, via les diasporas, le peul ou l'igbo ont vocation à propulser également des littératures-mondes. Tout le monde sera sans doute d'accord sur ce point, mais il apparaît alors utile de faire apparaître les distinctions entre différents types de « littératures-mondes », selon la situation géographique de la langue dans laquelle elles se déploient.

Lorsque l'écrivain kényan Ngũgĩ wa Thiong'o décide, à la fin des années 1970, de renoncer à l'anglais au profit du gikuyu pour son écriture littéraire², il jette un trouble dans les habitudes de réception des littératures africaines. Beaucoup ont vu le signe d'un repli sur une littérature identitaire, mise au service d'un combat

1 Manifeste initialement paru dans le journal *Le Monde* du 15 mars 2007, et repris dans l'ouvrage collectif dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

2 Voir, plus récemment : Ngũgĩ wa Thiong'o, *Mũrogi wa Kagogo*, Nairobi, East African Educational Publishers, 2004-2007, 3 vol.

pour une nation gikuyu à affirmer dans un contexte naissant de manipulation des tensions interethniques. Ngũgĩ s'explique, en 1986, dans un ouvrage important, rédigé en anglais sous le titre *Decolonising the Mind*, pour dissiper tout malentendu³. Deux lignes d'argumentation sont développées conjointement : la première est que le recours à sa langue maternelle est un moyen d'échapper à une forme perverse d'assèchement culturel générée par l'utilisation des langues coloniales chez les écrivains africains ; la seconde est que le recours aux langues locales ouvre la littérature à l'expérience des traductions qui est le véritable ressort transnational de la pratique littéraire. Selon lui, si la littérature africaine veut pouvoir pleinement s'adresser au monde dans son extension transnationale, c'est à partir d'un contact retrouvé avec le réel, dont les peuples font l'expérience dans des langues délaissées par les institutions littéraires nationales, internationales voire supranationales.

Je propose ici l'hypothèse selon laquelle les langues africaines, en raison de leurs situations sociopolitiques actuelles, sont des vecteurs de transnationalisation des littératures africaines plus puissants que les grandes langues européennes internationales comme l'anglais ou le français, dans lesquelles tendent à s'écrire la *world literature* ou la littérature-monde. Écrire dans des petites langues, ou dans des langues faiblement institutionnalisées, est un acte qui passe souvent inaperçu, mais dont l'impact transnational est peut-être plus décisif que la remise du prix Goncourt à tel ou tel roman, émanant d'une supposée périphérie postcoloniale.

Le piège institutionnel des particularismes nationaux

Le fait que, dans de nombreux pays africains, la langue officielle soit accompagnée de plusieurs langues nationales permet une répartition des rôles qui nous invite à observer le type de territorialisation des littératures écrites dans ces langues dites « nationales ». Lorsqu'au tournant des indépendances s'est développée la discussion sur les littératures en langues africaines comme horizon pour les nouvelles littératures nationales, les enjeux institutionnels étaient forts, d'où le caractère explosif du débat. D'inévitables luttes allaient s'engager pour la reconnaissance de la légitimité de telle ou telle langue sur les nouveaux territoires. Les littératures nationales se sont souvent pensées comme multilingues sur la base d'un multilinguisme officiel, piloté par l'État, selon une logique de cloisonnement entre les langues digne du régime de l'apartheid⁴. À chaque langue sa littérature qui a une place dans la mosaïque bien organisée des littératures nationales. Dans cette logique, c'est bien l'État national qui est le garant des littératures en langues des minorités et on voit mal comment ces littératures sous perfusion institutionnelle pourraient s'ouvrir à des perspectives transnationales.

Dans bien des cas, le français joue le rôle de langue officielle d'encadrement, susceptible de réaliser la synthèse nationale. La mosaïque ivoirienne tient par le français et c'est dans cette langue que s'expérimente une synthèse culturelle

3 Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind : the Politics of Language in African Literature*, London, James Currey, 1986.

4 Cf. le livre d'Alain Ricard, *Le Sable de Babel. Traduction et apartheid, esquisse d'une anthropologie de la textualité*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

nationale dans les années 1970, sous l'impulsion d'intellectuels très intéressés par la diversité des patrimoines oraux du pays. Le kiswahili joue exactement le même rôle, au même moment, dans la Tanzanie de Nyerere, notamment sous l'impulsion de Mathias Mnyampala, inventeur d'un genre poétique (le *ngongera*) fait pour réaliser cette synthèse des formes poétiques locales⁵. Au niveau national, s'inventent des particularismes qui sont autant de synthèses réalisées sous injonctions institutionnelles.

Il est difficile de parler de transculturalité dans tous ces contextes nationaux qui favorisent des synthèses culturelles susceptibles de provoquer un sentiment d'appartenance nationale. Les langues et littératures locales sont reconnues, mais institutionnellement connectées à un étage supérieur. Les langues nationales sont mises sous tutelle nationale, dans un rêve d'ordre et d'harmonie. Le débat sur les littératures en langues africaines s'est retrouvé pris au piège de la logique impériale qui a mené à la pérennisation des institutions francophones : les particularismes nationaux sont invités à s'exprimer soit en français dans le cadre d'une littérature francophone institutionnalisée, soit dans le cadre des langues dites « nationales ». La dimension transnationale est alors ramenée à une mise en relation entre des textes partageant une même langue, à savoir ceux qui font usage du français. On se retrouve donc face à la distribution suivante : des textes en français à vocation universaliste (la grande littérature rebaptisée littérature-monde), des textes en français à vocation particulariste (des littératures régionales aux littératures francophones) et des textes en langues africaines à vocation particulariste. Tout le combat de Ngũgĩ, dans le contexte du Kenya des années 1970-1980, est de déborder par le bas cette logique de particularisation des langues africaines pour trouver les voies d'une véritable littérature transnationale, dégagée de la logique impériale.

Il est nécessaire de distinguer la question de l'extension géographique des langues et celle de la territorialisation. Les textes d'Onésime Reclus, l'inventeur de la notion de francophonie, sont à cet égard intéressants. Partant du constat que les langues européennes sont engagées dans une lutte sans merci pour la survie et que le français est fortement menacé de disparition sur le continent, Reclus cherche une issue pour une renaissance ailleurs. Selon lui, seules les migrations de populations ont une chance de propager efficacement les langues et c'est dans les colonies de peuplement comme l'Algérie ou le Canada que le français a des chances de renaître. Il rejette l'idée d'une propagation hégémonique des langues par le biais des institutions ou des élites et ne regrette aucunement le déclin du prestige symbolique du français en Europe à la fin du XIX^e siècle. Cette forme de transnationalité linguistique par les élites sociales a trop partie liée avec le pouvoir pour ne pas heurter sa sensibilité anarchiste, celle qu'il partage avec son frère Elysée. La langue française ne pourra survivre que par la bouche des peuples et ceux-ci n'ont pas vocation à rester enfermés dans des territoires.

5 Cf. Mathieu Roy, *Mathias E. Nyampala (1917-1969) : poésie d'expression swahilie et construction nationale tanzanienne*, Thèse de doctorat, Paris, Institut national des langues et civilisations orientales, 2013.

Onésime Reclus attire notre attention sur le fait qu'il y a deux façons différentes de faire voyager les langues, selon que l'on passe par la migration des corps ou par une extension des institutions en régime impérial. Comme dans le cas de l'Asie, le français est arrivé en Afrique subsaharienne par le haut et cette genèse ne saurait se faire oublier, car elle n'est pas le fruit d'une véritable déterritorialisation. Ce sont certes des hommes en chair et en os qui ont apporté la langue dans les colonies, mais toujours par délégation d'un garant institutionnel situé ailleurs. Les langues peuvent impunément se mêler, le français ne risque pas de perdre la référence à un ancrage qu'il n'a jamais lâché. Le territoire institutionnel dans lequel s'ancre alors la langue française entretient avec les lieux un rapport de surplomb, secondaire par rapport au lien ombilical qui le lie à la métropole. La relative stabilité de la langue française, dans le temps et dans l'espace, est en lien avec le statut de « langue officielle » dont elle jouit dans de si nombreux pays de la francophonie.

Le français officiel qui s'est propagé dans les anciennes colonies et dont les institutions scolaires sont encore très largement le relai ne peut être considéré comme déterritorialisé. Il a trouvé son territoire dans des grammaires, des dictionnaires et des manuels qui sont très largement diffusés dans le continent depuis des centres éditoriaux lointains. La thèse récente de Raphaël Thierry sur la situation du livre au Cameroun⁶ rappelle le quasi-monopole de Hachette sur le marché du livre scolaire en Afrique francophone. Il est difficile de ne pas reconnaître que c'est ce français-là qui sert de référent à la totalité des écrivains francophones africains, même lorsque ceux-ci jouent avec les écarts et mettent en scène les particularismes linguistiques. Le statut international de la langue française n'est pas un atout pour l'émergence d'une littérature transnationale en français. L'extraterritorialité géographique de la langue française est corrélative d'une très forte territorialité institutionnelle, dont l'origine est à rechercher dans le formidable effort d'« académisation » de la langue à l'âge classique, préalable à sa diffusion européenne au XVIII^e siècle.

Tant que le « bon français » restera la langue des élites sociales urbanisées sur le continent africain, un soupçon pèsera sur le potentiel transnational de la « littérature-monde en français » dont on se demandera s'il ne reproduit pas l'universalité de la langue française telle qu'elle a été reconnue par les Cours royales éclairées à travers l'Europe. Le ressentiment contre une littérature supranationale mettant en relation, par le haut, de multiples imaginaires locaux sera alors toujours susceptible de se développer.

Nous nous retrouvons alors face à la difficulté de penser une circulation transnationale qui ne passe pas par une territorialisation institutionnelle supranationale de la littérature. À quelle condition les migrations de peuples, d'auteurs et d'imaginaires, peuvent-elles échapper à une gestion des flux organisée au niveau d'une institution globale de nature impériale ?

6 Cf. Raphaël Thierry, *Le Marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun*, Thèse de doctorat, Nancy / Yaoundé, Université de Lorraine / Université de Yaoundé 2, 2013.

Nouer littérairement les langues aux lieux

Voici ce qu'écrivait le poète ougandais Okot p'Bitek, dans un article intitulé « Future of the Vernacular Literature » :

La plupart d'entre nous sommes des paysans urbains dont les promenades quotidiennes sont inscrites dans le périmètre des bibliothèques et des librairies. Nous avons lu toutes les nouveautés romanesques et poétiques écrites en langues vernaculaires, ainsi que la *Bible*, les livres de prières et le *Voyage du pèlerin*, qui ont été si maladroitement traduits dans nos langues. Nous conservons tous les exemplaires des magazines d'associations culturelles locales où l'on peut trouver des chants traditionnels, des histoires du cru, des nouvelles et des contes folkloriques. Chaque semaine nous lisons attentivement l'ennuyeuse presse du gouvernement et la prose déplorable des instances religieuses.

Le soir, assis dans nos sofas et les pieds sur la table, regrettant qu'il y ait « si peu de littérature écrite en langues vernaculaires », nous nous consolons avec un livre d'Achebe, de Soyinka ou un volume de *Transition*. Pendant ce temps à travers le pays, des feux de camp ont été allumés et des conteurs prennent la parole. Les tambours de danse vibrent à distance sous la lune et de magnifiques chants d'amour flottent dans l'air. Le garçon rencontre la fille et s'engage une toute spirituelle lutte pour l'amour⁷.

Okot p'Bitek, qui enseignait à l'Université de Makerere et dont la pensée a beaucoup influencé Ngũgĩ, met spatialement en scène, dans ce début d'article, la différence entre une culture réifiée, folklorisée, déposée dans une bibliothèque restreinte sous contrôle d'institutions religieuses ou culturelles et une culture de plein air, en acte, étroitement associée aux relations humaines. Ce partage ne recoupe pas nécessairement celui entre une culture écrite et une culture orale, mais plutôt entre l'objectivable et l'événementiel.

Dans *Artist, the Ruler*, Okot p'Bitek part en guerre contre l'idée proprement occidentale d'une culture qui serait objectivable alors qu'elle est selon lui indissociable

7 Je traduis Okot p'Bitek, « Future of the Vernacular Literature », dans *East Africa's Cultural Heritage*, Nairobi, The East African Institute of Social and Cultural Affairs, 1966, p. 70 : « The majority of us are urban "rustics" whose daily perambulations around the library and the bookshops mark the limits of our travel. We have read all the new novels and books of poetry written in the vernacular ; and also the Bible and the Prayer Books and the Pilgrim's Progress that have been so hopelessly mistranslated into the vernacular. We keep all the copies of the magazine produced by the local cultural society in which they have published traditional songs, local history, short stories and folk tales. Weekly we have perused the dull government newspaper and the badly written churchbroadsheet. In the evening, we have sat on our big sofa and put our legs on tea table, and said : "there is very little vernacular literature", and have pulled out a volume of Achebe or Wole Soyinka or Transition. Meanwhile all over the countryside, the outdoors fire had been lit, and the folk tales are being performed. And the moonlight dance drums are throbbing in the distance, and the beautiful love songs come floating in the air. Boy is meeting girl, and the witty and likely love debate is raging. »

de « la manière de vivre d'un peuple⁸ ». La pratique de réification des cultures locales est insupportable en contexte impérial où les institutions ne sont pas aux mains des peuples. Okot p'Bitek rejoint implicitement Onésime Reclus par sa défiance envers des institutions surplombantes qui opèrent la transnationalisation des cultures au prix de leur délocalisation et de leur réification. Tout l'enjeu d'une pensée de l'expérience culturelle des lieux est d'envisager les propagations transnationales qui font l'économie de l'échelle institutionnelle supranationale.

Selon Reclus, la propagation transnationale de la langue est liée aux corps en mouvement dans l'espace et à leur proximité à des lieux plutôt qu'à des institutions ou à des positions. Ce pacte que la langue fait avec les corps et les lieux est également au cœur de la vision du gikuyu que nous propose Ngũgĩ pour expliquer sa démarche. L'idée que les langues africaines sont étroitement associées à la façon dont les gens vivent et à l'expérience qu'ils font du réel quotidien est corrélative de leur faible institutionnalisation. Le gikuyu dont fait usage Ngũgĩ pour écrire ses derniers romans est entre les mains des habitants de Limuru. Avant d'être nationale, la conception que Ngũgĩ se fait de la langue et de la culture est « locale ».

Dans un article où il compare *L'Esclave* de Félix Couchoro avec *La Soudanaise et son amant*, son supposé modèle colonial, János Riesz montre la façon dont la poétique paysagère bascule dès lors que l'auteur se réapproprie, dans la préface de 1929, le nom du fleuve Mông, en insistant sur les spécificités phonologiques de ce signifiant⁹. La corporéité de la langue est au cœur de la pratique des lieux :

Dans les manuels, au cours des leçons de géographie dans les écoles, professeurs et élèves s'accordent à l'appeler, à la française, le « Mono », tout comme on l'écrit. Mais, dans les idiomes des races disséminées sur les deux rives du fleuve, on prononce le « Mông » les deux « o » ouverts, le ton s'élevant sur la première syllabe tout en s'abaissant sur la seconde. Et, dans l'appellation de ce nom, le Fon, le Mina et le Ouatchi synthétisent tous les bienfaits de ce cours d'eau, tous ses caprices, toutes ses cruautés¹⁰.

La langue est le *medium* à travers lequel le fleuve noue le contact avec les populations qui le côtoient, par ses « bienfaits », ses « caprices » et ses « cruautés », c'est-à-dire de façon bien humaine. Les inflexions de la langue portent avec elle tout un écosystème humain, que le roman de Couchoro se propose de déployer devant les yeux du lecteur.

8 Je traduis Okot p'Bitek, « What is Culture », *Artist, the Ruler : Essays on Art, Culture and Values*, Nairobi, Heinemann Kenya, 1986, p. 14 : « This view of culture as something separate and distinguishable from the way of life of a people, something that can be put in books and museums and art galleries, something which can be taught in schools and universities for examination purposes, or enjoyed during leisure time in theatres and cinema halls – the Western tradition which regards culture as something that can be bought and sold, where the artist is some very special fellow who is paid with money for his works – is entirely alien to African thought. »

9 János Riesz, « La réappropriation de l'espace africain dans *L'Esclave* de Félix Couchoro », *Études littéraires africaines*, n° 39 (2015), p. 25-38.

10 Félix Couchoro, « Préface à *L'Esclave* [1929] », *Œuvres complètes I. Romans*, London (Ontario), Mestengo Press, 2005, p. 21.

Il y a une façon géographique d'appréhender le culturel, qui passe par le raccordement au lieu davantage qu'au territoire. L'enjeu littéraire, tel qu'il a été posé notamment par Édouard Glissant, est celui d'une possibilité de nouer, par la littérature, la langue aux lieux à partir de ce qui, dans les langues, résiste à la réification impériale.

Il est utile de distinguer les notions de lieu et de territoire si l'on veut comprendre comment les circulations transnationales peuvent échapper au cadre impérial. Le lieu est à la fois ce sur quoi s'appuie le territoire pour se constituer comme un espace organisé et orienté, et une pointe de déterritorialisation à partir de laquelle se lèvent les résistances les plus radicales à l'encadrement territorial. À proprement parler, le lieu ne se laisse jamais totalement enfermer ni contenir dans le territoire ; en cela réside son véritable potentiel littéraire transnational. Les géo/graphies transnationales ne passent donc pas nécessairement par des carto/graphies, du moins tant que celles-ci servent d'instrument à des délimitations et identifications de territoires. Les littératures du lieu ne sont pas localisables, elles se déploient de lieux en lieux par résonances transnationales d'expériences et de pratiques.

Le concept de déterritorialisation proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari suppose une expérience du lieu¹¹. La ligne de fuite qui permet d'échapper au territoire a moins à voir avec l'envol qu'avec l'enfouissement dans le terrier ou l'arpentage minutieux du nomade, les yeux rivés à la surface de la terre, en quête du prochain point d'eau. La ligne de fuite n'est pas une ligne d'horizon, elle n'est pas un point de vue sur d'autres territoires, mais une tension corporelle d'un lieu à un autre lieu.

Déterritorialiser la langue, c'est apprendre à la vivre comme un lieu, ou plutôt se mettre à l'écoute des espaces sonores qu'elle déploie. Alors, des poétiques transnationales, tissées d'échos, pourront se nouer. Dans l'extraordinaire quatrième chapitre de *La Vie et demie*, Sony Labou Tansi raconte la déterritorialisation de la langue pygmée telle qu'elle se joue autour des syllabes du nom de Kapahasheu, que Martial et Chaïdana, les deux héros réfugiés dans la forêt, n'arrivent pas à prononcer :

Martial et Chaïdana se fixèrent dans le groupe avec la plus grande peine du monde, grâce aussi à l'aide d'un jeune chasseur pygmée qui disait s'appeler un son que les jumeaux n'arrivaient pas à saisir pour de bon : quelque chose comme Kabayahasho, ou Tabaaasheu, ou Pabayasha. Ils décidèrent de l'appeler Kabahashou, sur une simple addition de sons habituels dans cette espèce de semis à la volée de syllabes que leur ami s'évertuait à pratiquer.

— Kapayahasheu ! Kapayahaasheo !

Le diable de nom ! Le père (ou l'oncle) de Kabahashou le disait avec cette chaleur et cette musicalité¹².

Toute une dimension géographique de la langue est associée au concept de déterritorialisation chez Deleuze et Guattari, qui s'intéressent à la possibilité d'une libération des phonèmes hors de la sphère du sens :

11 On pourra notamment se référer au « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 434-527.

12 Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 91.

Alors que le son articulé était un bruit déterritorialisé, mais qui se reterritorialisait dans le sens, c'est maintenant le son qui va lui-même se déterritorier sans compensation, absolument. [...] Ce langage arraché au sens, conquis sur le sens, opérant une neutralisation active du sens, ne trouve plus sa direction que dans un accent de mot, une inflexion¹³.

Deleuze et Guattari attirent notre attention sur le potentiel de connectivité de la littérature dès lors qu'on l'appréhende du point de vue des résonances d'accents. Comment ces vibrations sonores nous affectent-elles ? Ces inflexions sont des lieux de la langue qui se propagent comme des accents au sein d'autres langues.

Déplacements de corps, contamination d'accents et connexion de lieux

Les langues africaines ne sont pas, en tant que telles, déterritorialisées, mais elles sont revendiquées par de nombreux écrivains comme des vecteurs de déterritorialisation en raison de leur faible institutionnalisation. Elles existent par les locuteurs qui les incarnent et qui les animent de leur mobilité. L'impact des migrations devient, dans ces conditions, un phénomène culturel majeur, qui préfigure de nouvelles poétiques transnationales.

Le cas particulier de la littérature swahili est exemplaire de ces logiques de déterritorialisation à l'œuvre. La variante qui a été choisie dans les années 1930 par les autorités coloniales pour standardiser la langue est le dialecte de Zanzibar, qui s'est propagé dans tout l'Afrique orientale par la voie du commerce caravanier. En choisissant ce dialecte – devenu véhiculaire dans toute cette partie de l'Afrique – pour procéder à une standardisation de la langue, les autorités coloniales ont introduit le loup dans la bergerie de l'institution linguistique.

Les mouvements dans l'espace sont inscrits dans une langue qui tire son dynamisme de son extraversion. Il y a dans le kiswahili véhiculaire, né dans le mouvement des caravanes, une extraversion typique des langues de contact. On peut observer, dans le développement de la littérature swahili, une tension entre le respect du cadre grammatical fixé à l'époque de la standardisation de la langue pour aider à l'unification territoriale de l'Afrique orientale, et une dynamique centrifuge qui se traduit, notamment sur le plan lexical, par une intégration continue de termes issus des langues en contact dans telle ou telle région. Les écrivains swahili jouent beaucoup de ces effets locaux de décrochage lexical au sein de la langue et, pour cette raison, ils résistent à la stabilisation d'une langue que les dictionnaires s'efforcent de fixer.

Le cas swahili nous rappelle que la porosité des langues se fait au niveau local et non dans un espace global transnational qui existerait sur un mode institutionnel, même s'il s'immisce dans les espaces locaux¹⁴. L'idée que la pratique des langues

13 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 38.

14 L'anglais ou le swahili, que l'on peut choisir à l'occasion d'une transaction avec un distributeur automatique de billets de banque à Dar es Salaam ou à Mombasa, est remarquablement imperméable aux variations linguistiques locales. Les usages fortement standardisés de ces langues dans un tel contexte sont territorialisés sur des codes institutionnellement garantis.

africaines est propice à l'enfermement ethnique est un point de vue qu'il est fort difficile de vérifier sur le terrain et que les écritures littéraires ne valident pas. Plus encore que dans le cas des littératures écrites dans de grandes langues internationales, les littératures écrites en langues dites « locales » engagent celles-ci dans des aventures d'extraversion obéissant à des logiques de déterritorialisation.

Là où il n'y a pas d'impulsion institutionnelle, il n'est donc pas étonnant que ces littératures en langues africaines trouvent souvent leur impulsion dans les communautés de la diaspora, comme c'est le cas de la littérature peule¹⁵ ou ciluba¹⁶. La circulation transnationale des corps et des voix déterritorialise ces « accents » et ces « inflexions » dont parlent Deleuze et Guattari et à partir desquels se composent de nouvelles littératures. La transnationalité de ces littératures est d'autant plus géographique qu'elle ne trouve pas nécessairement d'encadrement idéologique ou politique. C'est bien sur le terrain des modes de circulation des langues que se joue l'aiguillon littéraire.

Le point de vue d'Onésime Reclus nous intéresse précisément en raison de ses prémisses qui imaginent la disparition du français en Europe. Il sait que la littérature, aussi riche et subtile soit-elle, ne saurait sauver la langue d'un manque de locuteurs : l'exemple du latin est une démonstration suffisante. Dans le contexte des rivalités entre nations européennes à la fin du XIX^e siècle, Reclus ne donne pas cher de la survie du français sur le continent, notamment face au dynamisme prédateur de la langue allemande. Dans ces conditions, la langue trouve refuge dans le corps mobile des locuteurs et tire un nouveau dynamisme du mouvement de leurs corps engagés dans de nouveaux milieux géographiques (les forêts canadiennes ou le désert africain évoqués en 1880 dans *France, Algérie et colonies*¹⁷).

La langue qui intéresse Reclus est celle qui garde son contact avec un peuple concret, susceptible de la parler et de la lire. Que ce peuple soit cantonné dans un territoire ou éparpillé à travers la planète n'est pas significatif tant qu'il reste au contact de lieux vivants, ouverts aux résonances du milieu. Dans ces conditions, le potentiel littéraire des langues africaines est considérable, à la mesure des forces centrifuges qui travaillent le continent. La nouvelle vitalité des littératures en langues africaines est l'envers nécessaire de l'africanisation des langues européennes que l'on observe si volontiers à propos des littératures africaines. Gageons que le développement d'une littérature wolof, peule ou bambara sera à l'avenir moins la marque d'un renouveau ethnique afrocentriste que d'une aventure transnationale qui, selon le titre d'un ouvrage célèbre de Johannes Fabian, aura mis ces langues « sur la route¹⁸ ».

15 Mélanie Bourlet, *Émergence d'une littérature écrite dans une langue africaine : l'exemple du poulâr (Sénégal/Mauritanie)*, Thèse de doctorat, Paris, Institut national des langues et civilisations orientales, 2009.

16 José Tshisungu wa Tshisungu, *La Littérature écrite en ciluba*, Paris, L'Harmattan, 2010.

17 Onésime Reclus, *France, Algérie et colonies*, Paris, Hachette, 1880 (voir en particulier le chapitre VI, « La langue française en France, en Europe, dans le monde », p. 407-440).

18 Johannes Fabian, *Language on the Road : Notes on Swahili in Two Nineteenth Century Travelogues*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1984.

Références

- BOURLET, Mélanie, *Émergence d'une littérature écrite dans une langue africaine : l'exemple du poulâr (Sénégal/Mauritanie)*, Thèse de doctorat, Paris, Institut national des langues et civilisations orientales, 2009.
- COUCHORO, Félix, « Préface à *L'Esclave* [1929] », *Œuvres complètes I. Romans*, London (Ontario), Mestengo Press, 2005, p. 21-24.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- , *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- FABIAN, Johannes, *Language on the Road : Notes on Swabili in Two Nineteenth Century Travelogues*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1984.
- LABOU TANSI, Sony, *La Vie et demie*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- P'BITEK, Okot, *Artist, the Ruler : Essays on Art, Culture and Values*, Nairobi, Heinemann Kenya, 1986.
- , « Future of the Vernacular Literature », dans *East Africa's Cultural Heritage*, Nairobi, The East African Institute of Social and Cultural Affairs, 1966, p. 70-77.
- RECLUS, Onésime, *France, Algérie et colonies*, Paris, Hachette, 1880.
- RICARD, Alain, *Le Sable de Babel. Traduction et apartheid, esquisse d'une anthropologie de la textualité*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- RIESZ, János, « La réappropriation de l'espace africain dans *L'Esclave* de Félix Couchoro », *Études littéraires africaines*, n° 39 (2015), p. 25-38.
- ROY, Mathieu, *Mathias E. Nyampala (1917-1969) : poésie d'expression swabilie et construction nationale tanzanienne*, Thèse de doctorat, Paris, Institut national des langues et civilisations orientales, 2013.
- THIERRY, Raphaël, *Le Marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun*, Thèse de doctorat, Nancy / Yaoundé, Université de Lorraine / Université de Yaoundé 2, 2013.
- TSHISUNGU WA TSHISUNGU, José, *La Littérature écrite en ciluba*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- WA THIONG'O, Ngũgĩ, *Decolonising the Mind : the Politics of Langage in African Literature*, London, James Currey, 1986.
- , *Mũrogi wa Kagogo*, Nairobi, East African Educational Publishers, 2004-2007, 3 vol.



Littérature migrante subsaharienne : l'*ethnoscopie* littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude

ADAMA COULIBALY

En 2004, Jacques Chevrier propose le néologisme de la migritude pour caractériser une nouvelle génération d'auteurs d'origine africaine installés en France. Il évoque alors une « Afrique [qui] n'a plus grand-chose à voir avec les préoccupations de leurs aînés¹ ». Cette délimitation renforce un contour générationnel tracée par Waberi en 1998 autour d'une « vingtaine d'écrivains vivants pour la plupart en France² ». Ces écrivains, que l'on peut considérer comme sortant de la cuisse des écrivains du désenchantement, sont débarrassés

des schémas idéologiques de leurs prédécesseurs dont la ferveur tiers-mondiste n'avait d'égale que la foi sans faille en une littérature d'engagement et d'éducation des masses et [ils] sont écœurés par les errements politiques en cours dans leur pays d'origine quand ce n'est pas carrément l'implosion de l'État-nation. [Ils] sont séduits et tentés peut-être par les succès des écrivains de la *World fiction*³.

Ce tracé, sur la base de la mobilité et de la migration⁴, s'encastre dans une dynamique plus ancienne qui a fait mettre en circulation l'expression « écritures migrantes » sous la plume de Robert Berrouët-Oriol dans la revue *Vice versa* (décembre

1 Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de migritude », *Notre librairie*, n° 155-156 (2004), p. 96-100.

2 Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135 (1998), p. 11.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 Nous employons le terme migration dans le sens des mouvements, des déplacements, des flux globaux dont la lecture, par rapport à celui qui reçoit, définit l'immigration et l'émigration par rapport au pays de départ. La migration et ses avatars ont donné lieu à une importante taxinomie littéraire, dont on peut retrouver une présentation synthétique dans Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 2 (2002), p. 303-304. Dans le flottement de lecture de ce déplacement et de toute la charge sémantique et axiologique, nous insérons la migrance.

1986-janvier 1987) et grâce aux travaux de Régine Robin, complétés par ceux de Yannick Gasquy-Resch⁵ et, plus récemment, de Simon Harel⁶. *Le Dictionnaire du littéraire* définit la « littérature migrante » comme une pratique qui s'est développée « à côté de la littérature de l'exil » et qui comprend :

[L]es auteurs et les thèmes qui traduisent les vastes déplacements de population suscités par le développement capitaliste occidental. Cette littérature largement acculturée par les pays d'accueil et qui développe une interrogation identitaire spécifique est produite par les migrants eux-mêmes, mais également par la deuxième ou la troisième génération de leurs descendants⁷.

La notion est ainsi devenue un véritable concept qui a migré de la littérature québécoise vers le champ littéraire de l'Afrique noire francophone, où on la convoque pour désigner les œuvres produites par des auteurs africains résidant en France essentiellement. Le concept semble y avoir connu une bonne fortune : des travaux, de plus en plus importants en nombre et en qualité, se sont penchés sur l'analyse de cette écriture à partir du paradigme de la migration⁸.

Dans le champ critique, certains analystes estiment, cependant, que la thématique de l'immigration en France des auteurs ou de certains de leurs personnages n'est pas nouvelle dans le roman. En ce sens, Odile Cazenave rappelle que « le parisianisme », ressuscité par Jules-Rosette, remonte aux années 1950-1960⁹. Dans le numéro que *Palabres* consacre au thème de « l'immigration et ses avatars »¹⁰, Frédéric Mambenga-Ylagou précise que la première phase de la littérature de l'immigration¹¹ des années 1950-1960 est celle où « les premiers écrivains comme Ferdinand Oyono,

5 Robert Berrouët-Oriel, « L'effet d'exil », *Vice versa*, n° 17 (décembre 1986-janvier 1987), p. 20-21 ; Régine Robin, « Sortir de l'ethnicité », dans Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Éditions Triptyque, 1992, p. 25-41 ; Yannick Gasquy-Resch, « Écritures migrantes », dans Yannick Gasquy-Resch (dir.), *Littérature du Québec : bistoire littéraire de la francophonie*, Paris, EDICEF / AUPELF, 1994, p. 235-241.

6 Simon Harel, *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur (Théorie et littérature), 2005.

7 Paul Aron, Denis Saint-Gelais et al. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 482-483.

8 En 1998, Waberi avait déjà tenté de tracer une frontière générationnelle en baptisant une partie de ces auteurs « les enfants de la postcolonie » (Abdourahman Waberi, *art. cit.*). Certains parlent de résurgence du « parisianisme » et, plus récemment, Chevrier désignait ces auteurs par le néologisme de la « migritude » (Jacques Chevrier, *art. cit.*).

9 Odile Cazenave, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.

10 Ouzouf Sénamin Amedegnato (dir.), « L'immigration et ses avatars », *Palabres*, vol. VII, n° 1-2 (2007).

11 La littérature de l'immigration est perçue comme une des phases primaires dont l'évolution a abouti au concept et au paradigme plus global de littérature migrante. On pourra se référer à Christiane Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, ou à Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 2 (2002), p. 303-316.

Bernard Dadié, Aké Loba et Yambo Ouologuem voyaient la situation d'immigrés de l'extérieur¹² ». Avec pour titre « Être ou ne pas être : la littérature africaine de l'immigration n'existe pas », son article montre que le paradigme de l'immigration a toujours existé dans cette littérature.

Or, ce qui a changé et qui, peut-être, fait sens ou renouvellement du sens, c'est que l'écriture migrante, telle qu'elle émerge de la littérature québécoise, « s'inscrit dans la mouvance plus générale du postmodernisme qui, dans son "aveu de l'excès des savoirs", [...] remet en question l'unicité des référents culturels et identitaires¹³ ». Ainsi, « les enfants de la postcolonie » se caractérisent à la fois par la possession de deux ou plusieurs passeports et par leur discours souvent frappé du sceau de la répudiation sans ambages d'une certaine catégorisation identitaire et du rejet des « étiquettes ethniques au profit des inclusions dans les appellations globalisantes, du genre "écrivains francophones" ou "écrivains"¹⁴ ».

Une problématique de recherche nous semble s'articuler autour des points suivants : le niveau méthodologique que communiquent les écritures migrantes dans le roman de l'Afrique au sud du Sahara ; la rupture cognitive que ces textes présentent et qui autorise à les constituer en corpus autonome d'analyse ; la reconfiguration discursive, esthétique et épistémologique qu'ils introduisent dans la littérature francophone ; et, surtout, le paradigme théorique convoqué pour lire le déploiement de la « migrance littéraire » dans son sens le plus ouvert. Cette migrance serait le potentiel de la mobilité : une mobilisation des paramètres susceptibles de cerner (ou mesurer) la création, la production et la diffusion du produit littéraire.

Partant du postulat selon lequel la littérature migrante subsaharienne a émergé dans les années 1990, la présente analyse s'appuie sur l'hypothèse suivante : l'expression littéraire nouvelle de la migration, qui constitue l'écriture migrante, peut se lire dans un réaménagement de l'*ethnoscopia*, concept établi par l'anthropologue Arjun Appadurai¹⁵, en *ethnoscopia* littéraire.

Nous nous appuierons sur un échantillon de quatre œuvres choisies de sorte à couvrir les décennies 1990 et 2000 : *Un rêve utile*¹⁶ (1991) de Tierno Monénembo, *Bleu, blanc, rouge*¹⁷ (1998) d'Alain Mabanckou, *Place des fêtes*¹⁸ (2001) de Sami Tchak et *L'Homme qui m'offrirait le ciel*¹⁹ (2007) de Calixthe Beyala. Écrits par des auteurs installés en France au moment de leur parution – Monénembo est retourné, depuis, en Guinée –, ces textes thématisent tous l'immigration en France avec des narrateurs d'origine africaine.

12 Frédéric Mambenga-Ylagou, « Être ou ne pas être : la littérature africaine de l'immigration n'existe pas », *Palabres*, vol. VII, n° 1-2 (2007), p. 279.

13 Daniel Chartier, *art. cit.*, p. 303-304.

14 Frédéric Mambenga-Ylagou, *art. cit.*, p. 279.

15 Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*], traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2001 [1996].

16 Tierno Monénembo, *Un rêve utile*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

17 Alain Mabanckou, *Bleu, blanc, rouge*, Paris, Présence africaine, 1998.

18 Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

19 Calixthe Beyala, *L'Homme qui m'offrirait le ciel*, Paris, Albin Michel, 2007.

Ainsi, nous tenterons, à partir du concept d'*ethnoscape*, d'interroger la désignation d'un ensemble de romans comme écritures migrantes, les configurations discursives que ces romans engendrent sous cette terminologie et leur rapport au contemporain.

1. De l'*ethnoscape* à une *ethnoscopie* littéraire ?

Étymologiquement, la « migration » renvoie au déplacement, « déplacement de population », « déplacement en groupes ». Daniel Chartier propose une dissection presque entomologiste des littératures gravitant autour de la mobilité nouvelle²⁰. De façon générale, il distingue l'écriture migrante, qui ne constitue pas une simple expression de l'immigration et de la thématique de la difficulté d'intégration que cette dernière implique. Fondée sur l'immigration, l'écriture migrante prend en charge aussi la mobilité, l'hybridité et ses formes particulières, en somme le « passage migratoire » et le déplacement, qu'elle intègre comme facteurs de modification de l'imaginaire dans la création.

Pour analyser la nouvelle dynamique ainsi observée, Jacques Chevrier a formé, sur le principe de la « négritude », celui de la « migritude », qui prend essentiellement en compte la migration comme élément de base, avec une définition inscrite dans une perspective chronologique cherchant le point de rupture. L'itinéraire tracé est bien celui du passage d'une écriture de l'héroïsme, qui est mythifiante, vers des textes de la démythification²¹, textes de la survie en Occident. Cette conceptualisation suggère que le discours de ces écrivains « se trouve décalé, décentré, dans la mesure où ils se trouvent placés en position d'expatriés par rapport à un continent qu'ils ont quitté (volontairement ou non), que peut-être ils n'ont pas connu sinon par ouï-dire²² ». À l'analyse, il s'agit plus d'un paradigme qui remplit essentiellement un rôle de facteur discriminant ou de « trait pertinent » (dans le sens où les linguistes utilisent cette notion). La migritude dit la rupture, l'accroche à des positions, à des localisations spatiales qui infléchissent la production littéraire sans offrir concrètement un outil textuel d'analyse.

L'*ethnoscopie* littéraire semble offrir un outil approprié pour analyser ces textes. Référence presque incontournable dans l'analyse des flux globaux, les outils conceptuels d'Appadurai, souvent cités, ne bénéficient pas d'une exploitation systématique de nature à souligner l'opérationnalité des notions mises en circulation. Compte tenu de la difficulté de lecture de la culture dans le contexte des flux globaux, Appadurai propose de prendre en compte cinq champs homogénéisés, traversés à la fois par une force disjonctive et une autre de superposition. Disjonctive, la démarche débouche sur la nomenclature des « *scapes* » (c'est-à-dire les paysages) : le *mediascape*, le *finanscape*, le *technoscape*, l'*ideoscape* et l'*ethnoscape*. Cet

20 Daniel Chartier, *art. cit.*

21 On lira Jacques Chevrier, « Présence du mythe dans la littérature africaine », *Notre librairie*, n° 144 (2001), p. 46-55.

22 Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de migritude », *art. cit.*, p. 97.

appareillage génère une prise de conscience de la mobilité des éléments culturels, mais il permet aussi, d'un point de vue analytique, de les isoler comme éléments de connaissance.

Dans ce système complémentaire soumis aux flux, l'*ethnoscape* est l'ensemble des « paysages des mondes imaginés²³ ». Le concept d'*ethnoscape* d'Appadurai définit le paysage constitué par l'immense variété démographique en mouvement. Cette caractérisation des flux migratoires globaux, jalons pour une anthropologie transnationale, est suffisamment souple dans son opérationnalité pour permettre l'analyse de la complexité des situations. L'*ethnoscape* serait ce lieu du nouveau projet ethnique où « les groupes migrent, se rassemblent dans des lieux nouveaux, reconstruisent leur histoire et reconfigurent leur projet ethnique²⁴ ». La forme de ce « fondu enchaîné », cet espace fuyant, non localisé, bref ce « paysage imaginaire », se mesure « sur la vaste étendue duquel sont dispersées des identités déplacées, recomposées, inventées²⁵ ». Au niveau analytique, l'*ethnoscape* serait d'abord une approche descriptive des objets en transit ; puis une pragmatique de l'axiologie de leur production de sens et de signification ; et enfin, une prise en compte du défi épistémologique (autant par rapport à la reconnaissance de l'objet à analyser qu'à la question de la contemporanéité de la lecture) que ces transferts engendrent.

De nature descriptive, l'*ethnoscape* – qui facilite une « phénoménographie », une analyse de la performance et l'axiologisation de la mobilité des éléments culturels – est un concept pertinent pour lire nombre d'effets de la globalisation actuelle et peut être, à l'occasion, un efficace outil d'analyse textuelle. Au-delà de son crédit cognitif, le concept fournit un outil d'évaluation pour une lecture pragmatique des textes dont l'enjeu épistémologique serait lié au statut de la représentation dans un paysage de la mobilité, du transfert, de la vitesse.

Toutefois, comme paysage, peinture ou représentation figée, cet outil, qui « engage une ethnographie mobile²⁶ », peut poser aussi des problèmes pour déterminer comment le paysage s'est retrouvé là, quels sont les véhicules de ce transfert, et quelles sont les forces mises en branle. C'est que la mobilité, flux globaux compris, est le terme générique qui englobe l'ensemble des opérations du déplacement, de la translation, de la dynamique, du changement, de l'évolution, du dépassement de la frontière, du *to be on the road*. Ainsi, pour définir la mobilité, John Urry convoque, dans une perspective sociologique, les métaphores du fluide, du nomadisme et du tourisme et, au niveau politico-économique, celles liées à la région/société (État-

23 Arjun Appadurai, *op. cit.*, p. 69.

24 *Ibid.*, p. 68.

25 Pascal Gin, « Imaginaires du territoire et paysages ethniques : l'*ethnoscape* et ses aménagements culturels », texte polycopié, présenté dans le cadre du colloque international « Beyond Case Studies. What Have we Learned about Politics and Ethnicity ? » (Université d'Ottawa, 2004), p. 1.

26 Denis Laborde, « Des pêcheurs de baleines aux joueurs de pelote. Tentative de construction d'une identité basque au Québec », *Zainak, Cuadernos de Antropología – Etnografía*, n° 22 (2003), p. 39-58.

nation) du flux et des réseaux²⁷. Dans une perspective littéraire critique, comment exploiter ce réseau métaphorique ?

S'inspirant du concept d'*ethnoscape* d'Appadurai, Laurier Turgeon propose l'*ethnoscopie*²⁸ pour lire la présence d'un paysage ethnique basque au Québec, dans la municipalité régionale de comté (MRC) des Basques, dont le « paysage [était] saturé de signes qui renvoyaient à un au-delà du temps et de l'espace, à une altérité radicale : une bien lointaine ethnicité basque²⁹ ». Sa démarche, qui s'appuie globalement sur celle des flux globaux d'Appadurai, propose de considérer « le paysage [comme étant] formé par des individus qui construisent le monde mouvant dans lequel nous vivons³⁰ ». Avec l'article de Turgeon, l'*ethnoscape*, plus qu'un outil de lecture systémique, devient une grille d'évaluation,

un système en équilibre, [...] continuellement mi[s] en déséquilibre par l'existence d'une multiplicité de lectures possibles du paysage, par l'existence d'une multiplicité de tensions qui font qu'[il] entretient un rapport nécessairement dialogique avec un ensemble plus large, qui l'englobe, soit un contexte de mondialisation³¹.

De façon indirecte, ce passage de l'*ethnoscape* vers une *ethnoscopie* littéraire pour lire et analyser la textualité des écritures migrantes francophones opère un retour insidieux de la problématique de recherche développée par Deleuze dans *Image-mouvement*³². En effet, dans cet ouvrage où il bâtit surtout la connaissance et la spécificité du cinéma autour du mouvement distinguant une image-mouvement et une image-instant, il recommande d'« extraire des véhicules ou des mobiles le mouvement qui est en la commune, d'extraire des mouvements la mobilité qui en est l'essence³³ ». Cette décomposition met à nu une forme (le véhicule), la translation (le mouvement) et la force motrice, l'énergie qui en serait le principe de mobilité. Face à la difficulté de saisir et d'analyser le mouvement et la mobilité, il a inscrit ces derniers dans les horizons de la durée et du « Tout »³⁴. Au centre du système deleuzien – de nature matérialiste, déconstructiviste et relativiste –, l'analyse favorise donc les plans et les cadres où les découpages sont fonctionnalisés et favorisent leur non-limitation.

L'un des enjeux de l'*ethnoscopie* littéraire se loge dans le rapport que les écrivains migrants entretiennent avec les trois niveaux de l'écriture migrante :

27 John Urry, *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière pour la sociologie ?* [Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century], traduit de l'anglais par Noël Burch, Paris, Armand Colin, 2005 [2000].

28 Laurier Turgeon, *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris / Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Presses de l'Université Laval, 2003, p. 132 ; voir le chapitre IV, « Le paysage. Construire une "ethnoscopie" basque au Québec », p. 129-160.

29 *Ibid.*, p. 132.

30 Arjun Appadurai, *op. cit.*, p. 69.

31 Laurier Turgeon, *op. cit.*, p. 155.

32 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

33 *Ibid.*, p. 37.

34 *Ibid.*, p. 21.

l'expérience du pays d'origine, celle de la migration/mobilité et celle du devenir du pays d'accueil. L'*ethnoscopie* littéraire serait une grille de lecture qui dirait l'écriture, la représentation, la mise en texte de la mobilité ethnique en tant qu'ensemble des traits culturels repérables. Ainsi, l'écriture migrante est la représentation, le *landscape* (paysage) où le point de départ est la déterritorialisation et où le point de chute est le flux bariolé de ce paysage et les péripéties de sa tentative de reconstitution ou de recomposition dans le pays d'immigration. Entre les deux se trouvent le trajet et la dynamique qui l'anime. Appadurai conclut d'ailleurs à une « ethnicité, qui était autrefois un génie contenu dans la bouteille d'une sorte de localisme [et qui] est désormais une force globale qui se glisse sans arrêt dans et à travers les fissures entre États et frontières³⁵ », rejoignant nombre d'auteurs migrants qui refusent même la notion d'identité³⁶.

Outil analytique de l'écriture migrante, l'*ethnoscopie* littéraire est intégrée comme matériau d'analyse en fonction du trait transversal de l'immigration ; sa représentation va au-delà de la migritude et de sa vision taxinomique.

2. *Ethnoscopie* et configuration discursive de l'écriture migrante

Selon Jacques Chevrier :

[U]n certain nombre de configurations discursives qui prévalaient jusque-là [...] vont donc rechercher leur légitimité littéraire en se désengageant simultanément de la culture d'origine et de la culture d'accueil, en vue d'inscrire leur démarche dans un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires³⁷.

Deux traits s'imposent d'emblée par rapport aux limites de l'*ethnoscopie* littéraire ainsi tracées à grands traits : une centralité de la topique de la mobilité et de la figure du migrant.

Une topique de la mobilité : question de véhicule

Pour Patrice Nganang, la symbolique significative du bateau négrier serait profondément inscrite dans le roman de l'émigration, ce qui lui donne une profondeur historique³⁸. Dans *Un rêve utile*, les formes textuelles de ce symbole se perçoivent par le train que Galant Metro, installé à Loug, attend à la gare tous les mercredis³⁹ pour voir venir sa promise du village. C'est ce train qui a vu aussi débarquer le narrateur

35 Arjun Appadurai, *op. cit.*, p. 78.

36 Simon Harel recommande une distinction claire entre la littérature migrante et une littérature des communautés culturelles fondée sur l'ethnicité : « [L]a distinction entre les deux concepts est importante. En effet, la notion de littérature des communautés culturelles fait référence à la mise en forme de l'ethnicité, qui devient du même coup la transcription d'une réalité. L'écriture migrante, elle, suppose une modification du sujet dans l'élan même de la création qui s'apparente à une écriture en mouvement » (Simon Harel, *op. cit.*, p. 37).

37 Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de migritude », *art. cit.*, p. 99.

38 Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris, Homnisphères, 2007, p. 235.

39 Tierno Monénembo, *op. cit.*, p. 26, 52, 75 et 79.

à Loug⁴⁰. Dans *Bleu, blanc, rouge*, il s'agit de l'avion qui transporte Massala-Massala en France et celui qui le ramène menotté au pays⁴¹. Dans le cadre d'une autre étude, nous avons abordé cette dimension, évoquant le « régime nocturne accompagnant le trauma du départ... une trajectivité du nocturne qui produit un discours de la clandestinité, de la précarité, du squat⁴² ». Le train, l'avion, le migrant dans les fers...

Bleu, blanc, rouge articule l'un des discours les plus actualisés sur le phénomène de la migration. Il insiste sur la maturation de la décision du départ, sur les conditions (les pressions) avant le départ et le voyage vers Paris. Au surplus, comme la critique l'a souligné⁴³, la structure textuelle répond à cette dualité de l'espace Afrique/France, mais aussi de l'être et du paraître réinjectés dans le motif très référentialisé de l'ambiance des sapeurs (sorte de dandysme à l'africaine). Sewanou parle même d'un régime du binaire qui est le propre de l'écriture de Mabanckou. Ainsi, parmi des personnages dédoublés qui animent son « univers romanesque dans le jeu de la symétrie et dans le contraste, Massala-Massala [est] le doublon malheureux de Charles Moki, cet immigré trafiquant qui réussit, lui⁴⁴ ».

L'émigration – dont le point de chute est les bords de la Seine – rejaillit sur le petit monde du Congolais, au même titre que Moki dont le père, « un petit homme de rien du tout⁴⁵ » qui avait mis au monde un grand fils (quelqu'un qui a réussi en France, un *Parisien*), a vu son existence changer d'un coup grâce à la réussite de son fils. La mobilité sociale, l'ascension et le gîte en dur du père de Moki lui avaient attiré un respect et une place incontestables dans le conseil du quartier. L'émigration des enfants d'Afrique devient un ressort narratif, une causalité narrative puissante où la distance ouvre la voie au rire. La question du véhicule implique ainsi une *motilité*, soit une capacité à produire des mouvements, selon la sociologie de la mobilité. Ces motivations de la mobilité rendent légitime le mouvement.

Cet impact de l'émigration, doublé de l'apparition quêtée de ce fils lors de ses retours au village, montrent peut-être, dans le rire et l'exagération, les motivations du départ d'une jeunesse sans espoir d'avenir véritable sur place et pour laquelle Paris est encore le lieu de tous les possibles. Le rapatriement de Massala-Massala, « dans un avion qui peine dans les nuages⁴⁶ », correspond pour lui au retour d'une cyclicité plutôt qu'à un retour définitif au pays : « C'est une affaire d'honneur. Oui je repartirai pour la France⁴⁷. » Dans cet extrait, « l'ici » situe un peu plus *Bleu, blanc, rouge* dans le paradigme de la mobilité. Dans *l'incipit*, l'espace est flou, confirmant une désorientation qui situe d'emblée l'énonciation dans l'incertitude, dans une subjectivation presque absolue : « Je ne sais plus de quel côté se lève ou se courbe

40 *Ibid.*, p. 43-44.

41 Alain Mabanckou, *op. cit.*, p. 219.

42 Adama Coulibaly, « Écriture migrante et nouveaux territoires littéraires dans quelques romans africains francophones », dans Christiane Albert (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 255.

43 Jean-Jacques Dabla, « Sous le signe du binaire », *Notre librairie*, n° 146 (2001), p. 46-48.

44 *Ibid.*, p. 48.

45 Alain Mabanckou, *op. cit.*, p. 45.

46 *Ibid.*, p. 222.

47 *Id.*

le soleil. [...] Je n'ai plus aucun repère ici. [...] J'ai fini par ériger dans mon for intérieur l'espace qui me fait défaut⁴⁸. » Puis le texte se déroule sur cette incertitude de « l'ici » et c'est à la fin du roman que l'on saisit que Massala-Massala est en attente de son rapatriement dans son pays natal, après avoir passé dix-huit mois en prison.

Poussée à l'excès, l'indétermination du lieu instaure une sorte de prison intérieure subjective, d'où surgissent les propos du narrateur, comme pour rattraper les événements. Véritable « non-lieu⁴⁹ », une écriture de l'ici de l'énonciation subjective désigne *Bleu, blanc, rouge* comme une écriture de franchissement des frontières : la frontière est liquide, mouvante, et la mobilité inonde le texte. Si, pour le migrant, « Paris est [devenue] déjà familière⁵⁰ », son rapport à l'Afrique l'amène à considérer Paris, la France et l'Occident, de façon générale, comme une terre détachée. Dans *Un rêve utile*, le dispositif péritextuel évoquant « non de l'art mais de la ratée de Soudan et de Dahomey⁵¹ », citation d'Antonin Artaud, renvoie à cette dérive et à sa représentation.

Dans *Place des fêtes*, on retrouve l'image caractéristique du narrateur quittant la banlieue pour s'installer à Paris et conscient de « l'importance d'une adresse, [de] la nécessité de n'avoir pas une identité banlieue quand on a déjà une couleur trop tendance⁵² ». Plus comiquement, on retrouve aussi sa cousine aux gros seins qui, vivant en banlieue, « s'était taillée une adresse dans le XVI^e tout en vivant dans une ville trop tendance de la banlieue⁵³ ». Elle avait couché pour avoir cette adresse, pour pouvoir faire semblant ; une adresse qu'elle brandissait à tout bout de champ comme motif d'intégration. Ce syndrome du déplacement est si présent dans *Place des fêtes* que le papa du narrateur se fait établir un contrat qui lui permet de « rapatrier lui-même son cadavre avant que ça ne soit trop tard⁵⁴ ».

La prise en compte de ces mouvements pendulaires dit le mobile, le transfert, le passage et ses moyens, lieux privilégiés du roman migrant qui y élit les marques d'une littérature de la mobilité nouvelle. Ce point conduit au déplacement des hommes, des objets, des cultures, somme toute à l'*ethnoscape*, sorte de lecture des identités en transit, en transfert ou transférées.

La figure du migrant : les identités mouvantes

Dans une lecture collective, des lieux ethniques existent bien dans les textes soumis à l'analyse (pensons à un Château Rouge dans *Bleu, blanc, rouge*, à la description du XVIII^e dans *Place des fêtes*, ou à la petite communauté de Noirs à Loug dans *Un rêve utile*). Dans *Place des fêtes*, le narrateur décrit ainsi le quartier du XVIII^e où vivent les parents de son ami décédé :

48 *Ibid.*, p. 11.

49 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

50 Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 113.

51 Tierno Monénembo, *op. cit.*, p. 9.

52 Sami Tchak, *op. cit.*, p. 177.

53 *Ibid.*, p. 179.

54 *Ibid.*, p. 285.

[Les parents du défunt ami malien du narrateur] vivent dans le plus ethnique coin du XVIII^e arrondissement de Paris [...]. Il y a trop de regroupement racial là-bas. Et là où il y a regroupement racial, il y a toujours tendance ethnique et c'est un peu comme si la République reculait. Parce que ces gens ils ne se gênaient pas pour faire comme s'ils étaient toujours chez eux là-bas, avec des vraies manières de chez eux. Parfois pires que chez eux parce qu'ils sont plus libres en France que chez eux. [...] Du coup, ça engendre vite le bordel et la crasse⁵⁵.

Ces espaces de contact soulignent le premier aspect d'un spectre du mélange, de l'hybridation, du métissage entre l'ici et l'ailleurs. La saisie de la transposition des « éléments ethniques », dans le sens anthropologique des flux globaux, son dépassement par la dynamique des mouvements, des rencontres, présentent la face simple de l'*ethnoscopie*. Car l'intérêt réside à la fois dans le lien de ces espaces ethniques au reste de la société, tout autant que dans les certificats d'hébergement magiques ou les acquisitions de passeports qui peuvent changer la situation du migrant.

Au niveau individuel, il y a le personnage du migrant, entité « intradiégétique » dont la représentation est influencée par l'auteur, la figuration et la discursivité du premier étant liées à la présence et à la spécificité des conditions de vie de l'écrivain migrant.

On retrouve Andela, sa fille Lou ainsi que Rosa, sa servante, dans *L'Homme qui m'offrait le ciel* ; le narrateur et sa famille dans *Place des fêtes* ; Massala-Massala et l'ensemble des Parisiens dans *Bleu, blanc, rouge* ; le narrateur et la petite communauté d'immigrés de Loug dans *Un rêve utile*. La liste pourrait être allongée au gré des textes migrants. Dans ce lot de personnages, il y a ceux qui sont venus d'Afrique, qui y sont nés et dont l'arrivée en France correspond au déplacement d'un imaginaire, d'une vision du monde. Ils sont les migrants (émigrants ou immigrants), selon la position de l'énonciateur. Leurs enfants, de plus en plus nombreux dans les textes migrants, constituent la deuxième génération, celles des Français descendants de l'immigration. C'est ceux-là que l'on définit, en général, comme les sujets transnationaux. Avec eux, dit Paterson, « il y a une mise à distance d'un certain discours identitaire restreint au profit de l'éclatement, de l'hétérogène et de la mouvance⁵⁶ ».

L'ensemble de *Place des fêtes* est bâti autour d'un personnage qui use volontiers d'une localisation de la distanciation. Il décline une énonciation ambiguë et évoque constamment l'Afrique de son père, de ses grands-parents, dans une véritable contre-écriture du poème *Afrique* de David Diop⁵⁷. Il s'agit manifestement d'une écriture de la distanciation entre un ici posé comme « une possession », « un patrimoine », et un là-bas, un chez eux, un ailleurs : « Leur pays là-bas⁵⁸ », dit-il continuellement.

55 *Ibid.*, p. 165.

56 Janet M. Paterson, « Le sujet en mouvement : postmoderne, migrant et transnational », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1 (2009), p. 15-16.

57 « Afrique, mon Afrique / Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales / Afrique que chante ma grand-mère au bord de son fleuve lointain / Je ne t'ai jamais connue mais mon regard est plein de ton sang / Ton beau sang noir à travers les champs répandus [...] » (David Diop, *Coups de pilon*, Paris, Présence africaine, 1956).

58 Sami Tchak, *op. cit.*, p. 31.

Ou encore : « Papa, c'est un nègre de là-bas, leur dialecte de là-bas⁵⁹ » ; « c'est leur coutume de là-bas...⁶⁰ » ; « c'est que leur problème, ce n'est pas la France, c'est l'impasse chez eux, c'est que chez eux, il n'y a que l'agonie⁶¹ ». Ce relevé indicatif se veut l'écho d'un usage similaire dans *Un rêve utile* où, par le recours à des stéréotypes similaires, le racisme ne se déploie pas en une théorie ouverte, mais sous la forme insidieuse de propos anodins qui, en se répétant, martèlent l'immigré et affirment la pensée profonde du locuteur français de Lyon, notamment celle de Jean-Claude : « C'est qu'avec vous autres, Kagnawouroudais, faut pas hésiter à se méfier » ; « c'est vrai que chez vous, pour ce qui est de la gastronomie... » ; « c'est vrai que chez vous, pour ce qui est du savoir » ; « c'est vrai que vous, pour ce qui est de diriger... » ; « c'est vrai que, chez vous, il en faut pas beaucoup dans la tête pour entrer au gouvernement »⁶². Ainsi, cette récupération du positionnement et du discours du Français participe d'un discours de l'intégration qui se paye d'un positionnement idéologique ambigu pour l'Africain.

Un point qui réunit le migrant et ses descendants est ce rapport singulier au système onomastique. La récurrence de l'anonymat souligne qu'il y a une crise du nom, ou une crise de la nomination, et si la technique peut être liée à une tendance d'écriture plus ouverte (depuis au moins le Nouveau Roman français), son analyse, dans le cas spécifique du roman migrant africain, peut livrer aussi des raisons différentes. Il peut sembler curieux que ce soit dans la deuxième partie de *Bleu, blanc, rouge*, au sous-titre « Paris », que le personnage de Massala-Massala rappelle son nom, mais cela relève d'une technique de cohérence et de lisibilité textuelles qui accentue la crise, la perte, l'oubli ou la dérision : « Massala-Massala. Le même nom répété deux fois [et qui] veut dire : ce qui reste, ce qui demeure demeurera⁶³. » Alors qu'il pensait, avant d'entrer dans l'espace de Paris, avant l'émigration, que « le nom était éternel, immuable [et] reflétait l'image d'un passé, d'une existence, d'une histoire de famille, [...] que le nom était sacré », Massala-Massala s'est vu obligé d'adopter des noms nouveaux (Marcel Bonaventure et Eric Jocelyn-George), devenant une sorte de véritable caméléon ou d'acteur de cinéma, « Massala-Massala, alias Marcel Bonaventure, alias Eric Jocelyn-George⁶⁴ ». De fait, dans le petit monde des immigrés qu'il fréquente, tous ont des sobriquets, des noms de circonstances. Entre les Préfet, Conforama, Italien, Zaïrois, Benos, Le Piocheur et autres, tout ce monde joue à être quelqu'un d'autre.

Dans *Un rêve utile* et *Place des fêtes*, le « je » réfère à la fois au personnage principal et au personnage narrant. Il faut attendre la page cent seize d'*Un rêve utile* pour savoir que le narrateur-personnage se nomme Mamadou. Toutefois, la mention unique de son nom par un étranger (au nom parodique de Tartarin) donne toute la mesure de la circonspection avec laquelle il faut la prendre. Le narrateur de *Place des fêtes*, sous le couvert de la technique du déjà entendu (sorte de quiproquo

59 *Ibid.*, p. 43.

60 *Ibid.*, p. 203.

61 *Ibid.*, p. 31.

62 Voir, respectivement : *ibid.*, p. 65, 109, 140, 154 et 168.

63 Alain Mabanckou, *op. cit.*, p. 107.

64 *Ibid.*, p. 181.

couvert) tourne le lecteur en ridicule : « Je vous ai déjà dit mon nom ? Très bien. Quel vilain nom ! Ne riez pas, soyez gentils et compatissants. Vous savez, je ne l'ai pas fabriqué moi-même. Ce sont les origines de mes parents qui veulent ça⁶⁵ ! » Dans une œuvre comme *L'Homme qui m'offrait le ciel*, aucun des personnages n'a de nom patronymique. Si, chez Beyala, l'écriture de l'intime et de l'autofictionnalisation bute contre un artifice de la fictionnalisation, les personnages se contentant de simples noms (François, Andela, Lou, Rosa et autres), le narrateur de *Place des fêtes* use d'un système nominatif à caractère affectif, mais trempé dans une dérision où la truculence le dispute au sacrilège. Ses parents sont « papa », « l'improbable géniteur »⁶⁶, « maman, qui fait pute au pays des hommes intègres » ou dont « le derrière a le casier judiciaire très chargé »⁶⁷, sa « cousine qui a de gros seins », ses « deux sœurs qui font la pute en Hollande »⁶⁸. Tous les personnages du texte, à l'exception de la chanteuse Lââm, sont dans ce registre de désignation.

Pour Lydie Moudileno, le migrant des textes de la nouvelle génération a acquis un « sens de l'orientation qui se manifeste par le manque de vertige et de saisissement au milieu de la foule blanche⁶⁹ », par toute chose qui se concrétise « dans un travail préalable d'appropriation de la topographie parisienne par l'imaginaire⁷⁰ ». On pourra ajouter qu'une partie de l'identité mouvante est liée à cette nouvelle stratégie de conquête pour mieux s'intégrer. L'entrée dans un espace nouveau signifie la perte identitaire dans un paradigme de la transfiguration à la limite.

Ce trait de la débrouillardise dangereuse explique, en partie, les multiples identités des personnages. Le déplacement même d'un paysage ethnique, son errance, explique cette remise en cause identitaire. En effet, l'écriture de l'*ethnoscopie* ne peut être celle de l'identité fixe, fixée. Elle est plutôt celle de la dislocation/recomposition, celle d'une dérive, d'un largage des amarres et du déplacement.

Il est juste de parler de stratégie de contournement (à partir de ces noms fluctuants, camouflés, banalisés ou recomposés), mais une telle écriture donne le sentiment d'une débrouillardise malsaine de la communauté dont elle participe de la mise à l'index, tout autant que le lectorat africain goutte de moins en moins à cette écriture qui s'éloigne de ses réalités. Il est vrai que nombre de migrants ont tant « fantasmé leur pays natal qu'il[s] ne souhaite[nt] plus y vivre⁷¹ ». Leurs identités mouvantes et recomposées, la migration et la mobilité de l'imaginaire participent d'une écriture de la mobilité lisible dans l'émergence d'espaces de contact et de recomposition des identités.

L'*ethnoscopie*, le paysage ethnique recomposé, en mouvement ou en transit, est ainsi une tentative de nommer et de figer... l'entre-deux. Or, ce lieu, ou cet « entre états », qui nourrit les écritures migrantes, pose la question de sa propre analyse et de sa réception.

65 Sami Tchak, *op. cit.*, p. 11.

66 *Ibid.*, p. 177.

67 *Ibid.*, p. 85.

68 *Ibid.*, p. 36.

69 Lydie Moudileno, *op. cit.*, p. 113.

70 *Id.*

71 Calixthe Beyala, *op. cit.*, p. 15.

3. Entre-deux, une marche sur des sables mouvants

De ces textes migrants, la critique rappelle une certaine extranéité de leurs discours qui souvent méconnaissent la profondeur des réalités sociales et politiques des États africains en crise de croissance et en quête de repères solides. C'est que ces récits produisent, bien souvent, un discours dont la toile de fond est la secondarité.

Écriture de l'impertinence : question de ton

Sans entreprendre ici une lecture fouillée de la question des affects, à partir de travaux comme ceux de Karen Gould⁷² et de Walter Moser⁷³ – qui opèrent une lecture des textes à partir de l'affect nostalgique qui traverse les récits contemporains –, l'on peut se poser la question de la lecture de l'écriture migrante à partir d'affects qui la traversent. Si l'exil forcé, l'immigration professionnelle, la conquête du paradis du nord peuvent produire la mélancolie ou la nostalgie qui sont les affects avec lesquels nous pensons aujourd'hui, selon Moser, la tonalité générale engendrée par ces affects semble être l'impertinence.

L'entre-deux, la distance, autorise l'impertinence, l'outrecuidance, le crime de lèse-majesté et de frustrations ainsi que le persiflage à l'encontre des autorités des pays d'origine. En installant, dans la distance, la mobilité – mais aussi l'esquive et la métaphore de la liquidité spatiale – comme point focal, l'écriture migrante appelle la loquacité, l'hardiesse du discours des auteurs. Or, pour le lecteur installé en Afrique et qui a un horizon d'attente précis, façonné par la conception d'un art presque toujours utilitaire, l'agacement resurgit comme l'effet produit par ces textes qui se désintéressent de l'Histoire du pays natal et dont le dénominateur commun est d'être un discours d'apparence ludique. Des auteurs migrants comme Kossi Efoui ont rappelé leur refus de l'engagement, tout comme Monénembo a rejeté « l'identité badge ». Simon Harel parle d'une « résistance réelle [de] certaines écritures d'auteurs à l'égard d'[une] normalisation de l'identité collective⁷⁴ ». La volée de bois vert que certains critiques ont infligée à ces auteurs, « traîtres » à la patrie et au continent, illustre cette résistance.

Monénembo avoue avoir écrit *Un rêve utile* comme il le voulait, sans aucune pression éditoriale, après la consécration de son roman *Les Écailles du ciel* (Grand prix d'Afrique, 1986). Cela explique peut-être cet aveu de la dérive : « Non de l'art mais de la ratée de Soudan et de Dahomey⁷⁵. » Ce refus des contraintes, allant de soi pour ces écrivains, est insoutenable pour les critiques constamment en quête de stratification, de délimitation pour catégoriser, classer les auteurs et les faire rentrer dans des mouvements, des époques ou, plus simplement, des anthologies. Où classer des auteurs qui refusent d'être Africains pour être simplement des écrivains ? Où classer des textes comme *L'Homme qui m'offrait le ciel*, avec une histoire presque rose, loin des réalités africaines ? Andela n'effectue qu'un seul voyage au Togo et

72 Karen Gould, « La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2 (1999), p. 71-82.

73 Walter Moser, « Mélancolie et nostalgie : affects de *Spätzeit* », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2 (1999), p. 83-103.

74 Simon Harel, *op. cit.*, p. 39.

75 Tierno Monénembo, *op. cit.*, p. 9.

si elle évoque de temps en temps que « les souvenirs de l'Afrique l'envahissent⁷⁶ », c'est pour mieux vitupérer l'avidité des uns et l'incapacité des autres. Sa conduite rappelle l'analyse selon laquelle les écrivains et les personnages migrants marquent de plus en plus « leur volonté de s'intégrer à la société⁷⁷ » occidentale. Sous cet angle, l'historiographie des auteurs africains installés sur les bords de la Seine semble marquée par le passage progressif d'une écriture de l'engagement des premières générations, qui se mue chez nombre de ces écrivains de la mîgritude en écriture de l'agacement, voire de « langagement », selon l'expression de Lise Gauvin⁷⁸. Le résultat est souvent une déception du lectorat et des critiques africains.

En effet, comment lire les élucubrations lubriques du narrateur de *Place des fêtes* ? L'agacement du lecteur y est lié à cet impertinence du ton du narrateur dont la naissance de la parole dans un espace autre, « un pays où on [lui] a donné au biberon la liberté de parole⁷⁹ », lui permet de « causer avec sa liberté tricolore⁸⁰ » et d'être un simple « obsédé sexuel et textuel intraitable⁸¹ ». Comment lire *L'Homme qui m'offrait le ciel* et y trouver un intérêt quand l'intrigue, presque anecdotique, porte sur la relation amoureuse d'une écrivaine (noire, il est vrai), Andela, et d'une célébrité, François Ackermann, quand la représentation du continent ou même de la communauté noire de Paris y est minimale et caricaturale ?

L'agacement est multiple : il y a celui du critique qui se demande, à l'analyse, ce que ces textes, en dehors de leur relief particulier, apportent à la littérature francophone subsaharienne. Il y a aussi l'agacement d'un lectorat africain qui ne se retrouve plus, sinon de moins en moins dans ces textes à la facture très éloignée de ses préoccupations. Agacement, car l'édition propose, à ce lectorat, des textes qui, en définitive, ne semblent pas lui être destinés prioritairement dans le pacte d'écriture des auteurs.

L'impertinence trouve l'un de ses fondements dans la faiblesse de l'historicité de ces textes, qui dépasse de loin l'analyse selon laquelle

lorsque l'écrivain s'engage sur la voie du mythe, de la légende, c'est un récit qui effectue un travail de l'imaginaire destiné à capturer un pan d'Histoire collective, et à confronter le présent à un passé glorieux, mais aussi, parfois lourd de contradictions et de faiblesses⁸².

Le rapport houleux du narrateur de *Place des fêtes* à son géniteur confirme cette question de l'identité. Dans leur rapport à l'Histoire de l'Afrique, ces textes s'installent dans une démarche de déconstruction. Ainsi, dans *Place des fêtes*, entre ce fils impertinent et son père qui le traite de « vendu », s'enfile une métaphore, une allégorie de l'écriture migrante qui joue de tout, à commencer par l'Histoire de

76 Calixthe Beyala, *op. cit.*, p. 54.

77 Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de mîgritude », *art. cit.*, p. 97.

78 Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

79 Sami Tchak, *op. cit.*, p. 169.

80 *Ibid.*, p. 168.

81 *Ibid.*, p. 162.

82 Odile Cazenave, *op. cit.*, p. 214.

l'Afrique, peut-être parce que l'essentiel du niveau axiologique se loge dans une écriture de la secondarité.

L'écriture de la secondarité : question de profondeur

L'agacement est le corollaire direct de cette réorientation de l'horizon d'attente de nombre de ces textes et de leur ton, faisant entorse à la bienséance : des textes inscrits résolument dans une exacerbation de l'écriture du sexe, de la crudité, du goût pour le scatologique, du morbide, du sadique, de la puanteur, souvent du tératologique. De fait, le paradigme est celui de l'écriture jouissive, à partir de thèmes jusqu'alors pudiquement évoqués dans le roman africain (l'homosexualité, l'inceste et autres) ; ce que Pierre N'Da nomme le « dévergondage textuel⁸³ ». Mais Simon Harel ne mettait-il pas déjà en garde en décrivant le tournant de la littérature migrante comme le passage de l'écriture « d'une mémoire culturelle individuelle et non synthétique qui s'oppose à la mémoire nationale commémorative⁸⁴ » ? Aussi faudrait-il soumettre ces œuvres dites migrantes à une pragmatique nouvelle de la lecture, pour leur donner des chances de survie et mieux rendre compte de leur richesse.

Dans un chapitre intitulé « le paradoxe du lectorat⁸⁵ », Cazenave met en lumière les risques d'une mauvaise interprétation des textes migrants africains. Le risque plane sur le lectorat africain (dans un contexte d'urgence, une bonne partie de celui-ci a des attentes presque figées car forgées, dans une vision utilitaire de l'art et de la question de l'engagement de l'intellectuel) ou même sur le lecteur occidental (au regard de la position de ces textes qui montrent souvent le migrant resquillant les règles et les lois sociales pour pouvoir s'intégrer). Globalement, le risque est de « passer à côté de la charge ironique du texte, ne pas en voir l'ambivalence, le récit va se lire au premier degré, et les limites entre fiction et réalité risquent de se confondre⁸⁶ ».

Avec la problématique de la secondarité, le roman migrant touche la question du sens dans la littérature et l'art contemporains, depuis au moins le roman dit postmoderne. Walter Moser propose la secondarité comme un des cinq traits de la *Spätzeit*⁸⁷. Plus simplement, le sens est différé, voire sous-entendu, mais jamais dans l'immédiateté du texte ni dans son sens premier. Moser ne manque toutefois pas de relever la difficulté qu'entraîne un tel système du sens. La secondarité implique un comportement sophistiqué qui « présuppose une compétence réelle de lecture », « une parfaite compétence culturelle et esthétique », « un degré de sophistication et

83 Pierre N'Da, « Transgressions, dévergondage textuel et stratégie iconoclaste dans le roman africain », dans Amadou Koné (dir.), *Lumières africaines*, New Orleans, University Press of the South, 1997, p. 75-82.

84 Simon Harel, *op. cit.*, p. 148.

85 Odile Cazenave, *op. cit.*, p. 220-225.

86 *Ibid.*, p. 221.

87 Walter Moser traduit *Spätzeit* par « époque tardive » ou « temps de la décadence », ou même « temps qui arrive tard ». Les cinq traits qu'il détermine sont : la secondarité, la perte de l'énergie, la déchéance, la saturation culturelle et la postériorité (Walter Moser, *art. cit.*, p. 84-87).

de complexité dans le comportement esthétique ». Le schéma qu'il évoque à propos d'un film qui se veut une critique de la pornographie et finalement « consommé » comme un film pornographique, peut être rappelé dans le cadre de la performance de nombreux textes migrants.

Dans une telle démarche, *Place des fêtes* apparaît, en son genre, comme une véritable audace, avec un personnage principal qui embouche le discours du Front national ou qui s'installe dans une délectation jubilatoire des frasques lubriques de sa mère racontées avec gourmandise (dans le sens d'un véritable plaisir du texte comme l'entendait Barthes). Hyperréalisme, humour noir ou caustique, les techniques sont nombreuses, dont celle de la forte trame parodique installée comme marque de fabrique des textes. En surprenant sa mère culbutée par un jeune « qui n'a même pas son âge », le narrateur lance :

Moi, je dois vous le dire, je suis très fier de Maman. Vous ne pouvez pas savoir combien ça vous fait plaisir de savoir que votre maternelle, même les gosses à peine sortis de l'adolescence lui rentrent dedans⁸⁸.

Comment comprendre un tel extrait ? Technique d'humour noir sur fond de resémantisation lexicale, antiphrase et effet de dialogisme qui installent le texte à la fois dans l'ambivalence et l'indifférence (qui concentrent, entre autres, le dépit et la rage, la différance), techniques du second degré.

Dans *Un rêve utile*, on se retrouve à suspecter un sens caché dans cette petite communauté de Loug – où tous sont un peu fous, certains hypocondriaques, d'autres exhibitionnistes –, au-delà de ce mythe de Sisyphe de Massala-Massala, le narrateur et personnage central de *Bleu, blanc rouge*, qu'un Charter ramène en Afrique et qui marque son acharnement à revenir à Paris dès que l'avion l'aura déposé.

Dans le cas spécifique du roman migrant, on est donc réduit à voir une sorte de point aveugle de la secondarité ; secondarité qui servirait systématiquement à dédouaner même les textes insuffisamment écrits. Ainsi, nous autorisons-nous à dire la déception que l'on peut éprouver à la lecture de *L'Homme qui m'offrait le ciel*. Peut-être ne l'avons-nous pas suffisamment lu. Dans ce contexte, la mise en garde et l'exhortation à un recours à une nouvelle pragmatique de lecture nous rattraperaient et nous situeraient du côté d'une arrière-garde critique sans ménagement. Mais l'on peut aussi avoir raison face à un texte qui donne trop dans le lieu commun d'une écriture autofictionnelle, intimiste, simple, trop simple, qui autorise à la rapprocher de ce que la paralittérature fait de plus stéréotypé et de codé. Or, les grandes œuvres nous ont appris que la littérature, à l'ère de l'impureté postmoderne, naît bien souvent des transgressions des genres codés, fussent-ils de la paralittérature.

Si *L'Homme qui m'offrait le ciel* a été produit et publié pour maintenir la tension d'une présence sur les médias, il donne force à la remarque selon laquelle, en France, certains auteurs d'origine africaine sont entrés dans la dynamique de « bestsellerisation ». Une telle lecture ou interprétation suggère que le roman migrant africain au sud du Sahara s'inscrit bien dans la problématique d'une écriture africaine

figée et, plus largement, dans celle de la mondialisation, faite de mobilité des motifs et de mobilité des imaginaires.

À partir de la question initiale, soit comment lire les écritures migrantes alors qu'elles prospèrent sur l'extrême contemporain et le mouvant, l'on a proposé une adaptation de la grille de l'*ethnoscape* d'Appadurai qui tente une mise en forme des déplacements culturels dans le cadre général de la globalisation. Ce cadrage a permis de démontrer, à partir de quatre romans d'auteurs migrants d'origine africaine, que l'*ethnoscopie* littéraire peut fournir une spectralité de la mobilité considérée dans ses dimensions physiques, axiologiques et épistémologiques.

Au fond, la difficulté d'analyse est tout aussi bien liée à l'objet d'étude qu'à une habitude de lecture sécularisée. L'entre-deux des écritures migrantes, comme l'ont montré les textes, est un défi face aux attentes du lectorat. Ce dernier est confronté à une exploration de plus en plus hardie d'imaginaires à la dérive et non plus amarrés au pays natal, à « l'identité badge ». La critique se retrouve ainsi avec une production qui, en négociant avec ses propres limites, pousse toujours un peu plus loin les frontières du scriptible et du lisible. C'est une question de frontières meubles, qui bougent, entraînant avec elles l'empire du signe et du sens.

Références

- ALBERT, Christiane, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.
- AMEDEGNATO, Ouzouf Sénamin (dir), « L'immigration et ses avatars », *Palabres*, vol. 7, n° 1-2 (2007).
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*], traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2001 [1996].
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BERROUËT-ORIEL, Robert, « L'effet d'exil », *Vice versa*, n° 17 (décembre 1986-janvier 1987), p. 20-21.
- BEYALA, Calixthe, *L'Homme qui m'offrait le ciel*, Paris, Albin Michel, 2007.
- CAZENAVE, Odile, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CHARTIER, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 2 (2002), p. 303-316.
- CHEVRIER, Jacques, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de migritude », *Notre librairie*, n° 155-156 (2004), p. 96-100.
- , « Présence du mythe dans la littérature africaine », *Notre librairie*, n° 144 (2001), p. 46-55.
- COULIBALY, Adama, « Écriture migrante et nouveaux territoires littéraires dans quelques romans africains francophones », dans Christiane ALBERT (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 249-262.
- DABLA, Jean-Jacques, « Sous le signe du binaire », *Notre librairie*, n° 146 (2001), p. 46-48.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DIOP, David, *Coups de pilon*, Paris, Présence africaine, 1956.
- GASQUY-RESCH, Yannick, « Écritures migrantes », dans Yannick GASQUY-RESCH (dir.), *Littérature du Québec : histoire littéraire de la francophonie*, Paris, EDICEF / AUPELF, 1994, p. 235-241.
- GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- GOULD, Karen, « La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2 (1999), p. 71-82.
- HAREL, Simon, *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur (Théorie et littérature), 2005.
- LABORDE, Denis, « Des pêcheurs de baleines aux joueurs de pelote. Tentative de de construction d'une identité basque au Québec », *Zainak, Cuadernos de Antropología – Etnografía*, n° 22 (2003), p. 39-58.
- MABANCKOU, Alain, *Bleu, blanc, rouge*, Paris, Présence africaine, 1998.

- MAMBENGA-YLAGOU, Frédéric, « Être ou ne pas être : la littérature africaine de l'immigration n'existe pas », *Palabres*, vol. VII, n° 1-2 (2007), p. 273-285.
- MONÉNEMBO, Tierno, *Un rêve utile*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- MOSER, Walter, « Mélancolie et nostalgie : affects de *Spätzeit* », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2 (1999), p. 83-103.
- MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
- N'DA, Pierre, « Transgressions, dévergondage textuel et stratégie iconoclaste dans le roman africain », dans Amadou KONÉ (dir.), *Lumières africaines*, New Orleans, University Press of the South, 1997, p. 75-82.
- NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris, Homnisphères, 2007.
- PATERSON, Janet M., « Le sujet en mouvement : postmoderne, migrant et transnational », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1 (2009), p. 10-18.
- ROBIN, Régine, « Sortir de l'ethnicité », dans Jean-Michel LACROIX et Fulvio CACCIA (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Éditions Triptyque, 1992, p. 25-41.
- TCHAK, Sami, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.
- TURGEON, Laurier, « Le paysage. Construire une "ethnoscopie" basque au Québec », *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris / Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Presses de l'Université Laval, 2003, p. 129-160.
- URRY, John, *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière pour la sociologie ?* [*Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*], traduit de l'anglais par Noël Burch, Paris, Armand Colin, 2005 [2000].
- WABERI, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135 (1998), p. 8-15.



L'Étoile noire de Michelle Mailet : traces mémorielles de l'esclavage dans les camps nazis¹

NADÈGE VELDWACHTER

Comment commémorer différemment ? Comment échapper au franco-centrisme, voire à l'eurocentrisme [...] ? Comment réaliser une critique efficace de l'historiographie porteuse de tant de mythes ? Qui commémore, que commémore-t-on, à l'intention de quel public ? Quels rapports s'établissent entre pouvoir « commémorateur » et histoire ? Quelle perception de l'histoire le temps et l'acte commémoratifs produisent-ils ?

— Nelly Schmidt²

Cette salve de questions fait écho à l'indignation qui secoua la communauté antillaise quant à la teneur des cérémonies officielles visant à célébrer le 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises³. Cette mouvance contestataire, et intellectuelle et populaire, sembla augurer un nouveau cadre interprétatif. Les problématiques qui en émergèrent ont focalisé l'attention sur le rôle de la mémoire de l'esclavage et ses divers usages par certains membres des classes politique et historienne en France. D'aucuns n'y ont vu qu'un bel ordonnancement de déclarations inaptes à contrer l'inflexion critique apologétique qui a longtemps régi les paradigmes, argumentaires et symboles de l'historiographie de l'empire colonial français. Pour autant, déferée devant l'opinion publique, la production politisée d'un passé colonial, dénuée de toute responsabilité,

1 Cet article a été rédigé, en partie, grâce à une résidence EURIAS à l'Institut d'études avancées de Paris, avec le soutien du 7^e Programme cadre de recherche et développement de l'Union européenne, ainsi que de l'État français dans le cadre du programme « Investissements d'avenir » géré par l'Agence nationale de la recherche (ANR-11-LABX-0027-01 Labex RFIEA+).

2 Nelly Schmidt, « Commémoration, histoire et historiographie : à propos du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises », *Ethnologie française*, vol. 29, n° 3 (1999), p. 453.

3 À ce propos, voir l'article particulièrement instructif de Catherine Reinhardt, « Slavery and Commemoration : Remembering the French Abolitionary Decree 150 Years Later », dans Alec Hargreaves (dir.), *Memory, Empire, and Postcolonialism : Legacies of French Colonialism*, Lanham, Lexington Books, 2005, p. 11-36.

ne put résister à l'inflation mémorielle « par en bas » qui mit en échec les grands systèmes idéologiques d'une histoire estampillée par la République.

Inspiré du malaise et des interrogations de Nelly Schmidt quant aux formes de silence institutionnalisé du savoir sur les colonies⁴, le présent article se propose de les ouvrir sur un débat connexe, par le biais d'un cas très peu connu aussi bien en histoire européenne qu'en études francophones : la mémoire des victimes antillaises des camps de concentration nazis durant la Seconde Guerre mondiale. Si l'engagement des « Dissidents » antillais aux côtés des Forces françaises libres a été en partie documenté⁵, le cas particulier des déportés politiques et résistants antillo-guyanais dans les camps de concentration sur les territoires du Reich allemand a fait l'objet de très peu d'analyses savantes. Le travail de Serge Bilé ayant dûment été pris en compte, ces recherches nous laissent dans l'expectative d'un investissement de la pensée conciliant réflexion savante et constat politique au regard des relations, pour le moins conflictuelles, entre histoire et mémoire dans le paysage politique et académique du monde francophone. L'intention ici est de décloisonner les études sur l'Holocauste et les études postcoloniales afin que « *their shared focus on oppression, trauma, victimhood, exile, diaspora and memory [...] open [...] up the possibility [...] of a broad model of analysis*⁶ », et ce, afin de pourvoir une histoire caribéenne qui se veut « multidirectionnelle⁷ ».

Le roman *L'Étoile noire* de Michelle Mailet⁸, cahier de notes d'une jeune femme noire martiniquaise emportée dans les affres des camps allemands, se prête à une réflexion avertie sur l'intentionnalité d'un genre littéraire fusionnant les formes classiques des récits sur l'Holocauste à celles du « *slave narrative* »⁹. Cette hybridité narrative invite à réfléchir sur la construction en miroir des processus et conditions de production de certains pans de l'histoire antillaise et sur le jeu subtil de présence/absence subséquent à leur apprivoisement ou délitement de l'histoire officielle de la Seconde Guerre mondiale. La valeur analytique ajoutée d'une lecture à contrefil qui nous amène au cœur des camps nazis est d'opérer un renversement où c'est au regard d'une certaine épistémè tributaire d'un passé esclavagiste que l'émancipation d'un discours formaté de l'Histoire se joue pour les Antillais entraînés dans les vicissitudes du régime de Vichy et des persécutions nazies. Il ne s'agit pas

4 Nelly Schmidt, *art. cit.*

5 Eric Jennings, *Vichy sous les tropiques. La révolution nationale à Madagascar, en Guadeloupe, en Indochine, 1940-1944*, Paris, Grasset, 2004 ; Euzhan Palyc (réalis.), *Parcours de dissidents*, France 5 / JMJ Productions / OF2B Productions, 2005 ; Eliane Sempaire, *La Guadeloupe antillaise, 1940-1943 / Vichy en Guadeloupe*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011.

6 Max Silverman, « Interconnected Histories : Holocaust and Empire in the Cultural Imaginary », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 62, n° 4 (2008), p. 418.

7 Terme emprunté à Michael Rothberg, *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

8 Michelle Mailet, *L'Étoile noire*, Paris, Oh ! Éditions, 2006 [1990]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par l'abréviation *EN*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

9 Voir l'article de Renée Larrier, « "Crier/Écrire/Cahier" : Anagrammatic Configurations of Voice in Francophone Caribbean Narratives », *The French Review*, vol. 69, n° 2 (1995), p. 275-283.

alors de dresser l'un contre l'autre les concepts de mémoire et d'histoire, mais de les conjuguer afin de faire ressortir un savoir, non pas partisan ou instrumentalisé, mais un savoir-outil au service d'un cumul lénifiant des connaissances.

Pour rendre aux préoccupations qui nous concernent la mesure des contentions dont elles ont fait l'objet, il importe, en un premier lieu, de se référer aux différents contextes discursifs dont elles émergent. En effet, greffer le partage d'une expérience existentielle comme celle des camps de concentration à des membres de communautés aussi éloignées géographiquement que les Juifs européens et les Caribéens, peut faire l'objet de longues controverses. Appuyons ce détour explicatif sur un rappel conceptuel en deux temps : le premier est relatif à la question épineuse de « l'unicité de la Shoah » et le deuxième est lié à l'intimation au cosmopolitisme de la notion de mémoire.

Il ne saurait être question de revenir ici sur le travail sans relâche du peuple juif pour la reconnaissance et la mémoire du génocide hitlérien, travail qui a fait de l'Holocauste le cadre référentiel par excellence de la pensée sur le Mal et qui a contribué à l'inscrire comme évènement unique dans les conventions commémoratives de multiples pays occidentaux. Il est, en d'autres termes, devenu l'aune à laquelle les drames collectifs doivent être mesurés pour acquérir légitimité.

Loin de constituer un espace verrouillé par une architecture théorique stable, la thèse de cette unicité a fait la part belle autant à ses partisans qu'à ses contradicteurs. S'il n'est pas le seul, Jean-Michel Chaumont est parmi ceux à avoir le plus habilement fait ressortir l'achoppement, à l'échelle scientifique, que symbolise le compas moral de l'exception¹⁰. Selon le critique, retrancher la Shoah – indéniablement appréhendée comme point de bascule dans l'horreur de la guerre – du projet global national-socialiste dans lequel il s'inscrit, ne mène qu'à deux issues : l'inintelligibilité de toute perspective comparatiste et la sape de reconnaissance statutaire en tant que victimes pour les autres groupes de personnes persécutées par le nazisme. Or, cette reconnaissance fonde un certain droit de restitution du passé aussi bien que sa transmission dans le présent. Autrement dit, pour le critique, la formation de deux modèles de mémoire conflictuels, l'un antifasciste, l'autre judéo-centré, a servi les enjeux de positions juridiques cherchant à circonscrire, à un groupe défini, les « légataires universels » d'un devoir de mémoire. Sur le plan scientifique, cette querelle a abouti à une désarticulation ayant pour vocation d'essaimer de nouveaux savoirs à propos des expériences de multiples victimes, soient-elles Arméniennes, Tziganes, Indiennes, Noires, handicapées, opposants politiques, femmes, communistes ou homosexuelles.

A contrario, étirer cette volonté d'unicité en sens inverse est porteur d'un foisonnement d'enseignements. La dynamique multivalente de l'approche conceptuelle de l'Holocauste a déjà été démontrée sur le plan théorique et a formé école pour nombre de critiques d'après-guerre. L'acuité intellectuelle d'Aimé Césaire,

10 Jean-Michel Chaumont, « Connaissance ou reconnaissance ? Les enjeux du débat sur la singularité de la Shoah », *Le Débat*, vol. 5, n° 82 (1994), p. 69-89 ; *La Concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, Paris, La Découverte, 2002.

Frantz Fanon, Hannah Arendt, Paul Gilroy, Dirk Moses ou Dan Stone¹¹, a contribué à prendre la pleine mesure des entrelacs et filiations entre esclavage, impérialisme et totalitarisme, d'une part, et du caractère inévitablement transculturel de la faculté d'empathie, d'autre part. De son côté, Michael Rothberg désigne ces recoupements de lignes interprétatives sous l'appellation de « mémoire multidirectionnelle », mettant en exergue de la sorte leur nature « palimpsestueuse »¹².

Loin de vouloir construire une histoire antillaise par effet de miroir, nous ferons ressortir, du roman de Maillat, le dess(e)in d'une narration où l'expérience commune de domination, de déshumanisation et de violence indicible forge un double mouvement d'appartenance et de différence par rapport à l'histoire européenne. On ne saurait trop souligner que la prise en considération de la multiplicité des expériences n'ajoute pas seulement à l'analyse du fascisme, mais produit une analyse différente. Au lieu d'une parcellisation des savoirs et plus qu'un croisement, il s'agit de montrer de quelle manière, ainsi que l'article Rothberg :

*Our Relationship to the past does partially determine who we are in the present, but never straightforwardly and directly, and never without unexpected or even unwanted consequences that bind us to those whom we consider other. When the productive intercultural dynamic of multicultural memory is explicitly claimed, [...] it has the potential to create new forms of solidarity and new visions of justice*¹³.

Le deuxième pan explicatif mentionné précédemment porte sur la notion de mémoire et les rapports qu'elle entretient avec celle de mondialisation. Les travaux de l'anthropologue Arjun Appadurai¹⁴ ont été précurseurs dans la monstration de la jointure nodale entre mémoire et global. Ainsi, l'idée de trajectoires mémorielles affranchies d'un cadre référentiel mondialisé doit-elle être repensée :

Memories migrate from one continent to another with individuals. Wars and genocide, natural disasters, famine, financial crises and economic decline weigh heavily on individuals and break up communities, disrupting and dislocating their cultural traditions and personal memories. As migrants carry their heritage,

11 Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002 ; Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955 ; Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 ; Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010 ; A. Dirk Moses, « Conceptual Blockages and Definitional Dilemmas in the "Racial Century" : Genocides of Indigenous Peoples and the Holocaust », *Patterns of Prejudice*, vol. 36, n° 4 (2002), p. 7-36 ; Dan Stone, « The Historiography of Genocide : Beyond "Uniqueness" and Ethnic Competition », *Rethinking History*, vol. 8, n° 1 (2004), p. 127-142. Pour plus de détails, consulter également Stef Craps et Michael Rothberg, « Introduction : Transcultural Negotiations of Holocaust Memory », *Criticism*, vol. 53, n° 4 (2011), p. 517-521.

12 Michael Rothberg, *op. cit.* ; voir aussi : Michael Rothberg, Debarati Sanyal et Max Silverman, « Noeuds de mémoire : Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture », *Yale French Studies*, vol. 118-119 (2010), p. 1-2.

13 Michael Rothberg, *op. cit.* p. 5.

14 Arjun Appadurai, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

*memories and traumas with them, these are transferred and brought into new social constellations and political contexts*¹⁵.

Appréhender ces réverbérations mémorielles comme des ricochets rebondissant par-delà une géographie bien délimitée permet d'éviter les écueils de toute pensée organiciste, voire l'essentialisation des appartenances. Les branchements qu'elle engendre, les « routes de mémoire » pour employer l'expression de Paul Gilroy, sont particulièrement avérés dans le cas des ultramarins. Les divers courants historiographiques de la construction de l'identité des régions et habitants formant l'empire colonial, au lieu de germer sous une forme endogène, sont intimement liés à des dynamiques amorcées en Europe. Ce sont donc là autant d'espaces et d'individus porteurs d'une histoire faite de croisements entre « ici » et « ailleurs » et, en somme, héritiers d'une histoire faite de confluences autorisant une perspective qui va au-delà d'une représentation faussement interprétée comme étriquée dans une quelconque insularité.

Si l'on accepte de considérer ces remarques comme des hypothèses, c'est à présent leur imbrication dans le contexte littéraire que compose Mailet qu'il convient de circonscrire.

À Bordeaux en 1943, Sidonie Hellénon, jeune martiniquaise employée au service d'une famille juive, est arrêtée accompagnée de ses deux enfants lors d'une rafle. Ils partageront le sort de millions de déportés juifs et nombre d'autres communautés labellisées inférieures dans la taxinomie nazie. Cet événement sera la genèse du récit d'un long voyage d'agonie d'un camp à l'autre, transmis au lecteur à travers la voix de Sidonie qui arrive, malgré les circonstances, à tenir un journal intime et dont la chute sera l'annonce de son transfert pour le camp de Mauthausen.

L'intérêt du texte de Michelle Mailet est le parti pris de l'auteure d'effiler « l'épine dorsale¹⁶ » que représente la Shoah dans l'histoire des crimes nazis en y introduisant une victime jusque-là murée dans un silence infligé par l'indifférence de l'histoire : la femme noire. L'auteure illustre ainsi la manière dont la mouvance des lignes d'interprétation évolue en fonction de la relation entre passé et présent, car « plus l'événement est riche de sens et d'humanité, plus les lectures historiques se multiplient, tantôt se complétant, tantôt s'affrontant¹⁷ ». Cette remarque est partagée et approfondie par la critique Christina Oppel lorsqu'elle affirme :

[Mailet] expands the hitherto almost exclusively white Holocaust discourse to a wider, transatlantic interracial context by establishing an analogy between the sufferings of millions of victims of the Holocaust and those of French Africans in times of slavery. Focusing on perspectives and voices that have formerly been marginalized in Holocaust literature, and thus visualizing and adding a new perspective of the multiple experiences and voices of Nazi genocide, Mailet implicitly

15 Aleida Assmann et Sebastian Conrad (dir.), *Memory in a Global Age : Discourses, Practices and Trajectories*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 2.

16 Jean-Michel Chaumont, *art. cit.*, p. 71.

17 François Bédarida, *Histoire, critique et responsabilité*, textes réunis par Gabrielle Muc et Michel Trebitsch, Bruxelles, Éditions Complexe (Histoire du temps présent), 2003, p. 113.

*challenges the hegemony of the former exclusively white and predominantly male master narrative of Holocaust literature*¹⁸.

En établissant cette relation de contigüité entre esclavage et Holocauste, dans quels types de correspondances analogiques ou dissemblances Maillet nous engage-t-elle ou, plus avant, quelles implications pour l'historiographie antillaise (post-) coloniale en découlent ?

Dans une analyse sans commisération ni complaisance du roman de Maillet, Mirelle Rosello établit sa critique en cherchant à répondre aux questions suivantes :

*What (desirable or undesirable) relationship do Sidonie's narrative but also Michele Maillet's text as a whole entertain with (official) History ? And then, what theories of silence, power, knowledge or identity are explicitly or implicitly promoted or opposed by this novel*¹⁹ ?

À la croisée de ces questions reposent la cohorte de significations d'un tel récit, mais aussi les paradoxes qui viennent dire leur essence. Si l'intérêt de l'angle d'étude que se donne Rosello – bornant intentionnellement une large portion de son analyse aux frontières de la narration fictive – n'est pas à débattre, ce qui nous importe est le positionnement du livre de Maillet en tant que document à valeur historique sur l'échiquier de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale.

La composition d'un personnage tel que celui de Sidonie a requis de la part de Maillet un véritable travail d'immersion archivistique, où vérité romanesque et vérité historique se combinent et se chevauchent. Les annexes clôturant le livre de Maillet servent de caution au lecteur quant à l'authenticité des fondements historiques sur lesquels le récit s'appuie. La documentation examinée a été recueillie dans des fonds d'archives (camps de concentration, centre d'espionnage et contre-espionnage, centres de documentation juifs, Service international de recherche) en France, en Allemagne et en Suisse et couplée à des témoignages, confessions et travaux scientifiques. Elle attestait, à une période relativement novatrice dans l'historiographie des victimes non juives des crimes nazis, de la déportation de Noirs d'origines diverses dans les camps de concentration²⁰.

Les formes de coïncidence entre vérité romanesque et vérité historique doivent être ici explicitées afin d'éviter tout procès d'intention. Mes propres recherches dans les archives militaires et juives en France et aux États-Unis montrent, sans équivoque,

18 Christina Oppel, « (Re)Writing 20th Century Slavery : Michelle Maillet's *L'Étoile noire* », dans Charlotte Baker et Jennifer Jahn (dir.), *Postcolonial Slavery : An Overview of Colonialism's Legacy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 86. Nous emprunterons, par endroits, les chemins jalonnés par Oppel quant aux questions d'écriture et de témoignage, en mettant de l'avant la pensée d'Édouard Glissant et celle de Patrick Chamoiseau sur la notion de « Trace ».

19 Mireille Rosello, « Michelle Maillet's *L'Étoile noire* : Historian's Counter-History and Translators' Counter Silence », *Callaloo*, vol. 16, n° 1 (1993), p. 193.

20 La première édition de l'ouvrage, pour lequel Maillet reçut le prix de la Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme (LICRA), date de 1990 et a été publiée aux Éditions François Bourin.

que des civils antillais furent déportés pour faits de résistance envers l'occupant allemand. Contrairement aux Juifs et aux Tziganes, ces personnes firent l'objet d'arrestations sur la base de leurs actions clandestines au sein de la Résistance et non en raison de leur race. Ils furent donc des déportés politiques et/ou résistants.

Avant de nous aventurer plus loin dans l'analyse du texte, rappelons que François Bédarida en a appelé à ce que toute socio-ethnographie de la Résistance se situe sur un mode pluriel²¹. La diversité des contextes spatio-temporels et politico-stratégiques entraîne, à sa suite, une hétérogénéité et atomisation au niveau des acteurs, des pratiques et des conjonctures dont aucune analyse ne peut faire l'économie. Toute recherche sur les actes de résistance de la part d'individus antillais devra se confronter à cet amalgame d'autant plus complexifié de par le statut politique précaire qui qualifie les Antilles avant les lois de départementalisation. À l'instar de la Résistance française, la Résistance antillaise se décline selon une échelle locale, à travers l'engagement de dissidents qui fuirent le régime de Vichy installé aux Antilles, et une échelle nationale, à travers les actions des Antillais résidant en France et engagés dans divers réseaux opposés à l'occupant.

Hommes, et femmes dans une moindre mesure, jouèrent un rôle plus ou moins marqué dans divers réseaux de résistance en France : Forces françaises libres (FFL), Forces françaises de l'intérieur (FFI), Mouvements unis de la Résistance (MUR), Groupe Valmy, Max-Buckmaster, Super Noyautage des administrations publiques (Super NAP) à Vichy, Corse résistance, Franc tireurs et partisans français (FTPF), le réseau Edouard²². Toutes les classes sociales sont représentées, depuis le fonctionnaire colonial, au mécanicien, à l'ouvrier d'usine et au commerçant, jusqu'au médecin, au dentiste et à l'avocat. Leurs actions sont toutes aussi variées que dangereuses. Les motifs d'arrestation comprennent les affiliations avec des cellules communistes, le sabotage, l'hébergement illicite, la fabrication de faux papiers, la transmission de renseignements, la propagande et diffusion de tracts et de journaux, la cache et le transport d'armes, ou encore le refus du Service du travail obligatoire (STO). Ainsi, entre 1942 et 1945, Antillais et Juifs partagèrent les mêmes espaces concentrationnaires et, par affiliation, les mêmes lieux de mémoire, terreau d'histoires croisées : Auschwitz, Buchenwald, Mauthausen, Dora, Neuengamme, Gross-Rosen, Dachau, Ravensbrück, qui constituent des lignes de coïncidence entre communautés juive et antillaise dans l'héritage traumatique de la barbarie nazie.

La possibilité de former une histoire dite collective pourrait se voir contestée, étant donné que le nombre limité de déportés devrait plutôt la confiner à la mémoire individuelle. Son corollaire serait l'enclavement géographique de cette mémoire en métropole, n'entraînant pas nécessairement dans son sillon des réverbérations dans la localité antillaise. À cette objection, nous répondrons en invoquant la pensée de Maurice Halbwachs, dont le travail conserve encore aujourd'hui toute sa pertinence

21 François Bédarida, *op. cit.*

22 On peut retrouver des biographies détaillées de quelques-uns de ces déportés sur le site « Mémoire et Espoirs de la Résistance » [<http://www.memoresist.org/>], rédigées par François Cartigny grâce à qui nombre d'entre eux ont reçu, à titre posthume, la mention honorifique « Mort pour la France ».

quant à l'analyse des actes de communication entre individus et leurs modes de mise en récit :

L'opposition de l'individuel et du collectif se résorbe alors dans une forme d'influence réciproque entre les groupes et les individus qui les composent : la mémoire est dite collective non pas parce qu'elle est la mémoire du groupe en tant que groupe, mais parce que le collectif, le social, est l'état dans lequel existent les individus²³.

À partir de l'expérience individuelle des camps, il s'agit, dans un mouvement « d'interpénétration des consciences²⁴ » de construire une histoire propre au peuple antillais, suivant une poétique purement glissantienne, *sous* l'histoire officielle²⁵, de retrouver les histoires humaines vécues par des individus bien souvent tombés dans l'oubli.

La nature collective de la liaison mémorielle que tricote Maillet dans la trame de son récit est à double détente. La liaison principale, entre Juifs et Noirs, s'incarne dans le rayonnement rhizomique de la relation entre les composants du signe (au sens linguistique et culturel du terme) « étoile jaune » par la substitution de l'adjectif « noire » à celui de « jaune » dans le titre de l'œuvre. Par effet de filiation généalogique, la seconde liaison instaure une relation interne à la diaspora noire entre Antillais et leurs ancêtres africains. Cette seconde métaphore est par ailleurs relayée par l'illustration de couverture du livre reprenant le tableau de Marie-Guillemine Benoist, « Portrait d'une négresse », aujourd'hui devenu, dans l'édition littéraire, l'allégorie des récits sur l'esclavage.

Comme à travers une reconstitution anamnétique, les sons et mouvements qui rythment, chez Sidonie, son acheminement vers une destination inconnue, déclenchent une remontée mémorielle pour articuler un présent qui lui échappe. En outre, c'est dans la sève culturelle martiniquaise, prenant elle-même racine dans un socle matriciel africain, que Sidonie plonge afin d'endurer l'enfer de la « traversée » européenne :

Il n'y a plus de train, plus de chenille. Il y a le bruit de la mer, et un bateau. L'esprit de mes ancêtres morts dans les cales des bateaux négriers... Moi je suis à fond de cale, loin en arrière, loin dans le temps, pour la première fois, dans une histoire vieille de trois siècles dont ma mémoire ne sait rien, dont ma conscience, soudain, sait tout (*EN*, 83).

Cet habile télescopage d'une réalité immédiate et de l'imaginaire diasporique africain permet à Maillet de construire un récit qui se veut multidirectionnel, croisant les récits de la traite, de l'esclavage et de l'Holocauste. Par analogie, elle redessine une nouvelle carte du génocide qui, au lieu d'une topographie dont le cœur s'ancre

23 Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, vol. 7, n° 7 (2000), p. 55.

24 Roger Bastide, cité dans *ibid.*, p. 54.

25 Consulter Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 ; *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1997.

en Europe, prend une forme tentaculaire, au-delà de l'océan Atlantique pour s'arrimer à des rivages restés dans l'ombre de l'histoire. En manœuvrant de la sorte les barques du souvenir de l'esclavage et du présent de l'Holocauste, Mailliet montre combien le fait de la déportation ricoche et frappe ses victimes, juives ou antillaises, avec la force inéluctable d'une équité mortifère.

Ni Juive, ni résistante, Sidonie ne comprendra jamais la raison de son arrestation. Il ne peut s'agir que d'une erreur, si grossière que pour l'héroïne elle frôle l'absurdité :

Soudain, je saisis clairement l'absurdité de la situation : une rafle. C'est une rafle et ils me prennent pour une Juive. Une Juive noire. Ils se demandent si ça existe ... Catholique, je suis catholique ! (EN, 14).

Sidonie insiste sur son droit du sol et du sang :

Oui, tout à fait française, cent pour cent française. Et même sang pour sang française. Mon père était français, un ancien combattant de la Grande Guerre, mort des suites de ses blessures, de trop de sang versé sur le sol français (EN, 20).

Ce sentiment de méprise, dans le sens de méconnaissance d'une appartenance nationale qui s'avérera imaginée, la tenaillera au point d'avouer que « la couleur de ma peau m'entraîne vers un destin collectif où je suis pourtant la seule de mon espèce » (EN, 26). Sidonie finit par comprendre la collectivité des destins auxquels elle appartient, ce « dénominateur commun » auquel elle est réduite, étant numérisée par les modes d'enregistrement et de classification du système concentrationnaire : « Pour moi sur un papier, on inscrit les lettres NN, puis Negerin, puis le chiffre 1. D'autres suivent : Negerin 2 est africaine, Negerin 3 est américaine, Negerin 4 c'est la malgache de l'autre jour » (EN, 170).

À cette jonction, Rosello pointe autant la faiblesse du raisonnement avancé par Sidonie que son intérêt théorique. Pour la critique, cette « méprise » est symptomatique de l'ambivalence inhérente à la construction identitaire pour un sujet taxé de « subalterne » dans un système dominant. Si son antillanité et sa religion avaient convaincu Sidonie d'une forme d'immunité communautaire fondée sur la nationalité, sa « race » incarne le « dénominateur commun » d'infériorité, cause de son arrestation.

Au nom d'une francité douloureusement acquise au cours des siècles, Sidonie clame une différence qui l'enferme *de facto* dans l'idéologie racialisante à laquelle elle tente d'échapper. La contradiction réside entre la méthode et le projet : pour Sidonie, faire défection à la négritude qui la lie à la fratrie africaine est la seule échappatoire à la désubstantialisation communautaire à l'œuvre dans la logique nazie. Et Rosello, de conclure : « *Not only is the discourse of differences generated by Sidonie as a response to Nazi undifferentiation powerless and ineffective, it is also a sordid ideological trap which makes her an accessory to her enemies*²⁶. » En définitive, cette combinatoire identitaire a pour conséquence de happer l'héroïne dans une forme de résistance qui, précisément, a pour but de réifier les particularismes

assujettissants, apanage de l'idéologie nazie. Participante involontaire à un discours identitaire qui la désolidarise de ses compagnons de misère juifs et noirs, Sidonie fait figure de complice d'un système coercitif.

Bien que stérile, le raisonnement de Sidonie n'est, du reste, pas dénué de fondement. Ici référence est faite à l'attachement profond à la patrie française dont firent preuve les Antillais à travers la construction effrénée de monuments aux morts en Guadeloupe en hommage aux soldats tombés pour la France lors de la Première Guerre mondiale. Quelle démonstration plus ostensible, quel ancrage plus solide dans les mémoires du sacrifice rendu pour la patrie que la matérialité imposante du monument²⁷ ?

À défaut de monument, le texte de Maillet/récit de Sidonie deviendra testament, tremplin de résistance destiné à construire une épistémè patrimoniale et collective : « Je veux bien mourir », confesse Sidonie,

mais je ne veux pas aller au néant, à l'inexistence, au rien, au grand rien. La terre a porté mes pas. Elle n'est pas comme si je n'avais jamais existé. Et je veux que là-bas, mon île se souvienne de moi (EN, 149).

Ce souvenir prend la forme d'un récit couché sur les pages d'un carnet de moleskine :

Je veux témoigner pour Agénor, témoigner que j'existe encore. Mais un nouvel instinct est né en moi, qui me pousse à donner les détails de notre vie ici. Pour que l'on y croie, pour que l'on n'oublie pas... Ma trace écrite c'est mon carnet (EN, 169).

L'image de la trace n'est pas ici une simple commodité de langage. Aux Antilles, on appelle « traces » les sentiers, chemins que les esclaves avaient créés en marge des routes coloniales, même si celles-ci reliaient souvent les mêmes points. La trace constitue donc une assertion téméraire, plus qu'une alternative à la cartographie construite par la colonisation²⁸. En tacticienne aguerrie par l'urgence de l'instant volé, Sidonie se réapproprie sa réalité, créant un *topos* textuel comme instrument de conjuration du silence, de l'effacement, de l'invisibilité, de la mutité du cri primal du Nègre étouffé dans la cale des bateaux négriers. Ces mots résonnent avec ceux de Patrick Chamoiseau, pour qui

le silence génère une mémoire inconsciente. Une mémoire obscure. C'est la formulation (le dire, le partage et le souvenir) qui métamorphose le crime en expérience, qui en fait un événement utile à la construction positive et harmonieuse

27 À ce sujet, voir : Eric Jennings, « Monuments to Frenchness ? The Memory of the Great War and the Politics of Guadeloupe's Identity, 1914-1945 », *French Historical Studies*, vol. 21, n° 4 (1998), p. 561-592.

28 Voir l'article de Paola Ghinelli, « La trace dans la littérature caribéenne : du *topos* à la réflexion métalittéraire » [en ligne], *Publif@rum*, n° 10 (2009) [http://www.publiforum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=108].

de l'être. Le crime subi, transformé en expérience, permet l'apparition d'une mémoire consciente²⁹.

Sidonie entend bien s'inscrire dans la lignée de ses ancêtres esclaves, dont les corps tatoués ont servi de réceptacles à leur histoire. Une histoire bien consciente, malheureusement inscrite dans une mémoire vivante qui avait vocation à disparaître, tout aussi éphémère que son support corporel. En effet, « le privilège du tatouage, c'est de laisser une trace écrite sur un registre, mais la plupart d'entre nous pensent : "Peu importe si on est mort !" » (EN, 169). Sidonie surpassera alors le rôle qu'elle s'était assigné, devenant narratrice non pas de son histoire, mais d'une expérience humaine inédite, « traceuse de mémoires ».

Si, face à la perte de l'univers créole, se dressent le conteur et le « marqueur de paroles » gardiens des traditions et symboliques populaires, Sidonie se fera leur pendant, leur relais, non pas en marquant les paroles, mais en traçant une mémoire des camps. « Traceuse de mémoires », car la collecte n'est plus de l'ordre de « l'oraliture », mais se forge dans l'enregistrement de l'événement, de l'expérience et du vécu. Ou encore, pour reprendre la pensée d'Édouard Glissant au sujet de la trace³⁰, Sidonie se lance dans la création d'un héritage non formel puisé dans la difficulté et la souffrance, venant ainsi vêtir le « déporté nu » d'une mémoire qui sollicite la stratégie du marron³¹. Chroniqueuse de son parcours de déportée, Sidonie se fait également porteuse de l'histoire collective de ses compagnons d'infortune. *L'Étoile noire* devient une force de recouvrement face à la « déperdition historique » des Antillais dans les camps de concentration, une trace-mémoire louée par Chamoiseau qui

chante les mémoires contre la Mémoire. [Il] chante les Traces-mémoires contre le Monument. [...] Qu'est-ce qu'une Trace-mémoires ? C'est un espace oublié par l'Histoire et par la Mémoire-une, car elle témoigne des histoires dominées, des mémoires écrasées et tend à les préserver [...] ³².

C'est donc l'écriture qui, telle des *quipos*, servira à combiner les nœuds d'une mémoire fragile, inquiète. Comme Sidonie en a le sentiment, « quelqu'un qui écrit, c'est quelqu'un qui s'évade. Ce peut être aussi quelqu'un qui cherche à faire passer des messages, qui cherche à s'évader réellement, physiquement » (EN, 152). Cette évocation de l'oubli trouve pleinement sa concrétude dans le texte que tient le lecteur

29 Patrick Chamoiseau, cité par Aurélie L'Hostis, « Unchaining Memory in the French Caribbean », dans Louise Hardwick (dir.), *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Film*, Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt am Main / New York / Wien, Peter Lang (Modern French Identities), 2009, p. 62.

30 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit. ; *L'Intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997.

31 C'est à ce croisement que notre lecture insère, à celle d'Oppel, l'ambivalence qui caractérise la notion de « trace » en ce qu'elle fluctue entre rémanence et éphémérité et permet à Sidonie, son architecte, de contrevenir à la violence du silence.

32 Patrick Chamoiseau et Rodolphe Hammadi, *Guyane, Traces-mémoires du bagne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994, p. 16.

entre ses mains, car dans un dernier geste de défiance, la voix/voie de Sidonie parvient à triompher de la mort :

C'est ainsi que se termine le petit carnet de Sidonie. L'écriture, de plus en plus ténue, y est presque illisible. Ce carnet a été envoyé par les soins d'une codétenue à la mère de Sidonie, qui l'a reçu après la guerre (*EN*, 220).

Sidonie Hellénon, témoin (*testis*) de l'Holocauste, a déposé pour la mémoire de son peuple face à l'Histoire officielle. La passation de son histoire est pour nous, lecteurs, un appel à la transmission, à la mobilisation d'actes de résistance contre toute forme d'oubli concerté, qu'il soit l'œuvre du silence des archives, de ses destinataires, ou du rapport que chacun entretient avec les autorités institutionnelles.

Pour conclure, il semble justifié d'avancer qu'à l'inverse d'une hiérarchisation de la souffrance, comme il a été commun de le voir entre l'esclavage et l'Holocauste, la raison d'être du livre de Maillet est de proposer une convergence fructueuse des mémoires, des lieux et des temporalités, qui empêche par là même tout discours d'exception identitaire attaché à l'évènement³³. L'histoire de l'esclavage et de la colonisation s'inscrit dans celle de l'Holocauste dont elle se sert à son tour comme d'un écran mémoriel sur lequel se projettent et se décodent de nouvelles perspectives identitaires. La montée de nouveaux foyers de production dans l'étude sur le génocide juif ne représente pas une exposition au démembrement ou à l'emprunt théorique sauvage, ainsi que l'appellent de leurs vœux nombre de spécialistes des études juives et postcoloniales, mais bien le germe de processus de contaminations réciproques entre deux épistémès que l'on posera désormais comme mutuellement intelligibles.

33 Voir, à ce sujet, la position de Michael Rothberg *op. cit.*, qui rejoint celle de Stef Craps, *Postcolonial Witnessing : Trauma Out of Bounds*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

Références

- APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002.
- ASSMANN, Aleida et Sebastian CONRAD (dir.), *Memory in a Global Age : Discourses, Practices and Trajectories*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- BÉDARIDA, François, *Histoire, critique et responsabilité*, textes réunis par Gabrielle Muc et Michel Trebitsch, Bruxelles, Éditions Complexe (Histoire du temps présent), 2003.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955.
- CHAMOISEAU, Patrick et Rodolphe HAMMADI, *Guyane, Traces-mémoires du bagne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994.
- CHAUMONT, Jean-Michel, « Connaissance ou reconnaissance ? Les enjeux du débat sur la singularité de la Shoah », *Le Débat*, vol. 5, n° 82 (1994), p. 69-89.
- , *La Concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, Paris, La Découverte, 2002.
- CRAPS, Stef, *Postcolonial Witnessing : Trauma Out of Bounds*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
- CRAPS, Stef et Michael ROTHBERG, « Introduction : Transcultural Negotiations of Holocaust Memory », *Criticism*, vol. 53, n° 4 (2011), p. 517-521.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.
- GHINELLI, Paola, « La trace dans la littérature caribéenne : du *topos* à la réflexion métalittéraire » [en ligne], *Publif@rum*, n° 10 (2009) [http://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=108].
- GILROY, Paul, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.
- GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- , *L'Intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997.
- , *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1997.
- JENNINGS, Eric, « Monuments to Frenchness ? The Memory of the Great War and the Politics of Guadeloupe's Identity, 1914-1945 », *French Historical Studies*, vol. 21, n° 4 (1998), p. 561-592.
- , *Vichy sous les tropiques. La révolution nationale à Madagascar, en Guadeloupe, en Indochine, 1940-1944*, Paris, Grasset, 2004.
- LARRIER, Renée, « “Crier/Écrire/Cahier” : Anagrammatic Configurations of Voice in Francophone Caribbean Narratives », *The French Review*, vol. 69, n° 2 (1995), p. 275-283.
- LAVABRE, Marie-Claire, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, vol. 7, n° 7 (2000), p. 48-57.

- L'HOSTIS, Aurélie, « Unchaining Memory in the French Caribbean », dans Louise HARDWICK (dir.), *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Film*, Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt am Main / New York / Wien, Peter Lang (Modern French Identities), 2009, p. 51-66.
- MAILLET, Michelle, *L'Étoile noire*, Paris, Oh ! Éditions, 2006 [1990].
- MOSES, A. Dirk, « Conceptual Blockages and Definitional Dilemmas in the “Racial Century” : Genocides of Indigenous Peoples and the Holocaust », *Patterns of Prejudice*, vol. 36, n° 4 (2002), p. 7-36.
- OPPEL, Christina, « (Re)Writing 20th Century Slavery : Michelle Maillat's *L'Étoile noire* », dans Charlotte BAKER et Jennifer JAHN (dir.), *Postcolonial Slavery : An Overview of Colonialism's Legacy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 86-105.
- PALYC, Euzhan (réalis.), *Parcours de dissidents*, France 5 / JMJ Productions / OF2B Productions, 2005.
- REINHARDT, Catherine, « Slavery and Commemoration : Remembering the French Abolitionary Decree 150 Years Later », dans Alec HARGREAVES (dir.), *Memory, Empire, and Postcolonialism : Legacies of French Colonialism*, Lanham, Lexington Books, 2005, p. 11-36.
- ROSELLO, Mireille, « Michelle Maillat's *L'Étoile noire* : Historian's Counter-History and Translators' Counter Silence », *Callaloo*, vol. 16, n° 1 (1993), p. 192-212.
- ROTHBERG, Michael, *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- ROTHBERG, Michael, Debarati SANYAL et Max SILVERMAN (dir.), « Noeuds de mémoire : Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture », *Yale French Studies*, vol. 118-119 (2010).
- SCHMIDT, Nelly, « Commémoration, histoire et historiographie : à propos du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises », *Ethnologie française*, vol. 29, n° 3 (1999), p. 453-460.
- SEMPAIRE, Eliane, *La Guadeloupe an tan Sorin, 1940-1943 / Vichy en Guadeloupe*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011.
- SILVERMAN, Max « Interconnected Histories : Holocaust and Empire in the Cultural Imaginary », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 62, n° 4 (2008), p. 417-428.
- STONE, Dan, « The Historiography of Genocide : Beyond “Uniqueness” and Ethnic Competition », *Rethinking History*, vol. 8, n° 1 (2004), p. 127-142.



Topographie de la perte.
La Fabrique de cérémonies
de Kossi Efoui ou l'antéthèse d'une
certaine cartographie de la mémoire
volontaire d'un continent

MARIE-PIERRE BOUCHARD

Lieu, mémoire, temps

En 1987, dans le cadre des célébrations entourant son 750^e anniversaire, la ville de Berlin inaugurait, à l'endroit exact où s'était tenu pendant douze ans le siège de la Gestapo, une exposition nommée *Topographie des Terrors*. En elle-même, cette exposition n'avait rien d'innovateur : elle rassemblait quelques documents historiques sur l'une des périodes les plus sombres de l'histoire du peuple allemand. Cependant, exposée en plein air, habitant littéralement l'espace urbain de sa volonté commémorative, elle avait pour singularité d'associer directement un lieu à une mémoire¹. L'institution berlinoise avait donc fait le choix, pour triompher de l'oubli, d'« identifier les morts selon leur localisation dans l'espace² » et choisissait délibérément de consacrer ce que Pierre Nora allait appeler un « lieu de mémoire³ ». Depuis, un peu partout dans les espaces marqués par le sceau de la violence, d'autres « lieux » ont été érigés dans la logique de ce nouveau marché de la mémoire volontaire et il n'est plus rare d'entendre parler de pèlerinages sur les lieux d'anciens massacres. Dachau, Auschwitz, Birkenau, Buchenwald, mais également Murambi, Nyamata, Ntamara, Gorée, la banlieue de Soweto, le site du World Trade Center, entre autres, qui sont désormais devenus autant de lieux qui, mis bout à bout, marquent les contours d'une nouvelle géographie transnationale dont les tracés imaginaires ont

-
- 1 Il est à noter que, sans perdre de sa force symbolique exemplaire, l'exposition a été transférée en mai 2010 dans un bâtiment spécialement construit à cet effet.
 - 2 Harald Weinrich, cité par Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 2000, p. 74.
 - 3 Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (Quarto), 1997.

été établis sous la dictée d'une nouvelle « grammaire » au sein des registres de la mémoire, régie principalement par le monde occidental⁴.

Ces nouvelles exigences mémorielles ont eu pour conséquence de créer une certaine cartographie de la mémoire construite à même les procédés mnémotechniques de l'*ars memoriae*, c'est-à-dire sur les bases d'une technique rhétorique plus soucieuse de son pouvoir d'influence que du réel poids des morts, car le lieu, s'il commémore, ne remémore pas : il mémorise. Il accole une idée à une image et fixe le cours du temps qui passe en figeant une représentation du passé qu'il emmagasine. « Pour la mémoire artificielle, tout est action, rien n'est passion », écrit Paul Ricoeur. « Les places sont souverainement choisies, leur ordre cache l'arbitraire de leur choix ; et les images ne sont pas moins manipulées que les places auxquelles elles sont assignées⁵. » En ceci, le « lieu » – lieu commun, lieu de mémoire – s'avère être une arme politique redoutable puisqu'il (re)modèle au travers de ses réactualisations le partage du monde habitable⁶. Sa topographie célèbre une version de l'histoire, son histoire, racontée selon les demandes et les besoins discursifs du moment, au moyen d'une série de cérémonies ponctuellement renouvelées pour assurer, auprès d'une population, la légitimité des formes actuelles du pouvoir. « Mots-slogans », le « lieu » et son cérémonial se livrent donc également comme mots de passe. Ils sont les symptômes d'un temps⁷ et de ces espaces qui, plutôt que d'oublier, conditionnent les mémoires à ne mettre en marché qu'un seul visage, toujours le même : celui du « mort qu'il faut ». Comme l'a montré Claudine Vidal dans un article consacré aux commémorations du génocide rwandais, à l'exception de la commémoration de 1995, chaque cérémonie a été dictée, dans ses formes commémoratives, par d'autres enjeux que les seuls enjeux mémoriels⁸.

4 Nous référons ici aux travaux de Johann Michel, pour qui « chaque politique publique de la mémoire est structurée, à une époque donnée, dans une société donnée, par ce que l'on appelle des *régimes mémoriels*, c'est-à-dire des “grammaires” prédominantes de la mémoire publique officielle où se joue une certaine conception de la nation, des personnages historiques, des gloires et des hontes nationales » (Johann Michel, « L'institutionnalisation du crime contre l'humanité et l'avènement du régime victimo-mémoriel en France », *Revue canadienne de science politique*, vol. 44, n° 3 [2011], p. 665). Ajoutons que la notion de « grammaire » chez Johann Michel renvoie à la philosophie pragmatique et à son déploiement actuel dans le cadre de la « sociologie pragmatique ».

5 Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 80.

6 À ce titre, Jacques Rancière écrit : « La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps » (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14).

7 Nous référons notamment aux théories et constats développés par Hannah Arendt (1972), Pierre Nora (1984), François Hartog (2003) et Jean-François Hamel (2006) à propos du rapport qu'entretiennent les sociétés occidentales contemporaines avec le temps, la mémoire et l'histoire depuis les cinquante dernières années.

8 Claudine Vidal, « Les commémorations du génocide rwandais », *Les Temps modernes*, n° 613 (2001), p. 1-46. Voir également : Danielle de Lame, « Deuil, commémoration, justice dans les contextes rwandais et belge. Otages existentiels et enjeux politiques », *Politique africaine*, n° 92 (2003), p. 39-55.

Aussi, *La Fabrique de cérémonies*, deuxième roman du Togolais Kossi Efoui paru aux Éditions du Seuil en 2001 – soit plus de dix ans après l'arrivée à Paris de l'auteur et la confrontation de ce dernier au « désir d'Afrique » d'un imaginaire tantôt africain, tantôt occidental –, propose-t-il le portrait d'une Afrique bigarrée, prise entre le trauma du passé, les exigences d'une mémoire construite et des souvenirs trafiqués. À travers un récit qui ébranle jusque dans ses mots la possibilité même de toute médiation authentique, *La Fabrique* pose la question du « lieu » comme corrélat d'une violence à la fois éditoriale et étatique en matière de mise en marché de la mémoire publique. « La parole pour vendre⁹ », disait d'ailleurs János Riesz de la narration du roman de Kossi Efoui au moment de sa parution, sans référer toutefois à la concurrence que se livrent les différentes catégories d'« entrepreneurs mémoriels¹⁰ » mises en scène dans *La Fabrique*. Et pourtant, oscillant entre le souvenir et la réalité, entre la vie et le spectacle, quelque part entre Paris et une ville engloutie de l'ex-Togo, *La Fabrique* se construit à l'intersection des régimes de la mémoire qu'elle sollicite – personnel, national, transnational, commercial, éthique, etc. – et (dé)joue sur les frontières de leurs espaces. Comme le rappelle Kossi Efoui lui-même en entrevue :

Le matériau de base qui sert à *La Fabrique de cérémonies*, c'est l'Afrique en général, l'expérience d'un Africain en Afrique qui a éprouvé la nécessité de réinventer la géographie « parce qu'il faut dynamiter l'espace des frontières coloniales, terrain de chasse de petits guerriers, de trafiquants en tout genre. J'ai besoin de me déconditionner de la vision apprise à l'école, j'ai besoin de travailler la géographie avant même d'installer les personnages »¹¹.

Déconditionner la géographie, c'est-à-dire la (to/typo)graphie du mot, du soi et de tous les préconstruits sociaux qui enferment tant des individus que des peuples entiers dans les cadres répressifs d'une étiquette, d'un « lieu », d'une image. Le

9 János Riesz, « “La parole pour vendre” – Über die Sprache in den Zeiten der Werbung », dans Tobias Wendl (dir.), *Afrikanische Reklamekunst*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 2002, p. 161-165.

10 « Par entrepreneurs de mémoire, on entend des individus, des groupes, des associations qui cherchent à traduire des causes mémorielles en programmes publics mémoriels. Les entrepreneurs de mémoire, comme catégories particulières “d'entrepreneurs politiques”, peuvent faire partie intégrante de l'appareil politico-administratif lorsqu'ils prennent directement l'initiative de proposer une nouvelle politique publique de la mémoire (modèle d'anticipation). Les entrepreneurs de mémoire peuvent, dans le cas contraire, se situer dans la société civile et mobiliser des ressources propres (réseaux de relations avec des acteurs politiques, médiatisation, expertises juridiques, et ainsi de suite) pour faire traduire des revendications mémorielles en programmes publics mémoriels (modèle de mobilisation externe). Ce dernier type d'action s'apparente à une forme de lobbying mémoriel » (Johann Michel, *art. cit.*, p. 682). Bien qu'elle reprenne en partie cette classification, la narration de *La Fabrique de cérémonies* joue de l'ironie afin d'exposer et de disqualifier les structures de mise en marché de la figure/mémoire publique du continent africain. Aussi, en son sein, retrouverons-nous en lieu et place des lobbyistes décrits par Johann Michel des trafiquants de la mémoire mus par l'appât du gain et une certaine logique commerciale.

11 Kossi Efoui, cité par Jacques Moran, « Kossi Efoui, l'Afrique universelle », *L'Humanité*, 26 avril 2001, p. 16.

présent article propose une lecture de *La Fabrique* qui se situe donc aussi bien du côté de la stabilité violente des « lieux » et de la carte qu'ils dessinent, que de celui des mouvements involontaires de la mémoire d'un territoire. À travers elle, nous chercherons à démontrer comment la spatialité tant géographique que textuelle mise en scène par Efovi dans *La Fabrique de cérémonies* façonne à la fois la mise en scène et l'espace de façon à miner la rhétorique des « lieux » décrits et à mieux imposer les fragments de la topographie des « non-lieux » d'une représentation plus personnelle de l'Afrique que le roman cherche à faire voir.

La carte et le « lieu » : stabilité, répétitions, mise en formes

Dans son ensemble, *La Fabrique de cérémonies* est un roman à une voix, racontant, dans une narration écartelée entre tous les noms et tous les temps, l'histoire fragmentée des violences d'un ex-pays d'Afrique à travers l'expérience anachronique d'un homme, Edgar Fall. Son parcours n'a d'égal que le morcellement d'une identité scindée entre des origines togolaises, un présent parisien et des études en ex-URSS. Catapulté sur sa terre natale par un magazine promouvant une forme de tourisme extrême, il constate, à travers l'œil de sa caméra, que la vie, malgré l'éloignement et un semblant de démocratie, n'y est pas devenue meilleure. Pire encore, ancrée au sein d'un monde hypermédiatisé, elle n'est peut-être devenue, après tout, qu'une énorme mise en scène où acteurs et metteurs en scène défilent en cortège et où la télévision envahit de son émission unique et de ses modèles à imiter le silence d'un espace qui, depuis longtemps, ne tolère ni l'hétérogénéité des voix ni celle de leurs mémoires.

Roman au nom symptomatique, *La Fabrique* situe donc son récit dans le décor d'un cirque médiatique. En son sein, les prises se succèdent, les rôles sont distribués et le lecteur sent l'œil de la caméra sur les personnages. Dès l'ouverture du récit, déjà, un premier tour de piste : un mystérieux « Maître Quelque Chose du Cirque sans nom » impose des rôles aux protagonistes du roman, et ce, alors que l'écriture scénique de la narration distribue les répliques dans un scénario facilitant sa répétition :

Et me voici donc installé à mi-fesse, échappant difficilement au canapé qui n'a pas renoncé à m'absorber, épinglé dans le faisceau des regards croisés d'Urbain Mango et de cet inconnu, Maître Quelque Chose du Cirque sans nom, qui beugle, les lèvres épousant le cornet d'une trompette invisible, déclamant les versets d'une prophétie intarissable :

— C'est une affaire qui marchera. C'est une affaire dont on parlera. C'est une affaire qui fera du bruit.

L'homme me dévisage, répétant :

— Boom du marché.

Dévisage Urbain Mango, forçant la voix :

— C'est une affaire.

Nous dévisage, Urbain Mango et moi, tout en décrivant notre rôle futur, nous décrit sous les traits d'aventureux pionniers dans lesquels je ne me reconnais pas. Nous déguisant au fur et à mesure qu'il parle, comme si nous vivions la dernière heure précédant une entrée en scène, Maître Quelque Chose du Cirque sans

nom nous costumant, nous casquant, nous chaussant, nous recrutant, comptant à rebours déjà pour nous pousser enfin Boom sur les tréteaux¹².

Par ce procédé théâtral, *La Fabrique* confine ainsi ses personnages à des « rôles-types » aisément reproductibles et facilement imitables.

Et comme les personnages du récit sont mis en intrigue en même temps que l'histoire racontée, la configuration narrative contribue à modeler l'identité des protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action elle-même¹³.

Par conséquent, devenue scénario, la diégèse devient un espace contraignant, une fabrique de cérémonies qui fonde sa dynamique interne sur un seul rapport de force, toujours identique, basé sur une économie du regard. Le récit enferme, de cette façon, ses personnages dans un cadre balisé par une dialectique extrême de la monstration. Si le Maître commande, c'est qu'il n'est qu'un masque, qu'une voix : il n'a pas de visage. Aussi, puisqu'il ne présente aucune prise, aucune main étrangère ne peut en tirer les ficelles, aucun metteur en scène ne peut lui dire de quitter le plateau de tournage. Le Maître est donc celui qui dévisage et il sait, à l'instar de Sony Labou Tansi, que « le corps est une trahison : il vous vend à l'extérieur, il vous met à la disposition des autres¹⁴ ».

À l'inverse, les autres personnages, dont Edgar Fall, ont un corps : ils peuvent être costumés, casqués, chaussés, « épinglé[s] dans le faisceau des regards croisés d'Urbain Mango et de cet inconnu, Maître Quelque Chose du Cirque sans nom » (*FC*, 20). Préhensible, leur incarnation les rend vulnérables, car facilement manipulables. Corps faiblesse, corps archive, corps pantin, le corps chez Kossi Efoui se veut donc tantôt montré, tantôt désarticulé et tantôt utilisé selon les bons vouloirs du réalisateur et des mouvements de sa caméra¹⁵. À ce sujet, Xavier Garnier, dans un article paru dans la revue *Notre librairie* et consacré aux personnages de Kossi Efoui, écrit :

L'obscurité, c'est la panne du personnage. Cela ne signifie pas qu'il soit mort, il est simplement désactivé. Le pantin est momentanément désarticulé. Les textes de Kossi Efoui sont clignotants : lorsqu'un personnage est en pleine lumière, les autres restent dans l'ombre ; et chaque personnage s'allume ainsi à tour de rôle. Monter sur un plateau, sous le feu des projecteurs, revêtir un habit de lumière, telle est l'obsession des personnages-pantins dont l'unique fonction est d'être montrés¹⁶.

12 Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 20-21. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation *FC*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

13 Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 103.

14 Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1979, p. 38.

15 Cette logique de la monstration des corps-personnages constitue l'un des lieux communs de l'écriture tant théâtrale que romanesque de Kossi Efoui. À cet effet, presque tous ses personnages – des protagonistes de ses pièces de théâtre à ceux de *La Polka* (1998) jusqu'aux figurants des plans rapprochés proposés par *Solo d'un revenant* (2008) – présentent cette fragile malléabilité du corps.

16 Xavier Garnier, « Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre librairie*, n° 146 (2001), p. 38.

Prisonniers de l'œil de la caméra, assujettis aux volontés du libre marché de la mémoire « volontaire » et piégés par le pouvoir uniformisant des médias, voilà ce à quoi peut se résumer le portrait de nombreux personnages de *La Fabrique*. Toutefois, contrairement à ce que soutient Garnier lorsqu'il annonce que ces mêmes personnages « sont sans mémoire, sans souvenirs, sans passé¹⁷ », nous affirmons que si ces derniers n'ont pas de mémoire, ce n'est que parce que l'industrie de la *mémoire publique officielle* leur refuse un droit de parole, qu'elle les empêche de partager leur témoignage : le surgissement de la mémoire involontaire du survivant est rarement un sujet désirable au sein de la construction du récit national et, plus encore, il se vend mal.

Éloquente en ce sens est la rencontre entre Wang Lee, « négociant en événements biographiques », et le professeur de mathématique James Elawolé dit Jacob, qui multipliera les noms¹⁸ pour attirer l'attention du trafiquant de la mémoire sur son témoignage. Toutefois, ce dernier se révélera rapidement trop fragmenté, trop décousu, trop difficilement mémorisable pour l'industrie mémorielle représentée dans *La Fabrique*. Ses « parties disjointes » (FC, 161) n'ont pas ce qu'il faut pour constituer une bonne histoire : « périmée », « démodée », sa vie, telle qu'il la présente, se résume platement à un nom et à une profession. Dans sa présentation, James n'affiche aucune douleur, aucun drame. En ceci, véritable revenant, analphabète, sujet vulnérable, il ignore tout de cette

mode du moment voulant que dans le jeu de séduction qu'implique toute conversation, Moi-même qui vous parle n'ait rien d'autre à placer que le mot douleur, ou une variante quelconque de cette douleur dont le masque approprié est un concept mis au point par l'unique télévision qui envahit la ville depuis un an : une expression à recopier sur son visage, des intonations à recopier dans son parler si on ne veut pas passer inaperçu (FC, 169).

Mais James ne savait pas. De retour d'un endroit qu'à son époque les gens ne nommaient pas, il ne connaît pas le goût du jour et ignore tout des médias. Pour cette raison, devant Wang Lee, il ne joue pas le bon rôle et ne porte pas le bon masque, car James n'est pas le « mort qu'il faut ». Il ne s'appelle pas Stepan Kovaltchouck. Il n'a pas fait cinquante-sept ans de réclusion volontaire et ne souffre pas de modalité réduite. James Elawolé dit Jacob, lui, n'a que son nom et que son ancienne profession en guise de carte de visite, mais puisque cette dernière ne convient pas, il cherchera dès lors celle qui lui accordera l'écoute dont il a besoin pour se délester du poids de sa mémoire. Aussi, James Elawolé dit Jacob accumulera les noms afin de trouver la bonne filiation. Toutefois, au sein d'un temps obnubilé par le présent de la réconciliation nationale (trait commun aux discours médiatiques présents au

17 *Ibid.*, p. 40.

18 À cet effet, nous avons relevé sept noms utilisés par le personnage comme autant de tentatives ratées d'asseoir sa présence dans un univers saturé tant au niveau visuel qu'auditif. Dans l'ordre, ces noms sont : « James Elawolé dit Jacob », « (James Elawolé dit Jacob) », « James Elawolé (Sila dit Jacob) », « Elawolé (James Ata Marcus Sila) dit Jacob... », « Jacob, James (...) dit Jacob », « (sauf Jacob) », « Jacob (James Elawolé Ata Marcus Sila, dit Jacob) ».

sein de l'œuvre théâtrale et romanesque d'Efoui), « se souvenir, c'est désormais l'art de revivre le présent. Non pas le passé » (FC, 177).

Ainsi, de la même manière que de nombreux témoins des Commissions Vérité et Réconciliation, qui se sont tenues entre 1996 et 1998 dans une Afrique du Sud post-apartheid¹⁹, le témoignage de James, de Jacob, d'Ata, de Marcus et de Sila ne conviendra jamais, car il est le revenant d'un autre temps, une continuité entre présent et passé indésirable. Lee n'accordera donc pas l'intérêt qu'il mérite à son témoignage et, à travers lui, par métonymie, l'institution ne cessera plus de se détourner violemment de la singularité et de l'hétérogénéité de la mémoire d'un homme qui, devenu « Elawolé (James Ata Marcus Sila) », s'est trahi en décidant de changer son personnage. À la fin de la scène, Jacob n'existera plus ; il ne sera plus qu'un masque, qu'un son, qu'une image de l'absence. Son témoignage aura disparu dans un dernier appel lancé à la mémoire contre tout le vacarme ambiant du bar. De lui ne restera plus qu'une lettre et un mot : le « o » du repos, trou noir d'une mémoire qui n'aura pas eu le temps nécessaire à son travail, toute petite tombe qui se creuse progressivement au fil des pages et qui marque, de sa présence vide, qu'à cet endroit se trouve, enfin, ce qu'Efoui tente habilement de faire émerger, à savoir une autre topographie respectueuse de ce

o qui ne traduit ni l'étonnement ni la souffrance, rien sinon peut-être qu'il est la trace insignifiante d'une vieille narration, une prière – sait-on jamais – qui aurait depuis longtemps cessé de monter [...] du double-fond de [la] mémoire (FC, 176).

Le « o, o, o » du « non-lieu » fait territoire : plan en plongée de la ligne de faille

Entre ce que décrit et ce que fait voir *La Fabrique*, donc, tout doit être pris à double sens, car tout, dans le roman, comporte au moins deux visages. Aussi, si le « o » peut être une syllabe, il peut être aussi un cercle, un œil, un point, un trou. Il peut être plein comme il peut être vide, il peut être présence autant qu'absence, « lieu » autant que « non-lieu ». Ainsi, autour de ce « o », tout un réseau de signification s'élabore tel un tracé sur une carte des mémoires. Cependant, loin d'être linéaire, parsemé d'angles morts et de points aveugles, ce tracé introduit des syncopes que l'institution mémorielle n'avait pas prévues. Provocatrice, l'écriture de Kossi Efoui charge l'espace afin de remettre en mémoire les violences qui, parce que trop

19 À ce sujet, Rosemary Jolly constate que : « *While they may be perceived as making belated claims by officials and members of the broader national and international public, the claimant testifiers themselves speak of and represent an (unspeakable) continuity between past and present. The TRC was intended to represent a break with the injustices of the past. However, there is a glaring dissonance between the ethics of accountability and reciprocity symbolized in the TRC and enshrined in South Africa's democratic Constitution on the one hand, and on the other the state's inability to ensure that the rights enshrined in the Constitution are transformed for the majority from the realm of the aspirational into that of the actual* » (Rosemary Jolly, *Cultured Violence. Narrative, Social Suffering, and Engendering Human Rights in Contemporary South Africa*, Manchester, Liverpool University Press, 2010, p. 3 ; nous soulignons).

longtemps tués et trop souvent restées dans l'ombre, freinent du poids de leur trauma l'émancipation du continent noir.

Je ne sais pas ce que je suis venu chercher ici. Ici, dans le sous-sol du quartier où j'ai eu belle vie, a commencé la coulée de lave noire qui étouffera les villes, grattera les fondements géographiques de pays entiers, jusqu'à leurs noms *Bénissez le To, Bénissez la Haut, Bénissez le Ni, Bénissez le Da, Bénissez le Ni, Bénissez le To, Bénissez la Haut, Bénissez le Ni* s'effaçant par le bout de la mèche. C'est ici, dans le sous-sol du Quartier Nord, qu'on avait mis à couvert de la graine de prédation avant de tenter de l'étouffer en rasant (FC, 64).

De plus, dépêché par *Périple Magazine* sur un continent qu'il a été forcé de quitter sous les coups de l'histoire, le protagoniste ne reconnaît plus le visage de l'Afrique qu'il devrait voir. En lieu et place des splendeurs que clamaient les chants patriotiques de son enfance et qu'annonçaient les cartographies exotiques de l'administration coloniale, il ne trouve que des « résidus d'un paysage qui l'ont mis en état de se souvenir » (FC, 60). Pire, il n'entraperçoit, à travers le trou dans la bâche arrière du camion chargé de le conduire dans une ville littéralement explosée, que des monuments érigés en l'honneur d'une mémoire amputée, que les vestiges d'un continent dévoré par la mer dont le corps morcelé porte encore les cicatrices de la conférence de Berlin et celles, plus récentes, que lui ont infligé les indépendances. Coincé entre deux époques caractérisées par le règne d'une violence institutionnalisée, le paysage africain laisse entrevoir au lecteur, à même le corps d'un continent anthropomorphisé, la naissance d'une cartographie rappelant étrangement les paysages d'Hiroshima et de Nagasaki :

Une tache en forme de champignon géant au chapeau pentu formé par l'ex-Haute-Volta, l'ex-Niger, l'ex-Dahomey du Nord et l'ex-Nigeria du Nord, un champignon prenant assise sur la tige branlante de l'ex-Togo, sorte de sentier débouchant sur la mer (ou plutôt toboggan où l'on glisse du Sahel jusqu'à l'Atlantique) dénommé Route au bois mort (FC, 64).

L'ex-Volta, l'ex-Niger, l'ex-Dahomey du Nord et l'ex-Togo, une fois tous rassemblés, s'efforcent de reconstituer non pas l'Afrique idyllique des hymnes et des cartes, mais plutôt le portrait organique, quoiqu'inhumain, du chaos nucléaire.

À ce sujet, loin d'être un hasard, l'usage systématique du préfixe « ex » par la narration lorsqu'il est question de dénomination nationale confirme l'état de virtualité de la quasi totalité des pays, des villes et des quartiers dont elle traite²⁰. Pour Sélom Komlan Gbanou, ce refus sélectif de nommer est révélateur et aurait notamment pour fonction de tisser, au fil de la construction de ces « non-lieux » imaginaires, un espace scénique capable de « représenter la signifiante du réel dans tout son état²¹ ».

20 Au sein du roman, seul Paris, lieu de l'exil, demeure stable, ne relevant ni de l'ayant été ni du futur antérieur, car jamais elle n'a été l'avatar d'un monstre utopique. Contrairement à ces autres lieux frappés de déliquescence, elle ne s'est pas construite sur les ruines d'un passé trafiqué et n'a, en aucun moment, déclaré l'An I de son histoire. Voir, notamment, FC, 61-65.

21 Sélom Komlan Gbanou, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1 (2006), p. 56.

Autrement dit, au cœur de *La Fabrique*, cette insistance ciblée de l'« ex » travaillerait le texte de façon à souligner la place qu'occupe le réel (au sens – défini ci-après – où l'entend Lacan) dans tout processus testimonial. Comme le rappelle Gbanou :

Tout le spectacle de souvenirs du pays natal, de recours à un héritage culturel confronté au solvant de l'oubli [...] convient à appréhender l'être-au-monde comme un permanent travail de deuil dont l'ultime conséquence est l'impasse du vide et de la perte, impasse à laquelle tente de remédier l'écriture en se construisant, selon la terminologie de Campion (2003), une « réalité du réel »²².

Ainsi, comme le font de nombreuses œuvres de la « postcolonie », l'écriture de Kossi Efovi cisèle le texte telle une mémoire amnésique. Et puisque le réel, selon Lacan, constitue cet « inassimilable qui se maintient toujours au-delà du symbolique et dont l'existence irréductible ne cesse de se manifester par le retour²³ », la topographie de *La Fabrique* se découvre comme une topographie de l'absence. Aussi, constamment mis en échec par l'impossibilité de symboliser son trauma, telle une fabrique de duplicatas non identiques mais extrêmement similaires, le roman répètera ses scènes micro/macrostructurales²⁴ tant et aussi longtemps que le trauma demeurera sous l'état de ce « passé qui ne passe pas²⁵ », pour reprendre l'expression de Julia Kristeva.

Toutefois, un peu comme à la manière de cette mer qui, par son mouvement régulier et constant, gruge progressivement l'Afrique, le roman, à force de raconter, rogne l'inassimilé de ce « o » réel qui n'est rien d'autre que le trauma intransmissible et unimaginable des violences directes et structurelles qui sévissent dans la région. En ceci, fidèle à la circularité du « o » prononcé par James, l'appareil narratif de *La Fabrique* fonctionne en spirale : attiré par la force centripète de son centre vide, il tourne et revient en ajoutant, à chacun de ses passages, quelques séquences de plus à une mémoire amputée. À la manière d'une chaîne de production aliénante, *La Fabrique* fabrique donc des fragments : fragments thématiques, mémoriels, formels, intertextuels, ... qui, une fois assemblés, restituent la totalité d'une image dont personne ne voulait se rappeler. Tels les témoignages de ces revenants que l'histoire n'a pas toujours désirés, le roman structure ainsi son récit autour d'un seul et même « non-lieu », d'une seule et même hantise : Tapiokaville, afin de combler, petit à petit, le vide trop plein de tous ces « o » prononcés en chapelet par James, par Ata, par Jacob et par Sila. Il nous rappelle que « la hantise est l'effet et le cœur du trauma²⁶ » et que cette hantise n'est rien d'autre que la répétition traumatique de ces expériences et impressions qui refusent de se laisser oublier.

22 Id.

23 Anne-Martine Parent, *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 37.

24 Chez Efovi, le fragment s'avère tangible tant au niveau de la trame narrative qu'au niveau de la répartition de ces fragments de récits en chapitres. À titre d'exemple, pensons à ces quatre chapitres, tous intitulés « La nef des fous (détail) », qui tournent tous autour du fantôme de l'ex-Quartier Nord sans toutefois jamais se répéter.

25 Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1987, p. 70.

26 Anne-Martine Parent, *op. cit.*, p. 138.

Fonctionnant sous le mode de la réminiscence, Tapiokaville – le pays-cimetière de *La Polka*²⁷ – hante donc l'écriture et les œuvres de Kossi Efoui comme le ferait un fantôme. Nœud sémantique lourd de sa double charge connotative²⁸, Tapiokaville représente ce « non-lieu » où se concentre le réel de l'expérience traumatique des violences postcoloniales. Ville souterraine, démolie et placée sous les ruines d'un quartier désaffecté, son emplacement géographique suggère qu'elle renferme une mémoire condamnée à l'absence, à l'oubli. Jamais son lieu, selon l'opinion des autorités, ne devrait être revisité, rappelé, commémoré. Condamnée, Tapiokaville ne deviendra pas un « lieu de mémoire » :

Il n'y avait jamais eu de projet ni de plan de ville nouvelle à l'horizon, mais une volonté de boucher à jamais les entrées par lesquelles on tombait dans cette ville clandestine au-dessous, ville officieuse que même ceux qui en réchappaient, graciés, toujours graciés, jamais évadés, ne savaient localiser (FC, 182).

Cependant, soumise aux exigences mémorielles de *La Fabrique* – véritable roman des mémoires –, Tapiokaville progressivement se recompose. Page après page, la ville souterraine perce de son obscurité sans toutefois se laisser complètement appréhender. En ceci, la trame narrative que nous propose Kossi Efoui reste fidèle au mouvement du souvenir. Elle constitue cette chaîne sémantique propre au travail non linéaire de la mémoire que seule l'écriture fragmentaire permet de rendre dans toute sa force et sa violence²⁹. Au contraire de la « seule émission qui, depuis un an, occupe l'écran du matin au soir » (FC, 116) et qui ne fait que simuler pour mieux mémoriser, *La Fabrique* remémore ; le roman part de la logique traumatique du « non-lieu » pour modéliser la totalité de son discours et en écrire la topographie textuelle.

Ainsi, au niveau thématique, le trauma des violences devient, au cœur du récit, la matrice d'un univers où s'accumulent les « non-lieux ». De même, au niveau structurel, la narration, polymorphe, se montre incapable de toute cohésion. Divisée entre le « je », le « tu », le « il » et le « on », elle s'adresse parfois au lecteur afin de l'exclure de la toile hétéroclite de ses souvenirs, s'éprend de l'anaphore et se partage entre tous les temps. Plus encore, contagieuse, cette logique atteint même le niveau générique de l'œuvre qui, elle, bien que posée sous la bannière du roman, multiplie ses langages pour se faire de plus en plus intermédiaire. Tantôt théâtrale, tantôt cinématographique, tantôt journalistique, tantôt photographique et tantôt romanesque, elle ne nous donne, à aucun moment, directement accès au réel de ces violences inexprimables. Mais par cette intermédialité, *La Fabrique* se montre également stratégique, ayant appris du mythe de Persée et sachant qu'il ne faut à aucun moment affronter directement le regard de la Gorgone : il pétrifie. Pour cette raison, *La Fabrique* ne permettra pas au personnage photographe de Johnny-

27 Kossi Efoui, *La Polka*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

28 Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Roland Barthes *et al.* (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil (Essais), 1982, p. 101.

29 Ces sauts contribuent également aux stratégies de citation de l'œuvre, car, comme le souligne Alain Goldschläger : « Plus le texte offre une approche claire et chronologique, moins il semble authentique » (Alain Goldschläger, « La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *Texte*, n° 19-20 [1996], p. 273).

Quinquelibas de survivre, car lui a vu, de ses yeux vu, les corps, les souterrains et l'innommable. D'abord attaqué à l'œil par une maladie indéfinissable, puis assailli par l'ombre d'un grand oiseau de proie qui sort de ses yeux, Johnny sera retrouvé mort, suicidé, au fond de sa baignoire. « Chaque témoin sait qu'il y a en lui des zones où personne ne peut pénétrer³⁰ », a déjà dit Régine Waintrater. Par le repos désormais éternel de Johnny-Quinquelibas, la chaîne sémantique de *La Fabrique* ainsi se boucle : le véritable témoin est mort des suites d'un coup tiré à bout portant, du « o » d'une balle à blanc. Il est mort d'avoir trop cherché à faire voir le « o » réel de Tapiokaville, de combler le vide de ce « o », trou noir de la mémoire.

De la valeur de la ruine : routes et parcours

Devant l'étal de cette mémoire éclatée, ne reste plus au lecteur qu'à emprunter toutes ces routes que représentent chaque mot, chaque ligne, chaque scène, chaque marge et chaque personnage³¹. D'ailleurs, au cœur de *La Fabrique*, alors que les villes et les pays disparaissent sous les tumultes d'une mer devenue trop gourmande, seules les routes ne semblent pas avoir été atteintes par la violence des batailles et la mouvance de l'histoire. Elles seules « ont gardé leur nom d'antan » (FC, 65), leur nom d'avant la colonisation, leur nom d'après les indépendances. Le lecteur laissé à lui-même, sans guide, entre ainsi dans *La Fabrique* comme on entre dans un palais des miroirs ; il se retrouve parmi des centaines de fragments laissés tels quels, épars, par un protagoniste qui, lui-même, ne connaît pas l'unité, exilé qu'il est tant dans son expérience de la réalité que dans son corps désarticulé. Roman de la mémoire, *La Fabrique de cérémonies* cherche donc à perdre et à rattraper son lecteur dans ce qu'il y a probablement de plus vrai dans tous ses récits : la forme des mots, la structure du dire complexe, soit la plus à même de témoigner d'un présent trouble marqué par la mort et la souffrance. Astucieux, le roman use d'une forme qui lui permet non seulement de jeter le doute sur une réalité médiatisée, un présent hypermnésique et des souvenirs fabriqués, mais aussi de responsabiliser son lecteur en lui assignant une tâche immense : celle de parcourir tous ces « non-lieux » que les violences qui sévissent depuis les indépendances n'ont pas cessé d'engendrer. En ce sens, opposant une topographie de la perte aux désormais incontournables « lieux de mémoire », l'écriture de Kossi Efoui s'efforce de rappeler ce qu'avaient oublié les fabricants de passé prêt-à-consommer au sujet des rouages de la rhétorique. Elle nous rappelle que bien qu'il inscrive dans des lieux l'image de certains savoirs, l'*ars memoriae* est d'abord et avant tout un parcours. Au sein de *La Fabrique*, alors que la terre se dérobe, seules les routes, elles, tiennent encore, et ce, malgré le temps, les violences et la force de l'histoire.

30 Régine Waintrater, citée par Anne-Martine Parent, *op. cit.*, p. 4.

31 Au sujet du mouvement imposé à la lecture par l'écriture fragmentaire : « Ainsi, la fragmentation ne se donne pas seulement à lire comme une manipulation du récit, mais comme une recherche d'effets visuels devant conduire le lecteur à un mouvement discontinu de va-et-vient à travers le texte, suivant les ressemblances graphiques entre les différents segments » (Sélim Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n° 75 [2004], p. 88).

Références

- DE LAME, Danielle, « Deuil, commémoration, justice dans les contextes rwandais et belge. Otages existentiels et enjeux politiques », *Politique africaine*, n° 92 (2003), p. 39-55.
- EFOUI, Kossi, *La Fabrique de cérémonies*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- , *La Polka*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- GARNIER, Xavier, « Kossi Efooui : le montreur de pantins », *Notre librairie*, n° 146 (2001), p. 38-40.
- GBANOU, Sélom Komlan, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1 (2006), p. 39-66.
- , « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n° 75 (2004), p. 83-105.
- GOLDSCHLÄGER, Alain, « La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *Texte*, n° 19-20 (1996), p. 259-278.
- JOLLY, Rosemary, *Cultured Violence. Narrative, Social Suffering, and Engendering Human Rights in Contemporary South Africa*, Manchester, Liverpool University Press, 2010.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1987.
- LABOU TANSI, Sony, *La Vie et demie*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1979.
- MICHEL, Johann, « L'institutionnalisation du crime contre l'humanité et l'avènement du régime victimo-mémoriel en France », *Revue canadienne de science politique*, vol. 44, n° 3 (2011), p. 663-684.
- MORAN, Jacques, « Kossi Efooui, l'Afrique universelle », *L'Humanité*, 26 avril 2001, p. 16.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (Quarto), 1997.
- PARENT, Anne-Martine, *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RICCEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 2000.
- RIESZ, János, « “La parole pour vendre” – Über die Sprache in den Zeiten der Werbung », dans Tobias WENDL (dir.), *Afrikanische Reklamekunst*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 2002, p. 161-165.
- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans Roland BARTHES *et al.* (dir), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil (Essais), 1982, p. 91-118.
- VIDAL, Claudine, « Les commémorations du génocide rwandais », *Les Temps modernes*, n° 613 (2001), p. 1-46.



Approches chronotopiques de la « migritude » et de la transculturalité dans *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo

EL HADJI MALICK NDIAYE

L'œuvre de Tierno Monénembo, autant que sa vie, est marquée par une esthétique de la rupture et du mouvement¹. Ce mouvement permanent, qu'il soit spatial (*Attiéké pour Elgass, Pelourinbo, Cinéma*) ou temporel (*Peuls, Le Roi de Kabel*), non seulement renforce le caractère erratique de son discours, mais fait aussi de Monénembo l'une des voix les plus originales du roman africain contemporain. Dans *Le Terroriste noir*, publié en 2012, le romancier guinéen plonge dans le suc mémoriel de la Seconde Guerre mondiale pour élaborer un décrochage combiné dans le temps et dans l'espace. Ce procédé, déjà entraperçu dans les œuvres précédentes et ici sublimé, constitue le prétexte narratif de ce roman qui raconte la résurrection d'un tirailleur africain dans l'histoire officielle de la France. C'est en cela que *Le Terroriste noir* offre une perspective inédite et des hypothèses de lectures intéressantes sur le bouleversement des axes référentiels du roman africain de la « migritude »².

Cet article propose donc une analyse de l'articulation temps-espace dans *Le Terroriste noir*, en s'appuyant sur la notion bakhtinienne du chronotope. Pour interroger, d'une part, le sens de la mémoire comme thématique contemporaine et, de l'autre, la mise à distance de la fixité spatio-temporelle comme éthique discursive chez Monénembo. Le chronotope, que Bakhtine définit comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature [et] la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret³ », ne fera pas ici l'objet d'une approche heuristique. Le chronotope est une notion poreuse que Bakhtine lui-même ne réussira pas à stabiliser et dont les multiples acceptions ont déjà fait l'objet de nombreuses études. Nous renvoyons le lecteur

1 Noémie Auzas, *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 11.

2 Nous reviendrons plus loin sur ce terme popularisé par Jacques Chevrier.

3 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 235-237.

aux travaux d'Henri Mitterand, de Hans Färnlöf ou de Nele Bemong sur le sujet⁴. Nous en retenons deux principes fondamentaux liés à la pratique discursive de Tierno Monénembo. D'abord, le « chronotope romanesque » en ce qu'il permet de dégager un cadre générique ou une structure formelle, et ensuite, le « chronotope culturel » en ce qu'il désigne tout univers humain déterminé consubstantiellement par une époque et un lieu. Pour Bakhtine, le chronotope aide, en effet, à déceler une tendance propre aux récits d'une époque ou d'un genre particulier. C'est ainsi qu'on peut s'interroger sur la proximité de l'œuvre de Monénembo avec le roman africain dit « cosmopolitain », « négropolitain », « euro-black », et dans lequel on range pêle-mêle des textes d'auteurs comme Bolya Baenga, Alain Mabankou, Calixthe Beyala, Daniel Biyaoula ou encore Sami Tchak. La critique francophone relève assez souvent l'idée que cette littérature charrie une hybridité mettant à distance la vision essentialiste d'un mouvement temps-espace africain. De plus, le chronotope de ces romans de l'ailleurs confirme sinon un changement, du moins une certaine évolution caractéristique d'un imaginaire africain de plus en plus globalisé. L'approche axiologique du roman contemporain, comme celle s'appuyant sur la notion de *Weltanschauung*, revêt ainsi le même caractère essentiel que son approche générique. C'est ce que suggère Paul Smethurst dans son étude du « chronotope postmoderne » :

One of the most productive ways of approaching postmodernism is to examine its peculiar arrangements of space and time and consider the chronotopes it produces as ways of seeing, ways of responding contemporary world⁵.

Il ne s'agit pas simplement de pointer une thématique de l'espace africain déterritorialisé et une sémiotique de la contemporanéité qui uniraient Monénembo aux auteurs de la « migritude », encore moins d'opérer un classement des auteurs africains en fonction de leur relation à la terre africaine. Il s'agit plutôt de chercher, sous la nappe discursive du récit *monénembien*, l'instabilité caractéristique d'un auteur en définitive inclassable. La lecture du *Terroriste noir* ouvre une perspective narrative qui va au delà de l'hybridité supposée du roman contemporain et questionne ce que Adama Coulibaly appelle une « mobilité culturelle qui féconde le texte à la fois comme expression d'une circulation des valeurs et des motifs et acceptation d'une crise même de la notion de culture⁶ ».

4 Voir Henri Mitterand, « Chronotopes romanesques : *Germinal* », *Poétique*, n° 81 (1990), p. 89-103 ; Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, n° 152 (2007), p. 439-456 ; Nele Bemong et al., *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010.

5 « Une des approches les plus productives du postmodernisme consiste à examiner ses dispositions spatio-temporelles particulières et à considérer les chronotopes qu'il produit comme des moyens de voir et d'appréhender le monde contemporain » (Paul Smethurst, *Postmodern Chronotope : Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 65) ; nous traduisons.

6 Adama Coulibaly, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspects et perspectives d'une théorie », *Annales de l'Université Omar Bongo*, n° 17 (2012), p. 27.

Contraintes paratextuelles et éthiques transculturelles

La littérature africaine contemporaine semble vivre ce qu'on pourrait appeler, en exagérant à peine, un schisme éthique, voire idéologique. Même si cela n'est pas une tendance lourde, on peut en effet noter une certaine fracture épistémologique entre une écriture « afrocentrée », se posant comme la voix pertinente du continent, et une écriture de la « migritude » défenseuse d'une parole individualisée, voire désincarnée de l'Africain. Cela n'échappe pas à la critique francophone, à en juger le débat profus sur l'africanité postcoloniale et l'émigration, par exemple⁷. Jacques Chevrier, à qui l'on doit la notion de « migritude » comme illustration de l'ultime métamorphose de la littérature africaine, suggère cette acception :

[U]n néologisme qui indique clairement que l'Afrique dont nous parlent les écrivains contemporains n'est plus celle qui servait de cadre à la plupart de leurs devanciers, mais, si l'on peut dire ainsi, d'une Afrique extracontinentale dont le centre de gravité se situerait quelque part entre Belleville et l'au-delà du périphérique⁸.

L'analyse rejoint celle d'Abdourahman Waberi qui, dans son fameux article « Les enfants de la postcolonie⁹ », a esquissé une périodisation de la littérature africaine. Dans son découpage, Waberi décrit la génération d'écrivains appartenant aux années 1990 comme celle de la « postcolonie », communauté d'auteurs dont l'une des caractéristiques majeures est de rompre avec une certaine « biologisation » des notions d'identité et de culture. Parmi les objections qui ont été faites à Waberi¹⁰, soulignons celle qui suggère que la ligne de démarcation est moins générationnelle que géographique¹¹. Il existe l'intentionnalité d'une littérature parisianiste qui assume, comme le souligne Waberi lui-même, une double identité « africaine et française ». Il est intéressant de noter qu'à cette façon de traduire l'expérience africaine postcoloniale (postindépendance, refus du tiers-mondisme, rejet du mythe

7 Il est par ailleurs intéressant de noter l'erreur sémantique qui adopte le plus souvent le vocable « littérature d'immigration », excluant ainsi l'Afrique comme horizon d'attente de cette littérature pourtant produite par des Africains. Beaucoup de textes critiques adoptent ainsi le postulat de l'Occident comme centre intellectuel d'où partirait la réflexion sur les discours africains.

8 Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre librairie*, n° 155-156 (2004), p. 97.

9 Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135 (1998), p. 8-15.

10 Voir, notamment : Lydie Moudileno, « Littérature et postcolonie », *Africultures*, n° 28 (2000), p. 11.

11 En réalité, Waberi reconnaît que sa périodisation ne s'appuie pas exclusivement sur l'âge des écrivains puisque, d'après lui, Tierno Monénembo, bien que né en 1947, présente par son œuvre des affinités avec la génération de la postcolonie. Cependant, force est de reconnaître que même parmi les écrivains de cette génération, il n'existe pas une vision unanime dans le rapport au continent. Voir Aïssatou Bouba et Natascha Ueckmann, « "Ce qui nous rabaisse, c'est la violence du discours sur l'Afrique" : entretien avec Abdourahman A. Waberi » [en ligne], *Lendemain*, n° 132 (2008) [http://www.fb10.uni-bremen.de/inputs/pdf/entretien_waberi.pdf].

du retour, double culture), s'oppose par conséquent une autre éthique davantage marquée par l'affirmation d'une singularité africaine digne de la négritude. Ainsi, le projet littéraire de Boris Diop, un écrivain majeur qui a fait le choix de l'Afrique – c'est aussi le cas de Felwine Sarr, né en 1972, auteur de *Dahij* et de *Méditations africaines* – c'est « d'affirmer [sa] singularité, comme individu et comme membre d'une communauté humaine spécifique¹² ». Et Boris Diop, qui constate l'existence d'une littérature africaine « à deux vitesses » explique que « l'un des effets pervers de la globalisation, c'est le risque pour tous les écrivains de se renier sous prétexte d'accéder plus facilement à l'universel¹³ ». Le récent essai de Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, pose la question du rôle que l'écrivain africain joue ou du rôle qu'on entend lui faire jouer. L'auteur regrette cette opposition entre « l'Africain du dehors » et « l'Africain du dedans » et affirme qu'« il n'y a pas d'un côté les vendus, les larbins, qu'on applaudit dans les salons, et, de l'autre, les dignes, les résistants, munis d'un brevet d'africanité délivré par on ne sait quelle instance¹⁴ ». Ce qui démontre tout de même que la perception de l'écrivain africain repose aujourd'hui sur ces deux pôles antinomiques, même si l'on se gardera d'en faire un critère absolu de classification. Le constat qui s'impose conséquemment est la nécessité de tenir compte des écrivains parmi les plus représentatifs de la francophonie africaine qui revendiquent de façon bruyante une rupture avec une identité africaine exclusive. Comment traduisent-ils leur expérience du monde ? Le slogan « auteur avant d'être africain » est-il entendu par la critique ? Écrire hors du continent et refuser les supposés paradigmes de la littérature négro-africaine, cela fait-il entrer l'auteur africain dans « une littérature-monde en français » ?

La localisation de la figure sociale de l'écrivain et du discours littéraire, davantage que le prisme esthétique sur les textes, semble encore déterminer la réception des romans africains. Alain Mabanckou, un des initiateurs du manifeste pour une littérature-monde en français, exprimait une certaine frustration en se demandant si l'écrivain africain devait « [s']installer à Paris et donner à [s]on œuvre la saveur de la Seine et des bateaux-mouches pour être entendu¹⁵ ». L'ironie en est que dans une certaine mesure, Mabanckou (*Bleu, blanc, rouge*), comme d'autres écrivains appartenant à cette tendance « black-parigot¹⁶ », même s'ils ne vivent pas (ou plus) à Paris, investissent de plus en plus l'univers des métropoles françaises comme source d'inspiration majeure. Ce faisant, ils contribuent au développement de ce roman « négropolitain » qu'Odile Cazenave analyse dans son essai *Afrique sur Seine*, et dont le principal enjeu semble être « le décentrage de l'identité et de l'écriture¹⁷ » par rapport au continent africain. Il est vrai, cependant, que la perception de la

12 Entretien avec Éloïse Brezault dans *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010, p. 96.

13 *Id.*

14 Alain Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012, p. 155.

15 Intervention de l'auteur lors du Festival Africajarc en 2010.

16 Formule attribuée à Ambroise Kom par Lilyan Kesteloot, « L'écrivain africain aujourd'hui. Mise au point », *Présence africaine*, n° 181-182 (2010), p. 377.

17 Odile Cazenave, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 17.

figure de l'auteur africain ne lui permet pas de se libérer des schémas préconçus. La question du paratexte que Genette aborde à travers le péritexte et l'épitéxte, deux notions complémentaires, révèle combien il est difficile de se limiter à l'espace de la fiction :

Le péritexte occupe un emplacement que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai péritexte cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...] autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (plus prudente) tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que j'appelle faute de mieux épitéxte¹⁸.

La prise avec le paratexte du roman africain dans ce sens renforce sa marginalité, malgré la proclamation d'un caractère individualisé du discours. L'entrée dans le texte est déterminée par une préconception sémiologique qui se forge dans *le péritexte*. Comme lecteurs, les motifs qui nous emmènent à choisir d'entrer en relation avec un récit sont nombreux, mais le seuil du discours détermine souvent nos attentes par rapport à ce récit. Avant de lire un auteur africain, son nom, sa biographie et l'intrigue mentionnés sur la quatrième de couverture nous donnent autant d'indications qui renvoient à une spécificité de l'auteur et qui nous conduisent à en attendre justement quelque chose de spécifique. Avec la libéralisation du discours critique et la multiplication des canaux discursifs, l'écrivain africain charrie à son tour aussi les signes d'une présence épitextuelle (conférences, entretiens, signatures) qui sont finalement autant de « prétextes » pour le situer dans un entre-deux des cultures africaines et françaises. *Le Terroriste noir* offre une illustration de ce fonctionnement. Le texte est localisé dans la campagne vosgienne, le narrateur est une vieille française plutôt patoisante. Pourtant, la quatrième de couverture insiste sur les origines de l'auteur et rappelle son ancrage dans l'histoire du « pays peul ». On peut aussi mentionner la note suivante : « À travers cette figure fascinante, c'est tout un pan méconnu de notre histoire qui défile [...] C'est aussi la vie quotidienne de la population des Vosges, évoquée par Tierno Monénembo avec une verve irrésistible... comme s'il s'agissait d'un village africain¹⁹. » Soulignons ici la distance opérée par la présentation du récit : le possessif « notre histoire » et la comparaison distinctive (« village des Vosges » *vs* « village africain ») qui établissent la distance culturelle entre le lecteur français et l'auteur.

Il existe donc un certain décalage entre le projet littéraire et l'horizon d'attente occidental qui situe le roman africain de la « migritude » dans une subjectivité collective à laquelle beaucoup d'écrivains cherchent à échapper, comme le rappelle

18 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 10-11.

19 Tierno Monénembo, *Le Terroriste noir*, Paris, Éditions du Seuil, 2012. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par l'abréviation *TN*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

Cazenave : « Le terme afro-français renvoie à des normes géographiques, culturelles et nationales spécifiques auxquelles l'écrivain ne s'associe pas forcément²⁰. » Il semble aujourd'hui difficile pour l'auteur africain de sortir de cette ghettoïsation de sa pratique. D'autant plus que même localisés en Europe, les récits offrent une structure spatiale assez confinée :

[Ils se situent] dans un Paris pas mal africanisé tant du point de vue des préoccupations de l'individu, que de celui de leur culture [...] Préoccupations qui, dans le contexte urbain français, accentuent justement leurs différences de manières de penser, de souffrir et de jouir ; qui en font un groupe culturellement distinct de la collectivité française – celle-ci le leur fait bien sentir du reste²¹.

L'œuvre de Monénembo, par son éclectisme, offre la possibilité de dépasser le confinement territorial (le fameux « périphérique » de Chevrier) et à travers les nombreux lieux et identités qui maculent son discours. Monénembo ne se limite pas aux métropoles occidentales, encore moins à l'espace parisien, convoqués comme spatialités centrifuges ou centripètes pour interpréter le récit africain postcolonial. En se recentrant sur le discours de l'auteur, on peut suggérer que son éthique se rapproche de ce qu'Adama Coulibaly identifie dans le projet épistémologique d'une transculturalité africaine qui intègre le caractère mouvant de l'identité textuelle : « Elle est moins une théorie des influences que le constat d'une circulation des valeurs culturelles et esthétiques. D'où la notion de "macrosémiotique internationale" [...] et qui, comme discours du contemporain, caractérise la mobilité des flux globaux²². » Dans le sillage de Joseph Paré, Coulibaly invite à une lecture qui serait « une sorte de butinage ignorant les frontières arbitraires de la culture dite nationale ou des genres artistiques²³ ».

Le rapport à l'identité africaine chez Monénembo, bien qu'écrivain de l'errance, est moins problématique, moins conflictuel (voire extrême) que celui d'un Kossi Efoui, par exemple, qui réclame, provocateur, « qu'on lui foute la paix avec l'Afrique²⁴ ». On est loin, chez Monénembo, de ce positionnement « a-culturel » qui fait de l'auteur une plage vide à la périphérie du discours. Sa démarche d'auteur en est une de réunification des pôles et illustre la vanité du cloisonnement des récits. *Le Terroriste noir* est une œuvre africaine dans le sens où elle aborde une problématique africaine et évoque en partie le continent. Mais elle échappe à une perspective unilatérale. D'abord parce que la mémoire de la Seconde Guerre mondiale est partagée du fait de son impact dans la conscience universelle. Ensuite, le roman déconstruit la logique de périodisation de la littérature africaine, qui institue des inspirations d'époque en investissant un thème supposé obsolète par une certaine littérature

20 Odile Cazenave, *op. cit.*, p. 18.

21 Lilyan Kesteloot, *art. cit.*, p. 377.

22 Adama Coulibaly, *art. cit.*, p. 26.

23 Joseph Paré, cité par Adama Coulibaly, *id.*

24 En février 2002, lors du Festival Étonnants voyageurs de Bakamo, Kossi Efoui affirmait : « La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine ? C'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique » (propos rapportés par Jean-Luc Dolin, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002).

africaine postcoloniale. Alain Mabanckou suggère, dans *Les Sanglots de l'homme noir*, que les thèmes de la colonisation et ses avatars ont été « visités et revisités » et qu'il fallait désormais passer à autre chose. Lorsqu'on aborde aujourd'hui la question des grands massacres, les guerres civiles et la dictature occupent une place importante (le génocide rwandais que Monénembo aborde dans *L'Aînée des orphelins*, par exemple). Mais les massacres coloniaux sont abordés avec moins d'urgence et de profondeur.

Pourtant, historiquement la Seconde Guerre mondiale n'a pas fait l'objet d'un solde de tout compte sur les plans politiques, économiques et mémoriel. Les anciens combattants africains ont été sinon effacés de la conscience collective contemporaine, du moins relégués à sa périphérie. À ce titre, ils ont très peu inspiré d'auteurs africains. Depuis Bacary Diallo et *Force bonté* (1926), seuls quelques auteurs ont réellement exploré la participation africaine aux guerres mondiales. Même chez des auteurs comme Ferdinand Oyono, Amadou Hampathé Bâ ou Ahmadou Kourouma, la figure du tirailleur n'est abordée qu'en filigrane²⁵. Le récit de Monénembo s'inscrit ainsi dans une démarche axiologique importante, parce qu'il investit un champ mémoriel où la perspective africaine est absente. Edward Saïd souligne ainsi l'absence du colonisé dans la conscience historique du monde :

*Anticolonial liberation theory and the real history of the empire, with its massacres and exploitation, have turned into a focus on the anxieties and ambivalences of the colonizer, the silent victim thereby colonized is displaced*²⁶.

Saïd évoque une absence du colonisé dans le discours anticolonial dont on ne peut nier l'impact dans un contexte postcolonial. Il y a donc un certain danger d'aborder le problème de la violence coloniale seulement dans une perspective systémique et non comme réalité historique avec des faits exposés dans leur nudité. La force du témoignage a en soi une valeur critique. En cela le récit de Monénembo s'impose comme une contribution loin d'être anachronique :

L'État français n'a jamais reconnu ses héros noirs. Les camarades d'Addi Bâ qui ont combattu avec lui ont automatiquement été reconnus comme résistants. Pas lui. Cela pose un grand problème à la morale de la République française²⁷.

25 Il y a les exceptions notables de Joseph Issoufou Conombo, dont *Les Souvenirs de guerre d'un tirailleur sénégalais*, écrit dans les années 1970 et publié en 1989, ou de Blaise N'djehoya, auteur de *Nègre Potemkine* (1988). Ces deux auteurs laissent une grande place à la figure du tirailleur dans leur récit.

26 « La théorie anticolonialiste et la vraie histoire de l'empire colonial, avec ses massacres et ses exploitations, sont devenues une mise en lumière des névroses et de l'ambivalence du colon ; la victime silencieuse, le colonisé, est par conséquent déplacé [hors du discours] » (Edward W. Saïd, « Globalizing Literary Studies », *PMLA*, vol. 116, n° 1 [2001], p. 66) ; nous traduisons.

27 Séverine Kodjo-Grandvaux, « Tierno Monénembo : “ La France n'a jamais reconnu ses héros noirs ” » [en ligne], *Jeune Afrique*, octobre 2012 [<http://www.jeuneafrique.com/139541/culture/tierno-mon-nembo-la-france-n-a-jamais-reconnu-ses-h-ros-noirs/>].

Lorsque le récit littéraire de l'histoire n'obéit pas à la linéarité de cette dernière, mais que sa ligne discursive s'inscrit dans une certaine forme de dissidence, il s'en dégage un nouveau chronotope. En ce sens qu'il impose dans un temps et un espace contemporains la relecture d'un ou des événements du passé par la seule force de l'évocation, à l'image d'André Brink qui a trouvé dans le fait historique une pierre angulaire de son discours contre l'apartheid (*Un turbulent silence, Adamastor, Tout au contraire, Philida*). *Le Terroriste noir* s'inscrit dans la même veine d'écriture de résistance.

Le récit comme lieu de résistance mémorielle

Le récit littéraire intègre toujours le temps dans une double dimension, externe et interne. Selon Adama Coulibaly :

[C]e binôme (temps externe/temps interne) fonctionne comme un tout, eu égard au souci du discours littéraire de produire du sens non pas seulement pour un univers intra-diégétique clos, mais un discours ouvert sur le monde dont il permet la représentation et la lecture²⁸.

Et le critique d'ajouter que le temps externe gouverne l'analyse des œuvres africaines pour savoir si l'auteur engage son œuvre dans une quelconque dénonciation ou un témoignage. *Le Terroriste noir* s'inscrit dans un temps externe où le passé colonial de la France ressurgit et où l'évaluation de ce passé oscille constamment entre le dicible et l'indicible, entre la repentance et la justification éhontée. Le contexte dans lequel Monénembo écrit son roman correspond à un débat très vif sur la reconnaissance de l'apport des soldats africains dans la victoire des alliés pendant la Seconde Guerre mondiale. Le colonel Melun, un des personnages centraux et double littéraire du colonel Maurice Rive²⁹, justifie ainsi la démarche historiciste :

[R]éparer l'ignoble tort fait aux tirailleurs... Ces OS de la guerre n'existent que dans le champ de bataille. Sitôt la guerre terminée, on les jette comme des kleenex usagés, saloperie de saloperie ! Plus personne ne pense à eux après (*TN*, 67).

Bien qu'étant une fiction, l'intrigue du *Terroriste noir* découle d'une réalité historique. Tierno Monénembo s'appuie sur une histoire singulière et méconnue comme celle de nombreux tirailleurs. Une histoire sauvée de l'oubli par le journaliste Etienne Guillermond, dont le récit correspond peu ou prou à l'histoire familiale et qui a introduit Monénembo dans les lieux traversés par le héros³⁰. Il a bien existé un Addi Bâ qui a quitté le village de Pelli Foulayabé en Guinée pour aller en France.

28 Adama Coulibaly, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159.

29 Maurice Rives, ancien appelé volontaire, a consacré sa vie à lutter pour sortir ses frères d'armes africains de l'oubli. Il est l'auteur de *Héros méconnus* (Lavauzelle, 1993), une histoire des tirailleurs africains durant les deux guerres mondiales. Le colonel Rives a mené de nombreuses actions en faveur d'une réparation pour les tirailleurs africains. Il est à l'origine du Conseil national pour les droits des anciens combattants et militaires d'Outre-Mer de l'armée française. Monénembo s'est beaucoup inspiré de ses archives sur la vie d'Addi Bâ.

30 Voir Etienne Guillermond, *Addi Bâ, le résistant des Vosges*, Paris, Éditions Duboiris, 2013.

Il a séjourné à Langeais, s'est retrouvé dans Les Vosges, s'est évadé d'une garnison allemande, a vécu dans le village de Tollaincourt, a dirigé un maquis et est mort fusillé par l'armée nazie. Monénembo s'appuie sur cette réalité historique, utilise des témoignages, mentionne des périodes, des événements et des lieux précis, ce qui rend l'intertextualité entre récit fictionnel et mémoire collective toujours en activité facile à saisir. Ainsi, la narrativité du texte consomme la substance nostalgique de ce temps externe. Ce dont on se rappelle aujourd'hui de l'héroïsme du vrai Addi Bâ, constitue le fondement de l'épopée du personnage de fiction imaginé par Monénembo. Du point de vue de la jeune littérature africaine en français, cela rappelle si besoin en était qu'il n'y a pas de discontinuité entre l'histoire récente de la colonisation et la période contemporaine. La narratrice du *Terroriste noir* le rappelle :

C'est rien soixante ans ! Quand il est mort, votre père était un gamin, moi une gentille adolescente et vous, même pas encore inscrit dans les intentions du bon Dieu. Soixante ans ! Le calendrier n'a qu'à faire ce qu'il veut, personne ne m'empêchera de penser que tout cela s'est passé ce matin, au plus tard hier soir. C'est ainsi que travaille la vieillesse monsieur : elle déterre les souvenirs anciens pour mieux enfouir le présent (TN, 175).

Il ne s'agit pas seulement de l'histoire africaine. Il s'agit d'un pan de l'histoire de France, dans lequel un Africain a joué un rôle essentiel et que sans l'acharnement de certains individus, le temps aurait effacé. Les personnages qui se battent soixante ans après la mort d'Addi Bâ pour restaurer sa mémoire existent. D'une certaine manière, le texte leur offre une postérité et la reconnaissance de leur combat. La fiction s'inscrit donc dans le temps historique et se connecte directement aux débats sur l'immigration et l'héritage des Noirs de France. Elle évoque la pertinence des problématiques coloniales dans l'histoire contemporaine et déconstruit une sorte de *doxa* de l'engagement événementiel. À cet égard, on peut rappeler l'impact décisif du film de Rachid Bouchareb, *Indigènes*, qui, en 2006, avait déjà montré la nécessité de relancer le débat sur le passé colonial et d'en faire un enjeu important pour la diaspora africaine. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le roman de Monénembo ait été reçu dans une perspective historique, malgré le parti pris fictionnel de l'auteur, ce qui l'a exposé à des reproches liés à certains anachronismes et approximations (la mention de cigarettes gitanes, le Service du travail obligatoire, l'arrivée des SS dans le village, etc.), comme on l'aurait fait à propos d'un véritable document d'histoire. Monénembo a déjà eu à se défendre de ce genre de reproches de la part de lecteurs qui ne saisissaient pas son rapport à la réalité historique³¹. Ce qui intéresse Monénembo, ce n'est pas la vérité historique, c'est son impact sur le présent et la dimension cathartique de la mémoire. Dès lors, les faits sont moins importants que leur signification profonde. La récurrence de la gestion du couple passé/présent est caractéristique de son écriture (*Un rêve utile*, *Les Écailles du ciel*, *L'Aîné des orphelins*, *Cinéma...*), comme pour rappeler que le point nodal du récit, c'est la

31 Pius Ngandu Nkashama, *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les Écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 23.

révélation des conséquences des faits relatés. Noémie Auzas souligne, dans son étude de l'instabilité temporelle chez l'auteur :

L'Histoire apparaît ainsi marquée du sceau de l'instabilité. Elle semble une figure toute-puissante analogue à celle de la Fortune maltraitant les hommes [...]. Dans les romans l'Histoire est ce poids vécu comme une désorganisation du quotidien et comme un traumatisme... Monénembo pousse le lecteur à s'interroger sur les répercussions quotidiennes et le sens même de l'Histoire³².

L'éclatement temporel n'est pas justifié par la simple volonté de brouiller les pistes, mais par l'idée de lutter contre la perte de la mémoire chez un Tierno Monénembo qui se décrit comme un « obsédé de la mémoire³³ ». Relier le passé et le présent devient une préoccupation constante. En mêlant intimement les deux axes temporels dans leur narrativité, il rappelle que le souvenir n'a pas un horizon indépassable en littérature. Il existe plusieurs voix narratives dans *Le Terroriste noir* qui sont autant de manifestations de l'absence de linéarité historique. La trajectoire du héros se dévoile à travers de petits clips qui s'emboîtent et qui sont reliés par un énoncé ancré dans l'énonciation. La narratrice homodiégétique Germaine a connu le héros Addi Bâ. Germaine ne pose pas d'action décisive dans l'intrigue, mais sa présence se manifeste régulièrement dans l'espace de l'énonciation. Sa connaissance du personnage et la mesure de sa dimension héroïque ne sont possibles qu'en intégrant dans son discours une perspective plus actuelle. Elle affirme :

Par petite touche, sur des années et des années, à la manière d'une photo qui se révèle, [Addi Bâ] s'est dégagé de la gangue du mystère pour se manifester dans sa totalité. Ce n'est qu'aujourd'hui qu'il m'apparaît vraiment, soixante ans après sa mort (TN, 23).

Le fait central qui domine le récit, c'est l'invitation en France d'un neveu du héros, venu recevoir la médaille remise à son oncle. Le séjour en France de ce personnage commande « l'amplitude » du récit principal et justifie l'insertion des récits seconds. La métalepse narrative introduit la diversité des sources qui procède de l'enquête. Le roman révèle une instance cachée, un narrateur-dieu inconnu qui souffle la totalité du discours à Germaine, « voix audible » du village. Ainsi, l'instance narrative devient successivement « nous », « on », « tout le monde ». Germaine représente la figure du témoin, celle qui relie hier à aujourd'hui. On découvre sa vie et celle des survivants comme un arrière-plan d'un paysage narratif dominé par le souvenir. Ces morceaux de vie, ces métarécits, servent de prétexte pour dérouler la vie d'Addi Bâ, le personnage principal. Chaque personnage apporte un éclairage au récit, par une phrase, un proverbe, une anecdote. Même Addi participe à l'intelligibilité de l'histoire. Longtemps après sa mort, il continue d'exister dans l'espace et dans le temps. Comme exemple, on peut noter le discours de Germaine qui résume le chronotope du souvenir dans le récit :

32 Noémie Auzas, *op. cit.*, p. 29-30.

33 Cité par Noémie Auzas, *ibid.*, p. 113.

Moi Germaine Tergoresse, j'ignorais encore tout de votre oncle, j'ignorais qu'il s'appelait Addi Bâ et qu'il venait de s'évader d'une garnison de Neufchâteau. Surtout, j'étais loin de me douter que quelques mois plus tard, il viendrait habiter cette maison que vous voyez là, juste de l'autre côté de la rue, bouleverser la vie de ma famille et marquer pour de bon l'histoire de ce village (TN, 12).

Il y a une volonté évidente de convoquer dans le même espace-temps hier et aujourd'hui, l'ailleurs et l'ici. Pius Ngandu Nkashama utilise des métaphores naturelles pour décrire la dimension cyclique de la narration chez Monénembo dans *Les Écailles du ciel* :

- L'image de la narration est celle de la digestion (celle du boa mythique) : le cycle des aliments qui partent de la terre et qui retournent à la terre [...]
- [C'est aussi] celle de la terre qui tourne en rond : elle produit le mouvement qui à son tour engendre l'univers dans sa totalité³⁴.

La métaphore animale est particulièrement significative dans *Le Terroriste noir*. La narratrice justifie son projet par le fait que l'histoire du héros est intimement liée à celle de son village. En la régurgitant pour nourrir le neveu du héros, elle découvre aussi un pan de sa propre histoire. Parce que Germaine n'est pas l'instance énonciative suprême, elle traduit une histoire populaire. Par extension, le statut même de l'auteur s'en trouve remis en question, puisque l'histoire ne lui appartient pas. Le problème de l'auteur comme autorité est un débat posé dans toutes les civilisations. Surtout dans celles marquées par l'oralité. Le principe de circulation des œuvres considérées comme populaires dans la plupart des sociétés traditionnelles, valide l'hypothèse d'une responsabilité collective du récit. Pour Bernard Edelman, « personne ne peut revendiquer un droit sur un folklore : tout est à tout le monde même si tel ou tel se distingue par une variation intéressante qui sera tout aussitôt réintégrée dans l'œuvre collective³⁵ ».

Le paradigme du discours n'est pas celui de l'histoire politique ou de l'historiographie. C'est la mémoire collective d'un village français. Et on peut dégager ici une perspective intéressante pour la recherche francophone qui s'intéresse aux correspondances entre les traditions orales européennes et non-européennes. La façon d'aborder l'histoire, mais aussi la vision du monde et le sens de l'hospitalité, tels qu'ils apparaissent dans le récit, s'inscrivent comme traits constitutifs d'une identité rurale. On pourrait d'ailleurs établir un parallèle intéressant entre la perception du temps dans l'œuvre et la perception du temps dans les civilisations paysannes³⁶. Le temps cyclique, celui des saisons, domine le rythme de l'existence du village dans *Le Terroriste noir*. Germaine se réfère constamment aux saisons et aux activités liées au cycle de la nature. Le premier repère temporel mentionné dans le texte, c'est la saison des colchiques (TN, 12). Le temps de l'événement est un repère fondamental

34 Pius Ngandu Nkashama, *op. cit.*, p. 50.

35 Bernard Edelman, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 18.

36 La temporalité africaine suscite beaucoup de fantasmes. Nous renvoyons le lecteur au fameux discours de Dakar du président français Nicolas Sarkozy. On se rend compte ici que la relation au temps du paysan africain n'est pas éloignée de celle du paysan vosgien.

dans l'imaginaire des villageois. Pour le narrateur, par exemple, la chute à vélo d'Addi Bâ est perçue comme un repère permanent :

Cet accident fit date. On disait « l'année de l'accident » comme on disait « l'année de la Saint-Barthélemy des cochons ». Dorénavant, pour lui comme pour le village, il y eut une vie qui l'avait précédé et une autre après. C'était notre repère, notre année zéro à nous (*TN*, 36).

Ici, le temps villageois s'oppose de façon ironique au temps de la bureaucratie, de la culture militaire qui est celle de l'Occupant. Le personnage de Julien, lorsqu'il aide Addi Bâ à s'évader, mentionne la conception du temps des Allemands et y voit une différence culturelle essentielle : « Le camion bouge d'ici à 20h06 et il doit être à la caserne d'Epinal à 21h37 très exactement. Tu penses ! C'est pourquoi ils nous ont vaincus les Allemands, ils ont un sacro-saint respect de la hiérarchie et du temps » (*TN*, 41). Il ne s'agit pas d'une simple opposition entre un système bureaucratique moderne et une société villageoise. Il existe ici une dimension civilisationnelle qui a toujours opposé la ruralité au monde moderne et qui a poussé des auteurs régionalistes français à évoquer une certaine proximité culturelle avec l'Afrique ; des discours sur lesquels la recherche francophone gagnerait à se pencher davantage.

Réinvention des espaces

On a beaucoup écrit sur Tierno Monénembo le nomade et sur son traitement de l'espace. Dans beaucoup d'œuvres, l'auteur propose un cadre spatial réaliste ou instaure une toponymie fictionnelle intégrant des indices de réalisme suffisamment pertinents pour la crédibilité du souvenir. Lorsque les lieux ne sont pas nommément désignés, le lecteur les retrouve sans beaucoup d'effort chez Monénembo (Lyon ou Conakry dans *Un rêve utile*, ou Bijan qui renvoie à Abidjan dans *Un Attiéké pour Elgass*, par exemple). Il est, en effet, nécessaire que l'espace réel soit perçu par le lecteur, historiquement et géographiquement, s'il doit être le théâtre d'un épisode important d'un événement situé dans le temps externe. Cette identification est possible à travers un recoupement que le lecteur fera selon ses propres hypothèses et les connaissances qu'il a de l'instant historique. C'est ce que rappelle Henri Mitterand dans *Le Discours du roman* : « Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de métonymie qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque que le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai³⁷. »

Dans *Le Terroriste noir*, le village de Tollaincourt (qui devient Romaincourt grâce à un mot-valise conçu à partir de Romain et Tollaincourt) est un espace central du récit. Il est décrit dans une configuration qui n'a pas beaucoup changé depuis la guerre. Romaincourt pourrait être assimilé à n'importe quel autre village du massif des Vosges. La vie s'organise autour des espaces traditionnels de la ruralité : les maisons alentours, l'église, le café, etc. (il est par ailleurs intéressant de noter que le troquet ou la prison, espaces par excellence du récit de Monénembo, restent présents). La nouveauté qui arrive comme un *leitmotiv* dans le récit, c'est la rue

Addi Bâ, la première dans le village à porter le nom d'un homme. Germaine dit, à ce propos :

Nous ne savions pas que les rues pouvaient s'appeler Pierre ou Jacques. Ici, les nôtres s'appellent rue de l'Eglise, rue de l'Ecole, rue du Poirier-Blanc. Enfin, jusqu'à ce matin puisque dorénavant, le pâquis porte son nom à lui... (TN, 28).

En fait, l'espace du récit est l'espace d'Addi Bâ. C'est celui de son errance. La narration épouse son parcours depuis la Guinée (lieu nommé) et mentionne tous les endroits où il a séjourné en France. Cependant, comme à son habitude, l'auteur dépasse cette réalité spatiale une fois que les lieux majeurs sont installés. Le texte comporte des inventions topographiques que le lecteur connaisseur des lieux peut déceler. Pas seulement dans la transcription des noms, mais dans la recreation de la géographie de certains lieux ou la modification du rapport espace-temps. Comme le dit Pierre N'Da, le traitement spatial a plus à voir avec l'éthique d'auteur qu'avec la réalité pure :

L'espace romanesque n'est pas une donnée objective, brute, dénuée de toute influence. Son traitement subit des influences. Il est créé par l'écrivain en fonction de ce qu'il a choisi de dire. C'est donc le lieu d'expérience du faire (valeur mimétique), mais aussi le lieu de déploiement du verbe, de la parole³⁸.

En créant le village de Romaincourt, l'écrivain réinvente l'espace français pour l'intégrer à un projet littéraire novateur. On peut se réjouir de ce hasard, puisque cela donne à la littérature africaine postcoloniale, à notre connaissance, sa première œuvre dont l'intrigue se passe entièrement dans la campagne française. Il est important de remarquer que bien que le récit se déroule en Europe, il rompt cette fois avec les thématiques habituelles que l'on a déjà identifiées dans le récit « négropolitain ». D'habitude, le Noir de la « migritude » évolue dans un contexte fortement urbanisé. Il s'agit alors d'un espace qui révèle le mal être d'un être en rupture. L'espace littéraire de la « migritude » est un espace violent, un espace d'affrontement plus que de connivence. Soit le protagoniste est confronté aux contradictions de l'hybridité, dans une sorte d'Afrique recomposée, soit il manifeste la violence de l'altérité dans sa relation avec l'Europe. Sans jamais idéaliser le monde rural dont il évoque les tares (trahisons, querelles familiales, rumeurs, obscurantisme), Monénembo réussit à l'utiliser comme le lieu d'un dialogue apaisé entre deux civilisations. Le clivage ville/village demeure, mais Monénembo suggère un cadre interprétatif autre dans une perspective postcoloniale. Il y a, dans *Le Terroriste noir*, un chronotope du village qui pourrait être considéré de manière plus universelle, ce qui, comme nous l'avons dit, appelle une correspondance intéressante avec le récit régionaliste français. Plutôt que la transformation d'une localité française en « village africain », il semble que *Le Terroriste noir* transforme un village français en village universel. Ce qui est significatif, ce n'est pas le mouvement comme mise à distance d'une territorialité africaine, mais le mouvement comme principe d'analogie. L'auteur l'explique dans

38 Cité par Adama Coulibaly, *op. cit.*, p. 106.

une interview à RFI : « Tous les villages du monde se ressemblent plus ou moins. Ce sont des villages faits de proximité, faits de routine, faits aussi d'un parler local, d'une tradition orale³⁹ ». Certaines particularités permettent de singulariser la culture des personnages. Sur le plan linguistique, le patois vosgien dans le récit, malgré quelques confusions avec l'alsacien, ne laisse pas de doute sur l'identité des protagonistes. De même la religion et les habitudes alimentaires montrent les différences entre Addi Bâ et les villageois. Mais au delà de ces marqueurs d'identité, c'est la proximité entre Addi Bâ et les habitants de Tollaincourt qui est mise en exergue, parce qu'ils ont des valeurs morales et une éthique similaires. En ce sens, même si le thème du racisme est présent dans le texte, il semble plus diffus, moins marqué que celui violent qui sévit dans la France contemporaine. Dans les rapports entre Addi et les villageois, le texte oppose le système de valeurs de la colonisation (préjugés raciaux, suspicion envers le nègre, antagonisme religieux) et l'humanité qui unit des gens simples (hospitalité, solidarité, tolérance). La question de l'intégration de l'Africain en France revêt une dimension atemporelle. Elle est même abordée de manière moins violente puisque, tout en gardant un certain nombre de valeurs auxquelles il croit, Addi Bâ se fond parfaitement dans son environnement. Il s'insère dans la vie de plusieurs familles malgré les rivalités villageoises, assiste aux événements, compte de nombreuses maîtresses. Il est un habitant du village. *Le Terroriste noir* offre au lecteur la vision de personnages réunis dans leur humanité commune en tant que victimes de la guerre. Non pas en gommant les différences, mais en les dépassant dans l'adversité et l'omniprésence d'un ennemi commun : le nazisme, force brutale et négatrice de l'altérité. On perçoit aussi qu'Addi Bâ, arrivé en France vers treize ans, est conscient d'appartenir à cette culture. Par conséquent, il ne lui vient pas à l'esprit de rejeter un des composants de son identité. L'hybridité, on le sait, est un classique dans le « roman africain » de France. Que l'on songe, par exemple, à Samba Diallo, le personnage tragique de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane :

Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux⁴⁰.

Le tour de force d'Addi Bâ est justement de réussir là où Samba Diallo (un Peul, un musulman comme lui) échoue. Le personnage de Monénembo intègre ses deux cultures sans paraître dépassé par ce syncrétisme. Ce qui laisse supposer, chez Monénembo, une prise en compte de l'humanité comme point de ralliement ultime.

Le besoin de classer qui préside au mouvement des corps dans le système social n'épargne pas la littérature. Il existe donc une sorte de nécessité institutionnelle à repérer le ou les lieux dans lesquels se forme l'existence même de l'auteur en tant que producteur de textes. Et ces lieux semblent être, à première vue, des repères

39 Jean-François Cadet, « *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo : "Je suis là pour raconter une histoire" » [en ligne], RFI, 25 septembre 2012 [<http://www.rfi.fr/france/20120925-le-terroriste-noir-tierno-monemenbo-je-suis-raconter-une-histoire>].

40 Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 140.

aussi irrémédiablement fonctionnels que les autres constituants identitaires. Le travail d'écrivain de Monénembo, c'est de dépasser cette obligation de ne décrire que ce qui lui est intime. Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, « écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même les contrées à venir⁴¹ ».

Monénembo s'inscrit de plain-pied dans la tradition du récit de voyage. Bien qu'il n'ait passé qu'une semaine à Tollaincourt⁴², il s'imprègne de la photographie mentale qu'il réalise, pour recréer l'espace virtuel du récit. La carte de la terre tracée par les premiers explorateurs, géographes, reposait sur cette perception libérée et cognitive de l'espace, cette vision fictive, rêvée de la réalité physique. Celle qui fait que la représentation du monde se conçoit toujours selon une double articulation, réalité perçue-réalité imaginée, et offre la possibilité de donner du sens au monde restitué par la fiction. Cela a fait la fortune littéraire de l'Atlantide, du Monomotapa, ou d'autres lieux mythiques. La fiction apporte à la géographie physique, à la relation concrète entre l'homme et sa terre, une donnée supplémentaire qui rend possible le voyage et la connaissance de l'ailleurs. Paul Zumthor résume ainsi cette imagination du monde réel :

Autour du lieu, où j'éprouve en cet instant mon enracinement dans le cosmos, je connais ou imagine tous les autres, en zones concentriques ; les plus proches et familiers ; les lointains et étranges ; ceux que j'ignore et dont je ne puis savoir s'ils sont plaisants ou effroyables ; ceux enfin que mon désir ou ma crainte livrent aux puissances fantastiques⁴³.

Les récits de voyage permettent souvent de valider notre rapport au monde inconnu, à travers notre capacité à se forger des topographies possibles, par l'imagerie exotique. Dans le roman postcolonial africain, le réalisme spatial semble être l'exception et la fragmentation topographique la norme. Mais l'imaginaire territorial, dans beaucoup de romans, est encore limité à l'espace vécu, même si le traitement fictionnel lui confère un caractère hétérotopique. La dimension marginale reste davantage liée à des personnages hors de la norme qu'à des espaces autres. On peut remarquer, à cet égard, que la science-fiction, peut-être l'illustration la plus évidente de la jonction entre espace potentiel et espace vécu⁴⁴, est un genre pas ou peu exploré en Afrique.

41 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, t. 2, p. 11.

42 Anecdote confiée à l'auteur du présent article par le journaliste Etienne Guillermond en juillet 2014.

43 Paul Zumthor, *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 79.

44 Depuis la tentative de Jean-Pierre Makouta Mboukou, avec *Et l'homme triompha !*, publié en 1983, il n'y a pas, à notre connaissance, de roman francophone relevant strictement de la science-fiction. On peut citer le roman d'Abdourahman A. Waberi *Aux États-Unis d'Afrique* comme récit d'anticipation, mais le domaine anglophone propose un corpus plus étoffé concernant le genre. Voir, à ce sujet : Mark Bould (dir.), « Africa SF », *Paradoxa*, vol. 25 (2013).

Monénembo est peut-être l'écrivain africain qui a poussé le plus loin l'audace de la rupture spatio-temporelle. La puissance de son imagination a recréé l'univers de ce village français pour l'installer dans le récit fictionnel africain. En ce sens, il procède à un renouvellement de l'archétype du roman de la migritude et amorce l'exploration d'horizons nouveaux dans l'imaginaire africain.

Conclusion

Le Terroriste noir est l'illustration chronotopique d'une véritable éthique postcoloniale. Monénembo y déconstruit les clivages spatio-temporels et montre que la problématique de l'émigration africaine en France n'est pas une expérience récente. En même temps, il dépasse les archétypes du roman africain contemporain en intégrant l'œuvre dans une dimension de quête personnelle. En réinventant ce moment historique Monénembo se conforme à son engagement d'écrivain de la vérité, non pas en restituant le réel vécu mais en l'imaginant ; ce qui, pour André Brink, est la vocation première de l'écrivain⁴⁵. Il n'y a pas de contradiction pour l'écrivain africain à explorer d'autres consciences collectives. Monénembo affirme lui-même qu'être Peul, c'est être un humain. Le rapport à l'espace et au temps est intéressant chez Monénembo où le discours narratif se suffit à lui-même comme positionnement. Il ne s'agit pas, pour l'auteur du *Terroriste noir*, de justifier ou de négocier sa liberté créatrice. La dimension universelle du local et la plasticité du temps constituent l'éthique littéraire d'un auteur qui continue d'introduire avec le talent qu'on lui connaît la parole africaine dans les grands récits humains.

45 Voir André Brink, *Sur un banc du Luxembourg. Essai sur l'écrivain dans un pays en état de siège*, Paris, Stock, 1983.

Références

- AUZAS, Noémie, *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BEMONG, Nele et al. (dir.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010.
- BOUBA, Aïssatou et Natascha UECKMANN, « "Ce qui nous rabaisse, c'est la violence du discours sur l'Afrique" : entretien avec Abdourahman A. Waberi » [en ligne], *Lendemain*, n° 132 (2008) [http://www.fb10.uni-bremen.de/inputs/pdf/entretien_waberi.pdf].
- BOULD, Mark (dir.), « Africa SF », *Paradoxa*, vol. 25 (2013).
- BREZAULT, Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010.
- BRINK, André, *Sur un banc du Luxembourg. Essai sur l'écrivain dans un pays en état de siège*, Paris, Stock, 1983.
- CADET, Jean-François, « Le Terroriste noir de Tierno Monénembo : "Je suis là pour raconter une histoire" » [en ligne], *RFI*, 25 septembre 2012 [<http://www.rfi.fr/france/20120925-le-terroriste-noir-tierno-monenenembo-je-suis-raconter-une-histoire>].
- CAZENAVE, Odile, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CHEVRIER, Jacques, « Afriques(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre librairie*, n° 155-156 (2004), p. 96-100.
- COULIBALY, Adama, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspects et perspectives d'une théorie », *Annales de l'Université Omar Bongo*, n° 17 (2012), p. 22-37.
- , *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, t. 2.
- DOLIN, Jean-Luc, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002.
- EDELMAN, Bernard, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- FÄRNLÖF, Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, n° 152 (2007), p. 439-456.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KESTELOOT, Lilyan, « L'écrivain africain aujourd'hui. Mise au point », *Présence africaine*, n° 181-182 (2010), p. 375-379.
- KODJO-GRANDVAUX, Séverine, « Tierno Monénembo : "La France n'a jamais reconnu ses héros noirs" » [en ligne], *Jeune Afrique*, octobre 2012 [<http://www.jeuneafrique.com/139541/culture/tierno-mon-nembo-la-france-n-a-jamais-reconnu-ses-h-ros-noirs/>].
- MABANCKOU, Alain, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.
- MITTERAND, Henri, « Chronotopes romanesques : *Germinal* », *Poétique*, n° 81 (1990), p. 89-103.
- , *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

- MONÉNEMBO, Tierno, *Le Terroriste noir*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- MOUDILENO, Lydie, « Littérature et postcolonie », *Africultures*, n° 28 (2000), p. 9-13.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les Écaïlles du ciel de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- SAÏD, Edward W., « Globalizing Literary Studies », *PMLA*, vol. 116, n° 1 (2001), p. 64-68.
- SMETHURST, Paul, *Postmodern Chronotope : Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- WABERI, Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135 (1998), p. 8-15.
- ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.



La Saison de l'ombre de Léonora Miano : « récitation » d'une Afropéenne

EMMANUEL MBÉGANÉ NDOUR

La Saison de l'ombre de Léonora Miano, par l'usage que l'auteure y fait de la langue, apparaît comme une modalité stratégique d'investigation de soi pour l'édification d'une identité déterritorialisée, afropéenne¹. Cette dernière sera conçue, dans cet article, comme une nouvelle poétique du monde où l'identité, dynamique, se positionne dans un cadre spatio-temporel au milieu duquel s'établit une simultanéité entre les Africains d'hier et d'aujourd'hui, ceux-ci ayant une double appartenance à l'Afrique et à l'Europe, et entre la romancière et ses personnages. L'afropéanisme témoigne ainsi, dans l'œuvre, d'une volonté de faire circuler des objets métalectiques entre le texte romanesque et l'identité afropéenne que l'auteure s'attribue dans le champ littéraire francophone.

Adoptant de nouveaux agencements linguistiques, la langue de Miano

écart[le] sa fonctionnalité pour ne conserver que ses assises lexicales, sur lesquelles il va précipiter des transmutations du mot, des débraillements de rythmes, des ruptures de mythes et de symboles, des incandescences vertigineuses d'images ; dès lors, il ne s'agira plus d'une langue, mais d'une incantation, sinon magique mais esthétique, capable de bouleverser la vision que nous avons de l'ordre du monde et des choses établies².

Partant de cette déconstruction programmatique de la langue, nous entendons, dans cette analyse, étudier comment Miano tente de construire cette identité afropéenne à travers une langue dé-ménagée dans une cartographie textuelle où réside le projet d'une identité nouvelle. Un élan révolutionnaire marque ainsi le roman, via un « langage naturel » ritualisé, une « épopée du poétique », mais aussi par la construction de nouvelles métaphores dans le territoire verbal de l'œuvre.

1 Léonora Miano, *La Saison de l'ombre*, Paris, Éditions Grasset, 2013. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par l'abréviation *SO*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

2 Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013, p. 42.

Le « langage naturel » comme ritualisation poétique

La Saison de l'ombre s'élabore par la recherche d'une poéticité au travers d'un « langage naturel » antinomique d'un énoncé « universel qui s'épuise, de trop se dire³ ». Ce langage s'inscrit dans la dissidence des formes traditionnelles d'écriture et l'avènement d'un nouveau *lieu* à travers une ritualisation poétique. Dès l'incipit du roman, Miano présente ces deux épigraphes, tirées respectivement de *La Bible* et de *Ultravocal* de Frankétienne pour disperser ces signes dans un « lieu-commun⁴ » autre, celui de son texte :

Sentinelle, que dis-tu de la nuit ? / Sentinelle, que dis-tu de la nuit ? / La sentinelle répond : / Le matin vient, et la nuit aussi ; Ô quelle épopée future / ranimera nos ombres évanouies (SO, 9).

Miano inscrit ainsi le langage romanesque dans une perspective déterritorialisée qui, cette fois-ci, imbrique mots et expressions en langue douala traduites littéralement en français pour ménager un *espace autre*, hétérotopie d'une totalité rhizomatique où se réalise un « langage naturel » performatif. Celui-ci prend corps lorsque la romancière évoque les *maloba* ou *Nyambe*, faisant référence à la cosmogonie animiste africaine. De même, lorsque Miano écrit « le jour s'apprête à chasser la nuit » (SO, 14), il se réalise ainsi, dans le langage romanesque, des agencements poétiques entre littéralité aux origines autochtones et métaphores poétiques réinvesties dans un territoire verbal où s'opère une performance esthétique. Le « langage naturel » devient le lieu où s'expérimentent des possibilités linguistiques inédites pour approcher la réalité des agencements identitaires afropéens. Le langage de Miano redessine une nouvelle géographie – « multipolaire⁵ » selon le mot de Christian Grataloup –, par un rituel non linéaire et non systématique. Pour la romancière, il s'agit de rétablir des géographies tourmentées, en donnant au langage le privilège d'être à lui-même sa propre référence, territoire verbal où se joue la performance d'une médiation entre l'ici et l'ailleurs et témoignage de nouvelles identités mobiles.

La ritualisation poétique, dans l'œuvre de Miano, se fait également à travers une hybridation du « langage naturel » du roman. Celui-ci mêle la narration romanesque à la récitation poétique et déploie ce que Javier del Prado Biezma appelle un « art combinatoire, mis en œuvre à la seule fin de faire dire aux mots de la tribu ce qu'ils ne sont pas capables de dire, c'est-à-dire, de rendre fable l'ineffable fable⁶ ». Lorsque Miano évoque, métaphoriquement, une scène qui témoigne du désarroi de « celles dont les fils n'ont pas été retrouvés » (SO, 11), elle allie l'intention poétique aux gestes des protagonistes :

3 Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 34.

4 Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 25.

5 Christian Grataloup, *Faut-il penser autrement l'histoire du monde ?*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 24.

6 Javier del Prado Biezma, « Deux procédés de la poéticité moderne », *Bulletin hispanique*, vol. 107, n° 1 (2005), p. 157.

S'agrippant les unes aux autres, elles partagent enfin ce que la parole interdit, puisqu'on ne doit pas énoncer ces choses. Elles s'étreignent comme on crie. Comme on sèche, dans l'intimité d'une case, les larmes de l'amie éprouvée. Paupières closes, elles se voient, se connaissent, intensément (SO, 21-22).

Les deux dernières phrases de cet extrait, par la juxtaposition des propositions qui laisse entrevoir une scansion poétique et une poéticité rythmique, donnent à la romancière la possibilité de réaliser l'accrétion du romanesque et du poétique. Cette performance est, également, une remise en question des structures de pouvoir et de domination linguistique du français, que Miano aborde non de manière dramatique, mais par une nouvelle stratification qui tente d'exprimer l'indicible des identités déterritorialisées. Par une chronologie du déplacement, l'auteure propose une lecture transhistorique des contacts et des échanges en Afrique qui ont préexisté à la rencontre avec l'Europe. Elle imbrique le passé et le présent de sorte que l'expérience de la rencontre des Mulongo avec les Bwele, par exemple, fait écho à celle de l'Afrique avec l'Europe et, ainsi, au rapport coalescent qui en résulte entre le français et les langues africaines. Miano emploie un langage qui, par un phénomène d'hybridation, tente de « deviner cet impossible⁷ » :

[U]n au-delà d'authenticité, de vérité, *un au-delà d'être*, que les apparences, parfois les mots qu'on a amoncelés sur elles, cachent, déforment, pervertissent – et que la parole vraie [...] est capable d'inventer, de tirer vers la lumière⁸.

Ce territoire se remodèle par de nouvelles géo-métries, « ondoient linguistique élargi⁹ » qui donne naissance à « une topographie fluide¹⁰ ». La graphie des signes trouve ainsi, dans le lieu du texte romanesque, matière à exprimer l'essaim des identités diverses à travers un langage poétique cérémoniel.

Une « épopée du poétique »

La Saison de l'ombre fait essaimer son langage, l'inscrivant dans une perspective polyphonique qui met à jour un « travail épique », selon la formule de Florence Goyet¹¹. Ce « travail » se réalise dans une « épopée du poétique », c'est-à-dire « une épopée où l'élément héroïque est le langage lui-même comme force et comme mouvement¹² ». En mettant en exergue les propos de personnages phares du roman, Miano renforce la parole romanesque. Celle-ci, par son caractère polyphonique qui révèle l'inachevé d'un langage toujours en mouvement, se matérialise du point de vue scriptural par l'emploi de l'italique. Ces agencements graphiques construisent un espace esthétique où les mots réalisent une performance en créant, dans la

7 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 74.

8 Javier del Prado Biezma, *art. cit.*, p. 158-159.

9 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit.*, p. 291.

10 *Ibid.*, p. 292.

11 Florence Goyet, « L'Épopée » [en ligne], *Vox Poetica*, 2009 [<http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>].

12 Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins*. Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse, Paris, Éditions Pocket, 2013, p. 51.

géographie du texte, un nouvel espace de narrativité qui exprime l'intention épique d'un langage poétique. Lorsque la romancière rapporte ces propos d'Eyabe, « *l'ombre est aussi la forme que peuvent prendre nos silences* » (SO, 35), elle fait coexister, dans l'univers de papier que constitue le texte romanesque, deux typographies qui instituent la mobilité des signes comme caractéristique principale de l'œuvre. De plus, cette coalescence du langage poétique constitue la métaphore d'une intention épique qui « opte pour l'irruption d'une conscience polymorphe dans la langue, pour la circulation chaotique des signes¹³ », car l'« épopée du poétique » a aussi pour visée l'accession à la réalité contingente des maux qui frappent le clan mulongo, comme le suggèrent les propos cités d'Eyabe. Si « voir, c'est en même temps entendre et toucher¹⁴ », la congruence de ces deux géo-graphies que l'on identifie dans le texte de Miano, révèle que « décrire ces correspondances par des métaphores, ce n'est donc pas faire une "opération poétique" particulière, c'est être "réaliste", se tenir au plus près de la perception¹⁵ ». Le langage romanesque, par cette tentative d'approcher le réel, opère la déterritorialisation de celui-ci dans une opération épique qui l'inscrit dans l'espace physique de l'œuvre. Puisqu'« il n'est de frontière qu'on n'outrepasse¹⁶ », le réel romanesque exprime, par son existence parallèle à celle du monde, un langage poétique en mouvement, tendu vers des identités transfrontalières.

D'autre part, l'« épopée du poétique », au-delà de la production d'un sens nouveau dans l'espace textuel, pourvoie aux nécessités du langage romanesque au travers d'une fonction heuristique préoccupée d'inventer une autre manière d'habiter le monde. Cette proposition se fait à travers la fiction d'un espace conçu comme géographie nouvelle, lieux déterritorialisés puis réinvestis dans un « entre-lieux » où la simultanéité opère la relation des deux rives de la frontière. C'est ainsi que dans le roman, Miano évoque Bebayedi en ces termes :

[U]n espace abritant un peuple neuf, un lieu dont le nom évoque à la fois la déchirure et le commencement. La rupture et la naissance. Bebayedi est une genèse. Ceux qui sont ici ont des ancêtres multiples, des langues différentes. Pourtant, ils ne font qu'un. Ils ont fui la fureur, le fracas. Ils ont jailli du chaos, refusé de se laisser entraîner dans une existence dont ils ne maîtrisaient pas le sens, happer par une mort dont ils ne connaissaient ni les modalités, ni la finalité. Ce faisant, et sans en avoir précisément conçu le dessein, ils ont fait advenir un monde (SO, 131).

13 Marek Mosakowski, « Du monologue au polylogue. Le spectre de l'universel dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau », dans Tomasz Swoboda, Ewa Wierzbowska et Olga Wronńska (dir.), *Autour de Patrick Chamoiseau*, Gdańsk, Cahiers de l'Équipe de recherches en théorie appliquée (ERTA), 2008, p. 111.

14 Laurent Jenny, « Les figures d'analogie (2011) » [en ligne], site Internet du Département de français moderne de l'Université de Genève [https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/15-Les_Figures_Danalogie.pdf], p. 2.

15 *Ibid.*, p. 3.

16 Édouard Glissant, « Il n'est de frontière qu'on n'outrepasse », *Le Monde diplomatique*, octobre 2006.

Ici advient une double déterritorialisation : celle du lieu traduit en nouveau monde et celle qui recrée de nouvelles identités qui n'appartiennent à aucun lieu défini, qui se méfient de toute exclusivité, en quête perpétuelle de *lieux-communs* pour se dire. Bebayedi est également la métaphore du langage de la romancière qui s'inscrit dans un mouvement intertextuel à rebours de la formule célèbre de Césaire dans le *Cabier d'un retour au pays natal* : « Ceux qui n'ont jamais rien inventé¹⁷ ». Dans une perspective positive, Miano évoque la résistance de « ceux qui [...] ont des ancêtres multiples [et qui] ont fait advenir un monde » (SO, 131) à travers un langage intertextuel dont le rythme poétique contribue à la dynamique intrinsèque. Ici, « l'intrinsèque n'est pas l'interne mais la caractéristique d'une force-sujet qui agit¹⁸ ». Le langage agit pour le compte de sa propre force d'évocation en déployant un certain univers. Il mobilise des signes divers pour faire advenir de nouvelles significations qui résident dans cet « art combinatoire » symbole des identités relationnelles, afropéennes. Il est gage du monde qui advient par l'intertextualité comme modalité métaphorique qui dessine la *tracée* syncrétique du pays génésique.

L'« épopée du poétique » investit également le langage dans une perception du temps conçu non comme espace, mais comme tracé qui schématise le lieu des nouvelles simultanités. Ici, aussi, le langage déterritorialise le temps et l'établit au milieu d'un nouvel univers, dans un entretemps où l'acte héroïque consiste en « l'ouverture et la multiplicité d'une conscience décentrée¹⁹ ». Dans l'espace romanesque, le temps s'ouvre à de nouveaux espaces : ceux de l'absence des jeunes qui ont disparu et dont on pressent la présence. « Le temps ne s'est pas évaporé dans l'air, il est toujours là. Simplement, sa signification se dilue » (SO, 119). Il englobe les lieux de présence et ceux de l'absence, appelle la réunification de l'ici et de l'ailleurs dans un langage où toute simultanéité se conjugue au milieu du temps, dans un présent poétique qui rompt avec le passé. Ainsi, Miano écrit :

La nuit tombe d'un coup, comme un fruit trop mûr. Elle s'écrase sur le marais, la rivière, les cases sur pilotis. La nuit a une texture : celle de la pulpe du kasimangolo, dont on ne peut savourer toute la douceur sucrée qu'en suçant prudemment les piquants du noyau. La nuit est faite pour le repos, mais elle n'est pas si tranquille. Il faut rester sur ses gardes. La nuit a une odeur : elle sent la peau de ceux qui sont ensemble par la force des choses (SO, 128).

La romancière délie le nœud des articulations du temps, à travers la forme apoph-tégmatique qu'il donne au langage, pour créer de nouvelles significations dans un « autre temps ». Cette écriture spécifique signe, par le tracé métaphorique du « fruit trop mûr qui tombe », la ligne verticale qui organise la partition du temps dans un présent sentencieux. Le passage d'un schéma temporel horizontal, qui se déroule dans un espace reliant passé, présent et futur à une nouvelle géo-métrie, horizontale,

17 Aimé Césaire, *Cabier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1948, p. 66.

18 Pierre Montebello, *Nietzsche. La volonté de puissance*, Paris, Presses universitaires de France (Philosophies), 2001, p. 25.

19 Salah el Moncef bin Khalifa, « Nomadismes et identités transfrontalières – Anzaldúa avec Nietzsche » [en ligne], *Amerika*, vol. 2 (2010) [http://amerika.revues.org/1122].

déterritorialise la perception linéaire d'un espace continu en discontinuité qui réunit, à la frontière du temps, « ceux qui sont ensemble par la force des choses » (SO, 128).

La Saison de l'ombre déploie, également, un langage qui situe l'espace dans un « tiers-espace²⁰ », selon la formule d'Homi Bhabha reprise par Sylvie Laurent. Le roman est cet *espace autre*, témoin des hybridations territoriales entre l'espace de la réalité et le lieu de la fiction. Le langage romanesque qui incarne cet « entre-lieux » reconstitue de nouveaux territoires de signification à travers une esthétique afropéenne. Celle-ci se déploie par la puissance de la récitation poétique que l'on perçoit dans ces mots :

La nuit sent les souvenirs que le jour éloigne parce que l'on s'occupe l'esprit à assembler les parties d'une case sur pilotis, à chasser, à piler, à écailler, à soigner le nouveau venu, à caresser la joue de l'enfant qui ne parle pas, à lui chercher un nom pour le maintenir dans la famille des hommes. La nuit charrie les réminiscences du dernier jour de la vie d'avant, dans le monde d'antan, sur la terre natale. Quand on y pense, on a le sentiment que tout s'est déroulé dans une autre réalité. Quand on y pense, il est possible qu'on ait, en mémoire, bien des attaques. Celle-là n'était pas la première... (SO, 128).

Le déploiement d'un imaginaire africain, l'énumération et la répétition litanique – « la nuit » ; « Quand on y pense » – favorisent l'émergence totale d'une entité textuelle déterritorialisée où coexistent des identités mobiles. Par l'entremise de son langage poétique, Miano tisse une nouvelle tapisserie esthétique qui participe d'un processus immanent de créativité. Le langage s'inscrit, dès lors, dans ce troisième terme de la métamodélisation spatiale – le tiers-espace – qui exprime « l'intention » des nouveaux agencements topologiques. Il postule la réalité des identités afropéennes, en

écartant sa fonctionnalité pour ne conserver que ses assises lexicales, sur lesquelles il va précipiter des transmutations du mot, des débraillements de rythmes, des ruptures de mythes et de symboles, des incandescences vertigineuses d'images ; dès lors, il ne s'agira plus d'une langue, mais d'une incantation, sinon magique mais *esthétique*, capable de bouleverser la vision que nous avons de l'ordre du monde et des choses établies²¹.

Cette incantation réintroduit de nouvelles possibilités sémiotiques pour résister à l'oppression du monde des significations dominantes et des identités fixes. Miano réalise ainsi une nouvelle proposition de monde à travers une fiction qui explore les possibilités du réel.

L'« épopée du poétique » se révèle également quand l'écriture de la romancière établit des relations particulières entre la femme et la terre sur laquelle elle fraie son chemin. Miano lui donne un attribut générique, la femme, en guise de métaphore de la terre-mère qui représente la source de la vie dans les cosmogonies africaines. Elle réalise, également, ce que Geneviève Lebaud-Kane désigne comme une « tautologie

20 Sylvie Laurent, « Le "tiers-espace" de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, n° 204 (2011), p. 771.

21 Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant, op. cit.*, p. 42.

symbolique²² », à travers les « liaisons magnétiques » qui s'opèrent entre Eyabe et la nature :

La femme se sent en paix. En arrivant, elle reconnaîtra le lieu, y dispersera la terre recueillie sous le dikube, saluera dignement l'esprit de son premier-né et de ses compagnons. Cela prendra le temps qu'il faudra. Elle marche. Son souffle se mêle à celui du vent. Elle fait corps avec la nature, ne déplace pas une branche d'arbuste (SO, 111).

Le langage romanesque, par ses agencements rythmiques organisés par les juxtapositions (« En arrivant, elle reconnaîtra le lieu, y dispersera la terre ») et les phrases courtes (« Elle marche. Son souffle se mêle à celui du vent »), prend les allures d'un rituel qui célèbre l'union sacrée entre la femme et la nature. De même, ce rythme cérémonial constitue la dynamique décrivant la dimension sacrale des liens spécifiques entre la femme et la terre dans tout ce qu'elle abrite :

Elle [...] prend soin de n'écraser aucun des petits habitants des lieux, larves, chenilles ou insectes tapis dans l'herbe. Si par mégarde elle les touche, elle demande humblement pardon, poursuit sa route. Tout ce qui vit abrite un esprit. Tout ce qui vit manifeste la divinité (SO, 111-112).

L'anaphore que constituent les deux dernières phrases citées vient accréditer, de façon métaphorique, « l'identification » des deux termes de la relation cosmogonique : la femme et la terre. Elle témoigne, encore, du contact sensuel entre Eyabe et son *entour* dont la dimension mystique fait écho au processus immanent de créativité que la romancière met en place à travers un langage ritualisé.

L'invention de nouvelles métaphores

Dans *La Saison de l'ombre*, l'invention de nouvelles métaphores se fait dans des moments charnières de passage d'un monde à un autre. Le langage poétique du roman établit une nouvelle cartographie esthétique à travers des rapports au monde en rupture avec le passé. Il élabore, également, une autre méthodologie existentielle, signe d'une nouvelle lecture du passé africain qui exprime l'urgence de la renaissance d'une mémoire collective et d'une « identité de l'altérité ». Ainsi, la métaphore de l'ombre, par exemple, présentée dans un cadre saisonnier, symbolise la promesse d'un mouvement global du clan mulongo vers un futur plus harmonieux. Car son énonciation même porte en elle les germes d'une lumière à venir. Le lieu interstitiel où l'ombre rencontre la lumière est la métaphore de la frontière où se reconstituent de nouveaux territoires existentiels pour les membres du clan : « L'accoucheuse s'arrête à l'endroit exact où le jour rencontre la nuit » (SO, 20). Mais, pour celle-ci, il s'agit d'*outrepasser* son territoire et tendre vers des lieux où l'unidualité de l'histoire, du monde, s'exprime à travers un langage métaphorique :

22 Geneviève Lebaud-Kane, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de L. S. Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 57.

Leur attitude est celle de points cardinaux ne valant que l'un par l'autre, nécessaires à l'équilibre de misipo, et pourtant contraints de ne pas se toucher, sous peine de faire basculer le monde dans le chaos (SO, 20).

L'équilibre requiert ainsi une micropolitique existentielle qui abandonne les vieilles métaphores et déterritorialise le langage dans l'énonciation même de son rapport esthétique. La métaphore de l'ombre est donc le signe d'une nouvelle créativité qui donne naissance à une singularité mémorielle chez les Mulongo. Accepter l'ombre, c'est aussi accepter la lumière qui lui succède. Cette invitation à s'attarder sur les lieux de médiation – la frontière – est l'expression d'une ouverture nécessaire vers de nouveaux espaces où se construisent des identités autres, afropéennes.

Une autre proposition de monde consiste, dans le roman de Miano, à faire du rêve la métaphore d'un voyage cérémoniel. Il ne s'agit pas de partir pour rompre le pacte social, mais d'« avoir tous les courages pour aller accoucher de soi-même, naître de soi étant la plus légitime des naissances²³ ». Pour Miano, « le rêve est un voyage en soi, hors de soi, dans la profondeur des choses et au-delà. Il n'est pas seulement un temps, mais aussi un espace. Le lieu du dévoilement » (SO, 15). Le rêve est ici une nouvelle manière d'articuler le temps, de « sémiotiser le temps », selon la formule de Félix Guattari²⁴. Il s'agit aussi de rétrécir l'espace pour se créer un territoire subjectif, un univers déterritorialisé où se révèlent de nouvelles possibilités d'être au monde, dans l'acceptation des identités plurielles. Car la rencontre avec l'Autre – le clan mulongo confronté au monde extérieur – crée le troisième terme d'une géographie nouvelle, espace esthétique où s'élabore l'unidualité d'une identité afropéenne.

L'invention de nouvelles métaphores est également, pour Miano, l'occasion de réfléchir sur une écriture afropéenne. Celle-ci est la métaphore du rêve qui ne s'accommode pas de tous les supports pour advenir. Il importe qu'il se réalise sur un univers de papier approprié :

On ne pose pas sa tête n'importe où, lorsque l'on s'apprête à faire un songe. Il faut un support adéquat. Un objet sculpté dans un bois choisi pour l'esprit qu'il abrite, et sur lequel des paroles sacrées ont été prononcées avant qu'il ne soit taillé (SO, 15).

L'écriture afropéenne est ainsi le lieu de nouvelles graphies sculptées dans une matière aussi symbolique que le bois, palimpseste où s'inscrivent de nouvelles valeurs, matière vivante d'où procède le souffle d'une humanité plurielle. Cette écriture est également la *tracée* à suivre pour *habiter la frontière* et accueillir le meilleur des mondes, selon les mots de la romancière, un monde où « l'ombre et la lumière alors étaient plus près d'être une même chose...²⁵ ».

23 Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003, p. 262.

24 Félix Guattari, « La question de la drogue » [en ligne], entretien réalisé en 1985 [https://www.youtube.com/watch?v=uWwrNHpasY4].

25 Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972, p. 25.

Cependant, l'écriture afropéenne se méfie de ses propres instances d'énonciation : « Même en ayant pris toutes ces précautions, il n'est pas conseillé de se fier à une voix que l'on pense avoir identifié » (SO, 15). La romancière recherche une écriture adéquate capable de tisser ensemble des identités éparses. Cette écriture s'apparente à un artisanat qui représente la métaphore de la quête territoriale pour l'avènement d'un langage pluriel :

À présent, la seule chose qui leur importe est de ne pas chavirer. Pour cela, il faut suivre le rythme. Être vraiment avec les autres. Épouser leurs mouvements. Les prévoir. Entrer dans le souffle des autres. Partager l'inspiration, l'exhalaison. La sueur. Les secrètes réminiscences de la nuit passée (SO, 21).

La romancière élabore une écriture qui s'énonce avec prudence. La concision des phrases impersonnelles, leur juxtaposition et la progression qui les lie témoignent d'un tissu artisanal qui s'élabore pas à pas dans le processus d'écriture. Cette dernière, préoccupée de la justesse de la parole, se préoccupe, également, de « l'ouverture et la multiplicité d'une conscience décentrée qui "se fuit elle-même afin de se retrouver dans le cercle le plus vaste"²⁶ ». Dans *La Saison de l'ombre*, l'écriture afropéenne déterritorialise le sujet et l'inscrit dans un espace autre, lieu du possible et de la réappropriation de soi dans une identité singulière qui se conjugue au pluriel. De même, sur le plan topologique, cette écriture promet un développement individuel et collectif des membres du clan mulongo, établis désormais dans la tourmente des mobilités spatiales et des identités multiples. Le roman de Miano, à travers l'invention de nouvelles métaphores, déconstruit la fiction du territoire et ouvre de nouveaux espaces de narrativité dans la géo-graphie du texte où se dit l'identité afropéenne.

Conclusion

La Saison de l'ombre de Léonora Miano tente d'élaborer un espace transnational où se déploie la perspective d'une identité afropéenne. Placé sous l'égide d'un paradigme esthétique, le langage contribue à une nouvelle modélisation qui se défait des vieilles cartographies et propose une œuvre singulière qui aménage des espaces de subjectivité où se réalisent de nouvelles identités, plurielles. Doté d'une conscience multiple, le langage romanesque « forge » ainsi un imaginaire afropéen, établissant des coalescences entre l'oralité et l'écriture, l'espace et le temps, pour annoncer la victoire face à l'adversité d'une Histoire tragique.

Le roman propose de nouvelles géographies transnationales qui font de la médiation du langage le territoire qui relate de nouvelles articulations sémiotiques. Ces alternatives tentent de rétablir les géographies tourmentées en proposant une vision transfrontalière de l'identité, qui situe les protagonistes de l'histoire romanesque dans un territoire privé où s'élaborent de nouvelles possibilités existentielles. Le roman déploie également une éthique et une esthétique de la diversité, dans un univers diégétique qui s'applique à rendre compte d'une vision transnationale à envisager pour une créativité collective des nouvelles topologies identitaires afropéennes.

Références

- BIN KHALIFA, Salah El Moncef, « Nomadismes et identités transfrontalières – Anzaldúa avec Nietzsche » [en ligne], *Amerika*, vol. 2 (2010) [<http://amerika.revues.org/1122>].
- CÉSAIRE, Aimé, *Cabier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1948.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013.
- , *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- DEL PRADO BIEZMA, Javier, « Deux procédés de la poéticité moderne », *Bulletin hispanique*, vol. 107, n° 1 (2005), p. 155-167.
- DIOME, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.
- GLISSANT, Édouard, « Il n'est de frontière qu'on n'outrepasse », *Le Monde diplomatique*, octobre 2006.
- , *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- , *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GOYET, Florence, « L'Épopée » [en ligne], *Vox Poetica*, 2009 [<http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>].
- GRATALOUP, Christian, *Faut-il penser autrement l'histoire du monde ?*, Paris, Armand Colin, 2011.
- GUATTARI, Félix, « La question de la drogue » [en ligne], entretien réalisé en 1985 [<https://www.youtube.com/watch?v=uWwrNHpasY4>].
- JENNY, Laurent, « Les figures d'analogie (2011) » [en ligne], site Internet du Département de français moderne de l'Université de Genève [https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/15-Les_Figures_Danalogie.pdf].
- LAURENT, Sylvie, « Le "tiers-espace" de Léonora Miano romancière afroméenne », *Cahiers d'études africaines*, n° 204 (2011), p. 769-810.
- LEBAUD-KANE, Geneviève, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de L. S. Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Par quatre chemins. Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse*, Paris, Éditions Pocket, 2013.
- MIANO, Léonora, *La Saison de l'ombre*, Paris, Éditions Grasset, 2013.
- MONTABELLO, Pierre, *Nietzsche. La volonté de puissance*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- MOSAKOWSKI, Marek, « Du monologue au polylogue. Le spectre de l'universel dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau », dans Tomasz SWOBODA, Ewa WIERZBOWSKA et Olga WRÓŃSKA (dir.), *Autour de Patrick Chamoiseau*, Gdańsk, Cahiers de l'Équipe de recherches en théorie appliquée (ERTA), 2008, p. 105-111.
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972.



Migration, imagination, poétique. Le paradigme transnational chez Marie-Célie Agnant

ANTJE ZIETHEN

Transnationalisme et littérature

Depuis les années 1970, il se produit, une dissociation progressive des notions, jadis congruentes, de « nation » et de « société »¹, car la dernière dépasse désormais la première au plan conceptuel et géographique. Les anciennes démarcations et constellations étant déformées ou décalées, les sociétés contemporaines se caractérisent de plus en plus par leur caractère rhizomique, hybride et complexe. Une des raisons de ce développement est le mouvement massif des populations, non seulement pour le travail, le loisir ou les études, mais aussi pour échapper à la guerre, aux conflits, aux catastrophes naturelles et aux conditions de vie précaires. En 2015, le nombre de migrants internationaux a largement dépassé les 200 millions, celui des réfugiés les 50 millions² – raison pour laquelle Thomas Nail postule que « le XXI^e siècle sera le siècle du migrant³ ». L'évolution ontologique des derniers quarante ans s'est accompagnée d'un renouvellement épistémologique dans les sciences sociales et humaines, car au nationalisme méthodologique, dont l'analyse des sociétés se heurte aux frontières de l'État-nation, se sont substituées des approches plus inclusives qui placent les phénomènes étudiés dans un contexte plus large

-
- 1 Ato Quayson et Girish Daswani, « Introduction – Diaspora and Transnationalism : Scapes, Scales, and Scopes », dans Ato Quayson et Girish Daswani (dir.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, Chichester, Blackwell, 2013, p. 5.
 - 2 Voir le site Internet du United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) [<http://www.unhcr.org/53a155bc6.html>]. Présentement, le UNHCR estime le nombre des réfugiés à environ 60 millions, dont la moitié sont des enfants [<http://unhcr.org/2014trends/>].
 - 3 « *The twenty-first century will be the century of the migrant* » (Thomas Nail, *The Figure of the Migrant*, Stanford, California, Stanford University Press, 2015, p. 1) ; nous traduisons.

d'interactions et d'interconnexions⁴. Parmi elles, figurent notamment les études du transnationalisme⁵.

Ces études examinent non seulement le phénomène des populations en mouvement, mais aussi la transformation subséquente des notions de citoyenneté, d'agentivité et de loyauté.

La recherche scientifique sur le transnationalisme part du fait que les vies des migrants et de ceux qui restent au pays [les membres de la famille] sont connectées et s'ancrent, simultanément, dans deux ou plusieurs états-nations où les liens au pays d'origine sont caractéristiques d'un profil transnational⁶.

Par conséquent, les chercheurs en études transnationales s'efforcent de s'éloigner d'un modèle simpliste et linéaire de la migration en tenant compte de l'ensemble des activités quotidiennes qui créent des relations sociales, politiques et économiques entre le pays d'origine et le(s) pays d'accueil⁷. Ils explorent la façon dont l'appartenance « à une collectivité qui s'est constituée à travers l'espace contourne les identités émanant de localités fixes et délimitées⁸ ».

Puisant ses origines dans les sciences sociales, le concept de transnationalisme a également fait irruption dans le champ des études littéraires. Dans *Modernity at Large* (en français curieusement intitulé *Après le colonialisme*), Arjun Appadurai amène une raison de cette transposition en postulant que la mobilité des peuples a influencé le travail de l'imagination :

Les gens ordinaires ont entrepris de déployer la force de leur imagination dans leurs pratiques quotidiennes. [...] Il n'y a jamais eu autant de gens, par le passé, capables d'envisager comme une chose allant de soi le fait qu'eux-mêmes ou leurs enfants seront sans doute conduits à vivre et à travailler ailleurs que sur

4 Le nationalisme méthodologique part de l'hypothèse que l'État-nation constitue la forme sociale et politique « naturelle » du monde moderne. Voir Andreas Wimmer et Nina Glick Schiller, « Methodological Nationalism and Beyond : Nation-State Building, Migration and the Social Sciences », *Global Networks*, vol. 2, n° 4 (2002), p. 301. Tout processus social est donc analysé à l'intérieur de l'État-nation et jamais au-delà, ce qui est problématique dans le contexte des mouvements migratoires et de la diaspora, par exemple.

5 Nous y comptons également la mondialisation, la diaspora, le cosmopolitisme, l'Empire, l'Atlantique noir et les études de la mobilité (*Mobility Studies*).

6 « *Scholarly research on transnationalism views the lives of migrants and those who remain behind as simultaneously connected between two or more nation-states, where homeland ties are a defining part of a transnational profile [...]* » (Ato Quayson et Girish Daswani, *art. cit.*, p. 6) ; nous traduisons.

7 Linda Basch, Nina Glick-Schiller et Cristina Szanton-Blanc, « Transnational Projects : A New Perspective », dans Linda Basch, Nina Glick-Schiller et Cristina Szanton-Blanc, *Nations Unbound : Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, Langhorne, Gordon and Breach, 1994, p. 6.

8 « [...] *to collectivities constituted across space seem to override identities grounded in fixed, bounded locations* » (Peggy Levitt et Mary C. Waters, « Introduction », dans Peggy Levitt et Mary C. Waters [dir.], *The Changing Face of Home. The Transnational Lives of the Second Generation*, New York, Russel Sage Foundation, 2002, p. 7) ; nous traduisons.

leur lieu de naissance. [...] Ces peuples doivent inventer de nouveaux modes de vie adaptés à leur exil⁹.

L'imagination, poursuit-il, « nous projette dans l'avenir : elle nous prépare à nous exprimer, dans le domaine esthétique ou dans d'autres domaines¹⁰ ».

Domaine esthétique par excellence, la littérature est portée par l'imagination qui ne respecte pas les frontières territoriales. De par son rapport référentiel avec la réalité, elle soulève des questions fondamentales sur des concepts, très chargés, tels que nation, nationalisme, culture, mémoire, espace, lieu, patrie, chez soi, aliénation, intégration, nostalgie¹¹. Le fait de rejoindre un ailleurs, de vivre dans plus d'un pays, représente une possibilité ou une nécessité pour nombre d'auteurs dont l'œuvre et la trajectoire sont souvent empreintes d'une dimension transnationale. Force est de constater que l'évolution ontologique de la modernité « modernisée » – pour reprendre un terme du sociologue allemand Ulrich Beck¹² – a engendré un renouvellement non seulement épistémologique, mais aussi esthétique. Les études littéraires font écho à cette esthétique de la mobilité dont parle Appadurai, en questionnant la catégorie conventionnelle, supposément fixe et stable, d'une littérature nationale qui dicte l'appartenance à un champ ou l'exclusion de ce dernier.

À la lumière de ces prolégomènes, le présent article se propose d'analyser le paradigme transnational dans les romans de Marie-Célie Agnant, écrivaine migrante haïtienne, québécoise et canadienne. Née à Port-au-Prince en 1953, elle fuit avec sa famille la répression sous François Duvalier et arrive au Québec en 1970. Dans un entretien, elle précise : « [J]e m'étais jurée que tant et aussi longtemps que le gouvernement des Duvalier serait en place, je ne rentrerais pas¹³. » Lorsqu'elle se rend en Haïti dans les années 1990, elle vit un véritable désenchantement qui l'amène à abandonner l'idée d'un retour en terre natale. À la suite du coup d'État de 1991, Agnant pose définitivement ses valises et déclare désormais Montréal son nouveau chez elle¹⁴. Elle confie à Colette Boucher :

Pendant des années, de par mes choix, j'avais l'impression de ne rester foncièrement qu'haïtienne. Tout à coup, j'ai vu que cet héritage québécois m'appartenait : trente-quatre années. J'ai vécu pratiquement toute ma vie ici¹⁵.

9 Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization], traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2001 [1996], p. 31-32.

10 *Ibid.*, p. 34.

11 Ato Quayson et Girish Daswani, *art. cit.*, p. 3.

12 Ulrich Beck et Wolfgang Bonß, *Die Modernisierung der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001.

13 Colette Boucher, « Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité. Une entrevue avec Marie-Célie Agnant », *Ethnologies*, vol. 27, n° 1 (2005), p. 215.

14 Voir l'entretien « Marie-Célie Agnant, 5 questions pour Île en île » [en ligne], réalisé par Thomas C. Spear à Montréal le 17 avril 2009 [https://www.youtube.com/watch?v=IkwAXoRqEuQ].

15 Colette Boucher, *art. cit.*, p. 216.

À l'instar d'autres auteurs des Caraïbes tels qu'Alejo Carpentier, Derek Walcott, Maryse Condé ou encore, dans un contexte québécois, Neil Bissoondath, Dany Laferrière, Émile Ollivier et Gérard Étienne, Agnant habite, par son verbe et son imagination, un continuum spatiotemporel qui permet de penser non pas *sans* frontières mais *à travers* les frontières. Rappelons que le terme « transnational » ne se définit pas forcément en opposition au terme « national », mais décrit l'extension, la dilatation et la flexibilité de ce dernier. Auteure de plusieurs romans, nouvelles, recueils de poésie et livres pour la jeunesse, Agnant donne corps et voix à l'individu aux identités plurielles, aux exilés et à la nostalgie du retour. Elle construit son univers fictionnel sur un sédiment référentiel, car son expérience de migration ainsi que ses activités à titre d'interprète et de consultante auprès de la communauté haïtienne et latino-américaine du Québec lui servent de source d'inspiration. Son premier roman, *La Dot de Sara*, s'appuie notamment sur un projet de recherche sociologique parmi des femmes âgées québécoises d'origine haïtienne que l'auteure avait suivies en sa qualité d'assistante de recherche¹⁶. Le deuxième roman *Le Livre d'Emma* met en scène une interprète qui n'est plus capable de garder la distance vis-à-vis de son « sujet » et finit par censurer la traduction du créole vers le français¹⁷. Ce sont aussi ses choix éditoriaux qui s'inscrivent dans une dynamique transversale, car ses livres sont publiés dans trois pays francophones : au Québec (Les Éditions du Remue-ménage, Hurtubise HMH, Mémoire d'encrier), en Haïti (Éditions Mémoire) et en France (Vents d'ailleurs).

L'œuvre d'Agnant a fait l'objet de nombre d'études, notamment au sujet de l'oralité, du trauma, du silence, de la mémoire et du corps¹⁸. Notre approche, en revanche, s'appuie sur les stratégies d'écriture qui expriment toute la portée géographique, historique et ontologique de l'existence transnationale. Il s'agit de démontrer dans quelle mesure l'alternance et la confrontation entre l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent, le pays d'origine et le pays d'accueil marquent non seulement la trajectoire de l'auteure, mais animent également son œuvre. Ses deux romans *La Dot de Sara* et *Le Livre d'Emma* déclinent le thème du transnationalisme en quatre axes – l'espace, le temps, la narration et la langue – et, ce faisant, participent d'une poétique transportée par une géographie à la fois discontinue et continue.

Méandres spatiotemporels

La trame des deux romans émerge d'une suite de dislocations. De par leur thématique, les textes s'ancrent profondément dans l'espace transnational produit par les mouvements migratoires des Haïtiens vers le Québec pour échapper à la dictature des Duvalier. Les deux pays sont sillonnés par les circuits tantôt fixes tantôt variables

16 Marie-Célie Agnant, *La Dot de Sara*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage / Mémoire d'encrier, 2010 [1995]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation *S*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

17 Marie-Célie Agnant, *Le Livre d'Emma*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage / Mémoire d'encrier, 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation *E*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

18 Voir, entre autres, les textes de Maria Adamowicz-Hariasz, Colette Boucher et Ching Selao cités dans la bibliographie du présent article.

le long desquels circulent individus, argent, marchandises et informations. L'espace haïtien, en même temps divisé et dilaté, traverse et transforme l'espace québécois dont il devient partie intégrante. Dans *Le Livre d'Emma* et *La Dot de Sara* s'opère une oscillation permanente entre Haïti et le Québec, qui, à première vue, donne lieu à une opposition sémantique. Il en résulte que les deux espaces se chargent de valeurs quasi antithétiques, d'une portée allégorique confrontant l'Enfer au Paradis. Montréal est associé au froid climatique et émotionnel, à l'hiver, à l'intérieur (café, appartement, immeuble, hôpital), à la solitude, à l'oubli, à l'environnement construit, exigu et aseptisé :

Les flocons brillent sur le trottoir et se pressent en boules compactes sur les haies de genévriers, malmenées et raidies par le froid. Tout en marchant, je fais le compte et le décompte des femmes de mon entourage, et je découvre avec une certaine angoisse qu'elles passent souvent seules une grande partie de leur vie (E, 46).

Courtois, il [le docteur québécois] s'adressait aux gens avec une sorte de calme qui conférait à son visage l'immobilité froide de la pierre. [...] Dans le silence de la chambre, la voix du docteur MacLeod semble se cogner aux murs, aux montants de métal du lit, aux vitres épaisses des fenêtres (E, 9-10).

Je n'avais pas l'habitude de vivre ainsi, du matin au soir entre les quatre murs blancs d'une cage. Voilà, ce à quoi me faisait penser ce quatre-pièces où nous vivions, sans balcon, sans galerie, barricadées, coupées du monde. [...] Un air de tristesse emplissait ce quartier trop propre, trop calme et ces rues où on pouvait déambuler pendant des heures sans croiser âme qui vive. Je me suis rendu compte que derrière les portes il y avait aussi des visages [...]. Ils étaient tous fermés (S, 31-32).

Les premières années qui suivirent mon arrivée, le froid terrible de l'hiver me fit énormément souffrir. Sara n'avait pas le don de me faire oublier les fenêtres givrées ; son baillage ne parvenait pas à couvrir la rage du vent sur le toit, ni cette froidure dont rien ne peut avoir raison (S, 54).

Tandis que Haïti se présente sous le signe du dehors, du désir, de la communauté, de la nature et de la mémoire :

Je bats les buissons, franchise le lit des rivières, j'escalade les collines, cueille des orchidées sauvages que je rêve d'offrir à Fifie, mais que je piétine avant d'arriver à la maison (E, 79).

Tout comme Tonnerre je parcourais les plaines, pénétrais dans les grottes, escaladais les montagnes, j'explorais avec elle les contours sinueux des êtres (E, 108).

Il y avait autour de nous et avec nous cette communauté de commères, matantes et marraines, qui étaient pour moi comme autant de mamans (S, 22).

Le soir lorsque nous avons le temps, *cric, crac*, sur la galerie, nous tirions des contes, en égrenant le maïs que nous faisons rôtir entre trois grosses pierres [...] (S, 24).

Ce qui se lit, de prime abord, comme une aporie trop convenable et conventionnelle se révèle plus complexe au cours de la lecture, car la multitude des personnages et des perspectives empêche que se cristallise une hiérarchie. Au lieu d'alimenter des clichés, de connoter un espace positivement et l'autre négativement, Agnant s'efforce de créer une représentation plus différenciée. Narratrices et personnages vivent l'espace de façon différente et articulent des opinions divergentes, de sorte que Montréal s'avère aussi un lieu de refuge, de sécurité et de seconde chance : « Ici nous avons les moyens d'être un peu plus indépendantes, mais là-bas qui auraient pensé à nous ? » (S, 116) Nonobstant le climat rude, l'indifférence des habitants et les défis quotidiens, la ville du Nord se mue en nouveau chez soi pour les familles immigrées. En revanche, l'espace haïtien, vu du Québec, ne s'apparente pas automatiquement au Paradis. Au contraire. Il est décrit comme une terre désertique battue par les cyclones et marquée par la cruauté de l'histoire et la désespérance de son peuple : « C'est à cause du sang que le pays lui-même est mort. Il est mort asphyxié et il est en train de pourrir » (E, 26), ou encore « [l]es maisons à véranda, les grandes galeries, les haies de lauriers-roses et de bougainvillées cachaient parfois tant et tant de choses, tant et tant d'avaries » (S, 28).

Somme toute, les protagonistes doivent déployer des efforts importants pour se sentir à leur place, au Québec et en Haïti. Flore évoque ainsi, à plusieurs reprises, la solitude des femmes dans la grande ville, le fait que les Québécois la perçoivent toujours comme différente ainsi que les conditions difficiles dans lesquelles évoluent Emma et sa mère en Haïti. Dans *La Dot de Sara*, Marianna raconte ses déceptions amoureuses et ses sacrifices pour permettre à sa fille de fréquenter une bonne école au pays. Elle décrit également la manière dont elle et ses compatriotes adaptent progressivement leurs anciennes habitudes et pratiques au nouvel environnement – sans pour autant les perdre ou les abandonner. Elles commencent à se bâtir un réseau social (souvent haïtien) et à « habiter » la ville de Montréal par leurs gestes quotidiens. Ce faisant, Haïti sort de la sphère de la mémoire et se matérialise dans la réalité du Québec :

Puis, petit à petit, grâce à Chimène, j'ai commencé à vivre une réalité différente, faite de choses autres que mes rêves, mes chimères comme le prétend Giselle, et les histoires que nous nous contons, Sara et moi (S, 82).

Marianna investit l'espace montréalais – ses églises, ses marchés, ses rues – tout en reprenant certaines activités de sa vie antérieure : « J'aime [...] me rendre à ce marché en plein air où tranquillement, les sens aux aguets, je parcours les allées, dévorant des yeux les montagnes de fruits et de légumes » (S, 47), ou encore « [n]ous avons pris l'habitude, Mèmène et moi, d'aller tous les samedis midi à un club pour personnes du troisième âge » (S, 103). Marianna et certains de ses amis obtiennent la résidence permanente, grâce au soutien financier de leurs enfants, et peuvent ensuite, à leur tour, faire venir au Québec d'autres membres de leur famille. Par ces pratiques transnationales, les personnages participent donc à une reproduction de la migration.

La Dot de Sara aborde un autre aspect essentiel de l'espace transnational. En prenant le pouls de la diaspora haïtienne en Amérique du Nord, ce roman explore

les différences entre les générations de migrants. Diverses visions du Québec et d'Haïti se confrontent et se complètent – celles de la narratrice Marianna, de sa fille Giselle et de sa petite fille Sara. La première a quitté Haïti pour suivre sa fille Giselle à Montréal, mais reste très attachée à son pays natal qu'elle transforme en un lieu quasi mythique afin d'affronter la fragmentation spatio-temporelle de l'exil et de la perte. Le Haïti de Marianna ne correspond plus forcément à la réalité (surtout après une absence de 20 ans), mais devient un artifice façonné à distance et par nostalgie pour combler le vide. Marianna vit l'ambiguïté qui peut générer le sentiment de ne pas être à sa place, de vivre une existence provisoire, scindée, et de regretter le pays natal au point de ne pas vouloir se reconstruire ailleurs. Sa vie au Québec est suspendue par le désir du retour (qui se réalise après 20 ans) :

Je ne sais quelle partie doit peser plus lourd dans la balance ; je n'arrive pas à trouver l'équilibre qui me permettrait, comme m'y enjoignent Giselle et d'autres, de faire simplement une croix sur la Cité des Bois-Pins et l'Anse-aux-Mombins, avec leurs chemins blancs de poussière, le bêlement des chèvres, les candélabres et leurs poings hérissés levés vers le ciel (S, 63).

Ainsi que le fait remarquer Edward Saïd, l'ambiguïté provoque, chez les exilés, parfois le refus « de se sentir à leur place¹⁹ ». Au lieu de se bâtir une nouvelle existence, ils vivent comme « si tout autour n'était que provisoire, et peut-être trivial²⁰ ».

Pour Marianna, Haïti constitue un point d'ancrage et de repère, alors que pour Sara, qui est née et a grandi à Montréal, l'île est une étrangère, sinon une image floue composée de bribes en créole et de vestiges mémoriels rapportés par sa mère et sa grand-mère. Giselle occupe une position intermédiaire de par son refoulement du passé en Haïti et sa ferme volonté de faire du Québec sa patrie. Contrairement à Marianna, elle ne souhaite pas le retour et se construit une nouvelle vie dans cette ville du Nord. « Nous ne sommes pas tous doués de l'équilibre nécessaire pour cheminer sur deux routes à la fois. Selon moi, il faut laisser au cœur le soin de définir son propre pays » (S, 163). Se juxtaposent de la sorte, dans une même famille, trois sites et notions de « chez soi » qui génèrent des représentations divergentes de Montréal et d'Haïti. En l'espace de deux générations, le centre de gravité de cette famille s'est déplacé des Caraïbes vers le Québec, une rupture qui entraîne des conflits, des malentendus mais aussi des enrichissements et rapprochements.

La Dot de Sara démontre que les sujets transnationaux ne forment pas un ensemble homogène, mais se définissent à partir de trajectoires individuelles qui déterminent leur relation, toujours particulière, avec le pays d'accueil et le pays d'origine²¹. Ces derniers termes s'avèrent toutefois problématiques puisque leur situation géographique peut s'inverser d'une génération à l'autre. Alors que le Québec est bel et bien le pays d'accueil de Marianna et de Giselle, il est le pays d'origine de Sara. Or, les trois femmes sont issues d'une même communauté transnationale.

19 Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 251.

20 *Ibid.*, p. 253.

21 Ato Quayson et Girish Daswani, *art. cit.*, p. 13.

Pour Sara, la distinction entre pays d'accueil et d'origine n'est-elle pas désuète étant donné qu'elle n'a jamais été en Haïti ? *La Dot de Sara* illustre également que les personnages ne flottent pas dans un entre-deux abstrait, mais s'ancrent dans des sociétés, géographies et histoires spécifiques²², à savoir celles d'Haïti et du Québec. Vivre dans ou entre deux pays ne signifie pas que tout enracinement soit impossible, mais que se développent des loyautés à degrés variables. Qui plus est, bien que composites, les identités forgées par les pratiques transnationales ne sont pas nécessairement non-essentialistes²³. La tendance de certains personnages, surtout au début des romans, de se replier sur eux-mêmes (Marianna et Emma), de cultiver la nostalgie des origines (Marianna) ou, au contraire, de les nier (Giselle) en témoignent.

La Dot de Sara et *Le Livre d'Emma* définissent une géographie de l'immigration où les contours du pays d'accueil et ceux du pays d'origine se dessinent dans une friction continue, dans un va-et-vient autant dans l'espace que dans le temps. Ce processus s'exprime d'ailleurs avec éloquence dans le symbole de l'eau, figurée par le fleuve Saint-Laurent et l'océan Atlantique. La mer est pont et fosse entre Haïti et le Québec, à savoir entre le peuple haïtien et sa diaspora. De surcroît, le flot constant des eaux rappelle le flux du temps et les méandres de l'histoire. Ainsi, le périple transocéanique des personnages déclenche souvent un processus mnésique, mobilisant la mémoire refoulée et l'histoire oubliée. Par conséquent, les romans infléchissent le thème du transnationalisme non seulement au plan spatial, mais également temporel. La déambulation, au sens synchronique et diachronique, s'accompagne d'une quête identitaire individuelle et collective. Emma remonte le fil du temps jusqu'à la traite des esclaves lorsque Kilima, l'aïeule bantoue, est capturée et amenée aux Antilles à bord d'un négrier.

Face au silence de sa mère sur les liens familiaux et face au silence de l'Histoire officielle au sujet de l'esclavage, Emma essaie de percer le mystère en empruntant le chemin qu'avaient pris jadis les navires – des grands ports en France (en l'occurrence celui de Bordeaux) jusqu'en Amérique du Nord.

C'est dans leurs cales que tout est écrit, dans les plis de la mer, dans le vent gorgé de sel et dans cette odeur de sang. Une odeur immonde, partout présente mais que l'on fait mine de ne plus reconnaître, enveloppe toujours l'île. [...] Notre histoire est écrite avec du sang, et pour l'éternité nous pataugerons dans le sang (*E*, 118).

Notons ici également que le geste ultime de Kilima et d'Emma s'accomplit dans l'eau, voire dans l'océan Atlantique et le Saint-Laurent. Les deux femmes, vêtues de robes blanches, se suicident pour rejoindre leur terre d'origine – l'Afrique et Haïti respectivement²⁴. La quête personnelle de Sara se superpose à celle du peuple

22 Michael Peter Smith et Luis Eduardo Guarnizo (dir.), *Transnationalism From Below*, New Brunswick (New Jersey), Transaction Publishers, 1998, p. 11.

23 *Ibid.*, p. 23.

24 Maria Adamowicz-Hariasz, « Le Trauma et le témoignage dans *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 64, n° 3 (2010), p. 156.

haïtien marquée par une double dislocation : celle, d'abord, de la diaspora africaine et celle, ensuite, des migrants. Au fur à mesure qu'Emma découvre cette géographie du pouvoir et de la violence, l'histoire de son île se révèle à elle, complétant ses souvenirs et la mémoire collective.

Dans *La Dot de Sara*, Agnant plonge le lecteur dans l'histoire d'Haïti des cent dernières années en faisant parler plusieurs générations de femmes. Le texte suit une lignée exclusivement féminine, qui s'étend à travers les continents et prend en charge la transmission « transnationale » du savoir, de la langue et de la mémoire. Ce legs au féminin constitue la dot qu'offre Marianna à sa petite fille :

Ce monde [Haïti] appartient aussi à Sara, c'est en quelque sorte ce que je lui laisse en héritage : mes souvenirs, poussières de vie et d'espérances. Si on ne se nourrit pas aussi de souvenirs, comment apprécier et comprendre ce que nous vivons aujourd'hui ? (S, 69)

Le Livre d'Emma aborde également le thème de la mémoire transmise par les femmes à travers le temps et l'espace, de Kilima à Rosa, Mattie, Emma et enfin à Flore. Malgré les ruptures à la fois historiques et géographiques, se côtoient le passé et le présent, l'Afrique, Haïti et le Québec dans un geste de partage et de solidarité transgénérationnel.

Récits et paroles enchevêtrés

À la suite de l'analyse du thème proposé au niveau diégétique, il s'agit maintenant d'en étudier l'aspect narratologique. Dans cette perspective, nous arguons que la mise en scène de la traversée d'un pays à l'autre influe directement sur la structure narrative des textes. Telle la dichotomie qui oppose le pays d'accueil et le pays d'origine au plan sémantique au début des romans, s'établit, au préalable, un binarisme au sein de la narration. *Le Livre d'Emma* commence par poser Montréal en tant qu'espace principal, celui du présent, où se déroule l'intrigue du récit de Flore, alors qu'Haïti ne constitue qu'un espace secondaire, celui du passé, peuplé par les métarécits d'Emma. Or, à l'instar de la hiérarchie sémantique, la hiérarchie narratologique s'estompe au fil des pages. L'éclosion de métarécits de plus en plus longs et nombreux déclenche une dynamique qui relègue le récit premier à l'arrière-plan. Simultanément, la narration dépasse la chambre d'hôpital exigüe à Montréal en l'ouvrant, au deuxième degré, aux différentes régions de l'Atlantique noir.

Emma conduit ses récits dans l'Haïti de différentes époques afin d'exposer ses réflexions sur les plantations, l'esclavage, le marronnage, la situation des femmes, etc. Elle rapporte un épisode en Afrique lors de la capture de Kilima et s'arrête également sur ses années d'étude en France, plus particulièrement à Bordeaux où elle a préparé une thèse (qui est finalement rejetée par le jury). Au fur et à mesure qu'Emma intervient et suspend le récit de Flore, que le passé envahit le présent, se chevauchent et s'interpénètrent également les espaces haïtien et québécois. La différence entre espaces principal et secondaire n'est plus opérante, car l'alternance des voix brouille les démarcations si nettement définies au départ. Spéculaire des personnages et de l'intrigue, la narration progresse d'un état de division vers la cohésion. La parole indisciplinée d'Emma et ses multiples récits fragmentés sont

autant de morceaux d'un puzzle qui, peu à peu, se mettent en place. Flore, à la recherche de la vérité sur le meurtre de l'enfant d'Emma, doit leur imposer un ordre, créer les liens afin d'en comprendre le sens. En outre, plus la narration avance, plus elle s'étend en largeur et en profondeur, car le récit de Flore donne lieu à celui d'Emma, qui, pour sa part, génère le récit de Mattie, laquelle raconte l'histoire de Kilima, et ainsi de suite. La dilation dans l'espace et le temps anime de la sorte non seulement la diégèse mais également l'architecture narrative.

À l'encontre de la démarche dans *Le Livre d'Emma*, la narration de *La Dot de Sara* évolue d'Haïti vers le Québec pour, enfin, retourner sur l'île. L'espace-temps du roman se compose de deux sphères auxquelles sont rattachées, respectivement, des scènes spécifiques (passé en Haïti, présent au Québec) et des personnages (la grand-mère de Marianna en Haïti ; sa fille et petite-fille à Montréal, etc.). Tandis que le premier tiers du roman est dominé par les souvenirs d'Haïti, interrompus seulement par quelques incursions dans le présent québécois, la ville de Montréal s'immisce de plus en plus dans le récit de Marianna, laquelle commence à investir l'espace québécois aussi bien en tant que personnage que narratrice. Quoique Montréal constitue l'espace principal, d'où jaillit la narration, et Haïti l'espace secondaire associé aux souvenirs, la ville québécoise demeure largement absente pendant les premiers chapitres. Cependant, les deux sphères initialement éloignées et opposées se rapprochent par l'apparition progressive de figures associées à l'une comme à l'autre (Chimène, Raymond, Ita). Enfin, le retour de Marianna et, par conséquent, le déplacement vers Haïti de sa narration au présent situent l'espace secondaire au même rang que l'espace principal. La dynamique narrative dans *La Dot de Sara* déstabilise ainsi l'ordre et crée des points de convergence. Même si les métarécits pris en charge par des personnages-narrateurs font défaut, Marianna rapporte les conversations avec d'autres femmes – sa fille, sa petite-fille, ses amies haïtiennes à Montréal – de sorte que les dialogues prennent le dessus et introduisent les points de vue d'autres immigrants. Indice de l'évolution de l'écriture d'Agnant, la structure narrative de *La Dot de Sara*, son premier roman, n'affiche pas la même complexité et profondeur que *Le Livre d'Emma*. L'impression s'impose qu'il s'agit, en effet, d'un collage romancé des témoignages recueillis par l'auteure auprès des femmes migrantes. *La Dot de Sara* produit, certes, une polyphonie qui peint un portrait diversifié de la communauté haïtienne au Québec, mais sa narration demeure conventionnelle et la souche sociologique trop perceptible.

Enfin, il convient de sonder la fonction de la langue dans les textes d'Agnant, car la géographie transnationale générée par les deux romans se reflète dans un jeu subtil entre le créole et le français. Emma, internée dans un hôpital psychiatrique montréalais pour avoir tué son enfant, refuse de parler français et de communiquer ainsi avec son médecin qui essaie d'établir un diagnostic. Flore, l'interprète, est alors engagée pour traduire les récits d'Emma livrés dans sa langue maternelle. Le lecteur n'accueille pas les mots originels d'Emma, qui nous parviennent à travers un filtre. Le texte écrit en français ne fait que sous-tendre l'emploi du créole par Emma et la narratrice. Convaincue que le médecin québécois cultive des préjugés envers Emma et ne comprendra pas ses angoisses, Flore décide d'omettre des informations

et de lui proposer une traduction infidèle. Elle refuse de révéler tous les faits pour que le médecin ne puisse s'approprier l'histoire d'Emma, la déformer à sa guise et ainsi conforter la thèse de l'accusation. Flore avoue : « Je ne suis plus une simple interprète » (E, 18). Et de poursuivre :

Je me surprends alors à penser comme Emma, avec les mêmes mots : « Tu ne tireras rien de moi non plus, petit docteur. Pourquoi je devrais te faire confiance ? Ce n'est pas à moi de te fournir des armes. J'ai bien compris ton jeu. Tu fais semblant de vouloir aider Emma, mais tu travailles avec la police » (E, 63).

Alors que le médecin reçoit une traduction tronquée de la part de Flore, le lecteur a accès à toutes les paroles d'Emma en français. Dans le roman se chevauchent alors trois versions du récit d'Emma, deux implicites (l'original en créole et la traduction pour le médecin) et une explicite (la traduction accueillie par le lecteur). Dans cette perspective, l'enjeu de la langue, voire le processus de la traduction, dépasse la fiction *stricto sensu* pour rejoindre le monde extratextuel, celui du lecteur.

Afin d'éclairer davantage ce propos, nous recourons à la paranomase « traduire, c'est trahir » qui peut se lire à deux niveaux, celui de la diégèse et celui de la lecture. Dans un premier temps, la formule évoque le fait qu'une traduction fidèle de la part de Flore la rendrait complice d'un système judiciaire dont les représentants jugent Emma coupable. La traduction française incomplète fournie par Flore au médecin représente alors un refus de collaborer avec le système. Cet acte de résistance déploie tout son sens dans le contexte d'une critique du patriarcat, car chez Agnant, le créole est associé à un univers féminin dans lequel le savoir et la mémoire sont transmis de façon orale, formant un contrepoids aux chroniques françaises écrites par les hommes (ou au récit médicalisé du médecin québécois). Plusieurs chercheurs ont d'ailleurs constaté à ce sujet que l'auteure a l'habitude de transformer ses personnages féminins en conteuses ou griottes²⁵. Dans un second temps, la trahison réfère à la traduction nécessairement imparfaite que reçoit le lecteur. Certes, elle nous rapproche du personnage d'Emma, mais elle nous garde aussi à distance, suscitant un sentiment d'incertitude et d'ambiguïté. En fin de compte, le mystère d'Emma reste entier. Le texte donne lieu à un décalage, car malgré le flot de paroles prononcées en créole, cette langue n'est présente que par son absence. Il est évident que l'emploi du français par l'auteure a des raisons pragmatiques, notamment l'accessibilité du roman au public cible qui se trouve principalement au Québec et qui est majoritairement francophone. Toutefois, il renvoie aussi à la particularité de la question linguistique dans un contexte postcolonial et migratoire. La mise en scène du processus de traduction rappelle la négociation et médiation que doivent entreprendre les sujets transnationaux vivant entre deux espaces, cultures et langues. Agnant elle-même a vécu ce dilemme :

25 Voir par exemple Winfried Siemerling, « Ethics as Re/Cognition in the Novels of Marie-Célie Agnant : Oral Knowledge, Cognitive Change, and Social Justice », *University of Toronto Quarterly*, vol. 76, n° 3 (2007), p. 846.

C'est un fait que les deux langues cohabitent [...]. Cela a été le cas pour moi. J'ai vécu dans une atmosphère de gens assez éduqués. J'avais des tantes institutrices. Elles n'agissaient pas dans le sens d'une dévalorisation de la langue créole ; mais pour parler le français comme il faut, pour pouvoir bien maîtriser cette langue, il fallait, en quelque sorte, limiter l'usage du créole²⁶.

La problématique linguistique se dégage également de la diégèse et de la genèse de *La Dot de Sara*. À l'instar du *Livre d'Emma*, l'emploi du créole y demeure largement implicite, à part quelques phrases ou expressions semées particulièrement au début du roman. Il est intéressant de noter que Marianna parle en créole avec sa petite-fille et en français avec sa fille Giselle. Cette dernière refuse de parler sa langue maternelle afin de couper tout lien avec le passé et d'accomplir son intégration totale dans la société québécoise. Sara, en revanche, apprend volontairement le créole de sa grand-mère et semble se sentir à l'aise dans les deux langues. Ainsi que le souligne Colette Boucher, dans l'œuvre d'Agnant, « [l]a langue [...] représente le conflit intérieur de l'immigrant, son sentiment de rejet et ses efforts d'intégration²⁷ ». En outre, nous l'avons déjà mentionné auparavant, le roman *La Dot de Sara* est né d'une multitude de voix féminines haïtiennes recueillies par l'auteure au Québec. L'écriture retravaille ici non seulement le réel en fiction, mais aussi le créole en français. Ce faisant, la transformation de la matière première, à savoir de la parole créole, en verbe poétique français participe d'un glissement ontologique et linguistique. Marie-Célie Agnant ajoute d'ailleurs un autre aspect au sujet de la langue que nous désignons comme palimpseste linguistique, car le français laisse deviner la trace ou l'écho d'une autre langue :

Alors je crois que j'ai, volontairement ou pas, donné une tournure à sa voix [de Marianna] où l'on ressent le créole. C'est ce mariage que l'on rencontre dans certains romans écrits par des Antillais, ou peut-être chez quelqu'un qui parle une autre langue. On sent qu'il y a, de manière sous-jacente, une autre langue, par la musique et les tournures²⁸.

En guise de conclusion, nous revenons à la mise en scène de l'espace québécois dans les romans d'Agnant. À notre avis, elle contribue à l'expansion autant thématique que spatiale du champ littéraire caribéen vers d'autres horizons, élucidant de la sorte des histoires parallèles et des affinités nouvelles. Le déplacement des personnages vers le Québec permet d'explorer davantage les routes migratoires à l'intérieur des Amériques – plus récentes que celle vers l'Europe mais aussi pertinentes. Il illustre également le fait que Montréal est « devenue au fil des ans, avec sa concentration d'écrivains, de poètes, de musiciens, de maisons d'édition, et d'institutions culturelles haïtiennes, la capitale artistique et littéraire de la diaspora

26 Colette Boucher, *art. cit.*, p. 210.

27 *Ibid.*, p. 198.

28 *Ibid.*, p. 211.

haïtienne²⁹ ». Il est pourtant surprenant que les deux textes n'accordent que peu de place à des personnages non-migrants du Québec. *Le Livre d'Emma* et *La Dot de Sara* nous donnent à voir une communauté transnationale quelque peu hermétique, dont les rencontres et interactions avec les gens du pays d'accueil sont rares. Par conséquent, l'auteure n'explore davantage ni les questions de friction ni celles de solidarité avec autrui. D'un côté, cet aspect révèle certaines limites de l'écriture d'Agnant, de l'autre il traduit le paradoxe de l'exil, car, nonobstant les potentialités, les changements et la mobilité inhérents à la migration, persiste la tendance de se replier sur soi face à l'insécurité, l'instabilité et le doute. La ségrégation entre immigrants et non-immigrants, dans les textes d'Agnant, pourrait également faire référence aux « nombreuses solitudes qui peuplent les rues de Montréal », celles des francophones, des anglophones, des immigrants³⁰. Ceci dit, les romans nous apprennent également que la situation de l'entre-deux, aussi déstabilisante qu'elle soit, peut aboutir à une transformation bénéfique, au dépassement personnel ainsi qu'à la possibilité d'appartenances multiples.

Enfin, l'auteure écrit non seulement *sur* mais aussi *à partir* d'une géographie transnationale qui a façonné son imaginaire et sa parole. Plus que simple thématique et enjeu diégétique, elle influe sur la structure du texte, sa langue et sa narration. Enfin, force est de constater que le paradigme transnational chez Marie-Célie Agnant se ramifie à plusieurs sphères, qu'elles soient extratextuelles ou intratextuelles. C'est précisément de cette tension entre hors-texte et texte, entre référentiel et fiction, expérience individuelle et collective, de cette rencontre entre espaces, histoires, cultures et générations qu'émergent les deux romans d'Agnant.

29 Frantz Voltaire et Stanley Péan, cités par Maria Adamowicz-Hariasz, *art. cit.*, p. 150.

30 Ching Selao, « Les mots/maux de l'exil/ex-île : les romans de Marie-Célie Agnant » [en ligne], *Canadian Literature*, vol. 204 (2010), p. 14 [<https://canlitweb.arts.ubc.ca/wp-content/uploads/2015/09/CL204-Full-Issue.pdf>].

Références

- ADAMOWICZ-HARIASZ, Maria, « Le Trauma et le témoignage dans *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 64, n° 3 (2010), p. 149-168.
- AGNANT, Marie-Célie, *La Dot de Sara*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage / Mémoire d'encrier, 2010 [1995].
- , *Le Livre d'Emma*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage / Mémoire d'encrier, 2001.
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization], traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2001 [1996].
- BASCH, Linda, Nina GLICK-SCHILLER et Cristina SZANTON-BLANC, « Transnational Projects : A New Perspective », dans Linda BASCH, Nina GLICK-SCHILLER et Cristina SZANTON-BLANC, *Nations Unbound : Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, Langhorne, Gordon and Breach, 1994, p. 1-20.
- BECK, Ulrich et Wolfgang BONß, *Die Modernisierung der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001.
- BOUCHER, Colette, « Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité. Une entrevue avec Marie-Célie Agnant », *Ethnologies*, vol. 27, n° 1 (2005), p. 195-221.
- BOUCHER, Colette et Thomas C. SPEAR (dir.), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : l'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013.
- LEVITT, Peggy et Mary C. WATERS, « Introduction », dans Peggy LEVITT et Mary C. WATERS (dir.), *The Changing Face of Home. The Transnational Lives of the Second Generation*, New York, Russel Sage Foundation, 2002, p. 1-30.
- NAIL, Thomas, *The Figure of the Migrant*, Stanford, Stanford University Press, 2015.
- QUAYSON, Ato et Girish DASWANI (dir.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, Chichester, Blackwell, 2013.
- SAÏD, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.
- SELAO, Ching, « Les mots/maux de l'exil/ex-île : les romans de Marie-Célie Agnant » [en ligne], *Canadian Literature*, vol. 204 (2010), p. 11-25 [https://canlitweb.arts.ubc.ca/wp-content/uploads/2015/09/CL204-Full-Issue.pdf].
- SIEMERLING, Winfried, « Ethics as Re/Cognition in the Novels of Marie-Célie Agnant : Oral Knowledge, Cognitive Change, and Social Justice », *University of Toronto Quarterly*, vol. 76, n° 3 (2007), p. 838-860.
- SMITH, Michael Peter et Luis Eduardo GUARNIZO (dir.), *Transnationalism From Below*, New Brunswick (New Jersey), Transaction Publishers, 1998.
- SPEAR, Thomas C., « Marie-Célie Agnant, 5 questions pour Île en île » [en ligne], entretien réalisé à Montréal le 17 avril 2009 [https://www.youtube.com/watch?v=IkWAXoRqEuQ].
- WIMMER, Andreas et Nina GLICK SCHILLER, « Methodological Nationalism and Beyond : Nation-State Building, Migration and the Social Sciences », *Global Networks*, vol. 2, n° 4 (2002), p. 301-334.

Entretiens d'auteurs



Les territoires de l'écriture : dialogue avec Ken Bugul et Edem Awumey

MBAYE DIOUF

Ken Bugul (la « bannie », en wolof) est l'une des écrivaines majeures de la littérature sénégalaise et africaine d'expression française. De son vrai nom Mariétou Mbaye, elle a une trajectoire sociale particulièrement riche d'expériences diverses (sans-abri à Dakar, épouse d'un marabout polygame, immigrante exploitée à Bruxelles, animatrice culturelle à Porto-Novo, fonctionnaire internationale, etc.) qui lui a souvent offert la matière première de ses romans. Longtemps établie au Bénin pour des raisons familiales et aujourd'hui revenue dans son pays natal, Ken Bugul entretient une aventure littéraire qui dure depuis plus de 30 ans et qui lui a valu une reconnaissance internationale ainsi que de nombreuses distinctions comme le Grand prix littéraire d'Afrique noire (1999). Parmi ses œuvres les plus célèbres figurent *Mes hommes à moi* (Présence africaine, 2008), *Rue Félix Faure* (Hoëbeke, 2005), *Riwan ou le chemin de sable* (Présence africaine, 1999) et *Le Baobab fou* (Nouvelles éditions africaines, 1982).

Edem Awumey est un jeune écrivain « néoquébécois » originaire du Togo. Prototype du nouvel auteur francophone migrant, il s'est tour à tour établi en Italie, en Allemagne, en France et à Gatineau, où il vit aujourd'hui. Rapidement détecté par de grandes maisons d'édition et nommé du Prix Goncourt 2009, son talent précoce est couronné de plusieurs bourses et prix (Rolex Mentor 2007, UNESCO-Aschberg 2000), dont le Grand prix littéraire d'Afrique noire (2006). Edem Awumey poursuit une exploration littéraire qui place le personnage en voyage au cœur de la narration, confronté aux idées sur « l'Autre », critique vis-à-vis de toute identité exclusiviste et ouvert à l'enrichissement mutuel. Ami de l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun, Awumey est, en quelques publications, l'auteur d'une œuvre déjà puissante avec des titres comme *Explication de la nuit* (Boréal, 2013), *Rose délué* (Boréal, 2011), *Les Pieds sales* (Édition du Seuil, 2009) et *Port-Mélo* (Gallimard, 2005).

Ken Bugul : « Je suis allée au Café du Rond-point et j'ai commencé à écrire »

Mbaye Diouf : Bonjour Ken Bugul et merci de m'accueillir si gentiment chez vous ici à Dakar. Une première question pour aller droit au but : y a-t-il quelque chose de prématuré qui vous a conduit à l'écriture ? Qui vous aurait « plongé » dans l'écriture ?

Ken Bugul : Bon... l'écriture, c'est une chose, la littérature c'est autre chose. Parce que si c'est écrire, j'étais douée pour cela : des lettres, de bonnes rédactions à l'école, de bonnes dissertations, des résumés et commentaires, cela a toujours été facile pour moi.

MD : Vous vous adonnez déjà à l'écriture même jeune en dehors de l'école ?

KB : Non, non. J'ai plutôt écrit des lettres pour des gens dans mon village, des rapports, etc. Moi, je n'écrivais pas pour moi. Je n'ai jamais été quelqu'un qui rêvait tout petit de devenir écrivain. Je ne rêvais de rien, moi. Vaguement, je me suis dit que je voulais m'orienter vers les gens faibles, les handicapés, le travail social. Aider les gens, les enfants... Cela m'a toujours attirée plutôt que l'écriture. *Le Baobab fou* est sorti j'avais trente-cinq ans, je n'avais pas vingt ans. J'avais trente-cinq ans en 1982, donc... Et si j'ai écrit, comme je le dis tout le temps partout, c'est par nécessité. J'ai un vécu tellement intense que je ne pouvais pas le partager avec les gens. Je ne voulais pas occuper le temps et l'espace : le temps des gens et l'espace pour raconter ma vie. Cela aurait pris des mois d'écoute. Qui a le temps même d'écouter aussi longtemps ? Aller chez le psy, ce n'était pas dans notre culture. Je crois que ce ne l'est toujours pas. Puis avoir un vécu étouffant, vouloir le raconter, ce n'est pas aussi bien vu dans nos relations socioculturelles traditionnelles. On excuse ou on explique c'est tout. Au fur et à mesure, j'ai accumulé mes problèmes et mes vécus en moi, je ne les ai pas partagés avec les miens. J'ai vécu en solitaire, toujours seule, ou alors dans des milieux, des groupes où on n'avait pas de liens. Je n'avais pas la capacité de raconter, ni à des gens, ni à des filles, ni rien du tout. Donc c'est là que l'écriture s'est imposée.

MD : Vous étiez seule en quelque sorte...

KB : Quand on commence à écrire, le papier lui ne se plaint pas, il est disponible. C'est différent pour les individus et quels individus... Il fallait trouver quelqu'un. Cette personne potentielle était un grand ami à moi et s'appelle Abdou Salam Kane, maintenant décédé. J'allais le trouver dans son bureau de l'UNICEF à Dakar, en plein travail, pour lui raconter des bribes de ma vie. Je passais souvent le voir, pour qu'il me dépanne un peu aussi car j'étais fauchée à l'époque. Je n'avais rien. J'étais dans une situation très difficile de précarité, je ne dirais pas existentielle, mais matérielle. Où habiter, où me reposer, où trouver ceci, cela... Mais dans ma tête, je me sentais très très bien. J'ai quand même vécu des choses extraordinaires et j'ai puisé dans ces réserves positives pour me soutenir. Et c'est cet ami qui m'a dit un jour : « Tout ce que tu me dis là, il faut l'écrire. » Ce fut une bonne chose et c'est lui qui m'a offert 1000 francs CFA pour que j'achète un cahier et un Bic. Je suis allée au Café du Rond-point et j'ai commencé à écrire.

MD : C'est comme ça que tout a commencé !

KB : Voilà... Je n'avais pas de dessein littéraire, comme un projet d'écrire des livres.

MD : Donc l'engouement pour la littérature est venu plus tard ?

KB : Non, non. J'avais de l'engouement parce que je lisais beaucoup et j'avais une grande culture littéraire. Dans les années 1962-64 au Lycée Gaston Berger de Kaolack, on lisait tous les auteurs, qu'ils soient d'Amérique du Nord, d'Amérique latine, des auteurs russes, slaves, d'Europe de l'Est... Et toute la littérature française était déjà au programme. Et moi j'étais passionnée de lecture et j'étais très douée en littérature. Je battais tout le monde. Mais je n'avais toujours pas de projet d'écrivain. D'ailleurs, je n'aime pas toujours qu'on me dise « écrivain ». Si je continue à écrire, peut-être un jour pourrais-je prétendre devenir... Je préfère être un bon, un grand écrivain qu'un écrivain tout court. Je veux continuer à écrire si mes forces physiques me le permettent pour devenir un grand écrivain.

MD : Quel signe de modestie...

KB : Non, non. C'est pas ça. Je crois qu'il faut être exigeant, ne jamais dans la vie prendre quelque chose pour acquis. On peut toujours faire mieux. On ne fait jamais trop bien.

MD : « Écrivain » reste donc un projet pour vous.

KB : Non, pas écrivain. Devenir un grand écrivain. En fait, c'est plutôt un objectif.

MD : Un objectif utopique ?

KB : Non, un objectif c'est précis. L'utopie est quelque chose qui semble invraisemblable, impossible à réaliser, qui relève du domaine de l'irréalisable. On entend dire : « C'est une utopie, une pure utopie, c'est pas possible. » Le projet, c'est ce que je suis déjà en train d'écrire, je veux continuer à écrire, je veux écrire de bons livres, je veux finir ma vie en écrivant. Écrire des pièces de théâtre, de la poésie... Ça c'est le projet global. Mais l'objectif dans le projet, c'est de devenir un grand écrivain.

MD : Pourtant, il y a une appréciation très positive de ce que vous avez écrit jusque-là...

KB : Ouais, ouais, bon... mais pas toujours, hein ? Il y des gens qui « cassent » parfois, ça ne veut pas dire qu'ils n'aiment pas. Ils apprécient, mais... C'est pour ça que j'aime la critique et malheureusement on n'a pas assez de bons critiques littéraires dans nos pays. On a des gens qui font des résumés, des commentaires, etc. Dans un livre de trois cents pages, ils peuvent ne s'intéresser qu'à seulement un chapitre et rester dans le fait divers. Pour moi, un livre n'existe que dans sa globalité : l'écriture, le style, le prétexte d'écriture, bien écrit, sans beaucoup de longueurs, sans qu'on s'y perde, qu'on ait envie de continuer à lire, etc. Et les gens n'en parlent pas souvent. On retient l'histoire de l'auteur qui est allé en Europe, qui s'est drogué, etc., après on dit : « Ah ! *Le Baobab fou* est l'histoire d'une fille qui était allée en Europe parce que sa mère l'avait abandonnée au Sénégal et elle était malheureuse. » Ceci est le prétexte d'écriture, car tout est prétexte d'écriture. Mais c'est complètement différent de l'écriture. Tout le monde a une histoire à raconter. Les gardiens, les vendeuses, les gens qu'on rencontre dans la rue ici, là, derrière... ont des vécus beaucoup plus denses, mais c'est la manière de les écrire. Dans *Rue Félix Faure*, tout est dans l'ambiguïté du matin :

pas de soleil, ces lampes à pétrole, les quatre points cardinaux, la rue déserte, ce cadavre sur le trottoir, le corps découpé en mille morceaux, mais dont les yeux n'étaient pas morts... Je voulais fixer une atmosphère de matin ou de soir. Tout est dans la pénombre qui préside au crime, quoi. Ce que je cherche, c'est un décor magique, des personnages rares. J'aurais pu prendre des Mauritaniens ou des Vietnamiens, mais j'ai choisi des Portugais, la rue des coiffeurs capverdiens, la musique « morna »... Mais même cette hésitation, c'est de la création. J'aime réhabiliter les endroits où j'ai vécu, faire un peu de racolage par-ci, par-là...

MD : Un peu de racolage... Dans quel but ?

KB : Pour les réinventer un peu... *Mes hommes à moi* se passe dans un bar du XIII^e arrondissement de Paris où travaillait réellement un garçon qui s'appelait Marc. Maintenant, il n'est plus là-bas, mais les repreneurs du bar me demandent toujours de venir y faire une séance de lecture du roman. Je le ferai peut-être un jour. Je connais bien aussi le XI^e, tout ce qui est Bastille, Léon-Blum jusqu'à Père-Lachaise, Ledru-Rollin, Gare de Lyon, République... Ce sont des quartiers que j'ai longtemps fréquentés. C'est différent de *Cendres et braises* qui se passe plutôt dans les VI^e et VII^e arrondissements, entre Saint-Germain-des-Prés et le Faubourg Saint-Germain. J'ai habité là-bas aussi.

MD : Vous connaissez mieux Paris que Bruxelles alors ?

KB : Ah non ! Non. Pas du tout. Je connais encore mieux Bruxelles. Ah Bruxelles ! C'est mon Bruxelles ! Même quand je suis à Paris et que je dois faire des courses, je prends le train et je vais à Bruxelles. Je m'y retrouve mieux... Donc vous voyez, la création a aussi ses lieux. La nature, les rues, l'air, l'espace, les couleurs, tout cela joue un rôle très important dans ma vie. Et si je suis comme ça dans la vie, je le suis aussi en création, c'est personnel.

MD : Pour parler d'autre chose Ken Bugul, puisque cette entrevue rentre dans le cadre de la préparation d'un numéro de revue où il sera question de « transnationalisme », j'aimerais qu'on parle un peu des écrivains africains d'aujourd'hui, notamment de leur statut national ou binational, dont la frontière est souvent mal définie, et des problèmes d'édition et d'institution qui viennent avec. Comment appréciez-vous cette question ?

KB : C'est une question trop vaste pour moi. Je dis simplement que, oui, il existe bien des binationaux. On dit « l'écrivain franco-machin », « le chanteur franco-congolais », « franco-cecil », « franco-camerounais », « franco-congolais », ou « québécois quelque chose »... Donc ils ont déjà un statut à part. Là où ils habitent, ils sont aussi influencés par une certaine vision, une perception littéraire, culturelle, par rapport à la réalité de ces pays-là. Et leur capacité ou leur volonté d'intégrer les milieux littéraires où ils vivent fait qu'ils veulent se mettre au même diapason.

MD : Est-ce qu'ils ne se sentent pas en même temps un peu écartelés entre deux cultures ?

KB : « Écartelés » non, je ne crois pas... Le mot est un peu violent. Ils ont fait un choix. Ils sont contents d'être des binationaux. Ils en tirent beaucoup d'avantages,

ils ne le regrettent pas, du reste. Et beaucoup de gens ici, des artistes, des écrivains, des peintres et tout, aimeraient aller vivre ou travailler aux États-Unis ou au Canada ou en Europe pour mieux se développer. Parce les conditions sont quand même plus faciles. La communication, la promotion, les contacts... Il y a beaucoup de salons, beaucoup de festivals, beaucoup de rencontres qu'on n'a pas ici. Ici, pour qu'un écrivain émerge, il lui faut vraiment un talent extraordinaire qui « frappe » l'attention, sinon c'est difficile pour un jeune écrivain. On a ici les Cheikh Hamidou Kane, les Aminata Sow Fall, les Boubacar Boris Diop qu'on ne présente plus parce qu'ils sont mondialement connus. Mais il y a aussi toute une nouvelle génération talentueuse qui habite et travaille ici : les Seydou Sow, les Fama Diagne Sène, Nafissatou Dia Diouf, ou Sokhna Benga ou Louis Camara, etc.

MD : Fatou Diome...

KB : Fatou, je ne la considère pas parmi ce groupe parce qu'elle est binationale, elle est française et s'en sort plutôt bien. Pour ce qui est des binationaux, il y en a tellement. Il y a des auteurs africains qui vivent aux États-Unis, d'autres au Canada, d'autres en France, en Allemagne, en Norvège... Ils sont partout et ils ont souvent des professions en dehors de l'écriture.

MD : Plusieurs sont engagés par des universités...

KB : Ils enseignent, oui. Il y en a qui sont journalistes aussi, ils travaillent en tout cas. Alors qu'ici, plusieurs personnes qui se disent « écrivain » ne travaillent pas... ou plus. Aminata Sow Fall avait fait une demande de disponibilité depuis longtemps pour se consacrer uniquement à l'écriture. Mais vous voyez, parfois on a des problèmes matériels, il faut manger, il faut s'occuper de la famille, etc. Moi, l'arrivée d'une facture d'électricité me traumatise à chaque fois... C'est encore plus difficile pour les jeunes auteurs qui vivent ici ou ailleurs en Afrique. Ils ressentent beaucoup le manque de promotion, car la littérature n'est pas dans les priorités nationales, les écrivains ne sont pas soutenus. Nos romans ne nous font pas vivre ici... Moi-même, je suis revenue m'installer à Dakar depuis un an et je n'ai jamais été invitée dans une activité locale ou nationale. C'est plutôt l'Ambassade de France qui m'invite ou l'Ambassade d'Allemagne, donc les milieux étrangers dans mon pays. Les binationaux installés dans les pays occidentaux, eux, même s'ils ne travaillent pas, peuvent être invités dans des écoles, des salons, des festivals, etc., et ils sont plus faciles à déplacer. Tu prends un train, un TGV, un bus et tu es sur place. Tandis que déplacer un écrivain à partir d'un pays africain, la prise en charge est très chère. C'est beaucoup de problèmes, hein ? C'est pourquoi il faut développer l'infrastructure culturelle ici. Il existe une Association des écrivains du Sénégal, mais elle a des problèmes structurels. Qui est dedans, qui n'est pas dedans, on ne sait pas... La plupart des grands écrivains sénégalais n'y sont pas membres. Ils ne nous associent pas, mais nos photos sont affichées dans leur siège. J'irai d'ailleurs enlever la mienne, car ils l'ont placardée là-bas à mon insu... [rires] Bon, après tout, tous les écrivains du Sénégal, même ceux qui ont quitté le pays, forment quand même le patrimoine national...

MD : Est-ce que cela va mieux du côté de l'édition ?

KB : Les maisons d'édition ici ne sont pas renflouées. Elles souffrent depuis les années 1982 avec les Programmes d'ajustement structurel du FMI et de la Banque mondiale qui avaient demandé l'annulation des subventions pour tout ça... fermer les internats, fermer les centres culturels, etc. Le milieu de l'édition en a pris un bon coup. Le nouveau gouvernement n'a encore rien proposé. Du temps de Wade, comme il était membre de l'Association et président d'honneur, un geste avait été fait. Il avait donné un milliard pour refinancer l'édition, mais la Direction du livre a distribué l'argent à des individus qui se sont créés, entre amis, de nouvelles maisons d'édition au lieu de renflouer les Nouvelles éditions africaines qui ont produit tous les classiques du Sénégal et même d'Afrique.

MD : C'est une question qui paraît en effet très complexe... Mais j'aimerais qu'on revienne un peu sur le sujet de la « création » dont vous avez parlé tantôt. Il me semble qu'on ne peut pas la dissocier de la langue, et notamment de la langue française pour votre cas. Est-ce que vous avez des rapports particuliers avec cette langue française ?

KB : Ah oui ! D'abord ici à la maison on ne parle même pas wolof. Ma fille ne parle pas wolof. Elle est née à Brazzaville, elle a grandi au Togo, puis au Bénin, puis aux États-Unis et est revenue l'année passée. Elle a quelques bribes mais ne parle pas wolof. Elle a habité au Kenya où les gens ne parlent pas wolof mais communiquent en anglais et rarement en français. Au Congo, les gens parlent lingala ou swahili ou d'autres langues que je ne comprends pas. Nous avons donc gardé le français. Au Togo, c'est pareil, ils parlent le mina, l'éwé et nous leur parlions en français pour nous faire comprendre. Au Bénin, c'était pareil, on ne comprend pas les langues, alors à la maison on ne parle que français. Même quand je vois des Sénégalais qui parlent wolof, au début je parle français, mais rapidement je me mets au wolof ensuite...

MD : Donc vous parlez souvent wolof quand même...

KB : Ah oui ! Je parle un très bon wolof même, très authentique. Je viens du Ndoucoumane moi, dans le Saloum. Il faut dire qu'en matière de création littéraire, ce n'est pas une question de langue française ou wolof ou yoruba, mais plutôt de langue qu'on maîtrise le mieux. Par exemple, j'ai le projet d'écrire un jour un livre en anglais, mais avec mon anglais ! C'est-à-dire que la compréhension et la maîtrise que j'ai de cette langue peuvent m'amener à écrire un livre en anglais. Pas « l'anglais », mais mon anglais. Donc, c'est ma langue que j'écris, c'est ça. J'utilise le français comme un outil. Je maîtrise aussi l'anglais et je peux m'exprimer couramment pendant deux heures sans m'arrêter, sans chercher mes mots et me faire comprendre. Un professeur m'avait dit un jour à Yale, aux USA, que puisque je parle aux étudiants en anglais, ils me comprendront mieux si j'écris un livre en anglais. Ils comprendront mieux ma manière de faire des phrases, car c'est avec un rythme qui ne vient ni de la langue française ni anglaise. C'est ma culture et mon vécu qui influencent tout ça. Aux USA, quand une université m'invite pendant un semestre, trois mois ou un mois, je travaille dans les départements francophones, mais en anglais avec les étudiants. Mais

en entendant la manière de m'exprimer, les gens disent souvent : « Ah ! Son écriture est influencée par l'oralité. » Pour moi, ça ne veut rien dire. Ce n'est pas de l'oralité parce que dès que c'est écrit, ce n'est plus de l'oral. Je suis plutôt influencée par une atmosphère, des sonorités, par là où je suis née, les langues qu'on parlait... wolof, sérère, toucouleur et autres, car celui qui m'a enseigné le Coran était un Toucouleur. Le wolof de mon Ndoucoumane natal n'est pas le wolof feutré de Saint-Louis. C'est un wolof bruyant, plus expansif, plus ouvert, plus entraînant. C'est cette atmosphère culturelle et linguistique qui influence ma manière de parler et d'écrire, que ce soit en français ou en anglais.

MD : Cela veut dire que vous n'avez pas encore de projet d'écrire un livre en wolof... comme l'a fait Boubacar Boris Diop ?

KB : Non, non, pas du tout. Quand je parle wolof, je le parle parfaitement bien, je préfère le parler bien pour me faire comprendre plutôt que de dire « je vais transcrire le wolof », même si je ne sais pas le faire, même si je transcris selon la phonétique que moi-même je peux comprendre. Par exemple pour le son « gne » je vais mettre /gn/ parce que c'est ça que je connais au lieu de /ñ/ ou d'autres signes non français. Je n'irai pas m'inscrire dans une école pour y apprendre le wolof écrit, déjà que je suis tellement paresseuse et recommencer encore des études... En plus, même si j'écris en wolof, je vais devoir donner mon texte à quelqu'un qui connaît bien la phonétique wolof pour faire la transcription. Mais la transcription en wolof va-t-elle bien faire ressortir la sonorité, le volume du mot ou le sens que je recherche ? En plus, c'est long à déchiffrer car si je dois mettre trente secondes pour comprendre un mot, comment de temps je vais faire pour lire une ligne, une page, deux cents pages, trois cents pages ? C'est bien, c'est courageux d'écrire en wolof et c'est même expérimentalement bon, mais pour quel lectorat ? C'est une question compliquée et c'est une question de génération aussi. On ne va pas demander à Annette Mbaye D'Erneville d'écrire des poèmes en wolof, à moins de la remettre en classe de phonétique à quatre-vingts ans ! J'utilise mon wolof pour m'exprimer en français, car il y a toute une culture derrière. Mais les autres disent que c'est de « l'oralité ». Il y a de l'oralité en français aussi, en anglais aussi, de la tradition orale en suédois, etc., etc. La Chine a une immense civilisation orale ! Regardez les poètes de l'ancienne Mésopotamie. Les prophètes mêmes, que ce soit Mohamed, Jésus, Moïse, ils ont été transcrits, ils ont vécu oralement ! Par la suite, des langues pour transcrire l'expérience et les religions humaines ont apparu : l'araméen, l'hébreu, le mandarin, l'arabe... *La Chanson de Roland* est une retranscription... Il y avait en Europe « un art de parler », les troubadours, etc. Même Dieu n'a pas écrit, on a rapporté son « Verbe ». L'oralité a toujours existé partout, elle fait partie de la culture humaine. Mais j'ai l'impression qu'elle est seulement attribuée à l'Afrique. C'est grave... Par exemple, quand j'écris quelque chose comme : « L'homme marchait d'un pas pressé, il courait presque parce que de loin il apercevait son enfant disparaître à l'horizon et il s'est écrié *Euüüüü ! Euüüüü !* » En écrivant ce « *Euüüüü !* », j'essaye de matérialiser une voix, de la mettre en contexte émotif et ça, c'est de l'écriture.

MD : Une écriture qui pose aussi des problématiques sociales, des questionnements humains...

KB : Absolument !

MD : Vos personnages, par exemple, semblent si allergiques à tout ce qui est dogme. Ils tentent tout le temps de fuir les cadres étroits.

KB : C'est mon tempérament déjà, donc... Et même quand ils y sont, je fais tout pour les en sortir. J'ai une passion pour la liberté en toute chose. Mes personnages ont besoin d'air et d'espace. Peut-être que cela est aussi lié à mon village natal, Malem Hodar, des paysages à perte de vue, de l'espace infini. J'ai l'impression qu'il y a tant d'espace, qu'il n'y a pas d'horizon. Cette gestuelle ample des gens, cette passion pour la liberté, ce n'est pas idéologique, c'est juste... je suis née dedans. Notre maison était si grande... Je suis la dernière de parents très vieux. Je n'étais pas un enfant qu'on canalisait. Je n'ai jamais entendu des trucs comme « assieds-toi là, mange ça, finis ton assiette, vas te laver les dents, vas te coucher ». Ah non, non, non ! Parce que mon père, quand je suis née, avait plus de quatre-vingt-cinq ans, donc quand j'en avais cinq, il en avait quatre-vingt-dix, quand j'en avais dix, il en avait quatre-vingt-quinze. Il avait perdu la vue. Comment un vieux de quatre-vingt-quinze ans, aveugle, peut courir après un enfant de dix ans pour lui dire « tiens-toi là, assieds-toi, vas te coucher, c'est l'heure d'aller à l'école, etc. » ? On ne m'a jamais rien dit à moi. On ne m'a pas dit non plus que j'étais une fille ; je n'ai pas été éduquée en *Jigueen*, je n'ai pas eu d'éducation canalisée. Tout ça a fait que j'ai besoin physiquement d'espace. Mes personnages aussi. Y compris dans les pays des grands froids, avec des -20 degrés secs. Pour sortir, aller marcher dans la forêt, où j'ai l'impression que l'air est plus pur et le soleil plus lumineux. C'est très froid, mais plus beau. Les gens aiment le printemps, mais je me dis que l'éclosion de toutes ces fleurs et le pollen développent des allergies.

MD : Vos personnages féminins ont pourtant beaucoup de misère à conquérir cette liberté.

KB : C'est tout le sens de mon travail littéraire, car il faut les sortir de ça. Il faut les mettre au combat. Ils doivent être en mesure de se révolter. Mais c'est différent de la victimisation des femmes. C'est depuis les années 1975, avec ce truc de l'Année de la femme, que tout ça a commencé. Peut-être qu'on n'est pas si malheureuses que ça, en tout cas ici au Sénégal. Maintenant, il y a toujours des pesanteurs : on ne sort pas quand on est marié, oui on va toujours au marché, on va au puits, on va aux champs, on travaille beaucoup... En campagne, si on a les moyens, on peut avoir un âne, un cheval qui aident pour le travail. On peut avoir accès à un puits qui n'est pas loin ou carrément un robinet dans la maison. On peut avoir accès à des moulins pour moudre le grain. Ce sont des moyens pour alléger, mais ça, toutes les sociétés du monde en étaient là. La machine à laver apparaît quand en France ? Les gens frotaient et grattaient avant de l'avoir ! Il n'y a pas longtemps que les gens ont la télé en France ou la machine à laver ou le fer à repasser. Et il y a encore des gens dans les villages

qui n'ont pas la machine à laver en France. Mais eux, on les a fait passer pour des victimes, on les plaint. Moi je n'aime pas les gens qui passent leur temps à se plaindre. Surtout les femmes. Quand on est dans une situation insupportable, on s'en libère, c'est tout. Une femme a le pouvoir de dire « *niet* » quand ça ne lui convient pas, de refaire son baluchon quand elle n'est pas bien dans un ménage. Aller nettoyer les escaliers des immeubles ou vendre des cacahuètes sur le bord de la route pour s'occuper de ses enfants. Voilà. Moi j'y crois. Ce n'est pas parce que le professeur Diouf a dit que quelque chose n'est pas normal que j'en ferais forcément une anomalie. Ça peut être anormal pour lui et me convenir parfaitement. Je cherche mon bonheur là où je me sens en harmonie avec moi-même. Si je suis bien dans quelque chose, où est le problème ? On dit à la femme africaine qu'elle travaille trop, qu'elle est dans un système patriarcal alors que le système dominant en Afrique est le matriarcat. Mais c'est elle qui porte l'Afrique à bout de bras ! C'est elle le moteur du développement de ce continent ! Il faut faire attention à certains discours. En même temps, je ne veux pas qu'elles soient victimes de maladies curables, de fous pervers, de violences, de discriminations, etc. Il faut surtout que les femmes aillent à l'école. Il faut se battre pour l'éducation pour tous, l'accès aux soins de santé, l'accès au micro-crédit, l'accès à la propriété, l'accès au même salaire pour le même diplôme et le même travail. Moi, c'est ça que je veux.

MD : Ce sont encore des défis pour de nombreux pays...

KB : Quand j'étais en France récemment, on ne parlait que de violences faites aux femmes, de femmes battues ou assassinées. Les statistiques disaient que chaque jour une femme meure ou tombe malade suite à la violence conjugale. Mais ici au Sénégal, avec la presse qu'on a, combien de fois on rapporte la mort de femmes suite à la violence conjugale ? Des accusations, il y en a et il faut réagir, mais ce n'est pas courant. Qui ose aujourd'hui agresser ou frapper une femme de mon âge dans la rue ou à la maison ? Mais ça porte malheur ! En Afrique, nous avons quand même des croyances qui protègent. On dit que si tu veux réussir dans la vie, il faut respecter ta mère et toutes les autres mères. C'est une protection sociale symbolique...

MD : Pourquoi les femmes ici ne traduisent-elles pas cette reconnaissance sociale en programme politique ?

KB : Mais parce que c'est encore le domaine des hommes ! Dans notre pays et partout en Afrique, les femmes se contentent de jouer les seconds rôles en politique et n'intéressent les acteurs politiques que pour leur capacité de mobilisation communautaire. Ce sont elles qui dirigent les GIE [Groupements d'intérêt économique], les coopératives, les tontines, d'où leur potentiel électoral...

MD : Faire de la littérature pour vous, c'est prendre en compte tous ces sujets ?

KB : Oui, bien sûr. Bien sûr.

MD : Je ne vais pas finir cet entretien, Ken Bugul, sans qu'on parle un peu de vos nouveaux projets maintenant que vous êtes de retour à Dakar.

KB : Des projets, j'en ai toujours. J'en ai sur les grandes préoccupations du monde, sur la mondialisation, sur l'intégrisme religieux aux frontières du Sénégal. Je pense beaucoup à écrire une trilogie dakaroise. Sur le Dakar des années 50 aux années 60, puis des années 60 aux années 80 et des années 80 à nos jours. J'aimerais décrire le Dakar que j'ai connu depuis mon enfance, quand j'étais à l'école primaire. Cette belle ville d'antan, cette société équilibrée, ces citadins très religieux mais sans fanatisme, etc. Ce sont des projets que j'espère avoir la santé de mener à terme.

MD : Eh bien merci beaucoup Ken Bugul de m'avoir accordé cet entretien très convivial.

KB : C'est moi qui vous remercie de vous être déplacé jusqu'ici.

Propos recueillis à Dakar le 5 juin 2014.

Edem Awumey : « Je suis quelque part un écrivain de la route »

Mbaye Diouf : Bonjour Edem Awumey et merci d'avoir accepté de faire avec moi cet entretien qui entre dans le cadre de la préparation d'un numéro de revue portant sur la dimension « transnationale » des littératures africaine et antillaise. Alors j'ai pensé tout de suite à vous et je vais aller droit au but en vous demandant comment, en tant qu'écrivain du XXI^e siècle, vous percevez l'irruption de toute cette terminologie moderne en « trans » ? Est-ce que ça vous fait peur ?

Edem Awumey : Enfin... c'est intéressant. J'ai quelques collègues écrivains qui regardent cela, qui disent que l'université a ce don de nous rapporter des concepts qui sont à la fois pas très jolis, mais très forts. Non, ces mots ne me font pas peur. Cela traduit plutôt que la recherche évolue et, de plus en plus, [que] la chose est nettement plus complexe. On a peut-être besoin de ces termes-là pour essayer d'y voir clair, de reconnaître des phénomènes à la fois socio-littéraires et autres... Non, cela ne m'effraie pas trop. En réalité, un écrivain peut être profond avec un style plus direct. Je pense à Kourouma qui, quand on évoquait devant lui certains termes assez costauds pour parler de son œuvre, Kourouma, très franc, on va dire très spontané tel que je le connaissais, il répondait toujours : « Ah bon ? Comment vous avez trouvé tout ça ? » [rires] Mais je trouve qu'en bonne partie, ça dit quelque chose de la réalité des écrivains d'aujourd'hui.

MD : Oui, je perçois l'enseignant dans votre réponse, car je rappelle que vous enseignez aussi à l'université. Mais concernant l'écrivain Awumey, je constate que vos deux derniers romans posent encore la lancinante question de la mémoire. La mémoire douloureuse dans *Rose déluge* et la mémoire désirée dans *Explication de la nuit*. Pourquoi cette insistance ?

EA : Pourquoi je fais cette insistance ? Alors je pense que pour ces deux œuvres-là, cela répond à deux éléments, à deux échos chez moi. D'un côté, *Rose déluge* parle du continent sud-américain, de la Louisiane, du Mississippi, mais aussi d'un rêve d'enfant. Tu sais, moi, j'étais encore gamin quand mon père avait rapporté

à la maison quelques livres qui parlaient des rapports entre Noirs et Blancs aux États-Unis. Il y avait des films d'animation, les Thompson.... et surtout un essai qui m'avait beaucoup marqué *Les Noirs dans la civilisation américaine* de Margaret Just Butcher. Je sortais à peine de l'adolescence quand j'ai lu ce livre-là dans ma petite ville de Lomé sur la côte ouest africaine. Et c'est l'une de mes premières portes d'entrée dans le monde. Je découvrais la difficile vie des Noirs dans le sud des USA quand on sait que beaucoup de ces Noirs-là sont remontés vers Chicago, vers New-York...

MD : Oui, en effet.

EA : Ensuite, quelqu'un disait : « Comment veux-tu comprendre l'histoire des Noirs américains si tu n'as jamais été dans le Sud ? » J'ai donc lu ce livre et beaucoup d'autres ensuite. Et c'est à partir de ce moment-là que le Sud américain a commencé à me hanter. Et quand on fait des études de littérature, on est en grande partie marqué par la négritude et on découvre que c'est un mouvement qui a été influencé par les écrivains noirs américains, par le mouvement de la Renaissance de Harlem, etc. Le facteur commun de tous ces mouvements est l'exil et des conditions partagées. Il y a donc déjà là quelque chose de « transnational ». Et bien évidemment, moi quand j'étais jeune je ne savais pas encore ça... La littérature africaine écrite n'est pas née à Dakar, ni à Cotonou ou à Abidjan. Elle est née en quelque part à Paris dans les couloirs de la Sorbonne, elle est née également dans les rues de Harlem. Alors, très vite, moi j'étais sous l'influence de ces lectures-là.

MD : Est-ce qu'on peut donc dire que la littérature africaine, dès le début, est « transnationale » ?

EA : Oui, je pense qu'on peut dire ça. Et toute littérature est par définition « transnationale », qu'on le veuille ou non. En particulier la nôtre. La langue française de cette littérature est une langue coloniale que nous avons reçue dans un contexte historique déterminé. Écrire dans cette langue c'est déjà dire les réalités africaines avec une langue qui, au départ, était celle de l'Autre. Et peu à peu, les écrivains ont tenté de se réapproprier cette passionnante langue française.

MD : Ce que vous dites est important parce que cela vient remettre en cause une certaine critique de la littérature africaine qui la veut confinée à l'Afrique, qui parle uniquement de l'Afrique, se fait en Afrique, collée à l'Afrique, etc., alors que la réalité semble être toute autre...

EA : Je dirais une réalité « autre ». Je crois que c'est justement au contact de l'autre en tant qu'espace et l'autre en tant qu'auteur ou culture que cette littérature est devenue celle qu'on connaît.

MD : Est-ce que cela n'induit pas une sorte « d'entre-deux » dans cette littérature ? C'est-à-dire des auteurs pour la plupart migrants, je prends votre exemple, avec des œuvres orientées vers l'Afrique. Ou encore des auteurs qui sont y installés, qui travaillent et vivent là, mais qui vont « domicilier » si je peux dire leurs actions

en dehors de l'Afrique. Cela veut-il dire que les textes se construisent indifféremment sur le mode du voyage et du déplacement ?

EA : De notre temps, oui. Absolument. Il y a, comme tu le sais, toute cette génération de gens qui ont des bourses et qui sont partis à Paris pour les études ou à New York. Depuis New York, des liens se sont noués avec l'Afrique. Il y a bien évidemment ceux qui sont partis, vendus comme esclaves, mais il y a aussi ceux qui sont restés sur la Côte et qui ont assisté à l'arrivée et au départ des négriers et des autres voyageurs, des explorateurs, par exemple. C'est une forme d'ouverture sur le monde. Moi, je viens de Lomé, donc d'une côte, comme Ouidah au Bénin, comme Elmina au Ghana qui ont été de grands ports négriers aux XIV^e et XV^e siècles. Le contact était établi avec Salvador de Bahia au Brésil parce la plupart des esclaves étaient capturés sur ces côtes-là. Donc, je pense que notre histoire et notre géographie nous laissent très très ouverts sur le monde et la littérature africaine, dès le début, a été condamnée à cette « transnationalité ».

MD : Pour revenir à votre propre littérature, peut-on dire qu'en assumant cette transnationalité, cela la rend aussi nécessairement transculturelle ?

EA : Je pense que oui, dans une large mesure, parce que ce qu'on appelle la « nation » peut être un piège pour l'écrivain. C'est-à-dire quelque chose qui enferme le regard. Je pense que oui, d'une certaine façon, se projeter dans cette transnationalité-là implique forcément la donnée culturelle. Je vois la culture comme quelque chose de plus large. Les nations, pour moi, ce sont des fabrications différentes des cultures qui, elles, peuvent être assimilées à des phénomènes plus naturels. De tous temps, les hommes ont circulé, voyagé, se sont parlés, des contacts se sont faits paisiblement, sans violence. Mais aussi souvent très violemment, je sais. Malgré tout, les hommes ont toujours circulé et cette circulation condamne les cultures à une interpénétration. On a vu des réflexes nationalistes qui pouvaient s'expliquer dans le temps, par rapport à l'histoire, parce qu'à certains moments il a fallu se libérer de la colonisation ou de l'occupation. La colonie, à un moment donné, avait porté à l'avant-plan les questions nationalistes qui, pour moi, sont toujours des questions temporaires. La question culturelle, elle, existe avant nous. Elle est là avec nous et elle continuera après notre petite existence. Grosse question, donc, mais pour me résumer, il me semble qu'avant de dire que tel écrivain est transnational, on doit d'abord dire qu'il est héritier d'une transculture.

MD : Pour les écrivains installés à l'extérieur de l'Afrique qui assument cette transculturalité, qu'est-ce que cela exige de leur côté ? Est-ce que cela demande une forme de négociation, un renoncement, une décision singulière ?

EA : Non, moi je ne le vois pas comme ça. C'est vrai que j'ai écrit quelques romans qui se prêtent à ce type d'analyse... Quand j'ai écrit le premier, *Port-Mélo*, je vivais en Europe et c'était la première fois que je quittais mon cercle familial africain. Je crois que le fait d'être parti m'a permis de mieux entrevoir l'Afrique à l'époque, c'est-à-dire que cette sorte de distance m'a permis de mieux voir l'Afrique, de mieux l'interroger, de mieux l'observer. Je crois que c'est ça. J'ai vu combien ses cultures étaient complexes et dynamiques. Donc non, il n'y a

pas de négociation encore une fois. Je pense qu'avant de nous retrouver hors de l'Afrique et dans la géographie, les livres et nos lectures, dès le départ, nous ont cassé les portes et les limites du monde.

MD : Cette distance qui vous a permis de voir autrement l'Afrique vous a-t-elle aussi permis de faire autrement la littérature et de mettre en avant une réflexion sur l'Afrique et sur ses problèmes ? Je pose cette question parce qu'il me semble que la question sur l'homme y est une constante. Le devenir de l'homme dans la société, les moyens que l'État peut mettre en place pour préserver l'homme, etc. Et ces questions sont souvent mises en rapport avec l'exil. Est-ce que c'est une tendance forte de votre littérature ?

EA : Bonne question... L'idée qu'il faut être des hommes neufs m'a toujours préoccupé. Ce qui était dès le départ intéressant pour moi, ce n'était pas d'interroger l'homme africain, l'homme européen, l'homme qui est parti et qui revient de temps en temps, l'homme dans sa transculturalité... Non, honnêtement c'est l'homme neuf. Celui dont parle Fanon. Tu sais ce que Fanon voulait dire par là ? Qu'il nous faut dépasser notre condition étroite, nos limites premières. Les limites à la fois de la culture, de la géographie, des préjugés. Les limites d'une histoire qui nous emprisonne. C'est donc de nous recréer au-delà justement de la question, la question piège de la nation. Oui, c'est très intéressant, venant d'un continent où l'on disait : « L'homme c'est aussi la communauté. » L'homme ne se définit pas sans la communauté, sans le cercle, sans la tribu d'où il est issu. Il ne se définit pas uniquement à l'intérieur de ceux-ci non plus.

MD : Et j'ai vu que vous entretenez sur la même thématique une proximité intellectuelle très profonde avec Tahar Ben Jelloun et, notamment, sur la question de l'exil. C'est vrai que vous vous rencontrez sur ce sujet-là ?

EA : Oui oui, c'est vrai. Je n'ai pas toujours l'occasion d'en parler. Il était le jeune esprit curieux dans le Maroc de Mohamed V, comme moi dans le Togo des années 1990. Ce sont des périodes d'interrogation... et le discours de François Mitterrand à la Baule révèle que la plupart de nos pays demeurent encore, pour moi, des colonies françaises. Je le dis et l'assume. Dans la plupart de ces pays-là, c'est par la rue, les manifestations de la jeunesse, les révoltes étudiantes que le changement a commencé. Qu'on a enfin osé défendre la veuve et l'orphelin sous les tropiques... Et on sait combien il y a eu d'émeutes, de répressions, de disparitions, etc. Tahar, qui fut mon mentor pendant quelques années, a vécu tout ça avant, dans les années 60-70. Alors, il me semble que cette période-là a été fondatrice dans son écriture. Ce qui m'a le plus, dès le départ, intéressé chez cet écrivain, c'est son rapport à la route, au voyage, au cheminement. *A priori*, cela n'avait rien à voir avec la grande question de l'exil. Je pense à ce livre de Tahar qui s'appelle *La Prière de l'absent* où les personnages font le voyage par la route jusqu'à Fez pour faire leur pèlerinage au mausolée de Moulay Idriss. Il y a quelques années, je suis allé à Tanger pour voir Tahar Ben Jelloun et il m'a dit : « Écoute, on s'en va à Fez. » Et avec lui, j'ai fait la route de Fez, comme les personnages, et ça a été une expérience formidable. C'est la même route de ces personnages qui ont tellement marqué mon adolescence en Afrique ! Tanger

aussi a quelque chose de très frappant : c'est la pointe où beaucoup de jeunes gens se tiennent debout, là, face au détroit de Gibraltar, pour tenter de prendre clandestinement un bateau et aller en Espagne. Une réalité que décrit très bien Mathias Enard dans son dernier roman, *Rue des voleurs*. Donc j'ai vu ces jeunes-là, désœuvrés, dépourvus de tout sauf de l'espoir et qui se tiennent là. Finalement, c'est ça aussi parler de l'homme, l'homme exilé, l'homme moderne...

MD : L'homme dans son cheminement personnel, voulez-vous dire ? Chez vos personnages aussi, il me semble que leur cheminement est très particulier. Est-ce que cela est révélateur d'une quête, d'une recherche d'eux-mêmes ou d'une trace quelconque, d'un idéal ou même d'une utopie ?

EA : J'ai eu un père qui a fait quelques métiers dans sa vie. Mon père, très jeune, a d'abord travaillé pour un peintre français. Il a été, pendant longtemps, son homme à tout faire. Cuisinier, gardien, etc. Puis mon père est devenu musicien, il a fait partie de l'orchestre *Melo-Togo*, l'un des tous premiers orchestres créés à Lomé sur la côte ouest à l'époque. Après, il est devenu géomètre, arpenteur, topographe... il aimait prendre des mesures, faire des plans et ainsi de suite. Mon père n'était pas un homme enfermé dans un bureau. Dans l'un de mes livres, j'ai parlé d'un architecte farfelu qui trace les plans. J'ai passé une partie de mes vacances en suivant mon père sur les routes et, très tôt, j'ai été marqué par cela. Je me suis toujours demandé comment cet homme a été construit par ce cheminement-là, par ces différents métiers qu'il a faits durant sa vie.

MD : Cela ne fait pas pour autant de votre littérature une œuvre entièrement autobiographique...

EA : Je pense que... je ne sais pas... Il faudrait peut-être que chaque écrivain, à un moment dans sa vie, passe par le divan du psychanalyste.

MD : Certains de vos romans mènent loin... Jusqu'en Amérique et je pense encore à *Rose déluge*... Pourquoi ? C'est en lien avec votre propre parcours ?

EA : Oui, je suis quelque part un écrivain de la route. Écrivain de la route à la fois réelle et rêvée, imaginaire quoi. Car au départ la route fut rêvée. Dans les années 90, la précarité était – et reste encore – la hantise de tout jeune Africain. Donc moi et mes copains, après le bac et les premiers diplômes à l'université, on voulait aller voir ailleurs, on cherchait le bonheur, la liberté. Le bonheur économique, c'est un objectif quand tu viens d'une famille bien modeste. La route rêvée vient de là, de ces chemins d'Europe ou d'Amérique. Elle est tracée par l'histoire. Cette route-là qui conduit droit de la petite côte du golfe de Guinée au sud des USA et vers Salvador de Bahia au Brésil. Moi, je me suis dit : « À quoi ressemble ces mondes-là ? » Moi j'ai grandi avec des copains de classe qui s'appelaient Dosfrez, Ferrera, Oliveira... qui sont des descendants de Brésiliens. Ceux qu'on appelle chez nous des « agoudas ». Kangni Alem a d'ailleurs écrit un très bon roman sur le sujet, qui s'appelle *Esclave*. C'est-à-dire que ce sont des esclaves pris sur la côte ouest et vendus à Salvador puis [qui] se sont révoltés. Et ceux qui ont été condamnés après ces révoltes ont été renvoyés en Afrique et certains ont gardé les noms de leurs maîtres brésiliens. Certains affranchis et d'autres ne sont jamais

revenus. C'est très intéressant.... Et moi, quand j'étais petit, à Lomé, cela ne m'a jamais semblé étrange qu'un copain s'appelle Freida ou Olympio, comme le premier président du Togo, Sylvanus Olympio qui est un « agouda » du Brésil. C'est toute cette histoire que je voulais redécouvrir en Amérique du Nord et du Sud. Ce qui m'a mené de l'autre côté de l'Atlantique. C'est une route de la peau et du nom. Et puis il y a cette troisième route, toutes ces routes-là qu'on a envie de lire dans le texte. Ça renvoie aux livres de Tahar Ben Jelloun, ça renvoie aux livres de Jack Kerouac, ça renvoie au *Chemin d'Europe* de Ferdinand Oyono, à *L'Aventure ambiguë*...

MD : Ce sera ma dernière question Edem : est-ce que vous pensez que pour les auteurs africains qui ont quitté ou qui sont restés en Afrique, cette littérature de la route ou du voyage sera une tendance forte à l'avenir ?

EA : Une tendance forte, je ne sais pas. Je ne sais pas... Je crois que ça va rester une constante, un paradigme auquel il nous est difficile d'échapper.

MD : À cause de l'histoire ? Des différents déterminismes ?

EA : À cause de l'histoire, justement. À cause du fait que l'on continue de circuler, on continue de voyager, volontairement ou involontairement. À cause du fait que les écrivains qui sont partis, qui sont du côté de Paris, New York ou Montréal écrivent des livres, mais ils font aussi des enfants. Voilà. Les enfants, c'est aussi une façon de continuer à se poser des questions et à y répondre... Ce que je peux dire, c'est qu'on va de plus en plus assister à l'émergence d'une littérature du retour. Le retour physique, en Afrique, parce qu'on ne peut pas toujours cantonner l'Afrique dans les schèmes de la misère et de la violence. Les changements sont longs, mais ça change. Il y a des jeunes qui, après leur expérience à New York ou à Montréal, rentrent au pays. Il y a des retours temporaires aussi. Le dernier roman d'Abdourahman Waberi pose bien cette question. Le retour du personnage à Djibouti est fait de surprises en surprises plus ou moins bonnes. Il y a la curiosité de ceux qui sont partis et qui reviennent quinze, trente ans plus tard, voir l'état des lieux ou comment les choses vont changer. J'ai des amis ici qui n'y sont pas retournés depuis vingt ans. Quand je leur dis que ça change beaucoup et vite, ils répondent : « Ah oui ? C'est vrai ? Comment ? » C'est toujours la première question : « Est-ce que c'est vrai ? » Moi je dis que ça bouge à Cotonou, à Ouagadougou, à Bamako et la nouvelle littérature va traduire ce fait. Donc oui, certes, on est parti et on a raconté ce départ. On a raconté l'exil. Ce serait bête de ne pas raconter ce retour...

MD : Je pense qu'on a bien trouvé notre mot de la fin... qui annonce peut-être en même temps les futurs sentiers de la littérature africaine... Qu'en pensez-vous ?

EA : On va voir...

MD : Écoutez Edem, ça a été un entretien très fructueux et je vous remercie beaucoup d'avoir accepté si vite et si tard de m'accorder cette entrevue. Vraiment, merci.

EA : C'est avec plaisir Mbaye.

ANALYSES



« Voir le monde pour dire l'exception ».

Identifications culturelles et littératures de la postcolonie

BOUBAKARY DIAKITÉ

Le présent article a pour origine une frustration occasionnée par les bruits courant autour de la récente émergence d'une génération¹ d'écrivains africains exilés en France. Si on peut lier la naissance officielle de ce groupe à la parution, en mars 2007, du manifeste « Pour une littérature-monde en français² », ses grands traits descriptifs ont été esquissés un peu moins d'une décennie plus tôt par Abdourahman Waberi dans « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire³ ».

À ce jour, le nombre de textes produits sous le label de la « littérature-monde » ou des « enfants de la postcolonie » me semble bien peu suffisant pour permettre d'en définir les contours esthétiques. En revanche, les idéologies de ce courant sont abondamment formulées dans les vingt-huit articles de l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* publié en 2007 sous la direction de Michel Le Bris et de Jean Rouaud⁴. Ces idéologies peuvent être regroupées autour de deux principes fondamentaux. Le premier découle de la croyance que la fonction créatrice d'un texte se mesure proportionnellement à la distance entre le créateur et sa culture d'origine. D'après ce principe, un écrivain africain ne peut défendre sa culture sans la considérer « dépositaire des valeurs essentielles⁵ ». Sans nuire à l'idée de la littérature et pour véritablement participer au processus de la création, l'écrivain francophone africain doit réviser ses « repères [et] topos du retour au pays natal⁶ »

1 J'utilise le terme « génération » dans le sens d'Abdourahman Waberi dans « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135 (1998), p. 8-15, et d'Odile Cazenave dans *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.

2 Le 15 mars 2007, une quarantaine d'écrivains francophones cosignent le manifeste « Pour une littérature-monde en français », paru dans le journal *Le Monde*.

3 Abdourahman Waberi, *art. cit.*

4 Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde en français*, Paris, Gallimard, 2007.

5 Frantz Fanon, cité par Abdourahman Waberi, *art. cit.*, p. 12.

6 Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migrITUDE" », *Notre librairie*, n° 155-156 (2004), p. 99.

et se considérer « d'abord écrivain et accessoirement nègre⁷ ». Le deuxième de ces principes lui impose de déterminer ses allégeances et attaches en dehors des critères traditionnels de « continents, [...] nationalités, [...] catéchismes, [ou] d'arbres généalogiques⁸ ». Désormais, ses liens de parenté littéraire et culturelle se construisent à partir des « clins d'œil » qu'il échange avec des « regard[s] croisé[s] d'inconnus⁹ ».

Dans l'ensemble, ces deux principes visent une reconfiguration des critères d'identité de l'écrivain africain francophone. Mais plus profondément, ces principes participent à une dévaluation implicite des thématiques liées aux générations qui précèdent celles dites de la postcolonie. Partant de l'idée que leurs aînés se sont exclusivement orientés vers la contestation du pouvoir colonial et la défense de la culture africaine maternelle, les enfants de la postcolonie les dévalorisent comme étant des générations caractérisées par une fermeture d'esprit et une résistance à l'universalité. Or, même largement admise, une telle conclusion s'appuie sur une lecture quelque peu simpliste de l'écriture en Afrique francophone. Il reste vrai que les pédagogies du texte africain ont poussé les lecteurs – élèves et étudiants en particulier – à ne se préoccuper que des thématiques de l'authenticité africaine et celles liées à l'anticolonialisme. La vérité reste, cependant, que les preuves d'une telle univocité n'ont été établies ni avec pertinence ni avec de solides arguments littéraires autres que la recherche de *topoi*¹⁰ spécifiques à l'Afrique et le souci de « démonstration de l'africanité¹¹ » de leurs créateurs.

Pour contester l'exclusivité de l'ouverture au monde que clament les enfants de la postcolonie, le présent article démontre les limites des allégations des théoriciens de ces générations nouvelles. Partant de l'hypothèse que les démarches dont ces générations justifient leurs conclusions ignorent les *véritables aspirations* de leurs aînés, j'entreprendrai une réévaluation, autant des paramètres idéologiques que des principes esthétiques de leur mouvement. À cette fin, je proposerai une analyse de *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane¹², avec le souci de prouver que parallèlement à la défense des cultures africaines, les écrivains des premières générations ont aussi manifesté d'autres attitudes de remise en question des valeurs locales, en même temps qu'ils ont exprimé des velléités de recomposition des cultures africaines au contact de modèles considérés étrangers.

7 Abdourahman Waberi, *art. cit.*, p. 11.

8 Alain Mabankou, « Le chant de l'oiseau migrateur », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *op. cit.*, p. 61.

9 *Id.*

10 Janheinz Jahn, *Manuel de littérature négro-africaine du XVI^e siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*, traduit par Gaston Bailly, Paris, Éditions Resma, 1969.

11 Josias Semunjanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan (Critiques littéraires), p. 135.

12 Cheikh Amidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par l'abréviation *AA*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

Littératures et cultures africaines : la question de l'altérité

Les historiens et analystes identifient plusieurs phases dans l'histoire des littératures africaines. En général, ils les justifient par des thématiques bien définies, avec des lignes de rupture plus ou moins marquées, et des liens plus ou moins étroits avec les préoccupations politiques et historiques du continent. Des périodes dites de la « contestation coloniale » jusqu'à nos jours, en passant par celles de « l'euphorie des indépendances », les littératures africaines ont toujours été considérées comme point de rencontre malaisé entre l'expression de particularismes africains et d'autres valeurs imposées par la colonisation. Pour ma part, je rattacherai cette manière de penser à des textes tel « Trahison » de Léon Laleau¹³, popularisé dans de nombreux manuels scolaires et anthologies. Dans ce poème, l'écrivain haïtien décrit l'adoption des cultures coloniales comme source de « souffrance » et de « désespoir à nul autre égal », une épreuve impossible de réconciliation entre une langue d'emprunt faite de « mots de France » avec un « cœur [...] venu du Sénégal »¹⁴.

Plusieurs décennies plus tard, lorsque Abdourahman Waberi conceptualise la génération des « enfants de la postcolonie¹⁵ », il est clair qu'il est fortement influencé par des textes dans l'esprit du poème « Trahison ». En donnant à sa génération le nom « enfants de la postcolonie », Waberi adopte un découpage chronologique de la littérature africaine fondé sur un parallèle « entre lecture de l'Histoire et lecture du corpus littéraire¹⁶ ». Mais surtout, il semble chercher à conférer à la génération à laquelle il appartient une « incolore position sur l'axe du temps¹⁷ » qui lui fasse échapper aux réactions ordinairement attendues des écrivains qui ne peuvent exister que dans un rapport de « tension avec le pouvoir impérial¹⁸ ».

En tant que descendants de la postcolonie, donc des *post*-postcoloniaux en d'autres termes, leurs affirmations identitaires s'éloignent des combats « pour ou contre la prééminence de telle ou telle langue¹⁹ » pour plutôt célébrer une « révolution copernicienne », l'avènement d'un monde nouveau où est rendue possible l'association des « cœurs venus du Sénégal » avec tout ce qui est étranger à l'Afrique.

13 Léon Laleau, « Trahison [1931] », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, p. 108.

14 *Id.*

15 Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie », *art. cit.*

16 Lydie Moudileno, « Littérature et postcolonie » [en ligne], *Africulture*, n° 28 (2000) [http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=8167].

17 Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 11.

18 « *What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which makes them distinctively post-colonial* » (Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffins, *The Empires Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, Routledge, 1989, p. 1-2) ; je traduis.

19 « Pour une littérature-monde en français », *art. cit.*

Cette capacité historiquement inégalée à leurs yeux permet à ces jeunes écrivains de « faire œuvre à partir du constat de [leur] identité plurielle²⁰ » et d'élargir ainsi le champ d'influence des écrivains francophones. Libéré du « nœud sclérosant » du devoir de fidélité à l'Afrique²¹, ces derniers peuvent désormais fonctionner dans un monde défait des hiérarchies traditionnelles entre cultures impériales et les cultures « subalternes²² ». D'un point de vue idéologique, le positionnement en dehors de la dynamique de l'histoire coloniale permet aux enfants de la postcolonie de lire l'antagonisme que leurs aînés ont manifesté envers le pouvoir impérial comme une attitude aux effets débilissants. Ces antagonismes auraient eu pour conséquence d'avoir empêché plusieurs générations d'Africains de se sentir partie intégrante du monde. Mot pour mot, cette accusation ressemble aux termes par lesquels Nicolas Sarkozy considérait les Africains incapables de se concevoir héritiers « de tout ce qu'il y a d'universel dans toutes les civilisations humaines²³ ».

La faiblesse de cette conception du rapport à l'altérité réside principalement dans la validité des théorèmes d'une Afrique qui a refusé de « regarder son accession à l'universel [...] comme un reniement²⁴ ». Même si la thèse de la fermeture est largement répandue, elle est aussi facilement contredite par l'histoire du continent africain et par son histoire littéraire en particulier. Une recherche, même très rapide, permet de révéler à quel degré le sujet constitue une préoccupation importante pour de nombreux écrivains de la génération de Senghor ou de celle de Cheikh Hamidou Kane. L'article « Le français, langue de culture », que Senghor publie en 1962 dans la revue *Esprit*²⁵, décrit la fusion des cultures africaines et occidentales comme une source de richesse. Bien plus, cette fusion reflète une nécessité historique. Pour avoir subi la culture française, écrit Senghor, les Africains ont acquis le droit de s'approprier la langue française, ce « merveilleux outil, trouvé dans les décombres du Régime colonial²⁶ » et de l'intégrer dans la définition de leur identité qui doit désormais pouvoir se formuler, autant à « l'intérieur du français que [dans leurs] langues maternelles²⁷ ».

20 *Id.*

21 Abdourahman Waberi, « Écrivains en position d'entraver », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 73.

22 Le terme est une traduction de Gayatri Spivak qui conçoit le subalterne comme celui « qui n'a accès ni à la mobilité sociale ni à l'espace culturel. [...] la manipulation par le discours [...] colonial rend le sujet muet » (voir Dominique Licops, « The Interruptive Dynamics of History and Autobiography in L'Amour, la Fantasia », dans Kamal Salhi (dir.), *Francophone Post-colonial Cultures*, Lanham, Lexington Books, 2003, p. 41) ; je traduis.

23 Nicolas Sarkozy, « Le discours de Dakar de Nicolas Sarkozy (26 juillet 2007) » [en ligne], *Le Monde Afrique* [http://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html].

24 *Id.*

25 Léopold Sédar Senghor, « Le français, langue de culture », *Esprit*, novembre 1962, p. 837-844.

26 *Ibid.*, p. 844.

27 *Ibid.*, p. 843.

La même idée est exprimée par Cheikh Hamidou Kane dans l'entretien qu'il a accordé en 1974 au professeur Barthélémy Kotchky²⁸. Kane estime que « le contact [...] entre [...] ces sociétés [africaines] dites traditionnelles [...] et la société, et la civilisation, et la culture occidentales » ont entraîné « un processus de confrontation et d'essai de synthèse qui [...] affecte le monde entier²⁹ ». La conséquence de la colonisation, des « deux grandes guerres mondiales », des « progrès scientifiques » et des « progrès de l'information » est, pour Kane, que le « monde est devenu un³⁰ ». Pour cette raison « personne ne peut demeurer isolé³¹ » et échapper à la reconfiguration du monde et aux ajustements qu'elle impose :

Si nous ne sommes plus isolés, si nous vivons les uns avec les autres quotidiennement, il va falloir que [...] nous tâchions de mettre au point des formes de civilisation qui retiennent l'essentiel de ce à quoi nous sommes attachés les uns et les autres³².

Les propos de Senghor et de Kane ne prouvent peut-être pas que l'ouverture au monde soit identique pour les écrivains africains des années 1940, 1950 et 1960 et ceux du XXI^e siècle. Cependant, ils mettent en doute la thèse selon laquelle les premières générations d'écrivains africains ont été exclusivement marquées par le souci de défense des valeurs africaines. Leurs attitudes face aux cultures coloniales peuvent indiquer que les prémisses des enfants de la postcolonie se fondent sur une conception précipitée de leurs aînés et sur une méconnaissance des mécanismes d'intégration qu'ils ont développés au contact de la colonisation.

Culture, colonies et postcolonialités

De manière bien plus pernicieuse, les attitudes des enfants de la postcolonie montrent les dangers de la démarche fondée sur une lecture exclusivement chronologique de la postcolonialité, qui ne peut pas se réduire à l'expression, selon Jean-Marc Moura, du « simple fait d'arriver après l'époque coloniale³³ ». En réalité, et les propos de Senghor et Kane le justifient, les rencontres coloniales sont sources de complexité. Par rapport à cette complexité, la postcolonialité fonctionne comme un cadre de mise en place d'un ensemble de « stratégies » visant à dépasser et « déjou[er] la dynamique coloniale, y compris durant la période de la colonisation³⁴ ». Si l'on se fie à la formulation des synthèses et réappropriations des cultures par Senghor³⁵ et Cheikh Hamidou Kane³⁶, la postcolonialité peut surtout être lue comme

28 Barthélémy Kotchky, « Interview de M. Cheikh Hamidou Kane, écrivain sénégalais, par le professeur Barthélémy K[o]tchky de l'Université d'Abidjan », *Études littéraires*, vol. 7, n° 3 (1974), p. 479-486.

29 *Ibid.*, p. 480.

30 *Id.*

31 *Id.*

32 *Ibid.*, p. 480-481.

33 Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 4.

34 *Id.*

35 Léopold Sédar Senghor, *art. cit.*

36 Barthélémy Kotchky, *art. cit.*

un cadre dans lequel les cultures en contact vont au-delà du simple échange ou du rejet mutuel. Elles peuvent se modifier mutuellement en des valeurs nouvelles, indépendantes de leurs modèles originaux.

Or, une telle conception de la rencontre des cultures présuppose que celles-ci ne peuvent plus être conçues comme un ensemble des valeurs finies qui caractérisent un groupe donné. Plutôt, elle serait mieux appréhendée comme « un agencement de valeurs et de symboles qui servent de médiation aux interactions³⁷ » entre ce groupe et les autres. Pour reprendre l'image qu'en donne Salman Rushdie, la culture doit être comprise comme « édifice branlant » construit « avec des fragments de dogmes, des blessures [...], des victoires, de gens qu'on déteste et de gens qu'on aime³⁸ ». En d'autres termes, la culture est avant tout actes d'un discours qui ne peut se former et se formuler que comme objet de liaison à l'altérité. De même, Homi Bhabha soutient qu'aucune culture n'existe « ni "en soi" ni "pour soi" parce [qu'] intrinsèquement sujet[le] à des formes de traduction³⁹ ». Par ce processus constant et infini, le sujet « s'identif[ie] à un autre objet et à travers cet objet⁴⁰ ».

Dans la circularité de la translation du sujet avec autrui, cette « traduction » fonctionne moins comme la confrontation d'identités concrètes. Au contraire, elle permet la mise en place d'une « identification » par un sujet qui devient « lui-même ambivalent » du fait de la présence d'une culture considérée différente. Comme un rapport qui se construit infiniment, la rencontre entre cultures et la traduction qui s'ensuit « tient à ce qu'elle porte les traces des sentiments et des pratiques qui l'informent [...] de sorte [qu'elle] combine les traces d'autres sens ou discours⁴¹ ». Pour le dire plus simplement, rencontrer l'autre, c'est d'abord se transformer en le transformant, mais c'est aussi se traduire soi-même en traduisant cet autre « parce que toutes les cultures sont des pratiques d'interpellation productrices de symboles et constitutives de sujets⁴² ».

Écriture et citoyenneté

Si la traduction interculturelle a été reléguée au second plan de la polémique anticoloniale, en dépit de son importance chez des écrivains comme Senghor et Cheikh Hamidou Kane, il faut peut-être croire que sa mise en évidence a été découragée par le contexte politique qui a influencé l'approche littéraire des textes. Il n'est pas exagéré de dire que parfois même, la sympathie entre les cultures a simplement été considérée comme le signe d'un délit d'ethnicité et d'un manquement au devoir civique de l'écrivain ou du critique africain devant la colonisation. On se souvient encore de la critique acerbe que Mongo Beti⁴³ a adressée à Camara Laye

37 Yves Michaud, « Introduction », dans Yves Michaud (dir.), *Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 9.

38 Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois (10/18), 1995, p. 23.

39 Homi Bhabha, « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford » [en ligne], *Multitudes*, n° 26 (2006) [<http://www.multitudes.net/Le-Tiers-espace-Entretien-avec/>].

40 *Id.*

41 *Id.*

42 *Id.*

43 Mongo Beti, « Afrique noire, littérature rose », *Présence africaine*, n° 11 (1956), p. 133-146.

après la publication en 1953 de *L'Enfant noir*. Certes, ce texte de Laye ne parlait nullement du brassage des cultures, mais le critique et romancier camerounais a reproché à son confrère guinéen de n'avoir participé, avec son roman, ni à la « bataille pour l'indépendance », ni à « la lutte syndicale [...] menée dans son pays⁴⁴ ». Il lui a reproché de parler « abondamment de totems et de choses qu'on trouvait dans les livres d'ethnologie⁴⁵ ». Comme si *L'Enfant noir* participait d'une certaine conspiration coloniale, Mongo Beti en a conclu que la thématique du texte de Camara Laye a pu avoir pour effet de « détourner les Africains des leaders indépendantistes [...] en les maintenant coûte que coûte sous le joug de leurs traditions rétrogrades⁴⁶ ».

Les exigences du devoir de militantisme ont pu intimider bien des écrivains, il n'y a pas de doute. Il reste même plus vrai que la même contrainte a pu peser sur les critiques dont elle a façonné le regard, les obligeant à ne voir, dans le texte africain, que les questions sociales entérinées par l'environnement politique. Lorsque dans son article « Esthétique africaine et critique littéraire » Lilyan Kesteloot émet l'hypothèse qu'il « n'est pas de littérature hors du temps, hors de l'espace, hors de la société⁴⁷ », elle s'engage dans une logique similaire à celle de Mongo Beti, déterminant l'utilité de la critique dans sa capacité à évaluer le degré d'engagement d'un écrivain dans sa société. Mais surtout, l'analyste doit s'acquitter de son devoir civique, s'obligeant à mesurer le degré d'adéquation entre la thématique développée dans un texte et les préoccupations politiques et sociales du moment. Dans le contexte politique des années 1950, 1960 et 1970, une seule méthodologie a été jugée acceptable, soit celle qui envisageait une lecture susceptible de ne point « escamot[er] la perspective historique » des textes africains⁴⁸.

Presque tous ensemble, les analystes se sont efforcés d'adopter des outils méthodologiques susceptibles de ne point « frustrer [...] la prise de conscience des jeunes⁴⁹ » africains et de faciliter leur prise de conscience civique. D'une telle observation, on peut déduire que la surenchère du lien entre l'écrivain africain du XX^e siècle et son continent, et le pouvoir exclusif de l'histoire de ce continent sur l'imaginaire de ses créateurs ne constituent peut-être qu'une dimension intentionnelle, donc partielle, du discours littéraire africain. La question est d'autant plus importante qu'historiquement, il est difficile de concevoir un écrivain, africain de surcroît, autrement qu'en tant que sujet engagé autant dans l'observation de son immédiateté qu'avec les questions liées à la transformation de son espace provoquée par la colonisation. En dépit de ses abus et des réactions légitimes qu'elle a pu engendrer, la colonisation a surtout imposé une reconfiguration du monde des Africains. Elle a transformé des espaces africains initialement homogènes en des espaces de

44 Ambroise Kom, *Mongo Beti parle*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2002, p. 206.

45 *Ibid.*, p. 207.

46 *Id.*

47 Lilyan Kesteloot, « Esthétique africaine et critique littéraire », dans *Colloque sur littérature et esthétique négro-africaines*, Actes du colloque d'Abidjan (10-15 décembre 1974), Abidjan / Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1979, p. 303.

48 *Ibid.*, p. 303.

49 *Id.*

diversité linguistique, ethnique et culturelle. Il est impossible d'envisager que les écrivains aient pu rester culturellement insensibles ou intellectuellement indifférents aux transformations de leur environnement, car autant la colonisation européenne a occupé le continent, autant elle a permis, dans les écoles surtout, de « mieux informer les Africains sur l'Europe⁵⁰ ».

Dans la pratique, une telle dynamique culturelle a projeté le colonisé en dehors des contours de son monde, vers une réalité de multiculturalité qui, nul ne peut en douter, a pu altérer sa perception du monde et son regard sur lui-même. De manière bien plus révélatrice, la mise en garde de Kesteloot contre les lectures universalistes qui atomiseraient les textes « en thèmes universels ayant leurs équivalents dans tous pays⁵¹ » peut permettre d'inférer que, d'un point de vue purement littéraire, la possibilité de la lecture universaliste est bien réelle. Par ricochet, ces avertissements peuvent constituer une admission implicite que les Africains colonisés sont en eux-mêmes des êtres culturellement multiples qui, selon certains angles de lectures, transcendent la différence et l'irréconciliable avec les cultures étrangères. Ils peuvent donc être vus comme des êtres « universels ayant leurs équivalents dans tous pays⁵² ».

Au vu du discours commun sur les littératures africaines, force est de reconnaître que la méthodologie exigée par Kesteloot et autres a certainement servi son dessein civique. Du point de vue de la littérature cependant, elle a certainement concouru à nier la complexité de l'africanité et de la littérature africaine. Par exemple, les principes et fonctionnement de la négritude démontrent qu'en dépit de la vision unitaire et sommaire qu'on lui prête, ce mouvement est beaucoup plus qu'un simple effort de retour aux sources. Il inclut la reconnaissance d'une dimension non-africaine voire une certaine aliénation qui, même abhorrée ou niée, est partie intégrante de la nature des Africains colonisés.

Cette aliénation revient de manière inconsciente dans les tentatives de certains Africains de s'engager dans l'adoption exclusive de leurs traditions lointaines. Les tentatives d'extirpation de l'un ou de l'autre des aspects de leur personnalité complexe transforment les authenticités recherchées en des données incomplètes qui prennent l'allure du désaveu de leur propre vécu. Par exemple, lorsque dans la préface de *Soundjata ou l'Épopée mandingue*⁵³ Djibril Tamsir Niane cherche à célébrer le griot et sa connaissance de la tradition, il se sent obligé de nier sa propre autorité d'historien ainsi que ses méthodologies de recherche, sur lesquels pourtant repose la validité de son texte. Pour démontrer son attachement à la tradition, l'historien a déclaré avoir « dû plus d'une fois sacrifier [s]a petite prétention d'intellectuel en veston devant les silences des traditions⁵⁴ » et se garder de poser des « questions par trop impertinentes⁵⁵ ». Dans cette attitude apparemment louable, Niane occulte une

50 Bernadette Cailler, « *L'Aventure ambiguë* : autobiographie ou histoire d'un peuple ? », *The French Review*, vol. 55, n° 6 (1982), p. 743.

51 Lilyan Kesteloot, *art. cit.*, p. 303.

52 *Id.*

53 Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'Épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960.

54 *Ibid.*, p. 11.

55 *Ibid.*, p. 9.

dimension non négligeable de sa propre personnalité, comme si le respect de la tradition exigeait la falsification de l'être qu'il était devenu, du fait de nombreuses années passées dans les écoles et universités françaises.

Par contraste, on peut bien comprendre que les enfants de la postcolonie aient cherché à échapper au paradoxe dans lequel évoluent des écrivains comme Djibril Tamsir Niane. S'ils réclament une « vision stéréoscopique⁵⁶ » du monde, c'est parce qu'ils pensent ne pas tomber dans les risques d'une distance artificielle avec leur propre vécu et système de pensée. Leur position devient problématique lorsqu'ils clament une exception que leur confère la distance qu'ils entretiennent avec la colonisation.

La littérature africaine et la « vision stéréoscopique » du monde

L'ouverture au monde n'est ni liée à la distance par rapport à la colonisation, ni à la distance aux valeurs ancestrales. Dans *L'Aventure ambiguë*, l'expression de la différence entre l'Afrique et l'Europe côtoie les appels à la fusion des cultures africaines et occidentales.

Perçu à sa parution comme l'expression la plus évidente des confusions culturelles de l'intellectuel africain face à l'invasion coloniale, *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane rassemble toutes les rhétoriques de la douleur de la rencontre entre les Diallobé et le conquérant étranger. Mais aussi, ce texte marque les efforts d'ajustement des Diallobé aux nouvelles cultures introduites par le conquérant étranger. Ce classique africain décrit en effet les tribulations des Diallobé, un peuple africain vaincu et colonisé, tourmenté par la question de son futur. Deux tendances se révèlent dans les tentatives de réponse à la question de la nouveauté. Pour Maître Thierno, gardien spirituel des Diallobé, le futur passe par la préservation de l'intégrité culturelle et religieuse, même si le résultat doit être la disparition et la mort. Comme composante de la société des Diallobé représentée par la figure politique féminine de la Grande Royale, l'école est l'espace où ils doivent envoyer leurs enfants pour qu'ils acquièrent « l'art de vaincre sans avoir raison » (AA, 65). Finalement, la décision est prise d'y envoyer Samba Diallo, un des jeunes princes du royaume. Son aventure finit dans son incapacité à décider laquelle des cultures l'Africain doit favoriser. À cause de cet état de transformation, Samba Diallo meurt, poignardé par le personnage du fou, un autre enfant du pays traumatisé par son expérience de l'Europe. De ce traumatisme, le fou est devenu réfractaire à toute idée d'assimilation entre les cultures occidentales et africaines.

Le roman s'achève dans une impasse, peut-être pour défendre l'idée que ni l'attitude d'enfermement dans la tradition africaine prônée par Maître Thierno, ni les valeurs occidentales suggérées par la figure politique de la Grande Royale ne sont différentes dans leurs substances. Après avoir fait l'expérience de l'espace européen, le personnage de Samba Diallo aboutit à la conclusion qu'il est impossible, pour un Africain scolarisé, d'être « une tête lucide entre deux termes d'un choix » (AA, 71). Comme s'il voulait prouver la théorie selon laquelle « toutes les cultures sont des

56 Salman Rushdie, cité par Abdourahman Waberi, *art. cit.*, p. 15.

pratiques d'interpellation⁵⁷ », il se déclare incapable de se représenter un continent africain « distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que [...] lui prendre [ou] [...] lui laisse[r] en contrepartie » (AA, 71). Conscient que l'expérience de l'école l'a métamorphosé et a créé un être nouveau, Samba Diallo décrit son état mental et celui des Africains colonisés « devenus les deux car il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de ne pas être deux » (AA, 164). Dans l'esprit de Samba Diallo, les valeurs introduites par la colonisation étaient désormais parties intégrantes de l'histoire de l'Afrique. La nouvelle donnée était un entrelacement entre strates culturelles originellement différentes, désormais combinées en un *même*. Toute tentative de séparation entre les composantes de ce *même* aboutit à la formulation d'une différence irréelle n'existant pas « dans la nature » (AA, 166), mais d'un fantasme et un « artifice forci[s] dans le temps recouvrant la nature » (AA, 166).

Samba Diallo anticipe ainsi des propos utilisés bien plus tard par Julia Kristeva dans sa réflexion sur la formation de l'Europe. Kristeva exprime comment, du fait de la formation de cette nouvelle entité, une inévitable « condition d'étrangers » se superpose sur les identités originelles des pays et individus. Cette nouveauté finit par se cristalliser en « une doublure plus ou moins permanente⁵⁸ ». Un syncrétisme similaire est observable dans la description que Senghor donne de la négritude. En dépit de ses projets de marquage de la différence avec l'Occident, la négritude peut être comprise comme l'adoption d'une série d'attitudes qui se forment à partir du constat de la pluralité. Pour Senghor, l'écrivain et l'intellectuel africains sont des « métis » nés à la croisée d'une sensibilité africaine et de la langue française ; leur écriture, organiquement multiforme, se destine à une consommation à la fois locale et universelle⁵⁹. On peut déduire qu'en tant que projet culturel, la négritude ne se manifeste que lorsque l'intellectuel africain prend véritablement conscience de sa soumission à une double influence, coloniale et noire. En termes de stratégie, elle est une école de formation du regard. L'appel de Senghor à déchirer les « rires banania sur tous les murs de France⁶⁰ » participe de cette éducation. Ce n'est qu'en détournant le regard des images véhiculées par l'idéologie coloniale que l'Africain peut se munir d'une conscience nouvelle qui lui permettra de se reconcentrer autour d'images constructrices de fierté, comme le démontre l'exemple d'Aimé Césaire dans le *Cabier d'un retour au pays natal*⁶¹. La longue errance que conclut le retour du poète vers la « hideur désertée⁶² » de son pays natal se construit comme maturation du regard qui part de l'image ridiculisée d'un nègre rencontré dans le tramway à la conscience de race :

57 Homi Bhabha, *art. cit.*

58 Julia Kristeva, « Diversité, c'est ma devise », *Diversité et culture*, Paris, Cultures France (Penser l'Europe), 2007, p. 6.

59 Léopold Sédard Senghor, *Éthiopiennes, Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 166.

60 Léopold Sédard Senghor, *Hosties noires, Œuvre poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

61 Aimé Césaire, *Cabier d'un retour au pays natal*, New York, Brentano's, 1947.

62 *Ibid.*, p. 21.

C'était un nègre grand comme un pongo qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway. [...] Son nez qui semblait une péninsule en dérade et sa négritude même qui se décolorait sous l'action d'une inlassable mégie. [...] Et l'ensemble faisait parfaitement un nègre hideux, un nègre grognon, un nègre mélancolique, un nègre affalé, ses mains réunies en prière sur un bâton noueux. [...] J'arborai un grand sourire complice...
Ma lâcheté retrouvée⁶³ !

Dans la relation qu'il noue avec son semblable, le regard du poète témoigne de sa subordination à un schéma de représentation héritée de la mentalité coloniale. Comme si l'image de ce « nègre dégingandé » avait été inspirée par les caricatures qui peuplent les affiches publicitaires et autres iconographies coloniales, il lui apparaît semblable à un « grand [...] pongo » avec des « jambes gigantesques et [d]es mains tremblantes de boxeur affamé⁶⁴ ». Aux yeux du poète, ce Noir arbore « une péninsule en dérade » et « deux tunnels parallèles et inquiétants » en lieu et place de nez. Devant l'image de son frère de race, le poète arbore « un grand sourire complice » comme « des femmes [qui] derrière [lui] ricanaient⁶⁵ » aussi du Noir, démontrant comment l'itinéraire d'Aimé Césaire passe par une période de complicité avec l'autorité coloniale.

Du point de vue de la négociation identitaire, l'intérêt de l'épisode du « nègre du tramway » réside dans la naissance d'une conscience nouvelle par laquelle le poète prend possession de son corps comme une entité autonome. Ce n'est qu'après s'être laissé entraîner dans une soumission initiale à la logique coloniale qu'il arrive à réécrire son identité, non comme la reproduction d'un réel existant, mais comme la caractéristique d'un être nouveau, créé à partir d'un regard renouvelé. Par le biais de ce regard nouveau, le poète arrive à se réinventer, sa race et sa culture avec. Il ne devient capable de s'assumer comme une conscience autonome qu'après avoir « généreusement déliré, [son] cœur dans [sa] cervelle⁶⁶ ».

Samba Diallo, l'ambiguïté du regard

Le mouvement de la double appartenance observé chez Aimé Césaire et Senghor se fait plus critique et plus controversé dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Au lieu d'un processus de maturation opérant dans l'esprit d'un seul homme, *L'Aventure ambiguë* le construit comme un désaccord entre Maître Thierno, le guide spirituel des Diallobé, et la Grande Royale, autorité politique. Pour l'un, l'école est source d'aliénation. Pour l'autre, elle formule la réaction la plus adéquate à l'invasion coloniale.

Malgré une conscience égale de la pluralité culturelle, Maître Thierno et la Grande Royale adoptent des attitudes différentes dans leurs choix discursifs. Maître Thierno refuse de s'ajuster à l'ouverture du monde et, de manière délibérée, il opte pour un discours qui privilégie une conception immanente de l'univers. Parti

63 *Ibid.*, p. 40-42.

64 *Ibid.*, p. 40.

65 *Ibid.*, p. 42.

66 *Ibid.*, p. 38.

d'une perception de la culture comme une entité qui ne peut être compromise, il en dérive une vision idéalisée de son peuple qu'il perçoit comme une entité unique qui doit résister à la fusion des valeurs dans le monde. Le discours de Maître Thierno fonctionne à partir de figures qui offrent une organisation du monde fondée sur une cohérence incompatible avec la pluralité. Répondant aux Diallobé venus demander son avis sur l'école, il choisit l'image d'un enfant et d'une femme pour exprimer sa position : « Au fond ils ont déjà choisi, ils sont comme une femme consentante. L'enfant qui n'est pas encore conçu appelle. Il faut bien que l'enfant naisse. Ce pays attend un enfant » (AA, 94). Les figures métonymiques de la « femme consentante » et de l'« enfant qui n'est pas encore conçu » révèlent les particularités de la vision du monde de Maître Thierno. Pour lui, la société diallobé doit être appréhendée comme une totalité régie par la spiritualité. Elle doit donc demeurer fermée et indéchiffrable.

Le regard de Maître Thierno sur l'univers des Diallobé se manifeste à travers une rhétorique et une démarche discursive fondées sur un parti pris sans compromis dont l'aboutissement est le rejet volontaire et délibéré de l'altérité culturelle.

Conscient que la différence entre les peuples et leur culture est fondée sur des *a priori* subjectifs, Maître Thierno fonctionne dans une démarche qui veut que les valeurs du pays soient imposées aux Diallobé comme le seul choix valable, fût-ce au prix de la mauvaise foi. Il conçoit l'unicité des Diallobé dans un rapport de verticalité entre la divinité et les habitants du pays. Leur absolue soumission doit résulter dans la croyance têtue et sans partage que les hommes doivent accepter Dieu comme le facteur fondamental de la construction et du fonctionnement du monde. Dans ses leçons aux enfants du pays, il leur rappelle que « l'homme n'a aucune raison de s'exalter, sauf précisément dans l'adoration de Dieu » (AA, 45). La conséquence de cette attitude se perçoit dans sa conception de l'histoire comme une expérience spirituelle dans laquelle la préservation des origines est une prescription essentielle.

Lorsque le Maître découvre Samba Diallo, l'enfant lui apparaît dans la représentation métonymique de « la graine dont le pays des Diallobé faisait ses maîtres » (AA, 22). Malgré le jeune âge de Samba Diallo, le Maître le présente comme l'un des seuls capables de restituer le « grand passé » des Diallobé si on arrive à détruire en lui toute « exaltation de l'homme » (AA, 32). Voilà pourquoi, même si Samba Diallo « savait sa leçon », le fait que sa langue ait simplement « fourché », erreur insignifiante, constitue une grave atteinte aux yeux du vieux maître coranique :

Thierno avait sursauté comme s'il eût marché sur une des dalles incandescentes de la géhenne promise aux mécréants. Il avait saisi Samba Diallo au gras de la cuisse, l'avait pincé du pouce et de l'index, longuement. Le petit enfant avait haleté sous la douleur, et s'était mis à trembler de tout son corps. Au bord du sanglot qui lui nouait la poitrine et la gorge, il avait eu assez de force pour maîtriser sa douleur ; il avait répété d'une pauvre voix brisée et chuchotante, mais correctement, la phrase du saint verset qu'il avait mal prononcée. La rage du maître monta d'un degré :

— Ah !... Ainsi, tu peux éviter les fautes ? Pourquoi donc en fais-tu?... Hein... pourquoi ? (AA, 9)

Dans cette réaction autrement démesurée, Maître Thierno reconnaît que l'erreur dans la récitation du Coran est un acte bénin en soi. Mais cette erreur est le signe

annonciateur de l'exaltation du corps. Même involontaire, l'erreur préfigure, selon lui, une volonté humaine de nier la prédominance de Dieu en le mettant au même niveau que d'autres choix. Au niveau culturel, l'erreur a pour conséquence de positionner l'homme à la croisée des choix donc à la « fourche » entre une série de possibles. Lorsque, dans sa colère, Maître Thierno profère la menace rhétorique « tu mériterais qu'on te coupe mille fois la langue » (AA, 9), il admet et cherche à enseigner au jeune garçon que la culture et la foi ne sont réelles que dans le langage et le discours. Elles sont avant tout des expressions et formulations symboliques qui ne prennent forme qu'en tant que constructions performatives.

Pour que la société survive, il faut que ces paroles constructrices soient maintenues pures et épurées, préservées dans une rigueur intellectuelle et spirituelle qu'il estime fondamentale. S'appliquant lui-même cette loi, il se mure dans le silence au lieu de donner son avis sur l'école, comme s'il était convaincu que tout débat autour de ce sujet entraînerait une réflexion profonde sur les syncrétismes déjà opérés dans la société et ses éventuels bienfaits sur les Diallobé. Pour éviter toute discussion, il feint l'ignorance :

Je jure sur la Parole que je ne le sais pas. Ce qu'un homme sait vraiment est pour lui comme la suite des nombres : il peut le dire infiniment et le prendre dans tous les sens, sans limite. Ce que je pourrais vous dire maintenant est rond et court : « faites » ou bien « ne faites pas », sans plus. Voyez-vous [...] vous-même la facilité avec laquelle cela peut se dire, et comme il n'y a pas plus de raison de dire ceci que cela ? (AA, 96)

Au lieu d'une position tranchée sur l'école, Maître Thierno choisit le silence donc l'expression métonymique comme stratégie visant à maintenir l'univers des Diallobé comme un monde exceptionnel, « rond et court » (AA, 96), un « Paradis [qui se] construit avec les Paroles qu'[on] récit[e] » (AA, 53).

Le fou et les silences de l'Altérité

La foi et les stratégies du Maître trouvent leur prolongement dans le regard du fou, l'un des rares enfants du pays des Diallobé à avoir foulé le sol de l'Europe. Devenu fou, des suites des traumatismes causés par ce contact, cet homme est revenu dans son pays ardent opposant des cultures occidentales. Dès son entrée dans le texte, le fou affiche son corps comme un discours idéologique :

L'homme était sanglé dans une vieille redingote, sous laquelle le moindre des gestes qu'il faisait révélait qu'il portait les habits amples des Diallobé. La vieillesse de cette redingote, sa propreté douteuse par-dessus la netteté immaculée des boubous donnaient au personnage un aspect insolite (AA, 98).

L'entrée du fou dans le texte constitue une leçon par l'image la plus ridicule de l'être additionné. La vieillesse de sa redingote, dont la propreté douteuse contraste avec la netteté immaculée des boubous, se veut la représentation des deux mondes qui influencent les Diallobé. Par cette tenue, le corps du fou devient l'espace de théâtralisation de la multiplicité. Bien pire, comme s'il voulait rendre compte de l'inégalité de l'addition, le vêtement le plus décent révèle deux couches d'expres-

sion dont l'une apparaît comme un « secret maléfique qu'il s'efforçait par un effort constant, d'en empêcher le jaillissement extérieur » (44, 98).

Le fou raconte un événement particulier qu'il a vécu en France. Pris d'un malaise apparemment causé par l'asphalte, il était entouré par des Occidentaux qui lui ont offert de l'aider (44, 100-105), mais de la relation perceptive qu'il entretient avec ces Occidentaux, il n'appréhende que des morceaux d'hommes :

Un homme, passant à côté de moi, voulut s'arrêter. Je tournai la tête. [...] Je le suivis du regard. Son dos carré se perdit parmi d'autres dos carrés. Sa gabardine grise, parmi les gabardines. Le claquement sec de ses souliers se mêla au bruit de castagnettes qui courait à ras d'asphalte. L'asphalte... Mon regard parcourait toute l'étendue et ne vit pas de limite à la pierre (44, 103).

Dans la narration de son expérience européenne, le personnage du fou fait le choix de n'appréhender l'espace occidental que par une perception volontairement réductrice. Son témoignage passe par une recomposition du regard et une observation parcellaire de l'espace européen. Tout se passe, dans cette description, comme s'il refusait de voir les Européens dans leur intégrité. Son regard n'en saisit qu'une dimension métonymique. Le fou ne voit, au lieu d'êtres humains, que : des silhouettes, un petit groupe, un homme, des mains, l'assistance, les gens, les spectateurs ébahis, le poids des regards, des passants, une tête, un dos, une gabardine, des souliers et des bruits de castagnette (44, 101-103). Si l'on s'en tient à cette perception métonymique, tout se passe comme si le fou refusait l'égalité aux êtres qu'il rencontre. Dans son refus de les humaniser, son regard les transforme en une « marée des conques sur l'étendue de l'asphalte » (44, 103).

Dans l'opposition entre l'instance politique diallobé qu'est la Grande Royale et Maître Thierno, le guide spirituel, on observe une différence d'idéologie. La Grande Royale insiste sur ce que les Diallobé ont en commun avec le reste du monde, comme si leur spécificité n'était qu'accidentelle. Leur acceptation des autres, semble-t-elle dire, fait totalement partie de l'évolution naturelle de l'ordre du monde. À l'opposé de Maître Thierno, la Grande Royale échappe à une conception religieuse de l'histoire et de la culture. Alors qu'il est aujourd'hui tentant d'imaginer les Africains d'avant ou juste après les indépendances comme des hommes et des femmes complètement opposés aux influences étrangères, la Grande Royale développe une toute autre vision de la colonisation. Elle voit ce phénomène historique non comme un processus de déviation par rapport à un itinéraire initial des Diallobé, mais comme la condition d'un déclin cyclique, propre à toutes les cultures et traditions.

Face aux défis d'une société nouvelle, la Grande Royale se sert de l'image de l'enfant pour mettre en évidence l'inévitabilité de la maturation de l'enfant et de l'inéluctable métamorphose des enfants-soldats destinés à se retourner contre leur propre culture. Au lieu d'une attente passive de cette inévitabilité, La Grande Royale prend le courageux parti de mourir pour laisser continuer la vie, choisissant de sacrifier la tradition devant le poids de l'école. Par la mort symbolique qu'elle administre, elle anticipe le parricide par la maturation qui doit donner aux Diallobé le droit et la possibilité d'accepter de voir leur culture mourir en leurs enfants et que « les étrangers [...] prennent en eux toute la place [...] laissée libre » (44, 57).

La rupture d'avec la tradition, semble-t-elle soutenir, est la réaction la plus adéquate aux inattendus de l'existence. Aussi, son adhésion aux valeurs étrangères et sa reconnaissance de l'utilité de l'école n'obéissent-elles pas à la foi. Le choix en faveur de l'école est une réaction à des prémisses que les Diallobé n'ont « pas voulues » (AA, 46). Selon les propres mots de Cheikh Hamidou Kane, elle adopte la « technique qui consiste à céder l'accessoire pour conserver l'essentiel⁶⁷ ».

La Grande Royale [...] semble [...] un personnage plus déterminé. Son attitude est différente de celle du fou. Elle dit : « D'accord. De toute façon, nous n'avons pas le choix. Puisque nous n'avons pas le choix, allons à leur rencontre, mais tâchons d'utiliser les armes qu'ils nous donnent pour nous préserver. Préserver ce qu'il y a d'essentiel en nous »⁶⁸.

Comme s'il anticipait l'idée de la conscience universelle de la littérature-monde, Cheikh Hamidou Kane concevait, à travers la fiction de la Grande Royale, le contact « entre les sociétés dites traditionnelles [...] et la civilisation [...] occidentales » comme les marques « [d']une synthèse [qui] affecte le monde entier⁶⁹ ».

Agissant comme le porte-parole de la génération de Cheikh Hamidou Kane, la Grande Royale élabore la philosophie de la synthèse. Elle fait de l'itinéraire de Samba Diallo le point de ralliement entre deux cultures, afin d'y « trouver une espèce de symbiose ou de synthèse entre [...] deux voies différentes⁷⁰ ».

En contrepoint à la vision de Maître Thierno, pour qui l'histoire est un recommencement constant, elle se contente de respecter le passé sans en espérer le retour. Lorsque le Maître lui rappelle les souvenirs de grandeur de son propre père, elle se ferme avec cette déclaration :

Je vénère mon père et le souvenir que vous en avez. Mais je crois que le temps est venu d'apprendre à nos fils à vivre. Je pressens qu'ils auront affaire à un monde de vivants où les valeurs de mort seront bafouées et faillies (AA, 38).

Par ces propos, on voit bien comment l'adoption de l'école se conçoit, bien plus qu'un simple choix entre possibilités. Elle permet une action destinée à ajuster le sujet au rythme de la démarche chronologique qu'impose l'existence pratique. Beaucoup plus qu'un simple choix, l'école lui apparaît comme la marque de la liberté et de la prise en charge, déterminée par la conviction en la transférabilité des cultures. Pius Ngandu Nkashama développe bien cette logique lorsqu'il rattache les conflits militaires actuels de l'Afrique à la déviation du cours naturel de l'histoire du continent. Pour lui, les enfants-héros de la littérature – incluant le personnage de Samba Diallo – fonctionnent comme les symboles de la « débâcle et [...] la défaite » de l'Afrique et celui des « enfants-soldats » abandonnés par « ceux qui avaient perdu la guerre » coloniale et, avec elle, « toute velléité d'insurrection »⁷¹.

67 Barthélémy Kotchy, *art. cit.*, p. 483.

68 *Ibid.*, p. 484.

69 *Ibid.*, p. 480.

70 *Id.*

71 Pius Ngandu Nkashama, « Les “enfants-soldats” et les guerres coloniales : à travers le premier roman africain », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1 (2003), p. 30.

La thématique de l'enfant-soldat de Pius Ngandu Nkashama peut être élargie à la question de la culture et de l'école. Comme pour les enfants de la postcolonie, leur survivance se traduit dans les ajustements et adaptations culturels que suggère la Grande Royale. Et tel que l'anticipent le Maître, le fou ou même la Grande Royale, l'enfant-soldat est bien plus qu'un survivant de la débâcle collective. Armé des outils de la domination coloniale, il est l'assaillant susceptible contre sa propre société, celui qui, aguerri à l'art de « vaincre sans avoir raison », applique une nouvelle manière de penser à sa société d'origine. On peut craindre que cet enfant-soldat soit livré aux étrangers, emprisonné dans leurs écoles ; son histoire est aussi celle du survivant dont l'utilité est d'abord narrative.

La présence de Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* est rendue nécessaire par le devoir de témoignage laissé aux enfants après la débâcle de leurs parents. Grâce à son témoignage, le lecteur de *L'Aventure ambiguë* découvre la civilisation occidentale dans son déficit d'humanité et sa recherche effrénée du confort du corps. Elle subit un tel tarissement de son sens de la divinité qu'elle est capable de laisser « approcher » des hommes et, sans aucune conscience sur la disproportion des forces, faire « tonner le canon » pour marquer sa supériorité (44, 34).

Discours ou les stratégies du monde

Par rapport à leurs perceptions du monde et de l'histoire, les stratégies discursives des personnages de *L'Aventure ambiguë* approchent l'enfant comme un trope de l'altérité. La confrontation entre la Grande Royale et Maître Thierno s'exprime autant dans leurs choix idéologiques que dans leurs choix discursifs et rhétoriques. Leurs discours respectifs s'articulent autour de l'inéluctabilité de la séparation entre les Africains et leurs cultures, ou de l'immanence du rapport entre eux et la divinité qui les gouverne.

Pour persuader les Diallobé de la nécessité de son choix, la Grande Royale construit son discours autour de deux images fondamentales à la notion même de survie : l'image de l'enfant qui symbolise l'inévitabilité de la rupture et de la séparation, et celle de la germination, preuve du recommencement dans la mort cyclique. Faisant sienne la logique nouvelle qui consiste à « [con]vaincre sans avoir [forcément] raison », elle interpelle le souvenir de ses compatriotes d'abord autour de l'image de la « graine » soumise à un rituel, saisonnière et cyclique :

[G]ens du Diallobé, souvenez-vous de nos champs quand approche la saison des pluies, nous aimons bien nos champs mais que faisons-nous alors ? Nous y mettons le fer et le feu, nous les tuons. De même, souvenez-vous de ce que nous faisons de nos réserves, nous aimerions bien les manger mais nous les enfouissons en terre (44, 57).

À l'image de la germination, la Grande Royale ajoute celle d'un enfant qui marche au milieu du carré et s'éloigne de sa mère :

Regardez [l'enfant de Coumba], il apprend à marcher. Il ne sait pas où il va. Il sent seulement qu'il faut qu'il lève un pied et le mette devant, puis qu'il lève l'autre et le mette devant le premier [...] Hier, Diallobé, vous me disiez « La parole se suspend mais la vie, elle ne se suspend pas » c'est très vrai, regardez le bébé de Coumba (44, 56).

Le destin de l'enfance qui « sent » qu'il doit avancer sert pour la Grande Royale à atténuer la peur de la perte qui immobilise les Diallobé. Puisque la séparation est inévitable, semble-t-elle insinuer, elle doit être anticipée et acceptée comme une composante de l'existence. Il apparaît clairement que, contrairement aux intentions de maintien d'une unicité culturelle par Maître Thierno, la Grande Royale lie le salut de l'Afrique à sa capacité de rupture d'avec ses ancêtres et à son pouvoir de fusion avec d'autres cultures. Comme le bébé montré à la foule, la culture doit être continuité, mais aussi rupture. Ce bébé symbolise une société nouvelle qui, pour assumer son histoire, par nécessité et par pure conscience de sa liberté et de son indépendance, doit exercer son individualité en marchant loin de ses origines afin de prendre en main son destin.

Dans la dynamique d'une démarche responsable, les Diallobé deviennent auteurs de leur vie en se posant comme les initiateurs de leurs choix et orientations culturelles. En « enfant de la postcolonie » avant même l'invention du terme, la Grande Royale attend de l'Afrique qu'elle se remplisse de logiques étrangères en monnayant son authenticité contre un renouveau inattendu, certes, mais dont la nécessité ne fait l'ombre d'aucun doute.

Conclusion

Cet article a tenté une réévaluation des prémisses à partir desquelles la littérature-monde s'offre comme une nouveauté. En même temps, il a aussi cherché à contester l'idée de générations d'écrivains préoccupées par la défense exclusive des cultures africaines. L'intention était de démontrer ici que l'identité culturelle est aussi une construction partielle, qui, pendant qu'elle choisit de lire la culture et le texte comme le témoignage d'une essence définie et définitive, demeure un discours, « une architecture de réponse » à l'énigme de l'altérité (44, 81). À cheval entre des cultures multiples, les écrivains africains des années 1960, tout comme leurs cadets du XXI^e siècle, ont tous proposé une transition entre deux idéaux impossibles, partagés entre la préservation du passé et les exigences de l'histoire. Comme toujours, ils se sont plus ou moins montrés sensibles aux valeurs culturelles considérées comme étrangères à leur continent. Leurs attitudes démontrent comment, au contraire des thèses en faveur d'une Afrique collective et culturellement cohérente, la conscience de la complexité des cultures africaines a un impact réel sur les taxinomies culturelles de l'Afrique et ses littératures. Cette observation rend indispensable le besoin de revisiter les prémisses de la littérature-monde, surtout celles relatives à l'absence d'une conscience multiculturelle dans les générations qui précèdent celles des enfants de la postcolonie.

Plus largement, cette réflexion est une proposition et une invitation à relire l'écriture africaine comme le produit d'un syncrétisme de l'opposition entre le monde dans lequel sont nés les écrivains d'Afrique et celui qu'ils laissent à leurs lecteurs. Si ce syncrétisme passe par une transformation de l'héritage de la tradition, recomposé et fusionné avec des modèles offerts par la constante et progressive planétarisation des cultures, il annule la division générationnelle qui veut que dans l'espace africain, certaines générations d'intellectuels soient plus universalistes que d'autres.

Références

- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFINS, *The Empires Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, Routledge, 1989.
- BHABHA, Homi, « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford » [en ligne], *Multitudes*, n° 26 (2006) [<http://www.multitudes.net/Le-Tiers-espace-Entretien-avec/>].
- BETI, Mongo, « Afrique noire, littérature rose », *Présence africaine*, n° 11 (1956), p. 133-146.
- CAILLER, Bernadette, « *L'Aventure ambiguë* : autobiographie ou histoire d'un peuple ? », *The French Review*, vol. 55, n° 6 (1982), p. 742-751.
- CAZENAVE, Odile, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cabier d'un retour au pays natal*, New York, Brentano's, 1947.
- CHEVRIER, Jacques, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre librairie*, n° 155-156 (2004), p. 96-100.
- COLLECTIF, « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde*, 15 mars 2007.
- JAHN, Janheinz, *Manuel de littérature négro-africaine du XVI^e siècle à nos jours de l'Afrique à l'Amérique*, traduit par Gaston Bailly, Paris, Éditions Resma, 1969.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KESTELOOT, Lilyan, « Esthétique africaine et critique littéraire », dans *Colloque sur littérature et esthétique négro-africaines*, Actes du colloque d'Abidjan (10-15 décembre 1974), Abidjan / Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1979, p. 303-309.
- KOM, Ambroise, *Mongo Beti parle*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2002.
- KOTCHY, Barthélémy, « Interview de M. Cheikh Hamidou Kane, écrivain sénégalais, par le professeur Barthélémy Klotchy de l'Université d'Abidjan », *Études littéraires*, vol. 7, n° 3 (1974), p. 479-486.
- KRISTEVA, Julia, *Diversité et culture*, Paris, Cultures France (Penser l'Europe), 2007.
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- LICOPS, Dominique, « The Interruptive Dynamics of History and Autobiography in L'Amour, la Fantasia », dans Kamal SALHI (dir.), *Francophone Post-colonial Cultures*, Lanham, Lexington Books, 2003, p. 39-51.
- MABANCKOU, Alain, « Le chant de l'oiseau migrateur », dans Michel LE BRIS et Jean ROUAUD (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 55-66.
- MICHAUD, Yves (dir.), *Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001.
- MOUDILENO, Lydie, « Littérature et postcolonie » [en ligne], *Africulture*, n° 28 (2000) [http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=8167].
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- NIANE, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'Épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1961.
- NKASHAMA, Pius Ngandu, « Les "enfants-soldats" et les guerres coloniales : à travers le premier roman africain », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1 (2003), p. 29-40.

RUSHDIE, Salman, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois (10/18), 1995.

SARKOZY, Nicolas, « Le discours de Dakar de Nicolas Sarkozy (26 juillet 2007) » [en ligne], *Le Monde Afrique* [http://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html].

SEMUNJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan (Critiques littéraires), 1999.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1948.

———, *Hosties noires, Œuvre poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

———, « Le français, langue de culture », *Esprit*, 1962, p. 837-844.

———, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1956.

WABERI, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135 (1998), p. 8-15.

———, « Écrivains en position d'entraver », dans Michel LE BRIS et Jean ROUAUD (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 67-75.



Propos sur un bout de bois

ADELINE LIÉBERT

Le non-retour d'Ulysse

Le jour où Ulysse gagna le lointain et le droit de rentrer

O n oublie souvent qu'Ulysse n'est pas rentré à Ithaque. Certes, le héros de l'*Odyssée* a revu le rivage dont il s'était tant languï. Il a revu le fidèle Argos, son chien qui d'emblée l'avait reconnu. Après avoir massacré, son fils Télémaque à ses côtés, les prétendants de son épouse, parasites de sa maison, il a veillé puis dormi avec Pénélope sur le lit inamovible qu'il avait lui-même bâti ; mais, après vingt ans d'épreuves pour regagner sa terre natale, Ulysse n'a fait qu'y passer. Le retour à Ithaque n'est encore qu'une promesse des dieux qui lui ont ordonné de repartir pour un nouveau voyage, une nouvelle Odyssée dont nous ignorons la durée et la teneur, dont nous n'avons que l'idée.

Car la fin de l'*Odyssée* n'est pas une fin, une lourde tâche incombe encore à Ulysse, nécessitant qu'il reprenne la voie de l'ailleurs, en empruntant cette fois les routes et les chemins de la terre : il lui faudra marcher toujours plus loin en tenant à la main une large rame, jusqu'à ce qu'il croise un homme suffisamment éloigné de la mer et de l'idée des navires pour croire qu'il porte une pelle à vanner. Puis il faudra qu'Ulysse plante cette rame en terre, en offrande à Poséïdon. Alors seulement Ulysse pourra rentrer, alors seulement le retour aura lieu...

« Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage¹ », songe le poète Joachim du Bellay, négligeant le dernier épisode, peut-être très long épisode, des pérégrinations d'Ulysse qui n'en finit pas de ne pas revenir de Troie. Dans un essai sous-titré *Quand donc est-on chez soi ?*², Barbara Cassin revient sur ce non-retour d'Ulysse en montrant que la nostalgie, plus qu'un regret du sol natal, désigne une tension entre enracinement et déracinement, une aspiration à être chez soi partout, à ne se sentir chez soi nulle part. L'histoire de la rame d'Ulysse reste à écrire, mais même réduite à une courte prolepse, elle invite à la réflexion ceux qui ont un certain rapport

1 Joachim du Bellay, « Sonnet XXXI », *Les Antiquités de Rome. Les Regrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1994, p. 75.

2 Barbara Cassin, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Éditions Autrement (Les Grands Mots), 2013.

problématique, c'est-à-dire questionnant, un rapport non résolu, non évident, à l'écart entre l'ici et le lointain, à l'errance, au voyage. Le comparatiste est de ceux-là³.

La littérature comparée est née de l'intérêt porté par les institutions d'enseignement supérieur aux « littératures étrangères », littératures que le comparatiste ramène à ses pairs avec sa rame, en l'occurrence sa langue, celle avec laquelle il travaille, dans laquelle il rend compte de ses analyses et de ses découvertes. Comme pour Ulysse en son dernier voyage, la manière dont le comparatiste progresse dans la connaissance suppose des frontières franchies, des territoires arpentés, la mise en œuvre de passages, le soulignement de séparations, un questionnement permanent sur l'identité et l'altérité.

Une fois sa rame prise pour une pelle par qui ne connaît pas la mer, Ulysse doit la planter en terre, en hommage à Poséidon, puis rentrer enfin vivre le « reste de son âge » auprès des siens. Cette histoire méconnue de confusion entre deux objets différents, symboles de deux cultures, n'est pas étrangère au comparatisme, qui établit des ponts, des liens, tout en édifiant des garde-fous : une rame n'est pas une pelle. La rame et la pelle peuvent-elles devenir des paradigmes de ce qui peut être mis en relation par le comparatiste ? Comment un bout de bois interroge-t-il ce qui se joue dans la quête à la fois de correspondances et d'écarts ?

Car si tout semble partir d'une erreur, ce que le fils de Laërte doit accomplir après la méprise de l'homme croisé sur sa route prouve qu'une confusion peut être signifiante. La rame d'Ulysse n'est pas une pelle, mais est-ce encore une rame ? Quelle est donc la nature de ce bout de bois qui ne pénètre plus la mer et qui n'a jamais creusé le sol ? Que dire de son parcours, depuis la houle et le roulis des vagues jusqu'à la glèbe besogneuse des champs ? Il est paradoxal, ce bout de bois qui établit un pont, rappelant la figure du zeugme, laquelle est jointure, lien, attelage... Comme cette figure, la rame d'Ulysse crée, à partir d'un lien surprenant, un espace de parole inédit qu'Homère n'a pas rempli, comme pour mieux l'ouvrir à l'avenir... Dans l'essai sous-titré « Mémoire biblique et déluges contemporains », qu'il a consacré au zeugme, Marc-Alain Ouaknin écrit, entre autres définitions : « *Zeugma* est un complexe (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) dont le propre est d'assembler ensemble sans les confondre les plus grandes diversités⁴. » Le dernier voyage d'Ulysse est « zeugmatique » en ce qu'il assemble, sans les confondre, les cultures de la mer et de la terre : il tisse un lien entre deux espaces tellement étrangers l'un à l'autre qu'il pourrait n'y avoir de perception de l'autre que dans son annexion, telle la rame prise pour une pelle. Ulysse interdit toutefois l'ethnocentrisme réducteur par le rite et le sacrifice qu'il accomplit autour de ce bout de bois symbolique. De par la volonté des dieux homériques, la rame n'est pas devenue pelle, elle est devenue tissu, zeugme, pont, lien, espace d'étude pour le comparatiste.

3 L'ouvrage d'Yves Chevrel sur la littérature comparée s'ouvre ainsi : « Celui qui est de l'autre côté de la frontière, l'étranger, celui qui n'appartient pas à la même communauté que moi et que, le plus souvent, je ne comprends pas [...] est au cœur de l'attention des comparatistes, et donc, au cœur de leurs investigations » (Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France [Que sais-je ?], 2009, p. 8).

4 Marc-Alain Ouaknin, *Zeugma. Mémoire biblique et déluges contemporains*, Paris, Points (Essais), 2013, p. 25.

Le devenir pelle de la rame

Il plante sa rame et le décor de son dernier voyage

Dans un article intitulé « Littérature comparée et comparaisons », Daniel-Henri Pageaux distingue « quatre types de lectures comparatistes » : premièrement, les lectures « à partir d'un seul texte, en s'appuyant sur le principe d'intertextualité », ensuite les « lectures binaires (parallèles) », puis les « lectures plurielles », enfin les lectures fondées sur un modèle, par exemple un mythe, un *topos* narratif, etc.⁵ Nous voudrions ajouter à cette liste un autre cas de figure, celui d'œuvres impliquant en elles-mêmes, de par leur nature, une lecture comparatiste. De telles œuvres permettent la réalisation d'un acte comparatiste sans croisement avec d'autres œuvres et sans faire intervenir la notion d'intertextualité, parce que, comme un bout de bois qui pourrait être et pelle et rame, elles constituent à elles seules un objet pour le comparatiste. Une œuvre « intrinsèquement comparatiste » se situe ailleurs que dans une littérature nationale et ailleurs que dans une littérature mondiale si l'on entend par cette expression une littérature universelle dépassant ou transcendant toutes les frontières. L'espace dont elle provient ne peut être qu'un espace articulé, complexe, relevant à lui seul des deux branches du compas de la « compas-raison⁶ ».

De même qu'il y a les rames et les pelles, il y a, quelque part ailleurs, quelque part sur le chemin parcouru par Ulysse en son dernier voyage, une rame dont le destin est d'être plantée en terre :

Femme, nous n'avons pas encore atteint le terme / de nos épreuves : il reste encore une tâche infinie, / multiple et malaisée, qu'il me faut mener jusqu'au bout. / C'est ce que m'a prédit l'âme du divin Tirésias / [...] il m'a ordonné d'aller de ville en ville / par le monde, tenant entre mes mains ma bonne rame, / jusqu'à ce que je trouve ceux qui ne connaissent pas / la mer, et qui ne mêlent pas de sel aux aliments ; / ils ne connaissent pas les navires fardés de rouge, ni les rames qui sont les ailes des navires. / Ensuite il me donna le clair indice que voici : / Lorsque quelqu'un, croisant ma route, croira voir / sur mon illustre épaule une pelle à vanner, / alors il m'ordonna, plantant ma bonne rame en terre / d'offrir un sacrifice au Seigneur Poséidon⁷.

Ainsi se confie Ulysse à Pénélope dans la belle traduction de Jaccottet. Le *quidam* que rencontre Ulysse, en croyant reconnaître un objet qui incarne l'absolue altérité, le méconnaît. Mais cette méconnaissance appelle une lecture, c'est-à-dire une interprétation. La parole du *quidam* est le signe que le temps est venu pour Ulysse de s'arrêter. Il est allé suffisamment loin, au-delà de toutes les différences.

5 Daniel Henri Pageaux, « Littérature comparée et comparaisons » [en ligne], *Vox poetica / Société française de littérature générale et comparée* [<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/comparaisons.html>].

6 Nous songeons ici au beau poème « Compas-raison » de Michel Deguy, *Gisants*, Paris, Gallimard (NRF / Poésie), 1999 [1985] p. 102.

7 Homère, *L'Odyssée*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte (Poche), 2004, p. 374-375.

Il peut rentrer. Le dieu instigateur de cette rencontre en a inventé la forme et le sens, qu'Ulysse accomplit, ce sur quoi nous focalisons ici notre attention. Le bout de bois emporté par Ulysse n'est plus un objet fonctionnel emblématique d'une civilisation. Il s'approfondit d'une histoire, devient signe, littérature, c'est-à-dire, selon Marc-Alain Ouaknin, ce « qui vient dire, raconter, souligner, offrir des mots pour faire tenir ensemble⁸ ».

Toute critique littéraire se donne pour objet l'étude de ce qui est tenu ensemble dans une œuvre, du pourquoi et du comment de cet « assemblage », de ce tissu. Mais la littérature comparée ajoute du lien au lien, elle rapproche, réunit dans le temps ou dans l'espace, cherche des liens illuminants, structurants pour analyser les œuvres qu'elle se donne pour objets. Or, il est des œuvres qui sont déjà en soi des réseaux de réseaux de liens, des assemblages d'assemblages, de la littérature au carré...

Le cas le plus frappant de littérature « intrinsèquement comparatiste » pourrait être celui des œuvres écrites en langue étrangère. Sartre nous fait remarquer que l'« [o]n parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère⁹ ». Mais si on peut en effet opposer le langage ordinaire au langage courant, si on écrit toujours en langue étrangère, ceux qui écrivent dans une langue qui, lorsqu'ils la parlent, est déjà une langue étrangère n'écrivent-ils pas doublement « en langue étrangère » ? Cette mise au carré d'une distance offre au comparatiste une matière pour son étude, et ce, *intrinsèquement*, sans qu'il soit nécessaire de tisser d'autres liens.

Pour introduire l'ouvrage *Écrire en langue étrangère* dont ils ont dirigé la parution, Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink écrivent que « [l]a pratique littéraire en langue étrangère est sans contredit un phénomène marquant de la contemporanéité, même si elle a une profonde dimension historique¹⁰ ». Sans aborder le cas complexe des relations entre les langues latines et vernaculaires au Moyen Âge, on peut mettre en perspective le phénomène de l'écriture en langue étrangère dans la littérature contemporaine en rappelant que le glissement des élites intellectuelles européennes vers leur langue maternelle au cours de la période médiévale – glissement dont le texte de Dante intitulé *De l'éloquence en langue vulgaire*¹¹ pourrait être un premier manifeste – n'a pas empêché certains poètes des siècles ultérieurs de continuer à s'exprimer en latin, lequel incarne à la fois la culture antique et l'humanisme européen. Après avoir écrit *Défense et illustration de la langue française*, du Bellay n'en écrit pas moins en latin ses *Poemata* qui paraissent la même année que *Les Regrets*, tandis que la poésie dite néo-latine continuera de s'épanouir, pour être considérée aujourd'hui comme un pan majeur de la littérature européenne de la

8 Marc-Alain Ouaknin, *op. cit.*, p. 41.

9 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1964], p. 134-135.

10 Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink, « Introduction », dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec / Francfort, Nota Bene / Iko-Verlag, 2002, p. 5.

11 Une traduction en français de ce texte latin a été publiée par Anne Grondeux, Ruedi Imbach et Irène Rosier-Catach dans la collection « Ouvertures bilingues » des Éditions Fayard. On peut ici souligner le paradoxal choix du latin pour défendre l'usage du « vulgaire illustre ».

première modernité. Parallèlement et selon une dynamique qui confère à cette langue une valeur symbolique qui n'est pas sans rappeler celle dont a longtemps joui le latin, le rôle du français, déjà attractif au Moyen Âge, devient progressivement prépondérant dans les classes supérieures des sociétés européennes. Ainsi, bien après *Le Livre des merveilles du monde* écrit en français par Marco Polo, Casanova rédige ses *Mémoires* dans la langue de Voltaire¹².

Cependant, cette hégémonie de la langue française, dont le modèle est « fondé et calqué sur le latin¹³ », ne nous semble pas avoir les mêmes implications que le changement de langue aujourd'hui, car il relevait d'un certain imaginaire de la langue française, considérée, par exemple, comme une langue particulièrement « délectable », ou encore comme « la plus claire ou la plus logique de toutes¹⁴ ». Or, cette conception, qui suppose une concurrence des langues entre elles, diffère de celle qui a présidé au choix des écrivains contemporains qui nous interpellent ici, de même que l'écriture en français des écrivains nés dans les anciens empires coloniaux relève d'une domination politique qui nous éloigne du bout de bois à l'origine de notre méditation. Car importe pour cette présente étude un état d'égalité, la pelle et la rame sont deux effets distincts de la relation des hommes au monde, sans que l'une ne soit donnée comme supérieure à l'autre. Aussi envisagerons-nous des œuvres qui posent la confrontation d'univers culturels et linguistiques en termes de richesse et de rencontre plutôt que de substitution, de logiques hiérarchiques ou d'indifférences réciproques. C'est pourquoi, enfin, nous ne nous pencherons pas non plus sur des cas où le changement de langue s'explique par le souci d'augmenter l'amplitude du public susceptible de recevoir un texte en dehors du truchement de la traduction. Sans nier le rôle diffus et complexe des héritages et l'importance des influences historiques dans les réalités contemporaines, nous porterons ici notre attention sur le choix délibéré d'un frottement entre deux cultures à l'image de ce qui a lieu lorsqu'une rame est plantée en terre. Ainsi, nous poursuivrons notre méditation en nous inspirant de l'exemple de l'écriture en langue étrangère de François Cheng qui, en passant du chinois au français, a quitté une langue et une littérature majeures dans le monde. L'écriture en français de l'écrivain né dans la province chinoise de Shandong semble en effet représentative du changement sans hiérarchie que l'aventure de la rame devenue pelle nous donne à rêver, et dont Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink analysent ainsi les conséquences : « Écrire en langue étrangère, c'est donc, aujourd'hui, provoquer, sciemment ou non, des interférences de langues et de cultures¹⁵. »

12 Ce contexte historique, amplement déployé dans l'ouvrage de référence de Pascale Casanova *La République mondiale des lettres*, est également mis en perspective par Anne-Rosine Delbart dans le premier chapitre de son ouvrage *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Francophonies), 2005, p. 23-32.

13 Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 100.

14 Brunetto Latini et Giacomo Casanova, cités par Anne-Rosine Delbart, *op. cit.*, p. 24-25.

15 Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink, *art. cit.*, p. 6.

François Cheng, arrivé à Paris depuis la Chine à la fin des années quarante, a lui-même beaucoup interrogé sa pratique, notamment dans un essai intitulé *Le Dialogue. Une passion pour la langue française*, qui nous paraît emblématique pour notre propos¹⁶. Ce texte a été publié dans la collection « Proches lointains » des Éditions Desclée de Brouwer, où il constitue un *hapax*. Toute la collection est en effet fondée sur « la rencontre originale de deux auteurs », « l'un chinois, l'autre, français¹⁷ » pour parler d'un sujet tel que « le voyage », « l'architecture » ou « la beauté ». Or le volume rédigé par François Cheng échappe à la règle fixée, ainsi que l'éditeur s'en explique :

Une fois n'est pas coutume : pour traiter du thème entre les cultures et les civilisations, la collection *Proches Lointains* accueille dans ce volume unique un seul auteur, François Cheng. Et qui pouvait mieux symboliser, incarner le pont entre le monde chinois et l'univers occidental que l'auteur du *Dit du Tianyi*¹⁸ ?

Associé à son nom, le prénom choisi caractérise d'emblée son identité *zeugmatique*, entre Chine et France, chinois et français. Dans *Le Dialogue*, le poète analyse comment il est devenu un écrivain en langue française :

Il me fallait sans doute m'arracher d'un terreau trop natif, trop encombré de clichés – un terreau, répétons-le, qui ne sera nullement abandonné, qui au contraire, servira toujours de substrat, d'humus –, afin d'opérer une plus périlleuse métamorphose, d'inaugurer un dialogue plus radical¹⁹.

Ce dialogue « à la *racine* », dont la rame d'Ulysse plantée dans une terre au plus lointain des lointains pourrait être une allégorie, est motivé par le déplacement, la rencontre bouleversante. Tandis que celle-ci a été imposée au héros de la guerre de Troie, des écrivains semblent aujourd'hui avoir choisi de la rejouer, en adoptant la même humilité que leur mythique devancier. Ainsi François Cheng se voit comme un « pèlerin sur la terre²⁰ ». Toute son œuvre est fondée sur l'articulation de deux réseaux de liens entre des mondes éloignés aux extrêmes, la Chine et la France qui nous évoquent un nouvel écart face à celui de la terre et de la mer...

À l'inverse, il est des œuvres où l'on rencontre le déplacement sans le glissement d'identité ni le travail d'une identité par une autre. C'est le cas, par exemple, des textes que l'on classe parmi les « récits de voyage ». Jean de Léry racontant son voyage « en la terre du Brésil », Chateaubriand décrivant son « itinéraire de Paris à

16 François Cheng, *Le Dialogue. Une passion pour la langue française*, Paris / Shanghai, Desclée de Brouwer / Presses littéraires et artistiques de Shanghai (Proches lointains), 2002.

17 Alliance internationale des éditeurs indépendants, « Les livres : collection Proches lointains » [en ligne], site *Alliance internationale des éditeurs indépendants* [http://www.alliance-editeurs.org/+proches-lointains-+].

18 Présentation, par l'éditeur, de l'ouvrage *Le Dialogue* ; voir notamment, en ligne : www.bnfa.fr/livre?biblionumber=4533.

19 François Cheng, *op. cit.*, p. 38.

20 François Cheng, « Discours de réception à l'Académie française (19 juin 2003) » [en ligne], *Académie française* [http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-francois-cheng].

Jérusalem », ou Nicolas Bouvier exposant ses « chroniques japonaises » ne nous livrent pas l'œuvre d'un « homme aux eaux souterrainement mêlées » ainsi que se définit encore François Cheng. Il faut « être constamment soi et autre que soi²¹ » pour écrire *Le Dit de Tianyi*. Nous définissons donc « œuvre intrinsèquement comparatiste », ou « zeugmatique », une œuvre accueillant l'idée d'un déplacement comme ébranlement de l'identité.

Contrairement à ce qui a eu lieu pour Cheng, l'identité peut être bouleversée dès le départ. On connaît le débat autour de la notion de « littérature francophone », abondamment contestée parce qu'elle établit subrepticement une hiérarchie entre un centre et ses périphéries. Cependant, comment caractériser l'évidente différence entre l'œuvre d'un Amin Maalouf et d'un François Mauriac, par exemple ?

Nous nous proposons de situer ce décalage du côté du « carré » que nous évoquions précédemment. Toute œuvre appartenant à plusieurs espaces, épanouie sur un terreau complexe et ambivalent, relève d'une forme de littérature particulière que nous cherchons à caractériser ici. Ainsi, plutôt que d'opposer littérature française et littérature francophone, on pourrait proposer une distinction entre littérature française (qu'elle soit de France, du Maghreb, du Canada, de Belgique ou d'ailleurs) et une littérature française intrinsèquement comparatiste, ou zeugmatique. La seconde relèverait de cette mise au carré que nous évoquions, de la posture double d'un texte ouvert sur au moins deux espaces, deux cultures, avec un engendrement de l'œuvre par l'un et l'autre. Il faudrait insister ici sur la difficulté de cette multiplication, le lien produit de l'écart est douloureux, même lorsqu'il est volontaire. Ainsi, le sous-titre de l'essai de Cheng *Le Dialogue*, « une passion pour la langue française », dit bien la souffrance en même temps que l'amour...

Mais selon la nature volontaire ou choisie, originelle ou au terme d'un parcours, de l'assemblage, du lien qui préside à l'écriture de l'œuvre, se définiront différentes formes de littérature zeugmatique, œuvres métissées, créoles, en langue étrangère... Notons qu'il ne s'agit pas d'opposer une littérature illusoirement monovocale à un ensemble d'œuvres chatoyantes et polyphoniques. Il est évident qu'aucune littérature ne repose sur une identité simple et donnée une fois pour toutes. En ce sens, nous pensons à une histoire bien moins grandiose que celle d'Ulysse, mais significative de notre expérience actuelle du monde. Cette histoire, Magris la raconte dans *Danube*, et Camille de Toledo la résume dans un essai sur « les illusions de la littérature monde » :

Un promeneur [...] s'étant mis en tête comme bien d'autres avant lui de dénicher la source du Danube, s'était aventuré en amont, là où le grand fleuve, déjà, n'était plus qu'un ruissellement dans une clairière. Il suivit le tracé de très minces filets d'eau [...] jusqu'à atteindre une ancienne demeure. Relevant alors la tête, il vit, à sa grande surprise, que le plus large filet d'eau sortait non pas de terre mais d'une gouttière²².

21 François Cheng, *op. cit.*, p. 79.

22 Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou les Illusions de la littérature monde*, Paris, Presses universitaires de France (Travaux pratiques), 2008, p. 48-49.

Camille de Toledo termine ainsi l'apologue : « Entre le devenir créole de l'identité et le vertige de sa perte, il n'y a pas à choisir. Il n'y a qu'à osciller²³. » L'oscillation peut se retrouver partout, dans les œuvres « de la littérature monde » comme dans les œuvres « de la chambre », pour reprendre une distinction établie par de Toledo dans l'essai cité ci-dessus. Mais elle est en quelque sorte thématisée par les œuvres zeugmatiques dont nous nous occupons ici. Cette oscillation n'a pas lieu chez Homère, et c'est conforté dans son identité grecque qu'Ulysse rentre chez lui. Mais le bout de bois qui l'entraîne en son dernier voyage contient en germe les œuvres intrinsèquement comparatistes à venir... D'un simple « comme » (dans un monde sans mer la rame est « comme une pelle »), surgit une histoire, un réseau de liens à peine esquissé, brèche ou pont par lesquels nous nous engouffrons. La rame *radicalement* modifiée par la volonté d'un dieu et la piété d'Ulysse ouvre un réseau dont un des fils mène jusqu'à François Cheng, à son œuvre *enracinée* dans la Chine, *déracinée* par l'exil définitif en France et *ré-enracinée* dans une langue française où résonnent le chinois et ses signes. En unissant la Grèce et son extrême ailleurs, le bout de bois d'Ulysse invite à la mise en relation.

« Comme un bœuf bavant au labour / le navire s'enfonce dans l'eau pénible²⁴. » Tandis que ce vers de Supervielle ne fait que superposer les mondes séparés de la terre et de l'eau, l'ultime invention d'Homère ouvre un espace pour des œuvres qui contiendraient simultanément, et sur le même mode, la guerre de Troie et la bataille de Salamine, les *Géorgiques* et *Les Travailleurs de la mer*...

Imaginons la vieille rame d'Ulysse utilisée un jour pour planter un arbre... Imaginons que ce bout de bois encore chargé du sel de la mer modifie la terre accueillant la graine. Le parfum inédit de la fleur gorgée d'un sel nouveau pourrait être une figure de la littérature zeugmatique. Autres avatars du bout de bois façonné pour la mer et enterré dans le sol, la figure de proue devenue cariatide, les sirènes ailées devenues poissons...

Détour pour une épistémologie du comparatisme

*C'est pourquoi l'homme, et par rancune aussi
contre leur immensité qui l'assomme, se précipite aux bords
ou à l'intersection des grandes choses pour les définir.*

— Francis Ponge²⁵

Nous pourrions, à la manière de Daniel-Henri Pageaux, établir une typologie des œuvres zeugmatiques qui auraient toutes en commun de faire de l'écart, du décalage, de la mise au carré des liens, une matière première de leur inspiration, de leur poéticité. Au sein de cette typologie, on ferait la distinction, par exemple,

23 *Ibid.*, p. 51.

24 Jules Supervielle, *Débarcadères, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996 [1922], p. 123.

25 Francis Ponge, « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, Paris, Folioplus classiques, 2012 [1942], p. 39.

entre les œuvres des auteurs qui écrivent dans une langue apprise dès l'enfance, mais qui n'est pas leur langue ancestrale et indigène, et d'autre part ceux qui, tardivement et pour des raisons qui leur sont propres, se sont « convertis » au français. Cette typologie permettrait également de donner aux traducteurs toute leur place de créateurs. En emportant dans un autre terreau une œuvre venue d'ailleurs, le traducteur fertilise la littérature de son pays tout en conférant à sa langue une œuvre nouvelle dont il est le coauteur. De la traduction, Édouard Glissant dit qu'elle est un « art du croisement des métissages aspirant à la totalité-monde », un « art du vertige et de la salutaire errance²⁶ ». On retrouve ici l'idée d'un déplacement qui fait lien. Zeugmatique, la traduction l'est encore aujourd'hui et davantage qu'hier. Selon Glissant, elle « s'inscrit [...] de plus en plus dans la multiplicité de notre monde » parce que, poursuit-il plus loin, « ce qui caractérise notre temps, c'est [...] l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde ». L'écrivain antillais ajoute :

Je pense que dans l'Europe du XVIII^e et du XIX^e siècle, même quand un écrivain français connaissait la langue anglaise ou la langue italienne ou la langue allemande, il n'en tenait pas compte dans son écriture. Les écritures étaient monolingues. Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues²⁷.

Comme l'auteur contemporain, le traducteur d'aujourd'hui tient compte de cet imaginaire, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas pour lui de pallier par la traduction notre tragique confinement dans un espace et un temps donnés, mais de faire chatoyer la pluralité du monde et des époques. C'est ainsi que le lecteur de traductions est approfondi d'ailleurs et d'altérité liés à des langues dont il n'a parfois même pas l'idée, un approfondissement ayant pour enjeu principal l'épanouissement et l'exaltation des liens forgés par l'homme, de même qu'Ulysse plantera sa rame dans la terre sans autre but que de célébrer, sous le regard bienveillant des dieux, sa rencontre avec un peuple ancré très loin des mers.

Outre ses ambitions pragmatiques, la science toute récente de la traductologie analyse ce qui est en jeu quand on traduit à travers des développements qui intéressent souvent le comparatiste puisqu'il s'agit encore et toujours de liens tissés, de ponts édifiés entre l'ici et le lointain.

Or, après avoir proposé quelques jalons pour une typologie encore à venir des œuvres zeugmatiques, c'est à la discipline comparatiste que nous souhaiterions aboutir. Il nous semble en effet que le cas particulier et extrême des œuvres zeugmatiques permet d'interroger le fait comparatiste en lui-même. Cette démarche consistant à aborder le champ d'une discipline par sa lisière nous est inspirée par celle de Francis Ponge dans son poème « Bords de mer », où, de l'immensité maritime, il choisit le rivage. « Assommés » par l'immensité du champ des études en

26 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 36.

27 *Ibid.*, p. 112.

littérature comparée, nous courons nous aussi à l'un de ses bords. Une œuvre qui forme un corpus comparatiste en elle-même, sans être articulée avec une autre, peut devenir un petit laboratoire pour le comparatisme, de même que le roman comme « aventure d'une écriture » est un espace particulièrement propice à la réflexion narratologique, ou encore que lire un poème « autotélique » confronte le lecteur à la question de la poéticité tout entière.

Si l'on définit, à la suite de Frédérique Toudoire-Surlapierre, la littérature comparée comme « l'étude des rapports, des liens, des interactions et des circulations, des connexions ou des relations, des contacts, des influences, convergences ou divergences qui peuvent exister entre plusieurs objets littéraires et culturels²⁸ », une œuvre construite à partir de, par, ou sur ces rapports, influences, convergences, appelle intrinsèquement une analyse comparatiste. Hors des champs déjà envisagés de littérature plurilingue, « en langue étrangère », issue des anciens territoires coloniaux, ou encore de poètes « entre deux mondes », ainsi que Michel Collot qualifie Supervielle, nous voudrions aborder ici l'œuvre d'un auteur comme Claudio Magris, dont l'écriture est comme un prisme pour chaque mot évoqué ci-dessus. Les textes de cet écrivain, qui se définit lui-même comme un écrivain « de frontières », thématisent une sensibilité exacerbée envers cette notion, qu'il relie à son expérience intime avec la ville de Trieste dont il rappelle volontiers qu'elle a « des frontières à l'intérieur d'elles-mêmes²⁹ ». Son essai *Danube*, parcours poétique et savant des civilisations mitteleuropéennes au gré du fleuve qui les assemble, peut être lu comme l'œuvre d'un comparatiste tourné vers un corpus vaste et plurilingue, tandis que son roman *À l'aveugle* explore la manière dont les frontières peuvent devenir des « cicatrices », « qui séparent quelqu'un non seulement de son voisin, mais aussi de lui-même³⁰ ».

L'écriture inspirée et érudite de Magris a donc quelque chose de crucial pour nous en ce qu'elle est animée d'une forme d'énergie que l'on retrouve au cœur de toute entreprise comparatiste, et qui nous semble être de l'ordre de l'inquiétude. « À quoi croyez-vous³¹ ? » a un jour demandé un journaliste du *Nouvel Observateur* à Magris. « Je suis inquiet » fut sa réponse. Être inquiet, c'est-à-dire toujours en mouvement, sans repos. Cette idée d'un déplacement n'ayant pas vocation à s'arrêter nous semble être à la fois l'essence et le sens de la démarche comparatiste. Il ne s'agit toutefois pas de faire du comparatisme un nomadisme. Le comparatiste s'attache à un objet, définit un espace pour lui. Mais la question de la place est problématique au point d'apparaître comme l'enjeu même de toute recherche en littérature comparée : où, comment situer les textes les uns par rapport aux autres et quelles représentations véhiculent-ils ? Quels transports opérer pour faire entrer ces

28 Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Notre besoin de comparaison*, Paris, Orizons, 2013, p. 62.

29 Claudio Magris, *Utopie et désenchantement* [*Utopia e disincanto*], Paris, Gallimard (L'Arpenteur), 2001 [1999], p. 72.

30 *Ibid.*, p. 70.

31 Gilles Anquetil et François Armanet, « Nommer le bonheur a quelque chose de sacrilège » [en ligne], *Le Nouvel Observateur*, 26 décembre 2008 [<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20081226.BIB2714/nommer-le-bonheur-a-quelque-chose-de-sacrilege.html>].

textes en résonance ? Quel sens est donné par ces échos et de quelles expériences du monde rendent-ils compte ? Frédérique Toudoire-Surlapierre définit la littérature comparée comme « moyen intellectuel de percevoir et d'appréhender le monde, et donc de le saisir par la pensée afin de mieux s'y placer (y trouver sa place)³² ». Mouvement et positionnement nous renvoient à l'histoire d'Ulysse en quête du lieu où poser sa rame. L'acte comparatiste est dans cette quête dont le résultat est un texte qui indique à la fois l'union et la séparation, comme la terre où Ulysse enfonce sa rame qu'un autre a confondue avec une pelle.

Alors qu'il a passé dix ans à se heurter aux confins de l'humanité, voici qu'Ulysse en découvre l'âme profonde : l'humanité est l'espace où l'autre est un semblable qui le contraint à se considérer lui-même comme un autre, telle cette rame rendue autre par l'évocation d'une pelle. Voilà sans doute le sens du « pèlerinage » d'Ulysse vers le lointain le plus extrême. Après le temps des confrontations, est venu celui de la rencontre bouleversante, aliénante dans la juste mesure d'une humanité enrichie.

Dans *Le Comparatisme aujourd'hui*, Catherine Coquio écrit : « La littérature comparée est un humanisme qui essaie de se transformer en sciences humaines³³ ». Mais de quel humanisme s'agit-il ? Nous nous inscrivons dans la lignée de Sartre qui considère que l'humanisme est d'abord une doctrine³⁴, l'humanisme existentialiste étant, pour l'auteur de *La Nausée*, « une doctrine qui rend la vie humaine possible³⁵ ». Or, il nous semble que cette dimension doctrinaire est présente dans la littérature comparée à partir de la question de l'autre. Car la littérature comparée semble postuler qu'il n'y a pas de vie humaine épanouie sans un goût, un intérêt, voire une passion pour l'altérité. Le comparatiste serait-il un nouvel Ulysse parti en quête de l'autre non plus en raison de la volonté des dieux, mais mû par son propre désir ? En tant qu'il est focalisé sur autrui, le comparatiste se pose beaucoup la question du décentrement. Être décentré et tourné vers l'ailleurs implique-t-il de n'avoir plus de centre ? Faut-il se situer nulle part, rejeter toute assise, risquer l'égarément, pour adopter un point de vue comparatiste qui serait juste ?

Une fois encore, les œuvres zeugmatiques apportent, nous semble-t-il, des éléments de réponse en montrant que chez des écrivains comme Cheng ou Magris, il n'y a pas de centre défini comme un lieu appelant une périphérie. Mais s'il n'y a pas de centre, peut-être y a-t-il un milieu. Il nous faut, pour adopter l'emploi de ce terme, revenir à l'évolution du mot « milieu », qui entre en concurrence avec le mot « centre » depuis le Moyen Âge. À l'origine, le milieu a le sens d'« espace occupant une position entre plusieurs autres ». Mais très vite, il a pu avoir des emplois

32 Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 29.

33 Catherine Coquio, citée par Frédérique Toudoire-Surlapierre, *ibid.*, p. 28.

34 On connaît le texte de Foucault « Qu'est-ce que les Lumières ? », qui critique l'humanisme dont la thématique lui paraît « trop souple, trop diverse, trop inconsistante pour servir d'axe à la réflexion ». En somme, Foucault reproche à l'humanisme d'être une doctrine, qui plus est une doctrine « fourre-tout » (Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » [en ligne], *Nouveau millénaire, défis libertaires* [<http://1libertaire.free.fr/Foucault17.html>]).

35 Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1996 [1964], p. 23.

métaphoriques, recouvrir un sens temporel... et surtout son sens s'est en quelque sorte inversé dans un emploi scientifique où le « milieu » est devenu, non ce qui est au centre, mais « l'élément physique dans lequel le corps est placé ». On peut penser ici à la métaphore de l'*humus* employée par Cheng, ou encore à la figure du fleuve déployée par Magris pour donner un milieu au questionnement culturel et humain qui forme son essai *Danube*.

Le chercheur comparatiste fabrique son milieu à partir du corpus qu'il se donne, qu'il soit diachronique, hétérogénéique, plurilingue. C'est dans la mesure où le comparatiste se construit un milieu que sa « doctrine » peut être apparentée à une science, c'est-à-dire ne pas simplement témoigner d'une « certaine conception de l'univers, de l'existence humaine, de la société, etc.³⁶ », mais rendre compte d'une expérience de l'homme et du monde, comme c'est le cas dans la démarche scientifique. Et s'il reste, nous semble-t-il, une dimension prescriptive dans la démarche comparatiste, c'est dans le respect de ce que Foucault appelle l'« *ethos* philosophique », lequel consiste à « échapper à l'alternative du dedans et du dehors » : « [I]l faut être aux frontières », écrit encore Foucault³⁷. Les comparatistes lui emboîtent le pas en situant leurs enquêtes sur des frontières linguistiques, génériques, ou encore thématiques. À propos des comparatistes, Julien Gracq écrit :

On se sent estime et sympathie vraie, à l'heure de l'Europe unie, pour ces perceurs de frontières, qui jettent des ponts entre des rives qui séculièrement s'ignorent – même si c'est parfois plutôt pour la perspective que pour la circulation³⁸.

Parallèlement à son éloge, Gracq place ici un garde-fou. Il ne s'agit pas de donner forme à un joli cadre, mais de créer des passages, des espaces pour le mouvement. Ainsi le corpus établi par le comparatiste peut se révéler plus ou moins porteur selon qu'il est plus ou moins apte à la « reliance ».

Vers la « reliance »

L'homme aux mille ruses donna aux hommes sa rame et une leçon

Ulysse plantant sa rame en terre établit une « reliance » entre deux mondes. Ce mot n'existe pas comme équivalent d'un terme grec, ni même comme mot répertorié dans les dictionnaires français. C'est un mot inventé par le sociologue Marcel Bolle de Bal et repris fructueusement par Edgar Morin³⁹. On le retrouve également sous la plume de François Cheng, car il rejoint son idée du « dialogue », lequel est une « reliance » accomplie dans le langage qui oblige l'homme – au sens où l'on dit que

36 Extrait de l'article « Doctrine » [en ligne], disponible sur le portail lexical du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) [<http://www.cnrtl.fr/>].

37 Michel Foucault, *op. cit.*

38 Julien Gracq, *Lettres I*, Paris, José Corti, 1994, p. 177.

39 « Cette notion de reliance, j'en avais besoin : cela me paraît de plus en plus évident... » (Edgard Morin, cité par Jean-Louis Le Moigne, « Edgar Morin, le génie de la reliance » [en ligne], *Synergies monde*, n° 4 [2008], p. 177 [<http://gerflint.fr/Base/Monde4/lemoigne.pdf>].

l'on peut être l'obligé de quelqu'un ou de quelque chose, à « dialoguer [...] à tous les niveaux du vivant, depuis les éléments jusqu'à la Transcendance⁴⁰ ».

Les finalités de la littérature comparée pourraient être résumées par ce mot de « reliance », rejoignant ainsi un attribut inhérent à la littérature selon Marc-Alain Ouaknin :

Le rôle de la littérature serait cette possibilité par les mots d'explorer cette énigme du lien de ce qui ne va pas toujours ensemble et que l'on fait tenir ensemble, les hommes et les choses, les hommes et les animaux, et les hommes entre eux, jusqu'à ce chacun avec lui-même⁴¹.

Ce n'est pas seulement parce qu'il est un des premiers textes disponibles de la littérature mondiale que *L'Odyssée* est un texte fondateur de la littérature et des analyses littéraires. Construit avec des analepses, mêlant différentes *mimesis*, interrogeant la question de l'identité culturelle, du statut de l'autre, introduisant l'étrange, définissant des aventures, instaurant tous les registres, du tragique à la satire, du rire sardonique d'Ulysse aux larmes de Pénélope, le récit des aventures d'Ulysse donne matière à la théorie littéraire pour la multitude des siècles à venir. Mais la littérature comparée s'inscrit peut-être tout particulièrement dans ce que l'épopée mentionne sans le retenir, le voyage d'Ulysse aux confins de son existence et du texte. Ce seuil à partir duquel Ulysse sort de nos imaginaires, s'apprête à entrer dans la vieillesse, est pour nous une invitation au déploiement de la littérature comparée, un soutien à son avènement. Plutôt que de se clore sur lui-même, l'un des premiers grands récits de la littérature occidentale s'achève sur la nécessité de l'ouverture. Après son premier voyage, Ulysse ajoute une nouvelle boucle à son destin dont le centre est Ithaque, traverse de nouveaux mondes, des centres d'autres civilisations, des Ithaque étrangères d'où d'autres Ulysse partiront sans retour. La littérature comparée s'épanouit dans cette seconde boucle qui dessine le symbole de l'infini.

Ce signe pourrait-être un symbole pour la « reliance », des lignes formant cercles, mais des cercles ouverts, des liens qui n'entravent pas... Et cette « reliance » nous mène à des seuils, le point où les courbes se rencontrent, l'espace où se noue le rapport intime entre deux mondes, la pièce qui articule les deux branches du compas de la comparaison. L'intitulé d'une étude comparatiste fonctionne comme un seuil pour aborder les œuvres du corpus, un seuil symbolisé par la légende d'Ulysse envoyé par les dieux là où l'on avait si peu l'idée de la mer que sa rame serait prise pour une pelle. Chaque intitulé inventé par un comparatiste, ce « véritable emblème », cette « marque de fabrique de la démarche comparatiste », selon une formule de Frédérique Toudoire-Surlapierre⁴², rejoue cette histoire de traversée entre deux mondes et de frontière percée par un bout de bois itinérant.

Le seuil n'est en aucun cas un miroir, aussi ne s'agit-il pas de rabattre une œuvre sur une autre, comme si l'on taillait une rame pour en faire une pelle. Le seuil, dans l'aventure d'Ulysse, c'est sa semelle. Telle est en effet l'origine du mot seuil, la *solea*,

40 François Cheng, *op. cit.*, p. 71.

41 Marc-Alain Ouaknin, *op. cit.*, p. 43.

42 Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 43.

qui permet au héros de parcourir l'immensité des terres afin de comparer sa rame avec une pelle. À l'exemple d'Ulysse, le comparatiste doit chausser des sandales, c'est-à-dire se mettre en mouvement, partir en quête de nouvelles perspectives, car sa finalité, à l'opposé de toute « forme de sédentarisation⁴³ », a pour constante « la circulation, le déplacement⁴⁴ ». Quant à la nature poétique, éthique, politique, anthropologique, des résultats de son enquête, elle dépend du seuil choisi et de la manière dont chaque œuvre se laisse aborder par ce seuil et réagit avec lui. Ainsi du bout de bois, qui, selon qu'il évoquera la rame ou la pelle, la massue des guerriers, le gnomon des cadrans solaires, le tuteur des jeunes arbustes, la poutre des toitures, un retable du Moyen Âge... orientera différemment les champs des questionnements esthétiques, éthiques, existentiels, ontologiques, politiques, arpentés par la littérature comparée.

En guise de conclusion

Par rapport à l'épisode homérique qui a servi de fil conducteur à notre étude, nous sommes à une autre extrémité du temps. La grécité est devenue Empire romain, puis Occident... Le monde s'est élargi... avant de rétrécir... sa rotondité a refermé l'insondable infini sur une totalité qui rend nécessaire un déplacement de l'imaginaire. L'interconnexion dans laquelle nous vivons ne rendrait plus possible l'aventure d'Ulysse. Partout dans le monde, on a l'idée de la mer et des champs... L'homme hypermondialisé croit pouvoir se représenter tous les lointains... Mais nous comprenons l'histoire de la pelle et de la rame. En cela le monde est encore habitable, en cela il renvoie encore à l'infini dont nous avons besoin pour sortir de nous-mêmes. « Être homme veut dire : Être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter⁴⁵ », écrit Heidegger. L'habiter, le bâtir, nous rattachent à un lieu. À un lieu et non à un espace abstrait et des zones interchangeables. Dans l'horizon cauchemardesque d'un monde uniforme, où l'ici et l'ailleurs ne seraient plus en partage, les espaces ne seraient plus portés par des lieux. Seule régnerait une masse indistincte... Pour Frédérique Toudoire-Surlapierre, le nouveau concept de « glocalisation », « modèle qui tient compte des contraintes de la globalisation tout en privilégiant le local et en préservant les spécificités », « pourrait bien constituer un exemple à suivre pour le comparatisme⁴⁶ ». Or il nous semble que le comparatisme n'a pas besoin d'un tel exemple parce qu'il est lui-même aujourd'hui une modalité de l'habiter. Par définition le comparatisme relève du global et du local, et à la lourdeur du mot « glocalisation » nous préférons celui déjà évoqué de « reliance » – avec sa légèreté d'entrelacs – et revenir une fois encore au seuil.

43 La formule est de Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque idées), 2012, p. 43.

44 *Ibid.*, p. 45.

45 Martin Heidegger, « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (Tel), 1998 [1958], p. 173.

46 Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 40.

« N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir⁴⁷ », écrit Gaston Bachelard. Il est des hommes qui ont appris à se blottir sur des seuils. Cheng, Bianciotti, Magris sont des figures parmi d'autres de ce repli sur une ouverture. Ils sont pour le comparatiste une projection littéraire de leur pratique « scientifique ». Chaussés de leurs semelles de pèlerin, ils bâtissent dans une langue, un parcours, une œuvre, le refuge hospitalier de tous les ailleurs dont ils sont porteurs. Le mot « seuil » a fait le même parcours, depuis la semelle contenue dans son étymologie jusqu'à « la pièce de bois qui forme la partie inférieure de l'ouverture d'une porte » qu'il désigne depuis. C'est par ce nouveau bout de bois que s'achève notre étude, qui voudrait avoir montré pourquoi la littérature comparée réalise l'essence de la littérature comme lien des hommes entre eux, tel qu'Homère l'a mis en abyme dans son dernier chant.

⁴⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005 [1957], p. 19.

Références

- ANQUETIL, Gilles et François ARMANET, « Nommer le bonheur a quelque chose de sacrilège » [en ligne], *Le Nouvel Observateur*, 26 décembre 2008 [<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20081226.BIB2714/nommer-le-bonheur-a-quelque-chose-de-sacrilege.html>].
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005 [1957].
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- CASSIN, Barbara, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Éditions Autrement (Les Grands Mots), 2013.
- CHENG, François, « Discours de réception à l'Académie française (19 juin 2003) » [en ligne], *Académie française* [<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-francois-cheng/>].
- , *Le Dialogue, Une passion pour la langue française*, Paris / Shanghai, Desclée de Brouwer / Presses littéraires et artistiques de Shanghai (Proches lointains), 2002.
- CHEVREL, Yves, *La Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2009.
- DEGUY, Michel, *Gisants*, Paris, Gallimard (NRF / Poésie), 1999 [1985].
- DION, Robert, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIEZ (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec / Francfort, Nota Bene / Iko-Verlag, 2002.
- DELBART, Anne-Rosine, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Francophonies), 2005.
- DE TOLEDO, Camille, *Visiter le Flurkistan ou les Illusions de la littérature monde*, Paris, Presses universitaires de France (Travaux pratiques), 2008.
- DU BELLAY, Joachim, *Les Antiquités de Rome. Les Regrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? [1984] » [en ligne], *Nouveau millénaire, défis libertaires* [<http://1libertaire.free.fr/Foucault17.html>].
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GRACQ, Julien, *Lettrines I*, Paris, José Corti, 1994.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (Tel), 1998 [1958].
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte (Poche), 2004.
- LE MOIGNE, Jean-Louis, « Edgar Morin, le génie de la reliance » [en ligne], *Synergies monde*, n° 4 (2008), p. 177-184 [<http://gerflint.fr/Base/Monde4/lemoigne.pdf>].
- MAGRIS, Claudio, *Utopie et désenchantement [Utopia e disincanto]*, Paris, Gallimard (L'Arpenteur), 2001 [1999].
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Zeugma. Mémoire biblique et déluges contemporains*, Paris, Points (Essais), 2013.

- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Littérature comparée et comparaisons » [en ligne], *Vox poetica / Société française de littérature générale et comparée* [<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/comparaisons.html>].
- PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Folioplus classiques, 2012 [1942].
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1964].
- , *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1996 [1964].
- SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996 [1922].
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, *Notre besoin de comparaison*, Paris, Orizons, 2013.
- WISMANN, Heinz, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque idées), 2012.



Le « principe archaïque de la richesse » ou le vouloir comme possession dans *Mammon* de Robert Alexis

THIERRY DURAND

Marc à Nadine : « Tu vas remuer des forces qui te dépassent. »
[...]

*Moreau : « J'avais tué, sans réfléchir, à l'unisson de forces qui, depuis
mon arrivée au Cambodge, m'instruisaient par contagion. »*
— Robert Alexis¹

À la fin de son roman intitulé *Mammon*, Robert Alexis fait dire au personnage principal, Bertrand Moreau : « Il faut être entrepreneur, financier, industriel, scientifique, il faut aimer l'argent, il faut grâce à l'argent se donner les moyens de sa haine » (*M*, 266). Publié chez José Corti en 2011, *Mammon* se présente comme un conte sur le vouloir. Davantage, l'élucidation de la nature véritable de la volonté y constitue non seulement le développement progressif de la fiction imaginée par Alexis, en l'occurrence l'aventure rapportée par le personnage principal, mais aussi le dire de la fiction, sa facture, notamment dans la manière dont l'auteur, ancien étudiant de philosophie, convoque ou évoque écrivains et penseurs, comme s'il s'agissait de faire de l'écriture aussi le recensement des représentations de ce vouloir dans l'histoire de la pensée. Tout se passe comme s'il y avait ainsi, dans *Mammon*, le double dessein de bâtir à la fois le récit de la quête d'un bien qui fascine et celui de l'origine véritable de cette fascination elle-même, de lier, en quelque sorte, le singulier et l'universel. De fait, le véritable objet du roman est l'exploration d'une volonté « voulant » aussi bien que « voulue », qui définit l'écrivain, son personnage et son lecteur dans leur commune condition d'êtres vivants et désirants. Or, cette ambition nécessaire de se correspondre, de penser vraiment volontairement, de vouloir ce qu'on veut – dont on retrouve par ailleurs la trace passionnée dans les rares entretiens d'Alexis lui-même –, le roman la place sous la fascination de la

1 Robert Alexis, *Mammon*, Paris, José Corti, 2011, p. 15 et 113. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par l'abréviation *M*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

figure mystérieuse d'un démon, Mammon, dont le regard, est-il dit dans *La Bible*, est toujours tourné vers le bas, vers la terre et jamais vers les cieux. Le refus de « la nauséuse insignifiance du juste milieu² », qui anime l'écriture alexienne depuis ses premières publications, se trouve repris ici dans un itinéraire initiatique qui conduit le désir actif de possession du personnage principal à la révélation d'une possession démonique qui le comprend, et ce, non pas dans le contexte d'une critique vertueuse attachée à dénoncer la perversité de l'« avoir », mais dans celui, de nature tragique, de ce que l'auteur appelle ailleurs le « grand jeu³ » et qui n'est autre que la volonté se voulant elle-même à travers le désir individuel.

Mammon est l'entrelacement de deux récits : d'une part, l'histoire ancrée dans notre présent, dans notre actualité, de la rencontre entre un homme d'affaires puissant, Bertrand Moreau, et une journaliste, Nadine, dont un article vient de provoquer le suicide d'un ministre nommé Chastel (« petit château » auquel s'opposera plus tard l'imposante demeure du personnage principal), dont la réputation d'homme intègre et honnête a été ternie par une faute récente ; d'autre part, le long récit hypodiégétique que Moreau fait à Nadine de sa quête d'un trésor de rubis durant les toutes dernières années de la présence française en Indochine, entre la défaite de Cao Bang en 1951 et celle de Dien Bien Phu en 1954. Moreau, dont on apprend plus tard qu'il est la source anonyme qui a permis à Nadine de discréditer Chastel, promet à la journaliste des dossiers encore plus destructeurs si elle consent à écouter son histoire et ses mille et une péripéties. D'une certaine façon, et nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin, c'est bien la vie elle-même que Moreau offre à Nadine dans ce renversement des mille et une nuits. Nadine accepte l'invitation de Moreau et se rend à son château.

De Moreau, on ne sait pas grand-chose. Selon Jacques, le photographe qui travaille avec Nadine, il s'agit d'un homme mystérieux, d'une éminence obscure du monde politico-financier. De Nadine, nous savons dès les premières pages du roman qu'elle est « volontaire », plutôt solitaire, « une âme incomparable, supérieure, presque monstrueuse » (*M*, 17) : « Elle n'hésiterait pas à pousser ses victimes du haut d'une falaise » (*M*, 196), dit Marc, le rédacteur en chef et amant de la journaliste. Il la définit par ces mots : « Immoralité, amoralité, vice, dépravation, cruauté » ; il y a en elle, ajoute-t-il, quelque chose de « répugnant » (*M*, 17). Après la publication de son article sur Chastel, qu'elle fait paraître en dépit des fortes réticences de son journal qui mesure prudemment les risques et profits attachés à la divulgation d'une telle affaire, Marc – dont le nom se rapproche de celui de Mars qui évoque la stratégie militaire en opposition à la fureur de l'Arès grec et, en l'occurrence, de Nadine (peut-être un écho de la Nadja de Breton⁴) –, juge prudent de rompre avec

2 Robert Alexis, *Nora*, Paris, José Corti, 2010, p. 54. Le dégoût des narrateurs alexiens pour la mesure et l'exigence qui les portent à excéder toute forme de modération rapproche la quête d'Alexis de la mystique athée de Georges Bataille : « La joie, l'amour, la liberté détendue se lient en moi à la haine de la satisfaction » (Georges Bataille, *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1973, p. 249).

3 Robert Alexis, *ibid.*, p. 122.

4 André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972.

elle, professionnellement et affectivement. Transporté par la sensualité de la jeune femme, par sa « haine insondable » et ses « gestes venus du fond des âges » (*M*, 17), il décide, calculateur jusqu'au bout, de ne lui annoncer la nouvelle qu'après avoir couché avec elle une dernière fois.

L'histoire que raconte Moreau commence en 1951. Il est alors un jeune lieutenant nationaliste et « patriote convaincu » (*M*, 40). Après la défaite de Cao Bang, il décide de poursuivre le combat au sein du Groupement de commandos mixtes aéroportés (GCMA) qui vient d'être créé, organisation militaire qui a réellement existé et qui, excédée par l'abandon de l'Indochine par les autorités politiques de la métropole, décide de mener la lutte différemment, notamment en s'attaquant aux points de ravitaillement du Viet-Minh à la frontière cambodgienne. Moreau fait ainsi la connaissance du commandant Pfeiffer, officier chargé du recrutement au sein du GCMA et véritable point de départ de l'aventure du jeune lieutenant Moreau. C'est au « Chalet », une boîte de nuit sélecte – l'entrée offerte par Pfeiffer étant une sorte de prime de mission –, qu'il est transporté par la vue d'une rivière de diamants qu'une femme porte à son cou. Moreau raconte ainsi l'épisode à Nadine :

Le bijou eut l'effet d'un sortilège, comme une clé privée depuis longtemps de sa lourde serrure instruit des rêves sans matière pour les réaliser, ou des nuées, dans l'aube d'une promenade, qui donnent aux ruines couvertes de ronces l'illusion des splendeurs anciennes. Je venais de trouver une terre généreuse où pourrait s'enraciner ma vie (*M*, 52).

C'est peu après son arrivée au camp reculé où il a été affecté que Moreau apprend l'existence d'un trésor de rubis, caché par les moines des temples environnants pour éviter qu'il tombe aux mains du Viet-Minh. Une course meurtrière pour la possession du trésor s'engage alors entre Moreau et Waclawek, personnage rustre, mais redoutablement instinctif et sans identité véritable – il a volé son nom à un mort de Cao Bang. Le récit que Moreau fait à Nadine est le compte rendu rétrospectif de son cheminement vers la maturité ou l'élucidation du désir éveillé au Chalet.

L'excès, la perte

L'éveil du désir ou du vouloir de Moreau, la révélation de l'« heureuse évidence » (*M*, 52) comme il le dit lui-même à Nadine – c'est-à-dire ce qui s'impose sans justification, sans « pourquoi » –, se produit dans un étrange mélange de vanité, de fête et aussi, à travers l'image du collier « serré » au cou de la femme, de servitude. Le début du récit souligne un « effondrement du monde » (*M*, 52) qui donne au luxe affiché par la petite communauté du Chalet l'aspect orgiaque d'un gaspillage aristocratique sans profit ou contrepartie. Les prémisses de l'aventure s'inscrivent, de plus, dans le cadre singulier de la « petite histoire », celle d'une Indochine qui veut rester française, une histoire dépassée par la grande et dont les derniers acteurs brillent d'un éclat d'autant plus gratuit pour le lecteur que les circonstances font ressortir leur désœuvrement et leur absence de finalité au regard du cours du monde. On passe d'une guerre dérivée par rapport à la grande Histoire présente ici sous la forme de l'irréversible décolonisation du monde après le deuxième conflit mondial, à la dérive seconde d'une guerre officieuse dans une guerre déjà perdue, puis au

sein de ces détours labyrinthiques, à la poursuite, encore dérivée par rapport à des objectifs déjà eux-mêmes désavoués et clandestins, d'un trésor caché.

Les critiques Jacques Rivière et Ariel Denis⁵ insistent sur cette « recherche du temps perdu⁶ » qu'est le roman d'aventure : Rivière écrit que l'aventure est ce « dont on aurait pu se passer⁷ » ; Ariel Denis définit le récit d'aventure comme une « fête de la narration » et un « tro[u] de l'histoire »⁸. On retrouve ce vide dans *Mammon*. S'il constitue, certes, l'espace de liberté nécessaire à la possibilité de l'aventure, il fournit surtout le contexte de la première prise de contact du lecteur avec un désir ou une volonté brute, gratuite et sans justification autre que celle de l'évidence heureuse et comme à côté de l'histoire utile, que cette dernière soit celle des grands événements ou, dans une perspective plus hégélienne, le travail du négatif au service de l'absolu.

Or, la description de ce temps excessif et perdu trouve son illustration non seulement dans le caractère détourné et souterrain de l'action rapportée par Moreau et dérivée, on a vu comment, à plusieurs degrés, mais on la devine aussi dans la fabrication du roman lui-même sous la forme d'une accumulation intertextuelle qui convoque toute une écriture de la quête à travers ses figures référentielles. *Mammon* est une véritable bibliothèque, en effet, et le roman se lit aussi bien comme la totalisation de toutes les aventures que comme le récit d'une seule. Tout se passe comme s'il y avait, chez Alexis, le double objectif de faire à la fois le récit de Moreau et celui, par l'écrivain, de l'achèvement de toutes les aventures. Le trésor recherché est ainsi à la fois un trésor de rubis mais aussi l'objet véritable de toutes les quêtes qui l'ont précédé : le trésor « pur », libre de toutes les déterminations particulières dictées par une histoire particulière.

D'une part, la structure linéaire du récit, l'exotisme d'une nature sauvage, hostile et prodigue, l'importance de la quête ainsi que le contexte conflictuel établissent *Mammon* comme le type même du roman d'aventure⁹ ; d'autre part, les multiples références littéraires et philosophiques, que l'auteur a voulues manifestes, soulignent la volonté d'Alexis de « conscientiser » sa propre écriture, d'écrire en quelque sorte la « logique » du roman d'aventure au terme d'une quête qui traverse non seulement ses propres œuvres passées – *Mammon* peut être considéré, en effet, comme une œuvre plus consciente que les romans précédents de l'auteur – mais aussi toutes les écritures de l'aventure, faisant ainsi de *Mammon*, dans une totalisation qui souligne à la fois conscience et dépassement, l'aventure de l'aventure : quoi d'autre, par conséquent, sinon l'aventure du vouloir lui-même, du désir qui motive toute histoire et se cache derrière tout trésor. Se trouvent ainsi convoqués, directement ou indirectement, Homère, Marlow (*Faust*), Shakespeare (*Hamlet*), Milton (*Paradise*

5 Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue française*, n° 53 (mai 1913), p. 748-765 ; Ariel Denis, « Roman d'aventures », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 20 (1989), p. 169-173 ; voir également Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 [1982].

6 Ariel Denis, *ibid.*, p. 170.

7 Jacques Rivière, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 273.

8 Ariel Denis, *art. cit.*, p. 170.

9 Jean-Yves Tadié, *op. cit.* ; Ariel Denis, *art. cit.*

Lost), Goethe (*Faust*), les frères Grimm (*Le Joueur de flûte de Hamelin*), Dumas (*Le Comte de Monte Cristo*), Verne (*Les Indes noires*), Wells (*The Island of Dr. Moreau*), Conrad (*Heart of Darkness*), Malraux (*La Voie royale*). Autant de références qui sont manifestes dans le choix des noms, des situations ou des ouvrages mentionnés par le personnage principal. Diverses philosophies de l'existence, de Spinoza à Bataille, en passant par Nietzsche, Hegel et Bergson, sont elles aussi présentes, ainsi que l'histoire contemporaine (avec l'Indochine) et notre actualité politique, notamment à travers le suicide de Chastel (ce qui n'est pas sans rappeler celui, en France, du premier ministre sortant Pierre Bérégovoy en 1993), jusqu'à l'inclusion des manifestations les plus récentes du capitalisme dans la provocation évidente que représente, au sortir d'une grande crise financière en 2011, une exhortation jubilante à faire de l'argent. Il y a, dans *Mammon*, la volonté d'aller au fond des choses, de dire le fin mot de l'histoire en les dépassant toutes. Loin du voyage « donquichotesque », désenchanté et mélancolique, dans un monde déserté par les grandes quêtes, c'est au contraire le retour de la vie à l'aventure que proposent Alexis à son lecteur et Moreau à Nadine.

Or, cette aventure totalisée de toutes les quêtes et transportée comme par accumulation à l'extrême pointe du savoir littéraire, philosophique, religieux, politique et sociologique, penché sur l'énigme du vouloir, se tourne – on a envie de dire avec Nietzsche, selon quelque « antique instinct¹⁰ » – vers l'archaïsme de la figure mythique et démonique de Mammon. Ce n'est pas un hasard si le supérieur de Moreau, celui qui lui offre la soirée au Chalet, s'appelle Pfeiffer, nom qui rappelle le joueur de flûte ensorceleur des frères Grimm, *Der Pied-Pfeifer von Hamelin* et, à travers lui, celui d'Ulysse et des sirènes dont Blanchot parle si bien dans *Le Livre à venir*.

Matérialité et bassesse du désir

C'est la matière, la terre, qui apparaît au lecteur comme le principe premier du désir ou du vouloir alexien dans l'itinéraire initiatique de Moreau. L'élucidation du désir se déroule dans la forêt cambodgienne, dans la « hylé » qui, comme l'indique Robert Pogue Harrison¹¹, désignait en grec à la fois la forêt et la matière. C'est à ce retour à un vivant matériel et intemporel – qui rappelle l'« immobilité d'éternité » de *La Voie royale*¹² de Malraux, mais aussi les forêts du Congo de *Au cœur des ténèbres* – que le roman introduit son lecteur. Moreau présente cette matière sous la forme d'une cruauté aveugle et indomptable, contagieuse et contraignante, aussi bien créatrice que destructrice et qu'il nomme également « possession ». Il nous invite à comprendre cette dernière à l'image du collier, comme une servitude sensuelle, virale, comme la vie prise et prenante. De fait, l'insistance sur la matière situe le vouloir dans une nature naturante et « naturée » : tout est nature, tout est vie selon la nature, y compris la production de la nature et de la vie dans sa représentation.

10 Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, 1950 [1882], paragr. 110.

11 Robert Pogue Harrison, *Forest – The Shadow of Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

12 André Malraux, *La Voie royale*, Paris, Grasset, 1930, p. 99.

Cette approche matérialiste de la vie se manifeste clairement dans le récit, notamment à travers l'utilisation du mot « gemme ». Son étymologie renvoie à « bourgeon », à « excroissance », donc à une poussée végétale qui fait écho aux « gemmes rouges de jus¹³ » des grenades de Paul Valéry, mais surtout, dans le contexte du récit d'Alexis, à la luxuriance des forêts cambodgiennes, comme si le lecteur était invité à voir dans la fortune colossale de Moreau la même nécessité que celle qui gouverne le monde végétal : les gemmes sont les rubis, bien sûr, mais le dictionnaire indique que le même mot est utilisé pour désigner le suc résineux de certains arbres. On est ainsi amené à y retrouver par contiguïté la sève laiteuse (le latex) des forêts d'hévéas grâce à laquelle Moreau va bâtir son empire commercial. À travers le minéral, la matière brute, « gemme » souligne ainsi l'origine obscure, fascinante et hylétique du désir et, par suite, le matérialisme du vouloir illustré par la triple poussée destructrice et créatrice à l'œuvre d'abord dans la jungle cambodgienne, ensuite dans le constant dépassement interprétatif du récit de Moreau et, finalement, dans le roman entier, c'est-à-dire dans l'écriture alexienne qui procède par convocation et dévoration des précédentes illustrations et grilles interprétatives du roman d'aventure.

Dans la quête qui lie terre, nature et vie, d'un côté, et conscience, de l'autre, et qui ne les sépare que selon cette prérogative ou fatalité humaine que constitue la représentation, le récit de Moreau et celui d'Alexis apparaissent au lecteur comme le combat incessant de l'apollinien et du dionysiaque, c'est-à-dire comme l'expression d'un vouloir qui est à la fois la revendication d'une totalité maîtrisée parce que représentée, et toujours à nouveau le dépassement ou le transperçement de la belle enveloppe de cette forme ou représentation. C'est de cette rupture de l'équilibre par le retour constant du vouloir destructeur – forme de monisme de la volonté – que Moreau fait l'expérience comme individualité soumise au devenir de sa nécessaire contestation. Son récit apparaît ainsi au lecteur comme la relance incessante d'une contestation intérieure qui convoque pour dépasser toutes les strates narratives ou représentations qui figent son identité. Là où Schopenhauer, autre référence du récit, ne voit qu'esclavage au sein du vouloir-vivre – « Une puissance qui n'est pas tendance : le vouloir en tant qu'il est dénué de finalité », écrit Clément Rosset¹⁴ –, cette représentation de la volonté comme esclavage demande, elle aussi, à être contestée chez Alexis à partir d'une conception héroïque ou souveraine du vouloir-vivre comme dépassement. Ainsi, la contestation dont *Mammon* est la mise en œuvre, celle dont Moreau raconte sa propre prise de conscience à Nadine, est tout à fait différente de la quête du désir assourdi ou étouffé dans la représentation esthétique et *sub specie aeternitatis* de Schopenhauer. Le dépassement alexien n'est pas le sujet désinvesti, mais la conscience éveillée, à la recherche du déséquilibre, lucide dans sa participation à ce que Moreau appelle le réel. De fait, débarrassée de tout caractère suprasensible, de toute métaphysique, la quête des gemmes devient, dans le roman, le symbole de ce qui est donné à un regard tourné enfin vers ce

13 Paul Valéry, « Les grenades », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 146.

14 Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 67.

qui compte, vers le bas, c'est-à-dire vers le seul et vrai trésor, celui de notre être matériel démythisé. C'est ce dressage du regard qu'Alexis a voulu mettre en œuvre dans *Mammon*, celui de l'auteur lui-même comme celui de son lecteur, vers la terre, c'est-à-dire vers le réel qui est vouloir.

Moreau décrit la nature comme une lutte sans répit pour « chaque pouce de territoire » : « Une lutte spectaculaire » et menée au « hasard » (M, 105). Le « réel », explique-t-il à Nadine, est un « pullulement [...] l'univers affranchi du verbe » (M, 106), une lutte sans « principe supérieur », sans « intelligence fondatrice » et « non sa représentation à travers le filtre des accommodements culturels » (M, 105). Dans un entretien, Alexis définit le roman comme « une intuition à portée heuristique¹⁵ ». « Heuristique », qui signifie « découverte », doit ici être entendu littéralement : le roman d'Alexis vise à soulever le voile, à dépouiller le désir ou le vouloir des « accommodements culturels », c'est-à-dire des couches ou strates narratives successives, pour le retrouver comme vérité première. À travers un véritable processus de réduction, qui rappelle la quête de l'intention originelle de l'être-au-monde des phénoménologues, le roman alexien se présente comme une « défictionnalisation » de l'existence. Alexis déclare ainsi que raconter une histoire ne l'intéresse pas¹⁶ ; son but est, au contraire, d'engager le lecteur ou la lectrice à bousculer ses limites à travers des scénarios transgressifs et « transvaluateurs », puis à s'affranchir à leur contact, par contagion, de leur identité établie et des forces aussi bien psychiques que sociales qui contribuent à la substantification de l'identité. « Il y a une force qui nous traverse », explique Alexis, « un désir d'autre, une force d'altération »¹⁷.

Contingent et cruauté : le désir même

Comme dans plusieurs autres romans d'Alexis, c'est la hiérarchie et l'efficacité militaire qui constituent le fond martial d'ordre, de discipline, d'efficacité et de dépense utile dont doivent se défaire les personnages de l'auteur (Moreau et l'armée, Nadine et Marc). C'est de cet ancrage qu'ils doivent se défaire pour que commence la fascination dont le récit est la lente initiation. La redécouverte d'un pacte immémorial avec l'archaïque, avec l'obscur et souterrain Mammon, représente ici l'injonction à la fois impersonnelle et individuelle au dépassement de ce qui est, au devenir innocent et incessant de création et de destruction que le lecteur apparente, à l'image de la nature tout entière, à la volonté de puissance. « Pourquoi les arbres d'une forêt vierge luttent-ils entre eux ? Pour le "bonheur" ? – Pour la puissance¹⁸ ! », déclare ainsi Nietzsche.

15 Définition extraite de l'entretien que Robert Alexis a accordé à Francesca Isadori, dans le cadre de l'émission de radio *Plateforme* diffusée sur France Culture le 26 octobre 2011.

16 Benoît Legemle « Entretien, Robert Alexis » [en ligne], publié dans *Le Matricule des anges*, n° 97 (2008) et reproduit sur le site Internet des Éditions José Corti [<http://www.jose-corti.fr/titresfrancais/Figures-alexis-entre.html>].

17 Extraits de l'entretien accordé le 26 octobre 2011 par Robert Alexis à Francesca Isadori, dans le cadre de l'émission de radio *Plateforme* diffusée sur France Culture.

18 Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1903, t. 1, p. 90.

La lucidité de Moreau s'ouvre peu à peu à cette cruauté de la vie. Il comprend qu'il « exist[e] en chaque être une aimantation inverse aux puissances de l'installation, une force qui command[e] au changement... et au crime ». Le crime, ajoute-t-il, « nourr[it] la vie aussi bien que l'amour » (*M*, 112) ; le crime fait « de la place », déclare Moreau en écho à sa volonté, qu'il partage avec Nadine, de faire « place nette » – lucidité dont son récit, fait *a posteriori* et adressé à Nadine, constitue par ailleurs une invitation par contagion à une pleine conscience dans le contexte du monde de Nadine, notre monde actuel. Or, la cruauté n'est pas ici le ressentiment, une haine de personne à personne, réactive et envieuse, mais la volonté de destruction inhérente à toute création qui s'affirme sans se déterminer contre et qui ne peut s'affirmer, hors calcul, que comme saut dans l'inconnu et dépassement de ce qui est ; cela selon le seul principe d'une plus grande intensité du désir en accord avec la vie saisie comme volonté au sein d'une volonté universelle. À travers le parcours initiatique qui ramène Moreau au réel et redresse ou retourne le regard du lecteur, c'est bien l'ensauvagement de ce dernier qu'Alexis a en vue. Retourner au réel signifie ici le retour à une forme d'instinct, à une forme de noblesse de la force, que Moreau appelle « haine » et que l'auteur comprend comme un raffinement du vouloir. Alexis est à son lecteur ce que Pfeiffer est à Moreau : la tentation orphique d'un retournement possible qui est aussi l'éclatement de l'identité stable de tous les jours.

Une telle approche du désir ou un tel mouvement extatique n'est donc pas celui de l'abandon à une puissance pleine et infiniment supérieure (on pense à la joie du mystique, par exemple), mais est à la fois la mise en forme du désir de possession active, apollinienne, et la dévastation de la mort révélée comme absence de finalité, de sens (possession passive), constant renouvellement de la limite et nécessité du dépassement « à hauteur de mort » : « J'étais près de m'éteindre, j'étais également au plus près de la vie » (*M*, 142), déclare Moreau. Le désir alexien représente ainsi l'intensité du vécu au sein d'un réel que l'auteur identifie à un vouloir-vivre sans objet autre que celui de son dépassement sans cesse relancé. Dans le cadre de l'émission *Plateforme*¹⁹, qui souligne l'intérêt vital de l'écriture pour Alexis, celui-ci déclare ainsi rechercher dans sa vie comme dans ses livres des expériences de manquement à soi, des instants où le cœur vient à manquer, des fulgurances arythmiques qui brisent la régularité des battements cardiaques – ce que Bataille appelle pour sa part extase ou souveraineté – et qu'il illustre sous la forme du marcheur qui, dans la nuit, manque la crête du trottoir : « Si, dans la nuit la marche du trottoir se dérobe sous mon pied, un court instant le cœur me manque : j'ai une faible idée de l'absence de Dieu » (*M*, 229). Seules comptent, pour Alexis, ces expériences qui prennent place dans un présent perpétuel « sans égards pour l'origine et la destination » (*M*, 119). À l'image de Søren Kierkegaard

19 Émission de radio diffusée par France Culture le 26 octobre 2011.

(dont il s'inspire très probablement pour l'une des épreuves de son personnage²⁰) et de toute une littérature existentialiste de la situation-limite (« l'homme ne prend conscience de son être que dans les situations limites », écrit Karl Jaspers²¹), seuls l'expérience des confins, le risque couru par une existence singulière, le saut dans l'inconnu, « un saut en parachute, l'annonce de la disparition d'un proche, quand, durant un seul instant, cèdent les défenses qui nous protègent du monde » (*M*, 114) peuvent éclairer la véritable cruauté de l'être-au-monde.

La non-dialectique du cœur qui manque

L'anti-hégélianisme est au cœur de *Mammon*. Alexis précipite le lecteur dans un non-savoir, l'abîme dans une expérience de la contestation de soi que révèle le dialogue implicite de Moreau et de l'auteur lui-même avec toute une tradition philosophique qui met en opposition vouloir et substance. Contre le roman d'aventure par excellence, celui que Jean-Yves Tadié appelle le « roman d'aventure métaphysique²² », c'est-à-dire la *Phénoménologie de l'esprit*²³, qui promet le « savoir absolu » comme ultime trésor, la panique méthodique qu'est *Mammon* se présente comme l'antidote. Ainsi, qu'il s'agisse de religion, de raison, d'ordre ou d'entendement, de perception ou de multiplicité offerte à la certitude sensible, le récit de Moreau est construit comme un parcours à rebours de la dialectique hégélienne. Au négatif, qui est constitutif du sujet hégélien, s'oppose ici la contestation destituante du sujet alexien. L'« ennemi personnel » de Robert Alexis (l'expression est de l'écrivain lui-même) est ainsi tout autant le savoir absolu de la dialectique hégélienne, telle qu'elle nous est explicitée dans la *Phénoménologie*, que l'idéal ascétique du « grand tout » oriental qu'Alexis fustige lors de son passage à *Plateforme*. Il n'y a pas de philosophie ou de sagesse possible dans le repos, pas de dimanche de la vie, pas d'ataraxie. De fait, à l'aventure occidentale, finalisée et métaphysique que représente le monument hégélien, Alexis oppose l'exotisme ou l'hétérogénéité d'un roman d'aventure tragique. Le chemin de la volonté conduit ainsi Moreau de l'identification à l'État comme savoir absolu (le patriote) à l'entendement qui divise (le naturaliste qu'il devient d'abord lorsqu'il arrive au camp), puis à la perception (la luxuriance), et enfin à la certitude sensible (l'éclat exceptionnel de telle ou telle plante dans le hasard de son surgissement). Il s'agit là d'une critique du « système » en général, qui n'est jamais, reproche Moreau, une « modification de l'existence » (*M*, 129), à la différence de l'expérience intérieure promue ici et qui correspond à ce que l'auteur appelle une « déconstruction organisée²⁴ » du sujet contre « la pensée désincarnée »

20 « Être joyeux au-dessus d'un abîme de soixante-dix mille brasses d'eau, et à des milles et des milles de tout secours humain, voilà qui est grand ! Nager au bord en compagnie de baigneurs, ce n'est pas le religieux » (Søren Kierkegaard, cité par Emmanuel Mounier, *Introductions aux existentialismes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 40).

21 Karl Jaspers, *Autobiographie philosophique*, Paris, Aubier, 1963.

22 Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 5.

23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1939-1941, 2 t.

24 Benoît Legemble, *art. cit.*

qui ne « touche » pas « aux fondations » (*M*, 129). C'est cette dimension existentielle qui caractérisait déjà l'écriture de Bataille dont Alexis est parfois très proche : « Les édifices grandioses » de la philosophie « se font peut-être en partie au moins au détriment de la vie du philosophe²⁵ ». Si Mammon est le dieu de la richesse et de l'accumulation des biens, certainement un aspect du dieu incarné dans notre actualité la plus scandaleuse, il apparaît dans le récit d'Alexis surtout comme la nouvelle figure de Dionysos, dieu de la dépense et du crime contre l'équilibre et la conservation, contre le « confort d'une maison cernée de clôture » (*M*, 146). La richesse ne prend ainsi tout son sens dans *Mammon* qu'au sein d'une économie générale du vouloir comme totalisation et dépense sacrificielle. C'est la découverte lucide de ce rythme ou de ce jeu que Moreau identifie à la nature qui l'amène, selon des détours métonymiques, à rejeter le nihilisme, l'utopie communiste, ainsi que l'égalitarisme démocratique et la fuite ascétique dans le « grand tout » auquel il oppose le « grand jeu » dont l'illustration la plus saisissante est la visite du temple de Vat Angkor par Moreau.

Le « grand tout » est la dernière épreuve du cheminement spirituel du personnage. Le chef spirituel de la tribu des Péars, où l'a conduit sa recherche des rubis, enjoint à Moreau de rejeter son individualité comme une apparence fausse et insignifiante, de « rejeter un monde fait d'images » (*M*, 213) pour se perdre dans le « grand tout ». Mais une telle voie ne satisfait pas Moreau : « Pourquoi une telle mise en scène ? », demande Moreau. « Pourquoi fabriquer le récit étape par étape de la libération de l'âme alors qu'il eût été si simple qu'elle soit d'emblée dans le Grand Tout ? » (*M*, 236). À l'image du monde tel qu'il apparaît à l'homme, le désir est un récit qui exige au contraire une incarnation multiple. On retrouve ici les forces nietzschéennes (voire darwiniennes) qui, jusque dans le corps individuel, manifestent chez Alexis la vie comme pulsionnelle, c'est-à-dire comme intensité et volonté de puissance. L'autorité s'expie et le désir qu'Alexis met ici directement en rapport avec l'écriture du récit est celui d'une contestation infinie à laquelle Moreau et Alexis lui-même se trouvent contraints sans pouvoir en affranchir leur individualité dans une « sensation océanique », pour reprendre l'expression de Romain Rolland²⁶. Le « Grand Tout », le « non-moi » : « Ils sont souhaités par le sage, mais ils effraient ce dont le sage est fait : la matière et les courants qui la traversent, la vie qui réclame son lot d'énergie et de déséquilibre » (*M*, 237). À l'image de l'auteur lui-même, Moreau refuse la sagesse de Wat-Samorai (*M*, 249) et parle de l'impossibilité d'oublier le monde « objectif », celui du « moi » qui se détermine contre ce qui l'entoure, en concurrence avec les autres, sans que cette concurrence ne soit pour autant autre chose que l'intensité associée au tremblement de l'être entier en présence de la mort.

25 Georges Bataille, *Œuvres complètes XI*, Paris, Gallimard, 1988, p. 13.

26 Expression tirée d'une lettre de Romain Rolland à Freud ; voir Henri Vermorel, « Présence de Spinoza dans les échanges entre Romain Rolland et Sigmund Freud » [en ligne], Conférence organisée par l'Association Romain Rolland (Paris, 31 mai 2007), *Étude rollandienne*, n° 18 (2007) [http://www.association-romainrolland.org/image_etudes/PDF/etude18.pdf].

Point de retour : jubilation athée

Moreau, à l'image d'Alexis lui-même, « veut savoir d'où viennent les acteurs » (M, 106). S'il fallait désigner le centre qui attire le roman, son ultime point de fascination, ce qui veut en lui et le possède (ce que l'auteur appelle « la capacité médiumnique » de l'écriture²⁷), c'est vers les pages consacrées au temple de Vat Angkor qu'il faudrait situer ce point. Au centre de l'aventure – c'est-à-dire d'une matière vivante se détruisant et se recréant sans cesse et sans dessein, dé-dialectisée et s'affirmant comme la volonté ravageante et innocente de destruction de ce qui est –, on trouve l'absence de sens, c'est-à-dire la mort comme nexus du réel. Moreau décrit Vat Angkor comme « une spirale de villes bruyantes et de forêts profuses » (M, 77) gravitant autour d'une chambre funéraire. Au centre du récit, la mort dont il est dit, dans *Nora*, qu'elle rend tout « aux énergies confuses de la matière » et permet de « tout recommencer »²⁸. À Vat Angkor, la mort se manifeste comme le non-savoir de l'origine, dissimulé sous une accumulation de nature (les figuiers des ruines) et de culture (les religions, le récit d'aventure). La mort est la sourde pulsation de la déesse matière. La référence aux temples, en particulier à Vat Angkor, ainsi qu'à la chambre cachée aux regards, se rapporte bien sûr à la quête du trésor qui est, lui aussi, dissimulé, mais en souligne surtout le caractère sublimé, déplacé par rapport au véritable trésor du récit, qui est celui du recommencement éternel ou du retour de la vie se sacrifiant à la vie. Le trésor, en somme, c'est la volonté universelle se sachant et se voulant en l'homme lorsque sa lucidité traverse enfin l'épaisse couche de fabulation religieuse, littéraire et philosophique qu'il fallait cependant, à la manière d'une théologie négative, convoquer pour s'en défaire. Le trésor est la vie dans son non-sens même, la vie qui affirme, comme on peut le lire chez Nietzsche : « Je suis ce qui doit toujours se surmonter soi-même »²⁹. Et le récit de Moreau consiste à faire de cette nuit ramenée au jour, au moins pour une aristocratie luciférienne, un principe vital fondé sur une nécessité aveugle et contraignante dont la seule évidence fournie aux élus, « grâce » de la matière, est, à l'image de la révélation de Moreau au Chalet, l'expérience généreuse et purement intensive d'une plus grande volonté de puissance. C'est là le pacte vital et biographique, ancré de façon conséquente dans sa philosophie du vouloir, que l'auteur lui-même désire sceller avec ses lecteurs. L'importance du monde vécu à la fois comme réalité matérielle objective et suprême vanité constitue le principe fondamental de la communauté aristocratique de Moreau. Sa manifestation est lisible aussi bien dans la cooptation de Nadine en qui Moreau a reconnu une « âme supérieure » que dans le rapport qu'Alexis désire nouer avec ses lecteurs – communauté de joueurs en quête de déséquilibre, communauté dont il n'est pas certain que l'explosion soit purement livresque.

27 Entretien accordé le 26 octobre 2011 par Robert Alexis à Francesca Isadori, dans le cadre de l'émission de radio *Plateforme* diffusée sur France Culture.

28 Robert Alexis, *Nora*, op. cit., p. 87 et 137.

29 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Livre de poche, 1972 [1885], p. 141.

Une déflagration d'écriture : ainsi parlait le Dr Moreau

« À force de désir, à force de haine, désirer autre chose pour nous que ce qui est » (*M*, 266). C'est sur cette éthique exaltée du dépassement, mesuré à sa puissance de destruction et de création, que se termine le récit, mais aussi sur la remise à Nadine des dossiers qui vont lui permettre de remettre en cause « le devenir même de la société » (*M*, 268), une société décrite comme corrompue par un désir vicié. Alexis reprend ici la métaphore camusienne de la maladie « qui rongait [le corps social] de l'intérieur » (*M*, 268), mais au profit d'un nietzschéisme plus entier que celui de Camus. Certes, on ne saura pas si Nadine va utiliser les informations pour révéler la corruption et, à la suite de Mammon, apporter sa pierre à Pandémonium, ou si, au contraire, elle va s'en servir pour accéder à la classe des profiteurs. Moreau perdra tout si la journaliste décide, comme il le souhaite avec insistance, de publier les papiers. Mais c'est justement dans le but de jouer le jeu du vouloir jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à son extrême nécessité, son *amor fati*, que le riche financier a choisi Nadine : « L'homme qui joue, qui est extatiquement ouvert au dieu Dionysos, à ce dieu amorphe qui forme et qui joue, ne vit pas dans l'arbitraire vagabond d'une liberté inconditionnée³⁰ », écrit Eugen Fink dans un commentaire de Nietzsche. « Il est participant dans le jeu du monde et il veut profondément le nécessaire, c'est-à-dire ce qui fait changer le destin³¹. »

Le récit de Moreau apparaît donc au lecteur sous l'aspect d'une performance dont il faut aussi parler : il ne s'est jamais agi de raconter une histoire ; on le comprend, cela n'intéresse ni Moreau, ni Alexis qui définit son « lecteur idéal » comme celui qui « ne s'arrête pas au récit ». Il y a, dans *Mammon*, une intention didactique qui s'adresse aussi bien à Nadine qu'au lecteur. Moreau voit en Nadine une porteuse de virus, une journaliste insensible qui agit moins par esprit de justice que par haine, une haine impersonnelle à la mesure de la passion de Moreau lui-même pour les rubis. Là où Marc, on s'en souvient, ne voit chez Nadine que la folie d'une démesure qui excède la mission d'information d'un journalisme utile, Moreau, au contraire, reconnaît chez elle la distinction qu'il revient à des « gens supérieurs » (*M*, 192) d'incarner par haine de ce qui est, sans raison autre que la nécessité du dépassement³². C'est cette haine encore confuse, mais dont Nadine est suffisamment consciente pour vouloir l'élever à « des hauteurs permises par un maître spirituel » (*M*, 35), déclare le narrateur dans les premières pages du roman, qui fait d'elle l'élue aux yeux de Moreau. C'est une passion commune de maîtres pour la dépense, certes encore impensée et confuse chez Nadine, qui explique l'affinité de Moreau à l'endroit de la journaliste et son dessein de l'amener à la conscience de soi d'un désir qu'elle partage sans encore le savoir avec son hôte. Non pas, comme chez Schopenhauer, pour que la représentation esthétique en

30 Eugen Fink, *La Philosophie de Nietzsche*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 241.

31 *Id.*

32 Nietzsche écrit : « Vouloir se conserver soi-même est l'expression d'une situation de détresse, d'une restriction de la véritable pulsion fondamentale de la vie, qui tend à l'expansion de puissance et assez souvent, dans cette volonté, elle remet en cause et sacrifie la conservation de soi » (Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, paragr. 349).

émousse la puissance, mais parce que la souveraineté que recherche aussi Nadine est inscrite, selon Moreau, dans le désir ramené à son intensité authentique, c'est-à-dire se voulant enfin lui-même selon sa nature.

Mais là n'est pas le plus essentiel. En effet, à la diégèse déjà double de la rencontre Moreau/Nadine s'ajoute cet autre niveau auquel il a déjà été fait allusion, celui par rapport à quoi les deux autres ne sont que des prétextes et qui prend la forme d'une transmission de l'auteur à son lecteur. Pour Alexis, l'écriture n'est ni plus ni moins que la volonté de former par contagion une communauté de maîtres, aristocratique et acéphale, de « nature supérieure », pour reprendre l'expression du *Gai Savoir*³³ : une incarnation de l'affirmation du désir comme volonté et force souveraine que Nietzsche définit, par opposition à la nature « vulgaire » qui « ne perd jamais de vue son avantage », comme « plus déraisonnable » : « Dans ses meilleurs moments sa raison fait une pause »³⁴.

Le véritable trésor, c'est bien entendu le sens, la soif métaphysique à laquelle ni la religion ni la philosophie, pas plus que les mythes du roman d'aventure (y compris le savoir absolu de la *Phénoménologie de l'esprit*) ne sont désormais en mesure de répondre. « Un récit : l'expression exacte, une vérité plus sensible que celle des objets et des corps, un lien avec tout ce qui est » (M, 247). L'écriture physiologique d'Alexis est cette ambition démesurée d'une communication avec l'être ; elle réside tout entière dans un geste de totalisation sacrifiée, d'accumulation et de dépense exercées sur une intertextualité littéraire et philosophique dilapidée dans un excès vital, et que le projet littéraire de l'auteur illustre autour de la figure de Mammon-Dionysos, à la fois créateur et corrupteur, « une vérité à la fois coupable et éternelle » (M, 32).

Sans doute y a-t-il, à la fin du récit, une attaque étonnamment morale contre la corruption et l'impossible égalitarisme de nos démocraties. Dans une profession de foi transhumaniste, Moreau indique combien il a contribué au progrès des sciences grâce à son immense fortune. Mais ce qui compte vraiment, ce qui demeure et ce qui doit concerner Nadine selon Moreau, et nous les lecteurs selon Alexis, c'est bien davantage que ces « ruses de la raison », expression utilisée par Moreau lui-même et qui donne aux progrès de l'humanité qu'il vient de mentionner un caractère secondaire, anecdotique, celui d'une moralité qui doit être elle-même remise en cause à partir d'un « égoïsme » fondamental. *Mammon* est bel et bien un roman nietzschéen et Alexis repose la question du *Gai Savoir* : « Comment pourrions-nous bien nous satisfaire de l'homme actuel³⁵ ? » À cette question, Alexis répond, dans son « cinquième évangile », par le prophétisme d'une aristocratie souveraine et praticienne d'une dynamique sacrificielle, tout entière et consciemment soumise au grand jeu de la vie. L'aristocratie alexienne ne fait ainsi que prolonger l'exemple de la nature : là où tout glisse et se confond dans un mouvement infini et surabondant, surgissent çà et là des « éclats de vie » (M, 71), une aristocratie végétale qui tranche avec la « masse

33 *Ibid.*, paragr. 3.

34 *Id.*

35 Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, op. cit., paragr. 282.

des apparitions imprécises » (*M*, 74)³⁶. Et peut-être est-il aussi suggéré par cet auteur qui aime la provocation, que le capitalisme rapace et foncièrement inégalitaire des temps présents puisse être, selon certains, une expression plus proche de la vie, peut-être le premier moment encore convalescent d'une vitalité recouvrée et qu'il s'agirait désormais de rendre consciente de sa fin sacrificielle dans le « grand jeu ». Le jeu « est un des signes essentiels auxquels on reconnaît la grandeur³⁷ », écrit Nietzsche dans *Ecce Homo*. Capitalistes du monde entier, encore un effort³⁸ ; après tout, rappelle Bataille, « la richesse atteint [le joueur] autrement que l'industriel³⁹ ».

36 Tout au long de la quête, au milieu de la jungle et de ses dangers, une récurrence peut surprendre, celle de l'importance que le personnage accorde à la préparation de mets raffinés. Ils sont préparés soigneusement par son serviteur, Khim, avec des herbes et aromates disponibles à foison dans la nature cambodgienne. Si ce raffinement, à première vue incongru, peut contraster avec la cruauté et la brutalité meurtrière du désir qui anime Moreau, il souligne surtout, pour nous, l'étrange complicité de nature et de culture incarnée par le personnage principal. L'ensauvagement n'est pas ici une régression vers la stupeur animale. Contre l'insipide et le juste milieu, contre « cet estomac gâté et cette langue chargée qui non seulement lui ont inspiré le dégoût pour la joie et l'innocence de l'animal – mais lui ont rendu la vie même insipide », écrit Nietzsche, « [il faut] des jeux pour réjouir les regards des dieux » (Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1964, p. 92). La nature est une source de plaisir et d'accaparement chez Moreau qui, certes, la retourne à son avantage, mais seulement pour retourner à elle et y être digéré à son tour.

37 Friedrich Nietzsche, cité par Eugen Fink, *op. cit.*, p. 242.

38 L'idée n'est pas si saugrenue. Elle se rapproche du concept d'inspiration nietzschéenne de « destruction créatrice » employé par Joseph Schumpeter dans *Capitalisme, socialisme et démocratie*, publié en 1942 aux États-Unis. Jean Baudrillard mentionne cette idée à propos de Bataille : « L'idée centrale est que l'économie qui gouverne nos sociétés résulte d'une malversation du principe humain fondamental, qui est un principe solaire de dépense » (Georges Bataille, *Œuvres complètes VII*, Paris, Gallimard, 1976). « Toute l'histoire du capital », se demande Baudrillard, « n'est-elle qu'un immense détour vers sa propre catastrophe, vers sa propre fin sacrificielle ? Car enfin, on ne peut pas ne pas dépenser. Une plus longue spirale entraîne peut-être le capital au-delà de l'économie, vers une destruction de ses propres valeurs, ou bien sommes-nous pour toujours dans ce déni du sacré, dans le vertige du stock, qui signifie la rupture de l'alliance (de l'échange symbolique dans les sociétés primitives) et de la souveraineté ? » (Jean Baudrillard, « Quand Bataille attaqua le principe métaphysique de l'économie », *La Quinzaine littéraire*, n° 234 [1976], p. 4-5).

39 Georges Bataille, *Œuvres complètes XII*, Paris, Gallimard, 1988, p. 107-108.

Références

- ALEXIS, Robert, *Mammon*, Paris, José Corti, 2011.
- , *Nora*, Paris, José Corti, 2010.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1988, 12 vol.
- BAUDRILLARD, Jean, « Quand Bataille attaquait le principe métaphysique de l'économie », *La Quinzaine littéraire*, n° 234 (1976), p. 4-5.
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972.
- DENIS, Ariel, « Roman d'aventures », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 20 (1989), p. 169-173.
- FINK, Eugen, *La Philosophie de Nietzsche*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- HARRISON, Robert Pogue, *Forest – The Shadow of Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1939-1941, 2 t.
- JASPERS, Karl, *Autobiographie philosophique*, Paris, Aubier, 1963.
- LEGEMBLE, Benoît, « Entretien, Robert Alexis » [en ligne], publié dans *Le Matricule des anges*, n° 97 (2008) et reproduit sur le site Internet des Éditions José Corti [<http://www.jose-corti.fr/titresfrancais/Figures-alexis-entre.html>].
- MALRAUX, André, *La Voix royale*, Paris, Grasset, 1930.
- MOUNIER, Emmanuel, *Introductions aux existentialismes*, Paris, Gallimard, 1962.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Livre de poche, 1972 [1885].
- , *La Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *La Volonté de puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1903, t. 1.
- , *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, 1950 [1882].
- RIVIÈRE, Jacques, « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue française*, n° 53 (mai 1913), p. 748-765.
- , *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947.
- ROSSET, Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013 [1982].
- VALÉRY, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1992.
- VERMOREL, Henri, « Présence de Spinoza dans les échanges entre Romain Rolland et Sigmund Freud » [en ligne], Conférence organisée par l'Association Romain Rolland (Paris, 31 mai 2007), *Étude rollandienne*, n° 18 (2007) [http://www.association-romainrolland.org/image_etudes/PDF/etude18.pdf].



Poétique de la rencontre et
« entravement » de la parole critique
au féminin. La présence et le discours
des femmes dans les *Confidences*
d'écrivains canadiens-français (1939)
d'Adrienne Choquette¹

ADRIEN RANNAUD

En 1938, l'écrivaine et journaliste Adrienne Choquette (1915-1973) est chargée de mener une enquête pour le périodique trifluvien *Le Mauricien*. L'enjeu ? Faire découvrir aux lecteurs les écrivains canadiens-français actuels. Pour ce faire, Choquette décide de s'entretenir avec les écrivains qu'elle juge importants pour l'époque. Parus dans les pages du *Mauricien* entre avril et novembre 1938², les entretiens (ou *interviews*) sont ensuite recueillis dans un volume publié en 1939, intitulé *Confidences d'écrivains canadiens-français*³. Inspirée par des modèles français comme Jules Huret, Choquette rencontre trente-trois écrivains et brosse le portrait littéraire de chacun d'entre eux. Elle ouvre la voie à une pratique littéraire et

1 Une version préliminaire de ce texte a été présentée lors du VII^e congrès international *Women in French* qui s'est tenu à l'Université de Guelph du 22 au 24 mai 2014, sous le thème « Femmes et mémoire ». Je tiens ici à remercier Marie-Andrée Bergeron et Marie-Andrée Beaudet des discussions que nous avons eues sur ce sujet.

2 Les entretiens ont été publiés selon cet ordre dans *Le Mauricien* : « Victor Barbeau, Rex Desmarchais, Alfred DesRochers, Jean Bruchési », avril-mai 1938, p. 14 et 42 ; « Mgr Olivier Maurault, Jovette Bernier, Émile Coderre, Odette Oligny, Damase Potvin », juin 1938, p. 14-16 et 32-33 ; « Valombre (Claude-Henri Grignon), Albert Pelletier, Harry Bernard », juillet 1938, p. 18-20 et 31-33 ; « Jeanne L'Archevêque-Duguay, M. l'abbé Albert Tessier, René Garneau, Maurice Hébert », août 1938, p. 12-13 et 31-33 ; « Pierre Daviault, Éva Senécal, Édouard Hains, Léopold Houle, Marie-Claire Daveluy », septembre 1938, p. 16-17 et 32-33 ; « Roger Brien, Moïsette Olier, Raphaëlle-Berthe Guertin », octobre 1938, p. 13 et 32-33 ; « Louis Francoeur, François Hertel, Raymond Douville, Clément Marchand », novembre 1938, p. 12-13 et 31-34.

3 Adrienne Choquette, *Confidences d'écrivains canadiens-français*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1939.

médiatique dont on peut constater les résonances durant toute la seconde moitié du XX^e siècle au Québec – on pense notamment aux entretiens menés par Jean Royer⁴.

Dans la recherche en littérature, l'*interview* bénéficie, depuis plusieurs années, d'un intérêt marqué. Après Roland Barthes et Philippe Lejeune⁵, les historiens de la presse ainsi que les analystes du discours ont permis d'appréhender davantage la scénographie et la fictionnalisation de l'entretien, ce genre hybride jouant constamment sur les points de confrontation et/ou de rupture entre *ethos* auctorial et image d'auteur⁶. À la fois « productrice de savoir », « productrice d'événement » et « génératrice de récit⁷ », l'*interview* se construit selon un rapport au temps qui allie processus mémoriel, échanges autour de l'actualité et projections futures. Saisi comme « épanchement biographique⁸ », l'entretien de l'écrivain l'amène à se souvenir de sa pratique de création, de ses débuts littéraires et ainsi à mieux éclairer son œuvre. S'y élaborent une filiation par rapport à d'autres auteurs, historiques ou contemporains⁹, et une réflexion sur la littérature même.

4 Tout comme Adrienne Choquette, Jean Royer est un homme de lettres dont la production se partage entre poésie, essai et journalisme. Il a réalisé de nombreux entretiens pour la presse, dont plusieurs ont été compilés dans des ouvrages. Citons, principalement : *Pays intimes, entretiens 1966-1976*, Montréal, Léméac, 1976 ; et *Romanciers québécois, entretiens*, préface de Lise Gauvin, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1991.

5 Roland Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 (on lira le texte préliminaire aux entretiens, justement intitulé « De la parole à l'écriture », p. 9-13) ; Philippe Lejeune, « La Voix de son Maître. L'entretien radiophonique », *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980, p. 103-160.

6 On se tournera vers ces travaux : Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (2009) [http://aad.revues.org/662] ; Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty, « Avant-propos », dans Marie Blaise, Sylvie Triaire et Marie-Ève Thérénty (dir.), *L'Interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée (Collection des littératures), 2004, p. 7-25 ; Jean-Marie Seillan, « L'interview », dans Dominique Kalifa *et al.* (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1025-1040 ; Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007 ; Galia Yanoshevsky, « La dimension argumentative de l'entretien d'auteur », dans Vahram Atayan et Daniela Pirazzini (dir.), *Argumentation : théorie-langue-discours*, Actes de la section Argumentation du XXX^e congrès des romanistes allemands (Vienne, septembre 2007), Frankfurt, Éditions Peter Lang, 2009, p. 363-378 ; Galia Yanoshevsky (dir.), « L'entretien littéraire » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 12 (2014) [http://aad.revues.org/1622].

7 Jean-Marie Seillan, *art. cit.*, p. 1034-1040.

8 Sylvie Ducas, « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 12 (2014) [http://aad.revues.org/1698].

9 « Une des dominantes du discours auctorial recueilli tourne notamment autour de la question d'être distingué et de se reconnaître entre pairs, d'inscrire sa singularité dans le pluriel du groupe et de tenir sa propre généalogie littéraire » (*id.*).

À la suite de ces travaux et dans la foulée des récents chantiers sur l'histoire littéraire des femmes¹⁰, je m'intéresserai ici à la présence et au discours des écrivaines dans les *Confidences d'écrivains canadiens-français*. Deux observations préliminaires guident cette perspective. D'une part, l'auteur du recueil est une femme, ce qui, vraisemblablement, ne peut rester anodin dans le Québec des années 1930. Si le métier de journaliste se conjugue tant au masculin qu'au féminin depuis la fin du XIX^e siècle¹¹, pour autant, la différence entre les genres continue de régir le journal, ses discours et ses acteurs. On peut *a priori* avancer l'idée que la scénographie de l'entretien sera corrélée à la construction d'un certain *ethos* féminin et, possiblement, d'une conscience de genre¹². D'autre part, sur trente-trois écrivains interrogés dans le recueil de Choquette, neuf sont des femmes. Loin d'être paritaire, cette proportion fait néanmoins écho au développement d'une multiplicité des voix féminines en littérature durant l'entre-deux-guerres¹³. *Confidences d'écrivains canadiens-français* donne au lecteur la possibilité de saisir cette multiplicité, en levant le voile sur des noms et sur des œuvres majeurs de l'époque.

L'objectif de cette étude est de cerner les modalités et les enjeux de légitimation et de négociation de la parole des femmes dans un contexte d'énonciation qui oscille entre l'intime (le titre du livre en est le marqueur le plus fort) et le médiatique. Quels sont les objectifs poursuivis par Adrienne Choquette dans son enquête ? Comment les romancières, poètes, chroniqueuses répondent-elles ? Quelle scénographie de la rencontre peut-on mettre en relief ? En analysant la posture d'auteur¹⁴ construite,

10 Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004 ; Lori Saint-Martin (dir.), « Voix de femmes des années 1930 », *Voix et images*, vol. 39, n° 2 (2014) ; Chantal Savoie, *Les Femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, Québec, Nota bene (Essais critiques), 2014.

11 Je renvoie ici aux travaux de Chantal Savoie, notamment à son essai *Les Femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, *op. cit.*, qui sert de point de départ à la réflexion.

12 Par conscience de genre, j'entends la perception qu'a un sujet d'énonciation de sa catégorie sexuelle en tant que groupe social et politique. Il s'agit d'une conscience qui lui permet d'asseoir sa place et sa légitimité dans et par le discours, entre conservation des figures « genrées » lui étant associées et volonté de transformer davantage ces mêmes figures dans l'espace public. Pour plus d'information, voir : Eleni Varikas, *La Révolte des dames. Genèse d'une conscience féministe dans la Grèce du XIX^e siècle (1833-1908)*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII, 1986.

13 Voir : Isabelle Boisclair, *op. cit.* ; Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à La Chair décevante. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1 (1987), p. 99-110 ; Lori Saint-Martin, « Voix de femmes des années 1930 », *Voix et images*, vol. 39, n° 2 (2014), p. 9-15.

14 « Posture » étant entendu ici dans le sens que lui confère Jérôme Meizoz, soit la « manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire. [...] En parlant de "posture" d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de textes et des conduites sociales » (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18 et 21).

bien qu'inégalement¹⁵, par la journaliste et l'interrogée, ma lecture envisagera les tenants et les aboutissants du recueil d'Adrienne Choquette, ainsi qu'un certain phénomène d'autocensure qui vient briser, tout en étant concomitant, le dispositif de l'entretien et le projet de l'enquêtrice. Après une explication de l'avant-propos aux *Confidences*, et en suggérant, à la suite de Lise Gauvin¹⁶, la notion de « surconscience littéraire », j'étudierai : le discours au féminin, à la fois celui de la journaliste et celui des interrogées ; les conséquences de ce discours sur la poétique de l'entretien ; et le témoignage que *Confidences d'écrivains canadiens-français* fournit sur les pratiques d'écriture des femmes au Québec en 1939.

« Une cause éminemment civilisatrice » : la surconscience littéraire dans les *Confidences d'écrivains canadiens-français*

Le recueil s'ouvre sur un avant-propos d'Adrienne Choquette qui précise les objectifs du volume et agit comme une profession de foi de la part de la journaliste. Cet avant-propos se distingue par la modestie de l'auteure, qui estime qu'elle n'a fait que peu de choses : « Ce que je lui apporte [au lecteur], ici, ce sont des témoignages, des confidences, des opinions, des jugements. *Mon seul mérite* fut de les recueillir¹⁷. » En termes mécaniques, Choquette se conçoit comme une simple courroie de transmission. Elle reformule ce que Chantal Savoie nomme la « posture de la novice », stratégie discursive favorisant l'acceptabilité de la parole féminine :

Que ce soit par sa jeunesse ou par son statut de débutante, cette posture se manifeste par différentes marques de prudence, de modestie, par la mise en scène d'une conscience qu'a la signataire du peu de poids de sa parole [...] ¹⁸.

La journaliste réduit son action à une tentative de « recollection » de la parole des autres, très souvent plus âgés qu'elle. Néanmoins, cette image d'auteur modeste, volontairement en retrait, contraste avec les objectifs poursuivis. En plus de vouloir faire connaître ces écrivains, de les sortir de la tour d'ivoire qu'ils habitent métaphoriquement¹⁹, Choquette met « ses faibles ressources au service d'une cause éminemment civilisatrice²⁰ ». La tournure superlative accroît le décalage entre la novice et un intérêt qui la dépasse. Quelle est cette cause sur laquelle l'accent est mis ?

15 Comme le rappelle Marie-Ève Thériault, il ne faut pas oublier le double « déséquilibre » qui sous-tend l'entretien entre, d'un côté, « la part langagière de l'écrivain [qui] est généralement plus importante que celle du journaliste », et de l'autre côté, l'« inégalité auctoriale, non seulement parce que le journaliste impose le sujet, mais surtout parce que l'interview n'est constituée que lors d'une seconde étape de retranscription et le plus souvent d'écriture [...] où le journaliste est le seul maître à bord » (Marie-Ève Thériault, *op. cit.*, p. 345).

16 Au sujet de la « surconscience linguistique » : Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Lettres), 2004.

17 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 7 ; je souligne.

18 Chantal Savoie, *op. cit.*, p. 192 ; je souligne. Voir également : Julie Roy et Chantal Savoie, « De la couventine à la débutante : histoire d'une posture littéraire » [en ligne], dans Guillaume Pinson (dir.), « La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique », *Médias 19* [<http://www.medias19.org/index.php?id=318>].

19 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 7.

20 *Ibid.*, p. 8.

Pour qui connaît l'histoire québécoise, l'existence d'une littérature canadienne-française (puis québécoise à partir des années 1960) est l'objet d'un questionnement récurrent qui donne lieu à une bipolarisation de la vie littéraire, culturelle et intellectuelle du pays. Pour certains, la littérature d'ici n'existe pas ; elle est une copie, « une branche robuste²¹ » de la littérature française. Pour d'autres, la consolidation de la littérature participe d'une construction identitaire nationale. En réponse aux fameux mots de Lord Durham, le champ littéraire du XIX^e et du début du XX^e siècle est traversé par l'obsession de donner une littérature et une histoire au Canada français. De sorte que la question de la littérature dans l'espace social fait fréquemment l'objet d'échanges. On pense à Octave Crémazie qui, en 1866, faisait part à l'abbé Casgrain de ses observations sur le statut et les faibles moyens de subsistance de l'écrivain, et sur le manque d'intérêt de la population canadienne-française pour le fait littéraire²².

Ces rapides considérations permettent de saisir plus précisément l'intérêt de la « cause éminemment civilisatrice » de Choquette. Le projet sert à illustrer, par le biais médiatique d'abord, puis la publication en livre, la vie littéraire florissante du pays : « Cette enquête m'aura prouvé que le Canada français est plus riche littérairement qu'il ne l'a jamais été²³. » Ne peut-on pas voir dans le projet la volonté de saluer et d'affirmer sa foi dans l'existence de cette littérature éclosée ? *Confidences d'écrivains canadiens-français* s'ouvre sur un aveu à la fois minimal et grandiloquent de la part de l'enquêtrice : cartographier la littérature d'ici et en témoigner auprès de la collectivité.

Choquette évoque également la mémoire des écrivains, la filiation dans laquelle ils se placent, la conscience de l'inscription de leur production dans un *continuum* : « Nos écrivains savent ce qui a été fait, ce qu'il y aurait à faire, ce qu'ils feront²⁴. » Les écrivains sont placés au sein d'une temporalité qui est caractéristique de tout discours sur la littérature au Québec, depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à la revue *Parti pris* dans les années 1960 : le souvenir des quelques rares monuments, la pauvreté d'une vie littéraire vacillante et l'avenir des lettres canadiennes-françaises à élaborer. Cette triple temporalité est le point cardinal d'un dispositif que je nomme, en faisant un emprunt aux travaux de Lise Gauvin²⁵, la *surconscience littéraire*. On le sait, la littérature canadienne-française se pense et se construit comme un espace problématique, chose dont l'écrivain est conscient et qui joue sur le texte au travers de différentes marques (intertextualité, discours critique sur la littérature et le pays dans un récit fictif, etc.). S'il est continuellement pris par une réflexion

21 Georges Duhamel, « L'arbre et la branche », *Le Figaro*, 4 janvier 1946, p. 1-2, cité dans Robert Charbonneau, *La France et nous*, Montréal, L'Arbre, 1947, p. 26.

22 Octave Crémazie, « Lettre à Henri-Raymond Casgrain du 10 avril 1866 », *Poèmes et proses*, textes choisis et présentés par Odette Condemine, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2006, p. 110-119.

23 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 7.

24 *Id.*

25 La « surconscience linguistique » est la négociation permanente du rapport de l'écrivain à la langue et l'invention de sa propre poétique à partir de cette négociation ; voir Lise Gauvin, *op. cit.*

sur son œuvre littéraire personnelle, l'écrivain québécois – et plus généralement, tout écrivain évoluant au sein de ce qu'on appelle communément une « littérature mineure » – vit également une expérience qui l'amène à considérer l'écriture selon l'utilité d'une construction littéraire commune. L'individuel se fondant dans le collectif et le national, celui ou celle qui écrit sait qu'il est plus que l'auteur de son œuvre : il est auteur de la littérature de son pays. Il est vrai que tout écrivain, où qu'il soit, connaît ce sentiment et ce besoin d'agir dans et pour les lettres ; mais c'est d'autant plus fort à l'intérieur d'un champ hétéronome où l'action littéraire est aussi ardue.

Aussi, le genre de l'entretien permet de révéler et de mettre en scène la surconscience littéraire, phénomène qui est le fondement même du discours métacritique de l'écrivain sur son œuvre et sur celle des autres. Ainsi que le laisse présager l'avant-propos, il est attendu que plusieurs écrivains tiennent un discours sur la littérature nationale, à travers une mémoire *d'avant*, mais aussi dans l'idée de construction d'une mémoire pour *l'après*. L'entreprise que se fixe Choquette, soit la publication complète de ses entretiens dans un volume, et qui agit dans la mouvance de « l'effet recueil » (caractéristique propre au régime médiatique moderne s'il en est une et qui manifeste une tentative de métamorphose du médiatique vers le littéraire) se pense dès lors comme un acte de mémoire qui fera date. Si la journaliste est une courroie de transmission des écrivains vers le public, son avant-propos cerne tout de même les balises d'un projet qui est lui-même conscient de sa fonction dans l'espace du littéraire et tend également à en rendre compte.

Modestie, sensibilités et légèreté de l'écrivaine : le cas de la vocation littéraire

L'avant-propos de Choquette rend également compte de deux choses. Tout d'abord, l'enquêtrice s'excuse et explique ses choix :

Mon enquête a été conduite au hasard, sans autre itinéraire que celui de la fantaisie. Elle ne vise donc pas à figurer un tableau complet de nos lettres actuelles, mais plutôt à présenter à leurs lecteurs et sous le jour de l'intimité quelques-uns de nos meilleurs écrivains²⁶.

La posture de la modestie est toujours présente : Choquette se défend d'avoir opéré par calcul, elle s'est laissé porter par « la fantaisie ». On le verra, Adrienne Choquette, comme les écrivaines qu'elle interroge, s'oppose à toute réflexion de l'ordre du rationnel pour expliquer leur point de vue. Ici, la journaliste refuse le calcul historique proprement masculin au profit d'une « autre lecture²⁷ » des lettres canadiennes-françaises. Pourtant, cette modestie et ce rejet d'un quelconque discours critique se doublent d'une prise de position qui n'est pas dérisoire : conduire le lecteur à examiner la vie littéraire de l'époque par *ses yeux à elle*. Dans un second temps, Adrienne Choquette précise les conditions de l'entretien et son mode de fonctionnement :

26 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 8.

27 Suzanne Lamy, « L'autre lecture », *Québec français*, n° 47 (1982), p. 34-35.

Il sera d'un vif intérêt pour le lecteur d'apprendre comment s'est précisée la vocation d'écrivain de nos auteurs, à quelles sources elle s'alimente, à quelles exigences elle obéit et ce qu'elle prétend imposer. Les mêmes questions ont été posées à chaque écrivain [...]»²⁸.

Neuf écrivaines sont interrogées : Jovette Bernier, Marie-Claire Daveluy, Jeanne L'Archevêque-Duguay, Raphaëlle-Berthe Guertin, Michelle Le Normand, Moïsette Olier, Odette Oligny, Éva Senécal et Françoise Gaudet-Smet. Ce sont surtout des romancières, des poètes, des conteuses et des journalistes²⁹. Si les auteures féminines sont sous-représentées dans le recueil, cela tient aux dynamiques d'une vie littéraire majoritairement masculine, mais aussi à une certaine incorporation par Choquette de ces mêmes dynamiques. La longueur moyenne des entretiens est révélatrice de cette sous-représentation. L'entretien avec une écrivaine tient entre trois et quatre pages ; avec un homme, entre quatre et onze pages. Dans la place qu'elles occupent dans les *Confidences*, les femmes sont minimisées, voire écrasées par les longs témoignages que livrent un Valdombre ou un Alfred DesRochers par exemple.

La journaliste et écrivaine commence l'entretien en contextualisant la rencontre. Parfois, il s'agit d'une anecdote, comme lorsqu'elle retranscrit un échange avec une paysanne au sujet de Jovette Bernier :

Il y a deux ou trois ans, il m'arriva de prononcer le nom de Jovette Bernier devant une jeune paysanne. Comme elle n'avait pas l'air de connaître la poétesse-romancière, je m'étonnai.

— Comment ! vous ne savez pas qui est Jovette Bernier ?

— Jovette Bernier...

— Mais voyons, à la radio...

— Vous voulez dire Jovette de « Bonjour Madame » et celle de l'Illustration ?

Son visage s'éclaira brusquement d'un large sourire.

— En ce cas ! Mais bien sûr que je sais qui est Jovette. Tout le monde d'ici vous répondra la même chose, du reste. Son prénom nous est même si familier que nous en oublions parfois son nom de famille. [...]

Et voilà, point n'est besoin de commentaire³⁰.

Cette anecdote vient servir le choix de Choquette en démontrant, à partir d'une tierce personne, que l'auteure choisie est connue et ancrée dans l'espace public. Parfois, la journaliste décrit le salon dans lequel elle rencontre l'interrogée, comme avec Françoise Gaudet-Smet :

28 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 8.

29 L'histoire littéraire peut, *a posteriori*, remettre en question le choix de certaines écrivaines plus que d'autres. Où sont Simone Routier, Marie Le Franc, Maxine ou Médjé Vézina ? On peut évoquer un possible refus de la part de ces écrivaines ou, dans le cas de Simone Routier vivant en France à l'époque, la difficulté à établir un contact avec elles. Dans le même ordre, Éva Senécal, pourtant retirée depuis 1933 de l'avant-scène littéraire et devenue fonctionnaire à Ottawa, est interrogée. Rappelons que l'enquête est conduite avec fantaisie et que, dans l'esprit de Choquette, dans sa mémoire immédiate au sujet de la littérature, il apparaît que les neuf auteures interrogées sont essentielles dans le paysage littéraire.

30 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 29.

En attendant mon hôtesse, je jette le coup d'œil circulaire qu'une journaliste ne saurait se défendre de lancer dans le cadre où vit une autre femme : des peintures de fleurs, des scènes champêtres, des bois sculptés, des gerbes d'orge et de blé, des meubles rares, des livres, des revues et... des jouets³¹.

On remarquera la complicité entre les deux femmes de lettres, ne serait-ce que par l'intérieur coquet et « féminin » qu'elles pourraient partager. L'enquêtrice veut produire des instantanés, des tableaux vivants illustrant les qualités humaines et esthétiques de l'auteure. Ainsi introduit-elle l'entretien avec Jeanne L'Archevêque-Duguay :

J'aperçois le clair regard, le sourire cordial de Madame Jeanne L'Archevêque-Duguay, debout au seuil de sa porte, qui m'accueille avec sa spontanéité coutumière. Comme il est charmant le tableau de cette jeune femme à qui s'accrochent comme des fleurs trois enfants qui sourient mi-timides, mi-hardis [...] Dans l'atelier de son mari, Rodolphe Duguay, le peintre au talent si robuste, un coin lui est particulièrement cher [à Jeanne] où elle vient souvent à la tombée du jour reposer sa lassitude et suivre de la pensée et du regard le travail de l'artiste qui peint à quelque pas d'elle. Autre tableau charmant d'une intimité reposante et heureuse³².

On pouvait s'y attendre, les femmes sont situées dans l'espace privé, à la maison, dans un salon entouré de leurs enfants ou de leur mari ; loin de la « chambre à soi » qu'appelait de ses vœux Virginia Woolf en 1929³³. Or, cette contextualisation de l'entretien dans la sphère privée, et même dans l'espace en général, ne se retrouve pas dans les entretiens avec les hommes³⁴ ; comme s'il fallait absolument produire des images, provoquer les évocations sensibles pour introduire les écrivaines. C'est

31 *Ibid.*, p. 213.

32 *Ibid.*, p. 99. On remarque la mise en place d'une « opposition pertinente » (Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 16-17) qui vient reconduire, au sein même du couple, un schème de représentation du féminin et du masculin : au « talent si robuste » de Rodolphe Duguay s'opposent la « spontanéité » et la « lassitude » de Jeanne L'Archevêque-Duguay ; une action virile contrebalancée par la passivité naturelle du sujet féminin. Ce type d'opposition traduit bien la structuration et l'incorporation d'un système discursif global qui différencie, catégorise et oppose chaque individu en fonction de son genre.

33 Virginia Woolf, *Une chambre à soi [A Room of One's Own]*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël (Empreinte), 1992 [1929].

34 Seuls deux auteurs masculins ont droit à une mise en espace au début de l'entretien : René Garneau (« Je fais la connaissance de M. Garneau par une belle fin de jour où le soleil dispense un ambre pur sur les pierres du Vieux-Québec historique » ; Adrienne Choquette, *op. cit.* p. 111) et Valdombre, alias Claude-Henri Grignon (« [J]e suis introduite dans le cabinet de travail où l'on ne voit que des livres, des journaux, des manuscrits et des amas de lettres. Dans ce décor, non pas austère, mais plutôt d'une gravité très propice au travail et à l'étude... », *ibid.*, p. 228). On remarquera que Valdombre est présent dans un lieu professionnel, son cabinet de travail, un espace à lui. Quand elle interroge les écrivains masculins, Choquette mentionne davantage leur œuvre, leur contribution à la vie littéraire et culturelle.

aussi, d'une certaine manière, une représentation qui vise à négocier l'acceptabilité du métier d'auteur au féminin. Les exemples de L'Archevêque-Duguay et de Gaudet-Smet montrent que les femmes sont présentées comme écrivaines, mais aussi et surtout comme reines du foyer, mères et épouses, voire comme muses de l'artiste masculin, comme l'illustre la présentation de L'Archevêque-Duguay dans l'atelier de son mari.

La première question posée concerne la vocation littéraire. Tous les interrogés décident d'ausculter cette notion douteuse ; mais ce ne sont pas les mêmes problèmes qui sont soulevés chez les hommes et chez les femmes. Pour les écrivains, le terme de « vocation littéraire » permet d'embrayer vers un métadiscours sur le sens même de l'activité d'écriture. Victor Barbeau fait ricocher la question : « Poseriez-vous cette question, toutes choses égales, à un menuisier, à un ferblantier, à un rémouleur³⁵ ? » Prosaiquement, Harry Bernard concède qu'il n'a jamais eu le goût d'écrire³⁶. Plusieurs (Émile Coderre, Pierre Daviault, Raymond Douville, entre autres) commentent la possibilité d'un tel don. De son côté, Jean Bruchési se cache derrière un « on » impersonnel et disserte sur la mise en récit de la vocation³⁷. La difficulté pour les écrivaines est ailleurs : existe-t-il simplement une vocation littéraire pour les femmes³⁸ ? Au Québec, les cas de Laure Conan et de Blanche Lamontagne-Beauregard attestaient d'une possible vocation. Pour autant, cette dernière, justement découverte par le biais de la surconscience littéraire, était soumise à des enjeux dépassant la romancière et la poète. Conan adoptait « une vocation littéraire à caractère spirituel³⁹ » ; chez Lamontagne-Beauregard, la poésie était régie par des impératifs régionalistes qui, on le sait, servaient précisément l'idéologie de la survivance française en Amérique. Qu'en est-il pour les écrivaines des années 1930 ? L'Archevêque-Duguay donne une réponse claire : « Ma vocation littéraire ! [...] je n'ai que la vocation de maman⁴⁰... » Il faut garder à l'esprit que si le champ littéraire de l'entre-deux-guerres fait la part belle aux femmes, il n'en reste pas moins difficile de concilier ce qui devrait n'être qu'une occupation, un travail sur le moyen terme, avec les fonctions essentielles de « la femme », à savoir être une

35 *Ibid.*, p. 15.

36 *Ibid.*, p. 20.

37 *Ibid.*, p. 43.

38 Le fait même que la question soit traitée différemment est contradictoire avec l'idée de don que porte le terme de vocation. Comme l'écrit Delphine Naudier, « l'idée de vocation qui associe la pratique littéraire à un don laisse à penser que chacun, quelle que soit sa classe sociale, peut devenir écrivain. Selon cette appréciation, hommes et femmes auraient autant de chance d'exercer cette activité » (Delphine Naudier, « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones. Introduction », *Sociétés contemporaines*, n° 78 [2010], p. 5). Voir également : Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes. Modes d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1988)*, Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2000.

39 Marie-Andrée Beaudet, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété : hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et images*, vol. 32, n° 6 (2007), p. 65.

40 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 100.

épouse respectable et fidèle, et une mère dévouée à ses enfants⁴¹. En outre, c'est parce qu'elle est « femme d'artiste » que L'Archevêque-Duguay écrit de la poésie : « Enfin, mettons que je m'oblige à écrire [...] pour mieux comprendre mon mari. Voilà qui regarde beaucoup plus la vocation du mariage que la vocation littéraire, d'ailleurs⁴²... » L'écriture ne peut être envisagée autrement que par le prisme de la situation sociale et de l'héritage des interrogées⁴³.

De fait, les auteures jouent la carte de la légèreté vis-à-vis de l'écriture, comme si leur activité littéraire n'était pas une finalité, mais *un passe-temps*. Pour Marie-Claire Daveluy, la vocation perd le sens sacré qui la caractérise et ne répond qu'à un plaisir personnel et innocent : « À quoi j'attribue ma vocation littéraire ? à rien de très impérieux. J'eusse volontiers passé ma vie à dévorer livres après livres, tout en m'acheminant vers une bibliophilie paisible⁴⁴. » La question fait rire L'Archevêque-Duguay qui trouve ensuite le terme « intimidant⁴⁵ ». Selon Moïsette Olier et Éva Senécal, l'écriture provient d'un besoin, d'un manque qu'il faut combler. Olier explique même que c'est à la suite d'une longue maladie qu'elle plonge dans l'écriture⁴⁶. Reconduisant les clichés hérités du XIX^e siècle sur la « femme auteur⁴⁷ », Senécal lie étroitement écriture et rapport à la nature : « Et puis, j'aimais la nature d'un amour fou, ardent, à me faire oublier que j'avais de la peine quand je m'ennuyais, et Dieu sait si je me suis ennuyée⁴⁸ ! » Pour ces écrivaines, la vocation littéraire n'existe tout simplement pas, elle ne répond à aucun impératif extérieur, ni à un appel divin. Au contraire, elle semble toujours rattachée à l'intimité, à l'envie de parfois sortir d'un quotidien qui, tôt ou tard, les rattrapera.

Tout en rejetant l'idée même d'une vocation, les écrivaines font montre d'une fierté : celle d'avoir accompli une œuvre. La plupart n'hésitent pas à rappeler les étapes de leur formation, leur grande curiosité et le respect acquis auprès des autres au fil des années. Françoise Gaudet-Smet témoigne de ses rencontres et de ses collaborations avec Valdombre (Claude-Henri Grignon), Olivar Asselin et Albert Pelletier, grands animateurs de la vie littéraire et intellectuelle de la première moitié du XX^e siècle⁴⁹. Se détache de ce récit l'impression que Gaudet-Smet a acquis auprès de ces « grands hommes » un certain prestige et une meilleure connaissance de la littérature. Également, la mise en valeur de son réseau a pour fonction de légitimer

41 On ne saurait trop relire, à ce sujet, les études d'Andrée Lévesque et de Lori Saint-Martin : Andrée Lévesque, *La Norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989 ; Lori Saint-Martin, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997 et *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la fiction québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999.

42 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 100.

43 Le recueil de poèmes en prose de Jeanne L'Archevêque-Duguay, *Cantilènes* (Montréal, Beauchemin, 1936), avait d'ailleurs été dédié « à [s]on mari et à [s]es enfants ».

44 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 58.

45 *Ibid.*, p. 99-100.

46 *Ibid.*, p. 181.

47 Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil (Libre à elles), 1989.

48 Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 208.

49 *Ibid.*, p. 214-215.

la position de l'écrivaine. De son côté, sous des dehors délicats, Éva Senécal rappelle qu'elle a reçu des prix internationaux avec des poèmes sortis presque sans effort de son esprit, affichant ainsi un orgueil que le temps et l'inactivité en littérature n'ont pas altéré, même en 1938 et 1939⁵⁰. Si, en tant que « femmes », les écrivaines ont une position particulière dans le champ littéraire, elles n'en demeurent pas moins des agentes décisives, comme l'attestent leurs nombreux prix et leur intégration à des réseaux. Qui plus est, elles s'en targuent et souhaitent témoigner de cette reconnaissance par les autres. Dans l'entretien, on devine déjà la tension qui agite la *persona* de l'auteure : effacée et sûre d'elle ; pas tout à fait écrivaine, mais fière de son œuvre.

De façon exceptionnelle, cette tension est inexistante dans l'entretien de Jovette Bernier. Journaliste, poète, romancière, écrivaine pour la radio, Bernier suit, depuis le milieu des années 1920, une trajectoire sous le signe du mouvement. Son expérience des dynamiques du champ l'amène à jouer avec Choquette lorsque celle-ci lui demande de commenter sa vocation littéraire :

À quoi j'attribue ce que vous nommez ma vocation littéraire ? — D'abord, suis-je sûre d'avoir écrit par vocation ? Et pourrais-je le prouver ? Naturellement, quand on opte pour la plume (plutôt que pour tout autre outil) on se croit plus ou moins appelé par quelque signe cabalistique des dieux qui, au fond, se fichent pas mal de nous. (C'est tout juste s'ils se donnent la peine de sourire quand nous nous prenons au sérieux). Non vraiment. Je crois que c'est d'un coup de tête que je me suis mise à écrire, pour voir ce qu'en dirait la critique parce que l'on m'avait toujours dit que « la critique est un être qui se mêle de ce qui ne la regarde pas », ou encore : « un lecteur qui fait des embarras ». Ce n'était pas vrai. — Et puis, je vous avoue que j'ai écrit aussi, *parce que ça me chantait d'écrire*. D'ailleurs, si je vous disais que j'ai entendu des voix, vous ne me croiriez pas. Je n'ai pas eu de vision non plus. Mais la mer était proche, et le bois aussi, et ce sont eux, je pense, qui m'ont un peu poussé la main. Mais là encore je ne puis jurer de rien⁵¹.

Ici, la question de la vocation est tronquée par un jeu auctorial qui subvertit les codes de l'entretien. Bernier opte pour une réponse qui ressemble à celle donnée par les hommes : elle retourne la question, la décortique, en montre les points faibles et les réponses faciles. Moins naïve que Senécal, moins conventionnelle que L'Archevêque-Duguay et Olier, celle qu'on appelle communément « Jovette » se révèle être une stratégie du champ littéraire. Elle assume le fait d'écrire parce qu'elle *veut* écrire – ce qui éloigne l'auteur du *besoin* ou de la *nécessité* d'écrire – et parce qu'elle y trouve un véritable plaisir. Déconstruisant et invalidant la question, l'écrivaine met en déroute les impératifs nationalistes qui sous-tendraient la vocation de femme de lettres, et rejette le phénomène de la surconscience littéraire, ramenant le rapport à l'écriture à une économie dialogique entre l'écrivain et son texte. Affirmée et un brin éhontée, cette réponse vient confirmer les intuitions de Chantal Savoie, qui voit en Jovette Bernier une écrivaine parvenant à concilier de façon inédite « habitus littéraire au féminin, postures littéraires adoptées et textes

50 *Ibid.*, p. 208.

51 *Ibid.*, p. 30 ; je souligne.

produits⁵² ». En outre, cet entretien se situe dans le déploiement plus général d'une posture d'auteure moderne que cherche à élaborer Bernier à travers l'ensemble de sa production littéraire : la posture de « l'inconventionnelle⁵³ ».

Apories de la critique et autocensure

Le reste des questions posées a trait aux expériences de lecture ayant joué sur l'œuvre ou la perception de l'écrivain interrogé : d'abord, en se souvenant des auteurs ayant fait école au Canada français ; puis, les auteurs français marquants ; enfin, les écrivains étrangers. Les deux premiers points sont souvent abordés communément. En effet, comment parler de littérature canadienne-française sans parler des modèles et influences venant de France ? Peut-on gloser sur les branches de l'arbre sans parler du tronc lui-même ?

Chez les hommes, Colette et Anna de Noailles sont les références féminines françaises qui demeurent, côtoyant ainsi les Racine, Corneille, Hugo, Proust, Bloy, etc. ; des écrivaines contemporaines souvent vantées pour leur rapport à la nature et leur sensibilité⁵⁴. Pour les auteures canadiennes, les écrivains citent généreusement Blanche Lamontagne-Beauregard, Michelle Le Normand et Jovette Bernier, signe d'une reconnaissance par les pairs qui dépasse les catégories de genre traditionnelles et les idées reçues. Par exemple, Émile Coderre confesse :

Nos poètes de valeur ne semblent pas avoir fait école, j'entends d'une façon sérieuse. Mais chacun d'eux a sa personnalité bien à lui et a su marquer notre littérature. Nommons au hasard des dates, des âges et des valeurs respectives : [...] l'imitable et si profondément poète Jovette (au fait, c'est la plus poète de tous et de toutes !)⁵⁵.

De leur côté, les écrivaines citent plusieurs auteurs français ou étrangers, mais rarement des écrivains du pays. Marie-Claire Daveluy « réserve [s]a réponse⁵⁶ ». Bernier est consensuelle : « À la fois, morts et vivants, je les aime tous, parce qu'ils sont mes frères⁵⁷. » Comme nombre des interrogés, Olier parle de Louis Hémon et d'Olivar

52 Chantal Savoie, *op. cit.*, p. 85.

53 C'est Jovette Bernier elle-même qui invente le terme dans une lettre à Louis Dantin : « C'est que je suis bien inconventionnelle, allez [...] » (« Lettre du 16 novembre 1928 », fonds d'archives Gabriel-Nadeau, BAnQ Vieux-Montréal, MSS 177/78). En ce qui concerne la production romanesque et poétique novatrice de Jovette Bernier, je renvoie à mon étude : Adrien Rannaud, « Dire la ferveur de la sensation. Le discours de la sensualité dans *La Chair décevante* et *Les Masques déchirés* de Jovette-Alice Bernier », *Voix et images*, vol. 39, n° 2 (2014), p. 101-113.

54 À ce propos, Harry Bernard dit de Colette : « Elle perçoit peut-être aussi, de façon vague au fond d'elle-même, ce sixième sens assez problématique et mal défini qu'on attribue à certaines espèces animales. Sa phrase voit et elle entend. Elle goûte, elle sent, elle palpe. Tous les sens, chez Colette, sont mis au service de la chose littéraire » (Adrienne Choquette, *op. cit.*, p. 24).

55 *Ibid.*, p. 52.

56 *Ibid.*, p. 58-59.

57 *Ibid.*, p. 31.

Asselin, tout en souhaitant rester « vague⁵⁸ ». La majeure partie des réponses apportées par les écrivaines consiste en une fuite. La réponse de Guertin est éclairante :

- Nous touchons la question épineuse « des maîtres ayant marqué la littérature canadienne » mais Mademoiselle Guertin proteste.
- Pas de réponse ! J'ai peur de cette question comme d'une colle d'examen.
 - Mais pourquoi ?
 - Parce que je n'ai pas qualité pour en discuter. En fait, cela relève de la critique et je ne suis que poète. Non, non⁵⁹ !

Cette posture d'élève (« colle d'examen ») adoptée par la poète est en partie conditionnée par la façon même qu'a Choquette d'aborder le sujet (« question épineuse »), comme si toutes les deux savaient que la question les dépassait. Guertin se coupe de toute prise de position : elle n'a pas la légitimité nécessaire pour traiter le sujet. Cette légitimité s'évalue, selon Senécal, en termes de *compétences* : « Quant aux écrivains qui ont marqué notre littérature, je pourrais difficilement résumer mon idée à ce sujet. Peut-être aussi que je n'ai pas la compétence voulue pour en juger clairement⁶⁰. » Est-ce véritablement un problème de compétence ou, plus précisément, de confiance en elle et d'acceptabilité du propos ?

Un extrait de la rencontre avec Jeanne L'Archevêque-Duguay semble révélateur de la gêne éprouvée par les auteures durant l'entretien, mais également de la mise en scène de cette gêne. Interrogée sur les maîtres de la littérature canadienne-française, l'auteure de *Cantilènes* répond longuement :

On s'aperçoit que pour faire œuvre personnelle, vivante, durable, il ne suffit pas d'avoir de l'imagination et un bagage de rhétorique ; il faut une érudition sérieuse, sans quoi on reste dans les lieux communs et l'inspiration est sans cesse entravée par la pauvreté d'expression. Mes rares loisirs ne me permettent pas de lire sérieusement toutes les œuvres de nos écrivains ; je me garde alors de mentionner qui que ce soit, crainte d'injustice envers d'autres aussi méritants et que j'ignore. J'affirme cependant que l'école des rénovateurs, dans notre littérature qui existe – malgré les broyeurs de noir – se forme lentement mais sur les plus beaux espoirs.

— Bravo !

J'aurais dû me taire décidément. Jeanne Duguay, qui monologuait sans plus songer à moi, me regarde vivement, souriante *mais un peu interdite*.

— Eh bien, continuez, dis-je, vous faites un ardent défenseur de la littérature canadienne.

— ... qui n'a guère besoin de mon plaidoyer. Allons, montrez-moi votre quatrième question⁶¹.

Après avoir largement montré qu'elle était « femme d'artiste » et « mère de cinq enfants », L'Archevêque-Duguay trouve une brèche dans laquelle elle devient « femme de lettres » et « critique ». La posture de la novice inexpérimentée et peu cultivée

58 *Ibid.*, p. 182.

59 *Ibid.*, p. 120.

60 *Ibid.*, p. 209.

61 *Ibid.*, p. 101-102 ; je souligne.

demeure. Cependant, l'écrivaine se prend à affirmer, avec résolution et en sachant qu'elle n'abondera pas dans le sens de certains (les « broyeurs de noir »), que les lettres canadiennes-françaises sont bien vivantes sous la plume des « rénovateurs » – du reste, cela sonne comme une charge adressée à une frange plus traditionnelle du champ littéraire. Durant ce qu'il faut bien appeler une « minute à soi », elle négocie une prise de position somme toute assez banale mais qui, par la rhétorique déployée et dans la réaction de son interlocutrice, acquiert un fort potentiel réflexif et critique. D'ailleurs, brusquée par le « bravo » de Choquette, « un peu interdite », elle devient évasive et amorce la dernière question. Ici, c'est la mise en scène des échanges et des regards, tant chez l'interrogée que chez l'enquêtrice, qui interpelle. Quelle que soit la part de fiction dans cet extrait, Adrienne Choquette n'hésite pas à retranscrire ce qui apparaît comme un malaise. La conscience de genre sous-tend cet échange, ne serait-ce que par cette exclamation presque solidaire de la part de la journaliste, qui salue et encourage le discours de Jeanne L'Archevêque-Duguay. Encouragement vain, puisque la parole féminine, ayant pris conscience de son potentiel, se censure d'elle-même.

L'ensemble de ces non-réponses rend compte du plafond de verre qui demeure à la fin des années 1930 : les femmes peuvent écrire, mais la critique et la métacritique semblent leur être encore interdites. Chantal Savoie a bien cerné, pour le tournant du XX^e siècle, l'émergence d'une critique littéraire s'élaborant à partir de chroniques ou de périodiques identifiés comme étant « féminins »⁶². Si j'adhère à ces conclusions, il reste qu'en dehors de ces espaces consacrés, les femmes de lettres se refusent à prendre position. Les maigres réponses de Le Normand ou Olier, qui n'ont aucune commune mesure avec les longues réflexions de Valdombre ou de Harry Bernard, ne suffisent pas à dissimuler le déséquilibre entre, d'une part, les hommes qui ont tous un avis sur le sujet, et d'autre part les femmes qui esquivent la question ou minimisent leur propre jugement. Le sujet féminin s'exclut lui-même de l'histoire et censure ses propos au sujet des autres. Il y a là un paradoxe entre la négociation de l'acceptabilité de sa production et de sa posture, et l'« entravement » d'une parole critique sur sa propre œuvre et, plus largement, sur la vie littéraire. Or, il me semble que ce paradoxe constitue le ferment de la discontinuité de la trajectoire des écrivaines interrogées. En effet, toutes interrompent ou modifient leur carrière littéraire après une ou deux œuvres. Dans les *Confidences* se dessine chez les femmes la recherche d'une subjectivité par l'écriture, doublée d'un refus du discours littéraire hors des cadres poétiques, romanesques et journalistiques où elles sont, ailleurs, les seules maîtresses à bord⁶³.

62 Chantal Savoie, *op. cit.*, p. 127-165.

63 En cela, j'adhère aux conclusions d'Émilie Théoret qui, en plus de souligner cette fracture entre investissement littéraire et retrait du discours historique, propose de concevoir la modernité littéraire par l'étude de ses échecs, et ce, notamment chez les femmes : Émilie Théoret, *La Poésie des femmes au Québec (1903-1968). Formes et sociologie de la discontinuité*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2013, p. 393-407.

Construit sur le mode de la « confidence », l'entretien semble se prêter à la diffusion d'une parole plus libre, moins retenue. Pourtant, c'est justement parce qu'il s'agit de « confidences », où les écrivaines sont décrites dans leur maison, au plus près de la sphère intime, dans un rappel constant de leur situation familiale (mère, épouse, femme célibataire), qu'elles perdent en partie ce statut de « femme de lettres ». Les interrogées modulent leurs propos, se laissent parfois aller à des considérations globalisantes sur la situation littéraire de la fin des années 1930. Mais très vite, la parole est entravée par la scénographie de l'entretien qui ligote et renégocie le discours des femmes selon trois modalités : la parole directe de l'interrogée ; sa position dans le champ littéraire et dans l'espace social ; et la médiation scripturale d'Adrienne Choquette, consciente des déséquilibres d'un tel dispositif énonciatif, mais aussi de l'action et de l'engagement que peuvent porter ces témoignages. D'ailleurs, l'ouvrage figure une sorte de confidence de la part de l'auteure Adrienne Choquette. À travers un kaléidoscope des vocations et des mémoires littéraires, ce sont sa propre vision de la vie littéraire et sa façon de concevoir les écrivains qui nous parviennent.

En considérant les entretiens à la fois comme documents historiques permettant de comprendre davantage les stratégies de légitimation des agentes du champ littéraire canadien-français des années 1930, et comme monuments rhétoriques et stylistiques illustrant les qualités littéraires d'une femme de lettres de l'époque, la lecture des *Confidences* a permis de valider l'ensemble des thèses développées en histoire littéraire des femmes ces dernières années, à savoir l'émergence progressive d'une voix féminine qui définit ses propres paramètres pratiques et discursifs durant la première moitié du XX^e siècle. Dans un balancement permanent entre modestie et fierté, les écrivaines s'arrogent le droit de se confier dans un format qui rappelle les causeries et le courrier des lectrices présents dans les journaux et à la radio à cette époque. Si l'entretien vise à désacraliser l'écrivain, il se risque également, chez Adrienne Choquette, à une redéfinition du statut de l'écrivaine. L'effet recueil de l'ouvrage accentue cette redéfinition : côtoyant les grands animateurs de la littérature d'alors, les neuf auteures trouvent une place de choix qui confère à leur œuvre et à leur posture une légitimité et une place dans l'action littéraire générale.

En guise d'ouverture, j'aimerais ici resituer la place des *Confidences d'écrivains canadiens-français* dans l'histoire littéraire québécoise sur deux plans. Premièrement, un regard rétrospectif ne peut qu'être frappé de ce que j'appellerai « l'effet conclusion » du recueil. Publié à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, il vient clore la période de l'entre-deux-guerres, décennies fastes où une certaine modernité littéraire, culturelle et médiatique se met en place. C'est également durant l'entre-deux-guerres que se matérialise, avec beaucoup plus de clarté et de flamboyance, la présence des femmes dans l'espace littéraire. *Confidences d'écrivains canadiens-français* souligne ce phénomène, le commémore et en constitue le dernier témoignage. Ouvrage charnière entre deux régimes littéraires, le recueil d'Adrienne Choquette peut être lu comme le support d'une dernière prise de parole de la part d'écrivaines qui, dans les années 1940, se feront plus discrètes. En effet, aux Jeanne L'Archevêque-Duguay, Michelle Le Normand et Françoise Gaudet-Smet succéderont, quelques années après la parution des *Confidences*, les Gabrielle Roy et Germaine Guévremont, entre

autres ; de la première à la seconde génération, d'autres postures, de nouvelles manières d'agir et d'être écrivaine, qu'une étude approfondie des années 1940 et 1950 permettrait de mieux cerner.

Dans une autre perspective, *Confidences d'écrivains canadiens-français* constitue un point de départ pour quiconque s'intéresse à la trajectoire d'Adrienne Choquette. En interrogeant les hommes et femmes de lettres de son époque, l'enquêtrice âgée d'une vingtaine d'années fourbit ses armes et affute son regard en vue de son propre destin littéraire. En effet, de la fin des années 1930 à son décès en 1973, tour à tour journaliste, nouvelliste, romancière, script et réalisatrice pour la radio, Adrienne Choquette observe une carrière riche dont il reste à saisir les incidences : sa production livresque très souvent saluée par la critique et couronnée de prix prestigieux⁶⁴ ; sa participation à la vie culturelle de Trois-Rivières, puis de Québec ; son rôle d'animatrice au sein d'un réseau littéraire féminin principalement composé de Simone Bussièrès, Gabrielle Roy, Alice Lemieux-Lévesque, Médjé Vézina et Jovette Bernier. Il y a, dans cette carrière loin des projecteurs et dans la foulée de son recueil d'entretiens, de grands chantiers pour l'histoire littéraire et culturelle québécoise au XX^e siècle.

64 À titre indicatif, on lira ces ouvrages d'Adrienne Choquette : *La Coupe vide*, Notre-Dame-des-Laurentides, Les Presses laurentiennes, 1978 [1954] ; *Laure Clouet*, présentation d'Adrien Rannaud, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2015 [1961] (Prix du Grand Jury des lettres, 1961) ; *La Nuit ne dort pas. Nouvelles*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1954 (Prix David, 1954).

Références

- AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (2009) [<http://aad.revues.org/662>].
- BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- BEAUDET, Marie-Andrée, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété : hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et images*, vol. 32, n° 3 (2007), p. 59-71.
- BOISCLAIR, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- CHARBONNEAU, Robert, *La France et nous*, Montréal, L'Arbre, 1947.
- CHOQUETTE, Adrienne, *Confidences d'écrivains canadiens-français*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1939.
- , *La Coupe vide*, Notre-Dame-des-Laurentides, Les Presses laurentiennes, 1978 [1954].
- , *La Nuit ne dort pas. Nouvelles*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1954.
- , *Laure Clouet*, présentation d'Adrien Rannaud, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2015 [1961].
- CRÉMAZIE, Octave, *Poèmes et proses*, textes choisis et présentés par Odette Condemine, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2006.
- DUCAS, Sylvie, « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 12 (2014) [<http://aad.revues.org/1698>].
- GAUVIN, Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Lettres), 2004.
- LAMY, Suzanne, « L'autre lecture », *Québec français*, n° 47 (1982), p. 34-35.
- L'ARCHEVÊQUE-DUGUAY, Jeanne, *Cantilènes*, Montréal, Beauchemin, 1936.
- LAVAUD, Martine et Marie-Ève THÉRENTY, « Avant-propos », dans Marie BLAISE, Sylvie TRIAIRE et Marie-Ève THÉRENTY (dir.), *L'Interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée (Collection des littératures), 2004, p. 7-25.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980.
- LÉVESQUE, Andrée, *La Norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

- NAUDIER, Delphine, « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones. Introduction », *Sociétés contemporaines*, n° 78 (2010), p. 5-13.
- , *La Cause littéraire des femmes. Modes d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1988)*, Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2000.
- PLANTÉ, Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil (Libre à elles), 1989.
- RANNAUD, Adrien, « Dire la ferveur de la sensation. Le discours de la sensualité dans *La Chair décevante* et *Les Masques déchirés* de Jovette-Alice Bernier », *Voix et images*, vol. 39, n° 2 (2014), p. 101-113.
- ROBERT, Lucie, « D'Angéline de Montbrun à *La Chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. XX, n° 1 (1987), p. 99-110.
- ROY, Julie et Chantal SAVOIE, « De la couventine à la débutante : histoire d'une posture littéraire » [en ligne], dans Guillaume PINSON (dir.), « La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique », *Médias 19* [<http://www.medias19.org/index.php?id=318>].
- ROYER, Jean, *Pays intimes, entretiens 1966-1976*, Montréal, Léméac, 1976.
- , *Romanciers québécois, entretiens*, préface de Lise Gauvin, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1991.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997.
- , *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la fiction québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999.
- (dir.), « Voix de femmes des années 1930 », *Voix et images*, vol. 39, n° 2 (2014).
- SAVOIE, Chantal, *Les Femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, Québec, Nota bene (Essais critiques), 2014.
- SEILLAN, Jean-Marie, « L'interview », dans Dominique KALIFA et al. (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1025-1040.
- THÉORET, Émilie, *La Poésie des femmes au Québec (1903-1968). Formes et sociologie de la discontinuité*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2013.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- VARIKAS, Eleni, *La Révolte des dames. Genèse d'une conscience féministe dans la Grèce du XIX^e siècle (1833-1908)*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII, 1986.
- WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi [A Room of One's Own]*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël (Empreinte), 1992 [1929].
- YANOSHEVSKY, Galia, « La dimension argumentative de l'entretien d'auteur », dans Vahram ATAYAN et Daniela PIRAZZINI (dir.), *Argumentation : théorie-langue-discours*, Actes de la section Argumentation du XXX^e congrès des romanistes allemands (Vienne, septembre 2007), Frankfurt, Éditions Peter Lang, 2009, p. 363-378.
- (dir.), « L'entretien littéraire » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 12 (2014) [<http://aad.revues.org/1622>].



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Marie-Pierre Bouchard

Université du Québec à Montréal

Marie-Pierre Bouchard termine actuellement son doctorat à l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse, intitulée *Rhétoriques de personne. Conflits des imaginaires juridiques dans les écritures africaines de la violence depuis 1990*, s'inscrit dans le courant droit et littérature et réfléchit aux questions liées aux dynamiques existant entre production, institution et réception des écritures africaines de la violence contemporaine. En 2010, elle s'est vue octroyer une bourse d'études supérieures du Canada Vanier et, depuis 2011, elle coordonne, sous la gouverne de Simon Harel et de François Crépeau, le groupe de recherche « *Out of Place* : Droit, Littérature et Migration », qui a récemment reçu l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Son plus récent article, « *African psycho* ou le spectre de l'Afrique juridique de Lombroso. Subversion et portrait d'un continent présumé coupable », devrait paraître en 2015 dans les *Cahiers ReMix* de la plateforme *Figura*.

Adama Coulibaly

Université Félix Houphouët-Boigny

Détenteur d'un doctorat d'État et membre du GRATHEL (Groupe de recherche en analyses et théories littéraires), Adama Coulibaly est professeur titulaire au département de Lettres modernes de l'Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), où il enseigne le roman africain francophone et la sémiotique narrative. Spécialiste du postmodernisme littéraire, des transferts culturels et littéraires, son champ d'intérêt est étendu à la théorie littéraire et au renouvellement de l'écriture romanesque d'Afrique subsaharienne francophone. Outre une trentaine d'articles, parus dans des revues scientifiques internationales, et la codirection du numéro de la revue *En-Quête* consacré au thème « Intertextualité et transculturalité » (n° 17 [2007]), il a publié, aux éditions L'Harmattan : *Des techniques aux stratégies d'écriture dans la création romanesque de Tierno Monénembo* (2011) ; en collaboration avec Philip Amangoua Atcha et Roger Tro Deho, *Le Postmodernisme dans le roman africain : formes, enjeux et perspectives* (2012), *Je(ux) narratif(s) dans le roman africain* (2013), ainsi que *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures* (2014) ; et, en codirection avec Yao Louis Konan, *Les Écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone* (2015). Il termine actuellement la rédaction d'un livre sur la question des auteurs migrants et la problématique d'une théorie de la mobilité et de la transculturalité dans le roman africain de la nouvelle génération.

Boubakary Diakité

Marquette University, Milwaukee

Boubakary Diakité est assistant professeur de littératures francophones au Département de langues étrangères et littératures de Marquette University à Milwaukee, dans le Wisconsin. Ses recherches portent sur la question de l'oralité dans le roman francophone et sur les écritures migrantes de la postcolonie. Estimant que l'analyse des romans africains accorde la primauté à leur dimension idéologique au détriment du génie créateur des écrivains africains, il propose une piste de relecture des classiques africains. Dans ce cadre, il a participé à de nombreuses conférences où il s'est intéressé à la question de la tradition orale dans l'écriture francophone africaine. Il a publié sur les écrits d'Amadou Kourouma, Amadou Koné, Djibril Tamsir Niane et Cheikh Hamidou Kane. Il travaille actuellement sur un vaste projet de numérisation et de préservation de *Connais-tu mon beau pays ?*, une émission radiophonique sur la tradition orale, diffusée en Côte d'Ivoire entre les années 1970 et 2006.

Mbaye Diouf

Université McGill

Mbaye Diouf est professeur adjoint à l'Université McGill. Ses travaux portent sur les écritures identitaires, les énonciations romanesques postcoloniales et les sémiotiques féminines francophones. Il a publié *Roman féminin contemporain. Figurations et discours* (L'Harmattan, 2014) et codirigé l'ouvrage *Société et énonciation dans le roman francophone (Recherches francophones, n° 3 [2009])*. Il a par ailleurs publié plusieurs articles sur Cheikh Hamidou Kane, Anne Hébert, Léopold Sédar Senghor, Marguerite Duras, Mongo Beti et Fatou Diome. Il coordonne présentement le volume 44 de la *Revue de l'Université de Moncton* (« Sémiotiques du texte francophone migrant. Traversées et langages », à paraître en 2016).

Thierry Durand

Linfield College, Oregon

Thierry Durand est professeur de français au Linfield College dans l'État de l'Oregon. Il a obtenu son doctorat en littérature française à la Washington University à St. Louis. Ses recherches portent sur la littérature française de la deuxième moitié du XX^e siècle, en particulier sur la théorie littéraire de Maurice Blanchot, mais aussi sur les manifestations diverses du tragique dans le roman de l'extrême contemporain.

Xavier Garnier

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Xavier Garnier enseigne les littératures africaines à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Ses travaux portent sur la littérature en Afrique et sur la théorie du roman. Il s'intéresse notamment à la question des littératures en langues africaines et a publié, en 2006, un ouvrage sur le roman swahili. Son dernier livre, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, est paru en janvier 2015 aux Éditions Karthala.

Adeline Liébert

Centre d'études et de recherches comparatistes, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Agrégée de lettres modernes et affiliée au Centre d'études et de recherches comparatistes de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Adeline Liébert enseigne en lycée dans le Nord Pas-de-Calais et s'investit dans les concours français de recrutement des enseignants après avoir été chargée de cours à l'université (Université Paris-Sorbonne – Paris 4 et Université Lille 3). Docteure en littérature comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et intéressée par tout ce qui crée du lien, notamment la traduction et l'interdisciplinarité, elle a publié plusieurs articles sur la littérature des XX^e et XXI^e siècles. Une version remaniée de sa thèse paraîtra en 2016 aux Éditions Classiques Garnier, sous le titre *L'Ici et le Lointain. Formes et enjeux des déplacements avec Magris, Macé...*

El Hadji Malick Ndiaye

Seattle University

El Hadji Malick Ndiaye est diplômé en Sciences de l'information et de la communication et docteur en littérature française de l'Université européenne de Bretagne. Il a enseigné au Département de français de la Columbia University à New York, avant de rejoindre la Seattle University comme maître de conférences dans les programmes de *Modern Languages and Cultures* et *Global African Studies*. Il est l'auteur de critiques et d'articles divers sur la littérature africaine et la philosophie islamique, parmi lesquels : « Abdoulaye Sadi, parhêsia et subjectivation dans le discours intellectuel africain », *Interculturel Francophonies*, n° 15 (2009) ; « Le temps des Toubabs. Racisme et ethnocentrisme dans la réception des écrivains Blancs d'Afrique », *Cahiers de la Revue d'art et de littérature, musique*, n° 4 (2007) ; « Notes sur *Comment philosopher en Islam ?* de Souleymane Bachir Diagne » [en ligne], *Africultures*, 2010 [<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9484>]. Écrivain et poète, Malick Ndiaye est aussi l'auteur du recueil *Altercultures* (2011) et d'*Un Nègre à Tanger* (2013), un pamphlet sur la question raciale au Maroc.

Emmanuel Mbégane Ndour

Université du Québec à Montréal

Emmanuel Mbégane Ndour est docteur en langue et littérature françaises de l'Université Paris-Est depuis 2014. Il a enseigné et travaillé dans le réseau collégial en France pendant plusieurs années. Il poursuit actuellement une formation en pédagogie de l'enseignement supérieur à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent essentiellement sur les littératures francophones (Afrique, Amérique, Antilles). Il a publié des articles sur Léopold Sédar Senghor et Léonora Miano. D'autres sur Derek Walcott et Saint-John Perse sont à paraître. Il travaille, en ce moment, sur la poésie de Senghor, dont il étudie les rapprochements possibles avec la littérature antillaise de manière générale et avec l'œuvre de Saint-John Perse en particulier.

Adrien Rannaud

Université Laval / CRILCQ

Diplômé de l'Université Lumière Lyon 2, Adrien Rannaud est doctorant en études littéraires à l'Université Laval. Sa thèse de doctorat, en cours de rédaction, s'intitule « De l'amour et de l'audace. L'émergence d'une première génération de romancières au Québec (1931-1941) ». Auxiliaire de recherche pour plusieurs projets interuniversitaires d'histoire littéraire et culturelle, il a publié des textes dans *Voix et images*, *Studies in Canadian Literature*, *Les Cahiers Anne Hébert* et divers collectifs. Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), il s'intéresse principalement à la littérature québécoise des XIX^e et XX^e siècles, à l'histoire littéraire et culturelle des femmes, ainsi qu'à la culture médiatique et à l'histoire du magazine au Québec.

Nadège Veldwachter

Purdue University

Nadège Veldwachter est maître de conférences en littératures francophones à Purdue University. Ses recherches portent sur la sociologie littéraire, la mondialisation, l'historiographie postcoloniale et les études sur le génocide. En 2012, elle a publié, aux Éditions Karthala, *Littérature francophone et mondialisation*.

Antje Ziethen

University of Kansas

Antje Ziethen est professeure au Département de français et d'italien à la University of Kansas. Ses recherches portent sur les littératures d'expression française en général ainsi que sur les littératures africaines en particulier, qu'elle analyse au prisme des théories de l'espace, de la diaspora, du transnationalisme, du cosmopolitisme et de la modernité. Elle est l'auteure de *Géo/Graphies postcoloniales. La poétique de l'espace dans le roman mauricien et sénégalais* (Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013).



Résumés / Abstracts

■ Marie-Pierre Bouchard

TOPOGRAPHIE DE LA PERTE. *LA FABRIQUE DE CÉRÉMONIES* DE KOSSI EFOUI OU L'ANTÉTHÈSE D'UNE CERTAINE CARTOGRAPHIE DE LA MÉMOIRE VOLONTAIRE D'UN CONTINENT
KOSSI EFOUI'S LA FABRIQUE DE CÉRÉMONIES : MAPPING A CONTINENT'S WILFUL MEMORY

Résumé

Articulé autour de la notion de « lieu de mémoire », telle que développée depuis les années 1990 notamment par Pierre Nora, et du marché mémoriel qui s'est développé depuis sur les différents sites marqués par le sceau de la violence, cet article propose une lecture de *La Fabrique de cérémonies* (Éditions du Seuil, 2001), deuxième roman du Togolais Kossi Efoui, intéressée à la fois par la logique et la charge sémantique qu'impose le développement de ce nouvel espace transnational. Concrètement, à travers l'étude de la spatialité tant géographique que textuelle mise en scène dans le roman, il analyse les mécanismes par lesquels l'auteur de *La Fabrique* travaille sa (to/typo)graphie de façon à miner la rhétorique des « lieux » qu'il décrit pour mieux imposer les mouvements involontaires de la mémoire d'un territoire qu'il cherche à faire voir.

Abstract

This article is based both on the concept of "memorial" proposed by the likes of Pierre Nora starting in the 1990s, and on the related market that has since arisen on various violence-laden sites. Focussing on Togolese author Kossi Efoui's second novel, his 2001 La Fabrique de cérémonies, this article delves into the logic and the semantics made necessary by the development of this new transnational space. More tangibly, this article calls on the novel's geographical and textual environment to analyse how Efoui uses to/typography to undermine the rhetorical description of his "locales" so as to give way to the involuntary recollections of a place he allows the reader to glimpse.

■ Adama Coulibaly

LITTÉRATURE MIGRANTE SUBSAHARIENNE : L'ETHNOSCOPIE LITTÉRAIRE COMME EXPRESSION DE LA MOBILITÉ DES ÉCRIVAINS DE LA MIGRITUDE
THE USE OF LITERARY "ETHNOSCOPY" AS AN EXPRESSION OF THE MOBILITY OF SUB-SAHARAN MIGRANT AUTHORS

Résumé

À partir de quel appareillage théorique appréhender l'écriture migrante ? Pour répondre à une telle question, cette contribution analyse, à partir de quatre romans, l'écriture migrante africaine subsaharienne. Elle propose, comme appui conceptuel et théorique,

le réaménagement de la notion anthropologique d'*ethnoscape* introduite par Arjun Appadurai (*Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001 [1996]) en *ethnoscopia* littéraire. Sous cet angle, l'écriture migrante dépasse le phénomène de la présence d'écrivains africains en d'autres sphères géographiques ; l'opérationnalité typologique de l'*ethnoscopia* littéraire amène à prendre en compte les facteurs endogènes et exogènes de cette littérature spécifique. Compte tenu de la légitimation qui s'opère en périphérie et de l'élargissement du lectorat au monde, l'écriture migrante de l'Afrique subsaharienne est située, à l'heure de la mondialisation, dans l'entre-deux de la création, avec une modification tant du paradigme des catégories narratives que celui de la représentation elle-même, inscrite dans le mobile, le liquide.

Abstract

In an attempt to identify which theoretical constructs should inform our understanding of migrant literature, this article focuses on four works from sub-Saharan African migrant authors. Anthropologist Arjun Appadurai's concept of "ethnoscape", first introduced in his 1996 Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization, morphs into literary "ethnoscopia" as a conceptual and theoretical tool to assess how migrant literature goes beyond the mere geographical displacement of African authors. Indeed, the topical functionality of literary "ethnoscopia" raises the endogenous and exogenous characteristics of this specific literary corpus. Given their peripheral legitimisation and their broadening readership worldwide, sub-Saharan African migrant writings are becoming a genre of their own, modifying the paradigms for both narrative categories and fluid depiction.

■ **Boubakary Diakité**

« VOIR LE MONDE POUR DIRE L'EXCEPTION ». IDENTIFICATIONS CULTURELLES ET LITTÉRATURES DE LA POSTCOLONIE
POSTCOLONIAL LITERATURE AND CULTURAL IDENTITY : VIEWING THE EXCEPTION THROUGH A GLOBAL LENS

Résumé

Alors que l'historiographie s'accorde à considérer que, dans leur ensemble, les littératures africaines du XX^e siècle se complaisent dans une défense exclusive des traditions locales, cet article propose une analyse de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane comme un commerce du regard. Il démontre comment ce roman de Kane (re)pose la question de l'altérité dans une démarche similaire et peut-être plus complexe que celles des générations du XXI^e siècle, dites de la « postcolonialité » et de la « littérature-monde ». Contrairement aux idées reçues, les écrivains de la génération de Cheikh Hamidou Kane montrent une conscience du monde et une capacité de s'engager dans des combinaisons culturelles qui transcendent la race ou les origines géographiques. Comme toutes les générations d'écrivains, leurs choix révèlent des manières de se voir dans le monde selon des taxinomies qui, en elles-mêmes, expriment la pluralité des orientations que rend possible l'histoire de l'Afrique.

Abstract

*While historiography generally considers 20th-Century African literature as advocating exclusively local traditions, this article focuses on how visual Cheikh Hamidou Kane's *L'Aventure ambiguë* is, (re)investigating otherness in a perhaps more rigorous way than "postcolonial" and "world-minded" 21st-Century authors. Unlike previously thought, Kane and other authors of his generation are indeed attuned to the world and can engage in cultural matters that transcend race and geography. Their choices, much like those of their forebears, illustrate how they perceive their place in the world, based on taxonomic considerations that reflect the many paths shaped by African history.*

■ **Thierry Durand**

LE « PRINCIPE ARCHAÏQUE DE LA RICHESSE » OU LE VOULOIR COMME POSSESSION DANS
MAMMON DE ROBERT ALEXIS

DESIRING POSSESSION, OR POSSESSING DESIRE IN ROBERT ALEXIS' MAMMON

Résumé

Mammon de Robert Alexis est une mise en scène du désir. Dans une fresque ambitieuse qui se veut l'aventure réfléchie de toutes les aventures, Alexis revient d'une manière plus concertée à l'aspiration qui habite ses romans précédents : vivre à la hauteur de la véritable exigence du désir. À l'instar de la jeune journaliste que le richissime Moreau invite dans son château, le lecteur pénètre dans le récit d'Alexis pour être initié peu à peu au matérialisme du désir, à l'égoïsme et au sacrifice qu'il exige dans une nature qui renaît sans cesse au sein de sa destruction même. Davantage qu'une histoire à lire en esthète ou en technicien, l'écriture alexienne se veut ainsi performative : il s'agit de rejoindre une communauté aristocratique dont le roman est la métaphore et dont l'exigence habite puissamment, selon Alexis, chacun de ses lecteurs.

Abstract

In his novel Mammon, Robert Alexis paints a broad fresco that sums up all that is lust. In so doing, Alexis returns more pointedly to the thrust of his other books, heeding the true calling of desire. Much like the young female reporter invited by the wealthy Moreau to his castle, the reader is drawn into the author's narrative and schooled in the materialism of lust and the selfishness and sacrifice it requires in a constantly doomed, yet reborn nature. Beyond its appeal to the aesthete or the technically inclined, Alexis's style is also targeting the aristocratic milieu that it depicts, and which drives its readership.

■ **Xavier Garnier**

POUR UNE GÉOCRIQUE DES LITTÉRATURES EN LANGUES AFRICAINES
A GEO-CRITICAL ANALYSIS OF AFRICAN-LANGUAGE LITERATURE

Résumé

Nous partons de la notion de réseau pour analyser les modalités actuelles de développement des littératures en langues africaines dans le contexte de la littérature mondiale. Contrairement à ce qu'avait pu penser Albert Memmi dans les années cinquante lorsqu'il annonçait, dans son *Portrait du colonisé* (1957), le développement

inélucltable de ces littératures dans le cadre de dynamiques nationales, c'est au niveau transnational que les choses semblent se jouer. La mise en question du lien supposé entre une langue – dite indigène, autochtone, locale ou nationale selon les contextes – et un territoire est au cœur de notre réflexion pour montrer comment cette proximité supposée de la langue et des espaces géographiques est précisément un puissant vecteur de déterritorialisation.

Abstract

Drawing on the concept of networks, this article investigates the rise of African languages in today's global literary landscape. Contrary to Albert Memmi's belief in his 1957 Portrait du colonisé, idiomatic African works have spread transnationally instead of within national boundaries. This article focuses on the expected linkage between a language – be it indigenous, native, local or national – and an area to prove just how strongly conducive to geographic dissemination this proximity can be.

■ **Adeline Liébert**

PROPOS SUR UN BOUT DE BOIS

ABOUT A PIECE OF WOOD

Résumé

Guidée par la rame qu'Ulysse emporta sur son épaule pour un dernier voyage, nous développons une méditation sur les œuvres intrinsèquement comparatistes, leur aptitude à croiser des voix, des langues, des repères anthropologiques dans une poétique du métissage, de l'hybridité. « Zeugmatique » est le nom que nous avons retenu pour cette littérature qui nous amène à interroger le fait comparatiste en lui-même et à analyser le principe de « reliance » qui préside à toute recherche en littérature comparée.

Abstract

Trailing the oar carried by Odysseus on his shoulder for one last journey, our meditation delves into intrinsic comparatist works and their ability to weave voices, languages or anthropological standards in a poetics of blending and hybridity. "Zeugmatic" is what we consider this literature to be, one that leads us to question the comparatist fact itself and to analyse the principle of "reliance" that governs all research in comparative literature.

■ **El Hadji Malick Ndiaye**

APPROCHES CHRONOTOPIQUES DE LA « MIGRITUDE » ET DE LA TRANSCULTURALITÉ

DANS *Le Terroriste noir* DE TIERNO MONÉNEMBO

THE CHRONOTOPE OF TRANSCULTURALISM IN TIERNO MONÉNEMBO'S *Le Terroriste noir*

Résumé

L'analyse de la corrélation temps-espace, telle que suggérée par Mikhaïl Bakhtine, permet de déceler, dans *Le Terroriste noir* (2012), une esthétique du mouvement caractéristique de l'œuvre de Tierno Monénembo. Dans ce roman, le parti pris de la transculturalité s'accompagne d'une éthique de l'engagement cherchant à installer l'histoire de l'Afrique dans la conscience universelle. Cet article s'intéresse à la manière

dont le chronotope du *Terroriste noir* convoque la France et l'Afrique dans leur histoire immédiate grâce à l'exploration de la fameuse bibliothèque coloniale chère à V. Y. Mudimbe. Il s'agit d'abord de montrer comment le récit qui s'appuie sur la quête mémorielle d'un village français apparaît comme une mise à distance de la fixité spatiale et identitaire. Ensuite, l'analyse de ce décrochage dans le temps et dans l'espace révèle le fait colonial non pas comme un anachronisme, mais un élément constitutif d'un discours de résistance postcoloniale.

Abstract

*An analysis of the time-space correlation as suggested by Mikhaïl Bakhtine reveals Tierno Monénembo's characteristic aesthetics of mobility in his *Le Terroriste noir*. In this 2012 novel, his bias for transculturalism is coupled with an ethical commitment to bring African history to the fore of universal awareness. This article focuses on how the novel's chronotope melds French and African history through "the colonial library" so dear to V. Y. Mudimbe. This initially involves showing how narrating the quest for a recollected French village comes across as pushing back spatial fixity and identity. This article then analyses this space-time uncoupling to reveal the nature of colonialism as not so much anachronistic as an expressive component of postcolonial resistance.*

■ Emmanuel Mbégane Ndour

LA SAISON DE L'OMBRE DE LÉONORA MIANO : « RÉCITATION » D'UNE AFROPÉENNE
LÉONORA MIANO'S AFRICAN-EUROPEAN LA SAISON DE L'OMBRE

Résumé

Cet article se propose d'éclairer les procédés par lesquels Léonora Miano tente de construire une identité afropéenne dans son roman *La Saison de l'ombre*. Ainsi, la mobilisation d'un « langage naturel » qui réalise l'accrétion du romanesque et du poétique et qui donne au langage romanesque une littéralité autochtone, constitue une expérience stylistique qui tente d'accomplir cette nouvelle poétique du monde. De même, une « épopée du poétique » contribue à l'élaboration esthétique de cette nouvelle identité à travers une écriture polyphonique et une conception simultanée de l'espace-temps. L'identité afropéenne s'élabore également à travers l'invention de nouvelles métaphores qui reconstituent des territoires existentiels à travers le rêve, une écriture adéquate capable d'habiter la frontière, de tisser de nouvelles identités, afropéennes.

Abstract

*This article looks at how Léonora Miano's novel *La Saison de l'ombre* creates an African-European identity by using a "natural language" that melds fiction and poetry and coats said fiction with a layer of literal authenticity. In her stylistic experiment, Miano seeks to achieve a new world poetics that itself feeds the aesthetics of this new identity through the use of polyphonic writing and the simultaneous elaboration of space and time. This African-European identity is also derived from new metaphors, recreating existential territories through dreams, and from a writing style capable of pushing the boundaries and weaving a hitherto unknown African-European identity.*

■ Adrien Rannaud

POÉTIQUE DE LA RENCONTRE ET « ENTRAVEMENT » DE LA PAROLE CRITIQUE AU FÉMININ.

LA PRÉSENCE ET LE DISCOURS DES FEMMES DANS LES *CONFIDENCES D'ÉCRIVAINS CANADIENS-FRANÇAIS* (1939) D'ADRIENNE CHOQUETTE

EXPRESSING AND CURBING ONE'S VIEWPOINTS AS A FEMALE AUTHOR : ADRIENNE CHOQUETTE'S
CONFIDENCES D'ÉCRIVAINS CANADIENS-FRANÇAIS

Résumé

À partir des *Confidences d'écrivains canadiens-français* (1939) d'Adrienne Choquette, je propose d'étudier la place et le discours de femmes dans l'entretien littéraire. En partant de l'avant-propos de Choquette, qui explique les visées de son entreprise, et à travers l'étude de la posture des auteures interrogées, je montre comment l'enquêtrice et les écrivaines négocient mutuellement l'acceptabilité de leur discours au sein d'un contexte énonciatif médiatique et littéraire particulier. *A fortiori*, je montre que les femmes, dans les *Confidences d'écrivains canadiens-français*, livrent un autre témoignage de la littérature des années 1930 au Québec.

Abstract

Relying on Adrienne Choquette's 1939 compilation of Confidences d'écrivains canadiens-français, this article looks at women's discourse and influence in literary exchanges. The starting point for this analysis is Choquette's foreword, in which she outlines her goals. Looking at the stance of those female authors she interviewed, this article reveals how both Choquette and her colleagues negotiate the acceptability of their positions in a given literary and media context, and how those exchanges shed a different light on the 1930s Quebec literary landscape.

■ Nadège Veldwachter

L'ÉTOILE NOIRE DE MICHELLE MAILLET : TRACES MÉMORIELLES DE L'ESCLAVAGE DANS LES CAMPS NAZIS

MICHELLE MAILLET'S L'ÉTOILE NOIRE : REMEMBERING SLAVERY IN NAZI CAMPS

Résumé

Dans cet article, l'analyse du roman de Michelle Maillet *L'Étoile noire*, cahier de notes d'une jeune femme noire martiniquaise emportée dans les affres des camps allemands, invite à une réflexion sur l'intentionnalité d'un genre littéraire fusionnant la forme des récits sur l'Holocauste à celle des récits sur l'esclavage. Ce schéma permet l'élaboration d'un cadre de références géographique et rhétorique novateur pour la pensée sur le fascisme et la remise en question de la place de la mémoire coloniale dans l'histoire nationale française. L'intention ici est de décloisonner études juives et postcoloniales, afin de pourvoir une histoire caribéenne « multidirectionnelle ».

Abstract

Michelle Mailet's L'Étoile noire is a novel about the notebook kept by a young black woman from Martinique who is deported to a German concentration camp. This article invites the reader to ponder the intentionality of a literary genre that meshes Holocaust and slavery narratives, thereby allowing the development of an innovative geographic and rhetorical framework for fascism, while revisiting the place of colonialism in French history. The overarching goal is to call on both Jewish and postcolonial research to feed a "multi-directional" Caribbean history.

■ **Antje Ziethen**

MIGRATION, IMAGINATION, POÉTIQUE. LE PARADIGME TRANSNATIONAL CHEZ MARIE-CÉLIE AGNANT

MIGRATION, IMAGINATION AND POETICS : MARIE-CÉLIE AGNANT'S TRANSNATIONAL PARADIGM

Résumé

Le présent article analyse *La Dot de Sara* et *Le Livre d'Emma*, de l'écrivaine haïtienne-québécoise Marie-Célie Agnant, sous l'angle du transnationalisme, notion empruntée aux sciences sociales. Il s'agit de démontrer que le paradigme transnational y est plus qu'un simple enjeu thématique et diégétique, car il se manifeste dans la structure, la narration et la langue des deux romans. La tension entre pays d'origine et pays d'accueil, fiction et monde référentiel, expérience individuelle et collective, hors-texte et texte façonne une poétique portée par la géographie migratoire dont sont marqués les personnages et l'auteure.

Abstract

Drawing on the social sciences notion of transnationalism, this article analyses two novels from Haitian-born Quebec writer Marie-Célie Agnant : La Dot de Sara and Le Livre d'Emma. The structure, language and narration of both books are affected by a transnational paradigm that plays more than a mere thematic and diegetic role. Tensions arise between homeland and host country, fictional and referential environments, individual and collective experiences, text and context, which give rise to a poetics that follows the migratory paths of both the author and her characters.



ÉTUDES
LITTÉRAIRES

ÉTUDES
ANALYSES
DÉBATS

Erratum

Dans le précédent numéro de notre revue, ayant pour titre *Adapter le théâtre au cinéma* (vol. 45, 3), une erreur s'est glissée dans l'article « *Medium, figure* : deux mots pour une conversation sur l'adaptation » d'Éric Prince. À la page 105, paragr. 2, lignes 1-4, il faudrait plutôt lire :

Jacques Rancière a une intuition similaire lorsqu'il note que la racine latine du mot *medium* renvoie à l'idée de *milieu* : le *medium*, nous dit l'auteur, est un milieu. La philosophie pragmatiste, toujours soucieuse de distinctions logiques précises, y reconnaît une définition de la *médiation*.

Recevez, très chers lecteurs, nos salutations distinguées.

L'équipe d'*Études littéraires*

Département des littératures
Pavillon Charles-De Koninck
1030 avenue des Sciences-Humaines
Université Laval, Québec (Québec)
Canada G1V 0A6
revueel@lit.ulaval.ca
(418) 656-2131 poste 7844
www.etudes-litteraires.ulaval.ca
facebook.com/etudeslitt



Prochains numéros

L'émergence d'une pensée moderne.

Les livres anciens des bibliothèques universitaires québécoises

Sous la direction de Nicholas Dion

Université de Sherbrooke

Parution : avril 2016

Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur

Sous la direction de François-Emmanuel Boucher,

Sylain David et Maxime Prévost

Collège militaire royal (Kingston),

Université Concordia et Université d'Ottawa

Parution : août 2016

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. «Ne pas se raconter d'histoire»	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$
(45, 1, 2014)	Aragon théoricien/praticien du roman	15 \$
(45, 2, 2014)	La ville dans la littérature et le cinéma contemporains	15 \$
(45, 3, 2014)	Adapter le théâtre au cinéma	15 \$
(46, 1, 2015)	Géographies transnationales du texte africain et caribéen	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de: Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL.)	AVEC TAXES (CANADA SEUL.)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$



KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

**Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises
à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web
de la SODEP.**

LA CULTURE
EN REVUES

SODEP.QC.CA

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada