



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



École Doctorale Fernand Braudel
Centre de Recherche
ÉCRITURES (EA 3943)
CELTRAM/ UNILU

LES NOUVELLES ÉCRITURES DE VIOLENCE EN LITTÉRATURE
AFRICAINNE FRANCOPHONE. LES ENJEUX D'UNE MUTATION
DEPUIS 1980.

Thèse présentée par Ramcy N. **KABUYA** Salomon

Pour l'obtention du doctorat en
Langues, Littérature et civilisation
Spécialité : *Littérature générale et comparée*

Sous la direction de
Mme Dominique **RANAIVOSON** et
M. Huit **MULONGO** Kalonda Ba Mpet
Soutenance : Samedi, 28 juin 2014

Composition du Jury :

Xavier Garnier :
Professeur des Universités, Université Paris 3, Sorbonne-Nouvelle, Rapporteur.

Papa Samba Diop :
Professeur des Universités, Université Paris-Est Créteil, Rapporteur.

Pierre Halen :
Professeur des Universités, Université de Lorraine, Membre.

Huit Mulongo Kalonda Ba Mpet :
Professeur Ordinaire, Université de Lubumbashi, directeur.

Dominique Ranaivoson :
Maître de Conférences HDR, Université de Lorraine, directrice.



École Doctorale Fernand Braudel
Centre de Recherche
ÉCRITURES (EA 3943)
CELTRAM/ UNILU

LES NOUVELLES ÉCRITURES DE VIOLENCE EN LITTÉRATURE
AFRICAINNE FRANCOPHONE. LES ENJEUX D'UNE MUTATION
DEPUIS 1980.

Thèse présentée par Ramcy N. **KABUYA** Salomon

Pour l'obtention du doctorat en
Langues, Littérature et civilisation
Spécialité : *Littérature générale et comparée*

Sous la direction de
Mme Dominique **RANAIVOSON** et
M. Huit **MULONGO** Kalonda Ba Mpet
Soutenance : Samedi, 28 juin 2014

Composition du Jury :

Xavier Garnier :
Professeur des Universités, Université Paris 3, Sorbonne-Nouvelle, Rapporteur.

Papa Samba Diop :
Professeur des Universités, Université Paris-Est Créteil, Rapporteur.

Pierre Halen :
Professeur des Universités, Université de Lorraine, Membre.

Huit Mulongo Kalonda Ba Mpet :
Professeur Ordinaire, Université de Lubumbashi, directeur.

Dominique Ranaivoson :
Maître de Conférences HDR, Université de Lorraine, directrice.

*Pour cette voix qui sans cesse chancelle mais toujours me porte
À la mémoire de ma mère
et celle d'Émile*

Et aussi à Ruth et Lydia K.

Épigraphe

Comment la nouveauté vient-elle dans le monde ? Comment naît-elle ? De quelles fusions, de quelles traductions, de quelles conjonctions est-elle faite ? Extrême et dangereuse comme elle est, comment survit-elle ? Quels compromis, quels marchandages, quelles trahisons de sa nature secrète doit-elle opérer pour éloigner les démolisseurs, l'ange exterminateur, la guillotine ? (Salman Rushdie, *Les Versets Sataniques*.)

L'extrémité de la douleur même peut finalement s'exprimer par la violence, bien qu'elle prenne plus fréquemment la forme de l'apathie. (Joseph Conrad, *Au cœur des Ténèbres*.)

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mes directeurs : Madame Dominique Ranaivoson pour son infaillible soutien et son engagement même lorsque des signes d'avancement se faisaient rares ; Monsieur Huit Mulongo Kalonda Ba Mpetu pour avoir toujours eu confiance en moi dès mes premiers moments dans la recherche. Ce travail est aussi le vôtre et j'ai été honoré de le construire sous votre autorité.

Je voudrais aussi témoigner ma reconnaissance aux institutions qui m'ont aidé durant les quatre années de thèse entre deux hémisphères. Je remercie particulièrement l'Ambassade de France en République démocratique du Congo qui m'a permis par son programme de bourse d'effectuer à Metz des séjours de recherche et aussi l'Agence Universitaire de la Francophonie qui m'a octroyé un financement via son programme de mobilité.

Enfin de sincères remerciements à tous ceux, tellement nombreux, qui m'ont soutenu que je ne peux désigner autrement que par constellations. Vous savez combien votre aide m'a été précieuse. J'ai donc en ce moment, une pensée pour ma constellation familiale, la plus grande à qui je souhaite de grandir encore. Je vous remercie tous Jean Tshilumba, Hugues Kabuya, Nicolas Stunah, Hervé Ngeleka, Me Zed Kabuya, Josué Kabuya, Vieux Putshe et sa femme Marceline, Sarah Kamana ma sourette bien aimée; je pense aussi au Patriarce avec qui je partage le nom, vieux Stick Ngoie Shingaleta, à mon pote Sylvain Kapuya et tous les autres tellement nombreux, de sincères remerciements. Ma constellation amicale dont les frontières avec la précédente ont toujours été floues pour moi : Bruno Kyalika, Trésor Musungu, Fiston Nasser, Benhur Kabengele, Hermeline Pernoud et Mathilde Régent. Pour toutes ces autres qui brillaient sur mes longs chemins de Lubumbashi à Metz.

J'ai également une pensée spéciale pour mon père, Monsieur mon père qui m'a entre autres appris la patience et la confiance sans lesquelles une thèse est impossible. Enfin, myriade de remerciements à Pénélope Dechaufour qui m'a patiemment accompagné dans la réalisation de cette thèse.

Bruxelles, le 18 avril 2014.

Introduction générale

Présentation du sujet

Cette thèse articule ensemble, avec l'écriture comme charnière, deux notions que l'on retrouve en permanence en littérature africaine francophone depuis au moins 1980, à savoir la « la nouveauté » et la « violence ». Analyser les nouvelles écritures de la violence suppose plusieurs préalables. Tout d'abord, il est nécessaire d'étudier en profondeur l'environnement littéraire et de déterminer la façon dont les nouvelles formes d'expression apparaissent dans ce paysage, quels acteurs les portent mais également quel public les accueille, le tout dans une relation d'interdépendance. Tous ces éléments fonctionnant comme des points relais d'un grand système. Sur ce chemin l'ouvrage de Sewanou Dabla¹ est fondamental dans la mesure où il systématise et applique à un corpus précis l'idée de « rupture » en littérature africaine. Son propos vient donner une consistance et une visibilité à des discours qui fleurissaient déjà dans les milieux littéraires africains. Bien avant son étude, en effet, les critiques et les commentateurs en appelaient à la nouveauté et la recherchaient dans toute nouvelle publication.

Dans les années soixante-dix, ces appels sont particulièrement présents car la décennie est directement placée sous le signe de la nouveauté. Dès ses débuts, on retrouve souvent l'idée de rupture exprimée de façon très explicite. Préfaçant *Tribaliques* d'Henri Lopes, Guy Tyrolien y reconnaît : « un nouveau ton. Celui que nous attendions depuis longtemps. Et qui s'affirme avec un courage tranquille dans ces quelques nouvelles dont la modernité nue sonne juste et vrai. »² C'est bien évidemment à ce type d'appréciations qu'il faut attacher non seulement Sewanou Dabla mais une série quasi ininterrompue de proclamations, de revendications d'une nouveauté. Cet exemple de Tyrolien peut également trouver une suite dans le tout récent hommage à Moussa Konaté qu'Alain Mabanckou signait dans *le Nouvel observateur* qui commence aussi par ces mots : « au début des années 2000 un vent nouveau soufflait dans les littératures africaines ... »³ Récurrentes et invariables ces formules désignant des réalités différentes selon les périodes visées, sont le socle sur lequel une bonne part de la critique littéraire africaine se construit. La question pouvant d'ailleurs être rattachée à la

¹ DABLA, S. (1986). *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*. Paris: L'Harmattan.

² LOPES, H. (1971). *Tribaliques*. Yaounde : Éditions Clé, p. 9.

³ MABANCKOU, A. (2013, 12 3). Consulté le 12 3, 2013, sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20131203.OBS7927/ce-que-nous-devons-a-moussa-konate.html>

nature même de la littérature africaine contemporaine, à ses origines. En effet, d'un point de vue rétroactif, en considérant qu'elle est une pratique relativement récente, elle est tout entière prise dans ce « jeunisme » qui caractérise les expressions artistiques africaines qui ont vu le jour durant l'époque coloniale comme nous aurons l'occasion de le rappeler. Remarquons que la notion de nouveauté introduit dans la réflexion l'idée d'un parcours historique, il nous a semblé qu'elle aurait plus de force si elle était conjuguée à l'écriture dont nous aborderons les principales évolutions.

Les « écritures » comme processus historique

Dans *Le degré zéro de l'écriture*,⁴ Roland Barthes s'interrogeant sur la valeur de l'écriture, tente de la cerner en lui donnant plusieurs traits définitionnels. Elle apparaît dans son texte comme une réalité tangente, voire ambiguë. Il la place en effet entre deux forces, entre la langue et le style. Mais en plus d'être une force médiane, elle est une matérialisation, une inscription réelle et concrète de l'écrivain dans l'histoire. L'écriture, dit-il, est

un acte de solidarité historique. [Elle] est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.⁵

Puisqu'elle sert finalement d'interface entre l'écrivain et son époque, l'écriture est, de tous les aspects entourant la vie littéraire, celui qui porte le mieux les marques d'une évolution. Les propos suivants renforcent cette corrélation :

[...] le choix, puis la responsabilité d'une écriture désignent une Liberté, mais cette liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné : il y a une Histoire de l'Écriture ; mais cette histoire est double : au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se plonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.⁶

Les problématiques contenues dans cet extrait, à savoir l'impossibilité d'une rupture et la nécessaire quête de nouveauté permettent de se rendre compte des relations que l'écriture tisse avec les autres aspects de la littérature sur le plan historique. C'est par elle que l'on accède véritablement à l'histoire littéraire. Les idées du “choix” et de la “responsabilité” qui

⁴ BARTHES, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil.

⁵ Ibidem. p. 18.

⁶ Ibidem, pp. 19-20.

peuvent affecter les champs thématiques ou esthétiques posent donc la connaissance de l'écriture comme préalable à toute histoire littéraire.

On peut en tirer plusieurs avantages. Tout d'abord, elle permettrait saisir au plus près de la pratique littéraire, ce qu'un auteur place dans son œuvre et d'évaluer l'importance de son matériau propre dans l'environnement littéraire de son époque et de celle d'après et deuxièmement, d'identifier beaucoup plus sereinement les variations sur des thématiques communes, ce qui est notre but. Tout en offrant ces possibilités, l'écriture n'en soulève pas moins des questions quant à sa délimitation précise même dans le champ, déjà bien restreint, de la littérature. Car contrairement à ce que certaines déclarations laissent transparaître, il ne suffit pas de réserver et spécifier l'usage du mot littérature aux textes à caractère esthétique pour faire le sort de l'écriture. C'est qu'à l'intérieur même de ce sous-ensemble, l'écriture continue d'agir et doit être reconnue. On peut se tourner vers Gérard Genette qui donne à voir une subtile distinction des phénomènes littéraires en introduisant des notions de « fiction » et « diction » qui permettent de comprendre en quoi consiste le travail d'écriture tel que nous entendons le développer dans ce travail.

L'ouvrage de Gérard Genette qui explique ces deux notions, apprend-on en introduction, aurait pu s'intituler « qu'est-ce que la littérature ? » L'auteur a renoncé à ce titre non seulement parce qu'il a déjà servi ailleurs mais surtout parce qu'il ne voit aucune réponse à apporter à cette question. Malgré cette réticence, ce rappel a le mérite de nous renseigner sur la nature de la réflexion, à savoir, un examen approfondi de la littérature ou plus précisément de la littéralité. Nous en proposons un rapide et très schématique résumé. Deux conceptions se répondent (voire s'affrontent). La première, issue d'une tradition poétique millénaire, postule que la littéralité est intrinsèque aux seules œuvres littéraires qui sont globalement des œuvres de fiction. Cette conception essentialiste nous dit Genette pose donc la littéralité comme une donnée absolue, reconnaissable par tous. A l'opposé de cet essentialisme, il y a une deuxième littéralité que l'auteur qualifie de « conditionaliste ». Elle s'établit de l'interaction entre des textes et des lecteurs. Contrairement à la prétention d'objectivité de la première, cette dernière se base essentiellement sur la subjectivité du lecteur et elle peut, selon les cas, apparaître ou non. Dans son raisonnement, Genette aboutit donc sur la séparation entre fiction et diction. Cette distinction rappelle que la première catégorie regroupe des œuvres qui, dans leur essence même, appartiennent à la littérature, elles ne poursuivent pas de but informatif. Dans la seconde catégorie, il est plus question d'un sentiment esthétique qui peut aller au-delà des limites de la fiction. Si la fiction est thématique, la diction est rhématique, un néologisme qui

lui sert à exprimer une réalité présente dans le texte qui part de la forme et qui l'excède amplement. Comme le dit l'auteur lui-même : « la diction est la manière dont [les capacités d'exemplifications] se manifestent et agissent sur le lecteur, [par conséquent] son critère de littéarité sera plus justement, parce que plus complètement, désigné par *rhématique* que par *formel*. »⁷

Aussi faut-il rapprocher l'écriture de la diction. L'un et l'autre désignent une manière de faire, un procédé mais aussi entretiennent une étroite relation avec le lecteur. Genette relève au sujet de la diction, sa valeur connotative (ou du moins son opposition à la fonction dénotative) or la fabrique de la connotation est précisément ce à quoi tend l'écriture. Elle vise à ouvrir devant le lecteur le champ de l'interprétation qui n'est guère possible sans un jeu de connotation. Et paraphrasant Nietzsche, Roland Barthes note qu'« interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens [...] c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. »⁸ L'écriture met donc ensemble écrivain et lecteur, les deux participent à la création de sens, trouvent conjointement les significations multiples d'une œuvre. Le second peut même être une véritable prolongation de l'auteur, ou même un partenaire. La prise en compte des lecteurs qui composent toute la chaîne littéraire est aussi fondamentale que l'analyse des textes dans le processus historiographique. Hans Robert Jauss fait remarquer que

même le critique qui juge une publication nouvelle, l'écrivain qui conçoit son œuvre en fonction du modèle [...] d'une œuvre antérieure, l'historien de la littérature qui replace une œuvre dans le temps et la tradition dont elle est issue et qui l'interprète historiquement : tous sont aussi et d'abord des lecteurs, avant d'établir avec la littérature un rapport de réflexivité qui devient à son tour productif. Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire.⁹

L'approche de Jauss, inspirée des théories de l'effet et de la phénoménologie de la réception, semble éviter les écueils que représentent des pratiques historiographiques dans lesquelles les textes ont perdu toute consistance du fait que l'on exclut la dimension de la « consommation » de l'analyse. Il n'est guère envisageable d'omettre l'adresse au public, la participation à un circuit de réception qui est, en y regardant de près, la seule manière pour un texte ou un auteur d'être « historicisé ». Comme nous avons vu avec l'écriture, la réception en étant la prolongation de la production permet d'ancrer ce qui ne peut être qu'une fiction dans une réelle expérience esthétique ; de cette manière, elle permet aussi de marquer des repères plus ou moins fiables et de dresser une périodisation plus nuancée. C'est peut-être ainsi, en

⁷ GENETTE, G. (2004). *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil. p. 112.

⁸ BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil. p. 11.

⁹ JAUSS, H. R. (2005). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard. p. 49.

observant une série de succession de réception que l'on pourra déterminer la véritable valeur d'une œuvre. L'examen des multiples étapes de l'œuvre, de sa rencontre avec divers publics, servira de point de départ pour une histoire littéraire sans équivoque. En définitive, puisqu'il est question de nouveauté, celle-ci ne résiderait-elle pas dans ce contact renouvelé avec des lecteurs de divers horizons qui parviendraient toujours à dynamiser les écrits en leur octroyant leur juste valeur, l'essence même de la nouveauté selon Roland Barthes.¹⁰

Les écritures aux prises avec la violence.

La formule « écriture de [la] violence » introduit la seconde articulation de ce travail : le rapport entre les écritures littéraires et la violence. Il faudra sans doute remonter aux sources même de la littérature pour trouver les premiers rapprochements entre ces deux univers. C'est en effet dans les mythes fondateurs, les épopées avec de grandioses batailles au cours desquelles les héros rivalisent d'ardeur et de bravoure, dans les tribulations d'un cœur aimant, dans les récits des peuples errant à la recherche d'une patrie, etc. que la violence a trouvé son chemin. L'ensemble de ces récits montre bien que la violence est, si pas un moteur, un très grand support de l'écriture. Des lointaines origines à la littérature actuelle, la règle est restée inchangée : la violence continue d'être ce ferment de l'imaginaire. Tous les événements historiques portant une charge de violence nourrissent inexorablement les fictions. A la littérature, la peinture, le théâtre s'est ajouté désormais le cinéma et ... la presse.

Pour nous focaliser sur la littérature contemporaine par exemple, il est utile de remarquer que les deux guerres mondiales sont, à ce jour, une intarissable source de sujet pour les romans et cela traduit les affinités profondes entre la violence et l'écriture. Commentant d'autres événements violents du vingtième siècle, les manifestations de mai 68, Roland Barthes aboutissait à cette observation au sujet de l'écriture :

la violence est une écriture : c'est (on connaît ce thème derridien) la trace dans son geste le plus profond. L'écriture elle-même (si l'on veut bien ne plus la confondre obligatoirement avec le style ou la littérature) est violente. C'est même ce qu'il y a de violence dans l'écriture, qui la sépare de la parole, révèle en elle la force d'inscription la, pesée d'une trace irréversible. A cette écriture de la violence (écriture éminemment collective), il ne manque même pas un code ; de quelque façon qu'on décide d'en rendre compte, tactique ou psychanalytique, la violence implique un langage de la violence, c'est-à-dire des signes (opérations ou pulsions) répétés, combinés en figures (actions ou complexes), en un mot un système.¹¹

¹⁰ BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil. Il dit notamment : « Le Nouveau n'est pas une mode, c'est une valeur », p. 65.

¹¹ BARTHES, R. (1968). « L'écriture de l'événement. » *Communications 12 Mai 1968. La prise de parole*, pp. 108-112. p.111.

Dans ce dernier cas, c'est l'acte d'écriture en lui-même qui est mis en cause et nullement l'écriture comme nous l'avons défini (en la rapprochant de la diction). Plus précisément, il s'agirait du *logos* qui est empreint de violence. En effet, si l'on doit étudier les rapports entre violence et écriture, il semble qu'il faille s'intéresser fondamentalement à l'articulation possible entre le langage et la violence. Nous en arriverons très vite à l'agonal et polémique syntagme, violence du *logos*. Une récente publication du groupe de recherche *trans* dirigée par Lia Kurts-Wöste, Mathilde Vallespir et Marie-Albane Watine, porte d'ailleurs ce titre bien évocateur. Les deux préfaces qu'elle contient, signées par Georges Molinié et Jean-Claude Coquet ainsi que l'introduction reviennent toutes sur cette vérité contradictoire : le *logos* qui s'est pensé comme l'opposé de la violence, puisque doté de raison est en réalité violence pure. La réévaluation moderne du concept aristotélicien a permis en effet de déceler à l'intérieur de ce qui se voulait organisation raisonnée du monde, ce qui s'est longtemps présenté comme le contraire du chaos, une irréductible forme de violence. Il s'agit là d'une remise en cause du langage lui-même dont nous verrons les illustrations dans plusieurs romans.

La recherche transdisciplinaire (philosophie, analyse du discours, sémiotique, etc.) sur le *logos* renseigne qu'il peut s'articuler à la violence de différentes manières. En premier lieu, il y a la mise en avant de son incontestable absoluité qui, en se doublant d'un pouvoir classificateur, devient, par le même geste, facteur d'exclusion qui ne souffre pas de contradiction. Cet aspect non négociable, ce caractère presque oppressif fait donc du *logos* le creuset de la terreur et du totalitarisme. Un deuxième aspect est celui du langage constitué en moyen de défense. Ce postulat affirme, à postériori, que le *logos* par le simple fait qu'il puisse s'opposer à la violence est automatiquement violence lui-même. Certes, elle est canalisée, orientée mais elle n'en demeure pas moins, dans son fonctionnement, une violence. Le modèle de prédilection de cette deuxième forme serait la polémique, une opposition mots à mots qui semble être également une des principales armes des écrivains contre la violence et la barbarie :

considérer que le polémique constitue une forme de violence du *logos* canalisée, c'est donc considérer que le *logos* constitue un outil de limitation de cette violence ; c'est donc *in fine* confirmer la dichotomie entre violence et raison, le *logos* polémique étant un discours à la fois violent et raisonné.¹²

¹² KURTS-WÖSTE, L., VALLESPIR, M., & WATINE, M.-A. (2013). *La violence du logos. Entre sciences du textes, philosophie et littérature*. Paris: Classiques Garnier p. 30.

Dans le domaine esthétique, la violence (en tant que sujet sensible) induit d'autres types de phénomènes : l'éventuelle équivalence entre la représentation et l'objet représenté. En littérature par exemple, ce phénomène se perçoit lorsque se pose la question de la fidélité entre les mots et l'objet à désigner. Il s'agit dans ce cas de découvrir si véritablement les mots parviennent à dénoter la réalité. Souvent, et les formules comme « les mots ne suffisent pas » le confirment, on remarque une certaine défaillance du logos par rapport à la réalité de la violence. Cependant, ce dernier cas ne doit pas passer sous silence le fait que les mots soient également porteurs d'une violence qui pourrait surpasser celle des réalités décrites. C'est dans ces deux premières formes que nous pouvons en arriver aux cas de violence sémiotique qui peut varier d'intensité selon les sujets et les auteurs :

il est enfin une autre forme de violence du logos, ou plutôt un autre site possible de la violence du logos : au-delà de la violence conceptuelle... au-delà de sa violence polémique, interactionnelle et politique, le logos est porteur d'une violence sémiotique. C'est ainsi dans sa relation avec son objet, dans sa dynamique représentative même que le logos est violent. Une telle violence réside ainsi dans l'inadéquation, ou l'adéquation seulement partielle du logos à ce qu'il a vocation à représenter. Elle a pour cible non plus un allocutaire réel ou virtuel, mais bien l'objet même que le logos a pour vocation de circonvenir.¹³

Qu'arrive-t-il alors dans pareille circonstance lorsque finalement le matériau qui sert à décrire, à rendre compte d'une situation s'avère inadéquat soit par son insuffisance ou son débordement ? Que se passe-t-il lorsque les mots convoqués utilement pour contrecarrer la violence produisent un effet inverse ? Il n'est pas rare que la thématique de la violence contamine les mots ou ne les anéantisse tout simplement. Les aphorismes de Maurice Blanchot au sujet du désastre [de l'écriture du désastre] mettent en lumière un processus de détérioration du langage. L'auteur évoque dès le début de son texte le mot « ruiné » comme l'axe principal du désastre auquel viennent s'embrancher de nombreux autres effets tels que la solitude, la passivité, l'apathie et fatalement la mort. Cette phénoménologie du désastre que livre Maurice Blanchot dit à la fois la quasi impossibilité de l'appréhender de quelque manière que ce soit mais décrit aussi le travail du langage qui tente de sortir de cette aporie, pour finalement n'y retomber que de plus belle. L'image du philosophe qui lutte contre la violence tout en l'attirant est ici caractéristique de ce "décevant" paradoxe.¹⁴

¹³ Ibidem.

¹⁴ BLANCHOT, M. (1980). *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard. p. 60. L'auteur parle de la Caverne de Platon où la mort est en excès sans pourtant être nommée. La chose est impossible de l'intérieur ou tout git dans un ordre tranquille que le philosophe qui a accès à la lumière vient perturber : « la mort n'est nommée que comme nécessité de tuer ceux qui, s'étant libérés, ayant eu accès à la lumière, reviennent et révèlent, dérangeant l'ordre, troublant la tranquillité de l'abri, ainsi désabritant. La mort, c'est l'acte de tuer. Et le philosophe est celui qui subit la violence suprême, mais l'appelle aussi, parce que la vérité qu'il porte et dit par le retour est une forme de violence. »

La littérature comme tous les arts tente alors de dépeindre violence et douleur via un autre langage qui, dans une certaine mesure, excède les limites du langage courant. C'est dans cet acte de transgression que l'écrivain trouve la force de dire les choses et peut-être d'inventer une double mise en échec de la difficulté de parler de la violence et de l'inconsistance de la parole et des mots face à elle. À travers plusieurs poètes, Alain Milon décrit minutieusement le processus parfois ambigu de ce qu'il nomme le « cri » qui dit-il

est là pour rappeler que les mots dits et écrits sont des serrures de sécurité dont il faut se méfier ; certains faisant de ces mots des zones de sûreté, d'autres des zones de contraintes sordides. En fait, le cri peut tout autant rappeler la venue d'une parole permettant à la pensée de trouver une énonciation, que préfigurer l'incapacité foncière de la langue à dire quoi que ce soit [...] ce cri comme ultime fin du mot et zone d'instabilité permanente [qui mène] vers une langue devenue enfin parole, parole se métamorphosant en danse, rire et cri pour mieux mettre à jour cet *infiguré* qu'il annonce et énonce.¹⁵

Un acte hors langage qui mobilise le corporel et le poétique à l'encontre des mots ; instant d'explosion qui permet alors de se représenter les choses dans leur profondeur. Le cri de Milon est donc à la fois moment poétique, image de révolte et d'indignation, appel à la vie et à l'existence, le tout greffé à cette nature sauvage et effrayante que véhicule le mot lui-même. Que ce soit chez Alain Milon ou chez Blanchot, l'idée fondamentale reste la même : quelle peut être la réaction d'un écrivain face à la violence ? Autrement dit quel impact peut-elle avoir sur son écriture ? Comme on pouvait s'y attendre, nous nous dirigeons vers une exploration à la fois thématique et poétique de la violence en littérature africaine francophone. Cette étude entre en résonance avec une importante production scientifique dont nous devons tracer les grandes orientations.

État de la question

Comme nous l'avons mentionné, nous sommes en présence de deux objets récurrents en littérature africaine francophone,¹⁶ qu'ils soient pris ensemble ou isolément. Les travaux scientifiques, journalistiques abondent considérablement et il serait vain d'essayer d'en dresser une liste exhaustive. Ce parcours critique, dont est redevable cette thèse, peut néanmoins être regroupé selon trois orientations chronologique, thématique et finalement esthétique.

¹⁵ MILON, A. (2010). *La fêlure du cri: violence et écriture*. Paris: Les Belles Lettres. pp. 16-7.

¹⁶ On lira avec intérêt les témoignages et les réflexions d'écrivains et intellectuels francophones dans QUAGHBEUR, M. (2013). *Violence et vérité dans les littératures francophones*. Bruxelles: Peter Lang.

Selon le premier point de vue, la réflexion sur la nouveauté en littérature africaine commence, comme le notent plusieurs critiques et observateurs, avec les indépendances. Elle fait partie des conséquences annexes à cet acte politique qui appelait à une reconfiguration des sociétés anciennement colonisées. La libération passait aussi par une évaluation de la place de l'art et la création dans la nouvelle Afrique. La littérature qui a accompagné les mouvements indépendantistes était en quelque sorte attendue au tournant. C'est ainsi que près d'une décennie après le passage à la Souveraineté nationale pour grand nombre de pays africains, le temps du bilan était arrivé.

Vers la fin des années soixante commence à s'insinuer dans la création et dans le discours critique l'idée d'un changement de cap. Mais c'est incontestablement durant la décennie soixante-dix quatre-vingt, avec notamment l'émergence d'une critique universitaire africaine, que la question se précise. C'est au cours de cette période que paraissent les premiers textes et travaux de grande envergure qui tentent d'inscrire des repères temporels plus ou moins précis dans l'ensemble littéraire africain. Profitant à la fois d'un engouement universitaire sur l'ensemble du continent,¹⁷ les centres d'études naissent sur les campus (comme le CELRIA, Centre d'Études des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine, de Lovanium à Kinshasa qui débute en 1962 et se développe sur le Campus de Lubumbashi à partir de 1972 avec sa revue *Lecture Africaine*), les universitaires se réunissent dans de grands congrès pour débattre de la critique littéraire et de « nouvelles » orientations à lui donner. Pendant ce temps, au Canada, l'universitaire Antoine Naaman lance à Sherbrooke une maison d'édition dont l'impact sur la diffusion des connaissances en la littérature africaine francophone a été considérable. En publiant des textes de fiction mais surtout des travaux scientifiques, les éditions Naaman introduisent de nouveaux points de vue sur le texte littéraire africain ; et l'on trouve bien dans ce nouvel ensemble dynamique l'idée d'un champ littéraire en pleine mutation. Si malgré son titre, *La révolte des romanciers noirs de langue française*, l'étude de Jingiri Achiriga¹⁸ ne traite globalement que des écrivains qui s'insurgent contre le pouvoir colonial, elle veille quand même à poser la problématique de manière transversale et diachronique. De René Maran à Jean Malonga en passant par Ferdinand Oyono, Mongo Beti ou encore Abdoulaye Saji, l'auteur cherche à décrire en plusieurs étapes

¹⁷ MATEO, L. (1986). *La littérature africaine et sa critique*. Paris: Karthala. Voir particulièrement le chapitre VII intitulé « critique littéraire et université » pour se rendre compte de la vitalité dans la décennie 70 et de l'apport considérable au développement des lettres africaines.

¹⁸ ACHIRIGA J. J. (1973). *La révolte des romanciers noirs de langue française*. Sherbrooke: Naaman.

la progression d'un discours littéraire de l'insurrection. Dans sa démonstration, il veille à marquer les principaux moments de rupture et à signaler les nouveaux tons employés.

L'idée de rupture esthétique reste embryonnaire et se dissout rapidement derrière la thématique de l'affaiblissement du pouvoir colonial qui prend une place centrale dans la réflexion. Il faut cependant reconnaître à Achiriga d'avoir mis en perspective diverses sensibilités littéraires au service de la thématique de la révolte. Georges Ngal, auteur de la préface et par ailleurs très impliqué dans une réflexion sur l'évolution de la littérature africaine, déclare sa déception parce que l'auteur n'aborde pas la révolte du point de vue esthétique en citant Mongo Beti et Oyono dont l'ironie fait partie intégrante de leur démarche d'écrivain révolté :

par contre, dit-il, là où le lecteur était en droit d'attendre des développements, c'est sur le plan de l'exercice de la révolte au niveau de l'expression littéraire. Les familiers de Mongo Béti et d'Oyono, pour ne citer que ces deux-là, regretteront dans une thèse de littérature par ailleurs pleine de mérites, cette lacune qui les prive de la saveur de l'humour et de l'ironie des maîtres camerounais. Le problème de la révolte au niveau de l'expression littéraire n'est pas mineur.¹⁹

Il apparaît très rapidement que le « nouveau » dont il est question tout au long des années 70 est à placer dans la lignée du *Manifeste culturel africain* lancé lors du premier congrès panafricain d'Alger en 1969. La nouvelle expression littéraire africaine est finalement perçue par le prisme de la « décolonisation » et du recouvrement des valeurs « authentiquement » africaines. Aussi, les études qui sont menées sont-elles majoritairement thématiques et la question de la lutte entre les valeurs traditionnelles et les apports modernes est-elle au cœur de la production littéraire et des commentaires sur les œuvres.

La question de la nouveauté devient alors centrale dans la réception des littératures africaines d'autant plus qu'elle prolonge des interrogations sociales sur l'avenir de l'Afrique. Iyay Kimoni réfléchit par exemple sur *Le destin de la littérature négro-africaine*²⁰ dans un monde nouveau. Ce travail également diachronique prend l'histoire de la littérature africaine dès ses premières manifestations parisiennes (en relation avec Harlem) jusqu'aux confrontations dans un premier temps contre le pouvoir colonial et en faveur d'un fond traditionnel africain, et puis, dans un deuxième mouvement, contre ce même fond et en faveur de la modernité à laquelle on rattache les valeurs occidentales. Ainsi, au cours de la décennie s'est vraiment imposée l'idée d'une littérature africaine, non pas nouvelle à proprement parler, mais à la recherche d'une expression plus appropriée à l'imaginaire et à la société

¹⁹ ACHIRIGA J. J. (1973). *La révolte des romanciers noirs*. pp. 8-9.

²⁰ KIMONI, I. (1975). *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*. Kinshasa/Sherbrooke: P.U.Z./ Eds Naaman.

africains. Paradoxalement on ne s'intéresse que très accessoirement à l'esthétique ne préférant en rester qu'aux débats idéologiques sur l'acculturation des élites africaines. C'est dans cette optique par exemple que l'on élude d'un roman comme *Giambatista Viko*²¹ tout l'apport poétique au sujet de la narration dans le roman africain.

Toujours est-il qu'à compter de cette période, la littérature africaine ne se présente désormais que comme une suite de révolutions qui, comme nous aurons l'occasion de le voir, sont parfois ainsi désignées de manière abusive et on verra surtout à partir des années quatre-vingt, période au cours de laquelle le propos est devenu totalement banal. En effet, à mesure que les critiques parlaient de la nouveauté on avait de la peine à pouvoir l'identifier de manière évidente puisqu'il manquait toujours des critères d'appréciation bien précis. L'on assiste à une multiplication des titres annonçant « une ou des nouveautés » dans le paysage littéraire africain. Rien ne saurait mieux représenter cette forme « d'obsession pour le nouveau » que les publications de la Revue *Notre librairie*. Certes elle suit de près l'actualité littéraire africaine et sert souvent de tribune aux auteurs méconnus mais certains dossiers soulignent avec trop d'insistance un certain caractère novateur. Tous les trois ans à peu près entre 1998 et 2007, la rédaction de la revue a présenté deux fois une *Nouvelle génération* et une fois de *Nouveaux paysages littéraires*.²²

Il faut ajouter que ces présentations très concises font échos aux développements plus importants que l'on peut retrouver dans les colloques, les thèses de doctorat ou des essais. À titre d'exemple, nous pourrions citer ces actes publiés sous la direction de Jean-Cléo Godin sous le titre : *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?*²³ Le directeur de la publication se demande même dans la présentation de l'ouvrage pourquoi, en absence de tout cadrage géographique dans son intitulé, la grande majorité des articles qu'elle contient traite essentiellement de la littérature africaine. Il se refuse par ailleurs à croire que cela soit dû au simple fait que le colloque ait eu lieu à Dakar. Cela ne saurait logiquement expliquer l'absence de contribution autour des écrivains français métropolitains. Mais le problème ne proviendrait-il pas finalement du syntagme « nouvelles écritures francophones » ? Les auteurs français ne sont peut-être pas tout à fait nouveaux et pas suffisamment francophones ? La question est à explorer.

²¹ NGAL, G. (2003). *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*. Paris: L'Harmattan.

²² Voir les numéros 135, 146, 158, et 166 de *Notre Librairie*.

²³ GODIN, J.-C. (Ed), (2001). *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?* Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Le deuxième point d'approche de la nouveauté est la thématique. Là encore, il serait réducteur d'essayer de regrouper hâtivement les diverses productions littéraires sous une thématique unique. Le terme « désillusion » qui sert souvent à désigner et rendre compte d'un certain état de la littérature africaine d'après les indépendances nous paraît au contraire trop vague pour représenter un véritable point de rupture et permettre d'évaluer le passage d'une période à l'autre. Néanmoins, en analysant au plus près les œuvres des auteurs dont il est souvent question dans cette nouvelle phase, on peut s'apercevoir qu'il y a malgré tout un thème récurrent : la violence. Si l'on prend les trois romans qui, selon Sewanou Dabla, marquent le début d'une nouvelle ère littéraire africaine, on peut facilement dégager la violence comme thématique commune. Nous la retrouvons aussi bien dans les titres de Charles Nokan et Yambo Ouloguem (*Violent était le vent* et *Devoir de violence*) que dans les trames elles-mêmes. Que l'on pense ainsi à Fama, le héros des *Soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma, dont on peut suivre la longue descente aux enfers jusqu'au tragique dénouement. Ces trois œuvres préfigurent d'ailleurs tout ce qui se passe chez les romanciers de la « seconde génération. » Le corpus sur lequel travaille Sewanou Dabla a beau être hétéroclite, on peut tout de même lui trouver une cohérence : l'omniprésence d'une violence multiforme : les exactions policières, le matraquage psychologique, l'effondrement de la société et de la vertu, etc. La violence devient le thème qui incarne la rupture et le passage entre les générations.

Il ne s'agit pas ici d'affirmer que cette thématique était absente dans les textes antérieurs mais plutôt d'en relever la recrudescence au point d'évincer peu à peu tous les autres thèmes. Certes l'angoisse face au choix entre traditions et modernité est toujours présente mais la violence semble s'être installée. On pourrait reprendre un essai de titrologie, comme Bernard Mouralis en son temps²⁴, non pour y trouver la marque d'un destinataire mais bien pour constater l'entrée dans une zone trouble de violence et d'intranquilité. De *La plaie* (Malick Fall, 1967) à *La Vie et demie* (1979) en passant par des œuvres comme *Le sang des masques* (Seydou Badian, 1976) et bien d'autres encore, les titres incitent à prendre la mesure d'un changement d'époque.

Une fois imposée chez les auteurs, la thématique de la violence s'est ensuite rependue dans les commentaires critiques au point de devenir consubstantielle à la nouveauté. Parler de nouvelles écritures laisse entendre presque automatiquement qu'il sera question des

²⁴ MOURALIS, B. (1980, 2e trimestre). « Pour qui écrivent les romanciers africains ? » *Présence Africaine* n°114, pp. 53-78.

considérations sur le traitement de la violence dans les romans. Comme la nouveauté, la violence finit elle aussi par se banaliser et n'être qu'un poncif de plus au sujet des littératures africaines. Et pourtant, il existe des points de vue divergents qui tentent de se sortir de cette ligne principale. Odile Cazenave envisage la question de la nouveauté selon deux axes : le genre et la migration. Dans *Femmes rebelles*²⁵ la chercheuse analyse le réveil tardif de l'écriture féminine et souligne ce qu'elle nomme une rupture par rapport à l'habitus masculin dominant. La rébellion dont il est question vient renverser la tendance et imposer finalement un point de vue féminin sur des sujets de société : la tradition, la maternité ou encore la sexualité. L'idée même d'une confrontation à un pouvoir phallocratique est propice à la violence, il n'est donc pas surprenant de la retrouver notamment chez Calixthe Beyala.

Le second axe²⁶ rentre plus dans le cadre de ce qu'on appelle de plus en plus « littérature migrante » et essaye de démontrer une rupture que cristallise le nouveau parisianisme littéraire africain. Des écrivains comme Simon Njami, Calixthe Beyala, Marie Ndiaye, Alain Mabanckou ou encore Sami Tchak essayent de briser les stéréotypes au sujet d'une Afrique unique. De l'Europe, ils questionnent la notion d'identité africaine en la considérant comme une instance en pleine mutation. De ce point de vue, les écrivains « afro-parisiens » entendent, à la fin de leur démarche, ne représenter que leur propre sensibilité et non être des porte-voix d'une communauté.

Mais comme on le verra, ces deux thématiques très intéressantes restent malgré tout satellitaires par rapport à la question de la violence qui est toujours susceptible de se manifester là où on ne l'attend pas. D'ailleurs dans les années 90, avec les horreurs du Rwanda, le sujet en deviendra même inévitable. Patrice Nganang²⁷ s'appuiera sur ces événements pour proposer un passage vers une nouvelle littérature africaine. Son manifeste remet donc en perspective les deux notions de violence et nouveauté et nous renvoie, pour ainsi dire, à notre constat initial.

Cependant, dans la plupart des travaux évoqués, il y a le récurrent mot « écriture » sur lequel nous ne pouvons faire impasse. Ce que nous en avons dit précédemment suffit pour nous mener vers une troisième orientation dans la théorisation et l'étude de la nouveauté en littérature africaine : la dimension formelle. Celle-ci s'affirme alors comme le point de

²⁵ CAZENAVE, O. (1996). *Femmes rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan.

²⁶ CAZENAVE, O. (2003). *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris: L'Harmattan.

²⁷ NGANANG, P. (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Paris: Editions Homnisphères.

référence entre les générations et prend le relais de la thématique. On peut rappeler ici cette judicieuse observation de Victor Chklovski à propos des transformations formelles dans les arts :

l'œuvre d'art est perçue sur le fond et au moyen de ses relations avec les autres œuvres d'art. La forme de l'œuvre d'art se définit par ses rapports avec les autres formes ayant existé avant elle. Les éléments de l'œuvre littéraire sont obligatoirement forces, c'est-à-dire accusés, « vociférés ». Ce n'est pas seulement la parodie mais, d'une façon générale, toute œuvre d'art qui se crée en parallèle et en opposition à un modèle. Une forme nouvelle n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau mais pour remplacer une forme ancienne quand celle-ci a perdu sa vertu littéraire.²⁸

La dernière phrase soulignée, et en majuscule dans le texte, remet la littéralité au cœur du processus de rénovation littéraire. À ce niveau, il sied de revenir succinctement sur le travail de Sewanou Dabla qui explore les conditions d'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains africains. Cette étude publiée en 1986 se nourrit visiblement des réflexions qui ont germé dans les années 1970. Son importance se situe à deux niveaux : premièrement, en étant dans la lignée des recherches antérieures, elle constitue une sorte d'aboutissement. On y retrouve en effet des observations qu'avaient déjà émises Georges Ngal et Eric Sellin²⁹ sur le fonctionnement esthétique de la littérature africaine. Les apports sont visibles entre autres par l'importance que Dabla accorde à Kourouma et Ouologuem. Dans les années soixante-dix en effet, les deux auteurs étaient cités comme de nouveaux phénomènes en littérature africaine. C'est tout à fait logique que Dabla les considère comme le point de départ d'une nouvelle génération mais aussi d'une nouvelle forme romanesque. D'un autre côté et sans paradoxe aucun, *les romanciers de la seconde génération* inaugurent une longue série d'analyse sur les nouvelles « tendances » de la littérature africaine contemporaine. La formule « nouvelles écritures africaines » si largement utilisée aujourd'hui le prouve bien.

Dans son ouvrage, Sewanou Dabla croise utilement les questions sur les innovations thématique et esthétique avec l'arrivée dans la scène littéraire de « jeunes écrivains » issus de plusieurs univers et pratiquant à dessein une littérature en dehors des cadres conventionnels. Certes comme nous l'avons vu, il y a lieu de les rapprocher d'un point de vue thématique et Sewanou Dabla lui-même parvient à dégager de l'ensemble du corpus des constances (l'arrivée progressive d'héroïnes, l'image de la mort, le pessimisme ambiant, la déperdition, etc.) mais il n'en est pas de même sur le plan esthétique. Le roman africain qui nous est présenté est un véritable champ d'expérimentation :

²⁸ CHKLOVSKI, V. (1973). *Sur la théorie de la prose*. [Trad. Guy Verret] Lausanne: L'Age de l'Homme. p. 37.

²⁹ Respectivement dans NGAL, G. (1972). *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*. Kinshasa: Mont-noir ; et SELLIN, E. (1974). « Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain. » *Littérature ultramarine de langue française genèse et jeunesse*. Ottawa : Naaman.

les constances ainsi dégagées au niveau du contenu ne suffisent guère pour caractériser l'entreprise novatrice de ces différentes œuvres qui nous intéressent. Qu'elles se refusent à une intégration facile dans les classifications thématiques existantes confirme l'altérité du projet romanesque actuel, suggérée notamment par une trilogie et une épigraphie significatives. La métamorphose du roman africain trouve son expression la plus remarquable dans les esthétiques particulières qui fondent cet univers globalement chaotique que nous avons signalé. Manifestement libéré de l'autobiographie, le « nouveau roman » africain témoigne d'une maîtrise de la création qui parvient admirablement à fournir, à la lecture, cet « univers qui se possède et se réfléchit » jusqu'à sa décomposition délibérée...³⁰ [je souligne]

Les auteurs libèrent leur imagination pour entrer de plein pied dans une nouvelle période, celle que Georges Ngal identifie comme une « dernière coupure épistémologique »³¹ dans un essai qui retrace la chronologie des différentes ruptures survenues en les littératures africaines depuis la « révolution fondatrice », à savoir la Négritude. Si l'auteur donne au mot rupture un sens très large et une application diversifiée, il prend soin de les placer en relation avec les conjonctures historiques et d'insister sur l'interdépendance entre la création littéraire et l'environnement socioéconomique. Mais à la différence de Sewanou Dabla qui débute son cheminement dans les années soixante, Ngal remonte encore plus avant dans l'histoire littéraire africaine. Les orientations des deux chercheurs restent équivalentes dans la mesure où finalement, ils veulent tous démontrer la « maîtrise dans la création. » Le propos de Georges Ngal est pourtant plus profond car il tente de trouver dans chaque manifestation actuelle des ressources africaines ou étrangère nourrissant toutes les mutations : que ce soit pour rappeler les enjeux de la création dans le contexte plurilingue ou pour étudier des effets d'intertextualité et du transgenre. Mais comme pour rejoindre ce que nous disions plus haut, il n'est point de nouveauté à envisager en dehors de la violence. Le sujet transparait également dans les analyses de Ngal et il était temps qu'il apparaisse clairement.

Pius Ngandu Nkashama va lever le doute avec son essai : *Ruptures et écritures de la violence*.³² Comme on peut le remarquer dans ce titre avec cette conjonction qui lie la rupture et l'écriture de la violence, il s'agit pour son auteur de poser les deux paradigmes sur le même pied d'égalité. Comme s'il voulait signifier que dans la récurrence même de la thématique de violence se trouvaient les ressources d'une régénération du genre romanesque en Afrique. Pius Ngandu Nkashama dit en substance que de la volonté des écrivains de transcrire dans les romans les violences historiques et politiques a conduit à une réinvention de l'écriture sur le continent. C'est en la déployant [la violence] sur l'ensemble du roman ; en la voulant présente dans tous les éléments qui composent un récit que surgissent de nouvelles formes. Cette sorte

³⁰ DABLA, S. *Op. cit.* pp. 129-30.

³¹ NGAL, G. (1994). *Création et rupture en littérature africaine*. Paris: l'Harmattan. p. 27.

³² NGANDU N'KASHAMA, P. (1997). *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris: L'Harmattan.

de répétition à tous les étages de la composition finit par engendrer un des traits caractéristiques des littératures qui se développent en Afrique à partir des années 1980. Il note que :

c'est précisément par la violence que l'écriture africaine peut se décrire dans ses termes les plus caractéristiques. La violence à l'intérieur de la séquence même du récit, l'ordre (et le désordre) chronologique bousculé, les paysages fantasmagoriques à la limite du surnaturel ou de l'antinaturel, tout comme l'incohérence des caractères, constituent autant d'éléments qui privilégient l'univers de la folie dans l'écriture fictionnelle.³³

Toujours au sujet du récit romanesque, après en avoir décrit la structure, il apporte à propos de la langue et du style, une précision destinée à rendre encore plus manifeste le changement de cap par rapport à la coupure antérieure :

il existe surtout la violence dans l'écriture. Des périphrases hachées, la syntaxe désarticulée, le lexique désordonné. Il ne s'agit plus du recours inopiné aux africanismes qui avaient fait le bonheur des commentateurs à l'époque de *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, mais d'une négation totale de la cohérence et de l'identité à l'intérieur même de la fiction.³⁴

Parmi les réflexions qui ont nourri ce travail il y a celle de Michel Naumann qui applique à la littérature la notion de « voyou » pour mieux souligner la rébellion contre un ordre établi et une recherche permanente de nouveaux repères. L'auteur des *Nouvelles voies de la littérature et de la libération africaines*, entend comme dans les études précédentes rappeler les chemins propres que l'imaginaire littéraire emprunte pour se dégager un espace dans un environnement de violence et d'oppression. Le principal mérite de cette étude est sans doute son corpus. L'auteur se base sur un grand nombre de titres et ne les enferme pas dans les zones linguistiques. Il y a aussi bien des lusophones, des anglophones et bien entendu des francophones. Sa recherche montre bien que ces questions de ruptures formelles et les tentatives de reconstruction auxquelles se livrent les écrivains francophones sont transposables à d'autres littératures. Ainsi dans ces littératures «voyoues» Marechera jouxte Bolya Baenga ; Mia Couto est mis en relation avec Florent Couao-Zotti etc. Par ailleurs, Michel Naumann tout en étant dans la même dynamique que les auteurs précédents, c'est-à-dire l'étude de la rupture, se montre sensible aussi à la continuité. Les littératures voyoues gardent selon lui, plusieurs aspects des traditions précédentes.

Le « roman voyou » qui correspond globalement à celui qui émerge à partir des années 1980 est resté « fidèle au continuum culturel et créateur africain et à sa parole thérapeutique. »³⁵ Michel Naumann dresse un parcours entre la tradition et la modernité de telle sorte que l'on

³³ Ibidem. p. 107.

³⁴ Ibidem. p. 109.

³⁵ NAUMANN, M. (2001). *Les nouvelles voies de la littérature et de la libération africaines. Une littérature voyoue*. Paris: L'Harmattan, p. 21.

retrouve entre les différentes périodes, ces traceurs qui les font appartenir toutes les deux à un même esprit de révolte et de subversion. Le lien entre les deux dit-il « réside dans l'engendrement de la [modernité] par [la tradition] au prix d'une transmutation des valeurs et significations. »³⁶

Au fond et pour plus d'efficacité, la rupture et la nouveauté sont mieux appréhendées dans des panoramas diachroniques puisqu'ils/elles exigent toujours un point de départ clairement marqué dont on doit connaître les caractéristiques et les particularités et un point d'arrivée qui doit pouvoir rendre compte d'éventuels changements intervenus. L'étude de la nouveauté ne peut se faire autrement que sous forme de bilan. Dans cet esprit, nous nous sommes inspirés d'un certain nombre d'études-bilans. Celle de la Revue *Notre librairie*, mais aussi ces présentations par coupure temporelle : dix ou vingt ans. Sans les présenter toutes, nous pouvons citer la contribution de Lydie Moudileno avec son livre sur les littératures africaines francophones des années 1980 et 1990. Cet ouvrage peut se lire comme un prolongement des études de Ngal ou Sewanou Dabla. Il faut en effet noter que les deux auteurs ne dépassent pas le milieu des années quatre-vingt. La dernière œuvre que Dabla analyse date de 1983 alors que Georges Ngal est d'avantage prospectif. Il traverse toute la littérature africaine avant d'aboutir aussi aux romans de la seconde génération. Ainsi Lydie Moudileno fournit l'effort d'actualiser le visage de la littérature africaine francophone. Elle en présente les « nouveaux acteurs » en insistant sur la différence avec leurs aînés. La jeune garde se revendique plus interculturelle et prône son appartenance au « multiple. » De fait, l'ouvrage, à caractère didactique et justement sous-titré « document de travail », rassemble quelques aspects innovants dans les lettres africaines autant dans les romans que sur l'ensemble de l'institution. Il aborde ainsi l'émergence de nouveaux auteurs à celle des genres populaires.

Pour terminer et revenir à notre propos, on peut également évoquer, pour insister sur le dynamisme au sujet de la nouveauté et la violence, la récente parution de Mamadou Kalidou Ba dont le titre se suffit à lui-même.³⁷ Tous ces travaux généraux ne doivent pas faire oublier les nombreuses analyses monographiques sur les auteurs du corpus. L'importante masse des études consacrées à Sony Labou Tansi, à son écriture, son univers et son impact sur la littérature africaine nous a été d'un grand secours. Il ne serait pas superflu de reconnaître les avantages que nous avons tiré de la consultation des ouvrages en sciences humaines pour

³⁶ Ibidem. p. 34.

³⁷ BA KALIDOU, M. (2012). *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010). De la narration de la violence à la violence narrative*. Paris: L'Harmattan.

traiter de la violence. Les points de vue anthropologique, philosophique, sociologique, historique dont on aura des références tout au long de cette thèse nous ont aidé à bien cerner le sujet.

Problématique

Au vu de ce qui précède, le chemin paraît bien balisé. Il peut même sembler légitime de penser le sujet totalement épuisé et par conséquent sans grand intérêt heuristique. Le premier pari de ce travail est d'arriver à convaincre du contraire. Sur ce point il est important d'observer qu'en dépit de cette récurrence depuis plus de quarante ans, le sujet est primordial dans la littérature africaine contemporaine. En outre, il faut prendre en compte le fait que les œuvres se renouvellent à la rencontre de nouveaux lecteurs. Autant dire donc que nous entendons présenter une nouvelle lecture de la violence dans les textes africains même les plus récents. Il ne s'agira pas pour autant de rallonger de quelques noms la liste déjà très importante des écrivains qui traitent de la violence ni de chercher dans les œuvres une quelconque inscription énochale et une représentation de l'Afrique actuelle. Mais bien nous en tenir à la violence perçue comme matériau de l'écrivain, c'est à dire un élément qui entre dans sa composition romanesque, la nourrit et la modifie.

L'écriture de la violence telle que nous l'envisageons est en dehors de tout prisme sociologique ou idéologique. Plus concrètement, nous ne nous arrêterons pas aux exactions des pouvoirs, ni à la difficulté des opposants politiques de faire entendre leurs opinions et encore moins aux conditions d'emprisonnement inhumaines. Toutes ces données aussi importantes soient-elles, ne resteront, dans le cadre de cette thèse qu'une manifestation d'un seul et unique principe : la violence est une interaction entre un bourreau et une victime. Et tout ce qui vient après ce schéma est déjà de l'ordre d'une scénographie et comporte donc une trace d'écriture et, par conséquent, il doit être analysé comme tel.

Certes, et dans la mesure où les romans le permettront, nous nous rapporterons aux données sociologiques mais elles ne pourront qu'être indicatives. Ce qui primera avant tout ce sera la représentation de la violence. C'est à dire un processus de figuration qu'un auteur aura arbitrairement choisi et qu'il s'emploiera ensuite à mettre en œuvre. Si l'on admet la thèse selon laquelle les écritures de violence en littérature africaine courraient le risque d'un affadissement progressif dû à l'enfermement dans des stéréotypes de représentation, on peut comprendre l'intérêt pour les auteurs de renouveler l'ensemble de leur pratique. Délaissant peu à peu les procédés sclérosés, les textes s'ouvrent alors à d'autres horizons, à d'autres

influences. D'où une première question qui en appelle bien d'autres : quels moyens les auteurs mettent-ils en œuvre pour donner un souffle nouveau à l'expression de la violence ? En ne s'arrêtant que sur l'exemple de Sony Labou Tansi qui a mobilisé les ressources linguistiques, narratologiques pour porter la représentation de la violence jusqu'à son paroxysme, on peut se demander alors ce qui reste aux auteurs qui lui succèdent dans l'arène littéraire.

En répondant à ces questions, nous n'aurons abordé qu'une partie de nos préoccupations. En effet, si une part importante de ce travail consiste à retrouver chez différents auteurs des techniques d'écriture innovante, nous sommes malgré tout dans une perspective d'histoire littéraire. Celle-ci, on le sait, ne se contente plus d'être une succession chronologique de certains auteurs phares dont on se chargera au préalable de décrire les mérites, mais bien un parcours qui, en plus de faire honneur à l'indispensable donnée poétique, s'inscrit dans ce qu'il convient d'appeler une « communication littéraire. » Comme le précise Alain Vaillant - dans un livre consacré à l'histoire littéraire,³⁸ ses origines, ses méthodes ainsi que leurs applications - poser la dimension communicative comme la valeur fondamentale de la littérature oblige à prendre en compte la vie littéraire dans son ensemble. À l'objet purement esthétique viennent se greffer des paramètres qui ont, d'une façon ou d'une autre, un impact sur le premier. Autrement dit, les innovations auxquelles on s'intéresse sont dans leur grande majorité des manifestations des changements structurels plus importants.

Une deuxième question s'impose alors. Après avoir pris connaissance des différentes formes d'écritures chez tous les auteurs du corpus, il serait pertinent de nous interroger sur l'état général de l'institution littéraire. D'autant plus qu'il y a, sur la période envisagée, de nombreux changements dans la production, la circulation et la consommation des littératures africaines. Nous nous demanderons alors si les observations relevées précédemment sur le plan esthétique trouvent un quelconque prolongement dans les revendications des écrivains par exemple, dans leurs parcours éditoriaux, etc. Est-ce qu'il y a lieu de trouver sous ces mutations, les véritables enjeux des nouvelles esthétiques ? Les phénomènes stylistiques (textuels) ont-ils un rapport avec les phénomènes structurels ? Il sera donc utile de revenir sur cette corrélation pour comprendre comment les deux composantes entrent en dialogue et fournissent chacune des éléments pour avoir une vision plus large du discours littéraire et son renouvellement. Les nombreux relais extralittéraires, qu'il s'agisse des politiques éditoriales,

³⁸ VAILLANT, A. (2010). *L'histoire littéraire*. Paris: Armand Colin.

des questions touchant à l'utilisation des langues européennes, nous permettront d'étendre notre vision des ruptures au sein des littératures africaines et en saisir les soubassements.

Hypothèses

En refusant une lecture « traditionnelle » des textes africains – ici l'adjectif renvoie essentiellement à la pratique courante visant à considérer la littérature africaine comme un discours idéologique, une prise de position de l'écrivain face à l'environnement social désastreux – nous renonçons à la sécurité des réponses toutes trouvées et prêtes à l'emploi. De fait, ce parti pris nous oblige à définir clairement la « nouveauté » et les « écritures de violence » avant d'envisager leur rapprochement qui ne va pas sans poser quelques questions sémantiques. En effet lorsqu'on parle d'une nouvelle écriture de la violence, la nouveauté peut se rapporter aussi bien à l'écriture qu'à la violence même. Dans ce dernier cas on peut imaginer une série de romans qui développent, à partir d'une certaine période, de nouvelles formes de violence dont on n'avait pas de traces dans les œuvres antérieures. Où autrement, ce qui cadre plus avec ce travail, c'est le travail de l'écrivain qui change sans qu'il y ait ou non une modification sur la violence.

Ainsi les premières réponses à apporter devront nous permettre de sortir de ce flou. Pour se faire, il faudrait dans un premier temps énoncer les points à partir desquels nous pouvons déterminer l'existence d'une nouvelle écriture. Il est primordial donner à la formule « nouvelle écriture » une réalité concrète et objective pour pouvoir en rendre compte. Cette entreprise n'est pas aisée : le foisonnement des termes voisins (émergence, rupture) ajouté au caractère intuitif de la nouveauté la complique d'avantage. S'il peut être facile de percevoir un changement, a contrario, il peut être très délicat de dire précisément en quoi il consiste. Le langage courant nous en donne une image à travers une formule comme celle-ci : « il y a quelque chose de changer mais ne je saurais dire exactement ce que c'est. » En outre, il y a une sorte d'incompatibilité entre la « littérature » et la « nouveauté ». Cette dernière étant phénomène chronologique et événementiel contraste avec le caractère intemporel de la première. La nouveauté est actualité, la littérature est potentialité, l'une est permanente, constante tandis que l'autre est intermittente. Il faudra donc pouvoir situer l'une et l'autre dans un rapport étroit. La nouveauté littéraire n'est au bout du compte qu'une façon de marquer une discontinuité passagère dans une continuité. A ce sujet, suivre une même thématique s'avérera bien utile puisque nous aurons toujours la garantie d'un continuum.

Cela étant, comment, sur plus de trois générations, l'écriture de la violence a-t-elle évoluée ? En se référant à divers travaux que nous avons cités, et prenant le point de départ qui est le nôtre, c'est-à-dire la littérature des années quatre-vingt, il apparaît que la période qui nous occupe se caractérise par une grande inventivité et ce, à plusieurs points de vue. Nous pouvons donc concevoir que cette inventivité rejaillisse sur l'écriture de la violence ; que prise dans la même euphorie qui s'empare du récit, l'expression de la violence ne se débride à son tour. Ainsi, elle est susceptible de se retrouver à plusieurs niveaux du récit et pourrait revêtir plusieurs formes. Aux violences "exclusivement" politiques, s'en ajouteront d'autres : sociale, sexuelle, économique ou même psychologique, etc. Ces nouvelles données ne vont pas seulement transformer le récit en lui apportant de nouveaux types de personnages ou imposer de nouveaux cadres, mais aussi influencer toute la représentation de la violence qui risque fort d'apparaître sous un jour nouveau. Les changements du modèle romanesque entraîneraient donc une inflation de l'expression de la violence. Ainsi l'opposition victime / bourreau va se radicaliser ; les souffrances seront plus vives et les dénouements encore plus pessimistes pour être en accord avec la « désillusion » post-indépendance. L'expression de la violence se jugera par la capacité d'exceller dans l'art de trouver des situations effroyables à mesure d'étouffer, voire de terrifier le lecteur. Et le tout sera rendu au travers d'un langage cru, à la limite de l'ordurier. Il s'agissait, en bref, de dire la violence dans « la textualité même pour en imposer la représentation au lecteur ».

Si ce départ peut être garanti, il n'en est pas de même pour la suite. Comme pour tous les mouvements esthétiques, la seule chose dont on puisse être véritablement sûr c'est qu'ils sont éphémères, quelle que soit leur ampleur. De plus, les mouvements les plus radicaux, de loin les plus spectaculaires, sont ceux qui s'épuisent le plus rapidement ou, s'ils perdurent, tombent parfois dans une certaine caricature, une reproduction stérile d'un geste sans qu'il ait pour autant le souffle des débuts. C'est particulièrement vrai pour l'expression de la violence qui atteint très rapidement l'insoutenable. Dès lors, deux orientations sont possibles. Dans la première, allant dans le sens de ce qui est dit ci-dessus, la rupture s'installerait et deviendrait une mode, voire un réflexe d'écrivains traitant de la violence. Le texte ne devient alors qu'un « gueuloir » et l'exposition de la violence y est autant vive que gratuite. Les œuvres qui suivent une tendance dominante, sans parvenir à se régénérer, aboutissent généralement à ce même résultat. Mais il y aurait une autre alternative, celle que nous tenterons de suivre. Les auteurs peuvent être conscients du risque d'essoufflement et par conséquent donner une nouvelle orientation à leur écriture en empruntant des chemins différents, si ce n'est contraire.

De ce point de vue, si nous jugeons le premier mouvement maximaliste, le second sera minimaliste ou du moins en aura plusieurs aspects. De plus en plus, de nouvelles voix s'élèveront pour traduire d'une autre manière la violence latente. Des écrivains choisiront de la dire et la *dénoncer* sans violence, à l'aide d'une sorte d'élégante neutralité (ou de ce qui peut paraître comme tel). A la saturation, succèdera une manière feutrée de représenter les tribulations du sous-développement, de la pauvreté, du chômage ou du contexte sociopolitique difficile. L'hyperécriture des années 1980, sans disparaître, ne sera plus le seul mode d'écriture vers le milieu des années 1990 et au-delà.

De nouveaux les moyens sont mis en œuvre, nous observerons le passage d'une expression frontale de la violence aux stratégies indirectes. L'écriture débordante qui force à prendre conscience d'une réalité insupportable en se faisant elle-même insupportable, se lisse pour ne se borner qu'à des constats, procédant par omission ou par sous-entendu et suggestion, recourant aussi à l'ironie ou au second degré. L'essentiel est sans doute que nous nous trouvons en présence d'une écriture qui se refuse de céder elle-même au chaos qu'elle dénonce, justifiant ainsi mieux sa dénonciation.

Dans ces circonstances, nous considérerons que c'est le tissu narratif qui, dans son ensemble, nous livre *tous* les secrets du texte. Récit, personnage, espace, temps, modes d'énonciation, registres génériques et champs sémantiques deviennent autant de lieux textuels où observer les nouveaux modes de représentation de la violence sociopolitique. Ces modes de représentation semblent fondés sur un contraste entre des formes de neutralité apparente, voire, dans certains cas, de bonhomie suscitant la sympathie, et la production d'un signifié qui reste constitué par une image assombrie, souvent tragique, du continent africain.

Cette écriture, en quelque sorte sans fureur, paraît donc constituer un compromis entre l'écriture débridée du pathos et un certain classicisme. Il faudra pouvoir mettre en relation avec les nouvelles conditions d'énonciation qui semblent se trouver dans l'épuisement de certaines formes d'écriture liées au chaos et à la folie et dans les changements qui affectent de nouvelles conditions d'énonciation dans le champ littéraire. Car, les ruptures significatives interviennent généralement lorsque des acteurs littéraires – ce terme pris au sens large, inclut non seulement les auteurs mais tout l'appareil institutionnel (éditeurs, libraire, lecteur, etc.) – s'aperçoivent de l'inefficacité d'une pratique et en recherchent une autre. La textualisation créatrice ne se réalise souvent que dans ces crises où la littérature, ou bien une de ses formes instituées, un de ses « genres » ne peuvent plus persister dans leur être sans que s'offre

d'ailleurs une issue évidente.³⁹

En plus d'apporter un « vent nouveau » dans les littératures africaines francophones qui depuis plus de trente ans, se rendent coupables d'un certain immobilisme, « la nouvelle voie » dont il sera question dans ce travail, permet aux écrivains de situer la violence à plusieurs niveaux, de la sortir de certaines catégories politiques simples où elle semblait engluée.

La question de l'efficacité de l'engagement se pose donc avec acuité. En effet, si on s'en tient à des affirmations du genre « on ne peut pas continuer à écrire comme si le génocide du Rwanda n'avait jamais eu lieu »⁴⁰, force est de constater que l'accumulation tue l'effet escompté, que

l'ambiance joyeuse et l'exagération dans lesquelles [sont] présentés les termes de la mort suscitent un effet d'accoutumance [...] l'horreur est supprimée [...] l'in vraisemblance et l'exagération empêchent le lecteur d'être choqué par des récits macabres. L'accoutumance a pour conséquence la destruction de l'horreur et du crime.⁴¹

Les auteurs sous analyse, représentent les tiraillements esthétiques, formels qui ont eu lieu dans les littératures africaines depuis 1980. Ce passage progressif d'une littérature qui installe un conflit entre le chaos du texte et celui des réalités représentées - conflit qui dessert la littérature : « il n'y a plus de violence possible dans un univers totalement livré au chaos. Une littérature déstructurée ne saurait faire passer aucune violence »⁴² - vers une littérature épurée, désengorgée, peut être interprété comme signe d'un nouvel engagement contre l'enfermement de la littérature africaine dans des catégories mineures.

La variation esthétique rappelle, par ricochet, l'engagement des écrivains. Selon une certaine idée, l'engagement ne pouvait être possible qu'à travers le réalisme. Mais, si l'on admet de façon unanime que Camara Laye est un auteur réaliste, son roman *L'enfant noir* ne s'est pas affiché comme un roman engagé, Mongo Beti, Rabemananjara, chacun avec son ton, s'en sont pris à lui. Ceci montre bien qu'on ne peut enfermer dans une catégorie l'idée d'engagement, mais la prendre comme une perpétuelle quête des écrivains et reconnaître que ces esthétiques sont des engagements pour de nouvelles causes qu'il conviendra de déterminer.

³⁹ ANGENOT, M. (1992). « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social. » Dans J. NEEFS, & M.-C. ROPARS, (Eds) *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*. (pp. 9-28). Lille: Presses Universitaires de Lille.

⁴⁰ NGANANG, P. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*. p. 311.

⁴¹ Matokot D « Violence et folie dans les romans de SONY TANSI » <http://www.cesbc.org/Textes/La%20violence%20et%20la%20folie%20dans%20les%20romans%20de%20Sony%20Labou%20Tansi.pdf>

⁴² GARNIER, X. (2002, juillet - septembre). « Des formes "dures" du récit. Enjeux d'un combat. » *Notre Librairie* n° 148. Penser la violence, pp. 54-58.

Mise au point méthodologique

La question de méthodologie est une des plus complexes dans les littératures africaines en langues européennes. Si ces dernières années les tensions entre les chercheurs semblent se dissiper, cet apaisement est le fruit de longues années de réflexions, de compromis. L'imposant volume intitulé *Les chemins de la critique africaine*⁴³ paru il y a un peu et réunissant des contributions présentées lors d'un colloque dont le thème était « la critique africaine existe-t-elle ? » suffit pour nous rappeler le passé d'intranquilité entre les textes africains et la manière de les aborder, de les expliquer, de les étudier ou même de les classer. Même si le directeur de publication soulève l'ironie du titre, même s'il s'agit plus d'une question rhétorique que d'une véritable problématique, il n'empêche qu'elle a rassemblé des spécialistes en littérature africaine de tous bords avec la mission de réévaluer la critique littéraire africaine. Il ressort de ce travail, des pistes d'un très grand intérêt sur l'archéologie de la critique et des théories qui la sous-tend.

L'édifiante contribution d'Anthony Mangeon⁴⁴ au sujet d'Alain Locke qui apparaît comme un lointain inspirateur de Senghor que ce soit dans son activité de critique ou celle de création, montre bien comment la réflexion sur les objets culturels doit dépasser les strictes considérations anthropologiques. Plus spécifiquement, Alain Locke ne semble pas se satisfaire des lectures univoques des œuvres littéraires pour lesquelles il développe un appareil méthodologique à trois niveaux de dépendance : avec la critique, avec les autres disciplines scientifiques et enfin avec l'ensemble des expressions littéraires. Ces préceptes théoriques ne montreront leurs effets en littérature [africaine] que plus tard. Une lecture des différentes propositions qui composent le chapitre III, « la critique africaine : vers une théorie du texte » met précisément l'accent sur les différentes théories ayant contribué à la mise en place d'une activité scientifique autour des textes africains. Le développement ainsi décrit, la multiplicité des approches, chacune expliquée en référence à son contexte d'éclosion, nous apportent une assise théorique non négligeable. Aussi, la méthodologie à suivre s'inspirera de toutes les avancées théoriques tout en respectant le caractère composite et multiple de l'étude.

En effet, comme nous l'avons préalablement établi, cette étude portera moins sur la violence que sur l'écriture. Cela revient à dire que la thématique pour importante qu'elle soit

⁴³ MADEBE, G.-B., MBONDOBARI, S., & RENOMBO, S.-R. (Eds). (2012). *Les chemins de la critique africaine*. [Actes du Colloque international de Libreville "La critique africaine existe-t-elle ?"] Paris: L'Harmattan.

⁴⁴ MANGEON, A. (2012). « Retrospectivement, Alain Locke. Naissance d'une critique. » Dans G.-B. MADEBE, S. MBONDOBARI, & S.-R. RENOMBO, *Les chemins de la critique africaine* (pp. 297-306).

n'en restera pas moins secondaire. Le plus urgent sera de trouver les différentes modalisations des auteurs retenus. Le terme « modalisation » que nous tirons de la linguistique et plus précisément encore de l'analyse du discours, nous indique à priori que notre démarche sera transdisciplinaire. Les différentes approches auxquelles nous allons recourir devront ressortir l'aspect sémiotique de la recherche sans pour autant sacrifier l'étude historique. Il en va que nous mettrons en œuvres deux approches différentes.

Une première enquête, de type formaliste et éminemment analytique, nous permettra de regrouper des textes de façon à ce qu'ils présentent une certaine homogénéité par rapport à l'acception courante de la violence. Les procédés s'inspirant de la sémiotique permettront de présenter les spécificités énonciatives des textes en présence et ce sont elles qui serviront de curseurs pour une périodisation. Les repères y seront plus clairs, les frontières plus affirmées. C'est dans cette construction en strates, que les approches transdisciplinaires nous apparaissent les plus efficaces. Le volume codirigé par Ruth Amossy et Dominique Maingueneau⁴⁵ pourtant sur *L'analyse du discours dans les études littéraires* décrit précisément tout le bénéfice qui résulterait de la collaboration entre ces deux disciplines. L'histoire littéraire en serait d'ailleurs la principale bénéficiaire ainsi que le reconnaît Delphine Denis. Nous reprendrons ici le début et la fin de son article qui, dans une parfaite circularité, présente les limites de la pratique historiographique traditionnelle qui, somme toute, ne s'est pas suffisamment préoccupée des conditions esthétiques. Et au moment de clore son propos, Delphine Denis reconnaît l'apport de l'analyse du discours. Cette dernière donne à la démarche une forme d'objectivité dont elle était dépourvue ; elle opère un passage de l'empirique vers le scientifique observable et inscriptible :

l'histoire littéraire a longtemps fait usage, de manière empirique ou à tout le moins inégalement théorisée de catégories esthétiques dont on notera la double opérativité : d'une part, regrouper sous une appellation commune des textes dont on pensait avoir isolé les constantes formelles et thématiques, et peut-être, en amont de ces manifestations, une « vision du monde », d'autre part proposer, à partir de leur période d'émergence ou de plein succès, une périodisation étayée sur ces successives recompositions du paysage littéraire. L'analyse en « éon », à la recherche des définitions stables, d'invariants stylistiques, fait ici concurrence à une lecture historique du phénomène, sans interdire le jeu de leur combinatoire.⁴⁶

Et à la fin de l'article, la chercheuse reconnaît que

⁴⁵ AMOSSY, R., & MAINGUENEAU, D. (2003). *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse, : Presses universitaires de Mirail.

⁴⁶ DENIS, D. (2003). « Pour une approche discursive de l'histoire littéraire : événements linguistiques et catégories esthétiques. » Dans R. AMOSSY, & D. MAINGUENEAU, *L'analyse du Discours dans les études littéraires* (pp. 51-61) p. 51.

l'analyse du discours offre ainsi à l'histoire littéraire les moyens de questionner les « événements » sur lesquels elle fonde, souvent implicitement, ses périodisations : non plus pour en faire un récit, mais afin d'en donner à lire au sens propre, *l'inscription*.⁴⁷

La multiplicité des approches confinerait à un hasardeux montage théorique et méthodologique si elles ne participaient toutes à la mise en œuvre d'une démarche herméneutique. Celle-ci, comme l'ont souligné Hans-Georg Gadamer et Hans Robert Jauss est par définition plurielle et par conséquent englobante. Présentant la tâche herméneutique, l'auteur de *Vérité et méthode*,⁴⁸ insiste qu'elle devra être comprise « de façon si générale qu'elle embrasserait aussi toute la sphère de l'art et l'ensemble des problèmes qu'il pose. »⁴⁹ Il ne s'agit plus, dans le « renouvellement de l'herméneutique littéraire » (Jauss) de s'en tenir à une simple explication ou une interprétation, mais d'appliquer toutes les avancées que Gadamer a rendues possible : considérer la démarche herméneutique comme un tout reposant sur trois piliers, tous jouissant d'une égale importance. En plus de l'interprétation qui est historiquement l'objet de l'herméneutique, il faut ajouter non seulement la compréhension qui n'est plus un pis-aller de la première, mais aussi l'application, longtemps tenu à l'écart de l'herméneutique artistique. Pour Jauss donc rejoignant Gadamer, celle-ci doit se concevoir

comme unité de trois moments, celui de la compréhension (*intellegere*), celui de l'interprétation (*interpretare*) et celui de l'application (*applicare*). C'est à Hans-Georg Gadamer que nous devons la redécouverte de l'importance de l'unité triadique de la démarche herméneutique.⁵⁰

Si l'unité triadique ainsi constituée est commune à toute forme d'herméneutique, en littérature, elle [l'unité triadique] est gouvernée par le caractère esthétique. C'est lui qui, en fin de compte permet compréhension, interprétation et application. La spécificité du texte littéraire veut en effet que l'on fasse de l'esthétique « le préalable de son interprétation, et cela explicitement et démonstrativement. »⁵¹

Mais pour pouvoir cerner toutes les dimensions que nous entendons étudier dans ce travail (violence, histoire, écriture, etc.) et ce, sur plusieurs décennies et les soumettre à l'analyse herméneutique, il convient de passer par une étape descriptive, que nous appelons faute de mieux, l'étape phénoménologique. Faut-il rappeler les connivences entre ces deux courants philosophiques qui apparaissent d'ailleurs comme les deux faces d'une même pièce. Gadamer, disciple d'Heidegger est autant phénoménologue qu'herméneute et nous pouvons

⁴⁷ Ibidem, p. 61.

⁴⁸ GADAMER, H.-G. (1996). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil.

⁴⁹ Ibidem . p. 184.

⁵⁰ JAUSS, H. R. (1988). *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard. p. 357.

⁵¹ Ibidem. p. 360.

en dire autant de Paul Ricœur. Il s'est donc avéré nécessaire d'entreprendre au début une description de tous les éléments qui entourent le phénomène littéraire africain en accordant une attention particulière aux données institutionnelles, et à l'étude historique de cette littérature mais également à la violence elle-même qui doit être saisie en dehors de toute représentation. Ce préalable permettra alors d'amorcer plus sereinement l'examen des différentes esthétiques et de tracer les lignes de démarcation entre chacune d'entre elles. C'est fort de cette combinaison que nous pourrons prendre la pleine mesure des ruptures et de l'émergence de nouvelles formes. Une fois cernés, ces changements doivent alors être expliqués. Mais comme le reconnaît Pierre Zima, cette explication ne pourrait provenir des textes eux-mêmes. Il affirme en effet que « l'analyse des contenus ne saurait expliquer les transformations de l'écriture : l'apparition de l'écriture surréaliste ou futuriste ou l'essor du Nouveau Roman français dans des conditions sociales particulières. »⁵²

En définitive, nous nous référerons tour à tour :

- a. aux concepts généraux de l'analyse littéraire, pour tout ce qui est de l'ordre de l'étude stylistique, générique, lexicale, narratologique, etc.
- b. aux travaux d'histoire et de critique spécialisée dans le domaine des littératures africaines, en particulier pour saisir la question de la « nouveauté » à partir d'une observation générale des faits littéraires et de leur évolution.
- c. aux approches socio-critiques, pour tout ce qui concerne les relations entre aspects internes (textuels) et externes (parcours, reconnaissance, positions).

Corpus et Annonce du plan

Justification du corpus

Pour aborder différents aspects des ruptures et de nouveaux enjeux de la représentation de la violence, nous avons choisi quatre écrivains représentant chacun à leur manière, un moment particulier de l'histoire littéraire africaine. La constitution du corpus s'est faite au gré des lectures et à la rencontre des sensibilités de ces différentes écritures qui le composent. Nul autre argument que celui-là n'a guidé notre choix et nous en sommes restés à quatre auteurs. Cette manière de procéder n'a pas été sans risques. D'aucuns pourront, avec raison, considérer cet ensemble très restrictif au regard de la diversité africaine et des sensibilités d'écriture. Si l'on ne prenait par exemple que la simple question géopolitique, tout le corpus

⁵² ZIMA V. P. (2005). *L'indifférence romanesque*. Paris: L'Harmattan. p. 17.

réuni ne représente que deux nationalités sur l'ensemble des états d'Afrique francophone et il n'y aurait pas d'amélioration considérable, même si on ne s'en tenait qu'à l'Afrique subsaharienne. Par ailleurs, sur des sujets aussi sensibles que la violence et la nouveauté et en raison des rapports qu'ils entretiennent avec la littérature féminine, il n'aurait pas été superflu d'ajouter une romancière à notre liste fixe. Nous avons bien senti ce danger, et c'est la raison pour laquelle nous n'hésiterons pas sortir de ce corpus chaque fois qu'il sera besoin et recourrons à d'autres auteurs, d'autres textes et pas uniquement africains d'ailleurs. Cela étant, disons quelques mots au sujet de ce corpus.

Comme nous l'avons mentionné, notre objectif dans ce travail est de suivre de façon diachronique les écritures de violence en littérature africaine. Après avoir fixé les limites temporelles, il nous fallait alors un corpus suffisamment représentatif, non pas de l'ensemble de la littérature africaine, mais des principales tendances que nous avons pu observer. Nous avons d'ores et déjà un point de départ pour cette étude : Sony Labou Tansi. Il nous est apparu qu'une analyse de l'innovation esthétique sur le thème de la violence ne pouvait omettre l'instant Sony Labou Tansi.

En effet, l'écrivain congolais fait figure de modèle et son œuvre tant romanesque que dramaturgique a laissé une empreinte indélébile dans le paysage littéraire africain. Dès la parution de ses premiers romans, les observateurs trouvent dans son écriture quelque chose d'inédit pour le continent africain. Si on le classe volontiers dans la lignée d'Ahmadou Kourouma, il a démontré tout au long de sa carrière une grande capacité à s'échapper des cadres dans lesquels on a tenté de l'enfermer. Son univers romanesque intrigue par sa virtuosité langagière, son engagement pour une nouvelle poétique en littérature africaine a fait des émules dans sa génération et celle d'après. Les écrivains et les critiques reconnaissent unanimement son talent et sa « quête permanente de sens » pour reprendre le sous-titre d'un des nombreux ouvrages⁵³ qui lui ont été consacrés. Les membres de sa fratrie congolaise, Henri Lopes et Emmanuel Dongala lui rendent sans cesse des hommages mérités ; Pius Ngandu Nkashama et Georges Ngal de l'autre rive du Congo saluent une véritable rupture dans les lettres africaines ; Boubacar Boris Diop dit de Sony : « c'est l'auteur africain, de ma génération qui ait eu le plus d'influence sur ma conception de la littérature, il m'a ouvert à

⁵³ KADIMA-NZUJI, M., KIBANGOU, P., & KOUVOUAMA, A. (Eds), (1997). *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens*. [Actes du colloque tenu à Brazzaville 13- 15 juin 1996.] Paris: L'Harmattan.

l'Amérique latine. »⁵⁴ Ses prises de position idéologiques, son souci de métisser la langue française et de l'ouvrir à de nouvelles façons de désigner et aussi son univers à la fois cruel et drôle, inquiétant et obsédant ont fait que son œuvre l'une des plus commentée et étudiée en Afrique et dans le monde. Cette reconnaissance qu'il a récoltée de son vivant déjà s'est accrue après sa mort. Plusieurs écrivains de la nouvelle génération le prennent pour un modèle : du malgache, Jean-Luc Raharimanana au congolais Fiston Nasser en passant par le béninois Florent Couao-zotti.

Convaincu de la pertinence de la présence de Sony Labou Tansi dans le corpus, nous avons cherché à trouver le terminus ad quem. C'est là que nous avons rencontré les plumes d'Edem Awumey et de Théo Ananissoh deux auteurs qui prenaient leur distance avec la frénésie de nommer et présentaient les conflits sociaux de manière déviée. Il nous a semblé qu'il y avait entre eux et Sony Labou Tansi une très grande différence. À la radicalité de Sony succédait une forme de brouillage et d'incertitude. Ces jeunes auteurs donnaient également l'impression d'être revenus sur une langue plus "tranquille" et leur style était moins baroque. En même temps que nous reconnaissons cette quiétude, l'univers qui nous était présenté n'en était pas moins inquiétant. *Lisahohé* ou *Port-Mélo* laissaient bien poindre sous cette apparente couverture une violence décelable à travers plusieurs dispositifs narratifs : la peur continue des protagonistes qui ne parlent pas ou très peu, une présence policière inhabituelle, etc. Dès lors, nous avons voulu créer un pont entre l'écriture de Sony Labou Tansi et celle des deux écrivains. Nos recherches nous alors mené sur les traces de Kossi Efoui, dramaturge et romancier d'origine togolaise que nombreux critiques comparaient à Sony Labou tansi et qui a vraisemblablement exercé une grande influence sur Edem Awumey. L'épigraphe de *Port-Mélo* est tirée d'une œuvre d'Efoui, à l'intérieur du roman il évoque *La Fabrique de cérémonies* (p. 172) et pour finir, il lui a dédié son dernier roman, *Explication de la nuit*, qui vient de sortir aux éditions Boréal.

La liste principale des auteurs arrêtée, il nous a fallu explorer chaque romancier l'un pour trouver les œuvres les plus adéquates pour notre étude. S'il était évident là encore qu'on prendrait les premiers romans de chaque auteur, nous étions moins certains pour les choix internes. Les premiers romans se justifient parce que les premiers écrits offrent toujours des clés pour la compréhension des œuvres ultérieures. Un premier corpus était donc constitué de *La Vie et demie*, de *La Polka*, de *Lisahohé*, et de *Port-Mélo*. Mais puisque nous avons également la certitude que les ruptures peuvent intervenir entre les différents textes de chaque

⁵⁴ BORIS DIOP, B. conférence, les rencontres Afrique : Conférence organisée par TerangaWeb, LOPES, H. (1982). *Le pleurer-rire*. Paris: Présence Africaine.

auteur, que les carrières sont loin d'être linéaires, nous nous sommes intéressés également aux autres productions. Sur ce terrain, le travail a été relativement facile pour Sony Labou Tansi dont l'œuvre était complète. Par contre pour les écrivains encore en activité, le choix était moins évident, tout particulièrement pour Edem Awumey.

Chez Sony Labou Tansi donc, nous avons pu déceler deux moments importants dans l'ensemble de son œuvre romanesque. Il y a le début qui correspond globalement à la période du roman de la dictature, avec une forte présence de l'image du guide : *La vie et demie* et *l'État honteux* sont dans la même logique. Dans le troisième roman, malgré l'absence expresse d'un guide, le roman décrit quand même de façon tragique la force coercitive d'un pouvoir débridée. La chute de Dadou souligne bien un dysfonctionnement des pouvoirs, ce qui est sommes toutes, un des points forts des romans de la dictature. Avec *les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, commence pour Sony Labou Tansi une « nouvelle carrière ». Il ouvre une brèche de laquelle sortiront tous les romans suivants. Ce texte introduit une nouvelle dimension, une nouvelle structure. Le roman se base sur le suspens, se nourrit de rumeur, se raconte à la première personne du pluriel, se focalise sur une cité isolée et surtout ne traite pas frontalement du pouvoir politique dont il s'éloigne. Les seules figures véritablement politiques sont des maires ; les représentants d'une autorité inexistante. Ils sont réduits à de simples assistants, des faire-valoir aux mains des ploutocrates et ne jouissant d'aucune forme de prérogative. Tous les romans d'après les *Sept solitudes* apparaissent comme des variations et présentent des éléments des deux phases, avec un avantage pour la seconde. *Les yeux du volcan* et *Le commencement des douleurs* se déroulent dans les mêmes zones géographiques, cette Côte insoumise dont les toponymes reviennent de roman en roman. En plus, des événements comme l'assassinat d'Estina Bronzario, l'engloutissement de Nsanga-Norda sous les eaux, les manifestations d'éléments naturels (mort des animaux aquatiques, cris de la falaise, tremblements de terre, etc.) annonçant les catastrophes, reviennent de manière anaphorique dans les deux romans. Ainsi en prenant ces deux œuvres, nous pensons avoir cerné l'évolution interne de la carrière de Sony Labou Tansi.

En ce qui concerne Kossi Efoui et les autres auteurs, toute la difficulté provient de ce qu'ils sont encore en activité. L'auteur de la *Polka* mène de front une carrière de romancier et de dramaturge, produisant ainsi, avec la compagnie Théâtre inutile, une pièce tous les ans et ses deux univers sont liés comme nous le verrons. Concernant spécialement son œuvre romanesque qui nous intéresse en premier lieu, nous nous sommes arrêtés aux deux premiers : la *Polka* et la *Fabrique de cérémonies*. Ces deux romans nous paraissent intéressants dans la carrière littéraire de Kossi dans la mesure où ils ont permis à l'auteur de se faire connaître au-

delà des milieux du théâtre et d'imposer l'image d'un écrivain hermétique et ardu. Mais l'analyse démontrera en fait que son œuvre est reliée par une causalité, les romans se prolongent et se répondent tels des fragments d'un tout. Ces deux premiers romans remplissent pour ainsi dire le rôle d'esquisses et appellent à ce titre un développement à venir. Contrairement à ce qui se passe dans l'œuvre de Sony Labou Tansi dans laquelle les mystères ne s'élucident pas d'un roman à l'autre – par exemple on apprendra jamais qui a tué Estina Bronzario, même si l'on s'imagine être tout près d'une révélation avec le colosse dont on dit qu'il a des crimes à vendre (*Yeux du volcan*) – chez Kossi, la complémentarité est telle que les imprécisions se combent d'elles-mêmes et les romans s'éclairent entre eux. C'est la raison pour laquelle, chez Kossi Efoui toutes les œuvres sont importantes nous pensons néanmoins que la *Fabrique de cérémonies* et la *Polka* demeurent les plus importantes pièces du puzzle en ce sens qu'elles permettent de saisir l'ensemble de l'esthétique efouienne.

Pour ce qui est de Théo Ananissoh, la ressemblance entre la trame du premier et du troisième roman nous a convaincu de la nécessité d'écarter ce dernier de la liste. Un écrivain de retour dans son pays après un long exil, le motif avait très bien été exploité dans *Lisahohé* et les enjeux restaient les mêmes dans les deux romans. Il n'empêche qu'à titre illustratif nous recourrons à *Ténèbres à midi*. Par ailleurs, au niveau de l'écriture, il y a dans ce premier roman, plus que dans les deux autres de très intéressantes postures et de belles trouvailles dans le ton et la narration. Ce roman est rondement conduit avec une égale justesse, à part quelques endroits que nous indiquerons tout au long de cette exploration. Aussi pour les deux pendants de cette étude, le texte d'Ananissoh ouvre-t-il de belles perspectives. Il s'agira alors d'en voir les développements dans son second livre, *Un reptile par habitant*. Le roman conserve en effet les mêmes traceurs, la même teneur du roman d'enquête. L'auteur cependant choisi une narration moins distanciée. Mais cela n'enlève rien à l'intérêt que peut présenter l'œuvre de Théo Ananissoh dans la perspective d'un renouvellement du discours littéraire de la violence. Son œuvre participe aussi à l'éclosion de nouveaux auteurs et il serait intéressant de pouvoir mettre en perspective les nouvelles productions avec la tradition littéraire africaine.

Pour Finir, Edem Awumey. Celui qui signait son premier roman de son prénom a repris son patronyme pour ces autres romans. C'est de loin celui qui nous a causé le plus de soucis. Non seulement il a une cadence de publication assez importante, il publie un roman en moins d'un an et demie, mais aussi ses romans présentaient tous un intérêt pour cette étude. Nous n'avons par conséquent pas pu nous limiter, sauf pour le dernier roman sorti alors que ce travail était déjà dans sa phase terminale. De *Port-Mélo* à *Rose déluge*, l'auteur n'a pas

arrêté de nous surprendre par sa capacité à créer de nouvelles conditions d'écriture, de livrer de nouveaux contours de personnages. Si l'espace du drame dans le premier roman est au pied du wharf, dans son second, ce sont les rues de Paris qui sont le théâtre de l'inacceptable et pour le troisième c'est sur les terres canadiennes que l'auteur nous transporte. Mais ce n'est pas uniquement les changements de cadre qui sont intéressants, il y a aussi cette façon si particulière d'aborder la violence, parfois la plus radicale mais sans qu'elle ne prenne les devants. C'est une violence, tenue en bride qu'Edem nous présente. Lui qui a expérimenté la mise en abyme comme moyen de distanciation. Ainsi, roman après roman, sur fond d'érudition et de maîtrise, le jeune écrivain d'origine togolaise construit cet envers que l'on ose regarder que par les yeux d'un enfant qui joue. L'écrivain annonce avec son premier roman, dont le titre⁵⁵ laisse déjà entrevoir un jeu de retournement, une esthétique de l'esquive que nous prendrons plaisir à explorer. Ainsi, de l'écriture exacerbée d'un Sony Labou Tansi, à l'écriture fuyante d'Edem Awumey, nous pensons que ce corpus tiendra ses promesses.

Cependant, il nous est apparu une autre complémentarité dans les univers que tous ces auteurs proposent. Malgré les ruptures que nous mentionnons, force est de constater qu'elles ne sont pas intégrales et qu'il y a une forme continuum. Dès lors, l'ensemble du corpus forme une cohérence textuelle ou paratextuelle. Si nous avons mentionné le rapport direct entre d'Edem et Kossi Efoui, on pourrait également signaler que Théo Ananissoh, par ailleurs universitaire, est un commentateur de l'œuvre de Sony Labou Tansi, auteur à qui il a consacré plusieurs travaux dont une thèse de doctorat. Mais les raccords entre les différents éléments de notre corpus se lisent à travers plusieurs effets de rappels à l'intérieur même des œuvres. Peut-être ne sont-ils que fortuits mais ils ont le mérite de présenter une unité. Sans doute n'y a-t-il aucun lien entre l'annonce du « commencement des douleurs » dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui (p. 95) et le dernier roman de Sony Labou Tansi. Mais ces sortes de clin d'œil contribuent à renforcer les familiarités et donner l'impression d'être dans des univers qui ne sont pas totalement étrangers. Il en est de même avec ce départ de la narratrice à la fin des *Solitudes de Lorsa Lopez*, départ vers une ville envahie par les eaux qui se raccorde bien avec l'arrivée d'Edgar Fall dans une ville également rongée par la mer et l'on retrouvera ce même motif dans *Rose déluge* d'Edem. Ainsi de roman en roman, il y a lieu de trouver des indices qui nous permettent de lier l'ensemble du corpus. Ceci aide par conséquent à saisir directement les fluctuations entre les esthétiques et de se rendre immédiatement compte des points de ressemblances ou de dissemblances entre les auteurs. Aussi, espère-t-on que ce

⁵⁵ Nous avons toutes les raisons de croire que Mélo du titre équivaut au verlan de Lomé et nous prenons cet élément comme une grille de lecture pour aborder l'expression d'Edem.

corpus pourra éclairer efficacement le parcours des littératures francophones d'Afrique, de 1980, avec une forte prégnance politique, à nos jours où le littéraire s'intéresse davantage à la dimension sociale.

Annonce du plan

Le présent travail est organisé en trois grandes parties : une première, plus descriptive, sera consacrée au contexte général de la littérature africaine francophone que nous percevons comme une entité mouvante en perpétuelle recomposition. C'est précisément pour montrer les tensions qui la traversent que nous nous attacherons à décrire succinctement son « domaine » culturel, scientifique, voire idéologique. Il nous est apparu en effet que les nouveautés que maints commentaires soulignent, pourraient en partie, trouver leur origine dans ces types de tensions et que les changements observés germent sur cet arrière plan. Autant dire que cette première partie amorcera le questionnement sur la nouveauté en montrant les bases et les différentes modalités dans l'histoire littéraire.

Dans la deuxième partie, plus analytique, nous interrogerons, sur la base de notre corpus, l'idée même d'une évolution dans le temps tout en nous arrêtant sur les éventuelles ruptures afin de mieux les analyser et les expliciter. L'étude approfondie des textes du corpus, nous permettra de confronter les deux notions clés de la présente réflexion à savoir « nouveauté », entendue au sens de rupture, et « violence ». Nous observerons donc les spécificités esthétiques de chaque auteur, confronterons les différents « gestes », mettrons en dialogue les auteurs retenus afin de déterminer, s'il y a effectivement des ruptures et, le cas échéant, sur quoi elles se basent.

Enfin dans la troisième partie, tout en prenant appui sur les deux premières, nous aborderons les écritures de la violence dans une perspective plus large en nous intéressant aux aspects paratextuels ainsi qu'à aux enjeux politique et social. Nous terminerons alors par une analyse des conditions d'émergence et de visibilité des écritures de la violence dans un champ littéraire « internationalisé. »

**Partie I. La littérature africaine francophone : une inscription
totale dans la nouveauté.**

Introduction

Pour commencer ce travail, il nous a semblé pertinent de nous attarder sur l'étude du contexte général des littératures africaines francophones. Il nous est apparu qu'il n'était guère possible de procéder autrement même si la question peut, à première vue être bien éloignée, de l'écriture de la violence et des renouvellements esthétiques. C'est que le champ des littératures d'Afrique est bien mobile, sa composition encore fragile. Cela se remarque notamment dans les dénominations dont la diversité témoigne encore des flottements théoriques ou méthodologiques. En effet, de nombreux points sont encore à éclaircir malgré plus d'un siècle de pratique littéraire. A l'heure actuelle, la définition, la délimitation et, peut-être plus fondamental encore, la dénomination de la littérature africaine est problématique.

Le fait que l'appellation « littérature africaine » renvoie à un continent tout entier témoigne d'un manque certain de rigueur, d'autant plus qu'elle est susceptible de désigner des réalités totalement divergentes. En effet, à défaut de lui adjoindre un déterminant supplémentaire, linguistique ou praxéologique, l'appellation littérature africaine, qui est bien implantée dans les usages n'a aucune validité. Aux ensembles écrit et oral, on ajoutera littérature en langue africaine ou européenne. Cette solution, tout en octroyant une base de départ plus ou moins commune n'en demeure pas moins provisoire, comme nous allons le montrer avec le cas précis la littérature francophone. Il nous paraît malgré tout pertinent de revenir sur les relations qui se tissent entre la littérature africaine et la francophonie pour en tirer au minimum deux avantages.

Premièrement, le passage par la francophonie littéraire permet de saisir de façon concrète certains enjeux dans le développement de la littérature africaine. En définissant la place exacte qu'elle occupe dans le grand ensemble francophone, il est possible d'en comprendre la spécificité et de déceler des facteurs qui sont à l'origine de certaines ruptures. Manifestement, la position externe à la francophonie littéraire, joue un rôle capital dans son évolution historique et esthétique. Cela est plus flagrant dans le monde éditorial, aux niveaux de la diffusion et la réception qui sont toutes les deux des moments capitaux dans l'étude des ruptures et innovations. Celles-ci étant à considérer, autant du point de vue des auteurs (de l'écriture) que celui des lecteurs, il nous paraît plus que nécessaire de passer par le schéma de la francophonie qui fait pont entre les deux. Une grande partie de ce que nous connaissons et identifions comme littérature africaine francophone est tributaire de l'importance du réseau de

la francophonie.⁵⁶ Deuxièmement, le caractère homogénéisant de la francophonie, bien qu'arbitraire et perpétuellement dénoncé⁵⁷, servira de trait d'union entre divers textes et des esthétiques disparates.

Une fois le contexte linguistique abordé, nous passerons alors au contexte historique de la littérature africaine. Il sera question d'analyser les moments de rupture et de poser la question des facteurs qui les rendent possibles. Un accent particulier sera placé sur la diachronie du roman. Des théories générationnelles, aux nouvelles expérimentations esthétiques, nous suivrons la trace du « nouveau » dans les textes et dans le discours critique. Ce parcours s'achevera par la question de la violence qui, en dépit des changements et des évolutions reste toujours présente dans les romans africains.

⁵⁶ Plusieurs chercheurs travaillant sur un corpus en langue africaine ont souvent fait le constat d'un anonymat complet autour de ces textes.

⁵⁷ Voir notamment SEMUJANGA, J. (1991). « Problématique des littératures francophones. » Dans J. MATHIEU (Ed), *Les dynamismes de la recherche au Québec* (pp. 351-370). Laval: Les Presses de l'Université de Laval.

Chapitre I Littérature africaine en contexte : Identification

1.1. La littérature africaine, cette « mineure » de la francophonie littéraire

Le fait linguistique occupe une place primordiale dans les littératures africaines au point que la question des langues qui les prennent en charge ne cesse d'être posée et avec elle, tous les substrats politique et socio-historique qui l'entourent. Il n'est nullement possible d'aborder les littératures africaines sans un détour quasi obligatoire sur des considérations relevant de l'usage et de la place des langues en Afrique, et plus particulièrement du français. Ce dernier point convoquant alors un passé colonial, les luttes pour les indépendances, brassant des notions philosophiques et les données politiques. C'est à ce niveau que nous trouvons intéressante la notion de « mineure » développée par Gilles Deleuze au sujet de Kafka écrivant en allemand. Nous la reprenons ici à propos de la littérature africaine francophone non seulement parce que celle-ci correspond à la définition que Deleuze en donne, à savoir, une littérature qu'une « minorité » pratique dans une « langue majeure »⁵⁸ mais aussi parce qu'elle contient un aspect agonique, conflictuel utile à la fois pour décrire la violence mais aussi les mouvements de rupture. À ce stade, nous resterons à cette première définition tout en rappelant que le qualificatif « majeur » désigne, pour Deleuze, une langue qui jouit d'une notoriété culturelle, mais surtout qui est en position dominante. Cela revient à reconnaître que la position mineur crée un contre champ « subversif », inconstant et donc propice aux mutations.⁵⁹

La minorisation des littératures d'Afrique francophone se traduit par les appellations elles-mêmes. Nous constatons en effet que la tradition d'approche de ces productions littéraires se fait d'abord par le prisme linguistique. Il s'est installé dans les usages universitaires et éditoriales une présentation des œuvres et de leurs auteurs regroupés dans des catégories francophones, anglophones, lusophones et parfois, « langues africaines ». Cependant, le fonctionnement au sein de ces ensembles ne semble pas être soumis au seul diktat linguistique et leur constitution fait appel à des notions très hétérogènes. Une œuvre estampillée « francophone » ne l'est pas uniquement du fait de la langue, la francophonie

⁵⁸ DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1975). *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit. p. 29.

⁵⁹ Voir un édifiant article de Xavier Garnier sur l'application des concepts deleuziens aux littératures francophones : GARNIER, X. (2002). « Les littératures francophones sont-elles mineures, détériorées, rhizomatiques ? Réflexions sur l'application de quelques concepts deleuziens. » Dans V. BONNET (Ed.) *Itinéraire et contacts de cultures* vol. 30. *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*. (pp. 97-102). Paris : L'Harmattan.

« impliquant qu'on le veuille ou non, non seulement la langue, mais aussi à son corps défendant, la nationalité – et par là l'État civil avec tous les facteurs juridiques, politiques, sociaux, psychologiques, idéologiques qui lui sont liés. »⁶⁰ Cette inadéquation entre l'affirmation d'une primauté linguistique et les mécanismes institutionnels dans le partage de la pratique littéraire en langue française est au cœur du débat « idéologique » sur la « Francophonie littéraire ».

Quid de la Francophonie littéraire ?

Il semble utile de revenir sur cette notion de “francophonie littéraire”, non pas dans le but d'en proposer une nouvelle définition mais surtout celui de parvenir à déterminer une base de travail solide et opératoire. Notons d'entrée de jeu que plusieurs chercheurs constatent, tout en étant eux-mêmes ce qu'on pourrait appeler des *francophonistes*, un handicapant déficit théorique au sein des études littéraires francophones. Les réflexions dans ce domaine demeurent encore très approximatives et pas suffisamment développées. Cette situation est accentuée par de nombreux amalgames et dénominations qui entourent les littératures francophones. Claire Riffard reconnaît que ces études

éprouvent quelque embarras à définir leur objet. Tout comme le cadre académique de l'université à le nommer, puisqu'on change régulièrement d'appellation : « littérature d'expression française », « littératures francophones », actuellement « littératures du sud, émergentes, nouveaux espaces littéraires. »⁶¹

Dans le même ordre d'idée, d'autres chercheurs partagent une gêne certaine quant au fondement même des “études littéraires francophones” c'est le cas par exemple de Pierre Halen qui remet en question la légitimité de ces travaux : « sur quelle base réunissent-ils leurs travaux, à quel titre peuvent-ils, par exemple, se réunir dans un colloque ou pour un numéro de revue “ francophone” ? Ou encore créer, dans une université donnée, un “centre d'études francophones” ? »⁶²

⁶⁰ COMBE, D. (1995). *Poétiques francophones*. Paris: Hachette. p. 16-7.

⁶¹ RIFFARD, C. (2008, février 05). *Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques*. Consulté le 01 15, 2010, sur Item (Institut des Textes et Manuscrits Modernes): <http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602>. Ces propos font échos à la position de Michel Beniamino dans l'introduction de son livre. Il dit : « l'existence des littératures francophones, à de trop rares exceptions près, n'a guère donné lieu à des entreprises théoriques [...] L'analyse et l'enseiñement des littératures francophones posent à l'évidence de nombreux problèmes qui tiennent à des ambiguïtés provenant tout autant des insuffisances de la réflexion théorique sur ces littératures que des difficultés à définir la francophonie, qui est pourtant ce qui entend justifier l'existence même de ce domaine de recherche. » Beniamino M. (1999). *La francophonie littéraire*. p. 9.

⁶² HALEN, P. (2003). « Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires. » Dans L. D'HULST, & J.-M. MOURA (Eds), *Les études littéraires francophones: Etat des lieux*. [Actes du colloque

Avant de l'appliquer à la littérature observons le substantif « francophonie » et sa déroutante polysémie. Julien Kilanga Musinde, reprenant Xavier Deniau,⁶³ lui reconnaît pas moins de cinq sens : « linguistique, spirituel et mystique, géographique, et institutionnel »⁶⁴ ; Jean-Marc Moura, pour marquer la difficulté de cerner cette réalité qu'il place au carrefour de plusieurs disciplines scientifiques, affirme que :

la notion relève de multiples approches scientifiques ou s'entremêlent sociolinguistique, sociologie, géographie humaine, histoire, sciences politiques et science de l'information et de la communication, de sorte que le seul point de vue linguistique est difficile à adopter, sauf faire de la « francophonie » « le fait de parler français », ce qui relève de la tautologie.⁶⁵

La définition linguistique, la plus évidente en apparence, est donc loin d'être la plus complète et moins encore, la plus rassurante. Le concept francophonie est si chargé que pour différencier ses deux principaux aspects (langue et organisation), on recourt à une parade graphique pour appliquer à la « francophonie » une dimension linguistique et réserver à la « Francophonie » l'aspect institutionnel.

En réalité, et de manière fort simple, « francophonie » avec un f « minuscule » désigne aujourd'hui l'ensemble de ce qui à des degrés divers utilisent la langue française. Avec un F « majuscule », « Francophonie » évoque l'ensemble des institutions intergouvernementales ou gouvernementales qui utilisent le français dans leurs travaux, en particulier lorsqu'ils sont destinés à promouvoir l'usage du français et la propagation d'une culture francophone dans le monde.⁶⁶

Bien qu'insuffisant, l'aspect linguistique offre pourtant aux études francophones un solide socle d'analyse. Ce sont en effet les linguistes qui se sont intéressés en premier à la description de la francophonie. Michel Beniamino mentionne bien cet apport d'une utilité indéniable en ce qui concerne l'établissement des « typologies de la francophonie ». L'auteur de *La francophonie littéraire*⁶⁷ présente dans son livre, différentes typologies qui, exceptée celle de Bruno Maurer qui s'intéresse exclusivement au français d'Afrique, tentent de créer des zones géographiques plus ou moins homogènes au sein desquelles les configurations linguistiques présenteraient une similitude, même si celle-ci n'est que symbolique.

organisé par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille 2-4 mai 2002] (pp. 25-37). Lille: Université de Lille 3, p. 25.

⁶³ DENIAU XAVIER (1995) *La francophonie* (coll. Que sais-je ?) Paris : P.U.F.

⁶⁴ KILANGA MUSINDE, J. (2007). « "Francophonie ou littérature-monde ?" », Communication à la table ronde sur le thème Langue française et culture arabe. Marseille. inédit.

⁶⁵ MOURA, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: P.U.F.p. 25.

⁶⁶ BARRAT, J. (1997). *Géopolitique de la Francophonie*. Paris: P.U.F. p. 14.

⁶⁷ BENIAMINO M., (1999). *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris: L'harmattan.

En dépit des différences de points de vue, et d'approches, les résultats de ces linguistes se recourent et se complètent ; la dimension historique de Willy Bal trouve un prolongement chez Valdman qui se propose de « remplacer le critère historique proposé par W. Bal par une opposition fondée en synchronie sur le statut du français. »⁶⁸ Nous reprendrons ici le résumé qu'en propose Michel Beniamino sous forme d'un tableau :

Français vernaculaire	+ Langue officielle seule ou avec d'autres	Belgique, Suisse romande, Québec
	Fonction vernaculaire	Val d'Aoste, Provinces canadiennes, Louisiane, Nouvelle-Angleterre, États-Unis
Français véhiculaire	Langue officielle unique	DOM. / TOM. Territoire créolophones
	Langue officielle secondaire	Maghreb et Madagascar
	Avec langues nationales devenues véhiculaires	Afrique noire (certains pays)
	Principal véhiculaire	Afrique noire (certains pays)

Tableau n°1 : Typologie des situations de francophonie selon A. Valdman. Source : Beniamino M, *op cit.* p 41.

Ce tableau présente deux intérêts majeurs : tout d'abord, en choisissant de ne mentionner nulle part la situation linguistique de la France, cette typologie pose clairement la « francophonie » comme une réalité qui lui est extérieure; elle insiste ainsi sur l'aspect géographique que d'autres tentent d'occulter ; deuxièmement, elle présente une francophonie graduelle, que nous retrouvons chez G. Tougas avec son principe « d'adhésion à la francité, »⁶⁹ comme marqueur central dans la répartition du monde francophone. Tougas décrit en effet ce qu'il appelle « un ordre dégressif d'appartenance à la langue française » et par conséquent une francophonie en strate. Dans un grand ensemble, il présente « quatre micro-planètes s'éloignant de la France, leur commune origine. »⁷⁰ Dans le premier cercle il place les pays dans lesquels le français est langue naturelle, le deuxième cercle est composé des DOM TOM et de quelques îles de l'Océan indien, le troisième tout entier dévoué à l'Afrique, le quatrième et dernier, à Madagascar. Au fil de son argumentaire, on s'aperçoit que le principe d'adhésion se confond parfois au statut privilégié, exclusif/ inclusif ou menacé du français dans les territoires qu'il décrit. Tout en reprenant l'idée selon laquelle les langues

⁶⁸ BENIAMINO M., (1999). *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie.* Paris: L'harmattan. p. 40.

⁶⁹ TOUGAS, G. (1973). *Les écrivains d'expression française et la France. Essai.* Paris: Denoël. p. 15.

⁷⁰ Ibidem. p. 18.

se diversifient dans l'espace il y ajoute une dimension normative par rapport à un centre où l'adhésion serait indiscutable. Nous débouchons sur une vision d'une langue affaiblit par sa dispersion puisqu' au fur des cercles, s'effrite le « degré d'adhésion » et par conséquent la légitimité d'appartenir à l'espace francophone au sens linguistique du terme.

En effet, pour corroborer les critères baliens de tradition et d'expansion, les francophones sont classés sur une échelle qui évolue du plus francophone c'est-à-dire, des locuteurs qui « ont depuis des siècles le français comme langue maternelle [...] au même titre que les Français (sic), propriétaires légitimes d'une langue qui leur a été transmise par filiation directe »⁷¹, aux moins francophones situés dans le dernier cercle qui représente le degré ultime de dégression. Ces francophones de la zone périphérique sont en position de « voleurs de langue » c'est-à-dire l'ayant hérité par le fait de domination coloniale selon la définition que leur donne Jean-Louis Joubert.⁷²

Les nouveaux venus dans la langue

Comme nous le remarquons, le point de vue linguistique de la francophonie est essentiellement centrifuge. La légitimité francophone se jauge en comparant, de proche en proche, la représentation symbolique et la valeur de la langue à la « situation française ». De ce point de vue, la France représente le point zéro de la francophonie, dans le sens où sa situation est l'idéale pour tous les locuteurs du français. C'est l'idée que développe le même Gérard Tougas qui, dans son essai intitulé *Francophonie en péril*, s'emploie à démontrer la perte de l'influence du français face à l'anglais, de l'américain. La francophonie - qui tout au long du livre est assimilée à l'esprit français, ou mieux à la *francité* en tant que « caractéristique de ce qui est français : caractéristiques linguistiques, culturelles, parfois plus globales encore pour désigner tout ce qui émane de l'esprit français »⁷³- est décrite comme l'apport au monde, et principalement au monde africain, du mérite français, des valeurs françaises de *liberté* et d'*humanité*, le français étant la langue qui humanise :

car il est bien entendu que longtemps encore, l'indépendance pour l'Afrique tout entière ne sera qu'un vain mot. Combien d'États sauraient se priver de l'aide « néo-colonialiste » ? Mais d'ici à la libération totale de l'Afrique, une indépendance se trouve déjà à la portée de tous :

⁷¹ JOUBERT, J.-L. (2006). *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*. Paris: Phillipe Rey. pp. 9-10. (Je souligne)

⁷² Ibidem.

⁷³ TÉTU, M. (1987). *La Francophonie. Histoire, problématique et perspectives*. Montréal: Guérin littérature. p. 41.

l'indépendance intellectuelle. C'est par l'accès à une vaste et inépuisable littérature, qui a fait à l'esprit critique une place d'honneur, que l'Africain se sent devenir homme. Les plus cultivés ont le sentiment d'assister à la libération de leur personnalité. Les africains de langue anglaise ne connaissent pas, sauf exception, d'aventure aussi cruciale.⁷⁴

Ces propos démontrent, au-delà de la polémique qu'ils peuvent susciter, la fragile démarcation entre le fait linguistique francophone dénommé officiellement "langue française en partage" et la propension quasi naturelle issue d'une grande tradition de défense d'illustration de cette langue unique et normée. En effet, au fur et à mesure de son développement, il y a une tendance plus que persistante de présenter le français comme la langue de la clarté, de la précision, de la beauté, de l'intelligence, etc. Par conséquent, elle est dotée des institutions comme l'Académie Française dont le but est de préserver ses valeurs intrinsèques. De cette tradition il est apparu une difficulté à *dissimuler* le *francocentrisme* qui caractérise la francophonie linguistique ; un francocentrisme que Robert Jouanny qualifie à juste titre de *d'exclusif* et qui

dote les institutions linguistiques (français) de ce caractère maîtres d'école, forts de leurs certitudes, détenteurs de leur « symbole » toujours prompts à légiférer en matière de langue et de goût, qui fait souvent sourire hors de nos frontières.⁷⁵

La dimension linguistique de la francophonie s'étage donc autour de la France et la normalisation de la langue. Mais ainsi que l'évolution de la linguistique l'a démontré, la norme n'a de prise que sur la « langue » en tant qu'entité dématérialisée. En revanche, les usages qui relèvent de la « parole » sont multiples et prennent des orientations fort diverses. La littérature étant le domaine par excellence d'un usage linguistique singulier, il s'observe au sein des littératures dites francophones des différences entre ceux qui emploient le même matériau de création.

Les nouveaux venus dans les lettres.

Par son caractère pragmatique la littérature fait voler en éclat l'unité linguistique de la francophonie qui se disloque en deux principaux blocs géographiques distincts : le *français* (la France) d'une part et de l'autre, le *francophone* (la francophonie) au sens géographique terme. Il est évident que ces deux groupes renferment à leur tour d'autres sous-groupes mais nous laisserons aux linguistes le soin de creuser les particularités de chacun d'eux. Constatons

⁷⁴ TOUGAS, G. (1967). *La francophonie en péril*. Ottawa: Le cercle du livre de France, p. 111.

⁷⁵ JOUANNY, R. (2000). *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris: P.U.F, p. 3.

tout simplement le début d'une logique d'exclusion et de ghettoïsation au cœur même du système francophone.

Qu'est-ce qu'un francophone ? Anne Jude Répond :

pour le français, le francophone est le plus souvent une personne non-française qui parle le français, en général avec un drôle d'accent. Les francophones se sont donc les autres ... Pour les francophones par contre, le français natif de la France est le francophone par excellence.⁷⁶

Nous revoici au point de départ de notre propos avec la même dichotomie rendue encore plus corsée par la présence de deux groupes de « francophones » se renvoyant mutuellement la « francophonie ». Néanmoins, nous admettons comme francophone *cet autre* parce qu'il l'est selon un double regard : le sien propre et celui du français. Nous retrouvons également, avec ce malentendu linguistique majeur, le sens géographique de la francophonie. Le mot est ainsi rattrapé par son histoire : crée par le géographe français Onésime Réclus, il désignait l'ensemble des espaces hors France, voire hors Europe sur lesquels la France étendrait sa mainmise.

Puisque le fait littéraire francophone suppose un usage « particulier » de la langue française, la francophonie littéraire nous renvoie de facto vers l'étranger et l'extérieur de l'espace français, vers cet autre qui est le *francophone*. Nous pouvons représenter les deux situations « linguistique » et « littéraire » par des cercles concentriques à trois niveaux inspirés de la théorie « d'adhésion à la langue française » de Tougas. Nous mettons en perspective la France, la Francophonie du Nord, qui lui est la plus proche, et en fin celle du Sud :⁷⁷

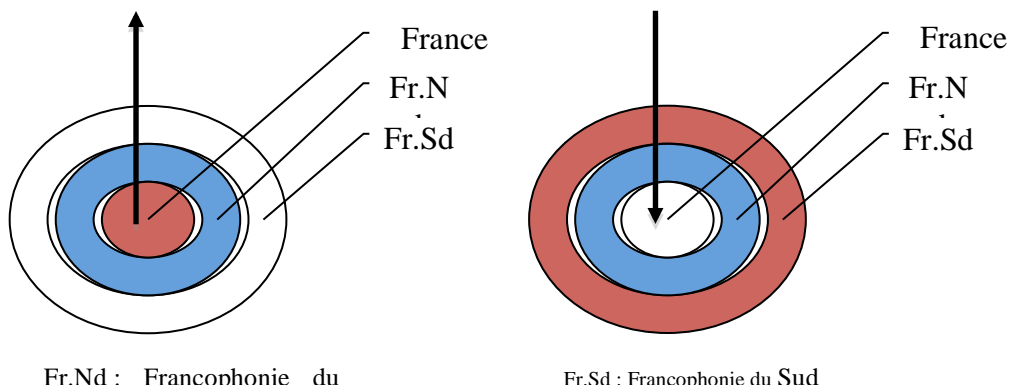


Fig.1 : De la langue au texte

⁷⁶ JUDE, A. (1996). « Francophonie: mythes, masques et réalités. » Dans P. CORCORAN, B. JONES, & A. MIGUET, *Francophonie: mythes, masques et réalités. Enjeux politiques et culturels.* (pp. 19-45). Château-Gontier: Publisud, p. 19.

⁷⁷ Dominique Combe parle d'aires francophones en situation unilingue pour désigner la francophonie du Nord qui est caractérisée par la présence du français comme « langue unique ou principale, employée dans une sphère privée et familiale aussi bien que dans la communication sociale – à la fois langue maternelle et langue nationale officielle : en suisse romande, en Wallonie, au Québec. » COMBE, D. *Poétiques francophones.* p 36.

Par ces deux schémas, nous avons voulu représenter le paradoxe de la francophonie qui consiste à concentrer les efforts pour centraliser au maximum une langue dont la plupart des usagers sont situés hors de ce centre. Sur la figure de gauche avec le principe centrifuge, la France serait le point de départ de la francophonie, elle tient les rênes et veille à ce que la langue conserve des qualités accumulées tout au long de l'histoire. Les instances comme l'Académie française et le Conseil supérieur de la langue française⁷⁸ jouant ce rôle de police.

A l'inverse, la francophonie littéraire est centripète. Là où, dans le premier cas, la France était le point d'inclusion absolu, elle devient dans le second le point de rupture. La francophonie littéraire, après s'être déployée dans les autres aires francophones vient échouer aux frontières françaises, à l'intérieur desquelles elle suscite même de la méfiance. Les mobiles de ce paradoxe peuvent nous aider à comprendre ses origines et ses multiples implications sans pour autant perdre de vue notre but qui est de déterminer dans quelle mesure la littérature francophone peut être une appellation scientifique opératoire.

Il apparaît, dans bon nombre de tentatives de définition, une insuffisance à rendre compte de la complexité du « fait littéraire francophone ». La tâche est rendue difficile non seulement par le caractère fuyant et insaisissable de l'objet – qui rebute plusieurs - et aussi par le fait que ceux qui osent n'échappent pas au piège du consensualisme miné de bonnes intentions. Dans maints commentaires, on peut lire une volonté de masquer ou d'atténuer le caractère discriminatoire ou le jeu d'inclusion/exclusion propre la francophonie littéraire. Voici une définition qui pourrait servir d'exemple :

les francophonies littéraires désignent des écrivains nés dans une autre langue que le français et qui, sous les coups de butoir de l'Histoire collective ou les coups de leur histoire personnelle, ont « choisi » cette langue pour entamer leur chemin de création et dire leur être au monde et les utopies qu'ils construisent. [...] La différence entre écrivains francophones venus des colonies et « autres » francophones, par choix personnel ou par une histoire collective spécifique, est sûrement dans leur positionnement par rapport au français auquel ils ne furent pas « conviés » mais qui leur fut imposé, ou du moins à leurs aînés.⁷⁹

Remarquons en premier un flottement qui consiste à exclure du cercle des littératures francophones des écrivains qui sont nés en français, ceux qu'on peut qualifier de « naturellement francophones et, souvent de date aussi ancienne que le français, »⁸⁰ alors même que plusieurs d'entre eux n'hésitent pas se ranger dans la catégorie « francophones » de

⁷⁸ Cette institution existe également en Belgique, au Québec et en Suisse, trois pays de la Francophonie du Nord, preuve, s'il est besoin, d'une certaine de la proximité d'avec le centre.

⁷⁹ CHAULET ACHOUR, C. (2006). « Qu'entend-on par "francophonies littéraires" ? » Dans *Convergences francophones* (pp. 9-31). Cergy Pontoise: C.R.T.F. pp. 16-7.

⁸⁰ COMBE D. (1995). *Poétiques francophones*. p. 36.

Belgique, de Suisse ou du Québec. On peut se demander quelle grille mentale a été appliquée pour parvenir à omettre ces trois pays d'une zone dans laquelle ils s'inscrivent ? La question mérite d'être posée parce qu'en outre, il semble que derrière les catégories « venus des colonies » et « autres francophones » se dissimule l'idée d'aire culturelle au sens où l'entendent Michel Beniamino et Lise Gauvin : « espaces géographiques où se sont diffusés des éléments culturels similaires et où différents peuples adoptent des coutumes et des modes de vie semblables ou apparentés. »⁸¹

C'est précisément en appliquant la compartimentation de la francophonie en différentes aires culturelles que certains paradoxes se trouveraient éclairés et même dépassés. Nous pouvons par exemple trouver une explication à la porosité présente entre des francophones qui « ont choisi » de le devenir et le corpus littéraire français défini comme « a-francophone » et à l'inverse, une barrière infranchissable entre ce même corpus central et ceux à qui la « langue a été imposé ». En d'autres termes, l'approche sous l'angle des spécificités culturelles de chaque acteur nous permettra de considérer à leur juste mesure les mécanismes qui ont mené à ce que l'on considère Samuel Beckett ou Eugène Ionesco comme faisant partie du système français alors que Jean-Joseph Rabearivello et Sembène Ousmane par exemple n'aient pas eu droit au même traitement et sont restés ainsi cantonnés à une lointaine et incertaine périphérie.

La francophonie littéraire n'est pourtant pas une réalité fédératrice, autant que peut l'être la francophonie institutionnelle ; elle n'est pas un *groupe d'intérêt* avec une visée communautaire. Elle est plutôt le reflet de plusieurs composantes aux réalités tellement multiples à tel point qu'il en devient impossible de les cerner toutes. C'est ce qui pousse des critiques à parler de *francophonies littéraires*, mais n'est-ce pas là une autre parade pour s'éviter d'interroger cet épineux concept ? Parce que si la marque du pluriel nous aide à prendre la mesure de la diversité des pratiques littéraires dans l'espace francophone, elle ne nous renseigne guère sur l'opérabilité de la notion elle-même. On peut penser qu'elle n'est pas opératoire et qu'elle est destinée à mourir⁸² de sa belle mort comme l'ancienne littérature négro-africaine qui se basait sur une certitude : produite par les noirs.

⁸¹ BENIAMINO, M., & GAUVIN, L. (2005). *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges: Presses Universitaires de Limoge.

⁸² C'est là tout le sens du manifeste pour une Littérature-monde qui évoque la fin de la francophonie et prône l'émergence d'une littérature de langue française détachée de la nation avec laquelle elle a entretenu des liens stratégiques, libre désormais de tout pouvoir autre que celui de la poésie et de l'imaginaire et n'ayant pour frontières que celles de l'esprit. Le BRIS, M., & ROUAUD, J. (2007). *Pour une littérature-monde en français*. Paris: Gallimard.

Face à l'impossibilité méthodologique de définir la francophonie littéraire dans sa globalité, nous optons pour une analyse graduelle, qui consiste à saisir toutes les composantes de la francophonie littéraire, à établir leurs particularités culturelles et historiques en partant de la seule certitude, la seule base de définition encore irréfutable : la littérature francophone est rédigée en français. Nous partons du postulat que les littératures francophones ont un noyau qui les justifie et qui les font exister, une espèce de degré zéro qui marque son origine. Mais pour arriver à cet élément central que nous ne parvenons pas à saisir, nous procédons à une analyse contrastive des phénomènes littéraires. La francophonie culturelle et littéraire connaît des subdivisions plus ou moins canoniques qui mêlent éléments géographiques et culturelles : dans *Les littératures francophones depuis 1945*,⁸³ les auteurs repartissent le monde littéraire en langue française en quatre zones : l'Afrique noire et Madagascar ; les îles créoles ; la Méditerranée, l'Amérique et l'Europe ; il est de plus en plus courant de rencontrer une typologie s'inspirant des nomenclatures économiques Nord/ Sud. Ces typologies encore et toujours discutables peuvent cependant permettre d'

éclaircir cette nébuleuse d'entités francophones, et donner un visage cohérent à l'ensemble. Chacune d'entre elle permet d'élucider plus ou moins, en fonction des critères discriminants, la réalité de l'ensemble, et de voir quel visage on veut donner à la francophonie par l'usage de telle typologie plutôt que telle autre.⁸⁴

Ce n'est qu'en considérant chacune des entités qui composent les littératures écrites en français et en étudiant les singularités que nous saurons définir celle qui d'entre toutes ne sont pas francophones. En effet, pour sortir de la nébuleuse « francophone », les aires culturelles offrent la possibilité – peut-être illusoire – de travailler au sein de petits groupes « homogénéisés » par un continuum culturel. Nous avons décrit plus haut dans la figure 1 (de la langue au texte) le déploiement du texte francophone sur des zones que nous avons regroupées en Francophonie du Nord et du Sud tout en posant la colonisation comme un important marqueur culturel ; nous avons tenu à garder dans ces diagrammes la position de la France alors que, comme nous l'avons vu, elle est régulièrement évincée de la francophonie littéraire.

Encore une fois, nous partirons de cette opposition dichotomique « français » / « francophone » pour trouver ce qui donne à l'un la force de s'exclure d'un ensemble auquel

⁸³ JOUBERT, J.-L., LECARME, J. T., & VERCIER, B. (1986). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas.

⁸⁴ TRAISNEL, C. (1998). *Francophonie, francophonisme groupe d'aspiration et forme d'engagement*. (U. P. II), Éd.) Paris: LGDJ.

il devait appartenir. Par la suite nous appliquerons chacun des critères relevés à toutes les autres entités dans l'espoir de retrouver l'essence du texte littéraire francophone.

Devant l'impossibilité de définir a priori ce que peut être une francophonie littéraire, nous nous proposons de prendre la question à rebours. Et pour cela nous prenons ce qui, dans les textes francophones, n'appartient pas au premier abord à l'ensemble ; il s'agit de la littérature française. Alain Mabanckou, se posant comme beaucoup d'écrivains francophones⁸⁵ en pourfendeur de la ségrégation au sein des lettres d'expression française, constate l'existence d'un

modèle achevé – et donc intouchable – étant la littérature française, forte et fière de sa longue tradition des lettres, de ses différents courants, de ses prix d'automne, de ses illustres auteurs, de ses prestigieuses maisons d'édition parisiennes.⁸⁶

Il énumère ainsi un certain nombre d'éléments pouvant justifiant un statut d'exception de la grande littérature française. A ces éléments institutionnels, il faut ajouter une opposition plus flagrante encore, que l'écrivain avait déjà soulevé : le national face au transnational. Dans un article paru dans le *Monde* du 19 mars 2006 il affirmait : « la littérature française est une littérature nationale. C'est à elle d'entrer dans le grand ensemble francophone. »⁸⁷

La littérature française s'oppose donc à la littérature francophone en ce sens que la première est essentiellement nationale et qu'elle est dotée d'organes institutionnels relativement solides qui lui assurent une certaine indépendance, voire une intouchabilité. Pour le scientifique, la notion de littérature nationale demeure ambiguë par la présence du qualificatif « national » qui soulève plusieurs questions. En effet, il s'avère que les postulats servant de base à la définition de nation se retrouvent ainsi projetés sur la littérature elle-même. Michael Werner résume la situation en ces termes :

une ambiguïté [qui] renvoie à la définition de la nation. Que l'on range cette opération de définition dans le domaine de l'idéologie ou que l'on considère la question comme une « simple ? » affaire de communication sociale, le fait même de poser les unités nationales en ensemble opératoires de l'histoire culturelle ne risque-t-il pas de préfigurer le résultat de l'enquête, du moins en ce sens qu'on retrouve simplement à la fin ce que l'on a postulé au début ?⁸⁸

En effet, pour étudier, ou du moins, identifier une « littérature nationale », il est

⁸⁵ KWAHULÉ, K., & WABÉRI, A. (2010, 10 22). La francophonie dans tous ses états. (F. culture, Intervieweur) Paris.

⁸⁶ MABANCKOU, A. (2007). « Le chant de l'oiseau migrateur. » Dans M. LE BRIS, & J. ROUAUD, *Pour une littérature-monde* (pp. 55-66). Paris: Gallimard. p. 56.

⁸⁷ MABANCKOU, A. (2006, Mars 19). « La francophonie, oui, le ghetto:non! » *Le Monde*.

⁸⁸ WERNER, M. (1994). « La place relative du champ littéraire dans les cultures nationales. » Dans M. ESPAGNE, & M. WERNER (Eds), *Philologie III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approche pour une théorie interculturelle du champ littéraire* (pp. 16-30). Paris: La Maison des sciences de l'homme. p. 17.

impérieux de revenir sur les conditions d'existence d'une nation et des relations entre nation et littérature. Lorsque la revue *Notre Librairie* a entrepris de faire la lumière sur les littératures nationales en Afrique, reproche lui a été fait de mettre en avant une réalité pas encore établie et pas suffisamment interrogée. D'autant plus que les littératures présentées étaient d'expression française, donc dans une langue qui ne peut être considérée comme nationale. La question linguistique peut prêter à penser que plusieurs pays dit francophones – dans lesquels le français (langue officielle) côtoie plusieurs langues nationales - n'ont pas encore vu émerger de véritable littérature nationale ainsi que le présageait Roger Fayolle :

si les littératures des pays d'Afrique, disait le critique littéraire, deviennent un jour des littératures nationales, ainsi que le firent au cours des trois ou quatre derniers siècles les littératures des pays d'Europe, pourquoi resteraient-elles des littératures d'écriture française ?⁸⁹

Cette hypothèse date de près de trente ans et à quelques exceptions notables du Kenya et de l'Afrique du Sud, les écritures en langues africaines ne sont ni courantes, ni généralisées, au contraire on assiste à une européanisation galopante de production littéraire du continent africain comme le reconnaît Fayolle lui-même :

à la faveur de l'expansion coloniale et impérialiste de la France, la langue de Molière et de Voltaire s'est répandue sur de vastes continents, notamment en Afrique. Elle est devenue, depuis un bon demi-siècle le moyen d'expression d'un nombre de plus en plus grand d'hommes et de femmes qui disent et écrivent en français leur expérience de la vie et du monde et qui sont à leur tour considérés, non sans contestation, comme illustrant (à travers ou malgré le recours à la langue française) la culture de leur pays : Maroc, Algérie, Sénégal, Cameroun, etc. En France, ces œuvres littéraires-là sont communément désignées comme appartenant à la littérature africaine ou maghrébine de langue française (a-t-on pourtant jamais adopté l'expression « littérature européenne » ?), comme s'il suffisait de retenir l'emploi de cette même langue pour gommer toute différence entre littérature algérienne, tunisienne, ivoirienne, camerounaise, etc.⁹⁰

Il intègre, en sept ans, tout en déplorant la « glottophagie » du français, le fait que les littératures nationales des États africains puissent être de langue européenne. Serait-ce un aveu d'échec devant la difficulté d'ériger un corpus en langue africaine ?

Peu après l'accession aux Indépendances, à l'époque des nationalismes et des révolutions culturelles africaines, du Panafricanisme plusieurs intellectuels et décideurs politiques ont caressé le doux rêve de voir des langues d'Afrique s'émanciper et devenir de véritables instruments au service de l'édification des jeunes nations comme ça a été le cas en Europe. Mais les nationalismes africains ont failli, et avec eux tous les idéaux de libération et

⁸⁹ FAYOLLE, R. (1982, 3^e trimestre). « Quelle critique africaine? » *Présence Africaine* N° 123, p. 105.

⁹⁰ FAYOLLE, R. (2006, Décembre-Février). « La sagesse des barbares : enseigner les littératures maghrébines et africaines de langue française. » *Notre Librairie*. Revue des littératures du Sud N° 160. La critique littéraire, pp. 77-82. citation pp. 78-9. (Texte publié initialement en 1989).

d'édification d'une culture authentiquement africaine. Les écrivains ont connu le *désenchantement* et se mettent à refuser tout rattachement de type patriotique, ethnique et se déclarent volontiers citoyens du monde des lettres. N'ayant pas de patries d'attache, ils se retrouvent pris au piège dans la *Francophonie* dont le caractère transnational prédispose à accueillir tous les apatrides qui écrivent en français et qui ne parviennent à s'insérer dans aucun schéma national.

Cependant nous ne pourrions dégager une typologie de la littérature francophone qu'après avoir dressé un critérium d'une littérature nationale. Lorsqu'Alain Mabanckou parle de « longue tradition des lettres », « de prix d'automne » et de « maisons d'édition », il pointe du doigt les spécificités non de la vie littéraire française, mais le modèle occidental d'une littérature nationale tel qu'il s'est forgé au fil des siècles. En effet, la constitution et l'élaboration des littératures nationales dans les états européens fournissent des renseignements théoriques utiles pour se rendre compte des chemins à emprunter pour arriver à cet état idéal. Bernard Mouralis note que :

la question des littératures nationales nécessite un éclairage théorique. Celui-ci pourra être constitué de façon contrastive, par un examen précis d'autres aires culturelles où le problème s'est déjà posé. Et, sur ce plan, il me semble que l'on ne peut pas faire l'économie du débat capital qui a été mené à ce sujet en Europe, au XVIII^e et au XIX^e siècle.⁹¹

Dans le même texte, à la suite de l'examen de l'apparition des littératures nationales en Europe, Bernard Mouralis nous donne trois critères sine qua non d'une littérature nationale. En premier il y a la langue et le référent des textes littéraires ; une littérature nationale nous dit-il est « une littérature que tout le monde doit pouvoir comprendre et goûter parce qu'elle exprime dans la langue que parle effectivement le « peuple » et qu'elle exprime le mode de vie de ce dernier. »⁹² En deuxième lieu, il y a le « rapport de force » social qui conduit à la constitution d'une littérature nationale. Ce dernier peut être insufflé de l'intérieur sous l'apparence d'une lutte de classe, ou provenir d'une réaction à une hégémonie extérieure. Ce paramètre fait directement référence aux conditions de naissance de la « nation », telle qu'elle a été formalisée lors de la Révolution en France⁹³ et en Allemagne où « la littérature a été investie de la fonction fondatrice de l'État nation. »⁹⁴ Cela nous emmène au troisième

⁹¹ MOURALIS, B. (2007). *L'illusion de l'altérité. Etudes de littérature africaine*. Paris: Honoré Champion éditeur. p. 638.

⁹² Ibidem. P. 639.

⁹³ Voir à ce sujet FOREST, P. (1991). *Qu'est-ce qu'une nation? Ernest Renan. Littérature et identité nationale de 1871 à 1914* (Textes de Barrès, Daudet, R. de Gourmont, Céline). Paris: Pierre Bordas et fils.

⁹⁴ WERNER, M. *Op. cit.* p. 18.

point qui consiste à établir « les relations entre cultures et littératures nationales d'une part, constitution de l'État, d'autre part. »⁹⁵

Observons à présent comment fonctionnent ces trois éléments constitutifs d'une littérature nationale sur les composantes de la francophonie littéraire.

Plus haut dans le texte, nous avons décrit les strates du texte francophone en trois niveaux: Centre Français, Francophonie du Nord (Belgique, Canada, Suisse) et la francophonie du Sud, « le plus gros bataillon », représentée par l'Afrique⁹⁶ que nous tenons, dans le souci d'avoir des bases d'analyse plus ou moins homogènes, à scinder en deux aires culturelles : le Maghreb et l'Afrique subsaharienne.

- La langue d'écriture ne semble poser aucun problème pour la Francophonie du Nord. Les auteurs et le public, comme au centre, partage une conscience linguistique commune et générale. La seule différence avec le centre est que ces pays indiqués présentent un multilinguisme qui reste, grâce à des politiques fédéralistes, cantonné à des territoires bien précis. En revanche, pour la Francophonie du Sud, la langue d'écriture est minoritaire. Les écrivains sont méconnus de leurs lecteurs potentiels. Les langues en présence sont divisées en deux camps et jouent des rôles diglossiques. Le français a son statut de langue officielle et gravitent autour de lui des langues nationales. Le milieu culturel et médiatique se fait l'écho de cette démarcation en proposant par exemples des journaux télévisés en langues nationales, ou des programmes culturels nationaux.

- Pour les deuxième et troisième points, l'analyse des littératures françaises du Canada et de Belgique montre un désir de défendre une identité territoriale particulière face à de voisins gênant et envahissant. En effet, le Canada francophone soucieux de se prémunir contre les avancées des compatriotes saxons met en œuvre plusieurs stratégies pour préserver son identité francophone. La Belgique quant à elle, s'est retrouvée (ou se retrouve encore) dans une position ambiguë de « province littéraire française ». En effet, le monde littéraire belge francophone se déchire sur la question en deux camps opposés : les uns pensant juste de s'intégrer et de se maintenir dans le champ français, et les autres, nationalistes, veulent prouver l'existence d'une littérature à l' « âme belge »⁹⁷ nationale et autonome. Entre les deux

⁹⁵ MOURALIS, B. (2007). *Illusion de l'altérité*. p. 640.

⁹⁶ Nous avons conscience d'adopter là un point de vue réducteur en omettant notamment les îles caribéennes dont les identités nationales, excepté celle d'Haïti sont des plus troubles. Cette partie correspond entre autre à la zone d'expansion du Français selon la typologie de W. bal voir Bal W. dans REBOULLET, A., & TÉTU, M. (1977). *Guide Culturel. Civilisations et littératures d'expression française*. Paris: Hachette. p. 12.

⁹⁷ MEYLAERTS, R. (2003). « "Enfin de nulle part et de partout". » Dans L. D'HULST, & J.-M. MOURA, (Eds) *Les études littéraires francophones: Etat des lieux*. (p. 185-195), et aussi MEYLAERTS, R. (1998). « La

tendances, la voie dialectique, qui a beaucoup de mal à s'imposer. Dans tous les cas, comme pour la littérature allemande, la littérature belge de langue française, du point de vue des nationalistes, présente les potentialités d'une nationalisation qui à terme, confiera aux lettres belges, un statut autonome. Dans ces circonstances, le maintien de la Belgique dans la francophonie littéraire, se fera exclusivement pour des raisons d'identification régionale interne.

En Francophonie du Sud, hormis les milieux universitaires et scolaires dans lesquels la littérature en langue française est prônée comme un fait national et refermerait une identité nationale, la littérature qui est véhiculée dans une langue étrangère, n'atteint pas une représentation symbolique comparable à celle que l'on observe au Nord.

La tradition centrale face à la nouveauté marginale.

Amarrée à la notion de nationalité comme point d'achoppement entre littératures française et francophone, il y a la « longue » tradition littéraire. En effet, un des moyens de fixer une littérature est de dresser un corpus dont les références remontent le plus loin possible dans le temps. L'histoire littéraire n'hésite d'ailleurs pas à aller traquer dans le passé la moindre trace pouvant être à l'origine de l'émergence d'un art littéraire même si cette trace n'a rien de véritablement littéraire.

Ces remontées dans le temps coïncident généralement avec des discours nationalistes et la création d'un long parcours au cours duquel on peut suivre les différentes phases de « maturation » d'une littérature. Nous passons ainsi de la naissance à l'âge adulte avec son cortège de rébellions, de querelles, bref un processus qui s'étend et s'étire sur plusieurs siècles se stabilise et se renouvelle à chaque fois. Reportons-nous à la justesse des propos de Sainte-Beuve dans les *Causeries du lundi* :

quelques écrivains de talent, en effet, doué d'originalité et d'une verve d'exception, quelques efforts brillants, isolés, mais sans suite, aussitôt brisés et qu'il faut recommencer toujours, ne suffisent pas pour doter une nation de ce fonds solide et important de richesse littéraire.⁹⁸

La légitimité que confère l'histoire et la tradition opère bien dans le domaine des littératures francophones où les belges, les canadiens, les suisses et les africains se sont employés à des historiographies diachroniques dans de lointaines limites temporelles. En

construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres. » *Textyles*. Revues des lettres belges de langue française. N° 15 L'institution littéraire, p. 18-32. (Disponible en ligne sur www.textyles.be) et plus récemment, ALMEIDA, J. D. (2013). *De la belgitude à la belgité*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

⁹⁸ SAINTE-BEUVE, C.-A. (2006, 12 23). *Les causeries du lundi. Qu'est-ce qu'un classique?* Consulté le 8 8, 2011, sur www.tierslivre.net: www.tierslivre.net/litt/lundi/classique.pdf

littérature belge notamment, nous pouvons remarquer la présence de plusieurs études diachroniques qui prennent leur départ en 1840 et qui comportent des changements d'appellation très significatifs. On passe par exemple de la littérature française de Belgique, à la littérature belge de langue française. Chacune de ses dénominations étant une orientation centripète ou centrifuge et projetant une lumière différente sur la question centrale de l'existence d'une littérature nationale.

Dans l'hypothèse que l'insertion à littérature francophone puisse se définir par son inscription dans la durée, en admettant que le potentiel traditionnel qui se calcule en siècles de pratique littéraire soit inversement proportionnel à l'appartenance à des ensembles généraux, donc à la francophonie, nous débouchons sur une représentation verticale. La littérature française, grâce à sa longue tradition aura [a] un coefficient quasi nulle alors que les littératures d'Afrique née au 20^e siècle en ont un quasi absolu.

Il convient cependant d'établir ici un distinguo entre le Maghreb et l'Afrique subsaharienne :
 99 la littérature francophone ainsi que nous l'analysons n'a pas fondamentalement la même valeur culturelle dans les deux aires. En effet, dans le jeu des inscriptions dans une tradition, les littératures du Maghreb appartiennent au champ des littératures arabes plus anciennes et la littérature en français est une branche parallèle voire minoritaire qui se développe. Par contre, pour « l'Afrique noire », c'est à la naissance d'une littérature « moderne » qu'on assiste. Les premiers auteurs africains conscients du déficit de prégnance traditionnelle ont mis beaucoup de zèle à se rattacher aux griots et à l'oralité.

A contrario de la littérature maghrébine qui certes se nourrit d'oralité mais s'appuie également sur une importante littérature écrite en arabe. L'oralité africaine constitue une sorte de réservoir intarissable disponible et utile pour les auteurs. Cette tradition est appelée à se confondre avec la littérature écrite. Elle est le continuum qui s'éteint. Cette vision a été théorisée puis employée dans la fiction. Nous nous reporterons, pour une analyse plus complète à David N'goran qui étudie les « propriétés générales du champ littéraire africain. »¹⁰⁰

Même en se plaçant dans la lignée de célèbres conteurs à la verve endiablée, dans une tradition séculaire, transmise de père en fils sur plusieurs générations, il n'empêche que la littérature d'Afrique francophone telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui est née et se

⁹⁹ Pour la suite du texte et pour simplifier les appellations, nous réserverons la dénomination Afrique à l'Afrique subsaharienne et le Maghreb sera nommé comme tel.

¹⁰⁰ N'GORAN, D. K. (2009). *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan.

développe en français. Il y a sans doute quelques torts à cela ; on peut déplorer la focalisation exclusive des chercheurs et des éditeurs sur les productions en langues européennes alors que, comme le montre Alain Ricard, des textes de haute portée littéraire et scientifique restent dans l'anonymat le plus complet parce qu'ils sont produits en langue africaine :

le peu d'estime accordé aux langues africaines, causé par l'ignorance dans laquelle l'Europe a longtemps été de l'Afrique, a eu un profond impact sur la recherche en matière de traditions orales et de littératures écrites en langues africaines [...] nous en sommes trop souvent réduits à donner la priorité aux recherches sur les textes francophones ou anglophones : des œuvres médiocres sont soumises à des avalanches de lectures critiques qui relèvent tout au plus de l'explication de texte ou de la dissertation, alors que des œuvres essentielles pour la compréhension de l'Afrique sont laissées en jachère.¹⁰¹

Cette focalisation est probablement liée à la pérennisation de l'écriture en langue européenne au sein des littératures africaines. En effet, Fayolle affirmait que l'écriture en langue française ne devait être en Afrique qu'une phase transitoire mais elle s'est fortement établie jusqu'à devenir la « seule » langue à avoir instauré une tradition d'écriture descriptible en diachronie. La littérature africaine francophone, née probablement au même moment que celle du Maghreb, par son *coefficient francophone* élevé, se trouve être à l'origine même de la francophonie. Elle est la partie qui définit l'ensemble.

Il reste à analyser un dernier point avant de tenter une définition qui recoupe toutes les observations antérieures. Jusqu'ici nous n'avons abordé la littérature que sous des aspects culturels : rattachement à une identité nationale constituée par une longue tradition. Nous n'avons pas fait référence à la mécanique propre qui préside à ses pratiques. La sociologie de la littérature, sur laquelle nous reviendrons plus tard au moment d'aborder les différentes théories qui prennent en charge les littératures francophones, fournit des outils pour approcher les aspects institutionnels de la littérature.

Nous partirons toujours de cette comparaison matricielle entre les littératures française francophones. La théorie des champs (artistique, littéraire, intellectuel, etc.) élaborée par Pierre Bourdieu met au clair des luttes de pouvoirs auxquelles se livrent des « agents » pour un « capital symbolique » au sein d'un microcosme social (champ). A l'intérieur de ce champ, il existe des instances de légitimation qui fonctionnent comme des bastions d'un idéal national et ce, contrairement à ce qu'affirment Joubert et alii à propos de la production – réception des œuvres francophones : « il arrive que les textes construisent un espace littéraire

¹⁰¹ RICARD, A. (2004, juillet - décembre). « La difficile question de la langue d'écriture. » *Notre Librairie*. n° 155 - 156. *Identités littéraires*. , pp. 74-77. p. 77.

francophone, et non français, parce qu'ils sont écrits, édités, lus, reçus en dehors des circuits français. »¹⁰² Pourquoi des textes jouissant d'une parfaite autonomie seraient-ils francophones et non pas national ? Pourquoi un belge qui écrirait en Belgique, qui serait publié aux éditions *le Cri*, trouverait une consécration à Bruxelles en obtenant le *prix Rossel*, figurerait dans le programme scolaire national, pourquoi serait-il francophone et pendant que son homologue français au catalogue du Seuil serait français ? Nous allons donc considérer les instances de légitimation comme marqueur d'une littérature nationale en tout cas de l'autonomisation. Reprenons pour finir les différents points dans le tableau suivant :

		Nationalité	Tradition	Champ littéraire
France		+++	+++	+++
Fr.Nd	Belgique	++	++	++
	Canada	+++	+++	+++
	Suisse	++	++	++
Fr.Sd	Maghreb	+	+/-	+-
	Afrique sub	+	-	+-

De toutes ces analyses, il ressort que la littérature francophone peut se définir comme toute littérature produite en langue française dont l'enracinement historique est sujette à caution et dont le processus d'autonomisation-nationalisation n'a pas atteint son terme. Appliqué à nos strates francophone, on s'aperçoit que la littérature africaine est celle qui correspond le mieux à cette définition, elle est le degré zéro de la francophonie littéraire.

¹⁰² JOUBERT, J.-L., LECARME, J. T., & VERCIER, B. op. cit. p.16.

1.2. Pour une nouvelle place dans les instances de légitimation.

Aujourd'hui, Les études littéraires francophones sont sorties de l'anonymat en tant que discipline scientifique reconnue. Même si cette l'assertion doit inviter à la prudence. Parce qu'en dépit de toutes les avancées, il subsiste encore beaucoup de résistance dans ce domaine. Cependant, nous sommes bien loin de l'époque où elles se pratiquaient de manière totalement clandestine en sous branche d'autres domaines.¹⁰³ En effet, malgré la difficile justification d'une base linguistique dont nous venons d'analyser les limites, on voit émerger depuis plusieurs années dans l'univers de la recherche un champ spécifique dédié aux littératures francophones. Nous rencontrons, et pas uniquement dans les pays francophones, de nombreuses universités qui proposent des cours sur ces littératures et plus fréquemment encore de nombreux colloques sont organisés aux quatre coins du monde avec la francophonie placée sans complexe au centre des préoccupations.

Mais cette célébration de la francophonie — qui se traduit aujourd'hui par l'érection des centres de recherches, l'octroi des diplômes de doctorat et la création des postes avec la mention littérature francophone explicite¹⁰⁴ — est déjà une avancée pour une discipline qui il n'y a pas longtemps suscitait encore des débats au niveau élémentaire de sa dénomination :

ce que l'on doit retenir de ces débats, c'est qu'il existe un problème terminologique important dans la recherche francophone, dont on aurait tort de mésestimer les enjeux. Le pouvoir de « nommer » l'objet de la recherche est en effet, du point de vue des rapports entre recherche et société, tout à fait essentiel.¹⁰⁵

¹⁰³ Nous avons un exemple frappant de cette clandestinité dans la création d'une unité de recherche francophone : Christiane Chaulet ACHOUR rapporte les circonstances qui ont conduit à la mise en place du CRTF (Centre de Recherche Textes et Francophonie) en ces termes : « Les activités de cette équipe ont été de plus en plus nombreuses au fur et à mesure qu'elle fédérait de nouvelles forces et que le nombre des doctorats inscrits à Cergy augmentait. Séminaires annuels, colloques et journées d'Etudes se sont succédés dessinant dans la carte de la recherche en langue, littérature et médias, plus ou moins perceptible pour les chercheurs d'un domaine, une spécialisation n'affichant pas l'appellation pratique mais discutable, de « francophonie littéraire » mais la pratiquant. » Voir CHAULET ACHOUR, C. *op. cit.* p 11.

¹⁰⁴ Pour information : Le CIEF (Centre International des Études Francophones) depuis 1974 à Paris IV, le CELFC (Centre d'Études des Littératures francophones et Comparée) devenu CENEL à Paris XIII, le CRTF (Centre de Recherche Textes et Francophonie) à Cergy-pontoise, le GRELIF (Groupe de Recherche et d'Études en Littératures Francophones) à Paris XII- Créteil, Val de Marne, le GRELEF (Groupe de Recherche sur les Littératures de l'Espace Francophone) à Cotonou, etc qui réunissent tous des spécialistes en littératures francophone ; une université X recrute une enseignant en littératures française et francophone ; on trouvera une liste plus étendue, chez Nadège VELDWACHTER [en ligne] : VELDWACHTER, N. (2011, mai 16). *Littérature française et littératures francophones : une union inconvenante ?* Consulté le juillet 27, 2011, sur www.fabula.org : <http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/236-veldwachter>.

¹⁰⁵ BENIAMINO, M. *op cit.* p. 81.

1.2.1. Littérature francophone et enseignement.

Lorsqu'on aborde la question de l'enseignement des littératures francophones, le constat d'une résistance des institutions s'impose de lui-même ; les subdivisions disciplinaires établies ne prévoient pas d'espace pour de nouvelles orientations. Il s'installe alors dans le système scolaire et universitaire une lutte asymétrique entre partisans et opposants à une ouverture, ces derniers bénéficiant généralement d'un appui institutionnel plus ou moins affiché. Un autre trait caractéristique de l'insertion de ces littératures dans le corpus d'enseignement qu'il convient de relever est que cette ouverture, si elle intervient, est l'œuvre d'individus seuls, en marge de la doxa institutionnelle : c'est souvent une histoire de passion qu'un critique peut avoir pour d'autres textes en langue française et qui se propose de les incorporer dans l'enseignement.

Sans légitimité, ce nouvel enseignement se place sous la coupole de celle qui existe déjà. Ce fût le cas en France où l'intérêt pour les littératures francophones est né dans le giron même de la littérature française profitant d'une aura d'un maître, comme le souligne Roger Fayolle dans son article destiné à promouvoir l'enseignement de la francophonie littéraire:

L'auteur de ces lignes a, comme plusieurs de ses contemporains, été formé à l'étude des humanités classiques, dans les années déjà lointaines où la section A (latin-grec) apparaissait comme la voie royale de la sélection. Il a ensuite, pendant plus de vingt ans, enseigné ces humanités-là comme agrégé-répétiteur de français à L'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Cet enseignement, consacré à expliquer les œuvres inscrites aux programmes des concours de l'agrégation de lettres, n'invitait guère à la fréquentation de littératures nouvelles et vivantes.¹⁰⁶

Dans l'analyse de la prise en compte progressive des textes francophones comme matière d'enseignement, nous nous intéresserons d'abord à ce qui s'est passé dans le monde francophone avant d'aborder la situation de l'extérieur.

- En France

Selon les observateurs, la France est de tous les pays francophones celui qui oppose la plus farouche réticence aux littératures francophones alors même que, et c'est d'autant plus paradoxal, comme nous l'avons vu, la francophonie littéraire est une définition du monde des lettres du point de vue du centre français. Il y a une catégorie dont les assises et les contours sont nés d'Elle mais elle en réserve l'usage aux autres. L'espace francophone pris dans une certaine globalité est un postulat français : dans une vision dualiste, et pour différencier le bloc national constituant le patrimoine homogène à transmettre et à protéger, il est plus aisé

¹⁰⁶ FAYOLLE, R. « La sagesse des barbares. » p. 79.

de dresser en face la francophonie littéraire qui à défaut d'être nationale serait un bloc également homogène régit par les mêmes mécanismes.

La France, affirme Mabankou, est le pays où les littératures francophones ne sont pas enseignées. Son système éducatif leur reproche la jeunesse et bien curieusement le fait qu'elles soient écrites en Français. Comme l'écrit Dominique Combe, « le problème des littératures francophones c'est [qu'elles sont] écrites en Français. »¹⁰⁷ La tradition d'enseignement de la littérature en France se base sur des « classiques ». Ceux-ci dans l'imagination nationale sont d'anciens ayant une carrière éloquente et, de préférence, morts selon une vision très restrictive du terme:

nous savons que pendant longtemps on ne pouvait, dans l'université française, donner des cours et entreprendre des recherches que sur des écrivains disparus. Raison pour laquelle les littératures contemporaines, qu'elles soient française ou étrangères n'avaient pour ainsi dire pas place dans les programmes d'enseignement et dans les projets de recherches. Entreprendre des travaux sur un écrivain disparu permettait, disait-on, d'en avoir une vue d'ensemble et de pouvoir en proposer une évaluation définitive. Dès lors, on comprend pourquoi la thèse d'État était souvent appelée grand œuvre.¹⁰⁸

La notion de classique, on le sait, n'est pas exempte de toute ambiguïté. Le mot a pris plusieurs acceptions en littérature : au départ, les classiques sont des auteurs qui peuvent servir de modèles et par conséquent, ceux qu'on doit enseigner à l'école (conception des ministères de l'éducation), puis le terme a servi aux romantiques français pour désigner dans un premier temps leurs adversaires, les continuateurs de la poétique du XVII^e siècle qui mettait en avant les principes esthétiques de clarté, de modération, etc. Par la suite classique a servi pour désigner cette période précise de l'histoire littéraire de France. L'école joue un rôle fondamental dans la canonisation des écrivains même si les processus en usage sont bien éloignés de la définition romantique que nous a légué Sainte-Beuve :

un vrai classique, comme j'aimerais à l'entendre définir, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelques passions éternelles dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges.¹⁰⁹

L'école en tant que haut lieu de réception d'œuvres littéraires suit une logique qui mêle des « critères de valeur » (réelle ou supposée) d'une œuvre tels qu'exprimés par Sainte-Beuve et des exigences institutionnelles qui peuvent varier avec le temps conduisant à la consécration

¹⁰⁷ COMBE, D. (1995). *Poétiques francophones*. Paris: Hachette. p. 4.

¹⁰⁸ KOM, A. (2001). La littérature africaine et les paramètres du canon. *Etudes françaises*, 37 (n°2), pp. 33-44. consulté le Avril 28, 2010, sur erudit.org: <http://id.erudit.org/iderudit/009006ar>

¹⁰⁹ SAINTE-BEUVE, C.-A. op. cit. p. 42.

ou à la chute des écrivains. L'histoire démontre que grâce aux programmes scolaires certains noms sont élevés pendant que d'autres ne réussissent pas à résister à la corrosion du temps, tombent dans l'oubli en attendant un travail de dépoussiérage ou quelque réformes. A ce jeu-là, les habitus changent difficilement ou pas du tout au niveau secondaire avec des conséquences perceptibles dans les universités, pépinières des enseignants. Quel intérêt en effet, de s'éloigner du corpus officiel, utile pour une carrière ? Alain Viala fournit des exemples concrets, résultant d'une enquête qui date des années 1990, mais qui démontre bien la rigidité des institutions :

sans détailler le palmarès, donnons le tiercé gagnant, tel que deux enquêtes l'attestent: Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Molière, *Dom Juan*, Voltaire, *Candide*. Voilà le fleuron des « classiques » du lycée, au niveau de l'épreuve anticipée de français, emblématique de la norme. Au collège, Molière tient nettement la tête (avec en particulier *L'Avare*) et on peut dire que dans la culture française il est le classique type. Du côté de l'université les choses sont plus floues, puisque chaque département dispose d'une liberté pour établir ses programmes. Mais si l'on regarde les concours de recrutement des professeurs de français débouché dominant des filières littéraires et donc cadre de référence, on voit que leurs programmes sont en cohérence avec le palmarès du lycée [...] Confirmation : les auteurs du XXe siècle entrent bien lentement dans les premiers rangs ; depuis une génération, on dit qu'élèves et étudiants veulent connaître le temps présent, mais le palmarès reste ancien.¹¹⁰

C'est dans ce contexte bien particulier fait de multiples « consensus » que les littératures francophones paraissent être en concurrence avec le patrimoine national; leur arrivée tardive ne rend que plus difficile leur acceptation dans le parcours éducatifs français.

D'un autre point de vue, les littératures francophones souffrent de leur étrange étrangeté. En tant que telles, le moyen le plus facile et le plus direct de son insertion dans le circuit universitaire français, c'est la littérature comparée. Or celle-ci, malgré les contresens qui la caractérisent, prise en tenaille entre « la littérature française et les langues et civilisation étrangères »,¹¹¹ ne s'intéresse qu'aux littératures qui se pratiquent dans des langues différentes. Le comparatisme zélé suppose celui de la langue également et fait de la maîtrise d'au-moins deux langues une exigence méthodologique. Les littératures produites en français n'ont pas leur place là encore. D'où la conclusion de Viatte qui relevait en 1958 déjà la carence de prospection de la « littérature française hors de France » :

¹¹⁰ VIALA, A. (1992). Qu'est-ce qu'un classique ? *BBF t. 37 n°1 dossier: La lecture* , pp. 6-15 . [en ligne] <<http://bbf.enssib.fr/>> Consulté le 07 août 2011

¹¹¹ BONN, C. (s.d.). *Pour un comparatisme français ouvert à la francophonie et aux métissages culturels plaidoyer en forme de polémique*. Consulté le 1 21, 2011, sur mondesfrancophones.com: <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/pour-un-comparatisme-francais-ouvert-a-la-francophonie-et-aux-metissages-culturels-plaidoyer-en-forme-de-polemique>

reléguée en appendice par les historiens de la littérature nationale – sauf dans le cas des quelques maîtres qui ont conquis l'audience universelle, négligée par les comparatistes, elle souffre de sa place intermédiaire entre les objets d'autres disciplines.¹¹²

Suite à ce double rejet, ces littératures ne sont considérées que comme de petites sœurs bâtardes de la littérature française ou, au mieux, si elles attirent l'attention, c'est en tant que laboratoire de l'expérience littéraire. Elles renvoient à la naissance et au développement des littératures déjà établies et instituées. Cette conception des lettres périphériques comme « laboratoire » a été soutenue et défendue pour la littérature belge notamment. Dans ce même esprit, tout en réactualisant le mythe du « sperme vivificateur » de Paul Guillaume (1929), on s'intéresse aux littératures francophones pour l'enrichissement qu'elles apportent à celle de France métropolitaine. Koffi Kwahule, invité à parler de la francophonie sur France culture en marge du sommet de la Francophonie de Montreux en 2010, utilise une métaphore de l'histoire coloniale en fustigeant la représentation de « l'écrivain francophone comme tiraillleur sénégalais de la langue française. »¹¹³

Malgré tout, l'étude des lettres francophones a progressé : d'inexistante, elle est devenue optionnelle dans une grande partie des universités françaises et parfois obligatoire comme à Cergy Pontoise. Nous avons un aperçu des difficultés institutionnelles dans *Convergences francophones* et des réponses que les partisans de la francophonie littéraire réservent à leurs détracteurs. Romuald Fonkoua fait état de cette progression dans un article qui dresse un panorama des études et de la recherche des littératures du Sud dans les pays du Nord.¹¹⁴ En outre, les appels pour l'intégration ne cessent d'augmenter alors que le nombre de travaux universitaires sur les écrivains francophones est en nette progression. Sur internet, dans les médias, auteurs, enseignants appellent de leurs vœux l'ouverture des programmes aux littératures cantonnées à la périphérie.¹¹⁵ Mais la relation avec le secondaire est une donnée fondamentale dans le maintien et le développement de l'enseignement des littératures francophones dans l'université française. L'ouverture des programmes scolaires à un corpus *hors de France* donnerait plus d'assurance à ces études mais cette hypothèse n'est guère envisageable dans l'état actuel des choses.

¹¹² VIATTE, A. (1958). Dans *l'Encyclopédie de la Pléiade* sous la direction de Raymond Queneau.

¹¹³ KWAHULÉ, K., & WABÉRI, A. (2010, 10 22). La francophonie dans tous ses états. (F. culture, Intervieweur) Paris.

¹¹⁴ FONKOUA, R. (2003, Avril juin). « Les littératures du Sud dans les pays du Nord: état des études et de la recherche. » *Notre Librairie*. N° 150, 40 ans des littératures du Sud, pp. 30-37.

¹¹⁵ Voir à titre d'exemple le ce lien : www.cafepedagogique.net/lemensuel/lenseignant/pdf/appel.pdf. On peut aussi évoquer Charles BONN dont l'article rappelle que le « comparatisme peut, de toute évidence, se faire au sein de littératures d'une même langue »

« En Francophonie »

Il serait pénible et fastidieux d'évoquer ici, la situation de l'enseignement des littératures « francophones » dans les autres sphères de la francophonie de manière différentielle, à moins d'en faire le propos central de ce travail ce qui revient à entamer une autre thèse. Pour éviter pareille entreprise, nous survolerons certains aspects en nous basant sur des expériences particulières menées dans quelques pays et essaierons de dégager une constance générale.

Comme c'est le cas en France, l'enseignement des littératures francophones commence au sein des départements de Français. En Francophonie du Nord, il prend très tôt une dimension « locale » voire « nationale ». L'évolution au Canada est très significative. Avec le temps, il s'est créé au sein des universités canadiennes une distinction entre les littératures française, Québécoise et enfin francophone. Les mêmes principes d'exclusion qui étaient à l'œuvre se retrouvent encore dans ce cas précis. La francophonie est réservée à l'ailleurs. L'apparition des littératures francophone se fait par le biais d'un repli identitaire. En Afrique, le premier mouvement est une continuation de la mode panafricaniste et son discours négro-africain. Mbuyamba Kankolongo rend compte de l'expérience de la RDC en ces termes :

au programme des études littéraires du département de philologie romane de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Lovanium de Léopoldville se trouve inscrit pour la première fois, dès l'année académique 1962-1963, un cours de quarante-cinq heures sur « la littérature négro-africaine de langue française ». Il est initié et enseigné par le professeur belge Victor-Paul Bol¹¹⁶.

Plus tard, le département de philologie romane deviendra successivement « langue et littérature françaises » puis « lettres et civilisation françaises ». Les rencontres des départements d'Études Françaises sont l'occasion pour les universités d'Afrique de montrer leurs avancées dans le domaine de l'intégration des littératures francophones. Mohamadou Kane se félicitait en 1988 de l'exemplaire africanisation du département de Français de l'université de Dakar :

¹¹⁶MBUYAMBA KANKOLONGO, A. (2007). « L'enseignement des littératures africaines à l'université congolaise: bilan et perspectives. » Dans M. NGALASSO-MWATHA (Ed.), *Littératures, savoirs et enseignement*. [Actes du colloque international organisé par le CELFA et l'APELA, Bordeaux, septembre 2004] (pp. 279-288). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux. p. 279.

conçu sur le modèle des départements d'Études françaises de Paris, évolua dans le sens d'une africanisation remarquable d'abord, et d'une intégration progressive des littératures francophones.¹¹⁷

Au cours du même congrès, Ambroise Kom, représentant le Cameroun, tenait en substance les mêmes propos sur l'université de Yaoundé qui avait réussi le « pari unique » de l'intégration des lettres africaines.

Que ce soit au Sénégal, au Congo ou au Cameroun, ce mouvement d'africanisation va déboucher sur une nationalisation. Dans ce domaine, la RDC connaît un développement bien curieux qui vient encore alimenter le débat sur la place des langues dans les littératures africaines. En effet, le département de français en s'ouvrant à la littérature africaine ne s'occupe que de la littérature en langue française alors que celles en d'autres langues sont étudiées au département de « langue et littérature africaines. »¹¹⁸ Comme s'il fallait insister encore sur la non africanité du français. Ce mouvement d'africanisation-nationalisation ne s'accompagne pas forcément de la modification des contenus de cours. Il se crée une sorte de compromis tacite entre les littératures française et francophones : les unes sont inscrites au programme, les autres attirent l'œil des chercheurs. Au fil des années, au sein même du département de français, les étudiants apprennent tous les mouvements de la littérature française depuis les origines, mais dans le même temps, on enregistre une diminution, voire disparition des travaux de recherche, de grande envergure, sur les auteurs français qu'on ne retrouve plus que pour des séminaires de lectures, et des travaux pratiques.

Pendant ce temps, les travaux de fin des premier et deuxième cycles, plus encore les mémoires de DEA et les thèses de doctorat sont basés presque exclusivement sur des auteurs nationaux ou africains. Depuis les années 70, les départements de langue et littérature françaises en Afrique produisent des docteurs dont les domaines de recherches sont plus francophones et que françaises. Mais au moment où ces travaux sont menés la dimension francophone n'est pas mise en avant, il s'agit plutôt d'un caractère national ou continental, la *francophonie* n'arrivant qu'à posteriori. Il serait intéressant de tracer une cartographie des parcours doctoraux dans les zones des francophonies pour se rendre compte qu'aujourd'hui les professeurs en lettres françaises ont délaissé des auteurs français au profit des *nationaux*. Ce repli identitaire est tangible dans les colloques sur les littératures francophones où les

¹¹⁷ KANE, M. (1988, Troisième trimestre). « L'enseignement des littératures de la francophonie. » *Ethiopique* n° 50-51 .

¹¹⁸ Cette filière est composée de linguistes et littéraires, les uns se chargent de décrire les différentes langues du Congo, et les autres s'intéressent aux littératures orales (transcription, analyse traduction).

chercheurs arrivent en porte-paroles : un belge parlera de littérature belge, le français de celle de France, l'ivoirien renseignera son auditoire sur le dernier auteur à la mode en côte d'ivoire, etc.

Cette hyper spécialisation de la francophonie littéraire ne parvient pas enrayer la dichotomie français/ francophone, au contraire, elle ne devient que plus flagrante avec les velléités de nationalisme littéraire. Dans la périphérie, les études de lettres françaises s'étiolent de l'intérieur et se retrouvent en compétition avec plusieurs autres littératures nationales lorsque la « francophonie » cesse d'être une catégorie observable. C'est ce constat qui a conduit l'université du Congo (R.D.C.) à créer en 2004 le département des Lettres et Civilisation Congolaises, en marge des cursus en littérature française et littérature africaines. La capacité à recouvrir une identité nationale est une particularité des études des textes en français en dehors de l'espace français qui tend à effacer les nationalités des auteurs et créer une identité francophone unique et fédératrice.

Le seul recentrement identitaire ne saurait évidemment pas expliquer l'intérêt pour les textes francophones, il ne faudrait pas négliger l'institution scolaire. Les programmes d'enseignement africain ont intégré depuis plusieurs années les études des textes des pères de la Négritudes et d'auteurs africains. Les manuels de français font large part aux auteurs comme Ake Loba, Sembene Ousmane, Birago Diop, Mongo Beti, etc. faisant ainsi du cadre scolaire « le premier consommateur du texte littéraire africain. »¹¹⁹ Les étudiants en lettres, en s'intéressant à ces textes *francophones*, préparent leur entrée dans le monde de l'enseignement.

Et en dehors de toute « francophonie »

Dans beaucoup de pays, les études littéraires ont tendance à se bâtir autour des connivences linguistiques celle-ci étant à la base d'une sensibilité entre ces textes et les publics. Les textes en portugais d'auteurs mozambicains ou capverdiens sont plus susceptibles d'intéresser les portugais ou brésiliens. Pour le chercheur, la phase d'analyse, pourra se prolonger plus facilement vers la phase découverte et ne sera pas soumis aux aléas des traductions. Dans cette optique, on aurait tendance à penser que les études francophones ne présenteraient que très peu d'intérêt pour/ dans les régions où le français n'a pas d'assise. Ou encore, lorsqu'elles s'intéresseraient aux littératures en langue française c'est à la seule,

¹¹⁹ NGANDU N'KASHAMA, P. (1989). *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*. Paris: L'Harmattan . p. 6.

unique et grande littérature française qu'elles jetteraient leur dévolu. La réalité s'éloigne de ce postulat ; il existe bien des études littéraires de la francophonie dans nombreuses universités en Europe et de façon encore plus importante en Amérique. Malgré les divergences des points de vue, liées aux pratiques universitaires singulières, l'abord de la francophonie littéraire en dehors des cercles francophones semble avoir échappé aux tracés de la détermination d'un corpus comme le démontre ce constat :

un seul point commun à tous les cas de figure pourtant, la diffusion et la légitimation des littératures francophones procèdent dans les systèmes non francophones selon un double canal linguistique, français et de la langue du pays. De plus il semble que les littératures hors Europe où le français est, selon la définition de Jean-Marc Moura, « langue d'implantation » sont surreprésentées par rapports aux littératures européennes en langue française...¹²⁰

À l'intérieur des cercles, l'identification d'un corpus n'est pas aisée en partie parce que la vision institutionnelle¹²¹ de la francophonie est encore bien présente : les concepteurs de programmes et de manuels veulent rendre compte de la vitalité de la langue, présente sur tous les continents ; il n'est pas rare de rencontrer un bon nombre de manuel qui s'ouvrent sur une carte représentant le « monde francophone ». Il y a manifestement et illusoirement une recherche d'exhaustivité dont l'utilité documentaire est par ailleurs indiscutable. Mais les non francophones ne prétendent pas recouvrir toutes les zones de la francophonie. Celle-ci est pour eux une notion fonctionnelle qui renvoie au Sud dans les rapports qu'il entretient avec le Nord. Il apparaît, dans le choix des auteurs ou des orientations théoriques qu'ils mettent en place, l'idée selon laquelle la francophonie littéraire est à approcher dans « une perspective qui lie les questions de l'altérité et de la langue au sens symbolique et sociolinguistique dans une perspective de domination. »¹²²

Romuald Fonkoua tout en dressant un panorama des « foyers » du Nord au sein desquels se développent les études sur la littérature du Sud, brosse également les différentes approches théoriques ainsi que les orientations spatiale et linguistique propres à chaque institution de recherche. Ce tableau qui rend compte des travaux sur la littérature du Sud de manière générale, renseigne singulièrement sur l'état de la recherche et de l'enseignement des littératures francophones. Même si elles sont présentes dans tous les foyers, elles sont souvent

¹²⁰ CECCON, J. (2006). « Enseignement des littératures francophones en Europe non francophone: Etat des lieux partiel et pistes de réflexion. » Dans C. CHAULET ACHOUR (Ed.), *Convergences francophones* (pp. 45-56). Cergy-Pontoise: CRTF. p. 47.

¹²¹ Nous reviendrons dans le point suivant de l'implication des organes de l'OIF, dans la production et à la diffusion du savoir sur la francophonie littéraire.

¹²² BENIAMINO, M. (2003). « La francophonie littéraire. » Dans L. D'HUST, & J.-M. MOURA (Eds), *Les études littéraires francophones*. (pp. 15-24). Lille: Université de Lille 3. p.16.

et historiquement associées aux études africaines sauf dans les foyers anglo-saxon et outre atlantique où elles sont plus explicites: De l'Irlande à l'Angleterre en passant par l'Écosse, les travaux du *Trinity College de Dublin* en faveur des « littératures coloniales de langue française », ceux du département de français de Bristol et de Cambridge qui « poursuit une série d'études et de traductions consacrées aux poètes (Césaire et Senghor) et aux penseurs (Glissant et Fanon) de la francophonie » ; Pour ce qui est des États-Unis, l'article tranche :

grâce à leur étendue, aux politiques de concurrence qui stimulent le développement des universités, à la nécessité de maintenir des départements de littérature française et à l'immigration des spécialistes européens et africains de qualité, les États-Unis sont devenus le premier grand foyer d'étude des littératures des pays d'Afrique noire et des Antilles.¹²³

Suite au développement des théories postcoloniales et des approches transnationales, les littératures francophones ont le vent en poupe dans les universités américaines. Le succès dont elles jouissent démonte les « hiérarchies » au sein de la « francophonie littéraire » : son corpus habituellement rangé dans les zones périphériques des études littéraires se retrouve au centre occultant parfois la littérature française. Ambroise Kom rapporte une vive réaction d'un journaliste qui fustige ainsi le peu d'intérêt que les universités nord-américaines accordent à la littérature française :

extravagance américaine : depuis le Nouveau roman, la seule voie romanesque française perçue à New York est celle de la francophonie¹²⁴ [...] Les Américains qui ignorent tout du roman français contemporain et ne traduisent nos livres qu'au plus avare des compte-gouttes, ont acheté *Texaco* dès le lendemain du prix (lequel, les autres années, est totalement ignoré et n'entraîne aucune conséquence), pour la fabuleuse somme de \$ 75 000. C'est que Chamoiseau est considéré là-bas comme un Américain de langue française. [...] Chamoiseau populaire aux États-Unis ? Nous n'en sommes pas encore là, il faudra voir quel accueil recevra la traduction. La diaspora des hommes et des femmes de couleur n'a retenu pour l'instant que le contenu politique de son livre.¹²⁵

Ce qui gêne manifestement, ce n'est pas tant que le corpus francophone soit mis en avant, mais plutôt qu'il occupe une place centrale, en dépossédant le droit d'ainesse à la littérature française à laquelle, comme nous l'avons relevé dans plusieurs exemples, l'étude des textes francophones a toujours été subordonnée. La littérature de France constituait alors la voie d'accès à la francophonie or, nous avons ici la situation inverse la francophonie devenant la

¹²³ FONKOUA, R. (2003, Avril juin). Art. cit. p. 35.

¹²⁴ Il y a lieu de nuancer ces propos. Depuis quelques années, la France mène, à travers des organismes d'aide à la publication et à la traduction. Une politique de subvention destinée à (re)conquérir l'espace anglo-américain. Mais selon Paul Sinéty, directeur du département Livre et Promotion des savoirs de l'Institut Français de Paris, qui intervenait dans le cadre du séminaire mensuel "créer et diffuser en francophonie" de l'Association "francophonie-ENS" la traduction vers l'anglais n'est pas une priorité. L'anglais est devancé par trois langues romanes; l'espagnol, l'italien et le portugais.

¹²⁵ Dominique FERNANDEZ, cité par KOM, A. (2000). *La malédiction francophone. Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*. Londres/ Yaoundé: LIT/CLE. p. 137.

« voie d'accès essentielle à ce qu'il reste d'enseignement de littérature française. »¹²⁶
Cependant, nous ne sommes pas dans une logique qui vise à instaurer un rapport de subordination de la littérature française à celle de la francophonie mais plutôt un point de vue qui considère les deux sur un même pied d'égalité, sans discrimination. Adbouramane Waberi revient sur cette considération de la francophonie littéraire aux Etats-Unis. À la question de savoir s'il est francophone, il répond :

ca dépend d'où on parle, comme le mot francophone est tellement polysémique, par moment ça devient une insulte [...] ça renvoie à l'ancien colonial, ça renvoie à un écrivain du Sud, d'Afrique... de ce point de vue-là [point de vue de certains écrivains français de souche (sic)], on voit que la francophonie est quelque chose d'indigne, de bas. Si on va aux Etats-Unis où j'enseigne une partie de l'année, ça peut être intéressant parce que les américains n'ont pas une vision négative de la francophonie. Ils la voient simplement comme une espèce d'extension de la langue française.¹²⁷

Nous sommes en présence de deux axes théorique et idéologique qui se rejoignent : « la Francophonie » est directement liée au phénomène colonial. Ce couplage, tout en corroborant les thèses qui font de l'une le prolongement de l'autre, a un impact significatif sur le corpus des études francophones et d'une certaine manière « règle le problème des écrivains issus des aires non francophones qui font partie du corpus de la littérature française... »¹²⁸

1.2.2. Le « nouveau » corpus francophone

Le dispositif critique des théories postcoloniales qui se structure autour de la colonisation oblige de facto un déplacement vers les littératures du SUD (africaines principalement celle de l'ancien domaine colonial) à moins de faire découler la présence française (francophone) en Amérique ou en Europe d'une situation coloniale.

Pourtant l'association entre « l'Afrique » et la « francophonie » n'est pas nouvelle dans le domaine des études francophones. Beniamino¹²⁹ la souligne déjà lorsqu'il entrevoit, dans le *Précis de littérature comparée*, une ouverture de la discipline vers la Francophonie par la contribution de Jacques Chevrier. Si l'on adopte le point de vue institutionnaliste, ce serait une grave erreur que de cantonner la francophonie littéraire à l'Afrique. Mais, à l'évidence, les études des textes de la francophonie se placent dans la continuité de la *littérature nègre*.

¹²⁶ BONN, Charles, Pour un comparatisme ouvert.

¹²⁷ KWAHULÉ, K., & WABÉRI, A. (2010, 10 22). La francophonie dans tous ses états. 1'34-2'36

¹²⁸ BENIAMINO, M. *Francophonie*. p. 75. Les mécanismes d'inclusion/ exclusion au corpus français ne sont pas toujours clairs. Le cas des écrivains « francophones » qui appartiennent au corpus français fait référence au degré d'appartenance à une tradition littéraire que nous avons développé au point 1.1

¹²⁹ Ibidem, p. 93.

Elle [La francophonie] survit à la déchéance du négro-africain¹³⁰ qui avait une certaine validité dans un contexte colonial fait de lutte pour les Indépendances et qui regroupait tous les afro descendants sous l'identité commune d'opprimés.

La Négritude a été, depuis les années 30, le moyen d'expression de cette identité sur les plans culturel et politique. Il y a lieu d'observer son évolution après les luttes anticoloniales : au lendemain de la *Décolonisation*, le pan politique du mouvement parisien alimente le *Panafricanisme* et sur le plan culturel, l'affirmation identitaire raciale s'effrite au profit d'un ancrage géographique, même les noirs qui mettaient en avant leur identité commune d'où qu'ils fussent, se réclament alors des zones géographiques bien précises ; le premier congrès international des écrivains et artistes noirs de 1956 en avait déjà donné quelques signes. Avec l'échec de la Négritude, la littérature noire se regroupe sous de nouvelles appellations: *négro-africaine*, *d'Afrique subsaharienne*, ou *africaines*. Bien que très ultérieurs à cette vague, les développements de la *Créolité*, l'*Insularité*, etc. répondent également de cette même volonté d'ancrage identitaire et géographique.

Nous pouvons donc établir un lien de substitution entre *Négritude* et *Francophonie*.¹³¹ Ce rapprochement est rendu possible non seulement par le parcours de Léopold Sédar Senghor que nous retrouvons aux origines des deux mouvements, mais aussi par le fait qu'ils se déploient aussi bien dans les sphères culturelles que politiques.

Cette substitution s'est également opérée sur le plan de l'analyse littéraire, sans forcément engendrer de réelles mutations ni sur les corpus à l'étude, ni sur les méthodes.¹³² Les études francophones ont poussé sur la tradition de la Négritude, elles s'intéressaient aux mêmes littérateurs. Seulement, avec l'émergence de nouveaux espaces, de nouvelles dynamiques politiques consécutives aux Indépendances, un besoin plus impérieux d'exhaustivité s'est créé. En effet, si à l'époque de la Négritude ambiante, une analyse pouvait tourner autour de quelques noms (Césaire, Rabemananjara et Senghor) et offrir une

¹³⁰ Lilyan KESTELOOT, une des spécialistes de cette littérature la considère comme « manifestation et partie intégrante de la civilisation africaine, même lorsqu'elle se produit dans un milieu culturellement différent, elle mérite d'être rattachée à l'Afrique tant le résultat de ces métissages conserve les caractères de l'Afrique originelle. » KESTELOOT, L. (1992). *Anthologie négro-africaine. Panorama des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*. Vanves: EDICEF. p. 5.

¹³¹ Nous savons par ailleurs que la Négritude a plus été un mouvement francophone et qu'elle n'a suscité que peu d'enthousiasme auprès des anglophones d'Afrique. Senghor lui-même, évoquant la *querelle de la Négritude*, parle d'un *différend entre Anglophone et Francophone* qu'il situe à plusieurs niveaux. SENGHOR, L.-S. (1971, 2^e trimestre). Problématique de la Négritude. *Présence Africaine Revue culturelle du Monde noir*. N° 78, pp. 3-26.

¹³² FAYOLLE, R. (1982, 3^e trimestre) : les étudiants africains font [de la littérature africaine] l'objet d'un discours trop souvent mimétique et déjà redonnant : combien d'enquêtes « thématiques » ou « goldmaniennes » ou « barthésiennes » ou « sociocritique » ou « sémiologique » sur une production littéraire dont on ne peut s'inquiéter qu'elle puisse mourir d'un tel poids de commentaires... (p. 108).

satisfaction sur la représentativité de ce qui se déroulait alors dans le milieu littéraire francophone, l'accroissement exponentiel¹³³ du nombre des littérateurs et des productions dans l'espace francophone exige une compartimentation de cet ensemble. L'Afrique tire ainsi le plus grand avantage de ce morcèlement. Il n'y a peut-être qu'une raison statistique à cette configuration : l'Afrique étant le plus grand espace francophone. Mais il nous semble que l'implicite qui rattache la négritude – comprise comme ensemble des valeurs du peuple noir – à l'Afrique de laquelle les antillais se sont détachés avec la créolité - ait justifié cette prédominance.

Dans un article sur l'apparition des littératures nationales en Afrique après la phase négro-africaine, Hamidou Dia souligne le manque de clarté dans l'emploi des termes en critique africaine, il remarque une imprécision dans la désignation de l'objet d'étude :

faute de plus de clarté, la critique utilisera indifféremment le concept de littérature négro-africaine ou celui de littératures africaines [...] Il y a une hésitation dans l'usage et un flottement sémantique qui permettent de passer de l'un à l'autre, sans lever l'ambiguïté. Ce qui ne va pas sans quelque inconfort pour la pensée...¹³⁴

De ce qui précède, nous pouvons tirer une première conclusion : dans la recherche d'un terme plus conceptuel pour désigner son activité, la critique littéraire africaine a eu recours à la catégorie linguistique pour lever les apories liées aux concepts *négro-africain*, *africain* ou *nationales* et selon les circonstances, on observe également l'emploi de littérature francophone en lieu et place de littérature africaine et inversement.

¹³³ Voir à titre illustratif les recensements de la Revue notre librairie sur les publications annuelles.

¹³⁴ DIA, H. (1996, 2^e Semestre). « De la littérature négro-africaine aux littératures nationales: entre l'unité et la balkanisation. » *Présence Africaine. Revue culturelle du monde noir*. n° 156 , pp. 221-242.

1.3. La nouveauté à travers les paradigmes de lecture.

Une part non négligeable de l'actuelle légitimité académique de la littérature africaine tient du fait qu'il se dessine aujourd'hui, beaucoup plus clairement une histoire littéraire. Les critiques tentent en effet de relever au public un grand mouvement avec des dates incontournables, des auteurs dominants, des successeurs, des filiations explicites ou parfois plus subtiles. Il faut avoir à l'esprit que l'histoire littéraire africaine ne se résumait habituellement qu'à quelques des monographies ou à des anthologies destinées presque exclusivement à un usage scolaire. Dans ces livres, la réflexion sur l'historicisation de la littérature passait au second plan. Orphelines de cet apport globale, les lettres africaines ne tournaient qu'autour de quelques moments de visibilité comme la Négritude parisienne. Il n'est guère pas étonnant de constater que c'est d'ailleurs la seule phase de l'histoire littéraire africaine à laquelle on a consacré le plus d'études.

Aujourd'hui, on peut considérer que ce déficit d'historicité est bel et bien comblé (ou en passe de l'être) et que les théories littéraires africaines se nourrissent à la fois de la critique et de l'histoire littéraire en conformité avec la tradition universitaire. Antoine Compagnon déclare à ce propos que : « la théorie de la littérature codifiée [...] non la littérature elle-même [...] mais les études littéraires, c'est-à-dire l'histoire littéraire et la critique littéraire, ou encore la recherche littéraire. »¹³⁵ Comme nous allons le voir, l'écriture de l'histoire littéraire africaine a fortement été influencée par les positionnements théoriques de leurs auteurs. Et la question de la nouveauté a souvent changé de bords pour les mêmes raisons.

1.3.1. Les discours critiques donnent-ils à voir la nouveauté ?

En littérature, comme dans plusieurs autres disciplines universitaires, la voie de l'autonomie a fait face à la problématique de la construction d'une discipline autonome dans ses méthodes et ses principes. La critique littéraire africaine, lorsqu'elle commence à s'affirmer a voulu déterminer la spécificité de la littérature sur laquelle elle porte. Du temps des Congrès panafricains pour la « critique littéraire africaine » à Yaoundé 1973 et 1976, les spécialistes, tous issus du monde universitaire, « militaient » pour une « critique africaine qui cherche ses voies propres dans le contexte culturel africain ; qui pose ses problèmes de méthodologie et déontologie dans un cadre proprement africain. »¹³⁶ Ce parti-pris méthodologique rencontrait donc l'idée selon laquelle les œuvres produites par des auteurs

¹³⁵ COMPAGNON, A. (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil. p. 17.

¹³⁶ NGAL, G. (1976). *La critique de la littérature négro-africaine*. pp. 1-2.

africains sont dotées d'une africanité propre, d'un caractère intrinsèque, une sorte d'âme africaine.

Ce débat dont on perçoit encore quelques manifestations aujourd'hui a été porté autant par les critiques que par les écrivains : nous avons plusieurs exemples de romanciers qui se disent continuateurs de l'art des conteurs, qui revendiquent une filiation avec l'art des griots. Georges Ngal nous en a même fourni un exemple littéraire dans son roman, *Giambatista Vico ou le viol du discours africain*, où le personnage-romancier cherche à reconstituer le chaînon manquant entre le conte et le roman moderne. Il y a eu un courant critique que le même Georges Ngal a présenté comme étant « la nouvelle critique africaine. »¹³⁷

Cette émergence de la critique dans les années 70 a permis par la suite de procéder à des inventaires du geste critique en littérature africaine. Mateso Locha nous propose en 1986, une synthèse de cette activité à travers ce qu'il présente comme « un travail d'ordre historique et épistémologique [qui analyse] le discours critique suscité par la littérature africaine en proposant une synthèse méthodologique partant des œuvres particulières. »¹³⁸ Il entend donc en retracer les principaux moments et fournir en sous-main les clés pour « lire, interpréter, comprendre, ou juger la littérature africaine. »¹³⁹ Dans ce domaine aussi, nous nous apercevons que le texte littéraire africain se trouve au cœur d'une bataille idéologique dont les tenants sont à rechercher sur le terrain politique. La critique n'a semble-t-il pas échappé aux vents des révolutions culturelles africaines. Elles se basaient sur une certaine idée de l'Authenticité africaine, elle-même difficilement reconnaissable, qui se caractérisait par une affirmation identitaire opposé à l'idée que l'Autre (l'europpéen) se faisait de l'Afrique et des africains. Les phrases maintes fois entendues, comme « nous voulons être ce que nous sommes et non ce que les autres veulent que nous soyons », contribuaient à renforcer cette recherche [ce repli ?] identitaire. La conclusion de Justin Bisanswa à propos des choix d'instruments d'analyse est particulièrement éclairante :

peut-être ce qui nous est apparu comme instruments neutres, des concepts purement descriptifs peuvent nous apparaître comme les conséquences de quelques choix historiques précis – qui auraient pu être autres : ces choix avaient du reste des corollaires « idéologiques » qu'on n'est pas toujours prêt à assumer.¹⁴⁰

¹³⁷ Ibidem, p. 5.

¹³⁸ MATESO, L. (1986). *La littérature africaine et sa critique*. Paris: Karthala. p. 9.

¹³⁹ Ibidem. p.11.

¹⁴⁰ BISANSWA, J. (2009). « D'une critique à l'autre: littérature africaine et prisme de la critique. » Dans M. CHEYMOL (Ed.), *Littératures au Sud* (pp. 27-35). Paris: Editions des archives contemporaines. p. 35.

Pour revenir au discours critique en soi, et en suivant les différentes facettes idéologiques qu'il a pu revêtir, il se dessine globalement trois tendances canoniques. Les deux premières sont l'expression d'un point de vue interne (afro-centrée) ou extérieure (euro-centrée), la troisième voie quant à elle, dite scientifique¹⁴¹ serait une critique qui prend appui sur le texte considéré comme un prisme ouvert à diverses influences de lecture. Ces tendances ont fortement influencé les lectures de la littérature africaine qu'il ne serait pas vain d'y revenir, dans les grandes lignes.

De l'euro- à l'afro- centrisme.

La question du renouvellement de la méthode critique qui semble aujourd'hui céder le pas à de nouvelles problématiques comme la redéfinition de la littérature/ de l'auteur africain est bien désuète. Elle a connu sa période glorieuse dans les années 70 au cours de laquelle, profitant des nouvelles indépendances, les productions littéraires s'affirment de plus en plus comme éléments fondateurs des civilisations et des nations. Les discours politiques de l'époque (nationalismes, panafricanisme, etc.) ouvrent la voie à des tentatives d'appropriation du discours sur l'Afrique pas les africains. Il s'installe alors dans le domaine de la connaissance, une lutte pour africaniser le savoir.

En littérature, ainsi que le souligne Georges Ngali, la critique a la mission d'accompagner de manière naturelle le processus de maturation des lettres africaines et pour cette noble tâche, elle doit revêtir d'une nouvelle robe. Aussi *l'ancienne critique* doit-elle céder le pas à la *nouvelle* plus soucieuse de relever l'originalité du texte africain. Après le combat de l'écriture, arrive donc celui de l'interprétation qui s'engage également à démonter une idéologie coloniale qui prétendait expliquer la littérature des anciens pays colonisés sans en connaître les substrats :

on peut se résumer l'héritage colonial de la critique dans les termes suivants : absence fondamentale d'une orientation africaine ; on ne se préoccupe nullement de chercher ni de définir des critères spécifiques à la littérature africaine ; on ne lui reconnaît aucune voie propre, elle est considérée plutôt comme un sous-produit de l'Europe qui continue de l'apprécier ou de la consacrer suivant des critères totalement étrangers à la sensibilité et au goût africain.¹⁴²

Cet *héritage colonial* ici décrié jugeait, selon ses détracteurs, les productions littéraires africaines sous l'angle de l'eurocentrisme qui considérait le roman comme un pur produit de

¹⁴¹ SEMUJANGA, J. (2001). « De l'africanité à la transculturalité: éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman. » *Études françaises*, 37 (n°2), pp. 133-156. « Depuis une quarantaine d'années, le discours de la critique littéraire africaine suit globalement trois tendances : la critique afrocentriste, la critique eurocentriste et la critique « scientifique » p. 135.

¹⁴² NGALI, G. (1976). *La critique de la littérature négro-africaine*. p. 3.

la *civilisation occidentale* et que tout ce qui peut exister de tel ne pourrait être qu'une copie de ce modèle original. Des exégètes formés à l'école européenne tenaient ce discours sur le roman africain. L'un des plus célèbres étant sans doute Jacques Chevrier qui nous force de reconnaître que

le roman est, dans une large mesure, un fait occidental qui s'est imposé à l'Afrique à la faveur de la rencontre brutale de deux cultures et il est aisé de reconnaître en Balzac et Zola les modèles dont s'inspirent le plus souvent les romanciers négro-africains d'expression française.¹⁴³

Les lettres africaines et l'eurocentrisme.

L'eurocentrisme, autrement appelé *idéologie coloniale* (Mouralis) peut sommairement se définir comme un courant de pensée qui confère à l'Europe et sa culture, une valeur centrale. Si la définition du terme est assez vague, ses manifestations sont quant à elles bien identifiables. Elles se rapportent à toute tentative de démontrer la supériorité de la civilisation européenne par rapport à toutes les autres. Dans le schéma colonial, l'eurocentrisme a servi de base pour justifier des interventions destinées à civiliser tous les peuples qui étaient encore dans une lointaine barbarie et ne possédaient ni culture, ni civilisation. La fonction de cette idéologie, nous dit Mouralis, « est essentiellement d'expliquer et de justifier les déterminismes internes et externes qui, dans la société du colonisateur et celle du colonisé, ont permis et rendent légitime l'établissement de la situation coloniale. »¹⁴⁴ Appliqué à la littérature africaine, l'eurocentrisme oriente la critique dans deux directions qui s'imbriquent : l'imitation et l'apprentissage.

La première confirme le roman africain dans son statut de copie du grand modèle européen et les propos épinglés ci-haut résumant admirablement cette orientation. Dans les faits, elle se traduira par une sous-évaluation de la littérature produite par les colonisés, reléguée, non sans mépris, à une mentalité de « classe privilégiée désireuse d'adopter tous les comportements et manière de penser des hommes blancs, »¹⁴⁵ justifiant ainsi le manque d'intérêt dont elles étaient l'objet.

Par voie de conséquence, puisque n'étant qu'un modèle qui a du mal à s'affirmer et à se détacher du roman français, le roman africain est appelé à traverser progressivement plusieurs

¹⁴³ CHEVRIER, J. (1999). *La littérature nègre*. Paris: Armand Colin.

¹⁴⁴ MOURALIS, B. (1984). *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris: Sillex. p 21. Dans l'Universalisme européen, Immanuel WALLERSTEIN analyse les mêmes motifs et retrace le parcours historique de ce discours universalisant et en étudie les formes actuelles voir WALLERSTEIN, I. (2006). *L'universalisme européen. De la colonisation au droit d'ingérence*. Paris: Dempolis.

¹⁴⁵ Ibidem. p. 30.

phases qui l’emmèneront de l’enfance à la maturité. Plusieurs historiens de la littérature africaine ont suivi ce schéma en présentant les phases d’essais auxquelles succèdent celles de la véritable pratique autonome. Parfois encore, elles occultent totalement la phase dite d’essai pour ne considérer que les textes qui marquent un certain détachement par rapport à l’idéologie coloniale.¹⁴⁶ Voici ce qu’en dit Mohamadou Kane :

la revue, si rapide soit-elle, des essais d'histoire littéraire, manuscrits pédagogiques, anthologies, révèle une situation encore plus alarmante. On découvre des omissions délibérées, des silences embarrassés, des écrivains bannis parce que convaincus de complicité avec les colons, des périodes obscures parce que la littérature y avait partie liée avec l'idéologie colonialiste. On constate alors les abus des bilans et panoramas, leur effet cumulatif et leur absence d'approfondissement. Comment expliquer le silence de l'excellent Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française d'Ambroise Kom au sujet de nos premiers écrivains : Amadou Dugay Cléodor Ndiaye, Bakary Diallo et, avant eux, les métis de Saint-Louis du Sénégal, l'abbé Boliat, Léopold Panet, Frédéric Carrère, Paul Holle, qui, les premiers, ont produit des œuvres littéraires modernes en Afrique noire de langue française? Sociologues, historiens, anthropologues semblent trouver plus d'intérêt à ces écrivains que les critiques de la littérature africaine.¹⁴⁷

Comme on peut s’y attendre, à travers le prisme de l’eurocentrisme, la littérature africaine se réduit à une « sous-culture ».

L’afrocentrisme : le contre discours.

La tendance afrocentriste entreprend de prouver que la vision eurocentriste est impropre à rendre compte de l’activité littéraire africaine. Selon les partisans d’une science africaine du roman, celui-ci est un tissage particulier qui renferme une originalité et une sensibilité propres qui ne sont perceptibles qu’au moyen d’une grille d’analyse spécifique. Cette théorie est tributaire des travaux de Jahn Janheinz qui développe un discours critique qui relève *l’africanité*. Dans ces deux principaux livres,¹⁴⁸ le chercheur allemand y décrit la littérature néo-africaine comme une production qui hérite des traditions africaine et occidentale, il en trace les contours :

une œuvre qui ne témoigne d’aucune influence européenne et qui dont n’est pas écrite, n’appartient pas à la littérature néo-africaine, mais à la littérature africaine traditionnelle. La frontière entre les deux groupes est facile à tracer : c’est la frontière entre la littérature orale et la littérature écrite. D’autre part, une œuvre qui ne contient absolument pas de topoi

¹⁴⁶ Ici, ce détachement à l’idéologie coloniale est considéré comme un marqueur de maturation de la littérature colonisée qui prend enfin conscience d’elle-même et va « progressivement s’affirmer dans les années qui ont précédé l’accession à l’indépendance des États africains » et enfin se « déployer dans plusieurs directions » (Chevrier).

¹⁴⁷ KANE, M. (1991). « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone. » *Etudes Littéraires*, vol 24, n°2, pp. 9-28. pp. 10-1.

¹⁴⁸ JANHEINZ, J. (1961). *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*. Paris: Seuil. & (1969). *Manuel de littérature néo-africaine. Du XVI^e siècle à nos jours de l'Afrique à l'Amérique*. Paris: Resma.

(caractéristiques générales) africains, appartient non pas à la littérature néo-africaine, mais à la littérature occidentale, même si elle est écrite par un Agisymbien.¹⁴⁹

Pour la première fois, ainsi qu'il l'explique dans l'introduction de *Muntu*, la culture africaine est pensée non pas comme une manifestation primitive qui serait destinée à disparaître, à s'effacer face à la civilisation occidentale ; l'homme africain n'est plus celui qui « aspire à devenir l'européen noir », mais qu'elle pourrait entrer en symbiose avec des éléments de la culture occidentale dans la construction de l'Afrique moderne, dans un syncrétisme conscient et rationnel :

le but est [...] de créer l'Africain moderne. C'est-à-dire : intégrer tous les éléments européens, qui répondent aux exigences de la vie contemporaine, dans la tradition autochtone rationnellement thématifiée, dont les valeurs auront été l'objet d'une prise de conscience systématique et d'un renouvellement dynamique ; remodelés dans une élaboration de l'ensemble, ces éléments européens cesseront d'être comme des corps étrangers, ils ne seront plus que des composantes organiques d'une culture africaine moderne capable de vivre sa vie propre.¹⁵⁰

Janheinz pose donc les bases d'une critique littéraire africaniste. La principale avancée consiste à prendre le contre-pied des approches précédentes et inscrire cette littérature dans une continuité avec des pratiques ayant existées avant la rencontre avec l'Europe. L'école afrocentriste se saisira donc de cet argument non seulement pour battre en brèche la théorie de la copie : ceci revenait à ériger une véritable tradition du texte et réduire l'écrit à un simple médium,¹⁵¹ mais aussi pour concentrer les efforts de l'analyse à la recherche des *topoi* essentiels au texte africain. La science littéraire, recommande Janheinz, doit

découvrir en quoi consiste cette « africanité » qui classe la plupart des œuvres d'agisymbie non pas dans la littérature anglaise, française [...] mais dans la littérature africaine en langue anglaise, française [...]. Il faut donc rechercher quels *topoi*, quelles idées et quelles caractéristiques de style ont, ou n'ont pas leur origine dans des traditions et des civilisations strictement africaines.¹⁵²

Il étudie dans *Muntu* les différents traits caractéristiques qui rentrent dans la constitution d'une littérature néo-africaine en s'appuyant sur des données ethnographiques. Il analyse les traditions culturelles des peuples noirs (croyances, pratiques artistiques, prééminence du verbe, le *kuntu*, etc.) et en retrouve une représentation dans la poésie de la Négritude. La critique littéraire africaniste s'est constituée autour de la recherche de ces *topoi* en comparant

¹⁴⁹ JANHEINZ, J. (1961). *Manuel de littérature néo-africaine*. p. 16. Il présente dans *Muntu* un quelque chose de neuf qu'il appelle donc la culture néo-africaine.

¹⁵⁰ Idem. (1961). *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*. pp. 13-4.

¹⁵¹ Dans *Muntu*, il affirme, « la culture néo-africaine se présente comme une continuité de tradition et se proclame légataire légitime du passé culturel africain. Ce n'est que là où il se reconnaît continuateur et héritier légitime de son passé que l'homme trouve la force pour de nouveaux commencements. » p. 15.

¹⁵² JANHEINZ, J. (1961). *Manuel de littérature néo-africaine*. p. 17.

continuellement la production littéraire moderne à la tradition orale. Les deux modes d'expression ne sont plus fermés sur eux-mêmes, ils ne sont pas opposés et opposables mais bien complémentaires, comme le dit Mateso Locha :

cette opposition oralité/ écriture doit cependant être relativisée. Loin d'être complètement antagoniste, les deux traditions se rejoignent dans cet acte fondamental qu'est la production dans le langage de formes-sens, autre définition de l'écriture.¹⁵³

La critique africaniste est devenue une doxa pour les intellectuels africains,¹⁵⁴ une parole véridique contre laquelle on ne pouvait s'élever sous peine d'être assimilé au néocolonialiste.¹⁵⁵ Des schémas narratifs, aux modalités d'écriture en passant par la place et le rôle de l'écrivain, ces lectures africanistes, voire africanisantes, cherchent à trouver dans la production précoloniale l'origine de la littérature africaine moderne et par ce même fait en expliquer l'originalité.

Aujourd'hui, la conception afrocentriste, sans en atténuer ni la pertinence, ni l'importance qu'elle a pu avoir, se donne à voir plus comme un effort de déconstruction du discours colonial. Elle a été, comme la Négritude en son temps, un moyen de lutte pour imposer un autre point de vue. En cela, elle n'est pas à dissocier des idéologies politiques panafricanistes. Les mêmes reproches peuvent être adressés à la fois aux eurocentristes et aux afrocentristes. Etant toutes deux essentialistes, ces deux tendances ne sont pas aptes à rendre compte de l'activité littéraire qui occupe des sphères variées selon les époques. L'une comme l'autre ne sont pas à même de répondre avec efficacité aux questions que soulève la littérature africaine contemporaine par exemple. Sur un tout autre terrain, certains écrivains, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, ont déconstruit l'africanité textuelle (*la négrification*)¹⁵⁶ en dépouillant leur texte de tout ce qui pouvait faire référence à une africanité

¹⁵³ MATESO, L. *op. cit.* p. 28.

¹⁵⁴ Il est impossible de revenir ici sur le succès de ces approches africanistes mais un certain nombre de textes témoignent de leur vitalité. Sans être exhaustif, on peut citer les travaux de Mohamadou Kane qui se pose comme un continuateur averti des thèses de JANHEINZ. Son remarquable travail sur les rapprochements entre les cultures traditionnelles et modernes lui a valu le rang de leader Voir LAMBERT, F. (2001). Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane. *Etudes françaises. La littérature africaine et ses discours critiques. Vol 37 n°2*, pp. 63-77 ; KONE, A. (1993). *Des textes oraux au roman moderne. Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt: Verlag für interkulturelle Kommunikation; NGANDU N'KASHAMA, P. (1989). *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*. Paris: L'Harmattan ; MIDIOHOUAN, G. O. (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris: L'Harmattan ; etc.

¹⁵⁵ Mateso Locha nous en fournit un exemple lorsqu'il s'en prend à Paulin Hontondji qu'il compare à un « ethnologue européen imbu de préjugés ethnocentriste » Voir MATESO Locha p. 24.

¹⁵⁶ BLACHERE, J.-C. (1993). *Négritudes: les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Paris: L'Harmattan.

autant qu'ils se sont détachés de l'oralité rendant ainsi très discutable une critique qui mettrait en avant la recherche des topoi.

Ainsi, l'évolution de l'écriture africaine montre que la critique littéraire sur fond de revendication politique ne réussit qu'à produire des théories normatives enfermant ainsi l'activité de création dans un schéma préétabli ; elle somme les écrivains de les suivre faisant ainsi de la littérature une mécanique stérile. Paradoxalement, les artistes ne jurent que la création, au sens où l'entend Didier Anzieu: « la création c'est l'invention et la composition d'une œuvre [...] répondant à deux critères : apporter du nouveau (c'est-à-dire quelque chose qui n'a jamais été fait), en avoir la valeur tôt ou tard reconnu par un public. »¹⁵⁷ Pour résoudre ce paradoxe, la critique s'est tout naturellement orientée vers une « critique dépolitisée » que Josias Semujanga appelle également *critique scientifique*.

1.3.2. S'intéresser aux textes pour y débusquer la nouveauté ?

Le texte pris comme enjeux de la critique permet à celle-ci de s'ouvrir à plusieurs perspectives et d'aborder les littératures africaines contemporaines avec un appareil critique censé répondre aux nombreuses mutations du roman africain. Justin Bisanswa salue les *Nouvelles écritures* de Sewanou Dabla, comme un exemple réussi de ce retour au texte :

c'est à même le romanesque, à même l'imaginaire, à même l'écriture ou la poétique que les romanciers africains réussissent à dire la vérité du social, que c'est en inventant un univers au gré de multiples stratégies de figuration qu'ils déchiffrent la société. Le discours de « nouvelles écritures » romanesques ou de « littératures émergentes », en ce qu'il était rupture avec les discours antérieurs, devait être réduit aux dimensions connues du genre romanesque.¹⁵⁸

Mais c'est incontestablement à travers l'intertextualité, considérée comme insertion du texte africain à un système existant (africain et mondial) que la « nouvelle critique » se déploie le mieux et rend hommage à la littéralité. Ici, l'Intertextualité a une valeur paradigmatique : elle représente différentes configurations d'interaction entre le texte littéraire africain avec un substrat culturel endogène et des apports multiples d'un monde globalisé. Elle est l'intertextualité en soi, c'est-à-dire une relation qui suppose *l'intersection, le partage et la cohabitation* et également la *transtextualité* qui fait référence au transfert et à la transversalité. Ainsi, pour le roman africain qui connaît des mutations permanentes, la transtextualité (transculturalité) permet de mettre en perspective les nouvelles conditions d'énonciation (la situation migratoire, la décolonisation, etc.) et l'évolution générale du genre romanesque :

¹⁵⁷ ANZIEU D. cité par NGAL G. (1994). *Création et rupture*. p. 14.

¹⁵⁸ BISANSWA, J. (2009). « Dune critique à l'autre. » p. 34.

[...] elle part de l'hypothèse que comprendre l'univers d'une œuvre de création, c'est le situer dans ses rapports avec la macrosémiotique internationale des productions symboliques comme les œuvres littéraires. De ce fait, le champ culturel mondial, avec ses moyens de communication et de transport qui sont les plus perfectionnés depuis que l'homme est sur terre, pourrait être considéré comme une macrosémiotique. C'est-à-dire un ensemble de signes culturels expliquant selon quels mécanismes et selon quelles lois les productions artistiques élaborées dans une civilisation donnée du globe collaborent à sa propre structuration, à son propre développement, à la structuration et au développement de l'ensemble.¹⁵⁹

La méthode critique qui s'appuie à la fois sur des perspectives transculturelles et sur les enjeux de partage d'un capital littéraire mondial, national a été particulièrement féconde pour la littérature africaine francophone. Un rapprochement peut être établi entre les théories postcoloniales et la sociologie de la littérature. Ces deux postures d'analyse fournissent des méthodes qui permettent d'embrasser cette littérature dans sa globalité.

Le nouveau souffle grâce aux théories postcoloniales.

Les références aux théories postcoloniales sont de plus en plus courantes dans les universités françaises même si leur légitimité est encore bien contestée. Jean-François Bayart¹⁶⁰ qui passe pour être le plus farouche opposant à leur introduction en France, dresse un violent réquisitoire contre cette *nouvelle mode* qui n'apporte rien de bien nouveau ni à la pensée universitaire française, ni à la réflexion sur le fait colonial et encore moins sur la connaissance des conditions particulières nées de la colonisation.

D'origine anglo-saxonne (Etats-Unis, Grande Bretagne), le terme postcolonial prend deux sens, selon qu'il est orthographié avec un trait d'union ou pas : un sens historique et un sens discursif. Le premier sens (post-colonial) désigne la période qui vient après la colonisation ; le second (postcolonial) est une déconstruction du discours colonial. Jean-Marc Moura le présente « comme un concept analytique renvoyant aux littératures naissant dans un contexte marqué par la colonisation européenne, y compris durant l'époque coloniale. »¹⁶¹ Ce double sens porte parfois à confusion. L'usage courant a consacré l'emploi historique du terme, alors que dans les études littéraires, c'est la deuxième assertion qui prévaut. Les théories postcoloniales, au-delà de fournir un point commun qui permet d'embrasser à partir d'un seul point de vue la situation générale des littératures étrangères en langue européenne (pour notre cas, la littérature africaine francophone), questionne également des contextes d'émergence dominés par le transnationalisme et les problèmes déplacement, autant de sujets au cœur de la

¹⁵⁹ SEMUJANGA, J. (2001). « De l'africanité à la transculturalité. » p. 147.

¹⁶⁰ BAYART, J.-F. (2010). *Les théories postcoloniales: un carnaval académique*. Paris: Karthala.

¹⁶¹ MOURA, J.-M. (1999). *Littératures francophones*. p. 4.

littérature africaine contemporaine :

la culture comme stratégie de survie est à la fois transnationale et translationnelle. Elle est transnationale parce que les discours postcoloniaux contemporains sont enracinés dans les histoires spécifiques de déplacement culturel [...] La dimension transnationale de la transformation culturelle – migration, diaspora, déplacement, réinstallation – fait du processus de translation culturelle une forme complète de signification¹⁶².

Et la sociologie de la littérature ?

Comme pour la théorie postcoloniale, l'application de la sociologie de la littérature peut être considérée comme une *tendance actuelle* des études littéraires africaines francophones. Dans les travaux de Bernard Mouralis, nous trouvons déjà quelques notions qui relèvent de la sociologie de la littérature : dans *Littérature et développement* il a introduit le concept de champ littéraire ; il s'est intéressé aux lecteurs de la littérature en posant la question des destinataires réels ou imaginaires.¹⁶³ Mais les approches systématiquement institutionnelles de la littérature africaine francophone sont relativement récentes. En 2001, Pierre Halen et Romuald Fonkoua ont publié les *Champs littéraires africains* où ils présentent, appliquée à la littérature africaine

l'analyse de l'institution littéraire, telle que mise en place par Jacques Dubois, des analyses en termes de champs littéraires telles que déployées au sein et à partir de la sociologie de Pierre Bourdieu et enfin des études consacrées aux rapports entre centre et périphérie, notamment dans les travaux de Jean-Marie Klinkenberg [...] ces trois types d'approche s'intéressent d'une manière générale aux phénomènes de domination et de pouvoir et prennent en compte les conditions matérielles et symbolique de la production littéraire et de sa légitimation.¹⁶⁴

De tous les concepts que charrient ces études institutionnelles, il en est deux qui sont récurrents et il serait mieux d'en fixer le sens : *champ littéraire* et *centre-périphérie*.

Le champ littéraire

La théorie des champs (artistique, littéraire, intellectuel, etc.) élaborée par Pierre Bourdieu met au clair des luttes de pouvoirs auxquelles se livrent des « agents » pour un « capital symbolique » au sein d'un microcosme social (champ). Les agents interagissent à l'intérieur de ce microsystème en vertu des lois propres à cet espace. Pour Bourdieu, le champ littéraire – dont il situe les débuts au XIX^e S. alors dans un environnement socio-politico-économique qu'il analyse longuement dans *Les règles de l'art* - naît de la volonté de se

¹⁶² BHABHA, H. K. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot. p. 269.

¹⁶³ Voir MOURALIS, B. (1980, 2^e trimestre). « Pour qui écrivent les romanciers africains ? » *Présence Africaine* n°114, pp. 53-78.

¹⁶⁴ FONKOUA, R., & HALEN, P. (Eds). (2001). *Les champs littéraires africains*. Paris: Karthala. p. 12.

soustraire au dictat du pouvoir (l'autre champ) qui en contrôlant les moyens de consécration (médias et autres instances de diffusion) tente d'imposer à l'écrivain une mode à suivre :

le champ littéraire et artistique se constitue comme tel dans et par l'opposition à un monde « Bourgeois » qui n'avait jamais affirmé de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature, et qui, à travers la presse et ses plumitifs, vise à imposer une définition dégradée et dégradante de la production culturelle.¹⁶⁵

A l'origine du champ, il y a le principe du « désintéressement » de l'artiste qui se moque de l'art bourgeois qui vend son âme à l'économie et à la politique, il résulte de l'opposition entre deux types d'artistes : les assujettis aux motifs économiques et les artistes *bohêmes*. Les agents du champ ne se soucient que du capital symbolique qui leur assure une place spécifique. Il s'opère donc à l'intérieur de cette structure une hiérarchisation concurrentielle qui s'apparente à la position de dominant et de dominé. C'est ce qui explique pourquoi le champ est toujours un espace de lutte pour la redistribution de ce pouvoir.

En France, le champ littéraire est une entité bien définie mais en francophonie, il est très fluctuant et incohérent. C'est la raison pour laquelle Pierre Halen lui préfère « système littéraire francophone qui englobe l'ensemble des productions qui ne relèvent pas strictement du niveau local et qui ne sont pas présentées comme françaises. » Ces productions présentent les caractéristiques similaires à niveaux différents allant du local à l'international:

elles se caractérisent, premièrement, par la concurrence qui s'exerce entre elles, d'une part, et entre elles et les productions propres du champ franco-parisien, d'autre part... Deuxièmement, par un recours plus ou moins soumis ou plus ou moins « irrégulier » à la langue française... Troisièmement, par des institutions symboliques et des données infrastructurelles qui sont comparables et par d'autres qui sont communes à toutes ou à plusieurs d'entre elles.¹⁶⁶

Centre/ périphérie

La critique institutionnelle de la littérature francophone invoque le motif du centre et de la périphérie pour décrire la nature parfois conflictuelle qui existe entre cette littérature et la littérature française. Ici, le Centre c'est Paris en tant que capitale de *République mondiale des Lettres* comme le montre Pascale Casanova.¹⁶⁷ Dans son livre, elle étudie comment historiquement, Paris a accumulé un capital littéraire qui fait de lui la capitale littéraire du

¹⁶⁵ BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure d'un champ littéraire*. Paris: Seuil. p. 90.

¹⁶⁶ HALEN, P. (2001). « Constructions identitaires et stratégies d'émergence: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone. » *Etudes françaises*, vol 37 n°2 . pp. 19-20.

¹⁶⁷ CASANOVA, P. (1999). *La république mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.

monde.¹⁶⁸ Grâce à sa position centrale, Paris édicte les lois en matière et tient en dépendance les autres littératures francophones qui constituent la périphérie. Celles-ci luttent pour résister à la force centrifuge parisienne. La nature des relations littéraires entre le centre et la périphérie a parfois du mal à cacher des considérations hiérarchiques entre une littérature à grand capital et une autre qui n'en possède pas comme le rappelle Pascale Casanova, « les œuvres venues des contrées les moins dotées littérairement sont aussi les plus improbables, les plus difficiles à imposer ; elles parviennent presque miraculeusement à émerger et à se faire connaître. »¹⁶⁹ Les effets qu'engendrent¹⁷⁰ les tensions entre les deux pôles s'avèrent être des données utiles à la compréhension des textes africains en soi (esthétique, thématique) et du paratexte qui les accompagne.

En dernière analyse, les différentes approches théoriques, par les éclairages qu'elles apportent mettent en lumière ou dissimulent des éléments selon qu'ils correspondent ou pas à l'idéologie même de la théorie appliquée. Il se crée alors un mouvement faisant apparaître des ruptures, des changements qui suivent l'esprit de chaque lecture. Aussi verrons-nous que sur le roman, spécifiquement, la question de la rupture et celle du renouvellement peut elle aussi se poser différemment et dépendre de plusieurs paramètres.

¹⁶⁸ Cette assertion doit sans doute être réévaluée aujourd'hui. Elle se basait entre autres sur des statistiques de publication en Europe et aux Etats-Unis datant de 1973 qui plaçaient la France en tête. Je n'ai pas trouvé de données actualisées.

¹⁶⁹ CASANOVA, P. op. cit. p. 25.

¹⁷⁰ Voir ARON, P. (2001). « Le fait littéraire francophone ». Dans R. FONKOUA, & P. HALEN, *Les champs littéraires africains* (pp. 39-55). Paris: Karthala.

Chapitre II Roman africain francophone en diachronie : la permanente quête du (re)nouveau

2.1. De quelle nouveauté parlons-nous ?

2.1.1. Lorsque la visibilité et l'idéologie sont les critères d'historicité

Un grand nombre d'ouvrages consacrés à l'histoire littéraire de l'Afrique francophone s'ouvrent sur deux précautions : la première, en rapport avec l'objet d'étude, consiste à en rappeler la jeunesse et la naissance tardive située au début du vingtième siècle « littérature née avant-hier » ;¹⁷¹ la seconde est un balisage du contexte culturel et sociopolitique de l'époque qui l'a vu éclore pour souligner l'importance équivalente de l'Histoire et de la Littérature en Afrique.

Le roman n'échappe pas à ces deux préalables. Son développement fulgurant après la deuxième guerre mondiale, l'accroissement du nombre de romanciers en Afrique et en diaspora, les *querelles* relevées tout au long de son histoire, les différentes tendances thématiques et stylistiques observées ne font pas oublier l'écriture de la libération, la véritable voix des africains et la sempiternelle question de l'oralité. Même contemporain, le roman africain est encore analysé comme un *discours authentique* que les africains délivrent (ou devraient délivrer) sur leur continent et souvent encore la question de l'influence de l'oralité sur la pratique scripturale est soulevée.

Ces précautions oratoires rendent compte des difficultés liées à l'historiographie de la littérature africaine francophone. Née dans un contexte de révolte, elle porte encore le sceau de cet engagement dans laquelle on l'enferme encore malgré toutes les évolutions qu'elle connaît.

Le relatif consensus sur les dates, les figures marquantes, et les grandes périodes, ne dissimule pas les désagréments d'une historiographie plus soucieuse de l'idéologie que de l'œuvre littéraire. La périodisation trahit cet assujettissement de l'histoire littéraire à l'histoire sociopolitique. Certes dans les conditions de sa naissance et de son développement, la littérature africaine a été un instrument de lutte politique mais cela ne justifie en rien la formulation des séquences littéraires en se basant uniquement sur les bouleversements politiques de l'Afrique: la colonisation est le moteur de l'écriture africaine, l'échec des

¹⁷¹ KOM, A. (2001). *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française en Afrique au Sud du Sahara. Volume 2. De 1979 à 1989* (Vol. 2). Paris: L'harmattan. p. 9.

indépendances et les dictatures expliquent l'émergence des écritures du désenchantement, l'exil politique alimente les textes des auteurs contemporains.

C'est ainsi que dans *Nouvelles écritures*, Sewanou Dabla considère tout le roman de la période coloniale comme étant une seule et unique période. Une génération à laquelle succède le roman d'après les Indépendances. Alors qu'une vision plus nuancée réussit à mettre en lumière des moments spécifiques à l'intérieur de ce tout monolithique. Tant est si bien que ; dans une visions plus contrasté de la chose littéraire africaine, cette deuxième génération autour de laquelle Dabla organise son livre, correspondrait, au minimum, à une troisième génération du roman africain si l'on prenait la peine de définir les points de repère et les moments de rupture qui voient l'apparition de nouvelles modalités dans les textes littéraires. Au-delà d'une vaine polémique de décompte, cet exemple éclaire un certain nombre de problèmes lié à l'historiographie de la littérature africaine

Les paramètres approximatifs et restrictifs qui sont souvent employés ne traduisent pas la réalité de l'activité littéraire du continent : la tendance générale est de figer des écrivains dans des postures et faire impasse sur les évolutions qu'ils peuvent connaître tout au long de leur carrière. Des écrivains comme Mongo Beti, qui ont eu une longue carrière et qui sont passés d'un discours dénonçant le colonialisme, à un procès des nouveaux régimes en Afrique, du roman d'apprentissage à une intrigue policière, de la satire politique au pamphlet, ne sont abordés que sous le premier angle. Si le *Pauvre christ de Bomba* est un des classiques littéraires africains, il n'en est pas de même pour *Trop de soleil tue l'amour* et sa suite *Branlebas en noir et blanc* presque méconnus. Tous les romans du retour sont moins bien connus que ceux de sa longue période d'exil. Cet exemple qui n'est pas isolé démontre un abord simpliste du roman africain. Les préoccupations demeurent la recherche de la nouvelle génération d'auteurs, ce qui explique une historiographie plus cumulative¹⁷² qu'analytique. Les transformations ne sont analysées que dans la perspectives où elles permettent de d'ajouter un nom sur la liste des *écrivains à découvrir*. Dans ce contexte, les textes ne sont que prétextes et jamais de véritables objets.

Ainsi l'histoire du roman africain francophone équivaut à celle de la visibilité francophone telle que définit par Georice Berthin Madebe, c'est-à-dire une « massémédiatisation critique qui fait de [certaines] œuvres des *icônes littéraires*, au point que même que (sic) les nouvelles générations d'écrivains africains se surprennent à écrire

¹⁷² KANE, M. (1991). « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone ». *Etudes Littéraires*, vol 24, n°2, pp. 9-28.

comme Kourouma ou Sony Labou Tansi, ou du moins font de leur styles *rhétoriques des prototypes indépassables*. »¹⁷³ Or dans cette optique de sur-représentativité, les rapports entre centre et périphéries reprennent le dessus sur tout autre paramètre. La représentation parisienne est la seule valeur qui prévaut, l'histoire littéraire est ramenée à cette visibilité. « La mode, c'est de tout faire partir de Paris, du Paris des années 30, de Senghor et Césaire »¹⁷⁴ constate Mohamadou Kane dans un article qui dénonce un grand nombre de travers dans la pratique de l'histoire de la littérature africaine.

Cette mode conduit parfois à de graves erreurs pour la production littéraire. Une contradiction est assez frappante pour ne pas la rappeler : Dans *Parades postcoloniales*, Lydie Moudileno énumère des étapes de l'histoire littéraire, elle souligne un tarissement de l'inspiration entre 1970 et 1980 : « à partir de 1970, l'inspiration semble tarir pour ne reprendre avec force qu'au début des années quatre-vingt. »¹⁷⁵ Et à l'inverse, Ngandu Nkashama, sur la même période, arrive à des résultats contraires :

les années que les commentateurs avaient considérées comme néfastes, celles d'un vide littéraire probable (1970-1977), sont précisément celles qui comportent un nombre élevé de publications. Une étude statistique montrerait des courbes ascendantes qui tranchent radicalement avec des affirmations encore reprises actuellement dans les dissertations scolaires.¹⁷⁶

Faut-il rappeler que cette période correspond à la naissance et l'expansion des maisons d'édition en Afrique, poussées, entre autres, par des politiques particulièrement volontaristes des différentes nations. C'est l'époque des nationalismes exacerbés, des politiques du recours aux identités africaines qui sont censées transparaître dans et par les littératures. On peut citer ici le travail des éditions *Clé* de Yaoundé, *Mont-noir* à Kinshasa ou encore les *Nouvelles Editions Africaines* à Dakar qui font du continent un lieu privilégié de la production et de la circulation des œuvres africaines. Cela prouve que l'histoire littéraire est fonction des logiques contradictoires et d'une difficile médiation entre divers systèmes.

A l'importance de l'idéologie s'ajoute ici l'existence de deux pôles parfois concurrentiels : le pôle d'Afrique et celui de la Diaspora. Ce morcellement peut être considéré comme un recadrage que commandent la cohérence d'un corpus et le légitime souci d'exhaustivité pour un objet d'étude qui s'élargit de plus en plus. Dans ce cas, il ne serait pas

¹⁷³ MADEBE, G.-B. (2009). *Francophonies invisibles. Emergence, invisibilité romanesque, hétérogénéité et sémiotique*. Paris: L'harmattan. pp. 13-4.

¹⁷⁴ KANE, M. (1991). « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique ». p. 11.

¹⁷⁵ MOUDILENO, L. (2003). *Littérature africaine francophone des années 1980 et 1990*. Dakar: CODERSRIA. p. 2.

¹⁷⁶ NGANDU N'KASHAMA, P. (1997). *Ruptures et écritures de violence*. p. 68.

vain de préciser qu'il s'agit là d'une histoire parcellaire et sortir de l'idée trop répandue de la tenir pour globale et complète comme le suggère la titrologie des travaux qui lui sont consacrés. Comme nous l'avons vu pour la décennie 70-80, il y a une réelle difficulté à se situer dans des sphères globales et locales. Cette tension a pris, ces derniers temps, la forme d'une remise en question de l'africanité chez certains écrivains originaires d'Afrique. Si l'identité africaine devient un sujet de discussion, il convient de la reporter à l'histoire littéraire. Que veut dire encore aujourd'hui « écrivain africain ». Qu'est-ce que qui fonde l'africanité d'un roman ? Ce sont autant de questions dont les réponses constitueraient des préalables à l'écriture de l'histoire littéraire.

2.1.2. Lorsqu'on s'intéresse aux écritures

La mise en avant des critères d'idéologie et de visibilité comme principes d'écriture de l'histoire littéraire reste dans la droite ligne des théories qui la cantonnent à une enquête sur les réalités qui entourent une œuvre ou une période littéraire. Cette perspective ne peut conduire qu'à des travaux sous forme d'anthologie et de biographie. Certes ces ouvrages peuvent avoir une grande importance pédagogique et heuristique dans l'étude historique et dans la vulgarisation des connaissances sur cette jeune littérature mais, du fait des chemins qu'ils empruntent, ils ne peuvent tenir lieu d'histoire littéraire dont la méthodologie exige également un point de vue critique sur les textes.

A force de séparer la *critique* de l'*histoire*, de supposer que les démarches d'analyses internes et externes s'excluent entre elles, on assiste à une surévaluation du contexte au détriment du texte. L'histoire littéraire africaine se résume alors à « un discours qui insiste sur des facteurs extérieurs à l'expérience de la lecture ».¹⁷⁷ Il est impérieux d'aller à l'encontre de l'idée trop répandue selon laquelle l'histoire littéraire peut être faite en dehors de toute référence aux textes. L'évolution récente dans ce domaine prouve que les a priori contextuels ne correspondent pas à la vérité des textes. Le constat que dresse Boniface Mongo-Mboussa sur la nouvelle ère littéraire africaine invite à nuancer fortement les ruptures et les innovations que l'on présente en dehors de toute confrontation textuelle :

le thème de l'immigration – ou du moins de l'exil – qui devient la problématique principale des jeunes romanciers, généralement présenté par les critiques comme une innovation, a toujours été au cœur de la littérature africaine : *Mirage de Paris* (1937), *Kocumbo l'étudiant noir*, [...]. On peut même trouver des similitudes entre les personnages [et les scènes] de différents textes. En analysant les œuvres, on pourrait aligner à l'infini ce type de rapprochement [des scènes qui

¹⁷⁷ COMPAGNON, A. (1998). *Le démon de la théorie*. p. 21.

se font échos]. Mais peut-être faut-il tout simplement commencer par relire nos textes fondamentaux, que l'on a tort d'ignorer.¹⁷⁸

Dans ce cas, la nécessité de faire du texte le point de départ de l'histoire littéraire devient manifeste. La réconciliation des approches internes (critique) et des phénomènes extérieurs (histoire) déboucherait sur l'établissement des modèles esthétiques qui caractérisent des époques données. Cela rejoindrait l'idée implicite contenue dans tout projet d'histoire littéraire, qui n'est pas celle de décrire une chronologie des faits, mais de rendre perceptible l'évolution d'une certaine « valeur littéraire » celle-ci peut, par la suite, être mise en relation avec le contexte en général. C'est ainsi que les modes de littérature féminine, l'éclosion de nouveaux genres ou les Afriques sur Seine, actuellement en vogue dans le milieu des littératures africaines ne paraîtraient pas comme des slogans sociologiques ou universitaires, puisqu'elles seront arrimées à une réflexion de fond sur l'expérience littéraire au moment où elles sont prises en compte.

Cela vaut pour toute l'histoire littéraire en général mais aussi pour toute la réflexion sur les ruptures et les nouveautés, la discontinuité, ou l'évolution. Elle suppose en effet qu'on détermine les moments d'émergence ou d'essoufflement des valeurs littéraires que l'on se propose d'étudier. Dans cette quête du nouveau, il convient donc d'explicitier les paramètres internes ou externes qui sont pris en compte.

2.1.2. Lorsque nous avons plusieurs axes possibles

Comme le laisse entrevoir les pages qui précèdent, une vision globale de l'histoire littéraire nous permettra de bien saisir les véritables enjeux des renouvellements dans le roman africain. Cela sous-entend que l'on doit identifier les principaux points de rupture et résoudre l'épineux problème de classification et de périodisation¹⁷⁹ qui – de manière reposante et au détriment du préalable de la référence littéraire – ne passe pour n'être qu'une chronologie par décennie :¹⁸⁰

la fixation des dates dans les travaux des pionniers semble parfois secondaire, élémentaire et même superflu. Le découpage des lettres s'effectue pour une grande part, à travers des décennies entières, si non avec des regroupements par décades.¹⁸¹

¹⁷⁸ MONGO-MBOUSSA, B. (2002). *Désir d'Afrique*. Paris: Gallimard- Continents noirs. pp. 22-3.

¹⁷⁹ Voir Mohamadou Kane, Ngal, Mouralis, etc.

¹⁸⁰ LECOMTE, N. (1993). *Le roman négro-africain des années 50 à 60. Temps et acculturation*. Paris: L'Harmattan. Paris: L'Harmattan ; MOUDILENO, L. (2003). *Littératures des années 80-90*.

¹⁸¹ NGANDU N'KASHAMA, P. (1997). *Ruptures et écritures*. p. 58.

Cette classification, au-delà de sa commodité, trahit un permanent soucis de la critique littéraire africaine, de trouver la « nouvelle génération » ; celle qui vient bousculer les codes, qui vient marquer la rupture et se débarrasse de l'*Odeur du père*.

En effet, cette question presque obsessionnelle du renouvellement est au centre de la critique littéraire africaine depuis 1986, avec la parution des *Nouvelles écritures africaines Romancier de la Seconde génération* de Sewanou Dabla. Depuis ce livre que l'on peut qualifier de fondateur à plusieurs degrés – il entreprend de décrire le paysage littéraire de la post indépendance, en en déterminant les principales orientations thématiques et stylistiques, en présentant les nouveaux acteurs de cette scène littéraire – presque chaque année, de nouvelles études, consacrées à la même thématique voient le jour sous différentes formes.¹⁸² Chaque auteur tente, par une approche particulière, de dresser des critères objectifs qui expliquent cette nouveauté, de surprendre dans la pratique littéraire des éléments de discontinuité. Retournée dans tous les sens, la nouveauté est presque une banalité, une mode de présentation et de regroupement de certains auteurs, ou certaines formes esthétiques.

Mais comme nous avons pu le voir avec la question thématique – nous y reviendrons avec l'exemple singulier de la thématique de violence – les résultats sont si mitigés que l'on se demande avec Georges Ngal si ces nouveautés ne relèvent pas plus de l'abus du langage que des ruptures véritables : « chaque décennie semble nous promettre de nouvelles formes langagières [...] est-ce inflation verbale, abus de langage ? »¹⁸³ D'autant plus que la variété terminologique dans les intitulés de ces études mériterait bien une exégèse.

Il est question, parfois dans une confusion totale, de *rupture*, de *mutation*, de *discontinuité*, de *génération*, tous employés comme synonymes ou servant à désigner une même réalité historiographique. L'explicitation des termes nous mènera vers l'explication des axes suivis pour décréter la présence d'une nouveauté dans le paysage littéraire que ce soit au niveau général (la littérature prise dans son ensemble) ou au niveau particulier (un auteur pris isolément). Et dans quelle mesure les deux niveaux interagissent.

Une vue d'ensemble sur les études autour de cette problématique nous permet d'identifier trois orientations majeures pour exprimer la nouveauté et sortir de l'imprécision et

¹⁸² NGAL, G. (1994). *Création et rupture en littérature africaine* ; NGANDU N'KASHAMA, P. (1997). *Ruptures et écritures de violence* ; NGANANG, P. (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine* et aux nombreux numéros de la revue Culture Sud qui ont traité de cette question (..) etc.

¹⁸³ NGAL, G. (1994). *Création et rupture*. p. 13.

l'indétermination. Ces trois axes permettent de décrire, au moyen d'éléments observables, ce qui dans beaucoup de cas, reste une vague impression de lecture à l'image de ces « quelques choses de nouveau » et ces « éléments qui attirent l'œil des critiques » auxquels font référence Jean Louis Joubert et Abdourahman Waberi dans *Notre Librairie*. Nous suivrons tour à tour l'axe générationnel, l'axe littéraire et enfin l'axe structurel.

L'axe générationnel

L'ambivalence du mot génération est révélatrice des tensions que soulèvent les questions autour des nouveautés et des ruptures. Il représente à la fois la réserve qui inscrit ce processus dans une continuité d'une part et la témérité qui sous-entend une révolution copernicienne d'autre part. La génération est en même temps une reproduction (au sens biologique du terme) c'est-à-dire qu'*elle procède de...* autant qu'elle est une nouvelle entité différente de la première. On peut noter dans les usages courants du mot, ce double sens, notamment dans son usage commercial.¹⁸⁴ On parlera d'équipements (informatique ou autre) de la dernière génération pour signifier un développement des techniques existant vers plus d'assurance ou plus de bénéfice pour le consommateur. Cependant, l'usage artistique consacre l'aspect conflictuel. Dans ce domaine, trop souvent quand il est question de génération, ou de nouvelle génération, nous avons à l'esprit l'idée de rupture comme si les deux étaient associées et s'impliquaient naturellement.

Qu'entend-on par nouvelle génération ?

En troisième assertion, le *Petit Robert* définit la génération comme un « ensemble des individus ayant à peu près le même âge. »¹⁸⁵ Pour avoir une idée précise de ce qu'on appelle en littérature nouvelle génération, il nous faut donc coupler cette dernière assertion à l'aspect conflictuel (le fameux conflit des générations) qui se traduit par une prise de distance par rapport aux générations précédentes.

Conformément à cet axe générationnel, les nouveaux entrants prennent la place des anciens ; cette prise de pouvoir peut s'effectuer de différentes manières. Soit qu'elle a lieu dans la violence, la jeune garde qui bouscule les anciens sous les formats désormais classiques de la bataille des *Anciens contre les Modernes*, et celle pour le romantisme dans la

¹⁸⁴ Nous mentionnons exprès, le sens commercial dans la mesure où la célébration d'une nouveauté peut être un moyen efficace de communication-vente que les éditeurs emploient régulièrement.

¹⁸⁵ Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. (1993). Paris: Le Robert.

littérature française aux XVII^e et au XIX^e siècle ; ou encore par une passation douce, en s'emparant des places laissées vacantes suite à la *mort littéraire* de la génération précédente. Ce fut le cas au lendemain de l'accession des pays africains aux Indépendances alors que l'élite littéraire s'est transformée en élite politique dans les nouveaux états. La nouvelle génération correspondait alors à ce « sang neuf, ces nouveaux venus qui [n'avaient] ni épuisé leur talents dans les occupations peu propices à l'éclosion de l'art, ni ruiné leur possibilités dans un réalisme étroit et superficiel. »¹⁸⁶

Cependant, l'âge des écrivains, qui est dans ce cas précis la valeur de référence, peut être concurrencé par ce qu'on pourrait appeler *l'âge littéraire*. Pour que le paramètre générationnel ait une quelconque pertinence, il faudrait, par souci d'homogénéité du corpus, évincer de l'analyse des écrivains d'un certain âge qui continuent à publier (ou qui publient leur première œuvre) alors qu'une nouvelle génération est en vogue. Plus concrètement, il s'agit d'une orientation qui du Kourouma *d'Allah n'est pas obligé* ou du Dongala de *Johnny chient méchant*, préfèrera Wabéri et son *Transit* qui (re)visitent le monde des enfants-soldats. L'axe générationnel célèbre les plus jeunes et cantonne les plus vieux au rôle de précurseur. C'est ainsi que dans *les Nouvelles écritures*, Sewanou Dabla considère Kourouma, Ouloguem et Nokan comme annonciateurs d'une mode à venir.

Nous pouvons remarquer que le classement générationnel est sans doute le plus commode mais aussi le moins soutenable littérairement. Cependant nous pouvons le voir à l'œuvre avec une relative efficacité dans la génération qui se fait appeler les *Enfants de la postcolonie*¹⁸⁷ pour laquelle le critère premier est avant tout d'être né après 1960. Ce schéma diachronique laisse penser que toutes les générations apportent du nouveau alors que c'est loin d'être le cas. Henri Meschonnic se méfie de ces classifications : « pas plus qu'il ne suffit d'être contemporain pour partager des valeurs, il ne suffit d'être de la "même génération" ».¹⁸⁸ Dans ce cas, seul un examen des procédés littéraires peut le garantir.

¹⁸⁶ KANE, M. (1966, 2e semestre). « L'écrivain africain et son public ». *Présence Africaine*, n° 58, pp. 8-31. p. 9. Tout en basant la nouveauté sur l'axe générationnel, Kane reconnaît qu'il ne suffit pas, il évoque l'axe littéraire que nous développerons après celui-ci.

¹⁸⁷ WABERI, A. (1998). « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire ». in *Notre Librairie* n°135 Nouveaux paysages littéraires, pp. 8-15.

¹⁸⁸ MESCHIONNIC, H. (1988). *Modernité modernité*. Paris: Verdier. p. 130.

L'axe littéraire

La novation est ici abordée par le biais des préceptes que fournissent les études littéraires. La classification procède d'un examen critique des traditionnels fond et forme. Les résultats des rapprochements sont obtenus en fonction des contingences thématiques et esthétique. Le travail de Sewanou Dabla insiste sur cette typologie qui met en avant les approches textuelles. Dans ses *Nouvelles écritures*, il fait une part importante à l'étude des romans à travers deux parties intitulées « nouveau modèle thématique et reformes et inventions esthétiques. »¹⁸⁹ Les luttes pour les indépendances et la célébration d'une Afrique paisible que les écrivains militants avaient mises en avant deviennent quelque peu désuètes. La sclérose de cette thématique entraîne de facto une recomposition de l'écriture littéraire et tout particulièrement de la thématique.

Le hiatus entre les « nouveaux » romanciers et leurs prédécesseurs se creuse jusqu'à prendre parfois la forme d'une critique acerbe. Dans *Le devoir de violence*, Yambo Ouloguem bat en brèche le postulat de la Négritude en présentant un tyran africain sanguinaire dont le comportement n'est pas différent de celui que la littérature attribuait à l'Européens sur le continent. Avec les *Soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma inaugure le roman post-colonial qui met en scène les anciennes colonies se réveillant avec des pouvoirs auxquels les luttes pour l'indépendance ne l'avaient guère préparé. La glorification d'une Afrique mythique et paisible cède le pas à la dénonciation des nouveaux régimes issus de la décolonisation.

Plus ou moins en même temps que cette nouvelle thématique, apparaît la ville comme lieu où viennent échouer toutes les misères et où s'achève le travail d'acculturation. Le paysage urbain succède au village qui symbolisait la tradition africaine. Celle-ci se dilue dans une modernité où les lois ne sont plus celles de la communauté mais celles que dicte un comportement de survie et d'adaptation sous peine de périliter moralement et socialement. La ville tentaculaire et presque impitoyable dévore ses propres habitants. Véronique Bonnet voit dans ce nouveau cadre, le lieu privilégié de l'expression des violences qui traversent le roman africain :

le discours sur la ville, tenu par le narrateur ou les personnages, est souvent dépréciatif, lesté de termes récurrents qui traduisent l'ambiguïté de la situation du héros ou de l'anti-héros. Lagos est qualifiée de « cité irréelle », elle se dérobe à la saisie des personnages. Pour Eza Boto (Ville cruelle) comme pour Ken Saro Wiwa, la ville corrompt le villageois et, a fortiori, la villageoise. « Nous sommes à la ville. Les gens ne sont pas ce qu'ils paraissent être », « nous

¹⁸⁹ DABLA, S. *op. cit.* pp. 79 et 131.

sommes à la ville, on y trouve toutes sortes de personnage», telles sont les sentences, frôlant le leitmotiv, que prononce la protectrice de Lemona. De fait, il n'est pas étonnant que nombre de personnages basculent dans l'errance, au sens trivial du terme. Sans repères intériorisés, ils ne parviennent pas à s'approprier les repères de villes tentaculaires dont les bidonvilles croissent au gré des arrivées des villageois.¹⁹⁰

La cruauté de la ville accentue la déperdition des personnages que la perte des assises traditionnelles jette dans la tourmente. La nouvelle thématique introduit une nouvelle représentation de l'espace-temps : la ville « s'autonomise »¹⁹¹ et s'émancipe de son autre contraire, le village. Le bouleversement thématique finit par transformer la structure interne du roman. Nous voyons apparaître de nouveaux personnages et de nouvelles perspectives narratives

Toujours dans le cadre littéraire, les ruptures sont également signalées par l'apparition de nouveaux genres qui fleurissent sur le continent. Le travail critique de ces dernières années signale de nouveaux genres auparavant absente de l'espace littéraire africain. C'est le cas du polar, des littératures sentimentale et de jeunesse qui rallongent désormais la liste des expressions littéraires marginales, à côté des littératures féminines (comme thématique et esthétique). Aujourd'hui on ne saurait passer sous silence l'essor de la littérature féminine africaine. Les splendeurs et misères de Calixte Beyala, les parcours de Fatou Diome, les revendications *afropéennes* de Léonora Miano posent de plus en plus la parole féminine comme une occurrence littéraire et fait de la femme écrivain et personnage de roman un enjeu de l'écriture africaine contemporaine.

Malgré l'importance du thématisme qui jalonne l'histoire entière de la littérature africaine, plusieurs critiques affirment que les véritables novations sont dues à la plastique des œuvres. Pour Papa Samba Diop, éludant les problèmes de classification engendrés par les affinités thématiques, la rupture « ne peut être que formelle. »¹⁹² Dans son temps, Kester Echenim mettait en garde contre une approche de l'histoire littéraire basée sur la thématique pure :

l'approche purement thématique, dans le souci de révéler l'identité des thèmes peut voiler les traits caractéristiques qui pourraient distinguer un roman d'un autre malgré les similarités apparentes. Ou bien le critique peut dissocier deux œuvres en considérant qu'elles n'ont aucun

¹⁹⁰ BONNET, V. (2002, Juillet-Septembre). « Villes africaines et écriture de la violence ». *Notre Librairie*, n° 148. *Penser la violence*, pp. 20-25.

¹⁹¹ MOUDILENO, L. (2003). « *Littérature africaine francophone des années 1980 et 1990*. p. 49.

¹⁹² DIOP, P.-S. (2001, octobre décembre). « Littérature subsaharienne : une nouvelle génération ? » *Notre Librairie*, n° 146, Nouvelle génération, pp. 12-17. p. 16.

lien thématique. Ceci aboutit à une confusion au niveau de la définition et du classement de l'œuvre...¹⁹³

Cette approche entend s'intéresser à la « littérarité » et la « littéralité » des œuvres pour proposer des typologies textuelles communes aux périodes prises en compte et dégager, autant que faire se peut, une évolution historique des esthétiques dans le roman africain. Dans ce genre de typologie sur base des esthétiques, comme nous allons le voir, est à tout prix de vouloir lier une période à une poétique particulière, alors que plusieurs esthétiques peuvent coexister.

L'axe conjoncturel

L'axe conjoncturel explique les ruptures qui interviennent dans le domaine littéraire par les modifications de la sphère politique, économique ou sociale. Nous en avons une bonne illustration avec les commentaires qui mettent en relation l'éclatement d'une écriture du chaos, *une littérature voyoue*¹⁹⁴ pour reprendre la formule de Michel Naumann, avec l'explosion des dictatures, le vampirisme économique en Afrique. L'analyse littéraire se double d'une analyse sociologique afin de saisir les éléments du contexte général qui justifient une rupture. Cela ne va pas sans poser des problèmes méthodologiques parce que cette façon de procéder convoque deux conceptions différentes du roman et de l'œuvre d'art.

S'intéresser aux aspects du contexte pour expliquer les faits littéraires revient à passer outre les contradictions kantienne et hégélienne¹⁹⁵ (reprises et modifiée par les formalistes, structuralistes, futuristes marxisant, etc.) qui resurgissent d'elles-mêmes. Les points de vue qui ont donné lieu à tant de lectures opposées et d'approches conflictuelles au sein des différentes théories littéraires se retrouvent actualisés. Les dissensions entre partisans d'une littérature « sui generis » et d'une littérature de « reflet » ; les premiers accusant les seconds d'être loin de saisir la « littéralité » par des mécanismes « idéologiques » qui répugne à l'art, et à l'inverse, ceux-ci traitant ceux-là de bourgeois s'enfermant dans leur tour d'ivoire. L'attention portée au contexte oblige donc un changement de perspective de l'intérieur vers l'extérieur. Comme on a bien pu le penser pendant longtemps, les deux ne sont nullement contradictoires, mêmes les plus férus structuralistes reconnaissent l'intérêt de porter un regard sur les aspects conjoncturels et d'en voir les manifestations sur le microcosme textuel.

¹⁹³ ECHENIM, K. (1986). « Aspects de l'écriture dans le roman africain ». *Présence Africaine*, n°139, pp. 88-114. p. 90.

¹⁹⁴ NAUMANN, M. (2001). *Les nouvelles voies de la littérature et de la libération africaines*.

¹⁹⁵ ZIMA, P. V. (2003). *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*. Paris : L'Harmattan. Ces contradictions remontent elles-même de Platon et Aristote.

De plus, l'axe conjoncturel ne considère pas que l'environnement social ou économique, il concerne également le renouvellement des méthodes d'analyse et des critiques. Ces facteurs peuvent amener à voir des ruptures dans les pratiques littéraires. Abdourahman Waberi affirme en citant Boniface Mongo-Mboussa et Romuald Fonkoua entre autres que l'arrivée des critiques appartenant à la génération postcoloniale donnerait ampleur et visibilité à ce mouvement comme ce fut le cas pour la génération précédente. Dans tous les cas, cela est vérifiable pour les littératures féminines qui sont, dans une majeure partie, l'œuvre des critiques femmes et, elles ont été portées par l'aura des *gender studies* :

les romancières africaines et antillaises francophones bénéficient aux Etats-Unis d'une réception critique favorable en grande partie liée au dynamisme des *Gender studies* et de l'importance de l'identité sexuelle comme élément moteur à la critique littéraire, ...¹⁹⁶

En fin de compte, l'axe conjoncturel réunit toutes les approches qui d'une façon ou d'une autre s'intéressent à l'objet littéraire dans l'interaction avec son monde. La sociologie de la littérature, l'interaction entre la production et la réception peuvent être des indicateurs d'un renouvellement partiel ou intégral du monde littéraire.

Exposer d'entrée de jeu les différents axes éclairerait non seulement les démarches, mais résoudrait une crise terminologique et permettent de déterminer ce qui est de l'ordre de la rupture ou ne l'est pas. Traiter les questions qui touchent aux ruptures et les innovations dans le champ littéraire revient à convoquer ces trois niveaux fondamentaux. En explicitant les axes que la critique suit, nous pouvons aboutir à plus de clarté dans ce domaine où rupture, mutation, renouvellement sont confusément synonymes. Cependant ces trois axes peuvent être considérés soit dans leur autonomie ou dans une interdépendance. Dans cette vision, nous nous proposons de dégager une « nouveauté globale » qui serait de l'ordre de la rupture lorsqu'il y a véritablement changement sur ces trois niveaux. Ce serait de l'ordre que la création au sens où l'entend Georges Ngal lorsqu'il affirme que la « création est rare. » Ou à l'inverse, parler de mutation (générationnelle, esthétique, thématique, etc) en fonction de l'axe qui connaît des modifications. Comme le dit Josias Semujanga, les questions de ruptures et de novation exigent une prudence particulière de la part du critique :

la question se pose de savoir si dans tel contexte, on peut vraiment parler des tendances nouvelles de l'écriture romanesque ou plutôt si on ne devrait pas parler de continuité renouvelée depuis les soleils des indépendances. Il est vrai que certains écrivains protestent contre la mission sociale qui leur est attribuée par le public. Il est vrai aussi que la critique est prompt à trouver la nouveauté dans tout texte africain qui est publié mais à y regarder de plus

¹⁹⁶ CAZENAVE, O. (2006, Décembre-Février). « Gender studies et critique littéraire américaine du roman africain et antillais au féminin ». *Notre Librairie*. N°160. *La critique littéraire*, pp. 94-99. p. 99.

près, ces nouveautés sont sujettes à caution. De toute façon, elles méritent d'être nuancées.¹⁹⁷

Ainsi, entre les « ruptures à dates variables, les genèses indistinctes et les repères modernes identifiables »¹⁹⁸, l'histoire littéraire vacille entre ces différents axes. Les trois axes que nous avons présentés orientent le regard de l'historien isolément ou de manière complémentaire. Parfois il convient de les confronter pour prendre, à leur juste mesure, les nouveautés qui s'observent au fil du temps. A ce titre un travail sur l'émergence d'une nouvelle esthétique, ou d'une nouvelle génération mériterait bien une confrontation des trois axes. Nous essayerons dans le chapitre suivant de procéder, avec la rigueur que cela exige, de dégager une diachronie du roman africain francophone afin de saisir les prémisses des innovations.

2.2. Faut-il penser la nouveauté en termes de générations ?

La question que nous nous posons est celle de savoir si c'est possible d'expliquer les ruptures et les mutations en littérature africaines au moyen d'un tracé historique des générations et des idéologies qui l'ont marquée. Il nous a semblé que nous ne pourrions éluder la cruciale préoccupation de la transmission, la réception et la diffusion. Mais pour que ce programme gagne en cohérence, il nous paraît inévitable de tracer une ligne de démarcation nette entre l'activité littéraire avant et après les indépendances. Cette séparation n'est pas faite dans le but de souligner l'hypothétique changement de l'imaginaire africain, mais plutôt de marquer la naissance d'une véritable littérature africaine survenue avec l'accession du continent à la souveraineté nationale. Bien que l'Indépendance soit une donnée politique et (pas directement) culturelle, nous avons conscience qu'aucune périodisation de la littérature africaine francophone ne peut être possible sans une prise en compte de cette ligne de démarcation fondamentale. Au-delà de la commodité que cela peut avoir, il y a des raisons méthodologiques évidentes. En effet, à partir des indépendances, l'appellation *littérature africaine* commence à avoir de la pertinence par rapport celles qui préexistaient : *littérature nègre* ou *négro-africaine*. Le grand ensemble « peuple noir » devient dorénavant une catégorie obsolète qui gardera encore une réalité politique, notamment avec les congrès panafricain de Dakar et d'Alger en 1966 et 1969. Cette tendance à la dislocation avait d'ailleurs quelques

¹⁹⁷ SEMUJANGA, J. (1992). « La littérature africaine des années quatre-vingt : les tendances nouvelles du roman ». *Présence francophone*, vol. 41, pp. 41-56. p. 51.

¹⁹⁸ ARON, P. (2001). « Le fait littéraire francophone ». Dans R. FONKOUA, & P. HALÉN (Eds), *Les champs littéraires africains* (pp. 39-55). p. 43.

antécédents si l'on en juge par un article d'Edouard Glissant qui, en 1957 (avant la vague des indépendances), sépare René Maran des auteurs comme Paul Hazoumé, affirmant ainsi le côté antillais du premier et africain du second.¹⁹⁹

2.2.1. Pour une entrée dans l'arène littéraire (Littérature du monde noir)

Pour cause de « compromission » et de « laxisme » envers le colonisateur et en quelque sorte de la participation à l'idéologie coloniale, les premiers textes de la littérature africaine ne font pas l'objet d'une attention particulière dans le processus de transmission. Au-delà de confirmer l'importance du militantisme anticolonial dont font preuve certains, la place minime qui leur est réservée dans les anthologies ou les études littéraires est révélatrice de la méfiance qu'inspirent des œuvres qui ne confortent pas une orientation critique et une vision idéologique. Il serait pourtant légitime de se demander ce que sont devenus les textes et les auteurs antérieurs à la Négritude ? C'est assez étonnant en effet de voir que l'*Histoire de la littérature Négro-africaine*²⁰⁰ de Lilyan Kesteloot, livre subventionnée par l'O.I.F. et paru dans la collection « Université francophones » qui vise un public de *deuxième et troisième cycle*, évacue les textes africains d'avant la Négritude dans un insignifiant paragraphe intitulé « littérature coloniale ». Les romans d'Ousmane Soce et de Paul Hazoume sont mis à l'index, coupables d'avoir été parrainés par des coloniaux. De ce fait, le seul texte qui requiert l'attention de la critique est *Batouala*, non pas parce que c'est une œuvre de grande qualité, mais parce que René Maran fait partie, avec la *Revue du monde noir*, des précurseurs de la Négritude (57). Tout semble être mis en place pour ne considérer que le moment où les peuples noirs, enfin sortis de leur mutisme, prendront la parole pour dire le monde, leur monde. Une contribution de Jacques Chevrier dans le numéro 150 de *Notre librairie* débute une diachronie de l'histoire littéraire par la négritude et la prépondérance de la poésie sur la littérature africaine, alors que le critique africaniste avait déjà fait remarquer, ce qui lui paraissait comme une curiosité, que la littérature africaine s'était tournée en premier au roman.²⁰¹

A la faveur des travaux de Guy Ossito Midiohouan, cette période peut être considérée différemment. En effet, dans *Ecrire en pays colonisé*, l'universitaire Béninois propose un

¹⁹⁹ Voir GLISSANT, E. (1957, Oct-Nov.). « Le romancier noir et son peuple ». *Présence Africaine. Revue culturelle du monde noir*, n°16, p. 26-31.

²⁰⁰ KESTELOOT, L. (2001). *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala-AUF. [Première édition en 1967]

²⁰¹ CHEVRIER, J. (2003, avril-juin). « Quarante ans de littérature africaine : de William Ponty à Barbès ». *Notre Librairie*, n° 150 *40 ans de littérature du Sud*, pp. 3-8. et CHEVRIER, J. (1984). *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin.

autre point de vue sur l'engagement qui, selon lui, doit toujours être mis en perspective avec les conditions particulières de prise de parole à l'époque considérée:

en vérité tout discours sur l'engagement des écrivains négro-africains risque d'apparaître comme un truisme –et d'aboutir, comme on l'observe souvent, à la confusion par manque de discernement –lorsqu'il ne s'attache pas à répondre à la seule question fondamentale : quel engagement ? Et pour définir et comprendre celui-ci, la critique s'intéressera non seulement à la position que l'écrivain manifeste dans son œuvre vis-à-vis du pouvoir politique, mais aussi aux conditions socio-politiques et culturelle qui détermine les modalités de l'écriture.²⁰²

Certes, les auteurs majeurs de cette époque ne critiquent pas le pouvoir colonial, bien au contraire, ils s'inscrivent dans une certaine continuité, mais leur action n'est pas à considérer comme une allégeance, mais une distance nécessaire pour produire une parole nègre. Dans un climat de répression et de colonialisme triomphant où tout discours qui n'allait pas dans le sens de l'idéologie dominante était censuré, il fallait, pour les intellectuels africains, trouver la zone adéquate de prise de parole, sans effaroucher les colons et en même temps ouvrir une brèche pour une écriture littéraire. Les premiers écrivains n'étaient certainement pas colonialistes, si l'on en croit leur participation à la contestation politique des années 50. Paul Hazoume a participé activement à tous les congrès des intellectuels noirs, il a collaboré à la Revue Présence africaine.

Cette « génération de la honte », a tenu à faire exister cette parole, cette première « compromission » nécessaire face au pouvoir colonial qui détenait tous les moyens de promotion, de diffusion sur le continent. Le travail de la censure rendait caduc toute tentative de contestation n'est pas un hasard si la contestation est arrivée de Paris, où les conditions de censure étaient fort différentes. G. O. Midiohouan fait remarquer que *La violation d'un pays*, un texte par ailleurs méconnu de Lamine Senghor, est une réaction aux productions des pionniers :

malgré ces limites, la violation d'un pays constitue pour l'entre-deux-guerres une prise de position significative d'un Africain ayant certainement au préalable pris connaissance des premières tentatives littéraire de ses compatriotes [...] la publication des *Trois volontés de Malick* en 1920 et de *Force-Bonté* en 1926 joua un rôle déterminant dans la décision de l'auteur de *la violation d'un pays* de faire œuvre littéraire...²⁰³

Cette thèse introduit à l'intérieur même du corpus africain la dynamique de rupture, préalable à l'écriture d'une histoire littéraire. Le fait que les générations suivantes n'aient pas cautionné les idéologies colonialistes ne signifie pas qu'elles n'avaient pas connu les œuvres

²⁰² MIDIOHOUAN, G. O. (2002). *Ecrire en pays colonisé. Plaidoyer pour une nouvelle approche des rapports entre la littérature négro-africaine d'expression française et le pouvoir colonial*. Paris: L'Harmattan. p. 15.

²⁰³ Ibidem, p. 54.

de ces pionniers. Les ruptures témoignent mieux que les continuités des influences intergénérationnelles. Ce travail de remise en question d'un engagement qui n'aurait qu'une assertion politique et non culturelle, réintègre bien les premiers textes dans le mouvement général de l'histoire littéraire d'où ils étaient exclus au profit de la musique noire et des revendications des noirs américains. En outre, il n'est pas tout à fait certain que *Karim* ou *Doguiçimi* aient véritablement participé à la célébration du pouvoir colonial, ni à une entreprise ethnographique. Si nous admettons avec Puis Ngandu Nkashama que ces romans pionniers s'inspiraient de la littérature coloniale, celle-ci étant pour la plupart du temps, une glorification de l'entreprise coloniale au moyen d'une naïve et inoffensive observation ethnologique, il y a lieu de considérer le recours aux mythes et à l'oralité comme une tentative de réappropriation des symboles culturels des peuples d'Afrique, est un des cheval de bataille de la Négritude triomphante et de tous les mouvements sociopolitiques qui s'en découlent.

l'expérience de la fiction romanesque devient une réappropriation de l'identité de l'énonciateur. Une redécouverte de la « poésie des peuples ». Coupé de sa source originelle et originaire, le texte essaie d'en rejoindre au moins l'« esprit » par la fabulation et les légendes.²⁰⁴

2.2.2. « Les classiques »

La fabrique des classiques.

Que ce soit dans l'usage savant ou dans l'acception commune, le terme « classique » figure au palmarès de ceux qui ont été le plus galvaudés. Dans un article que nous avons précédemment mentionné (Cfr p. 58), Alain Viala se demande ce que c'est qu'un classique; il nous entraîne dans une série de significations qui n'ont rien de commun au premier abord. Nous avons pu mesurer ces fluctuations en littérature, à travers la définition Sainte-Beuve notamment. Il est clair que l'utilisation d'un terme si chargé sémantiquement et historiquement appelle justification. Surtout si nous l'appliquons à une littérature dont une des caractéristiques au cours de l'histoire a été la confrontation, voire la contestation à/d'un certain « classicisme ». Dans ces conditions que peut signifier classique africain ? Cette question fait directement référence à un article de Bernard Mouralis paru le numéro 160 de la

²⁰⁴ NGANDU N'KASHAMA, P. (1989). *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*. p 86.

revue *Notre Librairie*, consacré à la critique littéraire.²⁰⁵ Cette contribution est à considérer comme un prolongement sur le « classicisme » de Mongo Beti.²⁰⁶

Dans cet article l'auteur commence par admettre la gêne qu'il y a à parler de classicisme pour les littératures africaines et il en retrace une rapide utilisation du concept ; outre la référence à SENGHOR (et à la consécration du sud-africain Peter Abrahams comme un classique de la négritude), il évoque la controverse autour de la création d'une collection intitulée « classiques africains » chez Julliard. Paulin Joachim, un *éditorialiste du mensuel Bingo*, nous dit l'auteur ne voit dans cette collection qu'un odieux complot commercial visant à déranger l'establishment littéraire en donnant aux africains l'illusion d'être arrivés à maturation :

c'est un crime contre l'esprit que de vouloir détrôner Balzac et Flaubert par de piètres faiseurs de livres négro-africains à seule fin d'exploiter le nationalisme, il est vrai, exacerbé des nouvelles nations nègres. [...] Classiques du Monde, *L'Enfant Noir*, *Un piège sans fin*, *L'Aventure ambiguë*, entre autres, jouxtant les chefs d'œuvre immortels de Victor Hugo, de Shakespeare, de Tolstoï et de Goethe ? Nous avons l'impression qu'on se moque de nous. Mieux, il semble que l'on veuille nous maintenir loin des grandes fêtes spirituelles de l'univers en illustrant diaboliquement notre infantilisme intellectuel et je ne sais quelle incapacité congénitale qui fut très longtemps la tarte à la crème de ceux qui avaient pour mission de ravalier les peuples négro-africains et leur culture au rang de pacotilles insignifiantes et tout justes bonnes à amuser la galerie.²⁰⁷

Pour Mouralis, ce que vise Paulin Joachim dans cette invective, c'est l'âge de la littérature africaine. Par conséquent, Mouralis s'emploie alors à démontrer que celle-ci est beaucoup plus ancienne et beaucoup plus variée qu'il n'y paraît. Mais en plus de cette historicité avérée, il y a des facteurs qui militent pour un classicisme africain au premier rang desquels, nous avons l'enseignement des textes africains dans les écoles et les universités du continent après les indépendances. Dans le souci de proposer aux jeunes africains une formation adaptée à leurs besoins et à leur quotidien, une nouvelle politique scolaire se met en place. Les concepteurs de programmes ont mis à la disposition des élèves un corpus de textes africains majoritairement composé d'extraits de textes de la période réaliste et militante. Ainsi des noms comme Mongo Beti, Camara Laye, Sembene Ousmane, Cheik Hamidou Kane, Ferdinand Oyono apparaissent-ils à côté des *pères de la Négritude* dans cette *bibliothèque idéale*.

Cependant, cette première brochette des classiques africains, au sens scolaire du terme, est

²⁰⁵ MOURALIS, B. (2006, décembre - février). « Qu'est-ce qu'un classique africain ? » *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 160. La critique littéraire.*, pp. 34-40.

²⁰⁶ MOURALIS. (2001). « Réflexions sur le "classicisme" de Mongo Beti ». Dans P. SAMBA DIOP (Ed.), *Littératures francophones: langues et style* (pp. 155-166). Paris: L'Harmattan

²⁰⁷ *ibidem*, p. 35.

constituée sur des critères foncièrement idéologiques parce qu'elle consacre, dans l'idée de rompre avec l'idéologie dominante, des écrivains connus pour leur opposition au colonialisme coloniale.²⁰⁸ Sans véritable génie propre, ces « classiques » ne seraient que des symboles d'un modèle politique panafricain.

Il appartiendra à la critique de corriger cette « faiblesse ». En effet, avec la naissance d'une critique littéraire africaine et africaniste, les textes sont l'objet d'une réévaluation. Dans une perspective diachronique, les universitaires se chargent d'une part, de montrer l'évolution vers une expression littéraire plus autonome et plus aboutie et d'autre part, de faire le tri dans toute cette production littéraire africaine :

cette critique, insiste Bernard Mouralis, tend à privilégier certains auteurs et à laisser de côté les auteurs « inclassables » ou « populaires », comme ce sera, par exemple, le cas pendant longtemps de Félix Couchoro.²⁰⁹

On peut toujours se demander si les auteurs retenus l'ont été pour des raisons d'idéologie ou de style. Peut-être que les deux aspects sont utiles dans la « fabrique des classiques ». En outre, que ce soit par le biais de l'école ou par un travail de critique, la formation d'un corpus critique s'évalue dans la réception des œuvres, non pas une réception massive et abondante, mais une réception *patrimonialisée*. Au-delà de l'école, du modèle à imiter, de l'auteur à enseigner, un classique est avant tout un nom inscrit au patrimoine littéraire d'un pays, d'un continent etc. La charge d'inscrire un auteur au patrimoine n'est plus exclusive à la seule école. Désormais sont pris en compte les différentes instances de légitimation qui d'une façon ou d'une autre influencent la réception des œuvres. Les prix littéraires, les médias, les maisons d'éditions font leurs « propres » classiques.

Une génération de classiques ?

Il reste à apporter une réponse à cette question. Pouvons-nous parler d'une génération classique en littérature africaine ? Au vu du parcours de fabrication et de l'utilisation de cette notion, la réponse est sans conteste affirmative. Mais une seule génération plus que toute autre aspire à ce statut. Comme nous pouvons le voir, à présent que l'emploi du mot se démocratise²¹⁰ même en littérature africaine (et francophone) – en témoigne deux livres

²⁰⁸ MIDIOHOUAN, G. O. (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine*. Cette introduction a été décidé lors de la Conférence des Ministres de l'Éducation des États francophones d'Afrique qui s'est tenu à Tananarive en 1972. p. 149.

²⁰⁹ MOURALIS, B. (2006, décembre - février). art. cit. pp. 36-7.

²¹⁰ MENDO ZE, G. (Ed.) (2007). *Ecce Homo: Ferdinand Léopold Oyono. Hommage à un classique africain*. Paris: Karthala, ACHOUR CHAULET, C., & BLANCHARD, C. (2010). *Dictionnaire des écrivains*

majeurs parus entre 2007 et 2010, auxquels il faut ajouter les deux références de Bernard Mouralis – à présent que l'expression « classique africain » ne suscite plus de réactions violentes et outrées. Toutes les fois que cette expression est reprise, elle est toujours associée aux romanciers d'avant les indépendances, « ces petits maîtres devenus grands écrivains »²¹¹note Xavier Garnier. Quoiqu'on en dise et c'est probablement lié à sa patrimonialité, la notion de classique est indiscutablement fonction de l'ancienneté et au temps qui passe. C'est là une objection que J-M Moura fait au *Dictionnaire des classiques francophone* ;, en deux temps il déplore « un diagnostic prématuré pour certains auteurs » et plus loin il revient sur le fait que « quelques auteurs se voient élevés un peu tôt à un tel statut. »²¹²

« Le classique est intemporel » disait Sainte-Beuve, cette résistance à l'épreuve du temps se justifie chez Mongo Beti dont le style littéraire est resté inchangé « jusque dans ses œuvres les plus récentes. »²¹³ Mais c'est le cas aussi chez tous les écrivains de sa génération. Ces écrivains qui, des générations durant, ont servi de modèle, ont réveillé des vocations, ont marqué les lettres africaines méritent bien le statut de classique. Dans l'introduction à l'hommage consacré à Oyono, Gervais Mendo Ze évoque sa rencontre avec l'œuvre de cet auteur qui l'a accompagné depuis le certificat d'étude élémentaire jusque sur les bancs de l'université.²¹⁴ L'apport de ces écrivains dans la littérature africaine reste encore à évaluer, mais comment ne pas voir dans les difficultés du Révérend Père Wang chez les pygmées (*La vie et demie*), un clin d'œil au Révérend Père Supérieur, le R.P.S. (*Pauvre Christ de Bomba*) ?

2.2.3. Les « Post-indépendants ».

Du point de vue de générationnel, la littérature africaine post-coloniale peut se subdiviser en deux parties en fonction de l'éloignement temporel des écrivains par rapport à l'époque coloniale : un premier groupe est composé des écrivains qui sont à cheval sur les deux périodes. Ce sont des écrivains dont la carrière débute après les indépendances mais qui ont vécu un aspect de la colonisation : l'école, l'administration, etc. Le deuxième groupe est, quant à lui, constitué des auteurs qui ont une « expérience de vie » purement post-coloniale.

francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien. Paris: Honoré Champion.

²¹¹ GARNIER, X. (2002). « Littérature africaine francophone: une affaire de style? » Dans L. D'HULST, & J.-M. MOURA (Eds), *Les études littéraires francophones : État des lieux.* (pp. 235-243). p. 238.

²¹² ACHOUR CHAULET, C., & BLANCHARD, C. op. cit pp. 7-8.

²¹³ MOURALIS. (2001). « Réflexions sur le classicisme. » Sans doute, ce souci du style littéraire est loin d'être un cas unique et des rapprochements pourraient être faits, sans remonter à René Maran, le Flaubert de la littérature africaine, avec Camara Laye, Sembène Ousmane ou Cheik Hamidou Kane. p. 156.

²¹⁴ MENDO ZE, G. *Op. cit.* pp. 11-3.

Les premiers constituent le courant de la désillusion et les seconds celui de la « postcolonie »

- la désillusion (la voie de l'exil)

Désillusion, désenchantement, catastrophe, effondrement, les mots ne manquent pas pour caractériser la littérature africaine au lendemain des indépendances. Alors que les romanciers et les intellectuels prédisaient paix et développement et des lendemains enchantés après départ du colon, l'Afrique s'est réveillée croulant sous le poids des partis uniques, des régimes antidémocratiques et d'une misère qui s'aggravait au fil des années. Les beaux chants de la Négritude s'étaient estompés, la fraternité noire s'effritait pour laisser place à climat d'une grande morosité. Les frontières nationales sont contestées, les différentes ethnies que le « génie colonial » avait réussies à fusionner se dressent les unes contre les autres ; les révoltes se succèdent, les guerres de sécessions embrasent plusieurs pays. La parole publique est confisquée et un appareil étatique répressif se met en place. À l'opresseur blanc succède l'opresseur noir.

C'est dans ce climat qu'arrivent à l'écriture des auteurs qui, pour certains, étaient encore très jeunes au moment des indépendances. La veine contestataire et engagée ne s'est pourtant pas arrêtée avec la fin de la colonisation. Initiée par Ahmadou Kourouma et Yambo Oulougouem, la dénonciation des nouveaux régimes africains prend le pas sur les discours politiques lénifiants, panafricanistes hérités de la Négritude. Le roman devient l'espace d'un réquisitoire contre la dictature, la pauvreté, la corruption et l'asservissement. Et contrairement à la doxa des études africanistes qui conçoit la « désillusion » comme l'opposé de « l'engagement », elle se présente comme une nouvelle forme de prise de conscience et une forme d'engagement plus radical. En effet, les écrivains de cette période, parfois, au péril de leur vie, tiennent tête aux « commandements postcoloniaux » selon la formule d'Achille Mbembe.²¹⁵ La confrontation avec les milieux de pouvoir a bien entendu plusieurs conséquences sur la pratique de l'écriture. Nous reviendrons sur les modalités esthétiques qu'engendre ce bras de fer, mais pour ce qui concerne la configuration de la scène littéraire, débute véritablement avec cette génération, le divorce entre les champs du pouvoir et les milieux littéraires.

²¹⁵ MBEMBE, A. (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala. p. 141 : Note infra paginale n°7 Nous utilisons le terme « commandement » dans son acception coloniale, c'est-à-dire en tant qu'il englobe : les structures de pouvoir et de coercition, les instruments et les agents de leur mis en œuvre, un style de rapport entre ceux qui émettent des ordres et ceux qui sont supposés obéir, sans naturellement les discuter. La notion de « commandement » renvoie donc, ici, à la modalité autoritaire par excellence.

La pensée politique qui voulait les écrivains comme des meneurs d'hommes, investis de la mission de transformer la société, et de représenter le peuple africain n'a plus court. Descendu de son piédestal de conducteur, l'écrivain n'est plus qu'un trouble-fête dont l'activité de trahison et de subversion ne vise qu'à empêcher les « Révolutions Populaires ». Cette méfiance – qui contraste avec l'euphorie des indépendances lorsque plusieurs écrivains avaient pris part aux pouvoirs, le cas le plus probant est sans doute celui de L.S. Senghor, le président poète depuis l'Indépendance jusqu'en 1980 au Sénégal – ouvre l'ère du soupçon. L'homme de culture qui ne participe pas à l'idéologie du pouvoir en place connaît la prison, l'intimidation, l'humiliation ou l'exil. Sur le plan de l'histoire littéraire, Bernard Mouralis voit dans cette séparation, un moment crucial pour ces écrivains qui, en se plaçant en opposition frontale avec les dirigeants politiques, participent à la création d'un champ littéraire africain au sens bourdieusien du terme :

la dégradation d'un certain nombre de ces régimes politiques après 1970, la déception qu'ils suscitent, conduisent ces écrivains et intellectuels à sortir des cercles du pouvoir et à concevoir de plus en plus leur activité comme une activité autonome, qui doit chercher ailleurs que dans le pouvoir politique une instance de consécration. [...] Dans cette perspective, la notion de champ littéraire peut conduire à une autre façon d'envisager l'histoire des littératures.²¹⁶

Face à cette situation de tension interne et de menace de tout genre et après des démêlés avec la justice et la police, plusieurs écrivains prennent les chemins de l'exil, parfois dans des conditions très difficiles.²¹⁷ La génération de la « désillusion » se recompose dans un entre-deux culturel entre le local et l'international. Ce déplacement se vit alors comme une cassure encore plus importante par rapport au *public de cœur*. Cette tendance à la « diasporisation de la littérature postcoloniale »²¹⁸ va prendre plus d'ampleur avec la génération suivante. Au même moment l'écrivain vit la débâcle de lui-même et de son engagement. Ses idéaux tombent les uns après les autres, il ne lui reste que sa sensibilité, son unique engagement. Tierno Monénembo après avoir comparé l'écrivain africain à un monstre, il conclut en des termes qui ouvrent une nouvelle perspective dans la vision et la fonction de l'homme de lettres :

le romancier n'est pas une conscience. C'est une âme inquiète. Ce n'est pas une étoile, c'est un feu follet qui brûle et s'éteint dans toutes les passions. Ce n'est pas un éclairer, c'est un homme simplement exalté qui cherche à communiquer son exaltation. Il n'analyse pas. Il ne

²¹⁶ MOURALIS, B. (2001). « Pertinence de la notion de champs littéraire en littérature africaine ». Dans R. FONKOUA, & P. HALEN (Eds), *Les champs littéraires africains* (pp. 57-71). Paris: Karthala. p. 67.

²¹⁷ On peut lire le témoignage de Pius Ngandu Nkashama dans son livre *Guerres africaines et écritures historiques*.

²¹⁸ GAFAÏTI, H. (2005). *La diasporisation de la littérature postcoloniale*. Paris: L'Harmattan.

juge pas. Il ne décide pas. Il est *ému* et s'il a un rôle, c'est celui d'abord d'émouvoir.²¹⁹

Et à Puis Ngandu Nkashama, en fin connaisseur des mouvements générationnels anticipe la révolte future non sans avoir montré la voie tracée :

certes les générations futures pourront porter un jugement différent, et sans doute plus impitoyable sur les formes littéraires des deux dernières décennies. Mais elles ne pourront pas ignorer un fait essentiel : l'écrivain africain des années 1990 n'est plus un homme politique, même si la politique la plus absurde s'occupe résolument de lui, parfois jusque dans les cachots sombres et insalubres. Souvent confronté à des situations ultimes, il a renoncé à l'existence précaire des *apparatchiks*, ou à la *Mercedes* rutilante des commissaires de zones.²²⁰

- La « postcolonie »

La critique s'est penchée sur l'existence ou non d'une génération qui pourrait se réunir sous la coupole « postcoloniale », cette appellation est-elle valable ou constitue-t-elle encore un effet de mode. Née sous la plume d'Abdourahman Wabéri dans un numéro de *Notre librairie*, utilisant une référence explicite à l'écrivain indien Salman Rushdie, l'écrivain d'origine djiboutienne décrit un groupe d'écrivains réunissant des catégories communes : ils sont nés après les indépendances, ils sont transnationaux et n'entendent plus se définir en fonction de l'Afrique ni dans leurs œuvres, ni dans leurs discours. Cette nouvelle classe a été contestée par Lydie Moudileno qui l'a invalidé au motif que Wabéri ne définit pas clairement les termes qu'il convoque. Moudileno soulève deux éléments qui pèchent dans le raisonnement de l'écrivain : tout d'abord, la confusion entre « courant littéraire » et « génération littéraire » et surtout la disparité des pratiques et des postures entre les écrivains de cet ensemble, sans homogénéité. Dans ces conditions, elle estime que l'on ne peut parler de génération :

Mais en plus de la confusion notoire entre "génération" et "mouvement littéraire", ces exemples - "parisianisme" ou "génération postcoloniale" - révèlent le désir pressant des critiques, voire des auteurs eux-mêmes, de mettre sous une étiquette ou une autre les textes par ailleurs très divers des écrivains des années quatre-vingt-dix. Le désir est légitime de chercher à rendre compte d'une production nouvelle, et à bien des égards innovatrice. Or, davantage peut-être que leurs aînés (encore qu'il faudrait interroger cette filiation), des auteurs [...] posent par leur position même à l'intersection de plusieurs territorialités géographiques et intellectuelles un défi à l'historiographie littéraire telle qu'elle a été pratiquée jusqu'à présent. En effet, à la diversification des écritures et des foyers d'édition s'ajoute un brouillage de l'identité nationale, au profit d'une pluralité d'affiliations possibles et d'origines. Aujourd'hui plus que jamais, il est de plus en plus problématique, et peut-être de moins en moins pertinent, de chercher à regrouper à tout prix des individus et des produits isolés dans un ensemble qui les enferme dans une identité exclusive.²²¹

²¹⁹ MOMÉNEMBO, T. (1998). « Le romancier africain est ontologiquement monstrueux ». Dans F. CÉVAËR, *Ces écrivains d'Afrique noire* (pp. 11-15). Paris: Nouvelles du Sud. pp. 14-5.

²²⁰ NGANDU N'KASHAMA, P. (1997) *Ruptures et écritures de violence*. p. 100.

²²¹ MOUDILENO, L. (s.d.). *Littérature et postcolonie*. Consulté le 3 17, 2012, sur Afriqbd: <http://www.afriqbd.com/article.php?no=1359>.

Dans *Afrique sur seine*,²²² Odile Cazenave, qui certes n'emploie pas la formule, soulève la même question sans y répondre véritablement. Elle avance en étudiant plusieurs aspects qui concordent et qui peuvent permettre, contrairement aux craintes de Lydie Moudileno, de déboucher sur une nouvelle génération. Elle reprend elle aussi la formule *nouvelle littérature*, ce qui ne va sans semer des troubles dans la classification parce cette appellation a déjà été canonisée pour la génération précédente à la suite du travail de Sewanou Dabla. Mais comme il arrive souvent dans ce genre de cas, à défaut d'une réponse définitive, le problème s'est réglé de lui-même. La nécessité de nommer ces nouveaux venus, toujours plus nombreux²²³ a fini par imposer postcolonie. Et probablement propulsée par les théories postcoloniales, postcolonie ou post-indépendance s'est mise à se décliner entre aînés et cadets.²²⁴ En outre, il est évident que le malentendu entre Lydie Moudileno et Wabéri réside dans le fait que ce dernier considère la question selon l'axe purement générationnel tel que nous l'avons décrit, Moudileno qui évoque la disparité a déjà franchi une étape.

Comme pour « classique », Il y a un risque certain à identifier une génération d'écrivains par un terme aussi vague que postcolonie. Même si nous ne le prenons que dans son sens chronologique, nous ne pouvons pas affirmer que la fin de la colonisation coïncide avec un changement de l'imaginaire africain. Il est peu probable, qu'une date, aussi importante soit-elle puisse suffire pour faire basculer, rompre avec un modèle existant. La colonisation a été conçue comme un système global qui allait bien au-delà des milieux de pouvoir. Si, avec les indépendances les pouvoirs ont changé, plusieurs autres aspects de la colonisation ont subsisté longtemps après 1960. C'est singulièrement le cas du système scolaire qui n'a connu de véritables réformes que dans les années 70 et dans le contexte littéraire, cela n'est pas négligeable. Il paraît évident également que pour ces enfants des indépendances, la réalité coloniale est encore présente ne serait-ce que dans le milieu familial restreint.

En outre, si nous prenons à la lettre, la postcolonie, comme [ce] qui [est] arrivé [à l'africain] depuis les indépendances,²²⁵ la génération postcoloniale doit être repensé à la lumière de l'histoire des indépendances des différents pays africains. Parce que si en 1960,

²²² CAZENAVE, O. (2003). *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris: L'Harmattan.

²²³ Voir Notre Librairie (2001, Octobre-décembre). Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 146, Nouvelle génération.

²²⁴ DIOP, P.-S. (2007, juillet-Septembre). « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance ». *Cultures-Sud*, n°166. *Nouvelle génération 25 auteurs à découvrir*, pp. 9-18.

²²⁵ MBEMBE, A. (1991). « Domaines de la nuit et autorité onirique dans les maquis du Sud-Cameroun (1955-1958) ». *The Journal of African History*, Vol. 32, pp. 89-121. p. 92.

plusieurs pays africains sont indépendants, cela ne l'est pas pour tous. Le cas du Djibouti étant le plus ennuyeux pour Abdourahman Wabéri dont le pays était encore sous colonie lors de sa naissance. Faut-il rappeler que Djibouti a été indépendant en 1977 ? L'écrivain avait douze ans et, à titre comparatif, Sony Labou Tansi et Monenembo, tous dans la génération précédente, en avaient treize et onze à l'accession de leurs pays à l'indépendance ! Ayant connu l'époque coloniale, Wabéri ne peut logiquement pas faire partie de la génération postcoloniale à laquelle il se rattache implicitement :

les enfants de la postcolonie, sont presque tous, nés après l'année fatidique des décolonisations africaines : 1960 [...] il reste néanmoins vrai que des artistes nés juste avant 1960 [...] peuvent nourrir les mêmes préoccupations que leurs collègues plus jeunes.²²⁶

Comme il est compréhensible, dans cette première définition, ce n'est pas l'année 1960 qui est importante mais bien la « décolonisation » et à ce titre il ne remplit pas la condition primordiale et ne peut bénéficier du flottement d'être né juste avant. Il est certain que Wabéri se sent postcolonial et il l'est incontestablement dans ce cas il convient de procéder différemment pour cette nouvelle génération de l'exil, la génération de la *migrITUDE*, concept lancé par Jacques Chevrier pour désigner ces écrivains africains qui vivent et produisent en diaspora.

La différence majeure entre cette génération est la précédente réside dans le désenchantement. Les enfants de la postcolonie, contrairement à leurs aînés n'ont nourri aucune illusion politique. Ils ont très tôt fait l'expérience de la dictature et des partis uniques. Ils n'ont pas connu l'espoir que les indépendances avaient suscité. Les enfants de la postcolonie sont en réalité une génération sacrifiée qui doit se réaliser comme dit un personnage de Kossi Efoui dans *Fabrique de cérémonies*, la génération de la débrouille. L'exil du désenchantement n'a rien en commun avec celui de la postcolonie, si quelques écrivains comme Kossi Efoui²²⁷ sont arrivés en France après des déboires avec la politique de leur pays d'origine, la plus part des membres de la *quatrième génération*, affirment porter sans complexe une double, voire triple appartenance :

si migration, exil et littérature ont fait cause commune des origines des littératures francophones africaines, cette nouvelle et quatrième génération aura pour pleine mission de faire sien cet étrange œil « *stéréoscopique* » dont parle Salman Rushdie, commun à tous les

²²⁶ WABERI, A. (1998), art. cit. p. 11.

²²⁷ Les motivations du départ ne sont certainement pas les mêmes comme on peut le lire et l'entendre dans une série de conférences organisées par la Bibliothèque Public d'Information, le Centre Georges Pompidou en 2008. Nous écouterons particulièrement le volet sur les raisons du départ. Plusieurs intervenants parlent plus de motivation personnelle que de nécessité : Bibliothèque Publique d'Information, (2008, 12 05). Consulté le 05 10, 2012, sur http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=2956.

exilés et à ceux qui ne sont ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors.²²⁸

A présent, il convient de se demander si cette conscience d'appartenir à un moment spécifique de l'histoire littéraire peut avoir de l'incidence sur les productions d'une période donnée et produire un « courant littéraire » à part entière.

2.3. Y aurait-il une nouvelle esthétique pour chaque génération ?

2.3.1. Le réalisme des « classiques » engagés

Le développement de la littérature après la Seconde guerre mondiale, voit l'essor du roman qui devient également le genre de prédilection pour l'engagement politique. Cette mutation paraît s'accompagner également d'un questionnement sur l'esthétique à adopter. Les littérateurs et les intellectuels africains veulent un langage pour porter les idéaux révolutionnaires qui germent dans les colonies. Dans la nouvelle mission du romancier de porter haut les aspirations des peuples colonisés et de dénoncer la condition coloniale, les écrivains font alors le choix du réalisme. La réalité de la colonisation garderait les écrivains de sombrer dans la pratique d'une littérature qui se réfère à elle-même. Tout en continuant l'œuvre des conteurs traditionnels, les littérateurs confèrent un but de libération à l'écriture et s'interdisent le principe de l'art pour l'art, « bourgeois » et « décadent ». Dans une vision marxisante, le combat des lettres africaines est assimilé aux revendications du prolétariat. Roman et poésie sont mis à contribution pour célébrer ces opprimés qui prennent la parole contre l'impérialisme. Jean-Paul Sartre et sa préface à l'Anthologie de Senghor par exemple confirmera et soutiendra cette démarche libératrice. Dans une exhortation à ces frères de plume du tiers monde, le romancier haïtien Jacques-Stéphen Alexis illustre la position de passeur parole et confirme la nécessité du réalisme. Usant d'une métaphore biblique, il compare alors la littérature du « peuple noir » au vin nouveau devant aller des les « outres neuves », il en appelle aux artistes en ces termes :

artistes nous sommes, et en artistes conscients de la difficulté et de la complexité de l'œuvre d'art, nous devons travailler à dénoncer l'aliénation raciste, colonialiste, impérialiste. Pour ce faire, le réalisme est notre seule chance.²²⁹

Il y a lieu d'entendre dans ces admonestations des relents jdanoviens qui encourageait l'écrivain révolutionnaire, « l'ingénieur des âmes » à prendre le parti du vrai ; à unir dans sa

²²⁸ WABERI, A. (1998), art. cit. pp.14-5.

²²⁹ ALEXIS, J.-S. (1957, avril-mai). « Où va le roman ». *Présence Africaine*, n°13, pp. 81-101. p. 89.

création « la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique [et] la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs... »²³⁰

Ce réalisme d'Alexis ne pourrait pourtant pas être le réalisme socialiste de l'URSS, même si l'écrivain haïtien lui accorde beaucoup de mérite dans le processus de l'élévation d'un peuple et le développement culturel. Il a certainement une autre consonance. Mais il y a forcément lieu de s'interroger sur le contenu qu'Alexis accorde à ce réalisme-là d'autant plus qu'il ajoute, dans sur le même ton de l'exhortation : « élevons les formes artistiques qui vivent chez nous, étudions les formes discursives et le style narratif de nos conteurs populaires, assimilons-nous leurs organons formels, renouvelons-les pour recevoir le message de l'homme noir, etc. »²³¹ La montée du roman coïncide presque automatiquement avec la célébration du réalisme et que le roman réaliste étant toujours perçu comme la meilleure façon d'écrire le réel, il est donc normal que les intellectuels et les écrivains le considèrent comme l'instrument approprié pour porter plus haut les revendications des indigènes contre le système colonial. Ils se saisissent du roman pour sa capacité à être plus proche des faits. On sait par ailleurs que l'écrivain haïtien est préoccupé par une autre forme de réalisme qui ne correspond pas à la définition courante. Il a présenté au congrès international des intellectuels noirs de 1956, une dissertation sur le réalisme merveilleux comme caractéristique de l'expression littéraire haïtienne.²³²

Cela revient donc à dire que le mot doit être évalué autant que la prétendue vision mimétique qui serait sa première caractéristique. Ainsi en revenant sur le mot lui-même, force est de constater que c'est un « terme faussement familier et particulièrement flou dès qu'on s'avise de le regarder de près. »²³³ Il n'est pas facile de parler de réalisme à cause de la difficulté à fixer et définir le réel :

la notion de *réalisme* elle-même est extrêmement problématique parce que la question de savoir si une œuvre artistique est réaliste et si elle représente des situations « typiques », ne peut trouver une réponse que par rapport à une définition particulière (seulement *possible*, pas nécessaire) de la « réalité ». ²³⁴

En tant qu'esthétique, le réalisme est une problématique aussi vieille que la littérature. Il trouve sa place dans tous les débats menés autour des liens entre la pratique de l'écriture et

²³⁰ JDANOV, A. (2004, octobre 21). Discours au premier congrès des écrivains soviétiques (17 août 1934). <http://classiques.chez-alice.fr/staline/jdanov1.pdf>.

²³¹ ALEXIS, J.-S. (1957, avril-mai). art. cit. p. 91.

²³² Voir ALEXIS, J.-S. (1956, Juin-Novembre). « Du réalisme merveilleux des haïtiens ». *Présence Africaine*, n°8-10. *Le 1er Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs. Paris-Sorbonne 19-22 Novembre 1956*, pp. 245-271.

²³³ LARROUX, G. (1995). *Le réalisme. Éléments de critique d'histoire et de poétique*. Paris: Nathan. p. 8.

²³⁴ ZIMA, P. V. (2000). *Manuel de sociocritique*. Paris: L'Harmattan p. 36.

la réalité.²³⁵ Il n'est guère étonnant de retrouver dans les définitions que propose le dictionnaire, aux côtés de l'usage courant et de sa conception littéraire entre autres, le réalisme comme « doctrine platonicienne de la réalité des idées dont les êtres individuels ne sont que le reflet »²³⁶ alors que le sens esthétique du mot n'est apparu qu'au XIX^e siècle.²³⁷ Il désigne alors un mouvement en réaction au romantisme, et s'entend comme une représentation fidèle de la vie. La poétique romanesque consacre la théorie du reflet chère à Stendhal qui définit le roman comme miroir *que l'on promène le long du chemin*. Avec cette nouvelle vision du roman, les aspects de la vie quotidienne retrouvent une place de choix dans les oeuvres littéraires. Les romanciers réalistes mettent en scène des personnages qui avaient été relégués au registre comique ou farcesque. L'analyse d'Auerbach du *Rouge et le Noir* résume l'idée d'un roman réaliste :

les caractères et les attitudes des personnages mis en œuvre ainsi que les relations qu'ils entretiennent entre eux sont donc intimement accordés aux circonstances de l'époque. Les conditions politiques et sociales du temps sont intégrées à l'action d'une manière plus exacte et réaliste que dans aucun roman, et même dans aucune œuvre littéraire antérieure, à l'exception des écrits essentiellement politiques et satiriques. Une œuvre qui situe si logiquement et systématiquement dans l'histoire contemporaine la plus concrète existence, envisagée tragiquement, d'un individu subalterne par son rang social, et qui se développe sur ces prémisses, constitue un fait nouveau et singulièrement important.²³⁸

Ils entendent transposer dans la fiction la réalité humaine dans ses moindres détails. Pour ce faire, les réalistes reprennent et élargissent la mimesis aristotélicienne. Dans *poétique*, Aristote présente la mimesis comme le principe de base de l'art et de la création en posant l'imitation comme dénominateur commun de toutes les pratiques artistiques :

L'épopée, et la pensée tragique comme aussi la comédie, l'art du poète dithyrambique et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations.²³⁹

Cependant, Aristote n'aborde l'imitation que dans son rapport au langage, au matériau du poète. Elle a une valeur essentiellement narratologique que l'on retrouve dans les études sur le discours du récit. Elle procède de l'autonomisation de la parole des personnages par rapport

²³⁵ AUERBACH, E. (1992). *Mimésis. la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard.

²³⁶ Petit Robert.

²³⁷ WATT, I. (1982). Réalisme et forme romanesque. Dans T. TODOROV, *Littérature et réalité* (pp. 11-46). Paris: Seuil: Les critiques associent principalement le terme « réalisme » à l'école réaliste française. « Réalisme » fut apparemment employé pour la première fois comme désignation esthétique en 1835 pour indiquer « la vérité humaine » de Rembrandt en opposition à « l'idéalité poétique » de la peinture néo-classique ; il fut consacré plus tard comme spécifiquement littéraire par la création en 1956 de *Réalisme*, journal édité par Duranty. p. 13.

²³⁸ AUERBACH, (1992). *Op. cit.* p. 543.

²³⁹ ARISTOTE. (1990). *Poétique*. (Mangien, Trad.) Paris: E.B.L./ L.G.F. p. 87.

au poète. Les réalistes quant à eux considèrent la mimesis du point de vue de la conformité à la réalité, elle n'est plus uniquement une affaire de matériau, mais devient celle du contenu. La différence entre ces deux visions est encore plus évidente lorsqu'il s'agit de la vraisemblance. Dans la conception aristotélicienne, elle relève de l'agencement du récit²⁴⁰ et chez les réalistes elle est « l'unité de mesure » du réalisme. Elle devient, dans l'œuvre littéraire, le prolongement de la réalité ; est vraisemblable ce qui peut se rapporter au réel et à la société. Les premiers romanciers africains s'inscrivent dans cette lignée. À ce propos, Anozie déclare :

[...] nous voulons insister sur le fait que le romancier [...] nous présente une image plus exacte ou fondamentalement plus dynamique de la réalité sociale en Afrique, et cela signifie l'adaptation progressive du roman en tant que véhicule de l'empathie disciplinée.²⁴¹

Le « réalisme africain » est-il une invention de la critique ?

Dès ses débuts, le roman africain est essentiellement réaliste. La problématique de l'engagement est postérieure à l'inscription du roman dans une réalité africaine. Les premiers écrivains opèrent, dans le domaine général de l'art africain traditionnel, une entorse à la pratique symboliste de l'art. En effet, les œuvres d'art africain s'illustrent par la représentation allégorique de la réalité, les productions ne sont jamais mimétiques comme le veut la tradition réaliste européenne. L'exemple du statuaire africain, à l'origine du cubisme, témoigne de cette volonté de la médiation métaphorique, même les formes de littérature orale ne sont pas exemptes du caractère suggestif de la représentation. Dans ces conditions, l'attachement au réalisme est perçu comme une assimilation de la technique romanesque issue de l'enseignement colonial. Les écrivains étant de purs produits d'un *climat intellectuel* qui enseignait dans les écoles africaines les textes des grands romanciers français du XIX^e siècle, ont appliqué les recommandations des maîtres et des « classiques ». Le rôle de l'école est si fondamental dans l'éclosion littéraire et romanesque que Georges Balandier qualifie *Force bonté* de Bakari Diallo de « bon devoir d'élève. »

Dans *Réalisme africain*,²⁴² Claire Dehon démontre comment le réalisme, après avoir été un modèle scolaire, est devenu une modalité esthétique nécessaire au développement du roman africain. Succédant au roman colonial, aux récits de voyage pétris d'exotisme,

²⁴⁰ Id. p 98 : Ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité.

²⁴¹ ANOZIE, S. O. (1970). *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le Roman moderne ouest-africain*. Paris: Aubier-Montaigne. p. 16.

²⁴² DEHON, C. (2002). *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique Subsaharienne*. Paris : L'harmattan.

influencés par les études ethnographiques, les premiers romanciers avaient à l'esprit, l'intention de délivrer une véritable image de l'Afrique. *Batouala*, dont le sous-titre est significatif, est un récit que son auteur veut, le plus réaliste et le plus vrai possible. La préface du roman ne laisse aucun doute son caractère documentaire, le livre se veut une description fidèle de la vie indigène dans les colonies. « Ce roman est tout à fait objectif, il ne tâche même pas à expliquer : il constate. Il ne s'indigne pas : il enregistre » clame René Maran.²⁴³

Ce roman comporte, au-delà de cette revendication, toutes les composantes d'une œuvre réaliste, telle que décrites par Auerbach et résumées par Guy Larroux : « une œuvre sérieuse, qui mêle les registres stylistiques qui n'exclut la description d'aucune classe ni d'aucun lieu, qui intègre l'histoire des personnages dans le cours général de l'histoire. »²⁴⁴ René Maran ne se prive pas de reproduire la déformation des mots français par les autochtones, il décrit précisément les groupes humains dont sont issus les protagonistes classé selon une hiérarchie raciale (*les bondjou, les bondjou-voko et les noirs*) ; il nous présente une évocation nostalgique de la période précoloniale, une époque sans *portage, ni caoutchouc*, faite de réjouissance et d'insouciance (« on ne pensait qu'à boire, à dormir, à danser et chevaucher nos femmes ») qui contraste avec la tribulation et l'errance dans laquelle les colons ont jeté les populations autochtones. Le penchant naturaliste et le souci du détail font de ce roman un apparent modèle de réalisme et une première étape du combat idéologique que le réalisme représentera avec les romanciers des années 50.

Toutefois, ce réalisme africain ne se limite pas au domaine de l'observable. Leur vraisemblance dépasse le cadre de la vérité comme expérimentation par les sens. Ainsi sont présentés comme réalistes, les romans qui mêlent le merveilleux à la réalité. Sunday Anozie en dresse plusieurs catégories, conformément à leurs multiples manifestations. Il parle des réalismes « métaphysique », « existentiel » et « psychologique ». Le premier, qui est sans doute le moins réaliste, est lié à l'univers « folklorique plein de fantaisies magique. »²⁴⁵ Cela explique pourquoi Xavier Garnier parle de réalisme dans le cadre d'une étude sur la magie et le roman africain.²⁴⁶ Claire Dehon tente d'expliquer cette relativité du concept réel et par conséquent de cette forme particulière de réalisme par le truchement du conte qui présente déjà ce mélange du

²⁴³ MARAN, R. (1928). *Batouala*. Paris : Editions normay. Pp. 1-2.

²⁴⁴ LARROUX, G. *op cit.* p. 39.

²⁴⁵ ANOZIE, S.O. *op cit.* p. 25.

²⁴⁶ GARNIER, X. (1999). *La magie dans le roman africain*. Paris: P.U.F. Il convient de remarquer la prudence de l'auteur dans le fait d'identifier le réalisme dans les éléments surnaturels. A la fin de son ouvrage il revient sur la nécessaire (re) définition du réel. : Ils [les romanciers] ne pourront pourtant être considéré comme réalistes qu'à condition d'ouvrir la notion de réalité sur ces dimensions invisibles, qui sont la condition de toute représentation. p. 162.

réel et du merveilleux, et que l'on retrouve par ailleurs dans les sociétés africaines. Il n'est pas rare de rencontrer des gens, même instruits, qui expliquent des maladies ou la mort par le surnaturel, par l'intervention de mauvais esprits. Vu sous cet angle, il s'agit bel et bien du réalisme :

même si les contes locaux utilisent ce que la pensée rationnelle appelle du « merveilleux », ils décrivent des conduites et des travers humains, et à l'occasion, ils observent avec soin des détails de la vie courante. De fait, le merveilleux se conçoit seulement en comparaison avec la manière dont une société perçoit la réalité.²⁴⁷

Malgré les multiples formes qu'il a présentées, c'est dans l'engagement que le réalisme africain a trouvé sa plus nette expression. Il a été, comme nous l'avons vu avec les recommandations de J.S. Alexis, le symbole de l'action anticoloniale et l'outil privilégié de l'écrivain porte-parole. Dans l'histoire du roman africain, le réalisme reste associé à cette esthétique du combat et de la dénonciation. Justin Bisanswa, reconnaît cette association tout en entrevoyant la survie, non pas du mouvement réaliste mimétique, mais de son principe premier, le rapport à la réalité :

on doit admettre que cette notion de réalisme [mimétique], qui se confond pour beaucoup, avec celle de l'engagement [elle] est intimement liée à une double histoire, littéraire d'un côté, sociopolitique de l'autre. Elle reste associée à une grande lutte pour la reconnaissance de ses droits humains et à une grande bataille pour l'art. Si le réalisme premier ne survit guère, ses plus hauts enjeux demeurent.²⁴⁸

C'est à travers les représentations du phénomène colonial et de la violence de la colonisation (cfr 2.4) que le modèle réaliste s'est avéré être le plus efficace. Dans la lignée de *Batouala*, le roman de la « contestation » dresse un réquisitoire violent contre le travail de « civilisation ». Les tableaux que les auteurs brossent des colons et des colonisés sont emplis des détails qui se rapprochent le plus possible de la réalité vécue. Tous les romans de cette période qu'ils soient de la veine contestataire ou de formation s'inspirent du réel de ces écrivains. Selon le modèle naturaliste,²⁴⁹ le roman est un document à jeter à la face du colon pour lui renvoyer son mépris.

²⁴⁷ DEHON, C. *Op. cit.* p. 29.

²⁴⁸ BISANSWA, J. (2009). *Roman africain contemporain. Fiction sur la diction de la modernité et du réalisme*. Paris: Honoré Champion. p. 140.

²⁴⁹ DRESDEN, S. (1997). *Extermination et littérature. Les récits de la Shoah*. Paris: Nathan. L'auteur revient sur cet engagement de Zola et son inscription dans le réel scientifique, démontrable : « qu'il y ait pratiquement toujours un mélange de document et de fiction sous une forme ou une autre, cela est sans doute caractéristique de la littérature. Non seulement il existe depuis des décennies toute une « littérature de faits », mais un mouvement très influent s'était développé vers la fin du siècle dernier, qui considérait que l'idéal de l'art romanesque était le document. Dans une série d'article sur l'art du roman, Zola a été l'un des premiers à souligner que ce genre est comparable à l'expérience scientifique et à la même valeur. Les romans serviraient à démontrer la vérité de

Les personnages sont des archétypes de la société coloniale de l'époque écartelés entre le « monde des blancs » et celui des noirs. Le premier représentant globalement la perte ou la mort. *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane illustrent bien la lutte pour les droits fondamentaux menés par ouvriers noirs. Les tensions qui les soulèvent, les contradictions qui les frappent renvoient à des questionnements du moment. *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti offre toutes les caractéristiques d'un roman réaliste par des procédés touchant à la satire, l'auteur présente un monde bipolaire composé des colonisateurs, oppresseurs et des africains, opprimés. Cependant, si l'on regarde de près un roman comme *Batouala* de René Maran, il est aisé de constater qu'il ne répond pas en tout point au canon du réalisme. Il y a dans cette œuvre, un arrière-plan, un travail de suggestion, une construction proprement allégorique. Cette épaisseur qui se cache sous cette littérature de constat (neutre et objectif) pose donc des problèmes pour des découpages en tranches esthétiques.

2.3.2. Les nouvelles écritures ripostent contre le réalisme

On peut se demander ce que représentent les « nouvelles écritures » africaines en termes d'esthétique romanesque. Cet ensemble générique n'est-il pas, comme la plupart des constructions a posteriori, une manière didactique de présenter des productions qui n'ont finalement en commun qu'une période historique déterminée ? Ce poncif,²⁵⁰ pour reprendre le terme de Kasereka Kavwahirehi, ne sert plus qu'à donner une illusion d'homogénéité qui permette au critique de construire un discours sur l'évolution des littératures africaines. S'il se dégage de la période militante un regroupement autour d'un nécessaire, voire salutaire réalisme, celle qui lui fait suite ne se laisse pas appréhender dans une catégorie formelle unique. Sur le plan esthétique en effet, qu'y a-t-il de commun entre la *Vie et demie*, le *Bel immonde* et les *Crapauds-brousse* ? Et pourtant Sony Labou Tansi, Valentin Yves Mudimbe et Tierno Momenembo comptent parmi les écrivains repertoriés sous l'étiquette « nouvelles écritures ». Auraient-elles autre chose à nous révéler que des ruptures thématiques et générationnelles ?

Claire Dehon continue à voir dans les « nouvelles écritures », les manifestations du réalisme, ou à tout le moins d'une nouvelle forme de réalisme. Si cette assertion est tout à fait plausible dans la mesure où il subsiste certains aspects du réalisme dans les romans de l'après

certaines convictions et théories, et ne seraient pas seulement la fiction : ils mériteraient d'être considérés comme des documents qui, à leur façon, pratique une forme de science. » p. 42.

²⁵⁰ KAVWAHIREHI, K. (2009, 10 01). *De la négritude à la migritude, Comptes rendus, Francophonie*. Consulté le 12 5, 2011, sur @analyses: <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=695>.

Indépendance, il n'en demeure pas moins que, si l'on considère la question dans une perspective structurelle où la littérature est le prolongement d'une conscience d'époque, force est de reconnaître que le réalisme reste associé à une époque précise, celle du combat anti-colonial, dans laquelle elle a par ailleurs épuisé ses ressources. De ce fait, il se pourrait qu'il n'y ait plus aucune pertinence pour les nouvelles écritures. D'autant plus que dans les développements du genre même, le roman moderne a pris quelques distances par rapport à l'esthétique réaliste. Les théoriciens du « Nouveau Roman » dont les théoriciens s'en prenaient à ce narrateur balzacien qui connaît tout, à ces personnages que l'on devait camper. Toutes les assises du réalisme ont donc été ébranlées, jusqu'à la fondamentale vraisemblance, l'étalon même de cette esthétique. Barthes rappelle d'ailleurs que le nouveau vraisemblable,

est très différent de l'ancien, car il n'est ni le respect des « lois du genre », ni même leur masque mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression.²⁵¹

Et pour confirmer ce changement d'époque, Mohamadou Kane, au lendemain des indépendances reconnaissait que les nouvelles écritures africaines, celle des indépendances, devaient être portées par de jeunes auteurs qui « n'ont pas épuisé leur talent dans des occupations peu propices à l'éclosion de l'art, ni ruiné leur possibilité dans un réalisme étroit et superficiel. »²⁵² La mise à l'index du réalisme comme projet esthétique entraîne la multiplication de procédés qui ne représente alors que des tendances (Semujanga) différentes selon la sensibilité des auteurs et jamais un mouvement global au sein de ces littératures du « désenchantement ». Dans l'attente d'un nouvel *-isme* pour particulariser les pratiques innovantes, nous ne pouvons qu'en donner quelques traits essentiels.

Une nouvelle conscience linguistique (Les écrivains et la langue française).

L'usage des langues issues de la colonisation a toujours suscité de grands débats au sein des littératures africaines. Durant la période coloniale, les écrivains dans leur grande majorité font preuve d'un conformisme académique à l'égard du français. Il apparaît que le souci primordial de ces écrivains est de montrer qu'ils peuvent avoir la maîtrise du français, l'instrument de la domination. Les déformations rencontrées sont dues, le plus souvent, à une

²⁵¹ BARTHES, R. (1982). « L'effet de réel. » Dans T. TODOROV, *Littérature et réalité* (pp. 81-90). Paris: Seuil. p. 89.

²⁵² KANE, M. (1966, 2e semestre). « L'écrivain africain et son public. » *Présence Africaine*, n° 58, pp. 8-31. p. 9.

intention mimétique, une imitation du français²⁵³ « petit nègre » qu'à la volonté de bousculer la langue et interroger sa capacité à rendre compte des réalités africaines.

C'est précisément cette nouvelle voie qu'ouvre Ahmadou Kourouma, avec *Les soleils des indépendances*. La *malinkinisation* du français, un temps perçu comme une trahison à l'égard de la « bonne langue » s'est avérée être un tournant important dans la poétique romanesque en Afrique francophone. Les travaux de Lise Gauvin, sur la « surconscience linguistique » des écrivains des zones périphériques ont permis de mettre en évidence la pertinence esthétique et idéologique de l'usage d'un multilinguisme assumé. Cette surconscience linguistique, affirme-t-elle, « dévoile le statut d'une littérature, le rapport à la norme auquel elle renvoie et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire. »²⁵⁴

La révolution linguistique amorcée par Kourouma a trouvé des continuateurs parmi les jeunes auteurs des années 70 et 80 qui traduisent le malaise de devoir dire le monde dans une langue trop étroite. Les appels au dépassement, à la *colonisation* (Utams'i) à la *tropicalisation* (Sony) cessent d'être de vœux pieux pour se manifester dans les textes. Ces mots de Sony Labou Tansi ont des accents d'un manifeste pour l'écriture africaine :

je fais éclater mes mots pour exprimer ma tropicalité : écrire mon livre me demandait d'inventer un lexique de mots capables par leur sonorité... de rendre la situation. Il est emmerdant pour un Africain de lire un livre, parce que forcément forme de mort. Il est plus emmerdant encore de le lire en français et il l'est d'avantage de l'écrire dans cette langue, à moins de passer le hic en faisant éclater cette langue frigide qu'est le français, c'est-à-dire en essayant de lui prêter la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital.²⁵⁵

Les phénomènes de « créolisation » des langues européennes se traduisent, dans les textes par une série de marqueurs allant du *code switching* au néologisme selon des principes à la fois classiques, ludiques et éminemment transculturelles. Ces temps nouveaux de l'appropriation linguistique traduisent un « refus, une contestation de l'héritage langagier et littéraire. »²⁵⁶ Les écrivains de cette période ont donc conscience d'appartenir à un univers hétérogène, le multilinguisme est vécu par eux comme un atout. Le français métissé de Williams Sassine, ou d'Henri Lopez est un signe d'une prise de conscience du pouvoir des mots et de l'identité

²⁵³ Cette technique a déjà été éprouvée pour rendre évident les parlers autochtones. Elle est présente chez René Maran (Batouala), chez Mongo Beti (Pauvre Christ), Ahmadou Kourouma, etc.

²⁵⁴ GAUVIN, L. (s.d.). Ecrire en français: le choix linguistique. *Dossiers de la société des gens de Lettres. L'écrivain dans l'espace francophone*. (Cfr <http://www.sgdl.org/la-documentation/les-dossiers/251>, consulté le 13 mars, 2012.)

²⁵⁵ Cité par NGAL, G. (1994). *Création et rupture*. p. 54.

²⁵⁶ Ibidem. p. 71.

trouble de l'écrivain africain au lendemain de l'indépendance. Depuis les *Soleils* de Kourouma, la critique a appris à développer une sensibilité particulière à cette langue, plus tout à fait européenne et pas entièrement africaine à l'image de ces anciens colonisés pris dans cette « aventure ambiguë ». Cette « écriture nouvelle » faite de néologisme et d'agression volontaire sur cette langue, legs de la colonisation marque en définitive une volonté de créer de nouvelles références culturelles et artistiques à l'intérieur même de la francophonie.

Le retentissement de cette mutinerie dans le peloton africain est désormais évident dans l'histoire des littératures africaines et fait de la période de désillusion un moment de rupture à tous les niveaux de l'appareil littéraire : sur le plan générationnel, en ce qui concerne l'esthétique, et le rapport à la langue mais aussi au niveau structurel. Cette volonté de transformation se répercute également sur les récits et la manière de les conduire parce qu'on voit apparaître de nouvelles instances narratives.

De nouvelles instances narratives

Le nouveau langage porte en lui les germes d'une nouvelle pratique du roman, la déstructuration de la langue préfigure celle de la composition romanesque. Apparaissent alors des personnages d'un genre nouveau qui se meuvent dans un univers spatio-temporel des plus confus. Parmi ces personnages inédits émerge tout particulièrement la figure du « guide » (nous allons voir dans la suite qu'elle a quasiment disparu dans les dernières productions romanesques), tyran sanguinaire qui affame et terrorise le peuple. Sa présence dans la plupart des romans de cette période marque véritablement le passage du roman social vers le roman politique. Ces personnages ubuesques, extravagants investissent l'imaginaire et le paysage romanesque. On ne cite plus en exemple la dynastie des « guides Providentiels » dont les répliques ont germé chez les romanciers des années 80 et 90. *Le jeune homme de sable* (W. Sassine, Présence Africaine, 1979), le bouillonnant Oumarou est aux prises avec un guide ubuesque et féroce ; *Le pleurer-rire* (H. Lopez), raconte la dramatique et drôle histoire Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé qui prend les rênes du pouvoir et exerce un régime totalitaire dans une dérive absolue. Madiama, autre avatar du guide : parvenu aux fonctions de Président de la République, l'ancien militant syndicaliste se laisse enivrer par le pouvoir au point d'oublier ses premiers engagements et de s'entourer du titre creux de Père de la Nation. Dans un roman confessionnel, Aminata Sow Fall met en scène l'*Ex père de la nation* (L'Harmattan, 1987) qui analyse, du fond de sa cellule, avec une lucidité retrouvée les arcanes du pouvoir qu'il a exercé jusqu'à sa perte. Durant toute la période de la première génération post-indépendance, le dictateur impose sa présence dans l'univers romanesque ouvrant ainsi

la voie au « roman de la dictature »

Réelles et/ou fictives, ces dictatures agissent de la même manière aussi bien dans les romans que dans la vie des écrivains. Les privations de liberté à l'intérieur des romans le sont également dans la vie des écrivains comme nous l'avons vu précédemment. Les littérateurs, comme leurs personnages, sont par conséquent obligés de jouer entre les lignes de la censure. Sur ce chemin, il y a en premier lieu, la disparition de toute référentialité toponymique. Si Camara Laye racontait volontiers les histoires se déroulant à Conakry, ou Sembene Ousmane à Dakar, à Tiaroye, etc, les romanciers de la ruse, déplacent leurs récits dans des lieux aussi mythiques qu'incertains. *Le jeune homme de sable* de Williams Sassine est un exemple fort de décentrement et déplacement, on ne saurait voir ou s'arrêter les choses. Exactement comme le rêve de l'Incipit, tout y est fluctuant et des pays tout entiers prennent des noms étranges et parfois éphémères (Katamalanasia- Katamala-). Dans ces pays fictifs, des villes sont des prisons à ciel ouvert d'où les habitants ne peuvent s'échapper que par la mort. Les palais des guides sont à la fois des prisons et des salles de torture. Cette brouille du toponyme donne aux écrivains la liberté de création et de ton acquise avec la libération de la langue. Le temporel n'est pas en reste. Dans *la Vie et demie*, par exemple, après avoir raconté une histoire qui se situait dans un « pays africain » après la colonisation, s'achève dans une sorte de mythes des origines, bien avant la colonisation, bien avant la fondation des nations africaines, les mouches de Jean Calcium ont creusé des trous d'où naquirent le Nil.

Ces stratégies d'esquive et de camouflage sont autant de nouvelles pratiques discursives qui confirment le passage vers une nouvelle ère et déjouent les pièges du réalisme. Cette démarche qui consiste non à

brouiller les systèmes de référence du nommé mais d'en faire le signifié à la fois d'un "ici" et d'un "là-bas", d'un partout et d'un nulle part, trouvera un écho bien favorable chez les écrivains de la postcolonie qui vident le signifiant de toute portée.²⁵⁷

2.3.3. Le roman africain aux prises avec l'ère postmoderne ?

Le roman africain contemporain est de plus en plus étudié sous l'angle du postmodernisme. Longtemps absente des discours critiques, cette notion sert à désigner les

²⁵⁷ GBANOU, S. K. (2006). « La traversée des signes: roman africain et renouvellement du discours. » *Revue de l'Université de Moncton*, Vol 37, n°1, pp. 39-66. p. 55.

novations perçues depuis sa « désaffection vis-à-vis du réalisme. »²⁵⁸ L'enthousiasme de la critique africaniste est perceptible dans récent ouvrage qui fait le point sur le postmodernisme dans le roman africain.²⁵⁹ D'emblée, ce livre, comme on peut bien attendre des premiers travaux sur une notion bien particulière et jamais explorée, ne semble pas discuter l'inscription du roman africain dans le postmodernisme. Elle n'est pas hypothèse mais bien une donnée réelle dont il faudrait évaluer les formes, définir les enjeux et envisager les perspectives.

Cette assurance peut avoir deux explications : Tout d'abord, ce livre peut être envisagé comme une synthèse de tous les travaux qui existent sur la question, il se veut un bilan d'une activité critique éparpillée²⁶⁰ dont celle d'Adama Coulibaly qui, dans son introduction, dresse un parcours historique de l'utilisation du postmodernisme en critique africaniste. En second lieu, cette affirmation catégorique peut cacher un problème terminologique comme le souligne le même Adama Coulibaly dans un article intitulé *Les conditions postmodernes du roman d'Afrique noire francophone*. L'auteur se demande si « ce que l'on nomme postmoderne n'est pas ce que l'Afrique faisait depuis toujours sans le savoir. »²⁶¹ Cette hypothèse (entre guillemets dans le texte) nous impose une épistémologie du postmodernisme d'autant plus que dans les contributions qui composent l'ouvrage *Bilan et perspective du postmoderne* dans le roman africain, il n'y a pas de différence majeure entre les « esthétiques du renouveau » (de Dabla par exemple) et les « écritures postmodernes » : ni dans le corpus – mis à part Alain Mabanckou et Sami Tchak les autres (Rachid Boudjedra, Henri Lopez, Ken Bugul, Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma) figurent régulièrement dans les classifications – ni dans les thématiques (la sexualité, la mort, etc) et encore moins dans les pratiques textuelles qui mêlent oralité et écriture.

Envisager que les romanciers africains étaient déjà postmodernes ne revient-il pas à ruiner les assises du postmodernisme et se ranger aux côtés d'Habermas et de Meschonnic qui militent pour la sortie du postmodernisme ?²⁶² D'un point de vue méthodologique, avant de parler du postmodernisme comme *dépassement de l'avant-garde moderne*, ne valait-il pas

²⁵⁸ CHEVRIER, J. (1984). *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin. p. 151.

²⁵⁹ ATCHA, P. A., COULIBALY, A., & TRO DEHO, R. (Eds), (2011). *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*. Paris: L'Harmattan.

²⁶⁰ Nous pouvons citer quelques thèses : Adama COULIBALY (université de Cocody-Abidjan, 2007), Carmen HUSTI-LABOYE (Université de Limoge, 2007), Thierno Dia TOURE, *Modernité et postmodernité dans les écritures de violence...* (Lyon II, 2010).

²⁶¹ COULIBAY, A. (2009). « Les conditions postmodernes du roman d'Afrique noire francophone. » Dans D. MIRCÉA, & S. ELENA-BRANDUS (Eds), *Méridien critique, Annales de l'Université Stefan Cel Mare, Série Philologie, B. Littérature, Tome XV, N°1* (pp. 63-83). Suceava, Roumanie: Université de Suceava, p. 64.

²⁶² MESCHONNIC, H. (2009). *Pour sortir du postmoderne*. Paris: Klincksieck.

mieux tabler sur ce que pourrait être le roman africain moderne ? A moins de ne considérer le postmodernisme comme l'instant de rupture qui précède le modernisme, ce qui revient à le placer non pas "après" selon l'étymologie même du préfixe "post" mais paradoxalement avant. Sémir Badir parle de « la modernité à son état naissant, la modernité avant la tradition de la modernité. »²⁶³ Quel que soit le point de vue qui sera pris en compte, il est impérieux de circonscrire la "modernité littéraire africaine".

Selon toute vraisemblance, le roman africain moderne renvoie à la désillusion pour ce qui est de l'aspect générationnel et au moment de *l'incertitude* pour le point de vue esthétique. Pour Thierno Dia Toure, la modernité doit être envisagée dans son caractère subversif. C'est ainsi qu'il présente la modernité du roman africain comme suit :

par rapport à la modernité hexagonale où la rupture formelle est un trait imprescriptible, et au regard de son énonciation singulière, le dispositif moderne du roman africain francophone procède par « ambigüité narrative ». Celle-ci suppose un déchiffrement des innovations esthétiques en train de se jouer dans l'entre-deux que constitue un dire, tantôt soumis à une « sommation » référentielle, tantôt infléchi par une velléité auctoriale de s'affranchir de ce carcan, notamment par la transgression des normes linguistiques et langagières. (...) La violence du texte s'érige en une poétique, sinon constitutive, du moins indissociable, de la modernité littéraire africaine. [...] Elle atteint sa maturité dans les années 1970-1980, période faste coïncidant avec l'amertume profonde née des *Soleils des indépendances* [...]. La narration africaine moderne s'adonne, particulièrement, à la transgression des normes linguistiques, des conventions langagières, des modes de composition et des modèles scripturaires qui régissent la codification générique du roman. Il s'agit, désormais, d'introduire la création littéraire à l'invention de procédés esthétiques susceptibles, davantage par le signifiant que par le signifié, de rendre compte d'une fiction.²⁶⁴

Les passages soulignés nous renvoient aux deux tendances que nous avons relevées au point précédent à savoir *la nouvelle conscience linguistique* et les *nouvelles instances narratives*. Ils nous permettent donc de circonscrire la modernité avant de tracer le portrait de la postmodernité.

Dans une étude sur la critique interculturelle, l'universitaire allemand, Hans Jurgen Lusebrink introduit le postmodernisme dans les littératures nées des contacts avec les « Autres ». Son propos n'entend pas énoncer une poétique postmoderne mais plutôt une condition du postmodernisme. Il identifie trois « tendances apparemment contradictoires et très divergentes » à la base de la postmodernité littéraire et culturelle :

²⁶³ BADIR, S. (1999). « Histoire littéraire et postmodernité. » Dans J. BAETENS, & D. VIART (Eds), *Ecritures contemporaines 2. États du roman contemporain*. Actes du colloque de Calaceite. Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996 (pp. 241-264). Paris-Caen: Lettres modernes Minard. p. 250.

²⁶⁴ TOURE, T. D. (2010). *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*. [Thèse de doctorat]. Lyon: Université Lumière Lyon II. p. 12. (Je souligne)

la globalisation des formes de culture de masse, et des images stéréotypées de l'Autre qu'elles véhiculent, d'une part, la prise de parole ethnique des Autres et enfin la genèse d'une culture métissée et plurielle.²⁶⁵

Or, tous ces éléments, à l'exception notable de la « globalisation » ont tous déjà été invoqués pour les deux courants précédents que nous nommerons désormais « réaliste » et « moderniste ». Vue sous cet angle, la postmodernité serait, ni plus ni moins, qu'une ouverture du local sur le global. Parler du postmodernisme dans les littératures africaines n'est en fin de compte qu'une manière d'affirmer que celles-ci « se rattachent bien à la culture mondiale » ; elles ne sont pas à la remorque parce qu'elles suivent bien les dernières modes théoriques selon la nouvelle logique mercantile :

toujours régies par la dernière mode et des aspirations idéologiques de plus en plus éphémères, les théories de la littérature apparaissent, surtout à l'heure actuelle, comme des produits d'une culture commercialisée dans laquelle les lois du marché semblent dicter la concaténation de nos pensées. La sociologie et la sémiologie ont dû céder le pas à des courants plus puissants au niveau commercial et politique comme la déconstruction, le féminisme et le postmodernisme.²⁶⁶

Dans son ensemble, le corpus littéraire africain se fait écho de toutes les polémiques et les contradictions²⁶⁷ autour du moderne et du postmoderne. La valeur esthétique du postmoderne paraît bien hypothétique et nous force à y voir plus une construction idéologique qu'une réelle subversion des formes. A propos, Sémir Badir considère que le postmodernisme littéraire se manifeste au-delà des esthétiques et thématiques. Il affirme que la dimension postmoderne n'aura pas

comme premier effet de bouleverser ni l'esthétique ni les thématiques de la littérature, mais bien plus sûrement, elle aura pour nécessité de modifier complètement le rapport de la littérature à tous ses agents que ce soient les producteurs (ceux que la modernité à appeler les "écrivains"), les produits ou les lecteurs.²⁶⁸

Se pose alors la question de savoir où trouver le postmodernisme ? « Partout et nulle part » répond Sémir Badir, à condition d'en repérer les "indices". La globalisation des formes dont parle Hans-Jürgen Lüsebrink en est un. Prise comme norme du postmoderne, il y a lieu de confronter la production littéraire africaine à la production internationale ainsi pourrions-nous établir des convergences ou des divergences formelles entre les productions africaines et

²⁶⁵ LÜSEBRINK, H.-J. (1996). « La perception de l'Autre : jalons pour une critique littéraire interculturelle. » *Tangence*, n° 51, pp. 51-66. p. 65.

²⁶⁶ ZIMA, P. V. (2003). *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*. Paris : L'Harmattan. p.7.

²⁶⁷ COMPAGON, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil. Notamment le dernier chapitre qui fait l'historique de la pensée postmoderne et ses déplacements à travers les arts.

²⁶⁸ BADIR, S. *op. cit.*, p. 256.

celles d'autres aires culturelles. Dans cette perspective, le « réalisme magique » (modèle postmoderne d'Amérique latine) peut être considéré comme un élément postmoderne parce qu'il permet de rapprocher des écrivains de tous bords : les latino-américains, avec en tête de liste les célèbres Alejo Carpentier et Gabriel Garcia Marquez, théoriciens et esthètes de cette mode qui a été « reprise » par Salman Rushdie, par les écrivains afro-américains²⁶⁹ et bien entendu les auteurs africains comme Ben Okri, Sony Labou Tansi ou encore Tierno Monémbo. De fait, la condition postmoderne du roman africain, proviendrait non pas d'une étude historique et généalogique des formes littéraires africaines mais plutôt d'une mise en perspective des esthétiques mondiales ; les manifestations du postmodernisme qui se nomment « fragmentaire », « incrédulité à l'égard du métarécit », « autofiction » sont des expressions d'une *world literature* dont « les canons institutionnels postulent, à l'arrière-plan de la création littéraire, une forme et un projet littéraire en accord avec les intérêts d'un lecteur universel. »²⁷⁰

En ce qui concerne les écritures de violence, nous pourrions nous demander si la tendance actuelle qui consiste à dire la violence dans une apparente mise à distance, une bonhomie est à inscrire dans une postmodernité. Si l'on considère des romans comme *Syngué Sabour*, *Pierre de patience*, *Les bienveillantes*, ou *Notre dame du Nil*, nous pouvons tracer une « tendance » commune à ces romans qui abordent plus ou moins par le même prisme des événements totalement étrangers, sans liens apparents. Il n'y a effectivement rien de commun entre la patiente souffrance d'une femme à Kaboul, au milieu des bombardements et d'une maison en ruines ; un ancien SS, fier des services qu'il a rendu à sa patrie, convaincu du bien-fondé de ses actes et de jeunes femmes nourries de haine dans un couvent au Rwanda. Rien de commun si ce n'est la façon d'explorer la déchéance humaine, l'insignifiance qui mène au chaos. De sorte que cet affleurement du chaos, ce goût pour la déstructuration des récits, ce désordre identitaire qui frappe les personnages et les textes des romanciers de la postcolonie sont autant de marques de ce postmodernisme. Celui-ci réunit de tous les post -conflit, -déflagration, -exil, -événement, -traumatisme, etc. Nous pouvons à ce niveau représenter les choses via l'opposition événement et avènement. Parce qu'à regarder de près, les romans de Sami Tchak, de Kossi Efoui, Waberi, Ananissoh ou Edem, ont en commun de se situer tous dans un univers ultérieur à la « grande déflagration » (*Fabrique de cérémonies*) aux

²⁶⁹ Voir LE FUSTEC, C. (16, mai 2012). *Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? Regard sur la littérature africaine américaine*. Consulté le juillet 2012, 11, sur Amerika: <http://amerika.revues.org/1164>

²⁷⁰ GBANOU, S. (2004). « Le fragmentaire dans le roman francophone africain. » *Tangence*, n° 75, pp. 83-105. p. 105.

évènements (*Lisahohé, La polka*) etc. Nous avons ainsi des textes qui s'en tiennent à ce qui découle, des auteurs qui analyse après coup, une violence achevée. Dans cette optique, on voit que le génocide Rwandais marque un tournant décisif parce qu'il introduit comme, toutes phases historiques importantes, une nouvelle chronologie sous le signe de la destruction, de l'autodestruction. Patrice Nganang écrit :

on ne peut plus écrire aujourd'hui en Afrique, comme si le génocide de 1994 au Rwanda n'avait jamais eu lieu. Pas parce que la temporalité, et avec elle l'histoire, ne connaissent pas la régression. Le génocide qui eut lieu dans les Grands lacs en 1994 n'est pas seulement la cumulation sur le continent africain du temps de la violence [...] il est aussi le symbole d'une idée qui désormais fait corps avec la terre africaine : *l'extermination de masse perpétrée par des Africains sur les africains.*²⁷¹

L'auteur affirme sous forme d'une impérieuse recommandation que l'esthétique littéraire africaine est entrée dans une nouvelle phase :

s'il nous est possible de dire en effet, qu'après le Rwanda, rien ne peut plus être comme avant, c'est bien une manière d'affirmer que nous ne pouvons plus qu'être différents de nos aînés. Et c'est le Rwanda qui nous en donne l'obligation. Oui, le Rwanda est cela qui tient lieu de philosophème de notre temps, il est notre ferment.²⁷²

De ce drame, pas seulement un drame africain, mais incontestablement une tragédie humaine, aux dires de Kossi Efoui, naît cette littérature éclatée, bancal, un recyclage permanent des formes et des styles dans des romans ou la fable tranquille laisse place aux questionnements permanent sur l'identité, l'écriture et la violence.

²⁷¹ NGANANG, P. (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*. p. 24.

²⁷² Ibidem. p. 27.

2.4. La violence, cet inchangé du roman africain

2.4.1. Les écritures de violence, une tradition littéraire africaine ?

La violence est une donnée courante non seulement en littérature mais aussi dans toutes les autres expressions artistiques africaines. Elle occupe une large place sous des formes variées dans toute la production romanesque contemporaine mais également dans les arts plastiques, les arts de spectacle et dans l'essai. Nous pouvons évoquer, la « succès story » de la peintre kenyane Wangechi Mutu dont les toiles figurent « la condition traumatique d'un corps ravagé, constamment exposé à l'isolement et à une implacable vulnérabilité. »²⁷³ Après un succès nord-américain où elle a exposée dans les plus fameuses galeries, la plasticienne est régulièrement invitée dans les festivals européens et son travail axé sur la « violence faite à la femme » remporte une renommée toujours plus grande.

Dans les arts de spectacle, nous mentionnerons l'exemple de Dieudonné Niangouna, un des représentants des nouvelles *dramaturgies contemporaines de la violence*²⁷⁴, qui sera associé au metteur en scène Stanislas Nordey, lors du dernier festival d'Avignon. Sa dernière œuvre, le *Socle des vertiges* (Les solitaires intempestifs, 2011) est une réécriture violente de l'histoire de l'Afrique avec son cortège de mort, le tout servi par un langage extrêmement cru, et éruptif. Le cinéma n'est pas en reste : l'autorité de Sembene Ousmane qui a poursuivi dans le septième art son engagement politique et culturel visant la libération de l'Africain ne voile pas les productions plus récentes, œuvres des cinéastes comme Dany Kouyaté, Cheikh Oumar Sissokho ou Sokhna Amar et dont la violence est relevée dans une étude de R'Kia Laroui.²⁷⁵

A toute cette production culturelle, s'ajoutent des reportages, des enquêtes journalistiques qui parlent d'un continent soumis à la violence et à la misère. Un des exemples les plus retentissants reste le très contesté *Négrologie. Pourquoi l'Afrique meurt* de Stephen Smith, sorti en 2003 et réédité cette année même en format poche chez Fayard.²⁷⁶ Ayant connu une réception favorable et des distinctions honorifiques, dont le prix du meilleur essai de France télévision en 2004, le livre de Smith a soulevé de violentes attaques. L'association

²⁷³ (s.d.). Consulté le 6 20, 2012, sur <http://www.latriennale.org/fr/artistes/wangechi-mutu>

²⁷⁴ GBOUABLÉ, E. (2007). Sony Labou Tansi, ancêtre des dramaturgies contemporaines de la violence. Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER (Eds), *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007. (pp. 99-106). Paris: L'Harmattan.

²⁷⁵ LAROUÏ, R. (2011). « De la violence et des espaces carcéraux dans *Sia*, le rêve du python de Dany Kouyaté, *Guimba*, un tyran, une époque de Cheikh Oumar Sissokho et *Pourquoi?* de Sokhna Amar. » Dans J. K. BISANSWA, & K. KAVWAHIREHI (Eds), *Dire le social dans le roman francophone contemporain* (pp. 129-157). Paris: Honoré Champion.

²⁷⁶ SMITH, S. (2012). *Négrologie : pourquoi l'Afrique se meurt*. Paris: Fayard-Pluriel.

« Survie » a, par l'entremise de Boubacar Boris Diop, Odile Tobner et François-Xavier Verschave, diligenté un livre qui soulignait l'incohérence, voire l'imposture de Stephen Smith.²⁷⁷

Pour revenir au roman, les textes les plus en vue des auteurs de la dernière génération sont dans cette mouvance et quasiment tous les récits font la part belle au massacre, à la destruction, aux meurtres, à la misère, etc. Les succès éditoriaux et/ou critique (journalistique, universitaire) de Sami Tchak, de Léonora Miano, Wilfried Nsonde ou Patrice Nganang confirment cette récurrence.

Dans son premier roman, *L'intérieur de la nuit* (Plon, 2005), Léonora Miano raconte la sanglante prise d'otage d'un village par un groupe de miliciens intégristes et cruels qui exercent sur la population apeurée toute formes d'atrocités avant d'imposer le crime absolu (présenté comme fondateur) un sacrifice humain particulièrement violent au cours duquel un enfant est tué, dépecé et cannibalisé, le tout devant l'impuissance des membres de cette communauté. Le criminel dépeceur est aussi un agent de police sous la plume joueuse de Patrice Nganang. Dans *L'invention du beau regard* (Gallimard, continent noir, 2005) l'écrivain et militant camerounais met en en texte un presque retraité qui, après 30 ans de service, diligente une ultime investigation pour sauver sa propre vie qui pend désormais au bout d'une phrase signé « Innocent ». Dans cette enquête que le narrateur présente sous forme hypothétique, le vice commissaire Débonnaire Eloundou se démène impuissamment pour prendre de vitesse les fantômes de son passé, il en arrive même à commettre un horrible crime sur une prostituée qu'il soupçonne d'être à l'origine de la menace fantôme. S'apercevant de la perte de son emprise sur son environnement et voulant masquer son crime survenu la seule fois qu'il a usé de son arme, il entreprend de découper sa victime et la met, en guise de couronnement, sur tous ses forfaits des trente années au cours desquels il avait arrêté de penser. Nous pouvons prendre appui sur n'importe quel texte de ces dernières années pour confirmer que la littérature africaine est peuplée, comme les souvenirs de Sambo dans *Rose Déluge*, d'Edem Awumey, de figures inquiétantes et de violence permanente. Mais cette présence n'est pas une réalité propre au roman africain contemporain. En effet, celles qui apparaissent de plus en plus comme une catégorie critique pour les littératures africaines, les bien-nommées « écritures de violence » existent en littérature africaine depuis fort longtemps. Aussi loin que l'on puisse remonter dans l'histoire littéraire, cette thématique a toujours été au cœur des œuvres de la plupart d'écrivains africains.

²⁷⁷ DIOP, B. B., TOBNER, O., & VERSCHAVE, F.-X. (2005). *Nérophobie*. Paris: Les Arènes.

Les cadets de la postcolonie, malgré l'apparente querelle qui les oppose aux anciens, marchent indéniablement sur les traces de leurs illustres prédécesseurs. Les romans des années 50, ceux de l'engagement, ont fait de la violence colonialiste leur sujet de prédilection. Eux-mêmes s'inscrivaient dans la droite ligne de *Batouala* qui avait ouvert la voie à la littérature comme point d'observation de la réalité coloniale et des violences qui s'exerçaient en Afrique Equatoriale. Les ruptures à répétition, les renouvellements et les hérésies n'effacent pas la représentation de la violence qui apparaît ici comme un trait d'union intergénérationnel. Les guerres, la folie, la misère, l'emprisonnement, le meurtre, etc. autant de visages que prend cette violence qui se manifeste au-delà des sphères esthétiques et des engagements d'écrivains. Le cortège des conflits d'après les Indépendances trouve incontestablement son origine dans des pratiques d'écriture historiquement marquées. Il semble en effet que deux facteurs au moins puissent expliquer la prévalence de la violence dans les textes africains. Nous nous intéresserons pour commencer à l'urgence comme moteur de l'écriture,²⁷⁸ avant de nous tourner vers un aspect plus sociétal et historique, le traumatisme historique.

Littérature de l'urgence

Le contenu du roman africain est inséparable des conditions qui ont présidé à sa naissance. Les mots "génie" et "accident"²⁷⁹ qui sont à la base de la naissance du genre romanesque ont, en Afrique, une consonance particulière. La fiction africaine francophone porte les stigmates de la Grande Histoire et ne peut éluder les relations tragiques entre l'Afrique et l'Occident. Puisque c'est de cette rencontre que le genre romanesque a vu le jour, il est donc normal que le roman garde les stigmates de cette violente confrontation. Les relations entre l'Afrique et l'Europe ont été durablement marquées par les effroyables heurts dont on a trace dans les romans. Pour Amadou Kone, l'émergence du genre romanesque est directement liée à deux épisodes douloureux et violents dont les conséquences continuent à se faire ressentir dans les sociétés actuelles en Afrique même et dans toute la diaspora négro-africaine. Voici comment le chercheur présente les choses : « pour que le roman naisse en Afrique, il a fallu que le contexte se prête à cette naissance, que l'Afrique connaisse la Traite

²⁷⁸ Ici, il y a lieu de faire la liaison avec le mouvement des intellectuels algériens face au radicalisme et au fondamentalisme religieux.

²⁷⁹ WATT, I. (1982). Réalisme et forme romanesque. Dans T. TODOROV (Ed.), *Littérature et réalité* (pp. 11-46). Paris: Seuil. p. 11.

des esclaves et la colonisation européenne. »²⁸⁰

De par ce contexte dont la plus grande violence a sans doute été celle de nier l'humanité de l'homme noir, esclave puis colonisé, la littérature est très vite devenue un acte de réhabilitation et de résistance. Les premiers écrivains, acceptant, par consentement ou par contrainte l'idéologie coloniale prouvent l'efficacité du système assimilationniste et civilisationniste. Mais par la suite, comme nous l'avons signalé, la littérature s'est constituée en mouvement de lutte pour la libération. Dans cette quête de la libération, la fonction idéologique était prépondérante parce qu'elle se voulait le contrepoids d'une logique de domination et d'asservissement. Concrètement, les écrivains visaient à déconstruire les postulats qui ont abouti à l'assujettissement de tout un peuple, ils se voulaient le plus proche possible des sociétés dominées, ancrées dans la réalité des « indigènes ». Du fait de cet ancrage idéologique et social, la littérature a emprunté les mêmes procédés violents pour répondre aux attaques que les dominateurs ont perpétré sur l'humanité, les valeurs, et les cultures des africains. Sur cette voie de la libération, la violence a parfois été la seule alternative, comme l'explique Frantz Fanon qui aborde cette question chez le colonisé. Il explique dans *Les damnés de la terre*, que la prise de conscience de l'état dominé s'accompagne toujours d'un mouvement de révolte parfois suicidaire et le recours à la violence reste l'unique moyen d'arriver à un résultat probant :

qu'est-ce donc en réalité que cette violence ? [...] c'est l'intuition qu'ont les masses colonisées que leur libération doit se faire, et ne peut se faire que par la force. Par quelle aberration de l'esprit ces hommes sans technique, affamés et affaiblis, non rompus aux méthodes d'organisation, en arrivent-ils, face à la puissance économique et militaire de l'occupant, à croire que seule la violence pourra les libérer ?²⁸¹

Par un mécanisme de réciprocité proportionnelle entre les violences subies et les violences restituées, les colonisés intègrent les préceptes des dominateurs pour les utiliser contre eux. Frantz Fanon confirme cette équation d'une violence équitable dans le monde colonisé : « le développement de la violence au sein du peuple colonisé sera proportionnel à la violence exercée par le régime colonial contesté. »²⁸² Les textes littéraires ont servi à mettre en jeu ces luttes du colonisé et les violences du colonisateur. L'exemple de l'engagement des poètes de la *Négritude* le marque bien. Ce mouvement s'est attaché à opérer cette réhabilitation du peuple noir en s'attaquant aux thèses qui ont servi à justifier l'entreprise d'oppression des européens sur les peuples africains. Senghor dont l'approche est moins

²⁸⁰ KONE, A. (1993). *Des textes oraux au roman moderne. Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt: Verlag für interkulturelle Kommunikation. pp. 24-5.

²⁸¹ FANON, F. (2002). *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte. p. 72.

²⁸² Ibidem p. 82.

belliqueuse que celle de Fanon, écrit :

les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n'avions, estimaient-ils, rien inventé, rien créé, ni sculpté, ni peint, ni chanté... Pour asseoir notre révolution efficace, il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation, et affirmer notre être, c'est-à-dire notre négritude.²⁸³

Aussi, les intellectuels ont-ils mis de l'ardeur à combattre les conceptions européens sur l'histoire, la civilisation, la barbarie, la supériorité, l'exotisme primaire. La réciprocité proportionnelle s'est étendue jusque dans les luttes idéologiques où s'opposaient les visions du monde essentialistes à la fois chez les Européens et les Négro-africains. Jean-Paul Sartre n'hésite pas à qualifier la Négritude de « racisme antiraciste » alors que Léopold Sédar Senghor proclamait dans un aphorisme à la fois célèbre et controversé que l' « émotion [était] nègre comme la raison hellène. » Le *Discours sur le colonialisme* de Césaire participe également de la même idée visant à briser les assises de la civilisation occidentale *indéfendable* qui s'est décrédibilisée par les atrocités qu'elle a commises dans l'Histoire. Il entend donc révéler tous les mensonges, les dissimulations qui ont servi de socle pour asseoir la suprématie occidentale :

on peut tuer en Indochine, torturer à Madagascar, emprisonner en Afrique noire, sévir aux Antilles. Les colonisés savent désormais qu'ils ont sur les colonialistes un avantage. Ils savent que leur « maîtres » provisoires mentent. Donc les maîtres sont faibles. Et puisque aujourd'hui il m'est demandé de parler de la civilisation, allons droit au mensonge principal à partir duquel prolifèrent tous les autres.²⁸⁴

La littérature africaine ne saurait être abordée sans cette inscription dans l'urgence. De tout temps, elle est liée aux conditions socio-historiques que traversait le continent. Cette tradition de l'écriture de la violence, et celle d'être au plus près et le plus vite possible en accord avec une réalité sociale, se confondent dans la production littéraire de ces dernières années. Dès lors, il s'est instauré une tradition de dire l'urgence : pendant toute la durée de la colonisation, par exemple, le littéraire s'est employé à décrier la domination. Après les Indépendances, les hommes de lettres ne dirigeront leur propos contre les guerres, les pouvoirs tortionnaires et anti démocratiques. Ils ne se ménageront pas pour mettre le doigt sur l'échec des espoirs suscités par les indépendances, la déroute des idéaux de justice, d'égalité et de paix auxquels les peuples aspiraient. Nous retrouvons chez Patrice Nganang, l'idée d'une littérature qui procède de l'urgence et de la violence du présent :

²⁸³ Senghor cité dans KESTELOOT, L. (1971). *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles: Editions de l'Institut de sociologie/ULB.

²⁸⁴ CÉSAIRE, A. (2004). *Discours sur le colonialisme. Suivi du discours sur la négritude*. Paris: Présence Africaine. p. 8.

la littérature répond aux questions des rues certes : aux pulsations de l'idée. Or en ce qui concerne l'Afrique, les réponses les plus urgentes aujourd'hui sont celle relatives à la violence : la violence même de l'histoire africaine. L'urgence de ces réponses est liée au fait que les Africains ne seront sortis de la nuit coloniale que pour se réveiller dans un matin de la dépossession.²⁸⁵

Par ailleurs, la notion même notion d'urgence, très en vogue dans le milieu des organismes humanitaires, désigne une mise en place rapide d'un dispositif humanitaire destiné à pallier les manques les plus élémentaires dans des situations extrêmement préoccupantes : l'érection des tentes pour des réfugiés, l'aide alimentaire, l'évacuation, les corridors de sécurité, etc. Ce sont des opérations à la fois philanthropiques et très médiatisées. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'initiative *Ecrire pour devoir de mémoire* qui participe de cet effort de solidarité *post-catastrophe*.

Cette "expédition" menée par Nocky Djedanoum consistait à dépêcher sur les flancs des collines de Kigali, pendant deux mois, des artistes (écrivains, cinéastes et sculpteur) pour conjurer les démons du génocide. Djedanoum ne cache pas son militantisme pour un art cathartique :

je crois que la culture peut apporter quelque chose à notre existence. Il ne faut pas le dissocier de l'économique et du politique. Je pense que tout cela est imbriqué. Je suis allé au Rwanda pour la première fois en 1988. J'ai été subjugué par ce pays. J'ai été surtout fier de trouver un pays qui a su quatre ans après le génocide retrouver sa dignité. Rien que pour cela, on a le devoir de les aider, et surtout de faire en sorte que cette tragédie ne se répète plus, non seulement au Rwanda mais en Afrique.²⁸⁶

Le génocide du Rwanda, cette chute vertigineuse est le dernier acte d'un cycle de fléau qui s'abat sur le continent africain. Les écritures, en suivant les soubresauts de l'histoire faite de violence, entrent également dans un douloureux cycle dans lequel les violences se succèdent, jusqu'à se manifester parfois de grandes violences.

Le traumatisme historique et « la violence thérapeutique »

Frantz Fanon confère à la violence une vertu libératrice, un passage obligé pour le colonisé qui cherche à se départir de ses complexes. Il affirme qu'au niveau des individus, « la violence désintoxique. Elle débarrasse le colonisé de son complexe d'infériorité, de ses attitudes contemplatives ou désespéré. »²⁸⁷ La violence en littérature africaine est par

²⁸⁵ NGANANG, P. (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature*. pp. 198-9.

²⁸⁶ Nocky DJEDANOUM, *L'horreur en direct*, interview réalisé par Boniface-Mongo Mboussa, dans MONGO-MBOUSSA, B. (2002), *Désir d'Afrique*. p. 167.

²⁸⁷ FANON, F. (2002) *Les damnés de la terre*. p. 90.

conséquent, une résultante des siècles de violence et de lutte pour la libération. De la cale au “goulag tropical” en passant par la chicotte et les travaux forcés, la littérature se fait matrice de la liberté des peuples et renoue, selon les mots de Michel Naumann, avec « la tradition thérapeutique de la parole artistique africaine qui tente d'inverser les effets de l'agression étrangère. »²⁸⁸ Pour le théoricien, il n'y a aucun doute : la violence en littérature africaine est imputable aux flots de malheurs qui frappent le continent depuis cinq siècles. Cette littérature où grouillent les monstres où la vie s'estompe avec effroi est un cri contre la “dépossession”. Les écrivains ressentent les douleurs de la plaie, les transcrivent pour s'en libérer. Nganang dit de Césaire que c'est « un poète qui souffre de cette profonde plaie, et dont le cri a la dimension de la douleur qui fonde la tragédie, autant que l'élan qui l'en libère. »²⁸⁹ Un poète comme tant d'autres qui engagent ce que Kossi Efoui appelle le “corps à corps” avec les mots pour signer la renaissance. La symbolique thérapeutique agit principalement dans la figuration. La littérature chercherait donc à expulser le monstrueux en le fictionnalisant, en le mettant tout nu à la portée des lecteurs qui peuvent alors le voir s'ébattre avant de se détruire lui-même à la fin du récit. Lorsque le texte se charge, c'est pour mieux permettre de vider le contenu des discours dominants qui gangrènent les sociétés.

2.4.2. Pour une typologie des romans de violence

Nous avons pu voir que le problème de la violence dans le roman africain est en partie dû à la situation sociohistorique du continent. Le rôle de la politique est bien déterminant dans les horreurs et les terreurs qui sévissent sur les populations et qui alimentent les œuvres. L'avant et l'après Rwanda 1994 restent des références dans ce domaine. L'exemple du Rwanda a le mérite de présenter une articulation entre les violences politique et sociales. La création romanesque se fait échos d'une violence inouïe, en la transposant du cadre politique dans lequel elle est toujours apparue vers un niveau social et aussi le plus dramatique. L'écrivain Kossi Efoui, commentant son roman *Solo d'un revenant* compare ce passage d'un pôle à l'autre à l'acte tragique du fratricide, c'est dit-il, le moment où le « frère qui tue son frère. »

Si jusqu'à une époque récente, la violence dans les romans africain était l'œuvre du tyran (colonial ou celui de l'indépendance), après l'effroi du génocide au Rwanda, la violence se “démocratise”. Elle quitte les hautes sphères des pouvoirs et ses organes de répression pour

²⁸⁸ NAUMANN, M. (2001). *Les nouvelles voies*. p. 19.

²⁸⁹ NGANANG, P., (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature*. p. 164.

tapisser dans l'ombre dans les quartiers du port comme dans *Rose déluge*, elle s'élève avec la voix du prêtre, du pasteur ou du muezzin, elle prend le visage d'une tradition séculaire, elle se fait rite de passage dans *Ténèbres à midi* ou tout simplement mensonge médiatique, forme sophistiquée de la violence qui avance masquée dans la *Fabrique de cérémonies*. Par conséquent, elle ne traîne plus des morts, elle s'accompagne d'un cortège de disparus, ceux qu'on laisse pour morts ou qu'on désigne comme tels.

Dans l'*Invention du beau regard* Débonnaire Eloundou a, pendant les trente années de carrière, usé du pouvoir de tuer par ordonnance, il a déclaré morts ceux qui étaient vivants. La mort symbolique, la fuite symbolique envahit l'imaginaire. De sorte qu'il n'y a plus vraiment de mort, il y a des silences sur les disparitions, et des enlèvements maquillés en *absence momentanée* (*L'ombre des choses à venir*), la folie refait surface pendant que la vie n'est plus qu'une misérable succession de jours perturbée sporadiquement par une question, la même que l'on pose à Manuel ou à Johnny Quinquelibà.

La lecture de tous ces « romans de violence » peut montrer une typologie qui suit la subdivision diachronique du roman africain en général. Le numéro de la revue *Notre librairie*, consacré à la violence, se subdivise en deux parties « littérature de la violence » et « violence de la littérature ». La première fait état de plusieurs formes de violence dans les littératures du SUD, pendant que la seconde en reconnaît des traitements littéraires variés. L'éditorial confirme que le numéro proposera au lecteur « outre les rubriques habituelles, quelques angles d'attaque pour penser une violence souvent flagrante mais aussi complexe, diffuse, voire parfois "familière". »²⁹⁰ Partant des formules que nous avons soulignées, nous retiendrons une première opposition entre les violences flagrantes et les violences diffuses qui font référence à la matérialité de la violence en question et au traitement qu'en font les auteurs.

Violence flagrante

Dans cette catégorie, nous classerons tous les romans qui ont traité à la guerre, à la dictature et aux violences extrêmes. Cela s'explique par le fait qu'il y a un lien avéré entre la guerre et le dictateur d'une part et d'autre part, parce que dans un cas comme dans l'autre le

²⁹⁰ MONDOLONI, D. (2002, juillet – septembre). « Éditorial. » *Notre Librairie n° 148. Penser la violence*. Je souligne.

mécanisme de violence, comme nous le verrons dans la partie suivante est bien identifiable. Les rapports entre guerre et « violences extrêmes » c'est-à-dire exterminations, dépeuplements, génocides ne sont plus à établir, le motif de la guerre est souvent invoqué pour justifier ou masquer des crimes odieux, crapuleux qui relèvent des violences extrêmes. Ainsi, nous aurons trois types de romans qui représentent la même forme de violence flagrante. Nous retrouvons ce rapprochement entre la dictature et le crime absolu chez Patrice Nganang qui présente le dictateur comme le double téléologique du capitaine du négrier :

mettre le dictateur à l'honneur au début des lettres africaines contemporaines c'est reconnaître que c'est lui qui est le métonyme du capitaine négrier. C'est bien la téléologie de la violence qu'il représente qui trace une continuité logique entre l'histoire africaine d'après les indépendances, et cette forme de violence qui aura inauguré la modernité en Afrique avec le négrier.²⁹¹

Selon lui le roman de la dictature clôt la parenthèse sanglante, il parachève ce cycle de violence long de « cinq siècles. » Son avènement, comme celui du génocide, inaugure d'autres chemins littéraires pour l'Afrique. Les chemins que Yambo Oulougouem avait tracés et qu'empruntent les « enfants de la postcolonie ». Qu'est-ce qui distinguent alors ces trois types de romans ?

Le roman de la dictature

Le roman de la dictature (ou du dictateur) désignera l'absurde exercice du pouvoir dans sa toute puissance, il s'attachera à la corruption et le vice au sommet de l'État, incarnés par la personne même qui détient les pleins pouvoirs. Ils sont l'image d'un pouvoir infaillible, inatteignable et inattaquable qui contraint au silence, à la mort ou le cas échéant, au bannissement, forme allégorique de l'exil. Il nous faut garder ceci à l'esprit : plus que la présence d'un dictateur dans un roman, c'est la permanence de son pouvoir qui justifie son appartenance ou non à la catégorie de « roman de dictature ». Ce type de roman n'envisage pas la chute du dictateur, à moins qu'elle n'advienne au prix d'un cataclysme comme dans la *Vie et demie*. Toutes les tentatives de renversement se soldent dans un bain de sang et conduisent à un effet inverse, le renforcement de son pouvoir. Dans cette optique, *L'ex-père de Nation* d'Aminata Saw Fall, n'est pas un roman de la dictature, pas plus qu'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, même s'il on y rencontre la figure d'un dictateur, ou du moins celui que Birahima désigne sous le nom « président-dictateur », Samuel Doe. Par le simple fait que l'un est au fond de sa cellule et que l'autre meurt de mort violente, dépecé, cannibalisé et donné en pâtures aux vautours et aux chiens. A contrario, *Le jeune homme de Sable, la vie et*

²⁹¹ NGANANG, P. (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature*. p. 199.

demie, *Le pleurer-rire*, *Les crapauds-brousse* et *En attendant le vote des bêtes sauvages*, sont des romans de la dictature, le dernier cité étant d'ailleurs un des derniers du genre.

Le roman de la guerre

Les dictateurs, convaincus que de leur invincibilité sont des belliqueux. Il n'est donc pas rare que les romans de dictature soient secoués par la guerre à visée libératrice. Dans *La Vie et demie*, Martial est "coupable" d'avoir fomenté une vingtaine de guerres civiles avant d'être appréhendé par les services du guide. Dans une présentation qui va de l'épopée aux guerres civiles postcoloniales, Alexie Tcheuyap dresse un bilan des guerres dont la littérature africaine s'est faite échos. Ce panorama du « roman guerrier » africain débute avec les grandes épopées africaines, celle de Chaka et de Soundjata. La première est caractérisée par sa destruction et sa vanité ; Chaka désire encore plus de pouvoir, toujours de grands territoires, alors que Soundjata livre des « guerres défensives », voire « morales ». ²⁹² Pour Tcheuyap, cette matrice initiale servira aux romans guerriers des époques coloniale et postcoloniale. Il subsistera toujours dans les romans de Mongo Beti, d'Emmanuel Dongala, de V.Y. Mudimbe, l'idée d'une guerre juste à mener contre le mal et la tyrannie, quel que soit son visage. Cette opposition entre guerre destructrice et libératrice cesse d'exister avec l'apparition de la guerre ludique, le terrain favori du « petit minitaire ». Le vieil intellectuel utopiste Mayela dia Mayéla a dorénavant cédé son fusil à Johnny, la mauvaise herbe qui s'amuse de tout, boit, fume, viole et tue avec son regard amusé. La raison majeure de son combat est de « s'enrichir, faire ramper un adulte, avoir toutes les nanas qu'il veut, pour la puissance que donnait un fusil, pour être maître du monde, pour tout ça à la fois » (E. Dongala, *Jonhny chien méchant* p. 80). Le crime, l'assassinat, le pillage, la terreur, le cynisme érigé en modèle de vie ouvrent la voie à l'horreur généralisée et aux crimes de masse. Il ne s'agit plus d'un « roman guerrier » mais de celui de la destruction, de la brutalité, de l'anéantissement, et de l'explosion ; à la culture du meurtre poussée aux extrêmes. Ce stade ultime de la logique destructrice donne lieu au roman de l'extrême. Il prend ses racines dans une réalité qui dépasse les limites du compréhensible ; face à l'horreur, les questions restent sans réponses, le langage est bien étroit, la fiction bien légère. A propos de *Moisson de cranes*, un des romans de l'opération *Écrire pour devoir de mémoire*, Adbourahmane Wabéri dit :

on se dit que la littérature, cette fabrique d'illusions, avec ses suspensions d'incrédulité, reste

²⁹² TCHEUYAP, A. (2003). « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique. » *Études littéraires*, Vol. 35, n°1, pp. 13-28. p. 17 <http://id.erudit.org/iderudit/008630ar>; voir également NAUMANN, M. op cit. dont le chapitre III est consacré à la guerre.

bien dérisoire. On se dit que peut la fiction dans une telle situation. On se dit que le témoignage journalistique n'est pas autrement plus efficace dans ce monde globalisé, rongé par l'indifférence, certes bien informé et pourtant peu enclin à réagir promptement et efficacement.²⁹³

Le roman de la violence extrême

Horreur, terreur, innommable, inimaginable, intraduisible, etc. les formules privatives ne tarissent pas pour exprimer ce qui est considérée comme violence extrême. Catherine Coquio parle de "catastrophe" historique pour désigner tous les évènements qui s'y rapportent :

j'entends par catastrophe un événement de type non guerrier - comme celui évoqué ici par Carine Trévisan - mais totalitaire ou génocidaire, résultant d'une violence politique à la fois totale et insensée, visant la destruction de toute vie individuelle ou l'extermination définitive d'une collectivité. La radicalité génocidaire et sa visée raciale, en particulier, placent les témoins dans une situation singulière : les membres de la collectivité visée ont la certitude d'être *tous* destinés à mourir - ou de survivre par miracle - et de mourir *pour rien*.²⁹⁴

L'expression courante de « crime contre l'humanité » correspond mieux à ce type de violence. La relation entre littérature et génocide, littérature et extermination est bien établie, les nombreuses productions nées de la Shoah le confirment. Pris entre témoignage et fiction, les romans qui tirent leur origine de ces expériences historiques ont, par la nature des évènements qu'ils racontent, une dimension militante. Le texte, dit Maria Angela Germanotta au sujet des écritures du génocide, « contribue au combat contre le négationnisme qui prolonge le programme génocidaire en niant l'existence même des victimes. »²⁹⁵

Comme nous le disions, la frontière est tellement mince entre guerre et violence extrême qu'en règle générale ces romans de la destruction jouissive et incontrôlée sont aussi des romans de la guerre. Dans sa thèse consacrée aux violences extrêmes dans le roman africain, Emmanuel Ahimana lie l'émergence de ce type de roman aux conflits armés. Il trouve, entre autres, dans la guerre du Biafra au Nigéria, dans la révolte Mau-Mau au Kenya et dans l'apartheid, des équivalents de la Seconde guerre mondiale en Europe :

même si le continent africain n'a pas été sérieusement touché par les atrocités de la Seconde

²⁹³ Abdourahmane WABERI, cité par BREZAUULT, É. (2003, 2ème semestre). « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique. » *Ethiopiennes n°71. Littérature, philosophie, art et conflits*, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article62>.

²⁹⁴ COQUIO, C. (s.d.). *L'émergence d'une "littérature" de non-écrivains : les témoignages de catastrophes historiques*. Consulté le mars 17, 2012, sur Association Internationale de Recherche sur les crimes contre l'humanité et les génocides(AIRCRIGE): http://aircrigeweb.free.fr/ressources/shoah/Shoah_Coquio_catastrophe.html

²⁹⁵ GERMANOTTA, M-A., *l'écriture de l'inaudible, les narrations littéraires du génocide au Rwanda* www.interfrancophonies.org/Germanotta_10.pdf.

Guerre mondiale au même titre que les autres continents, rien ne l'a empêché de souffrir d'autres formes de violences extrêmes. Dans la littérature de langue anglaise, les cas qui ont suscité la réaction des romanciers sont notamment la rébellion Mau-Mau au Kenya, la guerre sécessionniste au Nigeria et l'apartheid en Afrique du Sud.²⁹⁶

Violences en creux

A côté de ces romans dans lesquels la violence est manifeste, une violence qui est généralement en relation avec le monde politique, certains auteurs suivent la piste plus personnelle, d'une violence qui a lieu, non dans l'espace public, non sur les champs de bataille mais bien dans les rapports humains, quotidiens. Il s'agit généralement d'une violence instituée inhérente à la dynamique de la société. Les romans féminins et féministes dévoilent souvent des souffrances que les "traditions" imposent aux femmes. Ses situations souvent vécues dans le silence et l'humiliation sont la trame d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ et plus récemment de *Celles qui attendent* de Fatou Diome.

Pour Michel Naumann, la littérature est un espace de parole, de thérapie et surtout une base arrière pour organiser et conduire une offensive :

ainsi l'ouvre comme objet thérapeutique qui, chez Mariama Bâ, dessine un cercle protecteur qui permet à la femme isolée de s'exprimer sans être rabrouée, se met plutôt avec Flora Nwapa, à réunir les ingrédients d'une réplique, coup par coup, aux agressions venues des hommes.²⁹⁷

Ecrasées sous le poids des conventions, les femmes sont soumises à une « dictature des couilles » pour reprendre les termes de la romancière Calixthe Beyala dont les romans s'insurgent contre cette sourde oppression. Elle entend mener l'offensive par un langage vif et tranchant :

la parole littéraire est devenue un projectile lancé contre des cibles qui s'appellent la polygamie, la minoration de la femme et de l'enfant, les stigmates de la luxure sur le visage des hommes ivres » (surtout chez Ken Bugul et Calixthe Beyala) ; tous travers fustigés sans répit, aux antipodes de la parole discrète, murmurée, intimiste, et de l'écriture pleine et souple, toujours élégante : celle d'*Une si longue lettre*.²⁹⁸

Des phénomènes comme l'excision dont nous avons une longue trace littéraire depuis *Batouala* jusqu'à *Bintou* de Koffi Kwahule en passant par *les Soleils des Indépendances*, s'imposent aux jeunes filles sous couvert de la tradition séculaire qui en occulte le caractère

²⁹⁶ AHIMANA, E. (2009). *Les Violences extrêmes dans le roman négro-africain francophone, Le cas du Rwanda Étude de langue et de style*. [Thèse de doctorat.] Bordeaux: Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, p. 24.

²⁹⁷ NAUMANN, M. *Les nouvelles voies de la littérature*. p. 135.

²⁹⁸ DIOP, P.-S. (2001, Octobre-décembre). Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? *Notre Librairie*, n°146, *Nouvelle génération*, pp. 10-15. p. 11.

violent et dominateur. Le dramaturge et romancier ivoirien examine cette sorte de déni, qui se présente alors dans une apparente neutralité dans un entretien avec Chantal Zabus. Il voit dans la pratique même de l'excision, un prolongement des sociétés phallogocratiques et inégalitaires :

je suis d'accord pour vous dire qu'a priori, il y a une symétrie. Mais si on fouille davantage l'analyse des sociétés, je ne peux pas dissocier toutes les pratiques humaines de la dimension politique. Le rituel est un déguisement. Que déguise le rituel ? Que les hommes soient circoncis et les femmes excisées, ok, mais, en dernière analyse, qui décide quoi ? Et au nom de qui ? Je pars du principe que la société est dirigée par les hommes, et que dans ces pratiques apparemment parallèles, équivalentes, symétriques, si l'on veut, guette toujours le besoin de contrôler quelqu'un, et on excise la femme pour la contrôler.²⁹⁹

Cette instrumentalisation de la tradition pour légitimer des violences prend parfois des tours tragiques comme les sacrifices humains comme nous l'avons vu chez Miano. C'est également les traditions et les mythes qui les sous-tendent que Véronique Tadjou interroge dans *La Reine Poukou. Concerto pour un sacrifice*. Elle plonge aux origines même des peuples baoulé, revisite un mythe fondateur et toute la brillance de la reine Poukou vole en éclat. Généralement pour ces auteurs, il ne s'agit pas de mettre la tradition au procès et d'en briser toutes les assises, mais de relever le caractère oppressif dont les femmes sont les principales victimes. Jean-Bernard Marie montre les avancées du moins, du moins sur le plan juridique, de la prise en compte des violences faites à la femme qui se dissimulent souvent sous la tradition culturelle. Les juristes ont donc mis en place des conventions visant à sanctionner les abus que les sociétés ont tendance à tolérer.³⁰⁰

Dans ce vaste champ de l'après (disparitions, folies, misères, déstructuration) D'autres phénomènes sociétaux rendent compte d'une violence en sourdine dans les romans africains. Nous avons en premier la disparition ou l'enlèvement. Nous le verrons plus en détails dans *Port Mélo* où les disparus transformés en corps anonymes flottent dans la lagune et dans les romans de Kossi Efoui, comment une disparition peut être perçue comme le

le stade suprême de la violence dans la mesure où elle correspond à une logique qui consiste à déposséder les victimes de leur identité, de leur nom, de supprimer à jamais le lien qui les unissait à la société, en rendant impossible pour les survivants le travail du deuil.³⁰¹

²⁹⁹ ZABUS, C. (2005, 12 9). À propos de Bintou : excision et circoncision entretien de Chantal Zabus avec Koffi Kwahulé. Consulté le 7 2011, 15, sur africultures: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4235>

³⁰⁰ MARIE, J.-B. (2008). « Lutte contre la violence à l'égard des femmes et facteurs culturels: ressources juridiques dans le cadre universel et régional. » Dans S. GANDOLFI, A. SOW, & C. BIEGER-MERKLI, *Droits culturels et traitement des violences. Actes du colloque international (Nouakchott, 9-11 novembre 2007)* (pp. 77-95). Paris: L'Harmattan.

³⁰¹ MOURALIS, B. (2007). *L'illusion de l'altérité*. p. 316.

Mais dans ce vaste champs de l'après c'est surtout la structure de la société qui vole en éclat, la profondeur des traumatismes, la folie, la misère des enfants des rues, la douleur des veuves, la clameur des maquis, seul lieu où la vie devient possible, le népotisme et la corruption, tous ces nouveaux éléments, symboles d'une violence insidieuse, se retrouvent dans les univers romanesques. Les écrivains les utilisent à la fois comme métaphore et marqueurs d'une dégradation sociale. L'après-guerre, sous le regard inerte du « statut de l'An I de la paix » (*Fabrique des cérémonies*) est un dessèchement, une désolation qui atteint les êtres au plus profond. Ainsi entre conflits ouverts et conflits larvés, entre meurtre et folie, "spectaculaire" ou "inexprimable", le roman de la violence se réinvente au fil du temps et selon les sensibilités des auteurs.

Au regard de toutes ces données, il y a lieu de procéder à une typologie du roman face à la violence en se basant sur la nature et les forces agissantes dans les romans africains. Il semble qu'il serait judicieux de procéder à une première distinction entre les violences qui sont perçues en tant que telles et celles qui, à l'analyse et dans l'évolution des mœurs, apparaissent clairement comme des situations ambivalentes d'une violence à la fois fondatrice, en ce sens qu'elle structure des relations entre les membres des sociétés mais également très oppressante. Cette typologie permet de saisir une spécificité de chaque roman de violence et d'éclairer des modalités d'écriture spécifiques. Elle suggère que les écrivains emploient des procédés particuliers lorsqu'il s'agit d'une violence directement liée à la politique (dictature) ou celle qui procède d'une tension sociale. Cela peut expliquer les différences de traitement que nous observerons entre les deux romans de Sony Labou Tansi que nous avons retenus pour l'étude.

Conclusion de la partie I

À l'évidence et au vu de l'évolution de la littérature africaine francophone, il est de plus en plus difficile de l'étudier comme une réalité uniforme. Les changements sont nombreux et les transformations rapides. Les anciens regroupements sont tombés en désuétude suite à de nouvelles configurations sociopolitiques. Filles de la littérature négro-africaine, les lettres africaines d'expression française représentent le modèle le plus complet de la littérature francophone. En plus du critère linguistique, elles semblent correspondre à tous les soubassements sociaux et idéologiques qui sont liés à ce terme, parmi lesquels, une référence à la marginalité. Leurs progressions dans différentes instances de légitimation confirment bien cette intuition. Mais cette marginalité qui a longtemps été un handicap (surtout par rapport à la littérature française) se trouve être dans le chef de certains auteurs, leur atout principal fournissant à la fois la thématique et servant de ferment poétique. Dans un essai sur sa pratique littéraire, l'écrivaine d'origine camerounaise, Léonora Miano se définit comme une *frontalière*, elle-même et son écriture. Elle entend par là, qu'elle est un être multiple, à la jonction de diverses influences :

mon esthétique est donc frontalière dit-elle. Elle utilise la langue française, mais ses références, les images qu'elle déploie sur la page, appartiennent à d'autres sphères. Ma culture littéraire française est extrêmement limitée, et je n'en souffre pas. Point n'est besoin d'avoir lu Proust ou Céline pour écrire en français. Écrire en français, ce n'est pas écrire français. Ça peut être écrire africain, créole, écrire slave ou oriental.³⁰²

Si certains arguments que l'auteure développe dans son livre ne sont pas si novateurs, le ton qu'elle adopte est quant à lui bien nouveau. Les relations qu'elle dit avoir avec l'Afrique et avec la France sont empreintes de nuances que l'on n'a pas toujours entendues chez les romanciers africains. L'étude diachronique du roman que nous avons mené, le montre clairement.

Nous avons pu voir que cette posture d'auteur n'était en fin de compte qu'un prolongement de l'évolution du discours littéraire africain vers plus d'autonomie. Autonomie par rapport à la tutelle du centre et aussi par rapport à certains discours idéologiques sur le rôle et la responsabilité de l'écrivain. En étudiant, à travers plusieurs prismes l'évolution historique du paysage littéraire africain, et après avoir fait un point sur les notions de rupture et continuité, il nous est apparu que les frontières entre les différentes ruptures (générationnelles, structurelles, thématiques et esthétiques), n'étaient pas toujours étanches.

³⁰² MIANO, L. (2012). *Habiter la frontière. conférences*. Paris: L'Arche. p. 29.

Et loin de s'exclure, elles se confondaient le plus souvent chez les auteurs eux-mêmes et dans le discours critiques.

Cependant, en dépit des tensions entre les générations, malgré les désaccords esthétiques et la diversité des opinions sur le rôle et l'importance de la littérature, la violence comme thème et comme moteur de l'écriture est toujours présente dans les textes littéraires africains quels que soient les genres abordés. Les romans et le théâtre de Sony Labou Tansi le prouvent ; on peut également citer Koffi Kwahulé dont les pièces sont empreintes de « truculence » selon le terme qu'emploie Agathe Bel³⁰³ pour rapprocher ces deux auteurs. Pour cette étude, nous nous en tiendrons aux romans pour lesquels la violence est un thème majeur depuis plusieurs années. Nous pourrions alors suivre les divers traitements qu'elle a connus et leur transformation au fil de l'histoire.

Cette permanence nous conduit donc à faire d'elle une thématique de choix pour examiner les différentes expressions littéraires qu'elle a pu inspirer. En la prenant comme ligne directrice, nous pensons parvenir à dresser un portrait de l'état de littérature africaine depuis les années 1980. Cependant, il convient de signaler que le texte de départ a été publié en 1979. Cependant, par commodité, nous recourrons à un découpage par décennie qui, comme tout découpage historique, est forcément arbitraire.³⁰⁴ Le corpus sur lequel nous nous baserons a été construit en tenant compte d'abord d'une évolution chronologique et ensuite en raison de la diversité des esthétiques observées dans les textes. Ces deux éléments orienteront la démonstration et guideront la manière dont les textes seront abordés.

³⁰³ BEL, A. (2009). « Corps et truculence dramaturgique de Sony Labou Tansi à Koffi Kwahulé. » *Africultures*. n° 77-78. *Frateries Kwahulé: Scène contemporaine chœur à corps*, pp. 56-65.

³⁰⁴ Le GOFF, J. (2014). *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* Paris: Seuil.

Partie II Le renouvellement des écritures de violence dans le roman africain de langue française

Introduction.

À présent que nous sommes sur le point d'aborder les écritures de la violence du point de vue des auteurs et d'en explorer le traitement, il sied de revenir sur les spécificités du langage romanesque, face à une réalité aussi évidente. Remarquons tout de suite qu'il n'est pas aisé de remonter à l'idée qu'un romancier se fait au sujet d'un thème, même si celui-ci est bien présent dans son œuvre. Et Comme nous avons pu l'observer, il est bien plus simple de parler de la violence chez des auteurs de sciences humaines (philosophes, historiens, sociologues, etc.) que pour les auteurs de fiction. Parmi les avantages qu'offre le langage documentaire, il y a la possibilité de rapporter directement les propos du texte à son auteur, sans le moindre risque d'être contredit ; l'auteur assure toute la responsabilité sur l'ensemble du texte. La communication romanesque, quant à elle, est bien plus sinieuse et le texte du roman est souvent plus équivoque. Cela est dû en grande partie à la médiation propre au langage romanesque qui empêche l'entière identification entre l'univers romanesque et le positionnement théorique et idéologique de l'écrivain. Autrement dit, le sens dans le régime fictif et romanesque est toujours à construire ; il provient plus d'une interprétation à la quelle nous parvenons une fois les indices textuels traités.

Les sémiologues de la littérature ont bien étudié ce caractère indiciel et mouvant du texte romanesque. Répondant à la question qu'est-ce qu'un roman ? Julia Kristeva, reprenant à son compte plusieurs théoriciens et, notamment Lukacs, voit dans l'instabilité du genre, dans les conditions de son apparition, ce qui fonde son identité première, à savoir un « PROCESSUS de mutation » dans l'ensemble et plus particulièrement dans la création de sens. Elle ajoute que « la forme romanesque est un jeu, un changement constant, un mouvement vers un but jamais atteint, une aspiration vers une finalité déçue, ou, disons en termes actuel, une TRANSFORMATION. »³⁰⁵ L'auteure passe volontairement par les notions de la Grammaire générative et transformationnelle pour démontrer que le discours romanesque est en tout temps une production dont il faut trouver la structure profonde et c'est elle qui représente l'idée et la perception de l'auteur. Aussi, tout ce qui est présent dans le texte romanesque, doit-il être considéré comme le résultat d'un long circuit, un long trajet de ce qu'il convient d'appeler « création du sens. » Le discours narratif du roman équivaut au passage de cette structure profonde et abstraite, à sa matérialité textuelle. Pour Marc Angenot,

³⁰⁵ KRISTEVA, J. (1970). *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris: Mouton. p. 17.

ce soubassement provient « des catégories du typique et du vraisemblable. » Par typique il entend que

son objet n'est pas l'individu dans une singularité irréductible, ni des règles sociales abstraites, des forces anonymes, mais un répertoire d'identités quasi sociologiques, formées d'un faisceau de traits physiques, comportementaux et psychiques composant une essence, un « type », faisceau dont les éléments s'évoquent l'un l'autre, « rendent possible la lecture uniforme du discours telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés qui le constituent. »³⁰⁶

Et quant à la vraisemblance, elle advient par la reconnaissance à la lecture de cette structure typique qui correspond à une réalité empirique.

C'est par ce prisme que nous aborderons l'écriture de la violence. Nous partirons d'une définition « typique » pour en suivre les développements dans différents univers narratifs. Cette mise en perspective permettra en définitive de vérifier la circularité dont parle Julia Kristeva, c'est-à-dire, une correspondance entre l'idée de départ et l'idée d'arrivée quelle que soit la mise en texte. La constance se retrouve, en raison de la construction du roman qui se fait par adjonction, accumulation de divers éléments, dans tous les aspects du récit. Chaque composante de l'ensemble est censée ramener le lecteur à cette idée topique qui gouverne le roman tout entier. Le récit romanesque « est ainsi à lui-même son propre cadre théorique, semblant objectiver des savoirs pratiques, construisant des paradigmes d'identité comme si cette identité était observée dans son émergence aléatoire, abandonnant au lecteur la possibilité d'extrapoler des règles. »³⁰⁷

Ainsi, après un aperçu des spécificités de mise en texte propre à chaque auteur, nous procéderons à l'étude systématique principaux éléments du récit afin de déterminer la relation qu'ils entretiennent entre eux et avec la violence. L'étude diachronique des différentes mises en texte relèvera des points de rencontre ou de rupture entre tous les écrivains de sorte à avoir un panorama des évolutions entre le début des années quatre-vingt et la première décennie du vingt-et-unième siècle.

³⁰⁶ ANGENOT, M. (1988.). Rhétorique du discours social. *Langue française*. N°79, pp. 24-36. p. 27.

³⁰⁷ Ibidem, p. 29.

Chapitre III. De la violence au texte : construction du sens.

3.1. Le polymorphisme de la violence et les enjeux de la représentation

Comme nous venons de le voir, ce que l'on désigne sous le terme générique « écritures de/ de la violence » peut rentrer dans une typologie aux ramifications encore plus étendues. Cette diversité dépend directement du caractère changeant de la violence et de l'importance qu'elle tient dans les sociétés humaines. Touchant à toutes les sphères de la vie, du strictement intime au grand public, la violence effraie et passionne ; ces rapports ambigus à la société proviennent de ces relations avec l'histoire qui la fait basculer d'un extrême à l'autre. Si aujourd'hui, dans les sociétés modernes, elle est décriée, considérée comme une pratique primitive et barbare, plus proche du règne animal, indigne de l'intelligence humaine etc. ; si de nos jours tant d'efforts sont consentis pour la canaliser, la réprimer ou carrément l'interdire, l'histoire démontre qu'elle a revêtu d'une incontestable valeur fondatrice des nations et des civilisations.

Dans les moments historiques de premier ordre comme les “révolutions”, la violence s'est souvent présentée avec des ambiguïtés qui lui sont inhérentes. Les discours contradictoires au sujet de ces moments historiques éclairent bien le paradoxe. Nous n'avons qu'à nous référer à la Révolution française et les virulentes controverses qu'elle a soulevées³⁰⁸ pour nous rendre compte des différentes significations qu'elle peut avoir en fonction des personnes impliquées. Cette révolution que les royalistes ont présentée comme le comble de l'anarchie, un violent retour aux heures sombres de la barbarie devient pour de fervents républicains, au-delà des pratiques barbares (assassinat, justice sommaire, profanation des tombes, etc.) un moment de haute importance, un aboutissement des années de transformation sociale. Et si la manière a manqué de finesse, les résultats méritaient sans doute pareil sacrifice. Les arguments pro révolution ne manquent pas de rappeler la légitimité populaire pour affirmer le caractère fondateur de cette révolution.

Cette dichotomie de la violence justifie le recours d'autres mouvements alternatifs de révolution comme la « non-violence. »³⁰⁹ Elle s'inscrit, par sa nature même, en porte à faux d'une quelconque légitimité de la violence et en souligne le caractère pervers en dépit de la

³⁰⁸ Voir AGULHON, M. (1990). Débats actuels sur la Révolution en France. *Annales historiques de la Révolution française*. N°279, pp. 1-13 ou encore FURET, F. (1999). « La Révolution sans la terreur ». Le débat des historiens du XIX^e siècle. Dans *La Révolution en débat* (pp. 29-71). Paris: Gallimard.

³⁰⁹ Voir à ce sujet l'article de Jean-Marie Muller : MULLER, J.-M. (2000). Philosophie de la non-violence. Dans T. FERENCZI (dir.), *Faut-il s'accommoder de la violence?* (pp. 339-356). Bruxelles: Éditions Complexe.

forme qu'elle pourrait avoir. Ces mouvements déconstruisent les mythes qui célèbrent les vertus de la violence dans les sociétés humaines.

Ainsi entre répulsion et fascination, la violence a ceci de particulier qu'elle interroge toujours les limites de l'humain ; placée en miroir, omniprésente et protéiforme, elle renvoie à l'homme non seulement dans son aspect raisonné et raisonnable mais aussi dans ses passions, ses sentiments (peurs, angoisses, amours, etc.). Dans le langage courant, ça se traduit par le large éventail sémantique que couvre le mot. Il est employé aussi bien pour les éléments de la nature comme le déchainement d'une vague, d'une tempête que pour exprimer des états physique ou moraux : une fièvre, un amour, ou haine, une envie, etc. Cette banalisation peut être préjudiciable à l'étude spécifique des écritures de violence telle que nous entendons la mener dans les œuvres. Pour ce faire, il convient, de proposer un critère d'identification bien précis qui pourrait nous permettre d'embrasser toutes les formes de violence.

a. Les formes de violences

En règle générale, l'aspect primaire de la violence est matériel, elle est toujours pensée en terme physique. L'appareil juridique par exemple réprime des « actes de violence » auxquels sont rattachées l'agression, l'atteinte à l'intégrité physique, la blessure, la destruction et parfois la mort, etc. Cela est d'autant plus vrai que traditionnellement, la justice nourrit un malaise vis-à-vis des violences qui n'ont pas de manifestations tangibles ; les combats féministes pour faire accepter les violences psychologiques comme le harcèlement donnent une idée de la prévalence d'une conception figée de la violence. Et pourtant, sociologues et philosophes s'accordent pour reconnaître une diversité de formes qui sont d'ailleurs perçues différemment. En effet, lorsqu'on l'évalue selon le critère moral, elle se présente sur différents niveaux qui partent de la violence « juste » à la violence « extrême ».

Nous nous référerons ici à l'analyse de Walter Benjamin sur la violence du droit dans *Critique de la violence*. En prenant ses distances vis-à-vis d'une conception purement matérielle, le philosophe allemand présente la violence comme une atteinte à la morale. Il affirme dès le début de son texte « qu'une chose, de quelque manière qu'elle agisse, ne devient violence au sens prénant du mot que lorsqu'elle intervient dans les rapports moraux. »³¹⁰ Ce recentrage, nous permet d'emblée de situer notre propos en dehors de tout ce qui ne relève pas des relations humaines ou plus précisément ce qui ne relève pas de la volonté

³¹⁰ BENJAMIN, W. (2012). *Critique de la violence et autres essais*. Paris: Payot & Rivages. p. 55.

humaine. La violence est perçue en fonction du caractère conscient des actes qui sont posés. Comme l'indique le titre de son essai, le texte se veut une critique de l'application du droit et de la dégénérescence de la fonction juridique. L'auteur entend démontrer que la justice de l'État est entrée dans une dérive qui éloigne le « droit » de sa fonction naturelle. Il commence par placer au cœur de son argumentation la violence considérée uniquement comme moyen et non pas fin. Il en découle une première mise au point méthodologique : « le domaine des fins, et ainsi la question d'un critère de justice, sera d'abord éliminé de cette enquête. En revanche, la question de la légitimité de certains moyens qui constitue la violence est centrale. »³¹¹

Après avoir défini, la violence légitime, comme celle qui poursuit les fins justes, il prend des exemples de la répression des mouvements de grève ou de la violence policière et même ceux de la peine de mort pour démontrer de l'absurdité du droit et de son fondement. Pour proposer un contre-pouvoir, il recherche alors une « violence pure ». Les rapprochements entre les trois notions « violence », « justice », et « droit » mettent en lumière différentes catégories de violence qui mènent toutes vers la violence juste. Viennent ensuite des oppositions entre violence fondatrice et conservatrice. Il en arrive finalement à confronter les violences « mythique » et « divine ». Les exemples de ces deux formes antithétiques proviennent de la mythologie grecque et de la tradition biblique.³¹² Dans le premier cas, il insiste sur sa cruauté en s'appuyant sur le mythe de Niobé et du sort que les dieux de l'Olympe lui font subir : le massacre de ses enfants et sa propre transformation en pierre éplorée pour l'éternité. Par cet exemple, Benjamin montre que cette première forme de violence immédiate (de la quelle découle le droit) se suffit à elle-même et sa caractéristique principale est d'être une démonstration de force (de pouvoir). A l'opposé il place la « violence divine » qui est également la violence pure parce qu'elle n'est pas affectée, ni corrompu par le pouvoir et la domination. Elle existe non pas pour son propre intérêt mais pour rendre possible une autre existence :

la violence mythique est une violence sanglante exercée au non d'elle-même contre la vie simple; la pure violence divine s'exerce contre toute vie au nom du vivant. La première exige le sacrifice, la seconde l'accepte.³¹³

L'intérêt de l'approche de Walter Benjamin, - au-delà de la critique qu'il fait de la justice et de l'administration judiciaire de manière générale qui oublie le but de toute justice

³¹¹ BENJAMIN, W. (2012). *Critique de la violence*, p. 59.

³¹² Ibidem. p. 95 : Il se réfère à la punition que subirent la bande de Coré dans l'Ancien Testament voir *Nombres* chapitre 16.

³¹³ Ibidem. p. 96.

en devenant réflexif, ce qui pourrait expliquer l'arbitraire et la dérive autoritaire, - réside dans le fait que sa détermination de la violence s'effectue selon des critères moraux. En outre, ces différentes formes de violences telles qu'il les expose donnent un aperçu des niveaux à établir entre violence et cruauté, deux notions dont il sera question dans la représentation de la violence.

En effet, dans le domaine littéraire, la perception de la violence se situe précisément dans le champ de la morale, la perception que nous avons de la violence est en grande partie fonction des préceptes moraux implicites qui interagissent avec un texte, un film ou un discours. Une étude sur la représentation de la violence ne saurait se soustraire à l'analyse du mécanisme de reconnaissance, d'identification et d'interprétation de la violence dans un texte littéraire. En effet, ce qui dans les faits peut être défini comme violence peut au final n'en contenir aucune charge. Il sied ici de prendre en compte l'intention, les causes, les effets, les mobiles. Ainsi dans la dynamique textuelle, qui entre en résonance avec la perception sociale de la violence, nous pourrions rencontrer des cas dans lesquels la violence est totalement désamorcée. Cela nous invite à nous intéresser de façon particulière à la violence en tant que paradigme textuel et aux modalités de mise en texte. Tant il paraît évident que le récit de la violence dépend de la nature du récit et de la perception qu'en ont les lecteurs.

b. La situation de violence comme matrice de la représentation

Dans le monde des arts ou dans les médias on rencontre souvent des phrases avertissements sur des « biens » que l'on se prépare à consommer. Ainsi, dans le même esprit que les traditionnels « film violent », « livre violent » ou « propos/chanson violent » nous avons une signalétique particulière dans les médias qui comprend des limites d'âges encerclés dans un coin du téléviseur ou encore les phrases réglementaires des journalistes qui annoncent, avant un reportage, que les images à suivre sont susceptibles de choquer. Nous pouvons établir un parallèle entre ces précautions et des avertissements faisant état d'une personne ou d'un animal potentiellement violent. Prévenir du caractère violent des êtres animés vise à garantir l'intégrité physique et prémunir d'un danger certain. Dans le cas d'un livre, il est plus question de se préparer à rentrer dans un univers particulier, sans forcément aboutir à des manifestations physiques, matérielles. Pour le journaliste, ce n'est d'ailleurs qu'un code déontologique imposé destiné à atténuer l'impact des images sur les téléspectateurs et bien rappeler qu'il n'est pas question d'une apologie de la violence. Cet

avertissement qui s'adresse de plus en plus aux « personnes sensibles » sans distinction d'âge, cherche à marquer une distance entre un travail nécessaire de journalisme et l'aversion que l'on éprouve pour la violence, surtout s'il y est question d'atrocités, de torture, de viol, etc. Dans un cas, nous sommes quasiment dans une situation d'évidence et dans l'autre, tout n'est qu'hypothèse. Par ailleurs, pour les œuvres de fiction, la question de la fictionnalisation rentre bien en ligne de compte pour évaluer si un livre est violent ou pas ; c'est-à-dire s'il représente un danger pour son lecteur. Dans ce cas précis, la violence se réfère alors à l'*inventio* de l'auteur, son point de vue, la scénographie³¹⁴ qu'il adopte, le vocabulaire qu'il emploie, etc.

Ce que ces formules laissent entendre de certain et qui n'est pas soumis au conditionnel (celui du journaliste, ou celui de l'âge), c'est que les images, les phrases ou les propos participent d'une manière ou d'une autre à ce nous appelons une « dynamique de violence ». Pour mieux cerner cette dynamique, il nous faudrait partir d'une définition opératoire qui allie la considération purement matérielle (physique) de la violence, et toutes ses autres manifestations plus feutrées, cachées, voire intangibles comme le harcèlement ou l'insulte.

Dans *La violence*, un des livres les plus complets qui soit consacré au phénomène, Michel Wierviorka reprend une définition d'Yves Michaud pour qui

il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, en une fois ou progressivement, en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables, soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles.³¹⁵

La définition de Michaud se veut ambitieuse. Elle a le mérite d'embrasser différents aspects que peut revêtir la violence et surtout de la présenter non pas comme une force statique, absolue mais comme une force en action. C'est ce caractère dynamique qui nous permettra d'appréhender l'écriture de la violence. Ainsi, sur base de cette définition nous pouvons déterminer un paradigme de la violence en opposant les deux pôles antagoniques suivant : victimes (v) et bourreaux (b). Il est important à ce niveau d'ajouter une troisième donnée, celle de l'interaction (i) entre les deux forces. La violence est ici définie comme un segment qui relie deux points aux antipodes l'un de l'autre. Cette définition combinatoire permet d'aborder différentes modalités de représentation de la violence.

³¹⁴ Cfr. La scénographie chez Dominique Maingueneau : MAINGUENEAU, D. (2000). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil (Points Essais), pp. 111-2

³¹⁵ Yves Michaud cité par WIERVIORKA, M. (2005). *La violence*. Paris: Hachette. p. 13.

Mais avant d'en arriver à la représentation proprement dite, précisons que les éléments du paradigme de la violence sont considérés à la fois comme des entités autonomes et complémentaires. Leur autonomie vient du fait que la représentation peut s'attacher à l'un ou l'autre et leur complémentarité suppose qu'ils se définissent toujours l'un en fonction de l'autre : le bourreau n'a d'existence que par rapport à une victime et inversement, que les deux soient présents ou non dans la même énonciation. Dans sa réalité textuelle, nous aborderons la violence à travers la « situation de violence »³¹⁶ comme grille d'analyse, d'observation et de mise en branle de l'esthétique de violence.

Violence et focalisation (La scénographie de la violence)

De ce modèle théorique (ou devrait-on dire typique), nous pouvons établir plusieurs configurations pour la représentation de la violence dans les récits. Notons d'emblée que ces multiples façons de la présenter sont à la base des fluctuations dans l'esthétique de violence et des changements que nous observerons dans les textes. Nous verrons par la suite si les modalités d'écritures sont commandées par les types de violence. Plus précisément, il sera question de voir s'il peut y avoir une relation de cause à effet entre différentes formes de violence et les modalités d'écriture que les écrivains pratiquent. Dans cette optique, nous étudierons s'il existe une manière d'écrire spécifique aux romans dont les violences sont des faits politiques et des romans qui traitent des violences sociales.

Dans sa théorie de la communication, Roman Jakobson confère une fonction particulière à chaque élément du schéma sur lequel le langage se base, en recourant au même principe, il nous sera possible de relever différents modes de représentation selon les éléments que l'écrivain privilégie dans sa scénographie de la violence. Ces modes illustrent les diverses possibilités qui s'offrent à l'écrivain et lui permettent d'interagir ou non avec le lecteur. Nous verrons comment, par un jeu de voilement et dévoilement, la représentation de la violence peut basculer de l'extrême démonstratif au furtif. L'exemple suivant nous aidera à saisir de façon précise, la situation de violence comme facteur d'identification du mécanisme d'écriture.

³¹⁶ Une sorte de modèle réduit et minimal de l'expression de la violence. Elle se construit sur le modèle d'une « situation de communication » en mettant en évidence les trois instances que nous avons décrites : Bourreau, victime et Interaction.

Dans la phrase « A donna un coup de poing à B », nous avons un exemple de violence qui soit également une première représentation possible de la violence. Elle désigne clairement les instances agissantes et leurs fonctions dans une « situation de violence ». Cette première figuration équilibre les forces entre les deux points du vecteur. Nous la prenons comme la forme courante, classique et par conséquent, la représentation de base de laquelle on peut faire découler toutes les autres.

Dans une autre présentation, nous pourrions avoir la même situation mais au lieu d'un équilibre de l'énonciation, il n'y aurait que l'un ou l'autre actant. Dans les énoncés suivants « A envoya un coup de poing » et « B reçut un coup de poing », le lecteur ne perçoit pas la violence de la même manière. Dans ces deux configurations, nous pouvons pour l'instant constater une incomplétude de la présentation qui oblige le lecteur à se représenter mentalement une victime ou un bourreau. Enfin, un dernier cas de figure peut se résumer à « coup de poing » éladant de l'énonciation le bourreau et la victime.

A ces trois « situations » correspondent trois types de représentation : Une représentation globale et assommante dans la mesure où elle est totalement subie, une représentation elliptique et dialectique, parce qu'elle engage un dialogue avec le texte et la dernière forme, mystérieuse et inquiétante pour son imprécision.³¹⁷ Aux trois éléments de cette sémiologie de la violence, il nous faudrait en ajouter un quatrième, « l'effet » ou le « résultat » qui mène par conséquent à un quatrième type de représentation, que nous qualifions d'« absolue ». Si nous reprenons notre situation de départ dans avec cette dernière donnée, nous aurons : « A donna un coup de poing à B qui saigna du nez ». Précisons toutefois que de par son caractère induit, « l'effet » ne s'applique qu'à la victime mais peut se retrouver aussi dans des constructions elliptiques.

Nous désignerons ces différentes formes de représentation par « focalisation. »³¹⁸ Nous parlerons dans la suite de l'analyse de Focalisation globale (Fg), de Focalisation bourreau (Fb), de Focalisation victime (Fv) et enfin de Focalisation effet (Fe). Dans la mesure où les situations de violence constituent pour nous des moyens d'accès à l'esthétique de violence chez les écrivains que nous analysons, il nous paraît opportun d'introduire les critères quantitatif et qualitatif liés à chaque situation de violence. Le premier fait référence à la focalisation qui comporte une possibilité de composition par « effacement » ou « addition » d'éléments et le second postule une idée d'interprétation, c'est à dire une confrontation entre

³¹⁷ Umberto Eco et Raphaël Baroni, la coopération interprétative.

³¹⁸ BARONI, R. (2007). *La tension narrative. Suspens, curiosité et surprise*. Paris: Seuil.

le lecteur et le texte, entendu au sens que lui attribue Umberto Eco : « un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son projet génératif. »³¹⁹

Dans son étude, sur la réception des textes littéraires, le sémioticien avance l'idée d'une coopération entre le texte et le lecteur mais cette coopération est rendue possible par le texte lui-même ou plus précisément par « les intentions virtuellement contenues par l'énoncé. »³²⁰ Eco distingue pour commencer deux types de textes : fermés et ouverts. Pour lui, les textes sont dits fermés, dans la mesure où ils minimisent le plus possible les erreurs d'interprétation. Par leur précision, les détails qu'ils comportent et leur complétude, ils offrent moins de possibilité de coopération que les textes ouverts. Puisqu'en fin de compte, tout est « fait en sorte que chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique [soit ce que le] lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre. »³²¹ À l'inverse, un texte ouvert est celui qui engage un dialogue avec le lecteur par l'utilisation consciente des possibilités du pouvoir régulateur du discours. Ainsi par les possibilités de coopération interprétative que les différentes formes de représentations peuvent engendrer, le tableau ci-dessous présente les « situations de violence » avec leurs implications quantitative et qualitative qui se rapprochent des critères d'ouverture et de fermeture que présente Umberto Eco :

Situation de violence	Focalisation/ Quantité	Perception/ Qualité
Boureau+action+victime+effet	Absolue (Fa)	Assommante
Boureau+action+victime	Globale (Fg)	
Boureau+action	Boureau (Fb)	Dialectique
Action+victime	Victime (Fv)	
Action	Action (Fa)	Enigmatique
Effet (victime)	Effet (Fe)	

Notons à ce niveau que la situation de violence ne permet véritablement que d'identifier un processus de violence (dynamique de violence) et pas de l'interpréter. Il s'agit à tout le moins d'un critère mécanique qui ne garantit pas la perception, le ressenti qui fonde

³¹⁹ ECO, U. (1985). *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Bernard Grasset. p. 87.

³²⁰ Ibidem. p. 81.

³²¹ Ibidem. p. 73.

l'écriture de violence. La situation est donc un facteur extérieur susceptible de s'appliquer à toute forme de violence alors que la perception est interprétative. Celle-ci dépend en définitive de la dynamique interne du roman. Didier Coste en souligne l'importance :

tout texte fixe un champs de pertinence à la rhétorique de la lecture, hors duquel il n'est point de salut, car jeu et anarchie, expérimentation et anarchie sont mutuellement exclusifs ; mais dans un champs de pertinence déterminé, le signe des opérations peut changer radicalement selon les situations.³²²

Pour reprendre un vocabulaire connu dans les études littéraires et linguistiques, la situation de violence serait une sorte d'axe syntagmatique et la textualisation, la scénographie serait de l'ordre du paradigmatique. Le premier permet de rendre évident une dynamique textuelle propre à l'écriture de violence et le second lui confère une valeur sémiotique. À ce titre, pour faire sens, elle l'introduit dans un réseau de correspondance au sien duquel la justice et la morale jouent un rôle prépondérant. C'est ainsi que dans une perspective interprétative, entre plusieurs dynamiques de violence, les seules qui soient perçues comme telles sont celles qui ne sont que moyen ; elles sont donc condamnables. Les idéaux de justice, de châtement et tout ce qui en découle (vengeance, révolte, insurrection, révolution) sont autant de filtres idéologiques³²³ qui se placent entre une situation et l'interprétation que les lecteurs peuvent en avoir.

Deux exemples tirés des deux romans de Sony Labou Tansi pourraient expliciter le schéma d'analyse: les assassinats de Chaïdana (Vdm) et la mort de Carlanzo Nana (S.S.). Chaïdana, la fille de Martial a décidé de venger la mort de sa famille et malgré l'opposition de son père, elle traque, attire les personnes qui participent au pouvoir de Matéla-Péné, le guide multidimensionnel, dans sa chambre d'hôtel. Elle leur offre un champagne qui les conduit à la mort quelques mois plus tard. Ceci est une situation de violence que nous résumons par : « Chaïdana tue au champagne ». Seulement dans le même roman, le guide en personne pratique l'assassinat par le même moyen d'où une seconde situation quasiment identique à la première : « Le guide tue au champagne ». Nous nous apercevons que du point de vue de la situation de violence, il n'est rien de différent entre les deux. À ce niveau, « Chaidana (b) qui tue au champagne » (i), vaut bien « Un guide (b) qui tue au champagne (i) ». Par contre, cette équivalence n'a proprement pas de validité morale : Chaïdana, ayant été témoin du massacre de sa famille, est couverte par son statut de victime, voire de victime absolue, alors qu'à

³²² COSTE, D. (1984). Lector in figura. Dans J. BESSIÈRE, *Lectures, systèmes de lecture* (pp. 13-28). Paris: P.U.F. p. 14.

³²³ Tout ce que Jean-Marie Muller appelle « idéologie de la violence, nécessaire, légitime et honorable. » MULLER, J.-M. (2000). *Philosophie de la non-violence*. p. 339.

l'inverse le guide traîne son image de bourreau absolu. La violence de Chaïdana est ainsi neutralisée à la fois dans le texte et dans sa réception. L'auteur réussit à en faire un acte salvateur est presque moral.

Dans un autre cas de figure, lorsque le boucher Carlanzo Nana est tué, bien qu'il ait succombé après une violente provocation et qu'il ait insulté publiquement les femmes d'Estina Bronzario, sa peine paraît injustifiée et totalement gratuite. Cette situation est, par conséquent, plus proche d'une ostentation spectaculaire de la violence.

Dans le premier cas, nous sommes en présence d'un châtiment et dans le second d'une persécution. Nous basculons selon les cas, de la violence (avec ses contradictions internes) à la cruauté qui se définit par son univocité. Nous retrouvons ici l'argumentation de Walter Benjamin sur les violences comme fins, moyens ou simples manifestations. L'écriture de violence est en fin de compte un rééquilibrage entre les différentes forces qui structurent la violence même. Ce rééquilibrage peut s'effectuer sur le plan quantitatif, avec des implications de perception ou sur le plan narratif même. La « situation de violence » dans ses aspects qualitatif et quantitatif peut également permettre de faire la part entre la représentation de la violence et la violence de la représentation. Ces deux notions constituent le cheminement que nous allons suivre dans l'étude détaillée du corpus.

Représentation de la violence et violence de la représentation

En littérature, la violence de la représentation renvoie à ce qu'on désigne habituellement par l'expression « livre violent ». Les deux formes sont très proches parce qu'elles comportent chacune des éléments qui entrent dans la constitution du schéma de violence. Mais la différence réside en ce que la violence de la représentation présuppose une écriture de l'excès, une écriture du pathos, au sens et à la fonction que lui donne la rhétorique ancienne, celui d'émouvoir. La violence de l'écriture suppose donc que le lecteur, comme le juge, soit ému à la lecture du livre. Aussi, ne recule-t-elle pas devant la sublimation des éléments sémiotiques de la violence. Très souvent, le pathos est atteint à travers une représentation globale. Le bourreau est alors présenté avec tous ses attributs, dans sa toute puissance destructrice. La victime est l'extrême opposé, les moyens que le premier emploie sont totalement disproportionnés. C'est le cas par exemple lorsque dans *La vie et demie*, le guide envoie des chars militaires dans un quartier composé de maison en pisée. Les livres de

Pierre Guyotat sont dans cette veine et tout particulièrement *Eden Eden Eden*,³²⁴ dans la mesure où il poursuit l'objectif de faire céder le lecteur. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que Guyotat pose le cadre de son livre dans les premières lignes et passe un pacte avec le lecteur ; lui lance une sorte de défi, de ne pas reculer le premier. Cette gageure se concrétise par la fin tronquée du roman, une fin qui arrive en réalité plus pour marquer l'épuisement que pour signifier un arrêt en bonne et due forme. Ces cas extrêmes de mise en texte, ces transgressions des limites font de l'écriture une violence pure et simple.

Nous remarquerons donc qu'au-delà de toute proportion, la représentation agit sur les lecteurs comme si ces derniers étaient victimes d'agressions. Ces écritures transposent ainsi la situation de violence du purement textuel, où seuls les personnages fictifs sont impliqués, vers l'en dehors du roman, dans un tête-à-tête entre l'écrivain et son lecteur. L'idée de proportion et de mesure assure la frontière entre l'écriture de la violence et la violence de l'écriture. Nous serons par conséquent très sensibles aux limites que se fixent les écrivains : limites dans les mots, dans les situations, dans les confrontations bourreaux victimes, etc. Ces données nous permettront de prendre le pouls des différentes écritures que nous analysons. Nous suivrons alors un parcours qui mène des écritures très vives vers celles de l'extrême contemporain qui se présente sous une forme plus policée. Nous commencerons ce parcours par l'esthétique de Sony Labou Tansi.

³²⁴ GUYOTAT, P. (2012). *Eden eden eden*. Paris: Gallimard. [1ère édition en 1970 avec des préfaces de Roland Barthes, Michel Leiris et Phillipe Sollers.]

3.2. L'écriture autodestructrice de Sony Labou Tansi.

L'importance de Sony Labou Tansi dans l'histoire littéraire africaine est incontestable. Son œuvre est la plus marquante de ces trente dernières années. Sur le plan littéraire,³²⁵ son esthétique particulière a inauguré une rupture majeure abondamment commentée, eu égard du succès que connaissent ses productions romanesques et théâtrales dans les études littéraires africaines. Un inventaire des travaux touchant de près ou de loin à son œuvre relèvera une impressionnante et croissante vitalité de l'écrivain congolais mort en 1995. Cependant, en dépit de la multiplicité des travaux qui sont consacrés à cette œuvre foisonnante, il est encore aujourd'hui difficile de la cerner de façon rassurante et convaincante. L'abondance des lectures et des approches est symptomatique de l'embarras que suscitent l'œuvre et l'écriture de Sony. Ne sont-elles pas incessamment tiraillées entre l'engagement et le cri³²⁶ selon les propres mots de l'auteur, « entre ce qu'on veut taire et ce qu'on veut dire » ?³²⁷

L'espèce d'inconfort dans laquelle on se trouve à la lecture des romans de Sony est cataloguée dans un vocabulaire critique qui fait une large part au désordre, au chaos ou même au « carnassier ». ³²⁸ Cette écriture virulente, exacerbée, foisonnante, dérangeante que maints commentaires exploitent, n'a pas encore révélé tous ses secrets. Anatole Mbanga (comme d'autres) a bien tenté de percer les mystères de la création dans les romans, les pièces de théâtre et les poèmes de l'écrivain congolais. Dans *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*,³²⁹ il décrit les ressorts de l'écriture *laboutansienne* sur le plan linguistique et littéraire. Son propos se préoccupe aussi bien d'éléments de grammaire, de stylistique, que de narratologie pour reconstituer, malgré « le caractère éclaté et ambivalent – polyphonique et polysémique – de l'œuvre, [son] unité mouvante. »³³⁰ Ces multiples procédés qu'analyse Anatole Mbanga l'amènent à conclure que la particularité esthétique de Sony Labou Tansi

³²⁵ Voir notamment TAOUA, P. (2007). « La réussite de Sony Labou Tansi ». Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007. (pp. 19-28). Paris: L'Harmattan.

³²⁶ « Mon écriture sera plutôt créée qu'écrite simplement » note-t-il en liminaire des *Sept solitudes de Lorsa Lopez*.

³²⁷ Sony Labou Tansi cité par MARTIN-GRANEL, N. (2007). « Une poétique de la contagion. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 145-159). Paris: L'harmattan. p. 145.

³²⁸ ANANISSOH, T. (2013). « Sony Labou Tansi ou la "création carnassière". » *Etudes Littéraires Africaines*. n°35, pp. 105-118.

³²⁹ MBANGA, A. (1996). *Les procédés de création dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi. Systèmes d'interactions dans l'écriture*. Paris: L'Hamattan.

³³⁰ Ibidem, p. 260. L'interaction trouve au terme de notre étude toute son épaisseur, sa vigueur et se confirme comme le fondement et la caractéristique principale –voire spécifique – de l'écriture de Labou Tansi.

réside dans « l'interaction »³³¹ conçue comme une habile synthèse d'éléments disparates de la vie de l'auteur, de sa culture, de son positionnement idéologique et politique. En d'autres mots, l'écriture de Sony Labou Tansi c'est Sony lui-même. Cela ne pourrait être qu'un lieu commun, si cette technique mainte fois utilisée dans les formules classiques qui font d'un auteur son propre critique et lecteur, n'était pas employée pour le même écrivain. Nous retrouvons le même parti pris chez Nicolas Martin-Granel qui se sert de la parole autoriale pour illustrer "la contagion" comme continuum poétique dans l'œuvre dédaléenne de Sony Labou Tansi :

je tenterai de suivre l'écrivain pas à pas ou plutôt mot à mot, en le prenant lui-même pour guide dans les méandres sinueux et retors de son discours critique, une véritable œuvre de penseur qui double, sans solution de continuité, son œuvre littéraire.³³²

L'idée de contagion ouvre une nouvelle piste dans l'analyse de l'écriture de Sony et tout particulièrement dans son écriture de la violence. Pour Nicolas Martin-Granel, Sony Labou Tansi aimait à rappeler combien ce mot était important pour lui et combien il s'en servait dans son processus créateur. Si nous restons sur le même concept, nous pourrions en saisir le mécanisme interne. En tant que modalité d'écriture, la contagion est un processus de transfert entre le texte et l'objet du texte, entre le thème et le propos. Autant dire que l'écriture de la violence chez Sony Labou Tansi est violence elle-même. Patricia Célérier résume en ces termes la contamination des procédés littéraires :

avec *La vie et demie*, Sony Labou Tansi inaugure un nouveau stade de la représentation de la violence. Se manifestant à l'intérieur même du récit, la violence le soumet à un éventail de transgressions : perturbations de l'ordre chronologique, désarticulation de la syntaxe, déraison(nement) du langage, incohérence des personnages, basculements abrupts entre le sacré et le profane, exploitation exacerbée de la métaphore, traitement burlesque du corps torturé, etc.³³³

La virulence des textes de Sony est donc fonction des violences qu'ils décrivent. Le mot « virulence » au sujet des romans comme *La Vie et demie* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* n'est-il pas lui-même une marque de cette contamination. Sa proximité étymologique avec « virus » nous donne l'étendu de la « compromission » d'une écriture qui s'élabore dans/ par la violence.

³³² MARTIN-GRANEL, (2007) *Une poétique de la contagion*, p. 145-6.

³³³ CÉLÉRIER, P. (2002, juillet - septembre). « Engagement et esthétique du cri » in *Notre Librairie* n° 148. *Penser la violence*, pp. 57-60. p. 59.

Si l'on considère la violence comme un élément viral qui conduit à l'anéantissement, l'écriture qui suit le même parcours ne finit-elle pas par se désagréger et par engendrer la « violence du texte »³³⁴ que sous-tend une écriture qui s'autodétruit ? Et la contagion est une prémisse de la disparition, comme le décrit Henri-Pierre Jeudy dans le schéma de la « cinétique virale de la contagion. »

L'origine de la contamination [dit-il] se sépare des effets dévastateurs produits pour laisser paraître un mouvement inéluctable d'autodestruction collective. La transmission du virus, comme désir de mort exercé sur l'autre, consacre plus d'un jeu de pouvoir, elle fonde la disparition absolue de l'autre dans les affres de la pire souffrance, comme le miroir de la putréfaction du corps.³³⁵

Ainsi, relire *La vie et demie* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* sous l'angle de l'autodestruction peut nous révéler les assises sur lesquelles l'auteur construit son récit de violence et sur sa pratique de l'écriture. Nous pouvons établir chez Sony Labou Tansi, une correspondance entre le suicide de l'être et le suicide de la lettre.

Parmi les phénomènes qui touchent à l'autodestruction, le suicide en est le plus spectaculaire, le plus controversé dont la portée reste souvent incompréhensible. Il est le moment final d'une série de souffrance que le suicidaire s'inflige de manière graduelle. De ce point de vue, le suicide, n'est pas tant l'acte de se donner la mort, mais plus exactement celui de la précipiter par des moyens divers. Les romans de Sony sont peuplés de personnages qui se suicident directement ou non. En effet, il est une manière directe qui consiste à se donner la mort « en âme et conscience », il est également le suicide indirect qui est dans l'attitude de celui qui ne recule devant le danger de sa mort en allant droit devant elle. Plusieurs personnages de *La vie et demie* et des *Sept solitudes* peuvent appartenir à la première catégorie. Nous prendrons à titre indicatif, le Colonel O qui se « tira une balle dans l'œil gauche » (Vdm, p. 53) ou Chaïdana qui tente, sans succès, d'ouvrir les portes de la mort en buvant une « dose impardonnable de Vouokani » (p. 62) ; le guide Jean-cœur-de-père qui, dans un acte de folie avérée qu'il cherche à faire passer pour de la magnanimité, décide de s'immoler par le feu. Dans un cérémonial orchestré par lui-même avec un faste et une grande théâtralité, il se conduit au bûcher pour sauver le peuple de sa présence ; on peut aussi citer les suicidés de la falaise de Valancia, etc.

Dans la seconde catégorie, nous classerons des figures de Martial, du docteur, Kassar Pueblo, de Carlanzo Mana ou même d'Estina Bronzario qui au nom d'une probité ou d'une

³³⁴ GONTARD, M. (1981). *La violence du texte. Étude sur la littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan.

³³⁵ JEUDY, H.-P. (1985). *Parodies de l'auto-destruction*. Paris: Librairie des méridiens. p. 31.

lutte idéologique ne craignent pas d'affronter la cruauté et la folie meurtrière. Ces personnages se situent à la frontière entre le suicide et le Martyr. Estina Bronzario qui se sait menacer ne veut se dérober à la mort, ni se cacher ; elle voit d'ailleurs dans sa mort, une certaine forme d'élévation :

on est partout au même monde. On est partout chez le meurtre. Ils croient résoudre les problèmes de la côte en me tuant ; ils se trompent. Je suis plus dure morte que vivante. Ils vont très vite s'en rendre compte : vivante on me négocie, mais morte, je serai Dieu. (S.S. p. 102)

Cette attitude devant la mort contraste avec celle du successeur de Kassar Pueblo qui se montre plus prudent que le premier cartomancien : connaissant le guide, il se garde bien de lui être désagréable. Il ne lui prédit rien de néfaste pour préserver sa vie. Le suicidé et le martyr sont d'un égal renoncement face à la violence. Nous reviendrons dans les détails sur la problématique de la mort dans les romans de Sony. Servons d'abord du motif du suicide pour aborder les mécanismes d'une écriture qui s'autodétruit et se désagrège.

Nous nous intéresserons aux diverses manifestations de l'(auto)destruction que nous rencontrons dans les textes pour décrire la particularité l'écriture de la violence chez Sony. Comme le suggère le sous-titre de livre de David Grange³³⁶, consacré à la question, l'autodestruction est un trouble comportemental dont le suicide est la phase extrême mais qui débute par « l'abandon de soi », « l'addiction » et « l'errance. » Sur l'ensemble de ces éléments autodestructeurs, nous retenons l'addiction et l'abandon qui correspondent le mieux à l'écriture de violence chez Sony Labou Tansi. L'addiction est ici pris aux sens psychologique et phénoménologique du terme, nous en retiendrons dans un premier temps son aspect compulsif et répétitif, avant de nous intéresser à la dépendance et l'intensification qu'il entraîne.

La montée en puissance qu'on observe chez les consommateurs de drogues, alcools ou autres psychotropes peut aussi s'appliquer à l'écriture de violence de Sony Labou Tansi. Dans ses textes, il accumule les effets et en amplifie la représentation. Dans cette contamination réciproque, forme et fond se confondent jusqu'à l'insoutenable. En effet, L'univers Sonyen de la violence suit exactement cette même courbe. L'écriture est prise dans un processus suicidaire en ce sens qu'elle ne recule devant rien, elle cherche toujours à aller plus avant dans l'expression la cruauté, elle explore en permanence de nouveaux horizons de violence où elle se manifeste avec plus d'effroi et plus d'horreur. Elle se bâtit sur une esthétique de

³³⁶ GRANGE, D. (2010). *Une sociologie de l'autodestruction. Addictions, auto-réclusion, errance, abandon de soi*. Paris: L'Harmattan.

l'excès et de la destruction pour faire sens et imposer, comme le dit P.H. Jeudi, une forme artistique chaotique qui supplante la destruction :

briser des objets et les exposer au musée comme débris symboliques, peindre des monuments qui s'effondrent, balancer un coup de pied dans un immeuble construit avec des cubes, détourner le sens des mots au point de démolir la syntaxe... toutes ces opérations idéalisent la destruction, la rendent artistique. Face à la monstruosité des saccages, elles opposent cette figure d'une jubilation créatrice, innovatrice qui se joue du lien entre la mort et la destruction... La rage de détruire est réduite à l'effet d'un échec ou d'une impuissance.³³⁷

L'écriture de Sony, par des effets d'accumulation, s'érige contre le verbe et le dépasse jusqu'à l'anéantir complètement. Les indices textuels nous portent vers un schéma de destruction qui se reproduit dans chaque situation de violence selon une mécanique bien précise avec des moments d'inflation suivis par l'éclatement comme conséquence ultime. Nous ne pouvons rendre compte de l'écriture de violence de Sony sans revenir sur les deux phases complémentaires et inévitables qui confèrent l'originalité à son traitement. Par la mise en place de cette dynamique particulière, l'auteur met en lumière la déstructuration que la violence entraîne sur les hommes, sur la nature, sur les récits et même sur les mots. La violence chez Sony est un cycle vicieux opérant d'incessant va-et-vient sur le fond et sur la forme du texte.

L'écriture de l'inflation

L'inflation est une des spécificités de la composition romanesque de Sony Labou Tansi. Arlette Chemain Degrange la pose à tous les niveaux de son travail scriptural ; du rapport à la langue à la construction des personnages :

l'inflation du langage apparaît dans un goût prononcé pour les énumérations, les accumulations, les séries, elle se matérialise dans un nombre élevé de segment narratifs dans une seule phrase, dès les enchaînements répétitif qui caractérisent le comportement des guides de la vie et demie. Elle se manifeste dans la multiplicité des registres de l'expression orale et écrite rassemblée, dans le fait de parler « la vieille langue. »³³⁸

Mais c'est dans la représentation de la violence qu'elle trouve son expression la plus complète et la plus aboutie, parce qu'elle atteint sa forme finale qu'est l'éclatement, vers un nouveau langage, vers une nouvelle identité, le *cri*. Sony Labou Tansi met en place un système, une dynamique dans laquelle la description de la violence et de ses effets est en constante

³³⁷ JEUDY, H.-P. *op. cit.* p. 25.

³³⁸ CHEMAIN DEGRANGE, A. (2003). « Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi: le commencement des douleurs. » Dans D. GERARD LEZOU, & P. N'DA (Eds), *Sony Labou Tansi Témoin de son temps* (pp. 61-82). Limoges: Pulim.

inflation. Nous voyons une sorte de surenchère sur les éléments constitutifs de violence. Les scènes de tous ordres sont soumises à une hyper représentation et s'amplifient jusqu'aux confins de l'absurdité voire, de l'innommable. Dans *La Vie et demie*, Martial refuse toutes les morts que le guide lui inflige. L'impuissance du souverain de la « Katamalanaisie » ouvre la voie à une série de mises à mort, nombreuses et de plus en plus spectaculaires. Les actions meurtrières n'aboutissent à aucun résultat et s'inscrivent dans une circularité répétitive. La furie du bourreau entraîne le texte dans une performance du crime rapporté dans ses moindres détails. La caractérisation des procédés et des résultats est poussée jusqu'à la décomposition totale du corps qui n'est plus que « chair » ou « viande ». Estina Bronzario connaît une mort sévère, tout son être est littéralement diséqué, elle n'est plus qu'une « multitude » méconnaissable. D'elle il ne reste qu'une vulgaire « viande » que les habitants de Valancia découvrent avec effroi et désolation. Le corps de la victime est tellement décomposé que les valanciens se demandent s'il s'agit bien de celle qui a mené le « combat de l'honneur » :

rien, à part le fichu, les morceaux de crinoline et les médailles soigneusement posés sur le fichu, sous le mandras, rien vraiment ne pouvait dire que ce corps était celui d'Estina Bronzario. On l'avait dépecé : le cœur était posé sur le fichu [...] les deux pilons et les deux épaules reposaient sur une grume [...] Sur le sable, inondées par de moche, grignotées par les fourmis rouges, les tripailles fumaient encore. Non loin, la tête écorchée, sans yeux [...] L'estomac avait été ouvert et retourné, etc. (S.S. p. 156-157)

L'intensification des procédés de violence est également dans les punitions que Martial inflige à Chaïdana. Au départ, Martial se contente d'une simple inscription sur la main de sa fille et avant le moment de la punition absolue, il décide de la marquer sur « tous les objets, tous le sol, sur tous les murs, sur le plafond et sur tout ce qui pouvait exister » (p. 66) de même, la gifle paternelle initiale s'est transformée en une gifle intérieure, un geste incestueux. (*Vdm*, p. 69)

Cette sorte de jubilation ludique qui entoure la destruction des corps et le volume encore plus important que prennent les actes de violence, sont inscrits dans le comportement même des personnages. Une poussée véhémente dans le « processus de violence » qui tend invariablement vers l'anéantissement. Dans deux paris (situation de violence) quasi similaires, Sarngata Nola promet sa « main à couper » (S.S. p. 65) et plus tard Lors Manuel Yeba jure à Estina Bronzario de « donner la cuite » aux invités et pour témoigner de loyauté et prouver qu'il respectera son engagement, lui aussi donne en gage un de ses membres. Il ne détermine pas seulement l'organe à trancher, mais aussi le traitement à lui faire subir ; il mise, le plus naturellement du monde, « son pied droit à hacher » (p. 109).

Cette propension au débordement ne concerne pas seulement les moyens mis en œuvre pour accomplir ces violences. Elles concernent également le nombre de victimes.³³⁹ La deuxième partie de *La Vie et demie* est moins marquée par la chair et le sang. Les victimes des F.S. meurent par la « faute de [leur] estomac » (*Vdm*, p. 131), une mort de l'intérieur qui conserve l'intégrité du corps. Les morts lentes et atroces font place aux morts sommaires et abondantes qui frappent les gens de Martial et tous ceux qui osent braver les nombreux interdits des guides :

le guide Jean Oscar appris le surnom honteux qu'on avait donné au pays, il se fâcha cruellement et ordonna qu'on fusillât sans procès tout propriétaire de langue et des lèvres qui, à l'avenir, aurait prononcé le mot « enfer ». [...] On exécuta quatre cent soixante douze prêtres et pasteurs et on tira sur la foule aux obsèques de l'évêque... (*Vdm*, p. 133)

L'écriture de violence est, chez Sony, un chemin ouvert sur l'extrême vers l'éclatement des trois pôles du paradigme de violence tel que nous l'avons défini précédemment. La fin de *La Vie et demie* démontre bien par cette expansion qui conduit vers un état de "non existence" en dehors de toute chronologie. Une ultime destruction, celle qui plane tout au long du récit dans *Les Sept solitudes*, ce malheur qu'annoncent les prophéties et les cris que la terre pousse : « ce grondement de la falaise, cette piaillerie infecte, ce clabaudage inexplicable. Cet appel au silence » (*S.S.* p. 14) qui rappelle que le drame n'est jamais loin ; que la fin est toujours à venir : « Nous tremblions tous de voir venir la fin comme un jeu » (p. 17) dit la narratrice.

L'éclatement / la rupture

Au bout de ce processus d'inflation arrive la déflagration qui dans, la conception romanesque de Sony, correspond à la perte de l'identité. Il s'agit de la situation dans laquelle se trouve bourreau et victime lorsque survient l'ultime « extrême. »³⁴⁰ C'est le moment où les hommes se muent en bête et que la folie gagne les esprits, les hommes se mettent alors à gester selon les déclarations de celui que le petit peuple appelle affectueusement *Père Jean-le-fou* :

avant quand c'était la guerre de la paix, on se battait comme des hommes ; maintenant qu'on est entré dans la guerre pour la guerre, on se bat comme des bêtes sauvages. On se bat comme des choses. On geste, un point c'est tout. (*Vdm*, p. 185)

³³⁹ Dans SAMOYAUULT, T. (1999). *Excès du roman*. Paris: Nadeau, l'auteure traite de la notion du quantitatif comme figure de l'excès: l'excès dit-elle ne vient pas de la qualité, il survient dans la quantité... la quantité est une qualité du roman, au sens où elle peut donner l'idée d'une forme de sa mesure... p. 15.

³⁴⁰ ARDENNE, P. (2006). *Etrême. Esthétique de la limite dépassée*. Paris: Flammarion.

La violence qui se conclut dans l'animalité, ou dans ce qu'il convient d'appeler la perte de l'identité dont le rapprochement à l'animal est la forme la plus courante, est une donnée fréquente dans *Les Sept solitudes*. À côté du corps d'Estina Bronzario qui évoque une scène de boucherie avec des morceaux de chairs éparpillés, il y a celui d'Elmano Zola le boucher, qui a osé s'en prendre à une décision des femmes d'Estina Bronzario, et qui se retrouve dans son propre congélateur au milieu d'autres viandes :

Mme Zola vit l'horreur des horreurs : elle trouva trois morceaux de mari avec, entre les dents, sur papier vélin, tracés au crayon de beauté et soulignés au vernis à ongle, ces mots... Pendant longtemps, le père regarda les morceaux sans savoir s'il fallait ou non les bénir. Il était hypnotisé par ce spectacle de la viande de l'homme mêlée à celle de la vache. (SS., 45)

Le cannibalisme accentue ce transfert d'identité en bout du processus de violence. Le guide transforme littéralement la famille de Martial en bétail en la donnant à manger à Chaïdana ; le père Bona, sans le savoir certes, a mangé en le foi du Boucher Zola, ce qui lui valu une dépréciation des habitants de Valancia. La *bestialisation* ne concerne pas seulement les victimes, les bourreaux aussi sont transformés en monstre. Après son crime, Lorsa Lopez se contraint à un étrange deuil, il s'emprisonne dans la porcherie et finit de décimer les animaux crus, il en ressort « gras comme un hippopotame » (S.S., p. 34) même sa voix est celle d'une « bête qui emmerdaient les oreilles, déchirait l'air ; une vie de gorille » (p. 27) ; La jeune Chaïdana refuse de faire des compromis avec son fils Jean-Cœur-de-Pierre parce que le monde entier en « parlait comme d'un animal féroce. » (Vdm, p. 156) Même Martial perd son identité de père et de protecteur. Cette situation advient après qu'il ait infligé la gifle intérieure à sa fille. Père déchu, à cause du chemin de violence qu'il a empreinte, Chaïdana le rabaisse à l'insignifiance, le rien du tout : « si les morts sont plus forts que nous, s'ils sont plus forts que nous, mon père doit être devenu un lâche. Un lâche, donc rien du tout. Car à part le courage, il n'avait rien eu. » (Vdm, p. 72) En commettant l'inceste, il n'est pas plus bestial que Lopez ou le guide ou n'importe quel autre bourreau. Son acte est un franchissement de la limite entre l'humain et l'animal, limite vers laquelle tendent le processus et la dynamique de violence dans l'œuvre de Sony.

Nous retrouvons en permanence ce basculement vers le bestial qui suit l'hypertrophie de la violence en détruisant à la fois celui qui la pratique et celui sur qui elle est pratiquée. La métamorphose constitue, dans les romans de Sony, un important marqueur du processus de violence en étant une focalisation effet repérable sur toutes les situations.

L'écriture de violence et de la destruction chez Sony se veut une démonstration mimétique de la dégénération des pratiques de violence. La contamination dans le texte se traduit par la mise en échec des mots et de la parole. Les rapports entre violence et langage dans l'écriture de Labou Tansi peuvent éclairer également ce parcours *inflationnel* et ce basculement dans l'indicible.

Cette hypertrophie des situations va de pair avec la création lexicale. D'hyperbole en hyperbole, la création verbale chez Sony répond à l'exigence d'un nouvel état dans l'intensité de la violence un passage des *Sept solitudes* l'illustre bien: Lorsque les habitants de Valancia soupçonnent Calanzo d'espionnage au service de la ville rivale, ils décident de le pousser aux aveux en lui donnant à boire tous les soirs. Le narrateur raconte :

alors nous le fimes boire comme un cochon, tous les soirs, pour essayer de lui extirper son secret. Nous avons même inventé une expression nouvelle pour dire que quelqu'un avait trop bu : « il a pris une cuite des girafes » (S.S. p. 130)

Les rapports que Sony entretient avec la langue seront traités ultérieurement. Nous reviendrons sur son extraordinaire inventivité lexicale et les fonctions qu'elle remplit dans son texte mais intéressons-nous aux seuls néologismes en tant que marque d'une rupture post inflationnelle.

Les « tropicalités », sont un exemple d'une invention lexicale qui relève de l'inflation dont le corolaire est la mise en échec du verbe, le silence. Cette création lexicale est l'expression ultime, la formule au sens que lui donne Romuald Fonkoua. Elle représente le moment de la « substitution du mot par la formule. »³⁴¹ Nous avons à faire à une mécanique d'un verbe qui s'épuise et qui disparaît. La disparition du mot, comme marque ultime de la violence, symbolise la fin du régime humain du dialogue et de l'entente pour entrer dans la barbarie animale. C'est dans le même esprit qu'il faut comprendre cette extraordinaire traque que les guides organisent pour réduire les « gens de Martial » au silence : la chasse au mot. Elle s'inscrit également dans la logique du dépassement des limites. Dans *La Vie et demie*, la prohibition des mots va de pair avec l'augmentation des nombres de victimes, le perfectionnement de l'appareil répressif, de la torture ; elle donne aussi l'occasion d'illustrer la méchanceté du régime. Et lorsque les mots viennent à manquer, il ne reste que le silence

³⁴¹ FONKOUA, R. (2007). « Mal de mots, mots du mal: Sony Labou Tansi et la maladie. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 267-278). Paris: L'Harmattan. p. 267.

qui conduit inévitablement à la mort. La guerre contre le livre qui est à l'origine une guerre contre les mots, se conclue dans une grande tuerie :

la guerre contre le livre dura neuf ans, neuf mois et onze jours. On brûla toutes les œuvres musicales qui portaient – ou y faisaient allusion – le mot « enfer ». Par la suite on associa le mot « enfer » au mot « douleur » : on interdit la douleur sur toute l'étendue du pays [...] on supprima le mot « fesse » de toutes les langues Katamala [...]. La liste des interdits s'allongea rapidement et on arriva à une forêt d'interdits, où les gens crevaient mangés par le lion de la cruauté. (*Vdm* pp. 134-135)

Dans la figuration de la violence, le langage tient une place importante chez Sony Labou Tansi. Les victimes sont frappées de l'impossibilité de parler. De cette manière, la construction « inflationnelle » qui vise à priver les textes de mot participe à cette « victimisation » du texte, comme nous l'avons signalé plus haut. Comme le texte, toutes les « vraies » victimes sont à un moment, privées de parole. L'exemple de Martial – comme celui de Laysho, le clone de Martial - « vous êtes tous les mêmes » (pp. 80-81), à qui « le guide Jean sans Cœur coupa de ses propres mains la langue » (*Vdm*, p. 86) – nous en dit long : considérée comme la victime par excellence, il perd la parole et c'est le seul acte de violence qui ait véritablement de l'effet sur lui. C'est là sa seule et véritable mort parce que la vie et la parole sont associées. Chaïdana aux gros-cheveux affirme être : « en saison de parole. Si je ne parle pas, je meurs lentement du dedans. Je mourrais jusqu'à la surface, ne resterait de moi que l'épluchure, l'enveloppe. Quand je parle, je me contiens, je me cerne. » (*Vdm*, p. 100).

Réduit au Mutisme, Martial n'est véritablement qu'une épluchure, qui ne combat plus que le Guide par sa présence. Il essaie de remplacer la parole par les écrits, mais après qu'il les ait portées jusqu'à l'extrême, ses phrases disparaissent et perdent leur effet. La gifle intérieure marque d'ailleurs le moment de rupture simultanée : « à la fin de l'acte, Martial battit de nouveau sa fille qu'il laissa pour morte. Il cracha sur elle avant de partir et tous les écrits disparurent de la chambre. » (*Vdm*, p. 69) Cette corrélation entre le « mot » et la vie, la violence et la « parole manquante » traverse l'ensemble de l'œuvre de Sony L. Tansi.

Dans cette dynamique générale du texte et de l'écriture de violence, il s'agit là d'un procédé global que le cas précis des « tropicalités » éclaire parfaitement. Nous admettons avec Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles que « connotatif par essence, le néologisme littéraire participe pleinement du style de l'auteur [et qu'] il relève de la production individuelle dans les circonstances données, et donc de l'énonciation choisie. »³⁴² Ainsi, pris dans la même courbe ascendante, les nouveaux mots témoignent de ce passage d'une violence

³⁴² PRUVOST, J., & SABLAYROLLES, J.-F. (2003). *Les néologismes*. Paris: PUF/ Que sais-je. p. 18.

nommée vers la violence innommable. Le néologisme est la preuve que la langue est incontestablement hors-jeu. Les mots se désistent et laissent place à la formule. Dans la séquence suivante, le guide s'adresse à Martial : « Enfin Martial ! Sois raisonnable. Tu m'as assez torturé comme ça. Tu deviens plus infernal que moi (...). Cesse d'être tropical, Martial. » (*Vdm*, p. 58) [Je souligne] Cette séquence résume parfaitement notre propos. Les mots que nous avons soulignés montrent la dilatation de la langue jusqu'à ce qu'elle cesse d'être articulation mais simple souffle ou bruit. L'inferral qui est sensé être le degré ultime de la terreur et de la souffrance est dépassé par le « tropical. »

De toutes les inventions lexicales de S.L. Tansi, *tropicalité* est la plus célèbre et par conséquent la plus dissertée. Georges Ngala considère « la tropicalité » comme la marque par excellence de l'écriture de Sony, le style même de l'écrivain. De son côté, Josias Sémujianga y voit la présence du transculturel.³⁴³ Le critique congolais fait savoir qu'elle exprime, chez l'auteur de *La Vie et demie* et de *l'Etat honteux*,

le rapport spécifique au langage. Car ces lignes se donnent d'emblée dans l'univers dans lequel plonge cette œuvre ubuesque : la tropicalité de Sony L. Tansi est définie essentiellement par un imaginaire dont l'usage de la langue est volontairement ambigu, éclaté, distendu, se référant volontiers à une polysémie (des mots détournés de leur sens habituel) et une luxuriance pour lesquelles l'univers tropical fournit des métaphores et symboles.³⁴⁴

Dans l'univers textuel, cette néologie est intentionnellement polysémique dans la volonté manifeste et déclarée de briser la "froideur" de la langue française. Sony confirme la nécessité dans sa création de :

faire jouer, peut-être donner au mot lui-même une "tropicalité", c'est-à-dire lui assurer une polysémie de foudre éclatée à certaines occasions et à d'autres un sens de monolithe immuable [...] tropicalité peut, de manière volontairement ambiguë, vouloir dire sexe, ou idiotie commise sous les tropiques.³⁴⁵

Par ce jeu de mot l'auteur brise la logique flexionnelle et dérivative du français. Les nouveaux mots ne présentent aucune correspondance sémantique contrairement à ce que suppose le même procédé dans le français standard. S'il peut y avoir quelques suggestions de sens entre le « sois pas tropical » et le « bander tropicalement » (p. 55) de l'ordre de la férocité,

³⁴³ SEMUJANGA, J. (2007). « Des formes transculturelles dans le roman de Sony Labou Tansi. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 39-52). Paris: L'Harmattan : « Entre autres exemples, prenons celui de la "tropicalité", que certains critiques ont réduite à tort à la seule référence à l'espace des tropiques. Au contraire, la tropicalité, qui est une forme de procédé de la parodie carnavalesque, participe de l'intertexte entre la *Vie et demie* et le contexte littéraire latino-américain. pp. 44-5.

³⁴⁴ NGALA, G. (1982, 4^e trimestre). « Les "Tropicalités" de Sony L. Tansi. » *Silex*. n° 23 *Expressions d'Afrique*, pp. 134-143. p. 136.

³⁴⁵ Ibidem, p. 138.

rien ne permet de rapprocher l'adjectif et l'adverbe du substantif *tropicalité*. De sorte que pour en tracer un contour sémantique cohérent, il reviendra de le replacer dans ses « situations d'apparition »³⁴⁶ selon la formule d'Umberto Eco. Dans le dictionnaire d'analyse du discours, elle se définit comme :

l'ensemble des conditions qui président à l'émission d'un acte de langage. Ces conditions permettent [...] de désambiguïser éventuellement un énoncé polysémique ; de découvrir l'implicite qui se trouve caché dans des actes de paroles dont l'explicite est différent [...] de découvrir le sens d'un énoncé selon le positionnement idéologique de celui qui le prononce. Ainsi pour interpréter un énoncé il faut connaître un certain nombre de données qui jouent le rôle d'instructions situationnelles, sans lesquels il y aurait risque de malentendu ou incompréhension.³⁴⁷

Partant, "tropical" et ses dérivés apparaissent dans plusieurs occurrences, mais il en est deux qui indiquent que ce mot est l'aboutissement d'un procédé d'inflation. C'est le cas dans les situations d'une violence portée à l'extrême, et pour désigner tout ce qui se rapporte à la sexualité. Dans ces deux cas précis, *tropical* vient au secours des mots pour signifier l'intraduisible et figurer la mort du mot. Il est « ce mot pour dire même ce que les mots ne savent pas dire » (S.S., p. 148)

Plusieurs situations traduisent cette gradation. C'est déjà évident dans les plaintes du guide que nous avons évoquées, mais aussi dans les « méthodes tropicales pour remplacer les élections » (*Vdm*, 61), les injures que profère le Révérend Père Wangoti à l'endroit des pygmées et, de manière encore plus flagrante, lors de la guerre finale qui passe d'un stade inférieur vers « une guerre plus tropicale » (*Vdm*, p. 184). Le passage à la guerre tropicale multiplie les assassinats dans les deux camps en conflit. La mort violente de Jean Coriace entraîne des représailles sans précédent, la guerre se transforme en furie meurtrière et apocalyptique. Jean Calcuim envoya

de véritables ouragans de mouches à Félix-Ville. Après les mouches, il envoya le feu. Et Félix-Ville devient une horrible souche ou tout était sombre carbone, Félix-Ville devint un grand lac de carbone ou nageaient des poissons d'ombres et des fantômes. La puissance étrangère qui fournissait les guides perdit un chiffre écœurant de ses concitoyens à Félix-Ville. Jean Calcium continuait à envoyer ses vibrations meurtrières à Félix-Ville où la terre avait pris feu et fondait. (*Vdm*, p. 187)

La démesure de cet assaut final témoigne du basculement vers l'incontrôlable et l'innommable, vers cette violence qui se déchaîne inexorablement.

³⁴⁶ ECO, U. (1972). *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France.

³⁴⁷ CHARAUDEAU, P., & MAINGUENEAU, D. (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil. voir « situation de communication » p. 533.

La proximité entre le pouvoir, la violence destructrice et la sexualité explique l'emploi des « tropicalités ». L'acte sexuel est, dans bien des cas, une allégorie de la violence, une manifestation de la folie destructrice et meurtrière. Que ce soit aux yeux Chaïdana, la justicière qui orchestre des réceptions sexuelles afin de décimer les dignitaires de la Katamalanasia, ou pour les miliciens du guide qui lui font furieusement subir leur « treize cascades » d'affiler avant de l'abandonner à l'agonie. Moyen de défense ou d'attaque, les héroïnes de Sony emploient leur sexe comme instrument dans leur lutte politique. La petite fille de Martial, entend continuer le combat de son grand père et celui de sa mère avec son corps comme unique arme : « j'irai, je prendrai la ville. Ce corps a traversé des mondes, des pays des vies et des temps [...] Le plus douloureux. Le plus sale. Et c'est avec lui que je prendrai la ville » (*Vdm*, p. 106).

Associée à la force, à la violence, à l'extravagance du pouvoir, la lubricité est un totem du pouvoir au point que le guide, ne supportant pas les rumeurs répandues par les gens de Martial au sujet de son impuissance sexuelle, « pensait à se tirer une rafale dans l'aine » (*Vdm*, p. 57). Il est difficile d'imaginer des guides sans une activité sexuelle débridée. Le paroxysme de cette monstrueuse voracité sexuelle étant ces spectaculaires orgies du Guide Jean-Cœur-de-Pierre qui institua une tradition annuelle de copulation retransmise en direct dans les médias dans une émission intitulée le « le guide et la production »

on fit rentrer cinquante vierges choisies parmi les plus belles du pays, fraîchement baignées, massées, parfumées ; elles avaient toutes un teint de métal chauffé à blanc, le ventre moite, les hanches bien équipée, abondantes de corps et de gestes, farouches depuis les cheveux jusqu'à la pointe des orteils. Toutes étaient de ces corps qui ventent dans la mémoire des mâles. La scène fut radiodiffusée et télévisée malgré l'intervention du pape, de l'ONU et d'un bon nombre de pays amis du Kawangotara ; elle devait se répéter avec la force d'un rite pendant les quarante ans que dura le règne. (*La Vie*, p. 147)

Par ces exemples, nous voyons l'association entre la sexualité, l'extrême et la transgression. Et par contraste, alors que dans la *Vie et demie*, le narrateur évoque une sexualité débridée du guide et celle de ses collaborateurs, il présente Martial comme un homme intègre « sexuellement ». Les hommes du guide ne rencontrèrent pas de femme l'ayant vu nu à part sa femme (p. 29). De même, l'aventure sexuelle de la jeune Chaïdana et Monsieur l'Abbé conduit ce dernier à la folie et à l'errance. Auparavant, il pouvait résistait admirablement aux attraits de la chair et à la différence du R.P. Wang qui « truandait avec les bonnes sœurs », il ne « prêchait jamais des riens. Sa queue savait se taire selon la volonté du Seigneur. Les réalités de la chair ne venaient qu'après celles de l'esprit. Le bas de son corps avait été réduit en silence respectable. Un silence qui pouvait bouger mais silence digne de

confiance. » (*Vdm*, p. 106) Mais après son acte il n'est plus qu'une « bête moins humaine que le chien et le cochon ». Cette même bestialité que nous avons vue comme effet précédemment revient ici, mais par le truchement du sexe.

La vision de la sexualité est aussi radicale que celle du crime. Les comportements de Lorsa Lopez l'assassin et celui de l'ecclésiastique sont presque similaires, ils s'imposent tous les deux une sorte de contrition expiatoire en se coupant du reste du monde. Ceci souligne l'interchangeabilité de la violence et la sexualité dans l'imaginaire de Sony. Elles produisent les mêmes effets, engendrent l'inimitié et perpétuent la lutte. Estina Bronzario en connaissance de cause, s'en méfie : « mettons pas le poivre des jupons et du heurtoir dans notre amitié Manuel Yeba : nous nous aimons mieux sans foutaise » (SS p. 100). L'association ne se limite aux effets, elle est également évidente dans le vocabulaire que l'auteur emploie pour parler de sexualité. Les mots sont emprunts de dureté ; le « heurtoir » pour désigner le sexe masculin fait penser à « pétoire » qui s'applique à l'arme à feu, etc. Voilà qui inscrit la sexualité dans le principe générale de l'écriture de violence avec le surgissement de la formule lorsqu'elle est portée à l'extrême : le vocabulaire qui neutralise le verbe refait surface. "Tropicalité" est un véritable "mot-cri", il n'est donc pas étonnant qu'il apparaisse, à côté des formules comme « le bas », le « la chose là » qui témoignent du marasme lexical, dernière étape avant le silence. Aleyevi Novivor voit juste lorsqu'il affirme que

sur le plan esthétique, un combat tout aussi ardu est mené par l'écrivain qui lutte contre le figement de la parole. L'écriture devient un acte de mise à mort des mots, lesquels une fois transcrits, acquiert une nouvelle vigueur polysémique. Les étapes successives de la mise à mort du mot et l'éclosion du verbe.³⁴⁸

La violence chez Sony est autant un sujet qu'une modalité d'écriture. Elle tyrannise les formes tout en se déployant comme une activité créatrice de sens. La déstructuration, la destruction formelle et l'esthétique de l'inflation confèrent à son écriture de violence une étonnante l'homogénéité.

La Vie et demie et *Les sept solitudes* sont, typologiquement parlant, deux romans bien différents. Si l'on se réfère à notre typologie, le premier est un roman de la dictature, c'est à dire qu'il y a une relation affirmée, évidente avec la politique. Les violences dont il est question sont intimement liées à la pratique et à l'exercice du pouvoir. Mais pour le second, nous sommes plus proches du roman social que d'une intrigue politique. Même si dans le

³⁴⁸ NOVIVOR, A. (2007). « L'apologie du verbe comme réponse au désenchantement. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 185-195). Paris: L'Harmattan. p. 186.

déroulement du récit, l'action que mène Estina Bronzario peut avoir un pendant politique au nom d'une rivalité entre Valancia et Nsanga Norda, le roman se veut très détaché de l'univers politique. Le crime initial d'Estina Benta n'est à l'origine qu'un fait divers macabre, un crime passionnel que personne dans la ville ne s'explique. La narratrice confesse qu'en fait, « Lorsa Lopez avait tué sa femme à la suite d'un incident que tous, de Valtano à Nsanga Norda, nous trouvions banal » (SS p. 22). Par ailleurs pour marquer la césure avec le monde politique la ville dans laquelle la trame se déroule connaît une septième décapitalisation et tous les symboles du pouvoir ont été transférés vers la nouvelle capitale :

pendant de long mois, par l'air et par l'eau, par le rail et par la route, voyagèrent murs, ponts, jardins municipaux, place publique, piscines, gares. On dut transporter jusqu'au lac artificiel du village des Passions, les sept ponts-levis, les trente-neuf mausolées, les quinze arcs de triomphes, les neufs tours de Babel, les seize étoiles de Nsanga Norda [...] On n'oublia pas le Gold boulevard, le Palais de la nation, le petit et le grand Capitole, les quelques trois milliards d'os du cimetière [...] On transporta aussi les sept mille modillons, les neuf cent quinze monolithes, obélisques et ogives, ainsi que la tête du Christ naturellement taillée. (SS pp. 14-5)

Il ne reste rien de l'État dans Valancia, à part le juge et le maire sans solde, ni autorité dont l'activité se résume à envoyer des télégrammes, à reconstituer la scène du crime en attendant l'arrivée de la police et « gagner de l'argent en vendant à leur propre compte une kyrielle de bouts de papier » (SS pp. 40-1). Toutes les « autorités » sont concentrées à Nsanga Norda, la ville du vice. De fait, elles incarnent la violence, la répression, l'exaction et l'assassinat. Aux étudiants qui font la grève, elles envoient « le septième bataillon d'infanterie afin de fusiller ces pauvres bougres que la mort refusait de tuer » (p. 19) ; le chef de la police ne s'inquiète pas non plus d'écouter, il fait arrêter le photographe sans autre forme de procès, ne s'inquiète pas de la version de Lorsa Lopez qui se présente à la cour pour répondre de son crime. Les hommes en armes n'hésitent pas à le lyncher et à le laisser pour mort :

une dizaine de soldat se ruèrent sur Lorsa Lopez qui disparut dans le bouillonnement métallisé des uniformes comme un criquet dans un nid de fourmis rouges. Nous en avons tous eu pitié. Il est sorti à l'autre bout du tourbillon de bérets verts, déchiqueté, saignant comme une biche écorchée, nu comme sa mère l'avait mis au monde. (p. 167)

Mais en ce qui concerne les situations de violence, ils sont traversés par la même dynamique et le même principe de destruction.

Dans le premier roman, l'écriture est portée vers une focalisation globale amplifiée par une narration des atrocités sur le vif. Le lecteur est placé devant l'horreur sans médiation. Dans le second, l'auteur recourt à une focalisation partielle dans le schéma de violence. Plusieurs assassinats restent inexplicables, le doute plane autour de la mort d'Elmano Zola,

d'Estina Bronzario et de la Belle des belles. L'idée d'une vengeance des femmes contre le mépris du boucher n'est ni confirmé, ni infirmée. Estina Bronzario donne une énigmatique réponse au Juge qui lui demande si ce sont ses femmes qui ont commis le meurtre (S.S., 49-50) ; le maire les dédouane, convaincu qu'elles « n'auraient eu ni le cœur de tuer Elmano Zola, ni la force d'emporter ses viscères après l'avoir sciée en trois » (p. 61) et que même si leurs slogans étaient durs,

elles avaient le cœur tendre ; la preuve : elles avaient toutes pleuré Elmano Zola en cachette et portaient son deuil. Même les mangeurs de Topinambours de Nsanga Norda eurent une lueur d'esprit et avouèrent qu'il y avait une anguille sous la mort du boucher. Certains gens attribuaient sa mort à ses prises de position dans l'affaire du transport des os à Nsanga-Norda du cimetière d'Harma Hozorinte. (p.62)

Mais dans le doute, même l'espion Carlanzo Mana accuse les femmes de Bronzario d'être impliquées dans la disparition du boucher (p. 96) etc.

Les morts « artisanales » d'Estina Bronzario et d'Hélène ne portent que la signature de la « naïveté et la cruauté aveugle de Nsanga-Norda » (p. 114) cette piste n'est pourtant qu'une « judicieuse hypothèse » (p.160) qui ne peut se vérifier dans le texte, et que les protagonistes ne peuvent exprimer. L'univers douteux de la *focalisation effet* et accentué également par une narration a posteriori : la plus part des situations de violence sont racontées après coup, à l'exception notable de l'altercation macabre entre Salmano Ruenta et Carlanzo Mana. (p. 88) Les situations étant totalement inconnues, les récits prennent alors une liberté de ton, comme lorsque Fartamio Andra entreprend de rapporter l'assassinat d'Estina Benta. Elle fabule et n'entend pas raconter les faits avec précision, seul le ton lui importe. Le lecteur est donc prévenu de l'exagération du crime de Lorsa Lopez :

avec un art qui ne pouvait sortir que de sa bouche, Fartamio Andra nous raconta l'assassinat, usant des mots qu'elle seule savait trouver, variant souvent le ton car, disait-elle, l'art de nommer est avant tout art de ton. (S.S., p. 27)

Autant *La vie et demie* n'exige aucun effort du lecteur dans la perception de la dynamique de violence, parce qu'elle est exposée dans toute sa clarté avec les inflations et les exagérations propre au style de l'auteur autant *Les sept solitudes* sollicitent sa complicité pour réunir les éléments épars d'une mosaïque très contrastée. Il s'établit subrepticement dans ce dernier roman un dialogue entre le texte et le lecteur à travers des constructions et des représentations tronquées. Mais si ce déficit ne parvient pas à oblitérer l'excès, il accroît la tension narrative du roman. Cette tension atteint son paroxysme à la mort d'Estina Bronzario lorsque les esclandres et les attaques contre les symboles de Valancia se multiplient de la part

des autorités. Mais la réaction de Sarganta Nola est bien différente de celle de Jean Coriace qui, à chaque assassinat d'un « chaidanisé » faisait à son tour une victime dans les rangs du « pays étranger qui fournissait les guides » et promettait même de « mener à la marque, si le match continuait » (*Vdm*, p. 178). Au lieu de l'escalade des morts et de la vengeance que réclamaient tous les habitants de la côte, il décrète pour l'honneur, la fin de la haine et fixe, nombre de victimes qui pourrait représenter le moment de rupture tel que nous l'avons cerné : « l'honneur nous interdit de verser le sang de Nsanga-Norda. Nous ne nous battons que s'ils nous attaquent. Et seulement quand ils auront tué dix mille sept cent douze d'entre nous » (*S.S.*, p. 170). A ces paroles, les foules se calment et le récit aussi. La tension se dissipe, le roman prend alors un tour poétique, un lyrisme, comme si la contamination en tant que principe d'écriture continuait d'agir. À l'instar de Fartamio Andra do Nguélo Ndalo, l'écriture « naît lentement au mutisme intime » (*S.S.*, p. 198) et ne jette que très peu de lumière sur les doutes. Les dernières paroles de Lorsa Lopez entraînent l'auditoire vers une direction pendant que la vieille « mourait comme une ombre ». Ces stratégies de détour, l'incertitude que ces silences introduisent serviront de point de départ à l'écriture de violence chez Kossi Efoui.

3.3. L'écriture ésotérique pour l'indicible chez Kossi Efoui

La production romanesque (comme la production théâtrale) de Kossi Efoui s'inscrit dans le prolongement des innovations esthétiques que nous constatons en littérature africaine à partir des années quatre-vingt. À ce titre, son œuvre a été à maintes reprises rapprochée de celle de son aîné Sony Labou Tansi.³⁴⁹ Ces deux écrivains ayant en commun une « écriture organique » ; c'est-à-dire que le texte appartient, non à la figuration et la représentation, mais bien au vivant. Cette pratique confère à l'écriture une vitalité que nous avons décrites chez Sony, avec des détériorations, des effritements et ces moments de silence comparables à l'anéantissement des corps. De même, la lecture des textes de Kossi Efoui nous plonge dans un univers où le texte s'émancipe, et les mots prennent leurs libertés par rapport au texte et s'inventent d'autres vies et d'autres histoires, des mots qui « entraînent dans un tournoi de parole » comme le dit un protagoniste de la *Polka* (p. 146), qui viennent seuls sans aucune intervention. Les récits sont alors écartelés entre des mondes antagoniques, entre la réalité et le rêve, le vivant et le mort, le dit et le non-dit.

Par la désinvolture des mots et les rapprochements qu'ils provoquent dans l'esprit du lecteur, les textes de Kossi Efoui sont de solides édifices qui tanguent et menacent de s'effondrer à chaque instant. Le gage de solidité que représentent ces constructions refermées sur elle-même, cette apparence sécurité d'une parole assumée de bout en bout par le personnage-narrateur font de la *Polka* et de la *Fabrique de cérémonies* d'énigmatiques compositions qui sont traversées par le doute, la fragilité, l'incertitude et la brisure. C'est à ce niveau que l'écriture de violence chez Kossi Efoui diffère de celle de Sony Labou Tansi. Si l'auteur de la *Vie et demie* prend le parti d'une écriture du sublime qui se conclut dans la transmutation et le silence, Kossi Efoui, dessine finement la violence dans un texte empreint de drôlerie. Au lieu de la surcharge du dénotatif, il choisit une représentation basée sur la dissémination et la dissimulation du sens.

Dans l'exploration de nouvelles pistes pour dire la violence, l'esthétique de Kossi réfute l'idée d'une représentation globale avec des frontières marquées et prône une figuration abstraite, qui laisse des traces parfois infinitésimales dans un texte se déployant en paroles et

³⁴⁹ Cfr. NONY, A. (2011, Octobre). « L'avènement du carrefour. » Table ronde animée par Sylvie Chalaye in *Africultures* n° 86. *Le théâtre de Kossi Efoui: une poétique du marronnage*, pp. 67-71. Cette « filiation » apparaît clairement dans les propos de Jacques Chevrier et d'Annick Beaumesnil (animatrice du Concours Théâtral Interafricain de RFI). Le premier déclare lors d'une table ronde : « Quand j'ai lu le *Carrefour*, j'ai eu le sentiment que Kossi Efoui radicalisait la rupture déjà amorcée par Sony Labou Tansi. Et je me souviens très bien qu'un critique avait dit lorsqu'on a publié les premiers textes de Sony Labou Tansi : "On ne reconnaît pas l'Afrique [...] et les mots pour le dire ne sont plus ceux des inventaires habituels" et Kossi Efoui s'inscrivait tout à fait dans cette radicalité... »

en mouvements répétitifs, un véritable texte à nœuds. Affirmer que les textes de Kossi Efoui, sont des écritures de violence, revient à passer à traverses les multiples couches de discours entrecroisés, à éradiquer les nombreuses références historiques et philosophiques, discriminer les voix de la narration, et retrouver enfin l'expression minimal de la violence, telle que nous l'avons définie. *La Polka* et la *Fabrique de cérémonies* sont deux romans qui se reposent sur un équilibre précaire parce qu'ils procèdent d'une technique qui allie le brouillage, le transfert intratextuel et la manipulation.

L'esthétique du brouillage

Ne rien inscrire dans une traçabilité, tel semble être le leitmotiv de l'écriture de violence chez Kossi Efoui. S'il est aisé de reconnaître les « situations de violence » chez Sony Labou Tansi et identifier clairement les instances opérantes dans la sémiologie de la violence, les romans de Kossi ne laissent entrevoir aucune construction qui correspond au schéma d'une écriture canonique de ce type de texte. Kossi Efoui qui fait le choix d'une représentation partielle, emploie deux procédés : en premier, il ne présente qu'un aspect du carré paradigmatique de la violence (Bourreau, Victime, Interaction, Effet) et le second qui est de l'ordre du discours, il « instrumentalise » le contexte textuel pour invalider une « situation de violence » très flagrante de manière à ce que le lecteur préserve la dimension « dialectique » qu'implique une représentation partielle. Nous allons voir que les soubresauts diégétiques, les conflits apparents entre les récits (histoire et discours) créent des zones d'ombre qui interdisent toute forme d'univocité. La réalité textuelle, volontairement ouverte par des incertitudes dans la construction, entraîne une perception dialectique du roman dans lequel les différents discours s'entrechoquent sans se confondre. L'auteur met constamment en perspective des voix multiples et indépendantes, des regards distendus au point de transformer la fréquence narrative en perpétuels recommencements en butte avec l'imagination du lecteur.

Les textes de Kossi opèrent ainsi différents types de focalisations partielles avec une préférence pour la focalisation effet. Il s'agit pour lui d'appréhender la violence dans ses manifestations les plus tangibles et les plus évidentes de manière à ce qu'elles puissent, à elles seules, porter la charge des actes de violence commis en amont. C'est ainsi que la *Polka* s'ouvre sur des visages désolés et des personnes figées, prises dans une étrange immobilité, le narrateur parcourt de son regard un spectacle de destruction et d'abandon :

autour de moi les mêmes corps de femmes, d'hommes, d'animaux dans la même posture.
Comme si quelque signal fermement donné à haute voix avait convié le monde à s'asseoir.

Tous les traits des visages sont redessinés par quelque chose de brutalement rentré dans le regard, qui a rendu identiques les faces immobiles. (Polka, 9)

De même dans la *Fabrique de cérémonies*, les bandes en fuite qui laissent derrière eux la désolation des villages sont également prises dans cette posture de figement qui avoisine le spectacle de la mort. Le texte présente des fuyards qui ne bougent pas, de marbre, tant et si bien qu'on se demande s'ils sont encore en vie. Même à l'écran ils sont « si étonnamment immobiles que le cameraman de *National Geographic* avait sûrement dû faire bouger la caméra pour rappeler que le cinéma, c'est l'art du mouvement » (*Fabrique*, p. 78). De fait, cette immobilité traduit un état de profond traumatisme qui se manifeste après une situation de violence ou après un spectacle de l'horreur. Ces personnes sont atteintes du « Syndrome Post-traumatique » ; l'école psychiatrique américaine se sert de cette notion pour qualifier la souffrance psychique frappant les victimes et les témoins de violence. Anne Lovell rappelle dans son rapport sur les liens entre violence et souffrance psychique, la double définition chez les psychiatres et les victimologues qui y voient le résultat néfaste d'un événement violent et douloureux :

pour les psychiatres, elle désigne l'ensemble des manifestations psychologiques qui surviennent au décours d'un événement potentiellement traumatique mais qui restent en deçà, en nombre ou en intensité, des critères cliniques permettant de porter un diagnostic de trouble mental. Pour les victimologues et le grand public, elle désigne en fait toutes les conséquences psychologiques consécutives à un traumatisme psychique, aux premiers rangs desquels figure la violence, qu'elles relèvent ou pas de la pathologie mentale.³⁵⁰

C'est donc cette deuxième acception que l'on voit dans les romans de Kossi Efoui où la vision de la mort précipite cet état de léthargie pendant que le corps qui se dérobe sous le poids de la peur. La violence ne s'abat pas seulement sur les victimes mais également sur tous ceux qui vivent de près ou de loin ces situations. Dans la *Polka*, l'image de l'immobilité, de l'aphonie est reprise pour représenter la tragédie qui arrive à St Dallas :

nous avons pris au pas de course la route la plus proche entre la lagune et la mer, vers les collines les plus lointaines. Mais le corps saisi de saisi de frayeur fait du surplace comme en cauchemar tandis que se précise l'inquiétant soupçon de la mort facile qui laisse sans voix ni geste, sans le moindre chant, la moindre parole ni danse d'agonie. (*Polka*, pp. 62-3)

³⁵⁰ LOVELL, A. (2005, Novembre 18). 2005 - Législatif, réglementaire, rapports, discours officiels. Etat des lieux violences et traumatismes psychiques. Consulté le 17 mai 2011, sur législation-psy: <http://www.legislation-psy.com/spip.php?article1162>

Le mouvement s'estompe également dans la *Fabrique de cérémonies* lorsque les voyageurs sont conviés à regarder le sort qui les attend s'ils refusent de payer le prix du passage. À la vue du corps en décomposition, ils sont frappés d'une stupéfaction qui paraît figé le temps :

le vent ne bouge pas. Ni le vent, ni le soleil, ni les hommes brutalement projeté dans le rayon d'action d'une force de pétrification qui prend en otage toute la présence dans la clairière [...] Et le vent s'est tenu à l'écart. Le regard ici ne se promène pas. (*Fabrique*, p. 72)

Nous pouvons voir dans ces exemples que le texte ne s'attache donc qu'à l'effroi que provoque le spectacle de la mort et jamais à la mort elle-même. Celle-ci est présentée sans aucun drame, ni aucune émotion. Les petits soldats qui ont « découvert » ce corps dans la clairière, le brandissent comme une menace devant les yeux des voyageurs apeurés. La phrase qui annonce la découverte –« venez voir ce qu'on trouvé dans la clairière »– lâchée nonchalamment exprime une certaine accoutumance, une habitude à cotoyer la mort et résume admirablement la focalisation effet telle qu'elle opère dans le texte. L'emploi de l'impersonnel fait référence à une vague force agissante et signale que les forces du mal sont toujours imprécises chez Kossi Efoui. Elles sont décrites plus par des sensations qu'elles suscitent ; leur forme est informe et elles sont intraduisibles dans le langage humain. Nous sommes dans l'univers de l'effroi lorsqu'apparaît devant le petit écran dans la *Polka*, l'image nette et fugace de la mort prochaine, cette chose inconnue et terrible qui sème la terreur et réveille un souvenir douloureux

cette vieille peur de ce que mères et grand-mères appellent la chose du dieu Guettant et qui vient de faire là, sous nos yeux trois secondes de grimace avant de disparaître l'écran. Mères et grand-mères jurent qu'Elle se manifeste toujours avec signe d'effroi et de confusion (*Polka*, p. 55).

L'auteur décrit un univers interne, une *psychisation* de l'écriture de violence non seulement par l'ellipse sémiotique mais aussi par le mutisme quasi complet autour de cette force agissante et traumatisante. De ce fait, la déficience de la représentation ne peut être comblée parce que le texte ne renvoie que des visages hagards et des paniques causées par des êtres fantomatiques, spectraux. Le narrateur de la *polka* dit avoir vu à la télé des êtres « aux yeux de reptile, aux têtes de chauve-souris, aux visages sans bouche » (*Polka*, 55) et dans *L'ombre des choses à venir*, Ikko, appelé à témoigner au tribunal, déclare avoir vu

des êtres à l'apparence humaine surgir et disparaître avant qu'on ait eu le temps de la moindre réaction. Pendant une heure le manège avait continué, quelqu'un surgissait dans le champ du regard comme sorti de la terre ou d'un tronc d'arbre, puis disparaissait aussitôt comme transformé en fourré, puis un autre puis un autre, [...] parfois on ne voyait qu'une tête, des bras levés, quelques bouts de corps [...] leur nombre était celui d'un régiment, [...] l'impression générale était celui d'être suivie par un ennemi invisible. (p. 103)

Le général Tapioka, la chose du Dieu Guettant, ou encore ces ennemis invisibles qui n'arrêtent de traquer la troupe, l'écriture se refuse d'associer une quelconque image au bourreau, ni à l'instant de violence. Il ne reste que l'évidence de la mort et la stupéfaction qu'elle entraîne ; ce figement général pour tracer finement les contours de « ce qui ne porte pas de nom, quoi qu'en dise les journaux qui auront toujours le mot "événement" pour rire. » (*Polka*, p. 62) Si une mort violente peut témoigner d'une violence en amont et permettre par déduction de recomposer une situation de violence, d'autres effets rendent possible la reconstruction de l'acte agressif qui marque le point de départ de l'écriture de violence. Au premier rang de ses indices, nous avons le mutisme et la folie³⁵¹ qui sont à prendre comme des avènements d'une violence antérieure. L'articulation entre violence et trouble de comportement est à ce jour bien étudiée grâce aux enquêtes réalisées auprès des personnes ayant connu les guerres.³⁵² Même s'il ne peut y avoir de véritable causalité entre la folie de certains personnages et les violences de quelque nature que ce soit – non seulement parce que celles-ci sont quasiment absentes des récits du fait qu'elles se produisent en des endroits et en des temps inconnus, et aussi parce que l'état presque végétatif des victimes ne permet pas de résoudre l'énigme – leurs incapacités mentales et les insuffisances motrices sont perçues comme des voiles derrière lesquelles transparaissent des histoires de torture, d'emprisonnements, de fuite ou de traque. Ces constructions curieuses nous obligent donc à considérer de près ces deux éléments dont le déploiement sémantique induit une nouvelle perception de la violence dans le texte de Kossi.

Dans la *Fabrique de cérémonies*, deux personnages sont littéralement frappés de dérèglement mental à vitesse variable. Le « père » est le premier à sombrer dans la folie. Son séjour dans la clinique psychiatrique du docteur Hallo, après sa disparition, n'y change rien. Pris pour un « voleur d'enfant », il est assassiné sur la place du marché, lynché par une foule de commerçants en colère. Il y a aussi Johnny Quinqueliba qui fait partie de ces personnages qui perdent leurs lucidités pour ne vivre que dans un monde imaginaire et qui cheminent progressivement vers la mort. La déliquescence mentale qui le conduit au suicide trouve son origine dans une expérience de violence traumatisante. Il a été touché par une balle blanche, « une balle sans bavure », dans un « simulacre d'exécution » :

³⁵¹ Le fou est un personnage symptomatique de la littérature de violence, nous avons déjà vu chez Sony comment l'excès de violence pouvait conduire à la folie. Nous le retrouverons également chez Edem Ayumey. Nous lui consacrerons un paragraphe lorsque nous traiterons des personnages.

³⁵² L'opinion est également informée par des enquêtes comme celle qu'a menée le journaliste Jean-Paul Mari en livre et en images. Il a en effet vulgarisé une question qui n'était traitée que par des spécialistes et parfois dans un secret absolu. Voir MARI, J.-P. (2008). *Sans blessures apparentes: enquêtes sur les damnés de la Guerre*. Paris: Robert Laffont.

saloperie de balle sans bavure. Une balle est une balle. Si elle ne te tue pas, elle te poursuit et te décolle la rétine. Elle a été tirée contre ma nuque. Un simulacre de balle, ça entre quand même dans la tête par le bruit que ça fait. Seulement ça ne ressort pas. Ça ne fait pas de trou. Ça te fait tôt ou tard une tête d'œuf de rapace, tu comprends ? (*Fabrique*, pp. 172-3).

Ce souvenir, comme plusieurs autres « situations de violence » ne sont rapportés que sous la forme d'une focalisation partielle, le plus souvent, une focalisation effet. L'amointrissement des capacités mentales de ces deux personnages va de pair avec la diminution du langage. Lorsqu'ils sont de retour, après leur disparition, ils ne sont plus en mesure de parler, sont atteints du « syndrome de répétition ». Ces personnages n'ont qu'une parole rare, voire lapidaire à l'instar de Jonhny Quinquelibas qui répète tout le temps la même phrase « mon dieu, comme la plage a changé » ; à son retour, il ne reste au « père » que cette phrase énigmatique : « quel manque de dieu » qui peut s'entendre comme une plainte du personnage sur la cruauté du monde, un cri de détresse qui se saisit de lui lorsqu'il a été « viré de l'asile pour cause de simulation, profit injustifié de la pitance publique et obstruction à la recherche scientifique. » (*Fabrique* 212) Cette situation se retrouve, plus ou moins, modifiée dans *L'ombre des choses à venir*, roman dans lequel un père, musicien également, revient après avoir été « momentanément éloigné de ses proches », mais en lieu et place du langage humain, n'emploie plus que la langue des oiseaux ; dans le même roman, un des personnages perd progressivement le tracé de l'écrit, il envoie au narrateur une lettre dans laquelle les phrases « se sont brutalement interrompues et prolongés par des signes illisible, une succession des pics étagés. » (p. 101)

Ces phrases courtes qui reviennent comme des images obsédantes sont le lot quotidien de ceux qui font la dure expérience de la violence. Ces « ruminations mentales » comme les nomment les psychologues trahissent le plus souvent, chez Kossi, un besoin de se re-intégrer dans une vie normale après un choc émotionnel d'une grande violence mais elles « [prennent] une tournure dramatique, envahissante chez les personnes qui ont subi un choc traumatique »³⁵³ analyse le psychologue Olivier Luminet.

Ces exemples montrent, par leurs focalisations, la volonté d'occulter de la représentation un pôle important qui permettrait d'en assurer une interprétation sans équivoque. En outre, ils introduisent l'indicibilité et l'*inaudibilité* dans la représentation de la violence autant qu'ils mettent en évidence une difficulté, voire une impossibilité à la fixer dans les imaginaires. Le figement de la parole et le recours à une langue incompréhensible rend l'équation insoluble.

³⁵³ LUMINET, O. (2006, mai). « les ruminations mentales et tourments intérieurs. » *Sciences Humaines* n° 171. *Les émotions donnent-elles sens à la vie?*

Ainsi, le statut de victime n'est pas reconnu et celui de fou est ignoré. Le mal mystérieux qui oblige J. Quinquelia à consulter un médecin n'est pas désigné par exemple ; pas plus que le handicap qui frappe le père et que l'on assimile à une « maladie honteuse qui viendrait gauchir son corps. » Il ne reste alors pour reconnaître les victimes qu'un seul signe distinctif, leur immobilité.

La focalisation partielle que nous avons présentée n'est pas la seule dans les romans de Kossi Efoui. L'auteur présente parfois des situations globales, rares mais extrêmes. Nous présenterons ici trois cas de figures particuliers dans la *Fabrique*. En premier nous prendrons la scène de la traque des enfants orchestrée par les hommes en uniformes ; nous analyserons ensuite la scène de la rixe dans un bar, et terminerons par la terrible scène de lynchage dont le père a été victime. Ces trois situations appartiennent toutes à la catégorie de focalisation globale/ absolu.

Situation 1. La chasse aux sauterelles (*Fabrique*, pp. 101-6)

Résumé : Dans la nuit, des hommes panthères prennent en chasse un enfant armé qui tente vainement de se sauver. Après une course poursuite (les hommes panthères en voiture et l'enfant, la biche, à pied), l'enfant abdique et les hommes fondent sur lui. Ils sont dix, il est seul. Aussitôt regroupés autour de la victime, ils lui passent un pneu autour du cou, l'asperge d'essence, sortent une allumette. (Fin de la scène)

Situation 2. La Rixe (*Fabrique*, pp. 196-8)

Résumé : La scène assez brève se déroule dans un bar. Deux boxeurs à mains nues, Baron Comodo, puissant et combatif vient à bout d'un autre boxeur. Après l'avoir terrassé, il lui applique son genou sur le cou, et le frappe jusqu'à la bave. La scène se conclue alors par cette phrase : *vous venez d'assister à un combat de coq* (p. 198)

Situation 3. Le lynchage du père (*Fabrique*, pp. 216-20)

Résumé : Un adulte (le père) se mêle au jeu d'un groupe d'enfants. Ceux-ci pourchassent un ballon qui dans sa course folle renverse des marchandises sans s'arrêter. Ce jeu fini par excéder le marché tout entier sens dessus dessous. C'est alors qu'au milieu de cette cohue, l'homme qui tient tête à la foule en la menaçant, évoque la rébellion des fils contre leurs parents, accreditant ainsi l'accusation de voleur d'enfants.

« A ces mots, la foule s'est mise à frapper. Sans s'arrêter de respirer, ensemble, battant ensemble. » (p. 219)

Ces trois situations qui qualitativement relèvent de la focalisation globale avec les effets de disproportion entre les deux actants, comme chez Sony, nous retrouvons des victimes sans aucune force, aucun mot, réduit à néant face à la violence et au déchainement des bourreaux.

La première situation est une froide logique d'extermination, la métaphore de la panthère et de la biche ne laisse aucun doute sur les intentions des uns et sur l'avenir de l'autre. L'action est bien ciselée, une coordination parfaite et ordonnée. Et pourtant la situation s'interrompt avant le dénouement. Celui-ci est rapporté un peu plus loin dans le texte, lorsque le narrateur se souvient « d'hommes-panthères qui jouent une scène de course poursuite au bout de laquelle un gamin zombi brule pour de vrai » (p. 152). C'est à ce niveau qu'il s'introduit un brouillage dans la représentation. Outre le fait que les hommes-panthères sont mus par une volonté supérieure (une fin) de nettoyage [(voir la réécriture de la séquence, avec une autre point de vue) (p. 247)], outre le fait que la victime a ouvert le feu sur ses futurs bourreaux –ce qui les place en situation de légitime défense– dans la confrontation avec les autres éléments du récit, cette séquence est une pure affabulation. Elle ne pourrait n'avoir eu lieu que dans la tête d'Edgar Fall. Parce qu'il n'a pas réussi à la photographier, il la condamne à mourir comme une rumeur sur les plateaux de télévision. Le brouillage consiste en ce que cette scène ait plusieurs interprétations possibles. Elle en aurait au moins trois :

La première fait penser à un rêve qui s'achève comme un cauchemar au moment ultime où les hommes-panthères s'apprêtent à embraser le pneu et l'enfant biche. Le narrateur réfute cette première hypothèse, parce qu'il tient la confirmation à la radio et dans les médias.

jusqu'à ce que je comprenne enfin que je n'ai pas rêvé. La scène de chasse de la veille et que, si j'en crois Sidonie Caster de Radio France-Togo pour la Voice of América, la presse du lundi matin fait régulièrement le bilan de la sortie du dimanche des hommes-panthères, ces bénévoles armés qui nettoient les rues et les quartiers des enfants qui jouent aux dés...
(*Fabrique*, p. 107)

D'où la nécessité de recourir à une deuxième interprétation. Nous pouvons soutenir que pendant son sommeil, la radio restée en marche a diffusé un reportage faisant état de cette chasse du dimanche. Ce récit n'est, par conséquent, pas une scène qu'Edgar Fall aurait vécue, ni un rêve mais réelle, une sorte de narration parallèle faite par Sidonie Caster journaliste et reporter. Ainsi dans son état de demi-conscience, à moitié endormi, le message

radiophonique s'est imprimé dans l'esprit de Fall. C'est ainsi que la narration qu'il en délivre relève d'un souvenir trouble et imprécis que d'une réelle expérience.

En troisième lieu, l'interprétation la plus évidente mais de loin la moins plausible, consisterait à considérer l'événement comme ayant eu lieu, de prendre ainsi les propos d'Edgar Fall comme un témoignage sur le vif. Il s'agirait alors d'un reportage à paraître dans les colonnes du périple Magazine.

Mais aucune des trois interprétations n'a de la validité. Tout d'abord, les médias ne sont pas dignes de confiance ; tout au long du roman, ils n'ont de cesse de diffuser des informations contradictoires, la plus flagrante étant de nier l'existence de Tapiokaville mais d'organiser à longueur de journée une émission destinée à réconcilier les ex victimes et bourreaux, échappés de cette ville souterraine. Le roman met en garde, par l'intermédiaire d'Urbain Mango, contre le travail de reporter qui sont présentés comme de personnages fantaisistes : Yvon Renier est un musicien envoyé en Polynésie, René Sauvignon n'est qu'un "zéro" attiré par "l'exotisme flambant" et qui récupère des discours inconsistants sans les vérifier. Il justifie la nécessité du Périple Magazine par l'incompétence honteuse des autres journaux :

avec nous, quand *Périple Magazine* prendra réellement les choses en main, on en aura fini avec l'exotisme flambant version René Sauvignon, ce zéro qualifié de René Sauvignon qui signe R.S. dans *Crocodile Rock* pour répéter comme cet ébaubi d'Yvon Renier que Marlon Brandon acheta l'atoll de Tetiaroa aux héritiers du dentiste de sa Majesté Pomaré. (*Fabrique*, p. 29)

Entre incompétence, information cyclique qui se relaie de média en médias et fabrication de l'actualité sensationnelle, la parole journalistique est sujette à la suspicion. Edgar Fall lui-même n'est pas fiable en tant que témoin, parce qu'il n'arrive pas à différencier ce qui du domaine du vécu et ce qui appartient à l'onirique, ou l'hallucination. Lorsqu'il se remet à penser à cette scène, non seulement il la revit comme un spectateur de cinéma, mais plus déterminant encore, il est sous l'emprise du Katapile, une drogue aux effets multiples dont le délire et la parole veine et incontrôlée : « effet n° 1 du katapile. Ça parle, ça parle. Hors de ta bouche ou dans le ventre, c'est toujours à tue-tête » (p. 151) ; « effet n°2 du katapile. On fait celui qui en sait long » (p. 154).

Nous aboutissons à une disqualification de la situation de violence par le biais de l'éthos. Cette mise à distance de l'événement de violence, est encore à l'œuvre dans le deuxième cas de figure.

La situation n°2 dont on a également une réécriture (p. 244), s'achève sur une énigmatique et sentencieuse phrase : « vous venez d'assister à un combat de coq ». Il s'agit d'une adresse au lecteur, non pas celui du roman, mais au lecteur du *Périple Magazine*. Il y a quelques pages plus loin une phrase similaire et plus explicite qui atteste cette mise en abîme. Le narrateur-journaliste plonge le lecteur au cœur de l'enquête de Johnny Quinquelibà au plus près du général Tapioka, l'homme sans visage. Une pause survient : « Respire Respirez, vous n'êtes pas Johnny Quinquelibà. Vous parcourez un paragraphe de *Périple Magazine* » (*Fabrique*, p. 196).

Comme pour la première situation, celle-ci est chargée d'ambiguïté. Le narrateur superpose consciemment deux récits de bagarre se déroulant dans un même cadre, avec les mêmes éléments : le bar, la foule, les paris. Mais rien ne permet de démêler les deux événements imbriqués dans un seul. La phrase finale est sensée introduire une distance par rapports aux événements rapportés mais elle ne jette que le doute sur cette étrange bagarre. Combat de coq ou pugilat entre « deux types » comme soutient la « dame star » qui écume les plateaux de télévision pour raconter la même histoire et partager des sensations que lui a procuré ce tourisme spécial que prône le *périple Magazine* ? Ce témoignage est constamment remis en cause, par le présentateur qui souligne les curiosités dans les propos de son invitée, tout en lui laissant pourtant la parole. Au fil de l'entretien les paroles perdent leur consistance et le témoignage finit dans une grande confusion, la dame star ne « sait plus ce qu'elle voulait dire » (*Fabrique*, p 245). Ici encore le roman multiplie les péripéties pour briser l'évidence, de telle sorte que même la phrase du *Périple magazine* est prise dans la tourmente des mots. On en vient à se demander si Urbain Mango qui affirmait que tout était question de style, ne chercherait pas à saisir ses lecteurs en personnifiant des coqs ou au contraire, à banaliser le jeu de la violence en comparant les hommes à des coqs de foire ? Ni réel, ni irréel, entre vérité et contre-vérité, les interprétations se croisent et neutralisent le sens du texte. Le sens n'est ni défini, ni définitif. L'auteur laisse au lecteur la charge de prendre celui qui lui convient, d'opérer seul la construction la plus significative.

La situation 3 est encore plus confuse. Contrairement aux autres, elle jouit d'une certaine autonomie parce qu'elle n'a pas de réécriture à un autre endroit du récit. En réalité, elle est elle-même une réécriture de la seule situation de violence absolue que nous avons trouvé dans la *Polka*, une scène aux similitudes frappantes puisqu'il y est également question d'un lynchage (*Polka*, p. 146-8). En croisant les deux scènes identiques à plusieurs points de vue, nous pouvons en déduire que le passage à tabac du père est une vengeance, non un acte

de violence qui se suffit à lui-même. Dans un premier degré, nous pouvons considérer que les marchands s'en prennent au vieux fous parce qu'il renverse leur marchandise, mais à l'analyse, ce fait est certainement anecdotique. En effet, s'il participe à la tension entre cette "victime" et les "bourreaux", il ne parvient pas à déclencher la colère de la foule. Celle-ci survient à l'évocation des enfants rebelles, c'est-à-dire des enfants qui n'appartiennent plus à leurs parents comme toutes ces sauterelles que des hommes-panthères conjurent lors des opérations du dimanche soir. Par conséquent, couper un enfant de son milieu familial c'est l'exposer à finir tragiquement dans un brasier ou avec un pneu autour du cou. Dans les conditions particulières du roman, l'acte de violence est bien au-delà de l'acte vengeur et la victime n'est pas prise moins pour sa culpabilité mais plus pour sa capacité à juguler la violence. Dans la terminologie girardienne, ce père représenterait bien la victime sacrifice.³⁵⁴ L'acte de sa mise à mort n'est, en fin de compte, que la volonté, pour ceux qui ont des enfants, de les protéger contre la déperdition et le côtoiement du crime. Ces enfants que le roman identifie à ceux

qui jouent aux dés, boivent, assis à même le trottoir, un jus de carbone au goulot, détroussent les promeneurs du soir, entrent dans les maisons menacent et volent, errent le long de la Route au bois mort pour racketter les voyageurs, ont des caches d'armes et les munitions, des enfants dont personne ne réclame les corps lorsqu'ils succombent sous le traitement des hommes-panthères... (*Fabrique*, p 107).

Dans ces conditions, un « voleur d'enfants » est le criminel absolu et son « traitement » est tout à fait "justifié", « moralement » admis, voilà qui explique dans ce cas, comme dans la *Polka*, un consensus général dans l'acte de lever la main. La foule qui agit est sous le coup de la « peur qui [les] a touché [et] rendu tous solidaires » (*Polka*, p. 147). Il ne s'agit pas de faire une apologie de la violence et de la « mauvaise réciprocité » comme le dit Mondher Kilani,³⁵⁵ mais bien de replacer la situation dans son contexte avec les angoisses et les peurs qui traversent le roman et participent à la mise en doute de la violence et ses fondements.

Au vu de ce qui précède, la lecture des romans de Kossi s'apparente à une enquête que mène le lecteur en se servant des indices présents dans le texte, il opère une confrontation permanente des différentes voies, différentes versions qu'il découvre. Il se crée ainsi entre l'auteur et le lecteur, un pacte de complémentarité.

³⁵⁴ GIRARD, R. (2002). *La violence et le sacré*. Paris: Hachette. L'auteur parle de l'efficacité sacrificielle pour désigner le fait qu'un sacrifice permette de recréer l'harmonie: "c'est la violence intestine, ce sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer; c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité social qu'il renforce." p. 19.

³⁵⁵ KILANI, M. (2006). *Guerre et sacrifice. La violence extrême*. Paris: P.U.F. p. 36.

Par l'esthétique du brouillage, l'écrivain laisse intentionnellement dans l'ombre des éléments de réponse aux questions que suscite la lecture du texte. Ce jeu de suspens volontaire, oblige l'écrivain à fournir d'avantage de sources pour rendre intelligible le récit. L'isotopie n'est possible que dans une sorte de ressassement : les réécritures des séquences dans la *Fabrique* sont un exemple de cette multiplication des voies. Dans le même ordre d'idée, « La nef des fous (détails) » est le titre de plusieurs chapitres, comme si à chaque reprise l'auteur recommençait la même histoire en y apportant des compléments d'informations. Cependant la reprise, la réécriture se pratiquent aussi entre plusieurs textes qui n'ont en apparence rien en commun. La situation 3 le témoigne avec justesse. Ici, nous nous rendons compte que la violence et son écriture se perçoivent nettement à la confrontation des différents textes de l'auteur. Ce procédé qui consiste à jeter la lumière sur les situations de violence au fil de son œuvre et d'apporter à chaque fois un détail supplémentaire qui illustre le texte ou en oriente l'interprétation mériterait sans doute que l'on s'y attarde.

Les ramifications intratextuelles.

À la sortie des premiers romans de Kossi Efoui, les commentateurs ont tous été unanimes sur l'hermétisme de ces textes : de par leur construction foisonnante, leurs personnages aux alentours ambigus, les récits incertains voire inexistant etc. la *Polka* et la *Fabrique* introduisaient le roman « africain » dans un univers singulier dans lequel tout se mélangeait de manière inextricable. Cette opacité que le lecteur du roman découvrait avait déjà été reconnue dans ses pièces de théâtre. Le commentaire de l'éditeur au sujet de la pièce la *Malaventure* ne laisse pas de doute sur le caractère jugé inintelligible de l'écriture de Kossi Efoui. L'éditeur lui-même s'avouait vaincu et renonçait à toute compréhension. On peut encore trouver sur le site internet de la maison d'édition, la capitulation d'Emile Lansman:

après "Récupérations", Kossi Efoui nous a proposé une nouvelle pièce fort intéressante, mais également finalement très hermétique. Nous n'avons pas tout compris... mais avons décidé de la publier quand même car la compréhension ne peut être le seul critère de l'approche d'une œuvre dramatique. Aujourd'hui encore, elle nous intrigue et il faudra bien qu'un jour l'auteur - ou un metteur en scène y pénétrant par effraction - nous en explique les subtilités.³⁵⁶

Pour Emile Lansman, le travail de dramaturgie, permettrait d'éclairer ce texte opaque de Kossi Efoui. En revanche, si le texte dramatique, se prête à cet exercice d'écriture ou de réécriture, qui est en quelque sorte une élucidation de la parole trouble du texte, le roman demeure quant à lui dans la tradition de cette méfiance radicale que l'auteur nourrit à l'égard

³⁵⁶ LANSMAN, E. (s.d.). Consulté le 5 25, 2012, sur http://www.lansman.org/editions/publication_detail.php?rec_numero=64&prix=7.32&session=

des mots. Les romans sont encore dans la tradition de la « parole obscure », tradition dans laquelle l'écrivain s'inscrit volontiers comme on peut l'entendre dans l'entretien qu'il accorde à Anne Coudin sur France Culture. Après avoir compté parmi ses ancêtres spirituels Jean de l'Apocalypse, il affirme :

je suis resté fidèle à une tradition de la parole obscure... Héraclite, Valente. C'est venu de là, l'idée qu'on écrit non pas parce qu'on est dans une grande confiance dans les mots, on écrit encore moins parce qu'on est amoureux des mots, on écrit parce qu'on est dans une méfiance radicale vis-à-vis des mots.³⁵⁷

Ce travail de dramaturgie destiné à faciliter la compréhension du texte, c'est Kossi Efoi lui-même qui le conduit au fil de ses romans. En effet, au fur et à mesure que son œuvre romanesque se construit, la réception en change, l'obscurité s'éclaire. À preuve, le troisième roman, jouit d'une audience toute particulière : outre le fait qu'il remporte plusieurs prix dont celui de la Francophonie, *Solo d'un revenant* rend paradoxalement compréhensible plusieurs autres œuvres antérieures et il se dégage de ce roman, une fluidité, une cohérence qui pouvait faire défaut aux deux premières productions. Voici ce qu'en dit Anne Leguenec :

l'écriture de Kossi est un pur ouvroir de l'imaginaire: cette fois-ci peut être plus que dans ses deux romans précédents [...] les personnages sont particulièrement incarnés. De même, la langue presque classique et très fluide, qui fait moins que précédemment la part belle à l'ironie, à la virtuosité un peu fatigante parfois, nous donne à voir des paysages, des personnages que les descriptions rendent étonnamment concrètes. On peut les voir effectivement ces paysages de trottoirs urbains ou ces espaces hors de la ville où le narrateur nous entraîne dans une course effrénée à la fin (magnifique) du roman.³⁵⁸

Cette « nouvelle » intelligibilité ne peut être expliquée par le changement de style, ni de perspective narrative. Nous verrons par exemple que tous les romans de Kossi mettent en place un schéma narratif identique basé sur la personnalité flottante d'un narrateur « revenant » ; le narrateur-héros de la *Polka* est tout aussi désincarné que celui de *Solo d'un revenant* ; les paysages de désolation, les « monuments de l'An I de la paix » sont aussi concrets que les « lignes de démarcation, les zones neutres ou les points de contrôle » etc. L'accessibilité qu'acquiert l'œuvre de Kossi provient de la technique du collage intratextuel. Comme des pièces d'un puzzle, les romans s'imbriquent pour faire sens. Les manques sont comblés au fil des réécritures ; la construction en canon sur l'ensemble de l'œuvre permet à Kossi Efoi de rebondir de livre en livre sur les mêmes motifs, les mêmes scènes, les mêmes

³⁵⁷ EFOUI, K. (2011, 04 04). A voix nue. 1/4 (Une enfance qui aurait dû rimer avec indépendance. (A. COUDIN, Intervieweur), France culture.

³⁵⁸ LEGUENEC, A. (2008, 08 30). *Solo d'un revenant, le nouveau roman de Kossi Efoi*. Consulté le 03 2010, 15, sur <http://potauxroses.hautetfort.com/>: <http://potauxroses.hautetfort.com/archive/2008/08/31/solo-d-un-revenant-le-nouveau-roman-de-kossi-efoui.html>

présences pour en élucider les contenus, trop abstraits ou trop obscurs. Le cas de la « la nef des fous (détails) » est typique de cette écriture qui tourne autour du sujet et l'aborde selon de nouvelles perspectives, un nouveau point de vue, une nouvelle sensibilité.

Trois romans de Kossi (*Polka*, *Fabrique*, *L'ombre*) racontent l'enfance d'un héros narrateur, dans chacun d'eux, nous retrouvons les mêmes dispositions narratives, des personnages qui assument plus ou moins les mêmes fonctions de « mentor », de « directeur d'école », du « frère-ami », de la « mère seule », du « père absent ou disparu », etc. mais ils n'apparaissent pas dans une évolution chronologique, le temps paraît figé de roman en roman et revient sur la même période. Ces personnages cycliques sont des relais, ou mieux des fils d'Ariane pour pénétrer l'œuvre dédaléenne de Kossi.

Puisque les romans entretiennent entre eux une relation exégétique, il n'est pas étonnant de rencontrer dans les romans des passages de textes ultérieurs, repris dans l'état, sans aucun changement. L'auteur transgresse la barrière des genres : pièces de théâtre, roman, nouvelle constituent un magma d'où jaillissent des œuvres aux perspectives ouvertes. Les romans plus récents naissent sous la poussée des livres qui les précèdent et eux-mêmes ne sont que des ombres de ceux qui viennent. *Solo d'un revenant* dont J.M.G. Le Clézio a dit, à juste titre, que c'était « une incantation, qu'on a envie d'entendre et un magnifique exemple de ce que l'on peut faire en mélangeant la puissance orale du théâtre, et la force secrète et mystérieuse de la littérature écrite »³⁵⁹ est au carrefour de plusieurs pièces de théâtre. Même si ce roman est principalement un développé de *Io (tragédie)*, une pièce publiée en 2006 aux éditions le bruit des autres ; il comporte en effet de nombreuses références à ce texte,³⁶⁰ il est également construit en échos avec d'autres écrits de l'auteur (*Volatile*, *le Carrefour*, *Enfant je n'inventais pas d'histoire*, etc) et confirme la technique qui fait du texte un moment définitivement provisoire. Pour Selom Gbanou, le projet littéraire de Kossi Efoui

propose le fragment comme une ébauche achevée, un modèle réduit irisé d'un sentiment du moment auquel, néanmoins, le temps ou l'espace peut imposer une autre retouche. Il en est de même des personnages conçus comme des motifs narratifs, au destin échafaudé et inachevé, englué dans un pastiche de fragments qui finissent par les faire oublier, mais pas pour longtemps puisqu'ils refont surface dans d'autres œuvres pour de nouvelles expériences. En clair, chez Efoui, la pratique fragmentaire est une expérience de l'inachèvement et de la déterritorialisation. Inachèvement parce que tout est en fuite, y compris l'instant même, et l'écriture ne peut être qu'une esquisse, une ébauche, non pas d'une quête de la perfection mais

³⁵⁹ Voir le portfolio de Kossi pour *Étonnant voyageur* sur www.etonnants-voyageur.com/spip.php?article922.

³⁶⁰ A titre illustratif et par une curieuse coïncidence, les pages 17, 18 et 19 correspondent dans le roman et dans la pièce de théâtre. À Emmanuel Parent, l'auteur confie qu'un « texte n'est jamais véritablement publié... la publication [...] c'est des traces d'un événement [il] en profite à chaque fois pour reprendre un texte et en faire autre chose, etc. » voir : *Africultures n° 86. Le théâtre de Kossi Efoui*.

d'une tentative de fixation du fugace, de l'insaisissable...³⁶¹

Aussi la violence est-elle prise dans ce jeu permanent de recomposition et de redéfinition. Au travers de ces récits qui échappent à toute finitude, les situations se précisent et se confirment. Ce qui n'était que rumeurs colportées par la télévision dans la *Polka*, s'est changé en « lave froide et noire [qui gomme le] pays et ses voisins » (*Fabrique*, p. 61 & 188) et s'est finalement imposé comme une guerre dans son évidence et dans la destruction qui la caractérise dans solo d'un revenant :

la ruine soudaine, la saison des fuites. La ligne de démarcation, la partition de Gloria grande, cette guerre, le pays tout entier se recrachant par petits paquets de lambeaux, cette guerre qui passera à la télévision sous le nom de clash interrégional. Cette guerre où l'on verra des régionaux traquer d'autres régionaux jusqu'aux gogues des sous quartier... le souffle d'une fumée depuis la source d'un feu caché. (*Solo d'un revenant*, p 79)

L'évidence de la guerre n'est d'ailleurs que furtive parce qu'elle disparaît dans *L'ombre des choses à venir* et le mot lui-même est frappé d'interdit ; il n'est plus employé que par des personnes destinées aux « établissements spécialisés dans la récupération des plus faibles » (*Ombre*, p, 104). La guerre au demeurant est une réalité sans visage, sans début ni véritable fin, celle-ci est aussi énigmatique qu'informe, sans tête ni queue. Elle continue à susciter des interrogations, tant que les raisons de l'embrassement resteront méconnues. Dans la *Fabrique de cérémonies*, les tardives bribes d'informations sur les désaccords entre les nations n'expliquent rien des événements et en lieu et place de l'apaisement et de l'euphorie populaire se dresse un mur d'incompréhension :

et on saura plus tard comment l'entente des cinq nations s'étant trouvé dans l'impasse, s'étant même transformée en différend, en franche animosité [...], et tout cela ne nous dit pas pourquoi depuis, pourquoi les chiens perdent leur poils assis sur leur cul, ou branlant de la patte, les chiens qui regardent défiler des bandes de jeunes, certains armés, à toutes fins utiles, des journalistes, des parieurs de combats de coqs, les regardent s'engouffrer dans le tunnel qui mène au sous-sol, les regardent aujourd'hui jouer les abrutis avec leurs rires et leurs regards de fête d'après-guerre. (*Fabrique*, pp 189-90)

Et pourtant, il y a un début de réponse dans la *Polka*. L'apparition de la chose du "Dieu Guettant" réveille chez les habitants de St Dallas le souvenir d'une guerre lointaine à laquelle leurs fils avaient participé. Mais la "chose du Dieu Guettant" ne sera explicitée que dans *Solo d'un revenant*, où il est posé clairement les prémisses d'une guerre qui, comme cette fameuse "guerre lointaine dans la neige et les tranchées", s'appuie sur des thèses racistes et des discriminations dont les médias se faisaient échos. Mozaya, dans *Solo* écrit que rien ne

³⁶¹ GBANOU, S. (2004). Le fragmentaire dans le roman francophone africain. pp. 95-6.

laissait présager ce qui allait arriver à part,

la peur diffuse dans les mots qu'on entendait, l'oreille collée à la radio. Les mots qu'on voyait se figer au soleil sur des murs mitoyens, tracés à la main invisible, des mots désormais inamovibles dans le commerce quotidien de parole, les mots de la peur en expansion, les mots d'ordre qui appelaient ceux qui étaient, « à part entière, enfants du pays réel » à se préparer pour « l'œuvre de punition » à l'encontre de ceux qui étaient « entièrement à part », à qui on promettait une affliction durable. (*Solo*, p 80)

Il y a en effet dans ce passage un relent de la « solution finale à la question juive », image indélébile liée à la seconde guerre mondiale, la répartition entre ariens et races inférieures. En rassemblant, les différentes possibilités disséminées dans l'œuvre, nous en arrivons à la noirceur et à l'indicible de la violence extrême. L'écriture, en coupant toute référence à l'événement, demeure dans les zones fragiles de l'avènement dont on découvre progressivement la terreur. Nous pensons avec Marie-Thérèse Mathet que cette technique justifie le côté incertain et profondément inquiétant des textes de Kossi. Ainsi qu'elle le dit à propos de *l'ensorcelée*, l'écriture de l'écrivain togolais

mime la confusion [et] l'incertitude thématiques [...] rendue inquiétante par son instabilité énonciative, [elle] mime en le redoublant l'effet produit par le surnaturel ; car loin d'apaiser, elle inquiète, angoisse, féconde l'imagination, ne laisse pas l'esprit en repos : c'est l'œuvre entière qui fait alors fonction de revenant.³⁶²

Cette lecture de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly correspond bien à l'esthétique de violence chez Kossi. Mais pour tout à fait être complet dans la description des mécanismes et des chemins qu'empreinte l'auteur, il nous faudrait explorer un troisième procédé indispensable pour saisir l'univers singulier des œuvres théâtrales et romanesques de Kossi. Il nous semble qu'il est tout à fait impossible de pénétrer les récits fictionnelles de cet auteur sans évoquer l'esthétique de manipulation à laquelle il accorde une grande.

L'esthétique de la manipulation.

Xavier Garnier se demande si les drôles de personnages dans la *Malaventure*, ne sont finalement pas, tous autant qu'ils sont, des « pantins suscités par d'autres pantins »³⁶³ tant ils manquent de stabilité et de cohérence. Cette appréciation qui vaut pour les personnages, ne saurait-elle pas être appliquée à l'ensemble de l'écriture de Kossi qui se présente volontiers comme un « marionnettiste des mots » ainsi que l'on peut le lire dans une édition de la revue

³⁶² MATHET, M.-T. (2006). Surnaturel ou brutalité: l'ensorcelée de Barbey d'Aurevilly. Dans *Brutalité et représentation* (pp. 259-273). Paris: L'Harmattan. p. 273.

³⁶³ GARNIER, X. (2001, Octobre-décembre). Kossi Efoui: le montreur de pantins. *Notre librairie*, N° 146. Nouvelle génération, 36-39. p. 36.

*Puck*³⁶⁴ parue en 2011 et consacrée à la marionnette en Afrique. Nous touchons effectivement là un aspect fondamental du travail d'écriture de Kossi parce que cette esthétique recoupe tous les autres éléments de sa poétique que nous avons évoquée jusqu'ici. Il y a une grande part de manipulation dans le brouillage, la réécriture, le mélange des voies etc.

Dans son acception poétique, *manipulation* est à comprendre comme une création d'illusion. Pour le théâtre de marionnettes par exemple, auquel nous faisons référence, la représentation ne saurait être possible sans un pacte tacite entre le spectateur et le spectacle observé. Le premier doit faire fi du caractère factice et considérer comme vrai (vraisemblable) les mouvements, les déplacements et les paroles des marionnettes. Il y a dans l'esthétique marionnettique un travail simultané de

construction et destruction de l'illusion ; [elle trace un] parcours entre vrai-faux, illusion-déception, lorsque le spectateur accueille la marionnette "comme si" elle était un être vivant et voit un bout de bois inanimé comme une créature vivante et autonome.³⁶⁵

La lecture des textes de Kossi nous plonge, comme nous l'avons signalé, dans un méli-mélo où le faux et le vrai se complètent. Le lecteur a quasiment le même rapport ambigu au texte et à l'histoire racontée que le spectateur devant une représentation des marionnettes. Il est conscient que le récit qui se déroule devant ses yeux est foncièrement faux, un pur simulacre, un déplacement du regard, un « rendez-vous avec l'ailleurs » pour reprendre une formule de l'auteur alors même que l'ensemble du récit tient grâce à cette duperie. Toutes les techniques que nous avons énumérées : l'entrelacement des histoires sans cesses recommencées dans la *Fabrique*, les voix multiples et polyphoniques dans la *Polka*, les récits éclatés, [elles] tendent à attirer l'attention du lecteur sur des réalités imprécises, incertaines, ou carrément vides. Comme le marionnettiste fait croire à son public que la marionnette vit, agit, parle, se déplace, de même le lecteur vient-il à croire presque au voyage d'Edgar Fall. Il le suit dans une ville qui n'a plus de nom, dans le pays presque imaginaire, voire inconnu, dans lequel plus rien n'accroche la mémoire, dans des lieux improbables où ce photographe de l'extrême ne trouve « aucune image d'une vie passé là. Pas même d'une année. D'un jour. Pas même d'une seconde » (*Fabrique*, p. 59). C'est ce voyage vers ce non-lieu qui constitue la ligne directrice de ce roman mais pendant que le lecteur fait l'expérience de ce retour vers une terre désormais inconnue, de manière insidieuse, le texte fait la démonstration d'un voyage

³⁶⁴ ERULI, B. (2011, Septembre). *Puck n°18: Marionnette en Afrique*. Voir tout particulièrement DECHAUFOR, P. « Kossi Efoui, marionnettiste des mots » suivi d'un entretien « Le troisième œil », pp. 161-176.

³⁶⁵ ERULI, B. (2009). *Sotto Voce. Puck n°16: L'opéra des marionnettes*, pp. 9-14. p. 10.

impossible en tout cas dans son aspect géographique.

Tout part de l'évidence d'une indécision du narrateur qui n'a pas accepté ni refusé la proposition du Périple Magazine d'aller faire un reportage en Afrique : « je n'ai pas dit non à Urbain Mango. C'est sans intérêt à présent. Dans ce train qui me mène vers l'aéroport, j'ai curieusement le sentiment que je n'ai pas dit oui non plus. Je me protège de cette solennité liée à l'idée de retour » (*Fabrique*, p. 52). Dans la perspective du voyage annoncé, le fait d'être dans le train pour l'aéroport n'est certainement pas un moment définitif, contrairement à ce que le narrateur invite à penser. En effet, si l'on substituait « ce train qui mène à l'aéroport » par « cet avion qui survole la ville », le récit serait d'une autre nature, plus fermé alors que là toutes les possibilités sont encore permises. C'est à ce moment que débute un déplacement d'attention, une manipulation qui contraint le lecteur à prendre le parti d'un départ, donc d'une enquête et de tout ce qui en découle.

D'un autre point de vue, *La fabrique de cérémonies* ne saurait être qu'un récit imaginaire nait dans la tête d'Edgar Fall devant sa télé ; ce livre n'est en fin de compte qu'une parole d'un être immobile qui n'avance ni ne recule, cloîtré dans son appartement où il « vit et travaille ». Surtout que, comme dans la Polka où Iléo Para a inventé Monsieur X, les personnages naissent et se meuvent par la seule parole du narrateur qui joue le rôle de marionnettiste qui leur insuffle la vie et fait échos à leur voix : « une voix au moment où le camion se remet à danser [...] Une voix chaque fois que le camion se remet à râler etc. » (*Fabrique*, p. 55). Il se charge de traduire les propos d'Urbain Mango présenté comme un pantomime, une mécanique humaine mue par des fils :

à partir de ce moment, chacun de ses gestes va acquérir un statut de nécessité absolue, donnant cette impression que ces gestes précèdent et commandent mécaniquement sa parole, que plusieurs fils relient sa mâchoire, sa langue, ses lèvres, son nez à ses doigts, à ses coudes, à ses épaules, sans compter ceux qui semblent relier, à l'intérieur de son corps, la luette aux côtes, les cordes vocales aux lombaires, si l'on en croit cette cambrure subite du bassin... (p. 17)

Quelques pages plus loin, il nous le représente dans les mêmes gestes de marionnette avec une dislocation entre la voix et le geste, comme si les deux provenaient d'instances différentes :

fait glisser son épaule gauche de plus en plus vers la gauche, de plus en plus vers son sac coincé sous la table, farfouillant, se redressant, puis y retournant, à l'oblique, fouillant, dérangeant son sac, menaçant son sac, se redressant soudain, brandissant à bout de bras la honte (p. 28)

La dissociation du personnage pantin et de sa voix d'emprunt atteint son paroxysme lorsque la parole d'Urbain Mango glisse dans la gueule des chiens et que lui-même se met à aboyer : « on ne distingue plus les expressions, les mouvements des lèvres qui bougent. Le

brouillard s'amusant à déjouer la synchronisation des voix et des images si bien qu'on entend Urbain Mango aboyer et les chiens dire à haute voix... » (p. 95)

Le recours à l'objet marionnette accentue l'esthétique de la manipulation qui invite à aller au-delà de la simple représentation, en introduisant différents niveaux de lecture de l'œuvre. Elle soulève également les contresens entre un discours déclaré et ce qu'il laisse supposer ; le hiatus entre une vérité et les mots que l'on emploie pour la désigner. Aussi tout devient-il masque, même les noms. Dans la Polka, la ville de St Dallas se farde de noms illustres, s'invente une gloire en totale inadéquation avec la réalité :

en ce lieu ou rien de dur n'a été érigé, où il n'y a rien qui ne soit bris, fragment, colmatage, les seules choses entières sont des noms calligraphiés en couleurs sur les enseignes et les affiches confectionnées avec du crayon-feutre ou de la peinture grasse et brillante : Place Vendôme, Epicerie Côte d'Azur, Blanchisserie Champs-Élysées [...] Madison Square... Des noms fétiches qui ont fait leur preuve dans les différents ailleurs d'où ils proviennent, auréolés de magnificence, de force et d'éternité ; des noms choisis par le bas quartier pour s'inoculer la richesse du monde, pour désigner au sort et abasourdir Ville-Haute. (*Polka*, p. 16)

Partant, une écriture de violence qui s'inspire d'une poétique de manipulation en faisant appel à la marionnette, au masque installe une distance entre le lecteur et un événement violent. La constante mise en abyme par le biais du cinéma, des médias, de la lecture ou de la lecture atténuée l'impact de la mort, de la désolation. Ainsi les changements d'univers entraînent une remise en question des situations de violence. Nous pouvons le voir entre l'époque de la ville souterraine, la bien nommée Tapiokaville,³⁶⁶ du nom du général qui la tenait, et celle du plateau de télévision ; d'un univers à l'autre, les faits de violence ont perdu de leur tranchant pour n'être que la répétition en vue du grand spectacle de rédemption :

donc, tout cela – la mort, l'écartèlement, la fuite, la disparition, la déréliction proprement physique, toute la machine enfin, ce que Johnny Quinqueliba est resté sel à appeler dossier – n'aurait été que la répétition général de ce téléspectacle géant, collectif et perpétuel, mettant en vedette un présentateur ancien du régime reconverti, qui tient son public en haleine depuis des mois. (*Fabrique*, p. 120)

Les tortures, sévices corporels et autres exactions se diluent ainsi dans de nouvelles mises en intrigue. Le nouveau média dans lequel se fonde la narration fait naître un nouveau discours. Le narrateur de *La fabrique* confère la primauté au cinéma ; il s'estime pris dans un tournage et attend la fin de la prise de vue qui le remettra enfin dans son propre récit. Le factice du tournage de film, comme celui de l'émission de télévision, rend caduc la violence du moment, il désaxe la misère et la peur qui agitent Edgar Fall.

³⁶⁶ On peut évoquer utilement un intertexte avec Hergé pour renforcer le caractère multiple et polyphonique dans les textes de Kossi Efoui. Voir HERGÉ. (1976). *Tintin et les Picaros*. Paris: Casterman.

De manière particulière, il se dégage, grâce à ces multiples interférences, des thèses antithétiques à la fois dans le ton général du récit que dans les événements eux-mêmes. Il y a souvent dans ces deux romans des réalités qui suggèrent le contraire de ce qui est montré. C'est le cas par exemple des statuts de l'An I de la paix qui, par leur figement, figurent la mort au lieu d'incarner la vie et la paix : « Les mères faisaient semblant, adoptant la pose préconisée par l'artiste pour parfaire son style, pour les enfermer décemment dans les statues de pierre en compagnie des soldats aux yeux vif dans leur mort honorable. » (p. 71) Dans cette ambiance du vrai qui jouxte le faux et inversement, ce sont encore les mots qui les premiers rentrent dans une tourmente de sens. Pour le narrateur,

le moindre mot semble une invocation qu'on s'adresse à soi-même [...] chaque mot faisant l'effet d'une blague racontée exprès pour tomber à plat mais, en réalité, déployant des efforts pour inouïs pour se retourner contre lui-même, sollicitant le silence, se repliant sur lui-même, chaque mot frileux, chaque mot diffusant la peur de parler faux. (*Fabrique*, p. 77)

Mais au lieu du silence comme solution à ce qui s'apparente à un viol du discours, Kossi Efovi invente la parole inversée et le mutisme devient cris. C'est à travers cette parole que douceur et bonhomie agissent comme des miroirs déformants. En définitive, son texte s'élabore dans la franchise d'un mensonge assumé et partagé, une manipulation à vue qui oblige le lecteur à tout prendre avec circonspection et faire de lui-même l'expérience du mensonge :

C'est ce qui se retrouve aussi dans l'ironie du conteur qui clôt le conte par la formule : ceci est un mensonge. Un mensonge qui s'avoue en tant que mensonge dit vrai. Il est question de rendre les mots à leur espace paradoxal de jeu où ils disent et ne disent pas.³⁶⁷

³⁶⁷ EFOUI, K. (2002, Juillet-septembre). « La mise à jour » in *Notre Librairie* n° 148. Penser la violence. p. 8.

3.4. Le pari d'une écriture minimaliste de Théo Ananissoh et Edem Awumey.

Nous avons vu, jusqu'à présent, chez Sony Labou Tansi et Kossi Efoui, une écriture qui tend, par la surenchère ou le mystère, à mettre en relief des situations de violence. Quel que soit la focalisation employée, les récits *attirent* l'attention du lecteur sur des événements par une mise en texte spécifique. Avec Théo Ananissoh et Edem Awumey, nous abordons la violence à travers son récit minimaliste au sens que lui donne Bruno Thibault : « un récit [...] qui exprime les réticences (parfois implicite mais tout de même assez transparente) du narrateur vis-à-vis du narré (et de tout narré en général). »³⁶⁸ Sur base de la distinction³⁶⁹ qu'il établit entre récit "minimal" et "minimaliste", nous pouvons dissocier également récit minimal/minimaliste de la violence. Le premier est quantitatif puisqu'il se définit en fonction des éléments constitutifs d'une situation de violence. Le second que nous qualifions de "textuel" suppose l'absence de toute mise en texte particulière d'une situation de violence. En d'autres termes, le récit minimal naît de la focalisation et les romans d'Ananissoh et Awumey nous donne à voir des "techniques minimalistes".

Avant d'aller plus avant, et de relever les aspects du minimalisme chez nos deux auteurs, il sied de revenir sur un mot chargé d'histoire ou, à tout le moins, dans le champ littéraire français. En effet, en France, le "minimalisme" est autant une donnée esthétique qu'une réalité institutionnelle. Ce mouvement est presque exclusivement associé aux éditions de Minuit qui a fourni à la postérité tous les écrivains que la critique réunit sous l'appellation minimaliste parfois en désaccord avec les écrivains eux-mêmes. Le cas de Jean Echenoz est peut-être le plus fameux : l'auteur s'est toujours défendu d'appartenir à une quelconque "école du minimalisme", comme on peut le lire dans un livre au sous-titre bien éloquent.³⁷⁰ Et plus récemment,³⁷¹ Marc Dambre, à partir de l'œuvre d'Emmanuèle Bernheim qui présente de nombreuses similitudes avec le mouvement minimaliste, démontre combien il est difficile

³⁶⁸ THIBAUT, B. (2012). « Les bâtons rompus de l'écriture: "l'histoire brisée" entre récit minimal et récit minimaliste. » Dans S. BEDRANE, F. REVAZ, & M. VIEGNES (Eds), *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias* (pp. 121-136). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. p. 121.

³⁶⁹ Ibidem. : Le récit minimal est un récit court dont la diégèse présente des actions peu nombreuses ou décrit de menus événements sans conséquences, traduisant ainsi la recherche d'une sorte de degré zéro du narré, au moins comme objectif idéal. Le récit minimaliste, en revanche, est un récit plus ou moins long qui exprime les réticences (parfois implicite mais tout de même assez transparente) du narrateur vis-à-vis du narré (et de tout narré en général). Mais dans la pratique, il est évident que ces deux tendances peuvent se superposer.

³⁷⁰ SCHOOTS, F. (1997). "Passer en douce à la douane": l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint. Amsterdam ; Atlanta: Rodopi.

³⁷¹ DAMBRE, M. (2012). « Emmanuèle Bernheim: un minimalisme hors minuit? » Dans B. BLANCKEMAN, & M. DAMBRE (Eds), *Les romanciers minimalistes (1979-2003)*. Paris: (pp. 103-112). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

d'être minimaliste en dehors des Éditions de Minuit. Il affirme que des techniques apparentées à celles des auteurs de Minuit dans *le Cran d'arrêt* ou *Vendredi soir* ne suffisent pas pour amarrer ces romans au mouvement minimaliste comme l'ont précipitamment pensé des critiques "malades", "à la dérive" ou "frappés par la fatigue et le psittacisme". Il leur oppose d'entrée un argument sociologique : la consécration universitaire. Pour lui, Emmanuèle Bernheim ne pourrait appartenir au minimalisme pour la simple raison qu'elle ne figure pas dans un document universitaire. Il argumente en précisant que : « [son supposé] minimalisme ne [lui] permet pas, à la différence d'Hélène Lenoir ou de Marie Redonnet des Éditions de Minuit, d'avoir acquis dès 1999 une légitimation universitaire dans un ouvrage de synthèse historique. »³⁷²

Par la suite, il développe une théorie d'un minimalisme que l'on peut qualifier d'officiel qui se démarquerait de tous les autres. In fine il estime que celui de Bernheim serait dépourvu de l'essence même du minimalisme. Au sujet de cette auteure, Marc Dambre parle de « minimalisme sans soupçon, ni minimalise. »³⁷³ Ce qui importe avant tout, conclut-il c'est une filiation plus ou moins explicite au nouveau roman :

minimalisme hors minuit ? À l'écart de tout critère éditorial, il y manque pourtant ce qui paraît essentiel, le ludisme, et certaine impassibilité, un "désenchantement", une mise à distance de la littérature et de l'époque : l'héritage de "l'ère du soupçon". On ne trouve pas chez Bernheim la référence, même implicite, à la génération du nouveau roman...³⁷⁴

L'on comprend dès lors que le minimalisme est présenté, notamment pour des raisons éditoriales, comme le dernier visage du Nouveau Roman.³⁷⁵ Il y a cependant quelques risques à insister sur cette filiation au point d'inscrire le courant minimaliste dans une continuité alors qu'il pourrait très bien représentée une rupture. Le premier risque est avant tout celui d'enfermer cette tendance dans une tradition littéraire nationale. Il appert que faire découler le minimalisme du Nouveau Roman pourrait être perçu comme une façon de rendre hommage au "génie littéraire français" dont la dernière manifestation à grande échelle fut précisément le Nouveau Roman. Peut-être que cela a-t-il une certaine pertinence dans la compréhension des champs littéraires et des forces qui les traversent mais ce qui à tout l'air d'être une "confiscation" nous éloigne du parcours historique, des origines même de cette esthétique.

³⁷² Ibidem. p. 103.

³⁷³ Ibidem. p. 109.

³⁷⁴ Ibidem. p. 111.

³⁷⁵ Marc Dambre reprend là un rapprochement que les communiqués des Éditions de Minuit ont été les premiers à faire Voir BONAZZI, M. (2012). Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ? [Thèse de doctorat soutenue le 28-09-2012 à Toulouse 2] . Toulouse: Université de Toulouse 2 Le Mirail.

L'histoire du minimalisme est liée à l'émergence des formes brèves comme la nouvelle et aussi toutes les expressions littéraires qui privilégie la concision, le lapidaire au développement long et sinueux. Alain Roy reprend dans un article, une idée de John Bart qui

rappelle que cette esthétique de la concision ne date pas d'hier. Les proverbes, les maximes, les aphorismes, les épigrammes, les pensées, les dictons, les slogans témoignent d'une tendance fondamentale du langage à la condensation. En littérature, les trois vers et les dix-sept syllabes du haïku japonais en sont probablement l'expression la plus radicale. Les genres narratifs brefs (contes, fables, nouvelles...) ont de tout temps existé.³⁷⁶

C'est aux Etats-Unis que "l'école minimaliste" a été formalisée à la fin des années 70. Et contrairement à ce qu'elle est devenue dans le champ littéraire français, Outre-Atlantique, elle se présente d'avantage comme une réaction contraire à l'ère du soupçon en ce sens qu'elle vient rétablir le récit dans la forme qui était la sienne avant sa « mise en marche et sa mise en cause. »³⁷⁷ Marc Chénétier entrevoit :

des signes inattendus du passage au-delà du soupçon : vécu le temps des attentions soutenues au désamorçage de l'illusion référentielle et au dessillement de l'écriture et de la lecture, tout semble redevenir possible, y compris un retour aux lieux familiers du roman : intrigues, personnages, décor et conventions de la représentation.³⁷⁸

Ainsi, s'inscrivant dans la lignée des arts figuratifs, le minimalisme littéraire poursuit le travail de dépouillement formel, fait sien la loi du moindre effort et exploite la corde du "less is more", leitmotiv des minimalistes. Dans le domaine littéraire, la particularité de ce mouvement est de jouer différemment de la simplification. Elle dont on ne peut nier l'évidence dans les textes, opère comme un écran de verre qui laisse transparaître encore plus de complexité. Les détracteurs du minimalisme l'ont injustement taxé de simplisme en le limitant au "style épuré", au "langage banale", à la "phrase courte" etc. Mais dans une analyse plus approfondie, la technique minimaliste se caractérise par l'étendu de ce qu'elle laisse dans l'ombre. Un texte est jugé minimaliste, non pas en fonction de ce qui est dit, mais paradoxalement, au regard de son arrière-plan. Plus ce dernier paraît important, plus nous avons des chances d'être en présence d'une esthétique minimaliste. Joëlle Gauthier insiste sur la valeur du non-dit qui différencie un texte minimaliste d'un autre qui aurait les mêmes caractéristiques formelles. Pour elle,

l'esthétique de l'exclusion adoptée par les auteurs minimalistes (omissions narratives, restrictions lexicales, etc.) n'est toutefois pas une fin en elle-même et vise plutôt l'exploration

³⁷⁶ John BART cité par ROY, A. (1993). L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste). *Liberté*, vol. 35, n° 3, (207?), pp. 10-28.

³⁷⁷ RICARDOU, J. (1990). *Le nouveau roman*. Paris: Seuil. p. 43.

³⁷⁸ CHÉNÉTIER, M. (1989). *Au-delà du soupçon: la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris: Seuil. pp. 302-3.

d'enjeux stylistiques et critiques plus importants: quelle relation s'établit entre la trivialité du langage et la gravité des situations qui composent le récit?³⁷⁹

Nous avons là les deux pôles qui sous-tendent une écriture minimaliste. La bonhomie, voire la neutralité du langage, dissimule une densité et une gravité qui se ramifient dans le texte. Ainsi, pour revenir aux écritures de violence, le minimalisme allie les aspects quantitatifs et qualitatifs. Les éléments que les récits prennent en charge sont d'une part, moins important en nombre et en effet, et surtout apparaissent comme de simples manifestations fugaces d'une violence dont on devine la profondeur et dont les mécanismes ne sont pas révélés.

À la différence de l'écriture de Kossi Efoui qui fait de la situation de violence un moment clé de la narration, chez Edem et Théo Ananissoh, elle est vécue et narrée dans une impassibilité qui fait de la mort, de la disparition, de la misère, un instant ordinaire. L'effroi et la stupeur à la vision du corps émerge de la lagune (*La polka*, p. 61), la panique qui pousse les habitants de Valancia à se signer des centaines de fois lors du meurtre de Carlanzo Mana – autant de procédés d'écriture qui donnent aux événements violents une spécificité particulière – disparaissent. Désormais, chez Edem, les corps sont entraînés par le courant sous le regard indifférent des habitants de Port-Mélo.

Nous débuterons l'analyse par les œuvres de Théo Ananissoh et son écriture qui refuse de céder à la contagion de la violence. Ses textes sont des récits de surface qui, parfois ne vont pas plus loin que le simple constat. Ce détachement est également présent dans les romans d'Edem, à travers des formes d'oppression qui ne disent pas leurs noms.

Le roman-prétexte de Théo Ananissoh.

Ce qui frappe dans les romans de Théo Ananissoh et qui peut être une marque de minimalisme, c'est la relation que les œuvres entretiennent avec le mystère. Mais contrairement à ce que nous avons vu dans les œuvres de Kossi Efoui où le mystère procède du fantomatique, de ce dont on a ni de vision et ni connaissance précise, il s'agit, dans les romans d'Ananissoh, d'une forme de retenue qui est volontaire ou non. Le texte d'Ananissoh, d'apparence légère, est remarquable par son arrière plan qui l'alourdit fortement.

Il paraît y avoir un décalage entre ce sur quoi l'on choisit de mettre les mots et la complexité de la situation. Les phrases courtes, la parcimonie dans les paroles des personnages participent à créer une atmosphère faussement détendue. Les réponses que Paul reçoit de la part de ses interlocuteurs trahissent une gêne certaine et cette réticence prouve qu'ils en savent plus qu'ils n'en disent. Le proviseur, M. Lène, éprouve des difficultés à parler de Didier Somok qui a pourtant été enseignant dans son lycée. Lorsque la question lui est posée, il affecte d'abord de ne pas reconnaître l'ancien professeur avant de le diriger vers Djimongou qui se présente comme celui qui détient toutes les informations dans la ville. En effet, Lorsque Paul s'étonne qu'il soit au courant de sa présence à Lisahohé, Djimongou répond qu'il « ne pouvait pas être informé de la présence [de son ami] dans la ville » (*Lisahohé*, p. 24). Mais, en ce qui concerne Somok et ses anciens condisciples, il ne peut en revanche pas apporter des informations. Il reconnaît même ne pas avoir de nouvelles avant d'esquiver adroitement la question en abordant un autre sujet.

Et si parfois de manière fortuite, il se dégage de la confrontation de plusieurs témoignages une vérité probable, elle n'est jamais proclamée comme telle. Elle reste une version parmi tant d'autres. Comme si le but du texte n'était pas d'apporter une quelconque vérité ou une caution à une version plutôt qu'à une autre. C'est ce qu'on voit par exemple dans la version officielle sur la disparition de Katouka. Les autorités et les médias annoncent à l'opinion une désertion et une tentative de coup d'Etat alors que le lecteur a la réalité de la mort du colonel. Cette annonce officielle est assénée comme une vérité inattaquable. Des élus poussent la comédie jusqu'à implorer la grâce du président au nom de l'insurgé en fuite. Ce mécanisme de fausse parole ne sera pas éclairé, ni commenté dans le texte. *Un reptile par habitant* ne s'attache qu'à de menues futilités et symbolise un processus de détournement qui s'effectue en grande partie par la contrefaçon de certaines formes littéraires.

Nous allons spécifiquement voir comment Théo Ananissou détourne les romans à suspense pour justifier une écriture de violence en demi-teinte. Il crée des situations dans lesquelles naissent les attentes du lecteur et termine l'histoire sans les assouvir totalement. Les parenthèses qui s'ouvrent ne se referment pas mais le texte ne présente pas de déficit apparent. En effet, le fait de trouver systématiquement les coupables dans ses romans permet à l'intrigue policière de s'accomplir, cette résolution, ou plus exactement, le procédé de résolution soulève plusieurs problèmes qui restent toujours au second plan et ne sont nullement élucidés. D'un point de vue théorique, les romans sont complets parce que les énigmes de départ sont résolues mais en ne suivant pas les étapes de l'enquête, plusieurs doutes restent persistants. Voyons-en à présent l'illustration textuelle.

La subversion des romans à énigmes.

Comme nous l'avons annoncé, ci-haut pour ses romans, Théo Ananissou empreinte et subvertit les techniques du récit de voyage, du roman policier et du reportage journalistique. *Lisahohé* partage plusieurs points communs avec les deux premières formes, la trame d'*un reptile par habitant* est plus inspirée des polars et *Ténèbres à midi* s'apparente à une enquête de journaliste. Cependant, son œuvre n'en est pas pour autant éclatée, parce que cet éclectisme apparent est traversé par la constance de l'(en)quête qui confère à ces trois romans une unicité, un mode opératoire commun. En outre, ces enquêtes arrivent toujours de manière inattendue, presque improvisée.

Le narrateur de *Lisahohé* retourne dans son pays après une longue période d'absence et il se décide à donner du contenu à son séjour lorsqu'il arrive sur place : « Maintenant que j'étais à Lisahohé, je m'apercevais que je n'avais rien prévu de particulier quant au contenu de mon séjour. Je n'avais même pas décidé de sa durée. » (*Lisahohé*, p. 18) De même dans *Ténèbres*, le héros avoue ne pas avoir de but précis. Il a un « projet d'écrire sur la réalité » mais ignore totalement ce qu'il va écrire et affecte un détachement à l'idée de mener à bien cette expérience :

revenu deux ans après, avec le projet d'un récit sur la réalité, j'aborde un pays sans aucun autre contact que celle qui me l'a suggéré ; un peu comme si je voulais lui faire payer la justesse de ces propos. (*Ténèbres*, p. 16)

Narcisse, le personnage central d'*Un reptile par habitant*, ne s'attend sûrement pas à se retrouver nez à nez avec le corps sans vie du Chef d'État-major de l'armée, lorsqu' Edith, une de ses maitresses, l'appelle au secours au milieu de la nuit. A défaut de diligenter une enquête, trop occupé et trop instable pour cela, il passe son temps à rechercher une explication

logique à ce meurtre qui le « dépasse et l'écrase » (*Reptile*, p. 14). Mais Narcisse, comme tous les autres personnages n'a pas véritablement l'envie, ni la volonté de mener des enquêtes. Il veut observer et voir comment les choses s'arrangent espérant que le subterfuge que lui et ses complices ont mis en place pour dérober le cadavre du militaire le tienne éloigné de tout soupçon.

Paul de Lisahohé cherche juste à renouer avec une ville et un pays dans lequel, il a grandi. Mais cette quête anodine, voire banale est très vite happée par d'autres réalités qui s'interposent. La première chose qu'il apprend est la mort du Ministre Bagamo. Cette nouvelle qui ne le concerne pas au premier plan est paradoxalement la première à lui parvenir et ce, au moment même où il se pose la question du contenu de son séjour. Comme si l'auteur voulait plaçait son personnage devant la nécessité de creuser une affaire criminelle puisque nous apprenons au même moment qu'elle a été résolue par l'arbitraire, sans enquête, suggérant ainsi que le criminel est encore libre pendant que de nombreuses preuves peuvent permettre d'innocenter le coupable désigné. Le récit se transforme en défrichage lent et méthodique. Les disparus remontent avec des histoires particulières, trainant un cortège de malheur que le narrateur découvre par petit bout. S'entremêlent de façon inquiétante des faits relevant de la criminalité pure et simple et de l'assassinat politique ; des "épurations", des règlements de compte sur fond d'idéologie politique, d'appartenance régionale. La justice n'est qu'une machine absurde au service des plus forts qui n'hésitent pas à falsifier pour des intérêts personnels, mais tout ce « micmac politique » orchestré par « des vendus, des achetés, des êtres bon marché » (*Reptile*, p. 78) se déroule presque à la dérobée et les romans ne semble pas en faire grand cas.

Le monde politique qui s'impose dans les enquêtes ne se laisse pas pénétrer facilement. Aussi n'avancent-elles pas, elles piétinent et tentent vainement d'en saisir les rouages. L'opacité n'en permet aucune compréhension. Joséphine se contente de soupirer « politique... politique » (*Reptile*, p. 62) en réaction l'annonce de la conspiration avortée du Colonel Katouka. C'est dans le but de percer le mystère qu'il faut une parole de l'intérieur : « politique. Il faut demander à Pierre », déclare Mme de Souza lorsque Paul vent en savoir plus sur "l'expulsion" du père Douëzy, ancien proviseur de l'école (*Lisahohé*, p.39). C'est la raison pour laquelle Nadine pense avoir trouvé la parole franche de l'intérieur auprès d'Eric Bamezon, « le conseiller spécial à la présidence brillant, sensible et un des très rares avec qui l'on peut causer intelligemment. » (*Ténèbres*, pp. 16-17)

Ce décentrement du récit par rapport à la dynamique de la violence fait que le roman continue à s'écrire et à se lire sans accroc. La place infime qu'occupent les victimes et les bourreaux dans les textes prouve à suffisance qu'elle n'en constitue pas l'élément central. Il n'y a quasiment aucune confrontation entre les deux forces et ce en raison du mode et du fonctionnement du récit mais également pour mettre en œuvre un minimalisme dans l'écriture de la violence. Sur le plan formel, il se traduit d'emblée par la brièveté des romans avec une moyenne de cent dix-sept pages ; sur le fond, par la diminution de l'impact de la violence sur le texte.

Dans cette voie, outre la sous-représentation des événements dans lesquels on peut voir la violence à l'œuvre, ou celle des manifestations tangibles comme nous avons pu le constater chez Kossi Efoui et surtout dans les textes de Sony Labou Tansi, le travestissement du "roman à énigme" permet à Théo Ananissoh d'aborder la question de la mort, du meurtre comme arme politique, de la privation de liberté, de l'enferment social avec ce regard froid et méticuleux d'un détective, même si aucun des personnages n'endosse véritablement ce rôle.

Les deux premiers romans d'Ananissoh se démarquent par leur hybridité ; ils sont à cheval sur plusieurs formes de roman à énigme : le meurtre initial les rapproche des romans policiers proprement dit, alors que les enquêtes et les révélations sur les milieux du pouvoir, les intrigues sexuelles, la corruption sont des ingrédients des romans d'espionnage.³⁸⁰ Mais les comparaisons avec l'intrigue classique des romans à énigmes ne peuvent pas aller plus loin. En effet, contrairement au traditionnel homicide et l'investigation qui s'en suit à l'issue de laquelle les coupables sont appréhendés, Ananissoh élimine tout bonnement l'enquête. Celle-ci tombe à plat parce que, à chaque fois, ce sont les auteurs des meurtres qui se dénoncent eux-mêmes, sans panique ni effroi. Dans les exemples suivants, nous pouvons voir comment l'auteur se distancie de la démarche classique du roman policier.

Alors que Narcisse s'entretient avec son collègue Zupitzer, ce dernier le voyant inquiet au sujet de l'assassinat du Colonel Katouka, avoue tranquillement en être le meurtrier. Dans un détachement et un calme qui surprend Narcisse, il déclare :

- Je sais que tu n'as rien à voir avec cette mort. Je le sais très bien puisque je peux même te dire qui l'a tué.
- C'est qui ?

³⁸⁰ LITS, M. (1999). *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège: CEFAL. [Voir Particulièrement le chapitre III, p. 73.]

- Moi

- C'est moi qui ai tué Katouka [...] C'est une vieille idée que j'avais, de le tuer... (*Reptile*, p. 90)

Nous avons la même présentation dans *Lisahohé* où par une phrase courte et sèche, Mémoutanou, la compagne de Gabriel Nahm apprend à Paul que son fugitif de compagnon est le véritable tueur de l'ancien ministre. Dans un soupir, elle lâche : « c'est lui qui a tué Bagamo » (p. 98) avant de fournir comme Zupitzer une explication sommaire sur les péripéties historiques de la confrontation entre les deux protagonistes.

Cette auto-dénonciation instaure une dynamique particulière au texte et à l'écriture de la violence. Tout d'abord, elle entrave, en la court-circuitant, la perspective d'une enquête. Tout le processus propre à l'investigation, avec son lot de rebondissement, de suspens, de fausses pistes, d'assemblage d'indices, etc. qui donne de la gravité au texte, est réduit à néant. Si ces productions se rapprochent du roman policier, elles s'en affranchissent pourtant en ne respectant pas quelques un des préceptes cardinaux du genre tels que décrits par Van Dine³⁸¹ dans ses « vingt règles du roman policier » et, pour cause de redondance, Tzvetan Todorov dans son étude sur le genre policier, a ramenées à huit.³⁸² À une situation de départ, avec un meurtre qui suppose forcément un coupable, aucune enquête sérieuse ne s'ensuit. Et ce en dépit du fait que les personnes tuées occupent des fonctions très importantes et dont la mort ne saurait être fortuite. Le sous préfet dit que ces gens ne peuvent « pas mourir – même par maladie – sans que cela fasse l'objet de rumeurs dangereuses » (*Reptile*, p. 23), il ne s'en suit pas d'enquêtes spécifiques pour ces affaires.

Ce paradoxe, comme celui de l'auto-dénonciation est révélateur de nombreux autres points curieux en contradiction avec la structure des romans policiers. Nous prendrons ici, celle que Todorov appelle la « meilleure caractéristique du roman policier » pour illustrer les fluctuations qui éclaire aussi la dynamique et l'écriture de violence chez Ananissoh. Nous verrons qu'à travers ces déviations se dégagent la fonction et la place de la violence dans ces romans. Reprenant Michel Butor, Todorov note que

« tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impuissable, du détective

³⁸¹ VAN DINE, S. S. (2006). « Les 20 règles du roman policier. » *Québec français, n° 141. Le roman policier*, p. 60.

³⁸² TODOROV, T. (1980). *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil. p. 16.

», et que « le récit... superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui. »³⁸³

Lisahohé et *Un reptile par habitant* sont d'ores et déjà hors de ce canevas. Sur le nombre de meurtres, les romans n'en comptent qu'un seul et aussi sur la temporalité parce que comme, nous l'avons mentionné, il n'y a, à proprement parler, pas de jours de l'enquête mais plutôt une construction de l'environnement social du crime qui mène au dévoilement des "coupable". Ce processus de dépouillement de l'intrigue canonique du roman policier sert de point de départ à une divagation dont l'objectif affiché n'est pas le même que dans une intrigue policière.

Si d'un point de vue général, il est admis que le roman policier est par essence un roman prétexte, parce qu'il prend appui sur l'assassinat afin de mener le lecteur vers l'élucidation des mobiles du crime, dans les deux romans ci-dessus, rien ne met le lecteur dans cette voie. Bien au contraire, le cheminement de l'enquête tend, non pas à réparer le crime initial mais à accabler d'avantage la victime et à faire endosser au coupable désigné le rôle de celui que Butor appelle le "meurtrier pur et impunissable". Ses mobiles sont à l'opposé de ceux du coupable que l'enquête est sensée découvrir. Ainsi, Todorov, à la fin de la deuxième règle du roman policier, il précise que le « coupable doit tuer pour des raisons personnelles ».³⁸⁴ Or ce n'est pas le cas pour Gabriel Nahm et Zupitzer. Tous deux sont convaincus d'avoir une mission précise. Pour l'un « Bagamo devait être puni » (*Lisahohé*, p. 98) et pour le second, Katouka n'est rien d'autre qu'un "animal pourri de vermine" et sa mort représente une avancée dans la lutte contre des parasites qui grouillent en Afrique et qui empêchent les africains de vivre pleinement. Son action participe à l'effort de libération des opprimés qui s'ignorent. Tout en reconnaissant son assassinat, il le place dans un mouvement vaste que d'autres doivent continuer. Il déclare : « je voulais tuer ce type ; l'occasion s'est présentée, je l'ai saisie. C'est ma part de la lutte. » (*Reptile*, p. 92)

Ces personnages altruistes, défenseurs des opprimés, de la veuve (Nahm) agissent au nom du peuple et c'est pour lui qu'ils mènent toutes ces luttes dont les enjeux dépassent leurs propres personnes. Le sens moral dont il font montre et leur honneur ne supportent plus les nombreuses injustices qui sévissent au sein de la société. Après son entrevue avec Bagamo, Gabriel Nahm est reparti « avec une haine contre l'Afrique entière. » (*Lisahohé*, p. 112) Cette

³⁸³ Ibidem, p. 11.

³⁸⁴ TODOROV, T. (1980). *Poétique de la prose*. p. 16.

répugnance qu'inspirent les "victimes" et la nature presque angéliques des "coupables" permet de lier l'écriture de la violence et le minimalisme.

Minimalisme au service de l'écriture de violence

Les œuvres de Théo Ananissoh nous apparaissent comme des formes tronquées de romans policiers. C'est au vu de nombreuses déformations visant à enlever de la trame principale certaines données sur les crimes antérieurs que nous concluons à la pratique d'un minimalisme. Il s'avère en effet, que ces romans se caractérisent par une certaine ouverture sur l'inconnu ; ils fournissent des éléments qui permettent au lecteur de postuler ce qui est explicitement absent du texte, comme l'avarice des politiques, la trahison, le détournement de fonds publics, la lubricité, etc. sans jamais prendre position. Dans cette construction il subsiste ces criantes absences qui, dans le schéma de la violence (et aussi dans le roman policier), constitue le moment déclencheur, ce point de départ qui rend possible toutes les autres actions et en particulier le crime réparateur.

En flagrante contradiction avec les canons du genre policier, le roman commence par sa fin logique et comme nous l'avons dit, ne s'embrasse pas de mener une enquête pour l'évidente raison qu'elle a déjà été menée. Gabriel Nahm et Zupitzer agissent en détective. Ce dernier est d'ailleurs lecteur de roman d'espionnage ; il établit des parallèles entre ses lectures et la situation de l'Afrique. Il se donne le rôle de débusquer les traîtres, « les punir... les supprimer... parce qu'ils ôtent tout sens à la vie collective ; ils annulent la société » confie-t-il à Narcisse. (*Reptile*, p 87)

Dans la logique du texte, Katouka et Bagamo sont les véritables bourreaux. Leur trahison – « la trahison des siens étant le crime le plus horrible qui soit » (*Reptile*, p. 87) – attire sur eux un juste châtement. Le roman met en scène une situation de violence dans la quelle les bourreaux sont victimes de forces qui sont à la recherche de la vérité et la liberté. Ceci explique pourquoi les actes qui, dans un premier temps, paraissent comme criminels ne le sont finalement plus. Et ceux qui les ont commis n'ont aucune gêne à le témoigner et se promettent de continuer si une nouvelle occasion se présentait. Zupitzer qui se présente comme un exécuter de la loi sociale n'hésite pas à faire le guet devant la maison d'un autre dignitaire pour l'assassiner au nom du peuple tout entier. Il emploie le terme "victime" pour désigner tous ceux à qui Katouka et sa bande font du mal, c'est-à-dire au peuple entier, naïf et inconscient : « l'Afrique grouille de traîtres, comme un animal pourri de vermine [...] Ce qui est étonnant c'est que les victimes ne se rendent pas compte qu'on peut facilement leur

planter le couteau dans la fraise. C'est très étonnant qu'on ne se rende pas compte de cela. »
(*Reptile*, p. 90)

Ce renversement de rôle entre les "bourreaux" et les "victimes", ce passage progressif du statut de coupable à celui de justicier n'a pas uniquement mission de créer le suspens propre aux intrigues à énigme mais il explique l'écriture de violence que propose Théo Ananissouh : une écriture détachée, parcimonieuse, qui rechigne à sombrer dans le tragique. En effet, il se pourrait, qu'en procédant de la sorte, l'auteur cherche à épargner au lecteur une confrontation directe avec la violence. Oblitérer les actions de ceux qui, en fin de compte, sont d'impitoyables bourreaux, participe à cette représentation qui se construit sur l'implicite pour tout ce qui concerne les atrocités. Par ce mécanisme, l'écrivain réussit à purger le texte de toute manifestation violente, de tout caractère agressif.

Ce qui donnait à Sony Labou Tansi l'occasion d'explorer le sordide devient dans ces textes un sujet quasi tabou dont même les effets se font à peine visibles. C'est en filigrane que l'on devine les symptômes d'un traumatisme consécutif aux sévices que Didier Somok a subi pendant son emprisonnement. Par un phrasé court et peu bavard, sa compagne raconte les derniers moments avant sa disparition :

quelques jours après, ils l'ont arrêté et l'ont enfermé pendant une semaine. Quand il est sorti, je ne reconnaissais plus son visage. Ils l'ont frappé tout le temps ! Après il s'est calmé lui-même. Il continuait de parler, d'insulter tous ces gens, à la maison, seul. Mais eux n'ont pas voulu le lâcher. Pas que lui [...] Bagamo est ensuite rentré, de France, je crois ; il a aussitôt fait arrêter Didier. Depuis plus rien. (*Lisahohé*, p. 78)

Cette narration toute en finesse dont les expressions ne sont ni acerbes, ni partisans illustre bien l'intention d'atténuation que nous avons remarqué tout au long de ce paragraphe. Elle donne à voir plusieurs effets de distanciation par rapport aux événements. Dans cet extrait, le lexique est mis à contribution pour créer un effet de neutralité dans le ton. Les expressions « enfermé » à la place « d'emprisonné », « frappé » pour dire « torturé », « je ne le reconnaissais plus » pour signifier que son visage était détruit, etc. tenterait presque de faire oublier l'acharnement avec lequel des personnes jouissants de tous les pouvoirs ont traqué un homme qui "s'était déjà calmé lui-même".

Comme le regard du narrateur, le texte ne va jamais au-delà des apparences et s'en tient au constat. Dans un *Reptile par habitant*, le narrateur marque une réticence à raconter une violente "prise d'otage". Il déclare : « je vais raconter la suite avec calme et modestie puisque je n'ai pas de compétence technique. » (p. 81) Derrière cette supposée compétence, le texte s'interdit de raconter tout ce qui hors de portée, tout ce qui n'est pas maîtrisé ; il omet du récit

au point de laisser dans le doute des situations totalement absurdes. Nous pouvons prendre en exemple les représailles du Gouvernement à la supposée mutinerie des hommes que l'on présente comme des complices de Katouka. Le régime organise une opération militaire au cours de laquelle

beaucoup d'hommes avaient été tué ; de même que le ministre, le sous-préfet, et huit des deux membres de la délégation venue demander pardon au président au nom de tous. La ville occupée par des troupes de l'armée, fut soumise au couvre-feu pendant de longs mois (Reptile, p. 84)

Malgré les conséquences graves de cette attaque, nulle part dans le texte se trouve le moindre élément d'explication ; les raisons de cette intervention, la position des autorités resteront inconnues. Tout se passe comme si l'auteur cherchait la complicité du lecteur pour mettre à nu le cynisme des hommes de pouvoir et ainsi mettre le doigt sur la violence comme fin politique. Tout en affectant de ne pas voir au-delà des murs de prisons et en ne brisant pas le silence sur les trafics politiques, les romans réussissent à recréer une ambiance de terreur généralisée (politique, sociale, judiciaire, etc.) sur les habitants résignés se tenant à l'écart de toute agitation. L'emprise du pouvoir sur la population est telle que même des actions des "justiciers" du peuple sont instrumentalisées pour servir les intérêts de ceux contre qui ils s'élèvent. En tuant Katouka, Zupitzer espère faire trembler l'édifice, mais elle ne se révèle que plus solide. Le meurtre de Bagamo permet à Pierre Djimongou de monter en grade et en puissance renvoyant ainsi ces actions héroïques à d'insignifiantes gesticulations ou du moins à des gestes mal calculés dont les bénéficiaires sont aussi les vrais coupables : « des traîtres qui s'entre-tuent » (Un reptile, p. 78)

Cependant cette terreur et cet enfermement sont absents du texte. A part l'évocation rapide de l'arrestation de Somok (Lisahohé), l'ironique allusion au massacre des preneurs d'otages (*Un reptile* p. 84), il n'y a pas de manifestation visible de cette violence : plus de torture, plus de lutte, plus de cris, ni d'effroi. Rien à part ce silence que tout le monde s'impose. Le texte comme les personnages sont comme soumis à un devoir de réserve qui laisse alors le lecteur dans une attente d'une parole qui comblera les vides et les questions. Théo Ananissoh use dans sa représentation d'une écriture presque sibylline, toute en mystère qui dévoile tout en maintenant une distance critique par rapport au narré. Il se peut que la position du narrateur joue dans son récit un rôle important dans ce processus de mise à distance. Nous traiterons cet aspect par la suite. Mais pour nous allons explorer l'écriture d'Edem Awumey.

B. L'oppression sourde d'Edem.

Comme pour Ananissoh, l'écriture de la violence chez Edem s'inscrit dans une certaine forme de minimalisme. Si le premier, par des critères numérique (diminution du nombre de victime), narratologique (effacement des situations de violence et progressive acquisition du statut de victime/bourreau) arrive à recréer les conditions minimales pour représenter la violence, le second prend quant à lui le chemin de la banalisation pure et simple. Nous allons en tracer les contours et voir dans quelles conditions spécifiques les textes prennent part à l'annulation des effets de violence.

De la banalisation de la violence

Nous avons eu l'occasion de le relever, excepté dans les moments de crises et de reconfiguration sociale, pendant lesquels la violence devient presque une nécessité,³⁸⁵ d'un point de vue général elle est inadmissibilité et donne lieu à une forme d'appréhension voire un rejet pur et simple. Aussi la conscience commune la juge-t-elle négativement. Cependant, pour ce qui est de la banalisation, nous sommes dans une sorte d'inversion de cette tendance initiale et ce phénomène s'observe de plus en plus dans le champ spécifique des études sur la violence. Quelles que soit les formes qu'elles peuvent avoir, elles (ces études) mettent toutes l'accent sur l'indifférence généralisée sur les pratiques de violence et leur prolifération dans tous les domaines. Dans les écoles ou les milieux socioprofessionnels, des rapports d'enquêtes font état d'un accroissement des faits et actes de violence.

Il ne s'agit pas d'actes ponctuels mais bien d'une habitude qui s'installe et pour laquelle se développe une tolérance qui n'était pas admise. De façon consciente ou non, la banalisation désigne ce qui arrive lorsque la violence entre dans les usages quotidiens. Les conséquences peuvent alors s'observer sur les parties prenantes dans ce commerce de la violence : cette tolérance qu'engendre la banalisation conduit à de nouveaux types de rapports entre victimes et bourreaux. Ces derniers sont quasiment dédouanés d'une exigence morale et parfois les victimes développent une auto affliction après avoir subi les abus. Au-delà de cet état de renversement du paradigme, c'est toute la place et la valeur de la violence qui est mis en cause par cette présence continuelle. Dans une introduction à une étude sur cette

³⁸⁵ Nous reviendrons sur cette idée fondamentale que René Girard développe dans son célèbre livre : GIRARD, R. (2002). *La violence et le sacré*. Paris: Hachette.

surreprésentation de la violence dans les sociétés modernes, accentuée par les nouvelles technologies de l'information et de la communication, Richard Bégin et ses collaborateurs notent que

dans son étymologie, la “banalité” désigne ce qui s'éprouve et se juge en commun. Ainsi parler comme on le fait régulièrement, d'une banalisation de la violence *dans et par* les médias invite à réfléchir sur la relation médiatique que la société actuelle entretient avec la violence ou l'événement tragique. Il se peut fort bien que notre société actuelle se voit [*sic*] progressivement façonnée par les « phénomènes médiatiques » qu'elle engendre. Ces phénomènes médiatiques ont de particulier qu'ils mettent fréquemment en scène des faits terrifiants, troublants ou choquants rendus visibles à toute heure du jour sur les grands et les petits écrans, dans les jeux vidéo et sur internet. Quotidienne, la violence n'a plus rien de l'épreuve unique, exceptionnelle et singulière...³⁸⁶

On ne saurait mieux décrire ce phénomène. C'est ce côtoiement quotidien qu'Edem met en texte tout en faisant ressortir des éléments d'une “banalisation”. Ses romans montrent une violence vécue comme un fait normal, ordinaire et dans ses textes, elle se présente dans une inquiétante forme de légèreté. Nous entendons par là que le texte présente la violence dans une apparente légèreté. Nous pouvons voir dans la quasi-totalité des œuvres d'Edem que la confrontation entre bourreaux et victimes ne donne lieu ni à une écriture particulière, ni à effet quelconque. Parfois, les situations sont présentées de manière à éclipser cette violente confrontation du cadre énonciatif. Cette absence de mise en texte mérite sans doute que l'on l'interroge, mais elle ne peut se faire si nous ne relevons pas les caractéristiques textuelles qui permettent la mise en place de cette banalisation.

Nous avons retenu qu'en plus de la fréquence (réurrence), au fondement de la banalisation de la violence se trouvait également l'annulation de tout effet tragique ou pathétique. Prenons l'exemple suivant tiré de *Port-Mélo*. Il y a en plus du constat “commun”, il y a également une dose d'agacement qui se ressent dans cet échange entre Mère Cori, la femme-vestige et conscience du Port, et un journaliste anglais qui effectue un reportage dans les rues mal famées de Mélo :

- Dans ce cas, dites-moi deux mots sur le coin, ce pays. Ca pue l'échec. L'échec et un brin de fierté.
- Y a rien à dire. Vous serez mieux servi de l'autre côté. Le fumoir, la milice et les pendus...
- Ras le bol de ce refrain tropical ! Il faut changer de disque (*Port-Mélo*, pp 90-1)

La réponse du journaliste à l'évocation de la violence et ses mécanismes, en l'occurrence le “fumoir” (le lieu de torture), la “milice” (les bourreaux) et les “pendus” (les victimes), trahit avec beaucoup de justesse ce que nous disions au sujet de la banalisation. Toute l'écriture

³⁸⁶ BEGIN, R., PERRON, B., & ROY, L. (Eds.) (2012). *Figures de violence*. Paris: L'Harmattan. p. 7.

d'Edem consiste donc en ce changement de *disque*. De façon programmatique, les paroles du journaliste se traduisent en acte d'écriture.

Nous nous attacherons à relever, dans tous les trois romans, les mécanismes qui permettent à ce que les situations de violence se reproduisent sans jamais discontinuer ; ce sera la partie consacrée à la "fréquence". Ensuite nous compléterons cette analyse par des éléments qui confèrent à l'ensemble de ces actes un caractère insignifiant. C'est dans un univers d'accoutumance à la violence que baignent les personnages d'Edem. De la misère à la tracasserie policière, du banditisme urbain à la prostitution, Josephine, Mélo, Askia, Sambo, etc. sont tous résignés à une vie en attente de d'une délivrance, d'un départ, d'un chemin qui les mènera dans un autre lieu, dans un autre ailleurs. En attendant, ils composent avec la présence de la tyrannie, « l'épée de Damoclès suspendu dans le ciel du Port. » (*Port-Mélo*, p. 25) Nous allons à présent voir comment Edem articule fréquence et insignifiance, les deux principaux aspects de son écriture de violence.

La fréquence

Quelles qu'en soient les modalités et les focalisations, la fréquence des situations de violence dans l'œuvre d'Edem est tout à fait remarquable. Son premier roman, *Port-mélo*, sous couvert de la vie quotidienne des habitants du port, les cireurs, les vendeurs ambulants, les conteurs, évoque une longue série d'atrocités que commettent Orpheus Bambara et ses hommes pour des motifs qui restent vagues. Le roman évoque un grand nombre de morts, de disparus ; parle des méthodes de torture auxquelles ont recours les miliciens sans visages ; rend compte de plusieurs exécutions publiques, etc. Pour marquer l'ampleur de ce phénomène, l'écrivain Sami Tchak a intitulé son article dans la revue *Notre librairie*, « Edem ou le décompte des corps. »³⁸⁷ Cela souligne à quel point le livre est rythmé par un défilé macabre dans la lagune du port. Des victimes de la milice sont jetées dans le courant et des corps qui courent représentent pour tous habitants du port, un moment de vie ordinaire qui est appelé à se reproduire. Cette répétitivité est rendue possible par l'immobilité des éléments dans la dynamique de la violence telle qu'Edem la décrit.

De manière générale, l'auteur expose une violence à sens unique ; maintient victimes et bourreaux dans leurs statuts réciproques. Il n'y a guère d'évolution possible. C'est la seule voix des bourreaux qui prévaut. Le narrateur de *Port-Mélo*, édicte un principe, une sorte de code qui régit la ville et détermine la dynamique de violence. C'est à leurs dépend que les

³⁸⁷ TCHAK, S. (2005, juillet 05). Edem ou Le décompte des corps. *Notre Librairie*. 158, Plumes émergentes.

victimes du port apprennent que toutes les violences peuvent se commettre dans l'indifférence générale. Même en cas de meurtre, vol ou viol, ceux sur qui s'abat la colère des miliciens ou des policiers sont censés avoir à l'esprit qu'

il y avait dans la rue Z ces traces de mort mais on ne savait jamais de quel côté a fui le faiseur de la mort. Il y avait sur [les] carreaux et dans [les] têtes des ombres et des trous mais on ne trouvait jamais par où a filé le faiseur de tombes [...] Il y a cette trace de viol sur le corps, entre les jambes d'une fille, le corps de la ville, mais on ne saura jamais de quel côté a fui le violeur... (*Port-Mélo*, pp. 93-4)

Ce principe garantit donc une constance des situations de violence sur l'ensemble du récit dans la mesure où le cycle ne peut s'interrompre. D'autant plus que cette circularité est alimentée par la crainte continue des potentielles victimes. Le fait d'avoir, disséminées dans la ville, des personnes qui tapissent dans les rues sombres pouvant surgir à n'importe quel moment et atteindre tous ceux sur qui planerait le moindre soupçon, implique que la ville est perpétuellement sous une grande tension. Dès lors, la panique est inscrite sur les visages et dans les attitudes des habitants du Port : « Tout le monde a une mine suspecte à Port-Mélo. Un visage aux traits creusés par la faim et par la peur éternelles. La peur à fleur de peau et de vent, le moindre bruit vous fait frissonner. » (*Port-Mélo*, p. 36)

C'est à en grande partie de la conjonction de ces deux éléments qu'Edem met en place son écriture de la violence. Cela évite tout particulièrement le recours à la description des faits et des actes. Dans la folie du port, tout se déroule à l'abri des regards, derrière les murs du fumoir, une prison qui enserme et encercle la ville. Ainsi tout le drame se résume presque à la seule présence des uns et des autres dans cet espace réduit du petit port et ses rues sans aucune issue. Quoi que l'on fasse, ou que l'on aille, on est toujours susceptible de tomber nez à nez avec la milice, le symbole de l'oppression. L'image du véhicule de police qui s'incruste, immobile, dans le décor et dans la vie courante du port rend bien compte de cette présence obsédante. L'imposante voiture que l'on nomme "corbillard" se tient toujours à portée de vue, avec des occupants que l'on ne peut voir.

le corbillard est toujours sur un côté de la rue Z [...] les gamins tapageurs n'osent pas approcher de l'endroit. C'est vrai que ça fait peur, ça fout les boules une caisse noire, des vitres noires et un chauffeur en costume et lunettes noirs... c'est qu'il vous donne la chair de poule le 4x4 noir de la Pj, la mort qui rode depuis une dizaine de jours, un moment qu'il est là le corbillard, grosse tache dans la boue du port et j'ai pensé misère ! (*Port-Mélo*, p. 33)

Nous avons dans cette présentation, une récurrente image d'un bourreau entre l'ombre et la lumière ; masqué mais reconnaissable par tous. Il semblerait que le masque n'ait pas pour fonction de dissimuler les visages mais serait plutôt un accessoire pour investir un rôle

spécifique. Ce qui confère au crime et à la violence une dimension presque ludique sur laquelle nous reviendrons. À l'inverse du bourreau chez Kossi Efoui qui est une force fantomatique, un être proprement innommable et presque immatériel, dans ces textes-ci, nous avons à faire à des hommes bien identifiables. Les méthodes auxquelles ils recourent sont clairement révélées et ils jouissent même d'une certaine "notoriété" dans l'imaginaire populaire.

Askia, le personnage central des *Pieds sales* a été un de ces bourreaux dont les actes ont alimenté plusieurs rumeurs dans le Golfe de Guinée. Avant de se lancer sur les traces de son père et surtout pour échapper à son passé de tortionnaire au service de la cellule, il a œuvré pour cette organisation mystérieuse dont le but était d'éliminer les opposants politiques et autres "aventuriers". Comme il est précisé, « lui n'était pas parti à cause du volcan et des laves mais à cause des nuits meurtrières, une violence qu'il lui fallait fuir, même si le bourreau dans sa ville côtière du Golfe de Guinée vouée à la torture et au crime, c'était lui... » (*Les Pieds*, p. 50) Tout comme Orpheus Bambara, le chef de la milice dont la « photo circule dans les maquis du port » (*Port-Mélo*, p. 15), celle d'Askia est maquée d'une légende à Onitsha disant : « ne montez pas dans un taxi conduit par cet homme » parce que « l'homme était une ombre qui vous embarquait pour vous tuer dans les quartiers mal famés de la périphérie... » (*Les Pieds*, pp. 73-4). Alors, lorsque parfois les bourreaux ne sont pas reconnaissables, ils portent toujours une marque distinctive.

Toujours dans ce roman, Askia identifie des bourreaux à une « vision imprécise de blousons noirs et de têtes rasées. Occupés à faire un bruit sourd. Occupés à cogner » (p. 96). La même image ombrageuse est également présente lors de l'agression de Rose Lafayette qui survient au cours d'une promenade, Sambo et sa tante étant restés plus tard que d'habitude au bord de mer ; elle est l'œuvre d'individus que l'on présente comme des "ombres". Leurs identités et visages importent peu parce que la violence se déclenche par le fait d'avoir croisé leur chemin :

[...] et devant nous, elles apparurent, trois ombres lourdes, ricanant, souvent avait circulé le bruit à propos du bord de mer la nuit, nous ne nous étions jamais promenés si tard, les ombres lourdes barbues, la dentition scintillante dans le reflet lunaire, [...] dans mon dos les ombres, la première me saisit par le col et m'envoya dans le sable, ses coups de pied me brûlant le ventre et la tête, je me retrouvai sur la touche, inerte, [...] la deuxième ombre poussa le tricycle, les bras sous-vitaminés de ma tante se cassèrent dans le sable, Rose le ventre contre terre, elle buvait l'écume des vagues, une rafale de vent souleva un pan de sa robe, l'ombre sur elle s'agenouilla, retroussa la robe, l'acte 1 du viol de Rose Lafayette fut un cri aigu qui coupa en deux les flots, il y eut des éclairs dans le ciel... (*Rose*, p. 194)

Brutalité continuelle, tension et peur permanentes, les ingrédients de l'écriture de violence dans l'œuvre d'Edem sont ainsi renforcés par la nature même de cette violence. Dans sa présentation et dans sa configuration (le schéma de violence), l'auteur semble donc privilégier une focalisation sur les bourreaux et les victimes si bien que les actes de violence en eux-mêmes relèvent de l'anecdotique. Ils ne sont que des conséquences logiques et inévitables de la rencontre même fortuite de ces deux pôles de la représentation. La disparition de Manuel dans Port-Mélo n'est pas directement associée à sa mort, celle-ci n'a pas d'importance pour les lecteurs et les autres personnages du récit. Le bruit qui court ne le donne pas pour mort, mais de toute vraisemblance, le vieux fou du port a croisé « le corbillard de la PJ. » (p. 96) Le schéma de la violence s'établit de lui-même après cette évocation. Cette seule évocation suffit pour que le lecteur imagine une suite tragique à la rencontre.

Les règles sont connues d'avance, elles ne changent pas quel que soit l'endroit où l'on se trouve. En désertant, Askia pensait échapper à la cellule mais Zak, son ancien collègue, lui rappelle que le principe est inéluctable. Il décrit la violence comme un coup du sort, une fatalité à laquelle on ne peut se soustraire. Pour lui, il n'existe pas d'autre issue que la mort. Et si elle ne vient pas d'une de ces forces de l'ombre « tapi quelque part [...] qui guette les pas de ton exil [et qui] te coupe les bras en manches longues et courtes, selon ce que tu choisis » (*Port-Mélo*, p. 95), il vaut mieux se l'infliger soi-même. Dans une parodie du travail de la Cellule Zak, tout en comprenant le geste d'Askia, nie toute possibilité de s'en tirer indemne :

je peux te comprendre. Le boulot était difficile et t'as fini par craquer. C'est humain. Je comprends et respecte. Mais tu sais bien que, dans notre cas, il vaut mieux se mettre une balle dans la cafetière plutôt que de fuir... il vaut mieux ça. (*Les pieds* p. 113)

Puisque de toute évidence, aux yeux des victimes de la cellule, celles de la PJ, de Joe Butterbite, ou encore celles des skinheads, la mort que l'on s'inflige soi-même est plus douce. Rose Lafayette, dans un dernier moment de clairvoyance demande à son neveu de l'aider à mourir. À son grand désespoir, Sambo ne parvient pas à satisfaire cette demande. Il s'aperçoit vite de sa méprise lorsque sa tante est, malgré ses craintes, victime des « vicieux du quartier du port » (p. 63) ; « j'aurais pu la tuer, j'aurais dû, et au moins elle aurait eu une autre fin » (p. 121) avoue-t-il à Louise. L'acte de mise à mort par une personne ne correspondant pas au profil général d'un bourreau peut être assimilé au suicide pour ce que l'un et l'autre symbolisent dans la représentation de la violence. En effet, ils ne constituent pas seulement une issue comme le pense Zak, mais permettent surtout d'enrayer le cycle de la violence.

En mettant en scène sa propre mort et « offrant son corps à la première violence » (p. 134) Askia pense déjouer le plan des bourreaux ; il anéanti son statut de victime et brise ainsi le cycle. Choisir sa propre mort remet alors les victimes au rang de sujet alors que dans les conditions particulières des récits d'Edem, elles sont bien peu de chose entre les mains des véritables bourreaux : « Orpheus a les cartes, celles de nos vies, et il peut en faire ce qu'il veut. Il peut la faire silence ou mort cette vie de chien que la milice distribue à coup de crosse. » (*Port-Mélo*, p. 125)

Cette mince et presque dérisoire opposition démontre à quel point l'écriture de violence d'Edem se construit à partir de cet équilibre entre bourreaux et victimes. De sorte que l'effacement de l'un entraîne la disparition de l'autre. L'effacement dont il est question ici n'est pas seulement physique, mais aussi symbolique ; il suffit de se départir d'un comportement de victime – c'est-à-dire celui qui subit – pour perturber tout le schéma de violence. Cependant, cette perturbation n'est pas fréquente dans les trois romans. Si bien que lorsqu'elle advient, elle apparaît comme un principe, qui par contraste, éclaire le mécanisme cyclique de la violence et appuie la thèse de la banalisation.

Après avoir abordé ce premier point sur la fréquence des actes de violence, voyons à présent par quelles subtilités de présentation l'écrivain nous les rapporte de façon anodine. C'est à l'insignifiance, second pilier de la banalisation, que nous consacrerons les pages qui suivent. Cet aspect de l'écriture de la violence se prête bien à un parallèle avec les esthétiques minimalistes dont il a été question plus haut. Nous trouverons là l'occasion de spécifier comment Edem construit son propre minimalisme en opposition avec les formes d'écriture maximaliste qui ont comme caractéristique première, une « focalisation globale ».

Insignifiance

Il peut y avoir plusieurs moyens de rendre compte de l'insignifiance de la violence dans les textes d'Edem. Mais, pour des raisons que nous allons énumérer, seulement trois techniques nous semblent aptes à la résumer efficacement : parce qu'elles traversent l'ensemble de l'œuvre et surtout parce qu'elles correspondent à une posture d'écriture minimaliste. Ainsi nous repérerons les traces d'insignifiance autant dans les présentations elliptiques des situations de violence que dans le statut moral des bourreaux et les victimes.

La violence, nous l'avons mentionné, se base sur l'interaction ou le « passage à l'acte » selon la définition qu'on lui attribue en psychanalyse.³⁸⁸ Aussi, une écriture de violence rend-elle compte de ce mouvement agressif qui en est l'essence. Autant dire que, de façon perceptible, il ne peut y avoir de violence en dehors de ce dynamisme. Or, nous l'avons remarqué, toute la construction de l'univers de violence chez Edem fonctionne le plus souvent par l'éviction de l'acte lui-même. Soit en le réduisant à une simple anecdote ou de façon encore plus radicale en le supprimant. A ce titre la fin du roman *Port-Mélo* est très éclairante. L'auteur nous présente une situation en ellipse sur la Mort de Josephine B. Après nous avoir fait découvrir le nom et la date, il nous plonge par une focalisation effet, dans laquelle les éléments du crime viennent se mélanger aux jeux des enfants :

et d'une des fenêtres du lupanar, les enfants ont vu tomber une robe, un foulard, des bouts de chair. Ils ont vu tomber les miles peaux d'une fille, un corps et un carnet que le chien Espérance s'empressa de ramasser. Les gamins ont repris leurs jeux. (p. 178)

C'est ainsi que *Port-Mélo* pourrait se résumer par les disparitions, les allers et venues du corbillard et les activités du croque-mort. Et ces trois moments ne sont guère reliés et n'ont apparemment aucun rapport. S'ils constituent une ligne, elle ne peut être qu'imaginaire, elle s'interrompt au fumoir, derrière lequel tout se brouille et s'obscurcit. Il ne reste alors qu'un calme chargé, comme celui qui plane lors de l'arrestation d'Oli Yam, le tout premier disparu du port qui est embarqué presque avec courtoisie par Orpheus Bambara et ses hommes :

le chef de la PJ eut le cynisme de la politesse, trois coups frappés à la porte d'Oli. Ce dernier sortit, jeta un dernier regard à l'intérieur de la chambre et sur la foule. Il suivit Orpheus sans un mot, ses dreadlocks rentrés dans un bonnet aux couleurs rasta. Les couleurs du Port aussi [...] Oli Yam suivit le Bambara vers le corbillard aux couleurs du parti. Un gorille descendit de l'arrière du corbillard pour le laisser entrer. Les enfants jouant à saute-mouton ont repris leur jeu. (*Port-Mélo*, pp. 109-10)

Nous voyons dans ce passage, tout comme le précédent, tout le dispositif d'une écriture de la violence sans violence. Nous pouvons retenir dans cet extrait deux éléments qui nous remettent dans l'univers de l'insignifiance. Nous percevons encore mieux la proximité de la violence et du jeu ou plus précisément la violence vue comme un jeu qui est ici, associé à la banalité, à la fortuité. En premier lieu nous remarquons que l'arrestation se caractérise par une forme de mise en scène ; on y verrait, plus qu'un protocole, plutôt une parade. Secondement, c'est surtout dans l'après arrestation qu'il se dégage quelque chose de

³⁸⁸ Voir LACAN, J. (1948, juillet-septembre). L'agressivité en psychanalyse. *Revue Française de Psychanalyse* tome XII, n° 2 , pp. 367-388. [Conférence prononcée à Bruxelles en mai 1948 au 11ème Congrès des psychanalystes de langue française]

particulier ; en concluant les deux séquences sur la reprise du jeu des enfants, l'auteur signifie que l'événement n'a aucune gravité. Ainsi, dans la compréhension de l'esthétique de violence chez Edem, ces deux éléments mériteraient d'être développés.

La violence, le jeu et l'art

Nous avons relevé que le masque pouvait être un accessoire du bourreau pour insister sur le fait que celui-ci est avant tout joueur. La violence est une activité dilettante pour Opheus qui « tient les cartes de nos vies » (cfr supra). Ses gorilles effectuent des descentes dans les rues du port au grès de leurs envies, pour assouvir un besoin d'amusement : « il faut être évasif avec ces zouaves de miliciens » dit le narrateur avant d'ajouter « c'est le seul moyen de les dribbler. Ils s'ennuient. Ils n'ont rien à faire là. » (*Port-Mélo*, p. 29) Ceci démontre que très souvent chez Edem les deux univers, celui de la violence et celui du jeu sont très proches l'un de l'autre. Bourreaux et victimes sont tous dans un sinistre jeu de rôle. Dans le premier roman, il est dit de la milice qu'elle « a le secret des jeux perfides, des trouvailles les plus inédites. » (p. 83) Et comme tous les jeux, celui de Port-Mélo a ses « logiques et sa loi » contre lesquelles Manuel marche. (p. 61) En inventant son propre « jeu du carnet et des corps » (p. 33), il brise l'oppressante loi du silence sur les morts que l'on voit sous le vieux wharf :

[le wharf] il écrivait son histoire solitaire, en marge du soleil et des routes. Il n'était déjà que silence et rouille lorsque cette génération de la douleur et de la colère a posé ses yeux et son cul troué sur Port-Mélo... La colère parce qu'on retrouve bien souvent des corps flottant dans l'eau autour du Wharf. Parce qu'on ne peut pas en parler, le dire au risque d'être rayé de la carte. (*Port-Mélo*, p. 17)

Il serait intéressant de suivre comment l'auteur parvient, par des détours qui lui sont propres, à insérer dans son schéma de violence quelque chose de l'ordre du ludique. Il recourt aux jeux et à l'enfance qui lui servent à créer une mise en scène de la violence particulièrement élaborée. Il se sert également, comme Kossi Efoui, du théâtre et/ou du cinéma pour rendre les situations de violence à la fois totalement factices et cyniques. De fait, les deux procédés, les protagonistes sont comme transportés à l'âge adulte sans pour autant avoir quitté leurs amusements d'enfants. Pour Manuel, par exemple, compter les cadavres le lie à son enfance à Elima :

Elima, royaume d'enfance, les jeux de lance-pierres... L'honneur se souvient Manuel, était à qui oserait viser les carreaux vitrés de l'épicerie du village, qui courrait le plus vite se planquer derrière les tombes du vieux cimetière, qui savait par cœur le nombre des tombes et les noms des morts. Il est né en comptant les morts sur les tombes à Elima. Il se souvient qu'était enterré là un vieux pasteur allemand de la mission de Brême [...]. Il y avait aussi des tombes d'enfants morts de choléra, de tuberculose et de fièvre jaune [...]. L'enfance, manger des goyaves rose sur la tombe d'un vieux pasteur allemand et compter. (*Port-Mélo*, pp. 50-1)

De même que le vieux Manuel reprenant son jeu de l'enfance, Askia, avant de se mettre au volant de son sombre taxi, a eu le temps de perfectionner sa technique de tueur en pratiquant sur Ponto, un chien errant qui passait sa vie au dépotoir des Trois-Collines. En effet, nous trouvons dans le roman, un lien qui part de la rencontre du jeune Askia avec ce chien à son entrée au sein de la cellule en tant qu'agent d'exécution. L'adulte reproduit les jeux au cours desquels l'animal subissait des maltraitements du garmement et ses amis :

[...] il distinguait le museau familier d'un chien qu'il n'aimait pas beaucoup. Un cabot qui ressemblait à celui du père Lem qu'il martyrisait là-bas, au dépotoir des Trois-Collines. Le chien Pontos, se souvient-il qu'il lapidait avec ses compagnons de jeu, enfants cruels, dans la plus belle des noces (pp. 31-2) [...] Il était un artiste de la mort ayant eu, dès l'enfance aux Trois-Collines, la chance de s'exercer sur le chien Pontos. (*Les pieds*, p. 121)

Mais c'est surtout à Port Mélo que les deux univers sont le plus proches, pire que les jeux sur les tombes, il y a le fumoir comme terrain de jeu commun de la milice et des enfants : « dans l'aile gauche du fumoir, la milice saigne les corps au pilori ; dans l'aile droite, des corps et des rires d'enfants sous les terminalias sautillent. » (p. 119) Même la marelle est connectée comme pour les cas qui précèdent à une lointaine enfance : « quand, enfants, nous sautions dans les cases de la marelle sur les collines de l'Aube à Elima. Les cases de la marelle numérotée de un à neuf. » (p. 36) C'est par ce jeu que Mélo décrit le parcours que suivent tous ceux qui entrent dans le fumoir. Mélo, *raconte en déformant volontairement* tout ce qui se dit à propos de cet endroit : « Il dit que les couloirs du Port n'ont pas d'issue. Ils sont faits de trous noirs. Tu pars d'un trou, tu pousses tes pas vers un autre trou noir. Joséphine, les trous noirs ont remplacé les cases de la marelle. Un trou pour un mort. » (p. 39) La contiguïté entre le jeu de l'enfant et l'activité de l'adulte marque bien cette idée de l'accoutumance et renforce l'inscription dans une perpétuation d'un geste, « le geste mécanique » des bourreaux (p. 83)

Dès lors, l'écriture de la violence se fait de manière à préserver cette ambivalence entre la gravité et l'insouciance enfantine. Des personnages comme Maya, la jeune albinos, trouvent une place de choix dans cette structure. En effet, ce sont ses quêtes d'enfant qui l'emmènent à côtoyer le danger qui rôde dans la ville de Lomé. Et c'est sa rencontre avec son « américain » tant espéré qui lui est finalement fatale. Mais même dans ces instants tragiques, elle parvient à garder une âme d'enfant, même au plus fort des douleurs consécutives aux sévices que lui a fait subir Joe Butterbite ; elle croit naïvement encore en la gentillesse de son

agresseur. Jusque dans sa mort, elle gardera sur son visage un sourire d'espérance alors que son corps détruit complètement est découvert abandonné sur la plage :

quelques jours plus tard on retrouva Maya sur la plage, la bouche ouverte et la gorge en sang, la robe aux fleurs jaunes et violettes, les souliers beiges mouillés et refroidis par la mort, sur ses lèvres, un reste de sourire pour dire, Peace and Love, le même sang sur la même robe, ... (Rose, p. 179)

Ce sombre tableau est l'œuvre d'un homme qui se présente comme un artiste. « Joe Butterbite Artist, Brooklyn, New York » telle est la seule identité de cet homme qui s'est évanoui dans la nature, après son forfait. Son identité mystérieuse, correspond à ce que nous avons déjà retenu des bourreaux mais par sa « profession » nous pouvons explorer une nouvelle facette de la banalisation.

Outre l'univers du jeu et de l'enfance, l'écriture de violence d'Edem entretient un rapport particulier avec le monde de l'art en général, mais de façon plus spécifique avec les arts de spectacle dont la dimension du jeu (représentation) frappe en premier. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'art se retrouve ici le pendant du jeu. Dans son essai, *la Lecture comme jeu*, Michel Picard observe que plusieurs théories esthétiques opèrent constamment un rapprochement entre les deux sphères et parfois les confondent. Il note qu'« il est frappant de découvrir chez les spécialistes de l'esthétique des supputations, des descriptions et parfois même un vocabulaire parallèle : la fonction adaptative assignée à l'art recouvre très exactement celle que semblerait posséder le jeu. »³⁸⁹

Nous remarquons d'ailleurs que pour la représentation de la violence Chez Edem, l'univers de l'art prolonge celui du jeu. C'est par la danse et le chant que Louise pense révéler son passé et dire les moments les plus sombres et violents de sa vie, comme sa conception à la suite d'un viol :

nuits de février, blanches, silencieuses, mes poings douloureux enfouis dans mon manteau, la fureur de mes pieds tapant sur la glace, le nez rouge et les oreilles gelées, ma mère transie sur le terrain vague dans la nuit acadienne, l'homme l'attrape par le col de son manteau, elle crie, je chante et saute dans ma rue new-yorkaise, l'homme projette ma mère sur le ciment du stationnement, le manteau retroussé, il la bâillonne, elle s'étouffe, les mains de l'animal dans sa culotte, je suis le fruit de ce viol, une histoire dans laquelle je reste ce que je suis, tellement vraie que mon public en est ému et jette de nouvelles pièces sur mon tapis et les pieds nus... (Rose, p. 52-3)

Ici, le spectacle remplit clairement une fonction cathartique pour Louise. Elle essaye, comme Petite Guinée dans sa cave, de « mettre un terme aux tribulations de son âme » (*Les*

³⁸⁹ PICARD, M. (1986). *La lecture comme jeu*. Paris: Éditions de Minuit. p. 44. Avant lui Hans Georg Gadamer dans *Vérité et Méthode* se sert du « jeu » pour rendre compte du fonctionnement et de l'expérience artistiques.

pieds, p. 110) Or la catharsis n'est pas exempte d'ambiguïté surtout dans le monde artistique. Si de l'Antiquité aux théories psychanalytiques modernes, elle est célébrée pour ses vertus purificatrices, les études et la pratique thérapeutique du psychiatre Jean Rodriguez, défenseur de l'*art-thérapie*,³⁹⁰ nous invitent à reconsidérer cette hypothèse. Il fait remarquer qu'autant cette exposition permet d'endiguer la violence, autant elle « [raccourcit] les processus d'identification et de distanciation propres au spectacle, [et par conséquent, tend] à court-circuiter les processus de mentalisation et symbolisation de la vie qui peuvent seuls freiner la barbarie, à défaut de l'éteindre. »³⁹¹ Sans nier les bienfaits de l'art et de la catharsis, il estime, à juste titre, que cette médiation participe, dans une certaine mesure à la banalisation. Pour lui, la catharsis ne fonctionne que dans certaines conditions d'esthétisation. Il ajoute que « le spectacle de la violence ne devient cathartique (apaisant) que par sa dimension esthétique (hormis cela il conduit à l'écoeurement ou au sadisme). Le bien dans l'expérience cathartique ne se réalise que par le beau. »³⁹²

Encore une fois, nous sommes devant une ambivalence. En accoudant l'art au jeu et le jeu à la violence, Edem est loin de ce processus de déliement de l'âme mais plutôt dans son pendant négatif. L'art est pris au piège de la réalité et n'en permet plus la compréhension, ni l'organisation. Comme le jeu, il est un instant furtif qui laisse place à la rude et dure réalité. Le numéro de clown de Maya et Sambo en compagnie du fou ne leur fait pas perdre de vue qu'il faudra à la jeune fille de se fabriquer une peau qui ne fait de mal à personne. La fin du spectacle signifie pour tout le monde, un retour au stade de la différence, de l'intolérance, bref de la violence.

« le spectacle est terminé ! » [après avoir crié ça, le fou] disparaissait dans la nuit avec le Solex, Maya était heureuse mais après nous ne réussissions pas à lui faire changer de robe, la poudre de manganèse et le crayon de bois écrasé n'adhéraient pas à sa peau et pourtant je prenais des précautions, frottant avec patience et minutie la robe albinos avec le manganèse... (Rose, p 156-7)

Puisqu'il ne parvient pas à la fonction cathartique, l'art ne sert dorénavant qu'à masquer la violence. Il n'en découle alors que des effets pervers liés, encore une fois, à la banalisation dont la plus flagrante manifestation est cette inscription dans l'insignifiance. Dans une échelle de violence croissante, le recours à l'univers artistique représente alors le passage à un niveau supérieur. Nous nous en apercevons lorsqu'Orpheus Bambara quitte son

³⁹⁰ TROLL, G., & RODRIGUEZ, J. (2012). *L'art-thérapie : pratiques, techniques et concepts : manuel alphabétique*. Paris : Ellébore.

³⁹¹ RODRIGUEZ, J. (2005, janvier 5). *La question de la Catharsis en art-thérapie*. Consulté le 12 27, 2012, sur http://psycause.pagesperso-orange.fr/033/033_catharsis.htm

³⁹² Ibidem

véhicule pour rechercher le carnet de Manuel. Il se produit au cours d'un interrogatoire public, et pour l'unique fois, un élément de premier ordre dans la représentation de la violence dans ce roman. En effet, c'est la seule fois que les protagonistes montrent leur étonnement devant une situation de violence.

Dans une ville où d'ordinaire « l'odeur de cadavres en décomposition flotte toujours dans l'air mais la foule reste là à vouloir deviner autre chose qu'un drame (p. 122), une chanson raconte à la place du roman, l'agression sexuelle de la milice sur la petite Dorina. On peut y entendre que : « la foule médusée qui croit rêver. » (p 128) Ce changement d'attitude nous oblige à nous arrêter sur cette séquence qui éclaire davantage la place de(s) l'art(s) dans le schéma de la violence.

Résumé : Orpheus Bambara arrive au port à la recherche du Carnet de Manuel. Il n'a aucune réponse à sa demande. Pour inciter le monde à parler, il désigne une victime aléatoire, la petite Dorina. Les miliciens s'emparent d'elle, la fracassent contre le sol et abusent d'elle sexuellement. Elle meurt rapidement et dans la douleur. (pp. 127-129)

Comparée à plusieurs autres situations de violence, celle-ci se caractérise par sa focalisation absolue (première étrangeté) ; deuxièmement, le passage à l'acte n'a rien d'anecdotique. La réaction de l'assistance démontre que nous sommes dans une configuration inédite ; et pour finir, il y a ces paroles entre le début de l'agression et l'agonie de la victime. Si nous mettons en rapport cette séquence avec une situation ordinaire, nous nous apercevons que la chanson tient la place du passage à l'acte que l'auteur évince habituellement. Ainsi cette fausse ellipse (dans le schéma de la violence et dans la narration) n'a d'autre but que d'épargner aux lecteurs la violence du geste, et de donner à l'ensemble de la scène une terrible banalité. Celle qui ne voit pas l'émotion des habitants de Mélo et surtout celle d'un acte dérobé derrière les murs du fumoir. Dans le port, la mort est un spectacle courant, mais pas la mise à mort. Dans le récit que fait Manuel d'une situation de violence, il épingle l'étrangeté de ce moment de l'action, avec un geste qui étonne :

mes yeux, fixes se sont un instant arrêtés sur la main suspendue dans le vide. Le bonhomme serra le poing, le nu flotta encore dans le vide et retomba d'un coup. Le reste retombait dans la banalité, ce qu'on a vu au Rwanda à propos des gens massacrés dans une église des collines, les gorges tranchées, une tête d'enfant coupée s'accrochant encore par les lèvres au sein de sa mère, les entailles profondes au ventre. Terrible banalité, des vies rattrapées à quelques pas de l'hostie. (*Port-mélo*, p. 82).

Il n'y a pas de récit de ce qui se passe véritablement, mais plutôt une évocation d'autre chose, une allusion à un événement éloigné dans le temps et dans l'espace, un récit de souvenir plutôt qu'une narration in situ.

Les éléments que nous avons étudiés ont une grande incidence la représentation des bourreaux et les victimes. Les conséquences qui découlent de l'association de la violence au jeu et à l'art, métaphore sublimée du jeu de l'enfant, se résument dans la performance et la résignation, toutes deux indispensables lorsqu'il est question de la banalisation : performance des bourreaux et résignation des victimes. Ainsi ces textes donnent à voir une violence qui ne se juge / jauge non sur un critère "moral" mais plutôt "stratégique". L'héroïsme ne consiste plus à affronter les bourreaux mais à ruser, dribbler quitte à user de la délation. Mélo s'est miraculeusement tiré du fumoir contre la promesse de livrer Manuel à la milice. À l'approche de la date fixée, Joséphine lui conseille de faire « comme tout le monde [de balancer] quelqu'un du marché de la gare. Ça [ne ferait qu'un] pendu de plus. » (*Port-Mélo*, p. 106)

Ainsi, les rapports qu'entretiennent les bourreaux et les victimes face à la culpabilité sont totalement inversés. Les victimes se perçoivent comme coupables non seulement parce qu'ils n'ont aucune voie de recours – c'est la police qui sévit dans Port-Mélo, c'est encore elle qui transforme la mort de Maya en noyade (*Rose*, p. 179) – mais surtout parce qu'ils considèrent que ce qui leur arrive est de leur faute. Pour les badauds du port, la transformation de Manuel en tronc d'arbre est une conséquence logique de sa propre turpitude ; il a été sourd à tous les avertissements. Des victimes qui s'enferment dans une culpabilité et à l'inverse des bourreaux qui affichent un triomphalisme digne des champions auxquels on décerne des médailles. Orpheus Bambara les collectionne et les arbore dans le cinéma en guise d'introduction. Avant le film, le projectionniste passe trente minutes d'actualité, une énième remise de médaille « pour services rendus à la nation. Drôle de situation, une médaille accrochée sur un corps chétif ballotté par le vent. Le type vient de gagner sa dixième médaille et il a toujours faim. La médaille ne nourrira pas ses gosses. » (*Port-Mélo*, p. 105)

Chapitre IV. Les écritures de violence et les modalités du récit

4.1. Quelle utilisation du langage pour les écritures de violence ?

Le dynamisme de l'écriture de la violence s'est révélé au prisme de la focalisation. D'un point de vue chronologique, elle est en effet d'une utilité radicale dans la mesure où, il nous est désormais possible de dégager une tendance évolutive et percevoir les ruptures dans les différentes représentations de la violence. La base d'observation dont nous nous sommes servi, la situation de violence, comprise comme la matrice de la représentation peut, selon toute vraisemblance, permettre de poursuivre l'exploration des modalités d'écritures et tout particulièrement de comprendre le fonctionnement des aspects fondamentaux du récit en regard de la thématique. Dans cette optique, les éléments qui composent la situation de violence, peuvent, confirmer, renforcer les dynamiques observées et éventuellement nous en donner de nouvelles illustrations. Nous verrons donc comment cette matrice s'intègre au jeu des personnages, à la gestion de l'espace et à la de narration.

Cet exercice ne serait pas possible sans avoir étudié de manière plus approfondie les relations entre le langage et cette même matrice. Les auteurs développent de manière concomitante à la scénographie, un singulier traitement de la langue qui recoupe ces différentes esthétiques de la violence. Il se peut qu'il se dégage des figures de discours spécifiques pour les bourreaux, pour les victimes et même pour les interactions. Nous essayerons dans ce paragraphe de comprendre ces liens qui prolongent et concrétisent les réflexions sur la violence et le langage.

Paul Ricœur a démontré dans ses études, notamment celles qui traitent de la politique, de la gestion de la cité et la régulation des conflits, que le langage, particulièrement le langage juridique, comporte une grande charge de violence. Dans tous les États, démocratique ou tyrannique, il y a un «un pouvoir de contraindre»³⁹³ qui, pour l'essentiel, contenu dans les textes et dans les rhétoriques de l'Etat. Selon les formes étatiques, ce pouvoir peut être atténué par une légitimité ou exacerbé lorsqu'il s'agit d'un régime illégitime. Dans l'un ou l'autre cas, il procède d'une utilisation du langage de sorte que celui-ci se traduise en acte. On imagine qu'une telle forme de rhétorique peut devenir terreur dans un état totalitaire ; la langue, les mots peuvent servir à déclencher les violences physiques. Il y aurait un mouvement, de

³⁹³ RICOEUR, P. (1957). *Etat et violence*. Genève: Association du Foyer John Knox. p. 5.

causalité entre la parole proférée et l'action accomplie. Les violences verbales et physiques se coordonneraient entre elles.

Comme nous l'avons vu lors de l'exploration des écritures cette équation s'est avéré vérifiable à plusieurs reprises. Nous avons observé une disparition du langage au fur et à mesure que la violence croissait. C'était bien évident chez Sony mais les silences ou les lettres muettes de Manuel dans *Port-Mélo* d'Edem pourraient aussi en être des illustrations. Tout ceci prouve à suffisance, qu'il y a un détour nécessaire sur l'exploitation du langage dans ces écritures, détour qui nous en donnerait une nette compréhension. Nous touchons ici à un point crucial de la représentation puisqu'il est question d'évaluer l'efficacité du langage à dire ou non la violence, au risque même d'être lui-même violence. Ceci rentre en résonance avec ce que nous avons annoncé précédemment lors de la distinction entre représentation de la violence et violence de la représentation.³⁹⁴ Il s'agira ici de développer cette idée.

Dans le cas où le langage est violence, nous pouvons aisément rapporter à lui tout ce qui a été dit au sujet des violences physiques. C'est ainsi que lui seront appliqués les critères de "force abusive", de transgression et de limites dépassées. Il y a donc un préalable à la définition de la violence des mots, qui doit « saisir en quoi consiste [leur force]. » Ceci invite à poser la question de savoir s'il existe une charge de violence intrinsèque au langage et ce, indépendamment de toute situation de violence. Nous nous demanderons, avec Jean-Pierre Cléro,

si les mots peuvent être violents, non pas seulement parce qu'ils sont émis dans une situation de violence, qu'ils couvrent ou expriment, et dont le principe se trouve hors d'eux, mais s'ils peuvent l'être par eux-mêmes. N'y a-t-il pas une violence propre aux mots et en quoi consiste-t-elle ?³⁹⁵

Cette interrogation sous-entend que la réponse ne saurait être satisfaisante que par une comparaison entre les forces physique et symbolique. Une analyse fine des effets et des lois auxquelles obéissent ces deux forces permettra, au-delà d'une simple analogie, d'aboutir à la description d'une violence symbolique comme nous avons pu le faire pour la violence physique. À ce titre, l'observation de Pierre Bourdieu sur le fonctionnement du pouvoir symbolique est bien éclairante. Elle confirme l'obtention de bénéfices au moyen d'un pouvoir symbolique comme il en serait par la force (physique ou économique). Surtout, elle révèle ce

³⁹⁴ Le propos a été introduit au point 2.1.

³⁹⁵ CLÉRO, J.-P. (2002). « La violence des mots. » Dans M. MAURIZIO, G. VOLPE, & W. TEGA (Eds), *La philosophie et la paix* : actes du XXVIIIe Congrès International de l'Association des sociétés de philosophie de langue française, Università degli studi di Bologna, 29 août-2 septembre 2000. (pp. 223-231). Paris: J. Vrin. p. 223.

qui la caractérise le mieux, une ambivalence, en ce sens qu'il y a une reconnaissance plus ou moins tacite entre bourreaux et victimes. Si la violence physique et généralement imposée pour elle-même, la violence symbolique se construit dans la situation de violence même :

le pouvoir symbolique comme pouvoir de constituer le donné par l'énonciation, de faire voir et de faire croire, de confirmer ou de transformer la vision du monde et, par-là, l'action sur le monde, donc le monde, pouvoir quasi magique qui permet d'obtenir l'équivalent de ce qui est obtenu par la force (physique ou économique) grâce à l'effet spécifique de mobilisation, ne exerce que il est *reconnu*, c'est-à-dire méconnu comme arbitraire. Cela signifie que le pouvoir symbolique ne réside pas dans les « systèmes symboliques » sous la forme une « illocutionary force » mais il se définit dans et par une relation déterminée entre ceux qui exercent le pouvoir et ceux qui le subissent, c'est-à-dire dans la structure même du champ où se produit et se reproduit la croyance. Ce qui fait le pouvoir des mots et des mots ordre, pouvoir de maintenir l'ordre ou de le subvertir est la croyance dans la légitimité des mots et de celui qui les prononce, croyance qu'il n'appartient pas aux mots de produire.³⁹⁶

Pour comprendre ce pouvoir et cette violence, Cléro se tourne vers l'esthétique et plus spécifiquement la perspective dans les arts figuratifs. Ce domaine dans lequel la composition joue un rôle de premier plan lui sert de judicieuse base pour la commensurabilité entre la violence et le langage. De ce point de vue, il apparaît que les mots tirent leur force (source de violence) de la composition dans laquelle ils figurent. Aussi vrai que dans un tableau, la dimension des objets dépend de leur environnement, aussi vrai que les lignes sont plus ou moins fortes selon la place qu'elles occupent, de même les mots sont également plus ou moins forts par le fait de leur environnement et par rapport à leur capacité à ouvrir sur des dynamismes plus étendus qui dépassent le cadre du signifié :

en d'autres termes, si les mots ont une force propre et relèvent d'une dynamique qu'il faut comprendre dans sa spécificité, cette force et cette dynamique n'en prennent pas moins leur sens par rapport à d'autres forces et d'autres dynamiques, en particulier celles des intérêts, du bonheur, c'est-à-dire d'un jeu de plaisirs et de douleurs, dont l'extension dépasse évidemment la simple considération de la force des mots. La dynamique du langage n'a de sens qu'ouverte sur d'autres dynamiques.³⁹⁷

Cléro fait intervenir dans sa démonstration la notion d'utilité telle qu'elle a été pensée par le philosophe britannique Jeremy Bentham. Ce dernier la considère comme la première de ces dynamiques sur lesquelles ouvre le langage. Elle serait, comme nous l'avons présenté avec Walter Benjamin, une sorte d'unité de mesure de la force (violence) des mots. Tout acte de langage comme toute pensée, doit, dans la vision de Bentham, remplir la condition utilitaire. Cette conception du langage est éminemment pragmatique ; l'utilité faisant ici référence à l'usage qui en est le concept phare. De fait, l'analyse de la langue, en tant que vecteur et

³⁹⁶ BOURDIEU, P. (1977). « Sur le pouvoir symbolique. » *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 32e année, N. 3, pp. 405- 411. p 410.

³⁹⁷ CLÉRO, J.-P. (2002). La violence des mots.

support de la violence, revient à considérer les textes à l'aune de la pragmatique.

Cette étude, en se basant sur la situation de violence se fera forcément sur les deux niveaux de la "communication littéraire" : au microcosme des interactions verbales entre bourreaux et victimes et aussi entre le récepteur lecteur et l'émetteur écrivain. Admettre qu'en littérature africaine, l'écriture de la violence est « une façon de lutter avec les mots, contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens »³⁹⁸; équivaut à reconnaître que cette littérature, si tant est qu'elle est en combat, est également violence. Pour Mwatha Ngalasso, la violence rapportée à l'expression littéraire lui confère une valeur contraignante pour le lecteur :

la violence est une forme de langage. Elle peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture. Il est important de comprendre que l'écriture de la violence comme tentative de conscientisation, comme forme de subversion, à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive, n'est pas un exercice dérisoire : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les citoyens-lecteurs et recèle une dimension thérapeutique indéniable. Il s'agit, à défaut de guérir par le cri de douleur, d'exorciser la peur par un éclat de rire, le fameux "rire de sauvetage" de Sony Labou Tansi, le "Pleurer-rire" de Henri Lopès.³⁹⁹

C'est par cette capacité à être contraignant (usage immodéré de la force) que nous allons nous intéresser. Ainsi que Jean-Pierre Cléro le note,

la violence fondamentale du langage violent n'est-elle pas violence envers les choses [...] elle est violence envers autrui qu'elle tend à priver de la marge de manœuvre que le symbole devrait lui laisser et de tout contrôle à l'égard de celui-ci.⁴⁰⁰

Le statut de la parole dans les textes se présente alors comme le premier point d'approche permettant d'observer l'articulation du langage et de la violence avant d'aborder la question spécifique de l'esthétisation et des modifications que les écrivains imposent à la langue et à l'univers lexico-sémantique de la violence. Nous partons du postulat que la place que la fiction accorde à la parole nous permettra d'éclairer les mécanismes d'écritures dans les romans à l'étude.

Violence et comportements langagiers

Prendre en compte la parole et le langage dans les écritures de violence oblige à faire un détour instructif vers d'autres types de violence. Il s'agit de laisser de côté la violence matérielle et physique, pour s'intéresser à la violence symbolique. Mais si détour il y a, force

³⁹⁸ NGALASSO-MWATHA, M. (2003, mai 26). Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français [article en ligne : www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf] p. 4.

³⁹⁹ Ibidem. p. 11.

⁴⁰⁰ CLÉRO, J.-P. (2002). La violence des mots. p. 229.

est de constater qu'en matière de violence, les mécanismes sont homogènes et quasiment interchangeables malgré les fluctuations. La « situation de violence » est parfaitement en mesure de rendre compte des violences physique ou symbolique. Cependant, si l'on sépare les deux formes, ce n'est pas uniquement pour les besoins de la démonstration mais aussi parce que la violence symbolique joue un rôle particulier dans l'univers romanesque, celui de justification et ou de légitimation de la violence physique. Elle est dotée d'une mobilité par rapport à l'agression physique que nous avons dans la « situation de violence ». Puisque elle se retrouve en amont et en aval, elle participe donc à créer des conditions d'existence de l'exaction, du meurtre, du crime. Une analyse des écritures de violence ne saurait se soustraire à relever les multiples connivences et niveaux d'interaction que le langage entretient avec la violence. Que ce soit pour la légitimer, la combattre ou la dévier, la douce violence du langage participe à la rhétorique de lutte, de guerre, de destruction et à la construction du roman. C'est ainsi que dans le combat de parole, deux formes s'affrontent : la propagande d'un côté et la rumeur de l'autre. Elles représentent une relation spécifique à la parole dans un contexte de violence.

Propagande et rumeur : Violence et contre-violence

L'utilisation du langage comme arme et aussi comme prémisse à la violence se réduit dans tous les romans à l'opposition entre ces deux formes de discours. La puissance de la propagande impétueuse et furieuse, n'est contrebalancée que par la sournoiserie de la rumeur. Sur le schéma de la violence, la première est assignable aux bourreaux alors que la seconde est dévolue spécifiquement aux victimes. La nature et le fonctionnement de ces deux types de discours représentent l'opposition antagoniste entre ces deux pôles de la matrice; en outre, elles soulignent bien les caractères des uns et des autres. D'une part une parole qui dit haut et fort, qui s'entoure de tous les moyens pour être répandue et de l'autre, subversive et clandestine, la forme contraire dont la portée dépend, avant tout, du degré de résistance à la violence à laquelle les victimes sont soumises. Prolongeant et illustrant le rapport de force, propagande et rumeur déplacent le schéma de la violence sur le terrain symbolique.

Dans *La vie et demie*, ces rôles sont repartis de cette façon précise. Les guides, maîtres incontestés, se montrent également très habiles dans l'art d'exercer une pression symbolique sur les citoyens et s'assurent ainsi une emprise sur les populations. C'est la propagande qui incarne leur pouvoir autoritaire et destructeur autant qu'il rend parfaitement compte du fonctionnement de la violence symbolique. Dans la lutte qui les oppose aux hommes de

Martial, les générations de guides cherchent à marquer les esprits et s'attirer les faveurs de l'opinion en se faisant passer pour des êtres bienveillants, soucieux du bien-être de la population et du développement du pays. Le premier d'entre eux, le futur Césama 1^{er} n'hésite pas, dans son discours, à se présenter comme un humaniste et faire de lui, en tout cas en paroles, un souverain éclairé. Le but ultime de sa démarche étant celui de se hisser au rang d'unique défenseur des opprimés et d'incarner l'unité, la reconstruction et le développement :

le guide parla de l'unité « à ce moment difficile de la déshumanisation générale des humains », de la révolution « devenue une nécessité inconditionnelle de la survie des noirs en particulier et des pauvres en général », du manque de « cohésion dans les rangs pour une action populaire et la misère et le sous-équipement matériel » (*Vdm*, p. 40)

Sa tentative d'exercer le contrôle sur la foule amassée pour l'écouter se solde par un échec à cause de la présence d'un symbole beaucoup plus puissant, l'apparition de Martial. Le chef rebelle a acquis après sa mort une force symbolique plus importante que les mots du guide et ses acolytes. En effet, dans l'imaginaire collectif, Martial ne cesse de prendre de l'ampleur grâce au colportage qui devient très vite l'arme de ceux qui s'organisent sous le nom des « gens de Martial ». Le nom même s'est propagé pour désigner tout ce qui rappelle son combat et s'oppose aux guides : après les couleurs de Martial, il y a eu la tenue, puis la littérature, « littérature de passe ou évangile de passe » qui « circulait clandestinement de main en main », (*Vdm*, p. 77) toute cette activité clandestine et persistante autour de la figure de Martial aboutit à la mythification du personnage :

et les gens du peuple disaient : « il a échappé, c'est que Dieu existe. » Il y eut des mythes. Les mythes créèrent à côté du noir de Martial, à côté des mots de Martial, avec les gifles de Martial, avec l'odeur de Martial, la secte des Gens de Martial, qui refusaient de mourir, et qui entraient tous dans la curieuse mort de Martial. (*Vdm*, p. 87)

Le même procédé d'accumulation et d'inflation lié à l'expression de la violence chez Sony est encore employé dans cet exemple. Aussi vrai que le guide utilise les moyens militaires, sa soldatesque pour étouffer les hommes de Martial et les anéantir physiquement, il déploie autant d'efforts, pour à faire disparaître tout symbole susceptible d'évoquer son ennemi. Les intellectuels, la presse, et la loi sont mobilisés pour mener à bien l'opération de reconquête des esprits et particulièrement ceux du petit peuple :

à l'institut national des affaires du guide, on continuait donc à théoriser sur le phénomène Martial et ses conséquences sociopsychologiques. Le professeur Forkansa prétendait que Martial avait tellement été aimé et admiré du petit peuple que son image gravée dans leur pénétré profond provoquait des mirages chez ces pauvres gens. La radio nationale établissait savamment chaque matin, chaque midi et chaque soir que le prétendu retour de Marial n'était qu'une affabulation montée par des ennemis de la République. Les quatre journaux de la

capitale épaulaient les ondes nationales. La police interdit aux parents de donner le nom de Martial à leurs enfants et ordonna à ceux qui l'avaient de le changer. (*Vdm* p. 87)

Ici la rhétorique propagandiste du guide ne se contente pas seulement de célébrer son image mais suggère par la répétition du même discours un processus curatif pour la population. En effet, les moments de la journée, en plus de signaler une permanence de ces discours au quotidien, nous situent dans l'univers clinique et font référence aux moments de médication. Subrepticement, le but de la propagande est d'abord de faire admettre aux victimes leur anormalité qui, à défaut d'être soignée, conduira à l'éradication thérapeutique. C'est donc fort de cette idée qu'agissent Askia et Zack et les autres les membres de la Cellule. C'est pour le bien de la communauté et pour le développement que chacun d'eux

devait être un taxi comme les autres, prendre des passagers, leur poser des questions anodines et, s'ils étaient des âmes rebelles critiquant à outrance le gouvernement, les éliminer. Réduire au silence ces bouches puantes dont les paroles pourrissaient l'atmosphère. Salissaient le nom et l'image du pays. Qui ne pouvaient pas réellement aimer le pays parce qu'ils n'avaient pas de pays. Fauteurs de troubles. Vermine. Ceux-là que le pouvoir nommait les aventuriers, ennemis, jaloux des acquis de la Nation. Et comment ne seraient-ils pas jaloux puisqu'ils n'en avaient pas de Nation ? Il devait éliminer tous ces aventuriers politiques. (*Les pieds*, p. 120)

Dans la *Fabrique de cérémonies*, Kossi Efoui oppose lui aussi la rumeur à la propagande (la parole officielle) autour de l'identité du Général Tapioka. Comme tous les bourreaux chez Efoui, l'identité de ce Général est incertaine, ce qui laisse libre court à toute forme de rumeurs que la parole officielle, par le canal d'un haut placé, cherche à éteindre. Dans l'extrait suivant, l'auteur reproduit, pour accentuer la puissance de cette prise de parole, le langage formel d'une cours de justice. Il ne s'agit pas seulement de mettre en déroute les « bruits » qui courent mais de convaincre de la capacité à gérer efficacement des situations de crise. Le message ne se veut pas une vaine et inconsidérée déclaration, mais un argumentaire logique, d'une pertinence sans faille :

on sait quoi ? Des rumeurs, avait répondu à l'époque un personnage important qui signait la Commission dans le journal pour dire que considérant que l'armée n'avait pas dans ses effectifs un général affublé du ridicule sobriquet de Tapioka, considérant que l'armée n'était pas un ramassis de rigolos, Considérant que si un plaisantin s'était avisé de prendre Général Tapioka comme non de guerre il aurait été rappelé à l'ordre depuis longtemps, la Commission trouvait judicieux de donner son aval au projet de loi visant à combattre toute conception, mise en forme et propagation de fausses informations sur quelque support que ce soit, loi aux termes de laquelle toute personne jugée coupable d'alimenter la rumeur se verrait mise en demeure d'accepter une invitation à la visite guidée de tous les centres d'incarcération existant réellement sur le territoire. (*Fabrique*, p. 195-6)

C'est une double fonction de la propagande qui se découvre ici. Nous y voyons un double mouvement qui consiste à proclamer la légitimité des bourreaux et accabler les victimes, voire

les pousser à l'illégalité. Par la force de la loi, la frontière entre bourreaux et victimes se brouille et la violence devient justice. Aussi la rumeur, seule voix des victimes se charge-t-elle de révéler la vérité de se disculper et de poser une autre parole au milieu du flot interrompu de mensonges. La *Polka* décrit, non sans humour, le processus de fabrication de la parole officialisé sur base de ce bruit de marché. Le bar, lieu de sociabilité et refuge face à la terreur (nous y reviendrons) est aussi le laboratoire qui transforme tous les bruits en parole consommable « digne de figurer au registre des bavardages de qualité » (p. 25). Ce travail de sous-main est effectué grâce à la diffusion informelle de l'information étant donné que sur les voies officielles « ils ne donnent jamais les vrais informations, de toute façon » (*Un reptile*, p. 44). Dans *Port-Mélo*, les contre-vérités et les mensonges entraînent le langage dans une sorte de putréfaction. À ces paroles mortes, les habitants du port préfèrent le secret de la confiance échangée sous la menace du corbillard :

que dire du Port ? Aucune information sur les ondes nationales. Le bouche-à-oreille fait mieux le boulot. La radio nationale, gueule ouverte du matin au soir, débite on ne sait quoi de vrai, on ne sait quoi de pas vrai. Elle est tordue, la parole pourrie sur les ondes à mélo. » (*Port-Mélo*, p. 90).

En Katamalasanie, la radio ne sert plus qu'à « faire un bruit » (*Vdm*, p. 52), c'est à dire une présence sonore sans contenu et manifestement gênante, désagréable et, qui plus est, parasite la communication. L'odeur et le bruit illustrent bien l'atmosphère incommodante et oppressive que fait régner les bourreaux sur leurs victimes. Ainsi, ce que dit Mwatha Ngalasso au sujet des écritures de la violence et de la transgression dans une communication écrivain – lecteur, vaut également pour la rumeur dans l'interaction des personnages. Puisqu'elle apparaît véritablement comme un acte transgressif de premier plan, elle a

pour fonction majeure de briser les mythes, d'ébranler les certitudes, de démystifier les vérités uniques, de régler leur compte aux contre-vérités, de rompre l'opacité et la non-transparence dans la communication, de briser la loi du silence, de combattre la langue de bois.⁴⁰¹

En effet, usant de tous les ressorts de la violence du langage, le Guide Jean-Cœur-de-Père semble en avoir atteint le stade ultime, celui de faire admettre aux habitants des paroles et des mots totalement incompréhensibles. Il fait voter une constitution qui le lie au peuple dans un premier article alors que le deuxième article est rédigé dans une langue inconnue :

[il] fit adopter par référendum une constitution à deux articles. Article premier : le pouvoir appartient au guide, le guide appartient au peuple. Le deuxième article était rédigé dans une langue que personne ne comprit jamais. On disait que c'était la langue des fous. Article deux : *Gronaniniata mésé botuété taou-taou, moro metani bamanasar karani méta yelo yelomanikatana.* (*Vdm*, p. 128)

⁴⁰¹ NGALASSO, M. *Art. cit.* p. 7.

À la force de la parole performative s'ajoute la confusion complète ; ce qui permet de contraindre le peuple, sur qui la violence s'exerce, à considérer que « ce n'est pas [le] discours qui souffre d'ambiguïté ou d'obscurité, mais que c'est lui, [le peuple], qui ne le comprend pas ; que ce n'est pas le discours qui est glissant, mais que c'est lui, son récepteur, qui s'y dérobe, par inintelligence, ignorance ou mauvaise foi. »⁴⁰² Et même dans ce cas, c'est le « bruit des rues » qui trouve les significations à ces mots sans le moindre sens.

Rétroactivement, la rumeur, les tracts des hommes de Martial, les murmures dans le port et les abords des villes se dressent en opposition aux discours mensongers, substituant la réalité que les bourreaux veulent tenir à l'écart, aux mythes officiels de paix, de sécurité ou de développement. Elle incarne à elle seule, la défiance vis-à-vis de la fausse parole, du sentiment de peur et d'impuissance, mais aussi la volonté de transgresser. Dans l'extrait suivant, nous pouvons voir l'opposition entre deux discours : celui qui murmure faisant état d'une pratique d'enlèvement ayant durée des jours et celui qui ramène la même réalité aux heures voir aux minutes :

nous nous sommes vus disparaître les uns après les autres. On murmure qu'aux abords de la ville des doigts de fer surgissent du noir et qu'une voix froissée dit inlassablement Lui... lui au rythme des jours – certains diront plus tard des heures, et même des minutes. C'est le signal de la disparition. Malgré ces rumeurs, des groupes d'hommes tentent encore de fuir à la faveur du couvre-feu transgressé par un restant de lune. A chaque lever du jour, des places vides poussent les regards à se porter ailleurs, vers les collines refuges. (*La Polka*, p. 63)

Dans *La fabrique de cérémonies*, la télévision officielle agit sur la population comme une drogue. Elle inhibe toute pensée critique, toute réflexion personnelle et tout le monde se met à penser, à dire, à copier expression et intonation sur l'émission qui pendant un an est restée sur l'unique chaîne de télévision, dirigée par la Commission. La propagande se repose ainsi sur deux piliers : le mensonge et le dénigrement, une constante dévaluation de l'autre. Ces deux fonctions indiquent la violence symbolique des mots. Si le mensonge, en perturbant un processus de communication normal, de manière à dévier l'attention de l'auditeur et éventuellement à exercer sur lui une pression, est un des usages du langage pour asseoir la violence de manière douce, l'envie ou le besoin de diminuer l'autre s'apparente à une stratégie plus offensive, directe. La propagande est composée d'une part douce et inoffensive de prime abord, et d'un pendant proprement agressif. Puisqu'elle est parole violente, puisqu'elle vise l'humiliation et la dépréciation de l'autre, l'activité de propagande s'assimile

⁴⁰² CLÉRO, J.-P. (2002). La violence des mots. p. 229.

à l'injure, l'outrage, c'est-à-dire, des formes directes de violences verbales. Celles-ci occupent donc une place importante dans les écritures de la violence et méritent que l'on s'y intéresse.

Injures et autres agressions verbales

Nous avons mentionné une difficulté certaine à parler des violences dépourvues de manifestations physiques. Il en est de même pour ce qui touche à la violence verbale et à l'univers de l'injure. Si quelques travaux se sont intéressés à la question ces dernières années, nous sommes encore loin d'avoir épuisé les ressorts de cette pratique très répandue et qui d'ailleurs change de caractéristiques selon les cultures. Plusieurs théoriciens, linguistes, philosophes, communicologues et littéraires cherchent à lever, ce qui semble être un interdit, et à se pencher sur une pratique sociale controversée. Les tentatives comme celle de Jean et Marie-Jo Derive qui, se basant sur un parler populaire d'Abidjan, le nouchi, ont mis en évidence une certaine poétique de l'injure sont encore rares. Viendrait-il à l'idée de lui trouver quelque génie et lui reconnaître un haut degré de créativité?⁴⁰³ Les implications socioculturelles ne le permettraient certainement pas. À moins, comme le souligne les auteurs de placer la pratique dans un cadre ludique, sans méchanceté.

Ainsi l'injure souffrirait d'une trop négative image pour qu'on s'y intéresse. Et pourtant, elle constitue une *interaction verbale* riche d'enseignements, et ce qui concerne cette réflexion. Elle éclaire bien l'écriture de la violence comme nous le verrons dans les romans du corpus. Consacrons quelques lignes à clarifier les termes afin de sortir de la « nébuleuse de la cacophonie », selon l'expression du linguiste Marc Bonhomme dans son article intitulé « L'injure comme anticomunication ».⁴⁰⁴ L'universitaire suisse définit l'injure comme « un acte de langage interlocutif à visée dégradante. »⁴⁰⁵ Cette définition qui se veut large et générale est établie selon une approche communicative et pragmatique. Elle semble être la seule à même de nous sortir des apories et des contradictions qui s'observent dans le vaste champ des mots choquants, déplacés ou malpolis, les « mots transgressifs ». En effet, les

⁴⁰³ DERIVE, J., & DERIVE, M.-J. (2004). Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire. *Langue française*. N°144, pp. 13-34. Les auteurs reconnaissent la grande part de créativité dans les parlers populaires et en particulier en ce qui concerne les insultes : « La créativité en ce domaine est tout à fait remarquable et, ainsi qu'il est fréquent dans une pratique orale, les idiotismes se dévaluent aussi vite qu'ils naissent en fonction de l'actualité et des modes linguistiques. L'un des domaines dans lesquels les parlers populaires sont en général particulièrement créatifs est celui de l'insulte. » p. 13.

⁴⁰⁴ BONHOMME, M. (1999). L'injure comme anticomunication. Dans C. BOIX (Ed.), *Violence et langage*. Actes du 19^e colloque d'Albi Langues et signification (pp. 25-39). Toulouse. p. 25. Voir aussi NGALASSO, *langage et violence* qui reconnaît l'existence d'un univers nébuleux autour des mots à visées cacophoniques : « les mots sont un pouvoir. En particulier ceux qui relèvent de la cacophonie, univers nébuleux de la maldisance dont le rapport à la violence est patente. » p. 4.

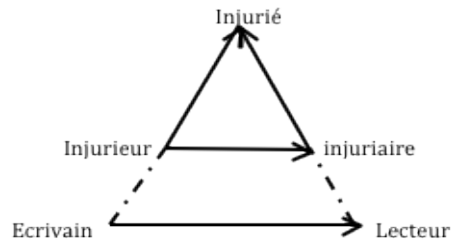
⁴⁰⁵ Ibidem p. 27.

injures, les jurons, les insultes, etc. frappés du même interdit se confondent dans l'usage courant. La revue des différentes significations des dictionnaires et autres usuels de la langue française montre que les champs sémantiques de ces notions se superposent et qu'il est "difficile de les différencier", surtout si l'on s'en tient à une approche purement lexicale. Aussi, s'inspirant de l'étude de Nancy Huston sur les mots obscènes⁴⁰⁶ (jurons, injures, etc.), Mwatha Ngalasso et Marc Bonhomme reprennent les trois principales fonctions qui prévalent dans une situation de communication où sont employées ces paroles transgressives : les fonctions expressives, référentielles et conatives (impressives). Pour Bonhomme, chacune de ces fonctions correspond à une catégorie spécifique de transgression verbale, du simple juron à la plus grave insulte/ injure⁴⁰⁷ en passant par le gros mot. La mise en évidence des relations qui se tissent entre ces différents pôles permet de comprendre « la communication injurieuse » telle qu'elle est décrite chez Larguèche et telle que nous sommes susceptibles de la rencontrer dans les textes.

La communication injurieuse se base sur trois instances, à savoir : "l'injurier" (l'équivalent de l'émetteur dans le schéma de communication ordinaire), "l'injuriaire" (le récepteur) et enfin "l'injurié" (celui sur qui porte l'injure). En fonction de ce que l'injuriaire et l'injurié se confondent ou non, nous aboutissons à deux formes de relation. La première, la plus simple, est dite *interpellative* parce qu'elle met directement aux prises les allocutaires ; la seconde, plus complexe fait intervenir une tierce personne, jouant la médiation entre celui qui profère l'injure et l'injurié. Nous reprendrons ce schéma triangulaire dont la pertinence dans une pratique en dehors de la fiction n'est pas à remettre en cause. Cependant, il mériterait d'être augmenté pour prendre en compte la communication propre à l'écriture fictionnelle et intégrer la relation entre l'écrivain et le lecteur. Nous aurons donc recours à la « communication injurieuse » suivante :

⁴⁰⁶ HUSTON, N. (1980). *Dire et interdire. Eléments de jurologie*. Paris: Payot.

⁴⁰⁷ Bonhomme rapporte la distinction qu'Évelyne LARGUÈCHE, auteure d'*Espèce de...! Les lois de l'effet injure*, présente entre les deux termes. L'insulte est un « jugement asserté comme vrai, comme vérifiable sur l'interlocuteur et comme justifiable par le contexte de celui-ci, se plaçant dans le principe de réalité, l'injure est un jugement au-delà de la vérité et de l'erreur, non vérifiable sur l'interlocuteur et répondant au principe fantastique. » (p. 26-7) Nous pouvons recourir à cette différenciation pour distinguer la rumeur que les victimes répandent (de l'ordre de l'insulte) et la propagande (plus proche de l'injure).



Aussi l'usage de l'insulte ne se limite pas seulement aux rapports entre les personnages mais aussi à l'ensemble de l'univers romanesque. Le romancier, par le truchement du narrateur prend le parti d'inscrire dans son discours, des mots, des phrases qui, dans les échanges directes, s'apparentent à l'insulte. La fiction complexifie la communication de base et accorde encore plus d'importance au contexte et à l'énonciation. Autant dire que si dans une situation courante, l'injure est totalement portée par la seule sémantique, dans la fiction, le recours à la pragmatique s'avèrera indispensable.

L'injure en tant que comportement de violence peut être soumise à la même grille d'analyse que n'importe quel acte de violence ; les mêmes critères moraux, de fins utiles ont leur pertinence ici. Et si l'on cherche à trouver la place de la communication injurieuse dans le schéma de la violence, elle se situera précisément à l'intersection entre bourreaux et victimes. Elle est, dans les œuvres, une force interactionnelle qui éclaire les états d'âmes des personnages, leur tempérament tout en prolongeant les différentes modalités d'écriture. C'est ainsi que nous remarquons une présence plus importante des mots et des formes langagières touchant à la cacophonie dans les textes qui développent une écriture de violence globale et maximale. D'un point de vue extérieur, sans en explorer toutes les nuances, ni en déterminer la nature, nous nous apercevons que l'injure (*interpellative* ou *triangulaire*) est bien plus représentée dans les œuvres de Sony Labou Tansi que dans celles des autres auteurs.

La construction de son univers de violence, avec deux pôles antagonistes en opposition directe offre l'occasion aux protagonistes de se livrer une lutte farouche y compris au moyen du verbal. Les confrontations entre Nsanga Norda et Valancia, celle entre Yourma et le Darmellia, entre les Gens de Martial et les générations de Guides, entre les femmes d'Estina Bronzario et les hommes de Valancia etc. conduisent toutes à l'escalade verbale et à un usage répandu de l'injure et bien d'autres mots orduriers.

Chez Sony, elle est présente dès les premiers paragraphes des deux romans. Dès l'entame de *La vie et demie*, Martial et sa famille sont désignés comme étant de « loques humaines » (p. 11), cette formule est appliquée continuellement au le chef rebelle. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, la narratrice souligne, en parlant de gens de Nsanga Norda, « leur stupidité

indécrottable. » (p. 13)

Marqueur privilégié des antagonismes, l'insulte est chez Sony, un comportement offensif et défensif. Si bourreaux et victimes y ont tous recours, elle n'a pourtant pas la même fonction. Pour les uns, elle accompagne l'acte de violence et pour les autres, elle remplit une fonction cathartique. Lorsque le Guide Providentiel tue ses opposants, sa bouche est pleine de jurons et de mots obscènes. Ici devant la Martial qui ne veut pas mourir :

le guide quitte son air de supplication et ragea longuement, il se fit apporter son grand sabre aux reflets d'or et se mit à abattre la loque-père en jurant furieusement sur les trois cent soixante-deux ancêtres, rappelant par sa hardiesse et sa fougue les jours lointains où ces mêmes ancêtres abattaient la forêt [...] ; il enfonçait des bouts de phrases obscènes au fond de chaque geste. (*Vdm*, p. 14)

Mais également, avant de reprendre le même air de supplication qu'il avait quitté et après avoir tiré huit chargeurs sur l'apparition de Martial, « il marcha longuement dans toute la pièce, beuglant, jurant, insultant, menaçant. » (p. 19) Dans le même ordre, Lorsa Lopez "massacrant" sa femme, ponctue ses actions d'injures toujours plus violentes :

je t'envoie au diable avec toute ta diablerie. Je t'envoie sans visage. Avec tes foutaises et ton cœur de chienne. [...] Je t'envoie au diable avec tes entrailles de cochon fumé. [...] Sale bête ! Tu vas me payer cette vacherie. [...] Tant pis pour toi ! Tu t'es voulue poupou, tu t'es voulue popote, je te fous popote. [...] Tu t'es voulue poupe, je te fous poupe, sans tête ni queue. (pp. 27-9)

Des exemples comme ceux-là peuvent être multipliés surtout dans les *sept solitudes* où l'insulte est monnaie courante dans les échanges quotidiens. En plus de s'en prendre avec commisération aux « cancre de Nsanga-Norda [qui] n'ont jamais rien fait de bon que de lécher le cul, depuis le temps des Espagnols » et ce depuis leur venue au monde, (SS, p. 72) les habitants de Valancia ne s'épargnent guère entre eux. Le maire utilise un vocabulaire scatologique pour désigner la lutte d'Estina Bronzario et son groupe de femme. Celle qu'il traite de « suffisamment timbrée pour mettre n'importe quelle foutaise dans les poches de sa révolution » ne revendique que « la merde ». Ce maire, comme une bonne partie des hommes mécontents, priait Dieu pour qu'il rappelle à lui « la punaise puante du nom d'Estina Bronzario. » (p. 77) Même les morts ont droit à leurs mots dégradants, Estina Benta n'est désignée que comme la « pute » de Lorsa Lopez (p. 33/38). Parfois l'injure s'associe à l'invective⁴⁰⁸ et la menace. Estina Bronzario se pare de la « tenue d'injure » pour s'adresser en

⁴⁰⁸ Voir LAROCHELLE, M.-H. (2008). *Poétique de l'invective romanesque. L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*. Montréal: XYZ. Pour qui l'invective n'est pas une « vague amplification de l'injure ou de l'insulte [mais une] manifestation particulière de l'agressivité verbale limitée à un lieu définitionnel ponctuel. » p. 45.

ces termes à Carlanzo Mana :

tu n'es pas un homme puisque les autorités t'ont confisqué tes ustensiles d'homologation. Tu n'es même pas une femme. Tu es une machine sans tête ni heurtoir, un engin à bêcher la niaiserie : sans honneur et sans orgueil. Mais là n'est pas mon problème, puis qu'on n'enseigne pas aux animaux la notion d'homme. Je venais simplement te dire que la prochaine fois que tu insulteras une femme dans cette ville, nous donnerons ta viande aux cochons de Manuel Yeba, nous jetterons tes os aux piranhas et tes autorités de Bordel viendront faire ce que bon leur semblera. Mais moi, je viens te rendre la gifle, à ma manière. (p. 95)

Même si ces menaces sont d'une grande violence, elles restent au stade des mots, à la différence de celles des guides de *La vie et demie* qui ne sont que prétextes pour éradiquer des opposants ou donner aux Forces Spéciales « un moyen de faire bouffer des saletés aux gens » (p. 127-8). Chez Estina Bronzario, et chez le petit peuple dont les mots cinglants ne manquent pas d'attiser le courroux des officiels, la violence verbale n'a, encore une fois, qu'une fonction cathartique alors que dans le camp des bourreaux véritables, les mots sont bien plus venimeux, presque toujours performatif. Felix-le-Tropical s'en prend à Jean Apocalypse et décide de « prendre [sa] viande pour fonctionner avec » et mit aussi tôt sa menace à exécution.

Certes, dans un contexte de confrontation directe, ce sont les injures « interpellatives » qui ressortent le plus. Mais dans d'autres circonstances, les injures prennent une forme imprécise. S'associant à la rumeur ou à la narration, les allusions discourtoises s'appliquent aux hommes de pouvoir, pour en souligner les travers physiques, moraux ou intellectuels. L'on ne connaît que trop bien maintenant la relation entre la violence et la tétatologie⁴⁰⁹ chez Sony. Les appétits voraces, les orgies de bouffes et de chairs empreignent l'univers de la violence romanesque si bien que ce n'est pas surprenant de lire cette description d'Orpheus Bamabra : [c'est] « masse de chair, court sur pattes, [doté d'un] un ventre qui occupe les trois quarts du bureau » (*Port-Mélo*, p. 15). Ces formes irrégulières du chef de la milice rappellent bien celles autres de Djimongou, le secrétaire général de la préfecture dans *Lisahohé* qui en riant montre « deux boules charnues se former sur son visage. » (p. 86)

Du formel (comme le corps de Chaïdana) à l'informe, de l'animé à l'inanimé, de l'humain au bestial, de l'être à la matière, les injures épousent fidèlement le processus de violence chez nos auteurs. Il est intéressant d'observer l'interchangeabilité, la compensation qu'il peut y avoir entre les violences physiques et verbales dans l'œuvre de Sony. Cette

⁴⁰⁹ Voir notamment LEZOU, G. D. (2003). La Vie et demie et l'esthétique de la tétatologie. Dans G. D. LEZOU, & P. N'DA, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps* (pp. 97-112). Limoges: Pullim. Nous y reviendrons dans l'étude des personnages.

capacité de compensation⁴¹⁰ explique fondamentalement la différence entre *La vie et demie* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*.

L'injure participe aussi bien que les répétitions des situations de violence à la l'écriture de l'inflation et du débordement. Le comportement de Félix le Tropical à son retour de captivité n'en est qu'une preuve supplémentaire :

il alla tout droit à la radio nationale et anima une émission spéciale injure à l'endroit des sales chiens du Darmellia. Il rédigea de sa propre main la plainte contre Jean Coriace au conseil de sécurité. La plainte contenait sept pages d'injures et le reste de jurons. (Vdm, p. 168)

En plus de l'inflation et du débordement, l'injure rend surtout compte de l'utilisation du langage de l'extrême, c'est-à-dire une langue qui n'hésite pas à bousculer les conventions. D'un point de vue diachronique, il y a à ce niveau, une grande différence entre les textes de Sony et ceux des autres auteurs de l'étude. À l'éclat et au débordement du premier succède une parcimonie, voire une pudeur chez les nouveaux auteurs. Elles sont à la fois dans les mots qui désignent le mal et dans leurs rapports à la situation de violence. De l'emphase au laconisme, les écritures de la violence empruntent de nouveaux chemins et en réinventent l'approche littéraire sur les plans lexical et stylistique. Ces deux pans de l'énonciation littéraire répercutent les fluctuations observées grâce à la situation de violence.

Entre formes neutres et formes vives du langage

Ainsi que nous avons pu le constater, en matière des écritures de la violence, les signifiants sont aussi importants que les signifiés. Puisque la communication est bien plus sensible dans cet univers que dans une situation ordinaire, les mots jouent un rôle capital. Aussi, la question de savoir si l'on va *dire ou ne pas dire* se pose-t-elle avec une grande acuité. Il y a en effet un risque que les mots employés ne reflètent pas la réalité que l'on représente. Les études de sémantique révèlent les ambivalences qui sont liées aux énoncées et les différentes interprétations qu'ils peuvent susciter dans le chef des interlocuteurs. Oswald Ducrot⁴¹¹ dans son *Dire et ne pas dire* ne manque pas de rappeler que la traditionnelle définition basée exclusivement sur la transmission d'un message doit être nuancée à cause de l'implicite et la présupposition, deux facteurs déterminants dans les échanges linguistiques. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de la violence pour laquelle le lexique est parfois en dissonance avec les attentes et les aspirations de ceux qui agressent et ceux qui subissent.

⁴¹⁰ Ces mots du colonel Obaltana à propos de l'insulte évoquent la loi du Talion qui régule la violence par une violence équivalente: « l'insulte ! Ça existe, l'insulte. C'est la seule façon de vaincre l'insulte » (Vdm, p. 166.)

⁴¹¹ DUCROT, O. (1991). *Dire et ne pas dire. Principe de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.

Tantôt les mots accusent, tantôt ils nient, tantôt ils justifient et pour les lecteurs ils donnent différentes tonalités aux textes oscillant ainsi entre l'esthétique de la rudesse et celle de la douceur ; entre la férocité et l'élégance des mots. Les procédés d'énonciation jouent un rôle primordial dans l'intensité des écritures de violence.

Au-delà du lexique et du traitement de la langue, le positionnement esthétique et la modalisation sont rapportés principalement par les figures de pensée. Nous suivrons donc le même parcours que nous avons déjà esquissé, celui qui part des expressions saturées vers les formes plus épurées, des effets d'accumulation hyperbolique vers l'atténuation, le moins-disant. Dans cette voie, nous pouvons reprendre et appliquer à notre étude, la différence que Michel Théron établit entre emphase et laconisme. Dans son traité sur le commentaire stylistique, l'auteur, en parlant de surenchère et raréfaction des signes, précise certains effets que nous retrouvons chez nos auteurs :

parfois on augmente le sens en développant le nombre des signes, parfois en les raréfiant. Parfois on pense l'augmenter en développant la caractérisation, parfois en la diminuant. Parfois on choisit l'emphase, la répétition et la paraphrase, parfois au contraire le laconisme, la réticence. C'est le seul choix de base de l'expression. Ou bien on alourdit, ou on allège. Tantôt on précise, tantôt on suggère. Ou bien on parle haut et fort ou très bas, à la limite de la voix.⁴¹²

Pour les écritures de violence, nous observerons donc cette dynamique à travers deux principaux éléments qui donnent la mesure et de cette hypercaractérisation ou non. Il s'agira principalement de mots que les écrivains utilisent pour désigner les maux de la société (relevant d'une situation de violence) mais également de la façon dont le corps est traité.

Pour saisir la portée de ces changements, il nous paraît utile de nous intéresser au champ lexical de la violence qui, en raison de sa complexité, est très étendu. Contrairement à ce que suggèrent certaines études, il ne saurait se limiter aux déductions sur la base de l'étymologie. Celle-ci n'éclaire qu'une infime partie de son large domaine. Le recours à la sémasiologie risquerait de résumer ce vaste champ aux simples dérivés du mot violence, sans pour autant impliquer son dynamisme intrinsèque. Nous pouvons le voir avec Jean-Michel Messiaen,⁴¹³ qui regroupe, par le prisme sémasiologique, le champ lexical autour des mots qui entretiennent avant tout un lien dérivatif avec le mot violence. Le problème de ce type d'approche est de cantonner la violence à une réalité totalement abstraite alors que dans la

⁴¹² THÉRON, M. (1992). *Réussir le commentaire stylistique*. Paris: Ellipses. p. 34.

⁴¹³ MESSIAEN, J.-M. (1998). « Violence et son réseau lexical (1600-1800): prémisses sémasiologiques. » Dans M. DEBAISIEUX, & G. VERDIER (Eds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*. [Travaux du IX^e colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque] (SATOR), Milwaukee-Madison (pp. 33-41). Tübingen.

fiction, elle nous est rendue accessible dans sa matérialité, et sa mise en œuvre. La fiction n'entend pas discuter de la violence, mais montrer comment elle se développe dans le microcosme textuel. Partant, le champ lexical comporte des ramifications spécifiques dictées par le positionnement sur notre schéma d'analyse. Que l'on l'aborde du point de vue des bourreaux, il sera celui de la *force*, de la *puissance*, la *destruction* ; pour ce qui est des victimes, nous aurons à faire à un univers du *détruit*, de l'*humiliation*, l'*injustice*, la *peur*, l'*effroi*, la *faiblesse*, parfois la *vengeance* et enfin en axant sur l'interaction ou les effets, nous serons sur le registre de l'*horreur*, la *cruauté*, la *truculence*, etc.

Désigner le mal

La première dimension de l'écriture de la violence est de pouvoir la nommer. Dans ce domaine, il est souvent question de l'indicible et de l'innommable. Ces deux notions sont presque synonymes de violence et contribuent à renforcer les difficiles relations entre violence, langage et représentation. Désigner une situation de violence suppose donc que les mots entrent d'une manière ou d'une autre dans le champ lexical de la violence. Cela sous-entend que, de prime abord, par le simple biais des mots que l'on pose sur ces situations, le lecteur puisse les reconnaître comme faisant partie d'une dynamique de violence. Débutons par Sony Labou Tansi.

Des quatre auteurs à l'étude, Sony Labou Tansi est celui dont le champ lexical est de façon explicite aux prises directes avec l'univers de la violence. Romuald Fonkoua⁴¹⁴ rappelle d'ailleurs l'attachement [et peut-être la confiance] que Sony avait à l'égard des mots tout au long de sa carrière et tout particulièrement les mots pour dire ce fameux indicible qu'il a tenté de décortiquer. En effet, son vocabulaire fait la part belle à la force, la destruction, et à la brutalité. Les deux romans offrent la possibilité de mesurer la rudesse de la langue, mais le poème de Jean-Oscar, empreint d'un lyrisme brut et sauvage est un des meilleurs exemples, parce que cette étrange déclaration d'amour renferme tous les pans de la violence :

tendre piège de chair/ Tendre soleil d'entrailles/ Quand viendras-tu/ Disperser mon cœur/
 Quand viendras-tu/ Immense sang de poudre/ Au fond de mon mâle rêve/ Ah ! moi que tu vois/
 Moi que tu broies/ J'ai une vie un corps/ Faits comme les cordes/ De ton vagin/ J'abattrais tous
 les mots, tous les soleils/ Dans ce ciel de folie/ Amer comme cette peur/ qui pousse nos cœurs/

⁴¹⁴ FONKOUA, R. (2007). « Mal de mots, mots du mal: Sony Labou Tansi et la maladie. » Après avoir évoqué l'admiration de l'auteur de la *Vie et demie* aux écrivains comme Henry Miller et Garcia Marquez, Fonkoua cite cet extrait de la correspondance entre Sony et Sylvain Bemba : En tant qu'écrivain, mon travail consiste à nommer. Nommer la peur, nommer la honte, nommer m'espoir pourquoi pas ? Et je crois que dans tout ce que j'ai écrit, j'ai nommé. J'ai eu trois paroles : la parole poétique, la parole romanesque, et malheureusement, je dois appeler l'indicible. L'indicible chez moi est dans le titre [...] L'indicible amorce le dicible. p. 271.

Au premier cri... (*Vdm*, p. 126-7)

Certes, cette poésie exploite, comme la littérature romantique, le thème de l'amoureux captif, de la souffrance amoureuse, mais elle est par ailleurs très édifiante, en ce qu'elle fournit des informations très claires sur l'agencement lexical autour de la violence. Nous retrouvons dans ce court passage les points importants d'une dynamique destructrice : la puissance du bourreau, la détresse de la victime et l'horreur de l'interaction. Derrière les mots « disperser et abattre », « chair et entrailles » et « broyer » se décline toute la rage de nommer et l'âpreté du vocabulaire sonyen.

Il en résulte alors que le texte de Sony est littéralement en feu et à sang et même les expressions métaphoriques ont la fonction de rapprocher le plus possible le mot d'une idée de violence. En préférant « gifle intérieure » pour acte sexuel, « fatiguer les chiffres » pour détournement de fonds ou corruption, l'auteur évite la neutralité des expressions communes pour « faire dire à la réalité, ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens [...] ce qu'elle risquer de passer volontairement sous silence. »⁴¹⁵ Puisque le fait de nommer est associé à la mémoire et au souvenir, l'écrivain veut donc la formule la plus évocatrice, la plus minutieuse. En plus de la justesse, l'expression doit faire ressortir l'impression et le sentiment, ce qui oblige à lier dans le même énoncé le logos et le pathos. Dans l'écriture de la violence, cela débouche sur la composition de l'extrême, sur le déchainement. Dans *La vie et demie*, rendant compte de l'action de l'armée dans le quartier de Chaïdana, le narrateur emploie des mots d'une extrême violence :

Il y eu un grand carnage [...] L'armée dut faire d'une pierre deux coups : les chars n'eurent aucun mal à marcher sur le pisé humain de Moando ; quelques jours après le passage des chars, Moando était devenu le quartier des mouches et des chiens. Il n'y eut aucun ramassage puisque les chars étaient passés au petit matin et avaient fait une boue inhumaine de tous les habitants. (p. 45) [je souligne]

Tout évoque puissance, destruction, décomposition, métamorphose et disparition. En plus de la focalisation globale sur la situation de violence, l'auteur corse sa présentation par un univers lexical intentionnellement exubérant. Le renforcement de cette esthétique de la cruauté, nous vient justement de ce que l'auteur en multiplie les signes d'une part et aussi de l'hypercaractérisation de l'événement violent. La mise à mort de Martial par le Guide Providentiel, tout comme celle d'Estina Benta, sont des fragments d'anthologie en ce qui concerne l'écriture de la violence et cette esthétique de la cruauté. Elles sont d'ailleurs

⁴¹⁵ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* : Avertissement.

relativement⁴¹⁶ similaires dans leur structure, on y retrouve les mêmes nœuds, la férocité du bourreau, les supplications des victimes, les injures que nous avons évoquées, la performance du geste et surtout un drame de sang. La description que fait l'auteur de la dissection de Martial est si précise, si vive qu'elle ne manque pas de soulever l'horreur et témoigne du peu de considération que l'on accorde à la victime. Sur le bien insultant *loque-père* s'ajoutent avec encore plus de force, des mots tous aussi dédaigneux. Voici quelques passages dans lesquels la précision anatomique est mise au service de l'horreur :

le Guide Providentiel lui ouvrit le ventre du plexus à l'aine comme on ouvre une chemise à fermeture éclair, les tripes pendaient, saignées à blanc (p. 12) [...] La loque-père fut bientôt coupée en deux à la hauteur du nombril, les tripes tombèrent avec le bas du corps, le haut du corps restait là, flottant dans l'air amer, avec la bouche saccagée (p. 14) [...] Il versa le contenu du verre dans la bouche ouverte de la loque-père, le liquide traversa la gorge, sortit par le trou du couteau, coula le long du torse nu vint se mêler aux torchons de viande déchiquetée avant de s'égoutter comme un faux sang (p. 15) [...] Le Guide Providentiel se fâcha pour de bon, avec son sabre aux reflets d'or il se mit à tailler à coups aveugles le haut du corps de la loque-père, il démantela le thorax, puis les épaules, le cou, la tête ; bientôt il ne restait plus qu'une folle touffe de cheveux flottant dans le vide amer, les morceaux taillés formaient au sol une sorte de termitière, le Guide Providentiel les dispersa à grands coups de pied désordonnés avant d'arracher la touffe de cheveux de son invisible suspension...(p. 16)

L'expression de la violence est, nous l'avons déjà mentionné, paroxystique chez Sony Labou Tansi. Cependant, chez les autres auteurs, ce qui attire l'attention en premier, et par contraste avec l'univers sonyen, c'est que l'univers lexical des romans est parfois éloigné du champ de la violence, même s'il est fait référence à un événement violent. La rudesse que nous avons perçue dans la poésie de Jean Oscar ou celle contenue dans la lettre que « la fille effrontée de Larmanso Kongo » (*S.S.* p. 48) laisse au prêtre avant son exil vers la terre de la honte, une lettre dont on dit que seul le diable pouvait l'avoir dictée, cèdent le pas à la neutralité la plus déconcertante. La litanie des mots que Sony met dans la bouche des gens de Martial et des habitants de Valancia pour décrier et démasquer la violence des guides, le pouvoir totalitaire de Nsanga Norda, les guerres, les exactions et toute sorte de maux, semblent disparaître au profit d'un discours presque sans relief. Il faut remarquer que les « guides » sont les premiers à imposer des formes moins percutantes; ils font remplacer «fesse» par « "la chose-là" ou tout simplement "la chose" », les mots «enfer» et «douleur» sont prohibés (*Vdm*, 135). Même si dans le roman «la chose-là» est déjà négativement connoté (acte sexuel), tout vise à intégrer dans la situation de violence une parole neutre et des tournures sans grande expressivité. C'est ce qui advient dans *La polka*. Les habitants de St-Dallas voient progressivement tous les mots vifs se dérober pour ne conserver qu'une

⁴¹⁶ Dans *Lorsa Lopez*, nous avons une spécification narrative sur laquelle nous reviendrons.

tournure sans histoire et sans contenu. C'est ainsi que fait irruption dans les usages le mot « événement qui n'avait jamais servi, même pas à désigner le carnaval, seul repère temporel de St-Dallas. » (p. 47) Ce mot n'est pas seulement neutre et vierge, il est aussi ambigu ; dans le langage courant il sert à désigner le meilleur comme le pire, mais hors de tout contexte, comme c'est le cas dans le roman, il installe une distance entre la référence et le discours. C'est donc cette "froide neutralité" qui s'applique à tout ce qui se rapporte explicitement à la violence et au conflit :

d'article en article, à la fréquence d'un dossier hebdomadaire, *La Nouvelle Marche* n'a cessé de parler depuis un an de poudrière, d'assaut décisif, d'embuscade, de bataille rangée, pour finir par ne retenir de tout ce remue-ménage que le mot événement. Un mot qui va faire manchette bien étalée en première page, va entrer à la radio, va sous-titrer des images de télévision, sans perturber les conversations qui se poursuivent au Bar M dans le mépris des gros titres... (p. 45)

A la prolixité succèdent la parole tout en mesure et surtout le mot unique, une sorte de formule creuse et lourde qui fige et phagocyte tout discours.

St-Dallas s'est retrouvée hagarde, peu habituée aux murmures auxquels s'est réduite toute parole, à la rareté des mots pour dire comment ça va, depuis que le mot événement a pris en prédateur sa place illimitée dans la langue et les pensées de tous, s'est substitué aux paquets de phrases qui ont fait bavarder joyeusement St-Dallas. (p. 63)

Les mots sont littéralement asphyxiés et réduits jusqu'à ne devenir que vague formule euphémique, avant d'être dévorés aussi à leur tour par la violence. Nous avons mis en relation l'explosion de la terreur et la disparition des mots. Dans *La polka*, c'est l'image même de la violence (celle de la guerre) qui dévore et détruit tout sur son passage, jusqu'à la parole. La chose du « Dieu Guettant sans voix, ni peau et sans odeur » suit cette progression de l'extérieur, vers le plus intime en se nourrissant de ces victimes:

elle prend des formes et des forces. Elle vole l'écorce quand l'arbre est mal et craque. Elle vole le plumage de l'oiseau et la peau de serpent et les crocs de crocodile papa. Moyennant quoi Elle s'équipe d'une peau odorante ; et pour se lancer dans la vie Elle boit tout le sang du dedans des bêtes surprises dans les collets. Alors La voilà courir, désirer manger. Elle se forge tunique et chapeau dur avec plaques de fer et clous rouillés. Elle se parfume à la pisse de musaraigne et La voilà courir encore, bondir même, faire coquetterie, désirer cul et pardessus tout la parole. Elle arrive dans la nuit des petits et leur vole la voix. Elle arrive jusque dans le rêve des grands, armée de fer et de feu. Elle ferraille à bout de souffle, crachant la mort par les nasaux, et c'est toi qui cours mais tu vois bien que tu piétines tandis que se rapproche en gros plan son képi de fer. (Polka, p. 56)

C'est dans le même mouvement que la violence occupe les esprits et supprime les mots pour s'imposer comme la seule réalité tangible mais innommable, visible et intraduisible. Edgar Fall aboutit à ce même constat puisqu'il n'arrive pas à photographier ce que son œil a vu. Cette difficulté à dire et à transcrire ce qu'il identifie par « quelque chose à

la naissance des épouvantements, un augure de désert, fascinant par la légèreté avec laquelle elle épouse la résignation des hommes. » (*Fabrique*, p. 105) Face à cette indicibilité, les mots ne sont que « simulacres et leurres. » (p. 110) C'est alors que s'inventent de nouveaux détours ; le texte échafaude d'autres paroles, des tournures qui n'accusent, ni affligent. Ainsi « on évite le mot disparition comme on a tenté d'éviter celui d'événement. On ne dit pas disparu, on ne dit plus absent. On dit "à côté". Comme pour désigner un au-delà de la disparition toujours accessible » (*Polka*, p. 63). Il en est de même dans le deuxième roman où l'on préfère dire « on l'a sorti » pour désigner les rafles qu'accomplissent des agents spécialement entraînés à dissimuler les preuves de violence. (p. 159)

Là où le petit peuple sursaturait et détournait les actions du Guide et de ses Forces spéciales par des mots hostiles et véhéments (l'enfer, le ministère de sa Toute-Grasse-Hernie, etc.), les métaphores de la souffrance et de la colère sont complètement évincées comme si subitement les mots avaient du mal à traduire en langue « un message qui a pris forme dans le cerveau [...] dont les neurones portent encore la trace secrète. » (*Fabrique*, p. 202) Face à ce manque, seules les expressions uniques suffisamment générales et imprécises sont permises : dossier désigne une machine faite de « mort, d'écartèlement, de fuite, de disparition et de déréliction proprement physique. » (p. 120) Tout s'écrit en détour et circonvolution comme si l'auteur voulait recréer une rondeur à la langue. Baignant dans l'univers de l'enfance, certains récits de violence dans la *Fabrique de cérémonies* sont presque saisis avec la naïveté et les mots innocents du jeune Edgar Fall. C'est par exemple cette scène de pendaison publique que le narrateur livre de la manière suivante :

les corps se raccourcissaient comme sous l'effet subit d'un affaissement de terrain, poteau et corps descendant d'un cran, et la mort ne semblait pas provenir des balles, mais de quelque chose d'autre qui aspirait soudain par en dessous la substance pondérable de ces corps attachés.
(p. 123)

Chez Théo Ananissoh, le lecteur n'est jamais en contact avec la réalité de la violence. L'écrivain a recours à nombreuses expressions vagues en s'appuyant sur des figures comme la litote, l'euphémisme et parfois la métonymie. Comme dans la *Polka*, il est question des événements qui se seraient déroulés au cours d'une période bien trouble sur laquelle le récit ne livre pas toutes les lumières. Un des personnages confie au narrateur les souffrances qu'il a rencontrées durant cette période.

J'ai de la chance. Pendant les événements mes anciens collègues douaniers ont beaucoup souffert.

- De quoi ? [...]

À cause de l'uniforme ! Pendant un an (il agita l'index), tout ce qui était uniforme était pourchassé, parfois même tué ! Deux de mes anciens collègues ont trouvé la mort ici, à Lisahohé. (Lisahohé, p. 41. Je souligne)

Dans cet échange, outre le fait que le mot « évènements » vient court-circuiter une atmosphère dramatique sur laquelle le témoin ne veut pas s'étendre longuement, si ce n'est pour en donner une durée, nous y voyons toute la réticence, toute l'atténuation que l'auteur met dans l'expression de la violence. Les victimes sont désignées par un seul détail, l'uniforme. Ce qui laisse penser qu'il s'agit principalement des militaires et à travers eux, c'est tout le fonctionnement de l'Etat qui est visé. Le militaire étant le bras de la répression et le soutien du pouvoir ; s'en prendre ainsi à l'uniforme suggère bien que le pays était sens dessus dessous et surtout que les maîtres n'avaient plus d'autorité sur le cours des évènements. D'autres indications furtives sont fournies au cours du récit, mais elles restent elliptiques ou tout simplement d'une superficialité confondante : « pendant cette période qui a duré un an, tous ces gens [les maitres] avaient peur ; ils ne se montraient plus ou avaient fui. C'est dur à croire mais c'est vrai. Les policiers par exemple ne sortaient plus en uniforme, on a même mis le feu au commissariat... » (Lisahohé, p. 77)

Evènements est donc synonyme de dysfonctionnement complète du pays, d'une révolution avortée. Mais le mot révolution n'apparaît qu'une seule fois dans le texte et dans la bouche de Djimongou, le secrétaire de la police également proche du pouvoir. Sa lecture de la situation est bien au désavantage de ceux qui se sont soulevés, les faisant passer pour une bande déstructurée qui paralysait volontairement tout le pays : « pendant cette année de prétendue révolution, ce fut le chaos. Rien ne marchait. Tu m'entends ? Rien. Un pays entier qui refuse de travailler, plus d'école, plus d'administration, rien ! » (Lisahohé, p. 89)

Dans le but de récuser les mots qui accusent, Jupitzer se présente comme un organe de la loi. Par un simple jeu de mots, il érige son acte meurtrier en action de justice : il réfute le terme « assassinat » pour le remplacer par « exécution » et « légitime défense » (Un reptile, p. 94).

Ces exemples montrent les enjeux lexicaux dans l'écriture de la violence. Ils indiquent les divers degrés d'investissement et les rapports que les auteurs entretiennent avec le sujet et la manière dont ils cherchent à attirer l'attention du lecteur. Il y a une forte dimension perlocutoire dans ces substitutions et ses raboutages. Les variations sont aussi perceptibles dans la façon dont les différents auteurs traitent et décrivent les corps.

Le corps au cœur des écritures de violence.

Dans le *Corps du héros*,⁴¹⁷ Francis Berthelot revient sur les différentes fonctions que remplit un corps dans l'univers romanesque. Il parle notamment du « corps thématique » qui crée une tension dans le roman ; nous en avons des illustrations dans les écritures de la violence. En effet, il est un des principaux points d'ancrage dans la prise en compte de la violence. Le rapport entre ces deux paradigmes fait l'objet de plusieurs études en sciences humaines. Des séminaires et colloques transdisciplinaires exploitent la thématique du corps dans l'expression et le développement de la violence. Ces questionnements prennent même des orientations spécifiques lorsqu'ils s'intéressent à la question raciale, ou comme c'est le cas ces dernières années au genre.⁴¹⁸ Actuellement on s'interroge aussi sur la place des corps dans les sociétés modernes alors que le « matraquage »⁴¹⁹ publicitaire fabrique un idéal de beauté. Sur toutes ces questions et bien d'autres encore, on peut se référer avec intérêt à *Coloris Corpus*, un document essentiel qui interroge les habitudes sociétales vis-à-vis du corps et de la couleur.⁴²⁰

Cependant, toute cette réflexion autour de la violence faite au corps révèle aussi les ambiguïtés qui lui sont liées. En effet, il y a peut-être à son sujet, une violence fondamentale qui est celle de distancier le corps de l'Humain. Les traditions anthropologiques et religieuses tendent de le réduire à une simple enveloppe insinuant par la même occasion que l'essentiel de l'humain se trouve dans son âme et son esprit. Étant la partie de l'homme la moins importante, il est considéré comme un objet ; la chosification de l'Homme est en quelque sorte une excessive mise en exergue de son corps. L'expression « vendre son corps » que l'on emploie pour désigner la prostitution est suffisamment éloquente. Dans la même veine, les évangiles recommandent par exemple de ne pas craindre ce qui tue le corps mais plutôt ce qui fait périr l'âme.⁴²¹

⁴¹⁷ BERTHELOT, F. (1997). *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*. Paris: Nathan.

⁴¹⁸ Voir le dossier des *Cahiers du genre* n°35 qui s'interdit de prendre la question des violences de façon globale et l'envisage selon « les différences entre les hommes et les femmes ».

⁴¹⁹ Le mot n'est pas gratuit dans le contexte de violence.

⁴²⁰ ALBERT, J.-P., ANDRIEU, B., BLANCHARD, P., BOËTSCH, G., & CHEVÉ, D. (Eds) (2008). *Coloris Corpus*. Paris: CNRS ÉDITIONS. [On lira tout particulièrement la partie IV, sous la direction de Pascal Blanchard, qui explore différents ressorts de la discrimination raciale.

⁴²¹ Bible, Evangile selon Saint Mathieu, 10 :28.

Mais paradoxalement, les sociétés (anciennes, comme modernes) vouent un culte au corps et à la beauté. Toujours à la recherche de plus de perfection, on n'hésite plus à le modeler selon ses envies sans pour autant que cela ne paraissent pour de la violence mais relevant plutôt de l'acte médical ou du bien-être. Nous retrouvons cette importance ambivalente dans les écritures de la violence. Le corps y occupe un espace allant du sublime au grotesque et parfois réunissant ces deux aspects.

Du corps supplicié, maltraité, figé, méconnaissable au corps disparu tout indique avec force ce que Michel Porret appelle les « nouveaux standards de l'esthétisme contemporain [qui] par l'excessive violence faite au corps, réactualise dans un mode aseptisé [...] les incarnations de la bestialité qui sommeille dans l'individu. »⁴²² Dans ses romans, Sony Labou Tansi fait montre d'une certaine détestation du corps qui n'est que "chair", "viandé", "loque". Chaïdana ne lui reconnaît qu'absurdité et vilénie : « le corps est absurde, dit-elle en se rhabillant. Le corps est un vilain combat, une vilaine bagarre » (*Vdm*, p. 43) Dans la même logique, les gens de Nsanga Norda qui sont incapable de réfléchir, n'auraient qu'un corps juste bon à faire la fête comme le souligne Fartamio Andra : « le corps est fait pour la fête, l'âme est faite pour la réflexion : les gens de Nsanga-Norda n'ont que le corps, l'âme connaissent pas. » (*S.S.*, p. 130)

Mais malgré cette réalité prégnante, Sony Labou Tansi semble lui donner une importance qui dépasse ses propres limites. En même temps qu'il le détruit souvent de manière atroce, il lui attribue de grands pouvoirs et notamment celui de se souvenir. Chaïdana, Félix le tropical et Jean Calcium, tous n'ont de cesse de le répéter. Et après le cataclysme final, après toutes les interdictions le « corps se souvient » encore. (*Vdm*, p. 191) Ainsi, le corps n'est pas un simple atour, mais il est aussi territoire, espace identitaire bref un enjeu majeur de l'écriture fictionnelle de la violence. Lydie Moudileno souligne l'importance du corps dans le roman africain d'après les indépendances. Elle indique particulièrement qu'il traduit les transformations des esthétiques romanesques et de la situation politique du continent. La mise à mal de l'intégrité du corps entre en échos avec la destruction sociale ; le corps du personnage devient ainsi le symbole de toute une société qui se débat contre l'agresseur :

la représentation du corps dans les années quatre-vingt déplace la dualité colonisé/ colonisateur pour mettre en scène, à travers des métaphores nouvelles, une lutte physique entre deux corps africains ; celui, obscène et ubuesque, du corps autocratique, et celui, martyrisé et rebelle, du corps populaire dont le héros se fait l'incarnation. Entre le corps de l'autocrate qui dit la démesure et le démembrement de l'humain, et le corps du héros qui réaffirme l'humain par une

⁴²² PORRET, M. (1998). « Le corps et ses enjeux. » Dans *Le corps violenté : du geste à la parole* (pp. 7-35). Genève: Droz. p. 23.

corporéité à laquelle la fiction redonne totalité et dignité, s'annonce une des problématiques cruciales du début des années quatre-vingt, à savoir, le conflit entre les forces de la négation de l'humain et les tentatives de re-membrement du corps social en souffrance.⁴²³

La présence du corps dans les récits de violence recèle une dimension de lutte. Le corps chez Sony Labou Tansi a quelque chose de farouche. Il ne s'agit pas seulement des corps difformes et monstrueux qui suscitent une forme de répulsion, il n'est pas seulement question d'hideux bourreaux dont l'apparence figure leurs états intérieurs mais aussi toutes les beautés formelles des femmes. De Chaïdana, à la bien nommée Belle des belles qui met les foules en émoi en se déshabillant en public, en passant par Estina Benta dont le vrai nom a été oublié pour être remplacé par « chair de rêve ou chair de fête » (S.S. p. 42) « filles du diable » de Sarngata Nola (p. 59), il y a un danger présent. La description de Chaïdana aux gros cheveux montre justement ce caractère menaçant même dans la beauté :

trente ans. Elle devait avoir trente ans. Trente ans de corps. Mais un corps de vingt ans. un sang fougueux, farouche, prenant. Le corps semblait déborder par endroits dans des formes crues, et l'harmonie des traits, dans la féroce rondeur des lignes. Les seins techniquement fermés, le menton sensuel, brutal, fauve. C'était en gros une fête –la fête des traits, sous la tempête des lignes.

La Polka dans le roman éponyme, a aussi ces beautés cruelles. Son rapports aux hommes n'est pas exempt de danger : « Et quand lui ai venu l'âge de faire tomber les hommes, certains ont frôlé la folie, d'autres la mort nette rien qu'à la voir marcher. Et Pape Solo a plusieurs fois connu la panique en la voyant s'approcher dangereusement. » (*Polka*, p.128)

Cependant et différemment de ce que l'on observe ici, chez Sony la présence d'un corps inaugure l'écriture de la violence, une entrée dans le domaine de la destruction. Ce n'est pas étonnant que Chaïdana rentre dans sa nouvelle guerre comme sa mère avant elle en usant de son corps. Elle le revendique haut et fort :

j'irai, et je prendrai la ville. Ce corps a traversé des mondes, des pays, des vies, des temps. [...] le plus douloureux. Le plus sale. Et c'est avec lui que je prendrai la ville. Il faut travailler avec les moyens que la bâtardise vous a mis dans les mains. (*Vdm*, p. 106)

On comprend mieux pourquoi les écrits de Sony nous montrent une espèce d'acharnement sur les corps et leur destruction. Dans les symboles, un corps souffrant, un corps supplicié est une menace démantelée, voire anéantie. C'est sûrement le cas dans la tête du guide et de Lorsa Lopez qui trucident leurs victimes ; il faut s'assurer de la disparition du corps pour espérer s'arrêter la guerre ; un corps mort juggle la lutte et signe le triomphe de la

⁴²³ MOUDILENO, L. (2003). *Littérature africaine francophone des années 1980 et 1990*. pp. 57-8.

violence. Mais l'écrivain, pour mettre en échec ce raisonnement, dissocie certains corps des luttes dans lesquelles ils sont impliqués. C'est ainsi que Martial en état de loque (c'est-à-dire, qu'il n'est plus tout à fait un corps) continue à tourmenter les guides et réclamer les libertés auxquelles le peuple a droit. Estina Bronzario laisse entendre que le combat pour l'honneur reprendrait une fois qu'elle sera morte. Son corps se transmuerait, prendrait une forme divine : « on est partout chez le meurtre. Ils croient résoudre les problèmes de la Côte en me tuant ; ils se trompent. Je suis plus dure morte que vivante. Ils vont très vite s'en rendre compte : vivante on me négocie, mais morte je serai Dieu. » (SS, p. 102)

Corps massacré, supplicié, souffrant, l'écriture de la violence de Sony met en avance cette présence permanente voir inquiétante. La violence ne peut ni se penser, ni s'écrire sans cette corporéité déclinée du formel à l'informe, du vivant à la matière inerte. La violence absolue tient du corps littéralement abimé, un corps qui a perdu toute forme humaine. Avant d'être emmené devant le Guide, le docteur Tchitchialia a perdu ses orteils dans la chambre de torture et

n'avait [plus] que d'audacieux lambeaux à la place des lèvres et, à celle des oreilles des vastes parenthèses de sang mort, les yeux avaient disparu dans le boursoufflement excessif du visage [...]. On se demandait comment une vie pouvait s'entêter à rester au fond d'une épave que même la forme humaine avait fui. (Vdm, p. 36-7)

Avec Kossi Efoui, nous évoluons vers une présence fantomatique du corps, voire une disparition pure et simple. Du corps présent, ostensible dans toutes ses nuances, nous en arrivons à son absence, ou au « corps manquant » qui, dans l'analyse de Berthelot, est « ressenti de façon négative. »⁴²⁴ Cette absence est le symbole et l'expression même des violences. Les cas de disparitions deviennent alors des marques de la plus extrême d'entre elles. Dans un article sur les survivants et les disparus, Bernard Mouralis abonde dans le même sens. Il soulève une question qui, de la façon dont elle est posée, amorce une rupture dans les « traditionnelles » écritures de la violence. En effet, nous remarquons que dans certains romans, la violence est difficilement repérable pour la simple raison que ceux sur qui elle s'exerce sont absents. D'où l'interrogation suivante : « Mais que se passe-t-il lorsque la violence ne dit pas véritablement son nom, lorsqu'elle s'exerce sans qu'il soit possible de connaître exactement ce qu'elle fait aux corps parce que ces corps disparaissent et que les morts demeurent sans sépulture ? »⁴²⁵

⁴²⁴ BERTHELOT, F. (1997) *Le corps du héros*, p. 18.

⁴²⁵ MOURALIS, B. (2002, juillet - septembre). « Les disparus et les survivants. » *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*. N° 148. *Penser la violence.*, pp. 10-17. p. 13.

La question de la disparition ici, est soulevée dans son rapport à l'écriture de la violence. Comme les textes nous le suggèrent, la disparition déstructure complètement le schéma de violence. Elle suscite un entre-deux dans lequel les identités cessent d'être opérantes. En effet, en cas d'absence de la victime, le schéma reste en suspens et le disparu est susceptible de faire son apparition dans le récit, à n'importe quel moment. C'est cette vision de la disparition que les auteurs radicalisent. Si l'on ne peut remarquer une ascendance à cette pratique (rappelée par Mouralis), elle n'a jamais été à ce point si présente. C'est ce que donne à voir notamment les trames de la *Polka* et de *Port-Mélo*. Elles se construisent sur des quêtes en instance. Puisqu'un *disparu* n'est pas un *mort*, puisqu'il est "à côté", il continue à occuper l'espace du récit en tant que *figure*, et voix.

C'est ainsi que Manuel a disparu de *Port-Mélo*, l'on assiste même à son auto dénonciation, on le voit se rendre à la police qui le recherche (p. 55) mais l'on entend toujours sa voix qui poursuit le décompte des morts. Alors que Joséphine continue à chercher son corps en vain, au dépotoir en compagnie du croque-mort, il y a toujours une voix qui répond aux sollicitations et une force qui note les nouveaux corps. Les dernières lignes du roman confirment l'étrangeté du disparu, il n'est plus corps mais simple silhouette, être indéfinissable que l'on aperçoit au loin. (p. 179) Dans *La Polka* de Kossi, il est aussi question d'un itinéraire sur les traces de deux disparus : Iléo Para et Nahéma. Le narrateur commence par poster à leur intention un message de retrouvailles à la radio. Mais cette rencontre tant souhaitée n'a pas lieu, à la place, le roman se charge de leur donner vie et corps. Le difficile travail de deuil ne devient possible qu'après la découverte du corps de Nahéma. Comme Manuel, Pape Solo a un cahier qui attrape les événements et qui réintègre les disparus dans leur statut de victime. C'est ce qu'a fait Pape Solo en annonçant la mort de la jeune femme : « *Nahéma do Nascimento dite la Polka, retrouvée pendue, identifiée rendue à sa famille.* » (Polka, p. 116) Les circonstances de la mort restent bien curieuses mais ce "retour" du corps remet en place le schéma de violence : en matérialisant la mort, la violence est actualisée et le travail de deuil qui est aussi celui de rechercher les coupables peut avoir lieu.

A ce niveau, il convient de signaler qu'il y a deux types de disparitions, il y a celle qui appelle une attente, un espoir de retour (très présente chez Sony Labou Tansi à travers des personnages comme Monsieur L'abbé) ou une disparition qui, chez Kossi Efoui ou dans *Port-Mélo*, est synonyme de mort. Dans ce cas, le mort ne recouvre pas son identité. Les corps de *Port-Mélo* appartiennent à cette dernière catégorie. Personne, ne peut véritablement savoir à qui ils appartiennent : ils sont de vulgaires et anonymes objets flottants. Le cahier de Manuel

comprend des noms mais surtout des chiffres ; une sorte de numéro matricule qui vient effacer la véritable identité. Comme nous le verrons par la suite, le nom joue un rôle fondamental dans l'expression de la violence, puisqu'il définit l'identification et empêche la négation de l'être. C'est par lui que l'on accède à l'existence, sans nom on n'est personne. C'est peut-être là tout l'enseignement de la ruse d'Ulysse contre Polyphème.

La disparition entretient également des rapports étroits avec deux formes de langage dont nous avons montré l'intérêt dans les écritures de la violence : la rumeur et la propagande. À défaut de conclure à la mort, plusieurs mythologies sont invoquées. Déclarer une personne disparue plutôt que morte permet de lui inventer une autre vie. Jean Sans Cœur, en dissolvant les corps de ses frères les déclare *chaïdanisés* ; au cours de son opération, il parvient à éliminer plus d'un millier d'êtres humains. (*Vdm*, p. 155) Dans *Un reptile par habitant*, la disparition du corps de Katouka entraîne toutes sortes d'interprétations fumeuses avant que ne s'impose finalement la version officielle d'un coup d'État imminent et du danger qu'encourt la Nation. Des voyageurs, des trafiquants, des marchands qui arrivent à Lomé rapportent avoir vu Marie dans des villes différentes alors qu'elle a disparu depuis longtemps. Tout se passe comme si la mort ne pouvait pas opérer en l'absence des corps. Nous en concluons donc avec Bernard Mouralis que la pratique de la disparition

peut ainsi apparaître comme le stade suprême de la violence dans la mesure où elle correspond à une logique qui consiste à déposséder les victimes de leur identité, de leur nom, de supprimer à jamais le lien qui les unissait à la société, en rendant impossible pour les survivants le travail du deuil.⁴²⁶

De plus dans plusieurs romans, la disparition apparaît comme une machination orchestrée par les bourreaux pour impunément s'acharner sur leurs victimes. Elle remplace l'emprisonnement et se caractérise par une certaine radicalité dans les méthodes et dans sa finalité : le disparu ne revient quasiment jamais. La question du corps, de sa présence ou non est indissociable de celle du personnage. Nous ne pouvons traiter des corps sans pour autant en dire un mot sur « les propriétaires de ces corps ». Aussi après avoir démontré les fluctuations que ces disparitions imposent aux écritures de la violence, nous revenons à présent sur la question spécifique du personnage.

⁴²⁶ MOURALIS, B. (2002, juillet - septembre). Les disparus et les survivants. p. 15.

4.2. Quels personnages pour les écritures de violence ?

Archétypes, Figures et Personnages

S'intéresser aux personnages dans une étude qui traite de la violence peut se résumer à les identifier selon leur position sur le schéma initial que nous avons mis en place. Le sujet prédispose en effet à opposer deux groupes distincts, formés des bourreaux et des victimes, ceux qui sévissent contre ceux qui subissent ; d'en étudier les représentations, la psychologie et leurs comportements face à l'adversité. Une telle séparation rappellerait la matrice actancielle de Greimas qui semble très éloignée de l'étude du personnage en tant qu'entité indépendante de l'action qu'il mène. Avec l'approfondissement des études sur le personnage, il est désormais évident qu'en bon structuraliste, Greimas cherchait « moins à décrire les textes qu'à inventer une "grammaire" universelle applicable à tous les récits quels que fussent leurs genres et leur époque. »⁴²⁷ Tributaire d'une tradition qui remonte à l'Antiquité, le personnage n'a souvent été appréhendé que grâce aux actions qu'il accomplit dans un récit. Que l'on se réfère à Propp dont les fonctions le réduisaient à sa capacité à faire évoluer le conte vers un dénouement escompté ou à ses épigones structuralistes et partisans de l'immanence, le personnage ne pouvait avoir d'épaisseur, de cohérence que dans les limites que lui assignaient l'auteur et l'intrigue romanesque.

Les développements des méthodes d'analyse psychanalytique ont redonné de l'intérêt au personnage mais seulement en tant que simple prolongement de l'auteur. Aussi, leur étude dans les écritures de violence doit donc tirer profit des récentes évolutions des connaissances sur son fonctionnement dans la fiction, pour deux raisons au moins. Premièrement en raison de la complexité de la violence dans la fiction, et du fait qu'elle dépasse le simple cadre de l'action et deuxièmement, parce que, comme nous l'avons vu dans certains textes, l'écriture de la violence obéit à des principes que même les personnages ne maîtrisent. La destruction des identités chez Sony Labou Tansi, l'effritement du langage chez Kossi sont des effets induits de la violence qui pousse les personnages hors du cadre restreint de la matrice et des oppositions tranchées entre bourreaux et victimes. Aussi, nous intéresserons-nous aux approches interactives du personnage en le considérant comme un indice dans la dynamique générale de l'écriture.

⁴²⁷ ERMAN, M. (2006). *Poétique du personnage de roman*. Paris: Ellipses. p. 9.

Dans cette voie, nous nous rapportons à Philippe Hamon qui a, le premier, esquissé une théorie qui visait à sortir le personnage romanesque de son insignifiance et le considérer comme une entité signifiante et indépendante du récit. Dans un article qui est désormais une référence dans le domaine, Hamon revisite la notion de personnage en s'appuyant sur des théories de linguistique pour établir « le statut sémiologique du personnage. »⁴²⁸ Dans un argumentaire quelque peu sophistiqué mêlant les théories sur le signe linguistique à la sémantique, il aboutit à une typologie composée des personnages « référentiels, embrayeurs et anaphores ». Chaque type de personnage tisse un lien particulier, non pas avec le récit (cela est une évidence chez Hamon) mais avec le lecteur. Leur lisibilité dépend, pour les premiers, « directement du degré de participation du lecteur à [une] culture », les deuxièmes sont « les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués »⁴²⁹ et les derniers puisqu'ils reviennent tout au long du roman assurent une cohérence et une intelligibilité du texte. Ainsi, sans le proclamer ouvertement, Hamon fixe les bases du personnage entendu comme produit de l'interaction entre *un lecteur* et *un texte*. Comparée aux actants de Greimas,⁴³⁰ cette définition pragmatique est une bien plus intéressante perspective, d'autant plus qu'elle insiste non pas sur une fonction stable mais bien sur son identité mouvante allant du « personnage-signe » au « personnage-en-énoncé non littéraire » et enfin au « personnage-en-énoncé-littéraire. »⁴³¹

L'idée d'une « coopération littéraire » autour de la notion de personnage est au cœur même de *l'effet-personnage dans le roman*. Dans ce livre, Vincent Jouve précise et confirme que le personnage est en effet une représentation mentale ; c'est le lecteur, dans son rapport au texte, qui finit par accomplir et (par)achever son identité.

le lecteur, dit-il, a une part active dans la création des personnages : il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte –et même fortement présent –en tant que conscience percevante. Il joue, pour des figures romanesques, le rôle de témoin et d'adjuvant.⁴³²

Entité qui se formalise à la lecture, le personnage ne se comprend pas seulement à partir de ce qu'en dit le texte, mais il déborde l'étroit cadre du livre et de l'intrigue pour parler directement à l'encyclopédie du lecteur. C'est dans cette interaction que se développent des

⁴²⁸ HAMON, P. (1972, Mai). Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, n°6, pp. 86-110.

⁴²⁹ Ibidem, p. 95.

⁴³⁰ Greimas lui-même dans un article intitulé « les actants, les acteurs et les figures » reconnaissait en introduisant la notion de *véridiction* que le cadre de la structure actancielle était trop étroit pour présenter de façon raisonnée des récits dans lesquels les rôles actantiels étaient susceptibles de changer. Voir : GREIMAS, A. J. (1973). Les Actants, les Acteurs et les Figures. Dans C. CHABROL (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle* (pp. 161-176). Paris: Larousse.

⁴³¹ HAMON, P. Pour un statut sémiologique. p. 89.

⁴³² JOUVE, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: P.U.F. p. 39.

affinités entre lecteurs et personnages qui sont à la base de l'effet-personnage. Il s'opère alors une construction de sens qui repose en grande partie sur l'intertextualité. Vincent Jouve affirme donc que :

du point de vue du lecteur, en effet, la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif. S'il est donc exact que le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son expérience, cette matérialisation optique est corrigée par sa compétence intertextuelle. L'intertextualité du personnage est d'autant plus intéressante qu'elle a un champ d'action très large. Elle peut faire intervenir dans la représentation non seulement des personnages livresques (romanesques ou non), mais aussi des personnages fictifs non livresques (personnages de cinéma, par exemple), voire des personnages « réels », vivants ou non, appartenant au monde de référence du lecteur.⁴³³

Tel que Jouve présente l'effet-personnage, nous pouvons en retenir deux choses. Il y a tout d'abord la complexification qui n'est pas un défaut ici. La théorie permet en effet de lier ce que le personnage peut avoir de dénotatif à un ordre invisible difficilement perceptible de premier abord. Aussi faut-il recourir à la division tripartite proposée (persuasion, séduction, tentation) pour prendre toute la mesure de la construction du personnage par d'autres moyens que le signe. Dans les deux dernières stratégies, nous sommes effectivement bien loin du besoin informatif à proprement parler ce qui renforce le caractère composite (et peut-être aussi factice) du personnage de roman. La seconde chose, c'est que Jouve place sur le même pied d'égalité "personnage" et "figure", il en fait même des synonymes puisque pour lui, la figure romanesque est le personnage et inversement. Si la règle de la complexité du personnage est une des clefs pour en étudier fonctionnement dans les écritures de la violence (elle-même prise dans sa complexité), celles-ci entretiennent avec la figure un rapport bien particulier qui nous oblige à différencier les deux notions. Une précision s'avère donc indispensable.

Comme pour la plupart des bouleversements intervenus dans la littérature ces dernières années, il faut remonter à l'*Ère du soupçon*⁴³⁴ pour saisir la portée de ce qu'est devenue la notion de figure dans la fiction contemporaine. Elle est aussi le produit de la crise, une sorte instance résiduelle qui parfois se confond à un personnage mais n'en est pas un. Les travaux de Deleuze sur la peinture de Francis Bacon⁴³⁵ ont réussi à imposer en art et en littérature la notion de figure conçue comme l'opposé du représenté. Dans les romans, elle se

⁴³³ JOUVE, V. (1992). Pour une analyse de l'effet-personnage. *Littérature*, n°85. Forme, difforme, informe. pp. 103-111. p. 110.

⁴³⁴ SARRAUTE, N. (1987). *L'ère du soupçon : essais sur le roman*. Paris: Gallimard.

⁴³⁵ DELEUZE, G. (2013). *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris : Seuil.

traduit par une forte instabilité des personnages. Ces nombreuses variations la mettent parfois en concurrence avec les “véritables” personnages. Xavier Garnier en présente même une vision radicale en la prenant pour “l’antipersonnage dans le roman”. En effet, si l’on continue à envisager le personnage par rapport à un rôle, il n’est pas possible de le considérer comme une figure puisque de celle-ci « on n’attend pas qu’ [elle] joue un rôle, mais qu’ [elle] remplisse une fonction énergétique. »⁴³⁶ Mais avant d’en arriver à ses extrêmes, précisons que la figure s’est définie dans des rapports de proximité et de distance vis-à-vis du personnage et du lecteur ; en d’autres termes, c’est dans l’acte de lecture que ses deux instances se disjoignent. À ce sujet, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon font bien d’indiquer que, pour les études théâtrales, ce terme ne faisait pas partie de l’inventaire de Robert Abirached sur la crise du personnage. Ce qui sous-entend que son utilisation est relativement récente et qui explique du même coup que son sens soit encore flottant.

Si nous nous en tenons à la première définition qui relève plus du présupposé que de l’analyse, la figure désigne des « êtres de fiction qui échappent à l’emprise du mot “personnage”, [qui] en remettent en cause les présupposés ou les déjouent. »⁴³⁷ Cela, tout en confirmant un certain caractère sournois de la figure, semble au contraire ôter au personnage une identité narrative mouvante. La figure n’est en réalité antipersonnage que dans la mesure où le personnage est perçu uniquement par le prisme des présupposés qui l’accompagnent ; dans ce cas précis, ils seraient ou bien des actions à accomplir, ou bien une psychologie définie. Mais Philippe Hamon et surtout Vincent Jouve ont démontré que le personnage pouvait s’émanciper du récit et par conséquent, il y a lieu de le rapprocher de la figure sans pour autant qu’il perde son statut d’être de papier. Plus concrètement, le personnage peut en même temps être une figure, c’est-à-dire un principe mu par des forces internes du récit et conserver également sa part « d’être empirique à qui l’on prête vie »⁴³⁸ ou pour employer une formule barthienne « un lieu de passage (et de retour) de la figure. »⁴³⁹

Dans la fiction de la violence, les allers retours entre personnage et figure sont fréquents. Et les raisons de cette fluctuation sont à trouver dans le fait que bourreaux et victimes sont avant tout des archétypes, c’est-à-dire des catégories fixes et immuables, mais

⁴³⁶ GARNIER, X. (2001). *L’éclat de la figure. Etude sur l’antipersonnage de roman*. Bruxelles: Peter Lang. p. 16.

⁴³⁷ RYNGAERT, J.-P., & SERMON, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris: Éd. Théâtrales. p. 10.

⁴³⁸ ERMAN, M. *Poétique du personnage de roman*. p. 21.

⁴³⁹ BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil. p. 68.

qui, dans la construction des récits, ne sont pas clairement identifiables. Et en règle générale, si les ensembles (bourreaux/victimes) s'opposent, les personnages qui les composent ne sont pas si tranchés et sont même soumis à de perpétuels changements.

Ainsi, pour saisir les particularités des personnages dans les différentes écritures de violence, il nous faudrait saisir les liens qui existent entre le personnage, la figure et l'archétype. Il semble qu'en fonction des « consignes d'écriture » spécifiques à chaque écrivain, les équivalences ne soient pas simples à établir entre ces trois instances. Ceci nous oblige donc à voir dans ces écritures moins une présentation antagoniste entre les bourreaux et leurs victimes mais plutôt une tentative de recréer dans l'espace romanesque de nouvelles formes de violence et leur mode de mise en œuvre. C'est au travers des personnages et de leur inscription dans le schéma de violence que ces évolutions sont rendues visibles. En effet, il n'est pas anodin de remarquer qu'au fil des années disparaissent de la fiction africaine et même dans les écritures de violence, des figures comme celles du révolutionnaire ou du syndicaliste alors qu'émergent celles de l'orphelin ou de l'enfant-soldat. Ces nouvelles modalités nous renseignent sur les nouvelles perspectives sociales et narratives de la littérature africaine. Elles introduisent également de nouvelles formes d'écritures, de nouveaux types de roman, bref de nouvelles esthétiques. Ainsi, dans le parcours que nous proposons, nous commencerons par décrire les principaux archétypes de bourreaux et de victimes tout en veillant à relever les effets de neutralisation de ce binôme.

Archétype du bourreau.

La notion d'archétype est en grande partie tributaire des études du psychanalyste Carl Gustave Jung. Dans *L'homme et ses symboles*, il le [l'archétype] considère avant tout comme une représentation symbolique engendrée par des pulsions. Fantasmée ou non, elle se caractérise par son extrême instabilité qui pourtant ne l'affecte pas dans son fondement :

on croit souvent que le terme « archétype » désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ JUNG, C. G. (1992). *L'homme et ses symboles*. Paris: Robert Laffont. p. 67.

Dans une œuvre ultérieure, Jung précise sa pensée en désignant comme archétype les manifestations des instincts qui, parfois, se font au moyen d' « images symboliques. »⁴⁴¹ C'est à ce niveau que se lie l'archétype, la figure et le personnage. Si le premier conserve son schème fondamental, c'est qu'il est immuable et qu'il trouve dans les deux autres les moyens de se mouvoir. Les écritures de violence permettent de mieux percevoir cette dynamique, à travers les instances de bourreau et de victime. Intéressons-nous au premier.

De façon générale, le bourreau est le moteur de la violence dans la fiction. L'archétype du bourreau est donc celui qui comprend des personnages singuliers qui par leurs actes déclenchent un processus destructeur. Selon les âges du roman africain il s'est agi, dans les premiers textes par exemple, du capitaine de négriers, de l'agent colonial blanc et dans une moindre mesure du prêtre. Le point commun entre toutes ces figures, si nous pouvons nous risquer à en trouver un à ce stade de la présentation, est qu'elles ont toutes un lien étroit avec le pouvoir (politique, social, religieux). Après les Indépendances, rien ne change de façon radicale. L'archétype du bourreau reste globalement le même. La critique littéraire s'est employée à démontrer qu'il y avait eu une rupture tout simplement parce que le colon avait été remplacé par de « nouveaux maîtres » alors même qu'elle omettait de remarquer que l'écrivain conservait son attitude critique à l'endroit de l'homme de pouvoir. Un auteur comme Mongo Beti mettait autant de verve pour dénoncer les nouveaux régimes qu'il en avait mis pour s'élever contre les colons et Sony Labou Tansi, dans *La vie et demie*, ironise sur les relations entre les guides et les pays qui les fournissaient. Toujours est-il qu'il est apparu l'autocrate, le guide, le *Père de la Nation*, une véritable machine à fabriquer la désolation, la misère. Dans les romans que nous analysons, il semble que le principe du pouvoir (politique ou culturel) soit le plus à même de déterminer la place qu'occupe un personnage dans le schéma de violence en cas de doutes ou d'indétermination.

Sony Labou Tansi décrit le bourreau autocrate sous toutes les coutures. Cruel, inhumain et profondément charnel, le guide est avant tout l'image du bourreau complet. C'est un monstre solitaire qui n'a plus de vie à force d'en changer. Il a perdu son nom, ses parents, son histoire. Sans passé ni avenir, il est détestable et absolument « noir » et profondément laid. La correspondance entre le pouvoir et le monstre est si évidente que les autorités de Nsanga Norda craignent que Yogo Loboloto Yambi, le monstre « à la taille immonde de six

⁴⁴¹ JUNG, C. G. (1964). *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Denoël. « Ce que nous appelons "instinct" est une pulsion physiologique, perçue par les sens. Mais ces instincts se manifestent aussi par des fantômes, et souvent ils révèlent leur présence uniquement par des images symboliques. Ce sont ces manifestations que j'appelle des archétypes. » p. 118.

éléphants de Nsanga-Norda » ne puisse « aisément s'emparer du pouvoir et le confisquer pendant des siècles » (S.S. p. 18).

Selon un topos bien commun de la littérature, le guide (le mauvais) a un physique des plus disgracieux qu'il arbore comme un trophée. Le jour de ses noces avec Chaïdana, il découvre un « corps broussailleux comme celui d'un vieux gorille et [son] énorme machine de procréation taillée à la manière de celle des gens de son clan et boutonnant sous de vastes cicatrices artistiquement disposées en grappes géométriques. » (*Vdm*, p. 54-5). Le guide n'a rien d'avenant : son portrait physique dévoile un être difforme avec de « petits yeux semés au hasard du visage » (p. 15), ses long poils et ses nombreux appétits orgiaques de sexe ou de viande crue finissent de lui donner un caractère bestial. Il est, comme le pense Chaïdana, le « sommet de la laideur. » (p. 57) Son portrait moral n'est pas en reste : son parcours de vie est semé de tricherie, et de nombreux larcins. Avant de devenir Guide par le truchement d'un « fin piège constitutionnel » (p. 59), il s'est illustré comme voleur de bétail et n'est parvenu à échapper à la prison que grâce à un stratagème plein de cynisme. Son histoire personnelle qu'il noie dans ses nombreuses identités refait parfois surface :

le Guide Providentiel se rappelait sa vieille aventure, il y a vingt ans : on devait l'arrêter pour vol de bétail, il alla chercher son propre certificat de décès qui le tuait dans un incendie, l'apporta lui-même aux services de la police régionale, prit une nouvelle carte d'identité qui lui donna le nom d'Obramoussando Mbi. Quelques instants après, il lisait à haute voix le nom écrit sur le certificat de décès Cypriano Ramoussa, le voleur de bétail dont il passait maintenant pour le père. [...] L'ancien mort avait quitté la région pour une région lointaine du Nord puis il avait intégré les Forces armées de la démocratie nationale et, grâce à ses dix-huit qualités d'ancien voleur de bétail, s'était fait un chemin louable dans la vie. L'apparition répétée de Martial n'avait rien de commun avec son propre jeu d'identité. (*Vdm*, p. 25-6)

Homme sans conscience, si ce n'est celle de préserver son pouvoir, sans scrupule, Il n'hésite pas à s'appropriier les femmes de ses collaborateurs. Caractériel il assassine pour un oui ou un non avec ses couverts comme instruments de torture. Ses collaborateurs partagent avec lui cette noirceur et cette monstruosité. Son Ministre de l'intérieur qui se regarde pour la première fois se juge sans complaisance et se voit comme « une décevante silhouette d'un homme de haine, un homme au cœur affamé d'intrigues, une ordure humaine, une forme dont l'intérieur restait méchamment inhumain » (*Vdm*, p. 47). Le portrait de Carlanzo Mana, l'envoyé du ministère de l'intérieur n'est pas plus élogieux, tout son être a quelque chose d'inhumain, sa voix, son corps, sa pilosité :

c'était la première fois que nous entendions cette voix dans Valancia, la voix grave de Carlanzo Mana, qui sortait avec peine des poils d'une bouche placée à deux mètres du sol ; au milieu d'un visage de fauve, on eut dit la voix de la mort. Les poils qui mangeaient tout le visage de Carlanzo Mana étaient de grosseur et de longueur anormale. Le front sortait de telle manière que les lunettes noires chaviraient dans l'énorme dépression des orbites.

Kossi Efoui aussi met également en scène des êtres à l'apparence inhumaine, de sorte de monstres composites, un assemblage hideux de plusieurs animaux. Ce sont les assaillants qui arrivent à St Dallas. Ce sont encore des hommes, mais ils n'ont rien d'humain dans leurs physionomies et leur apparition rajoute à la panique et à la peur qui avait déjà conquis les insoucieux habitants de St Dallas :

la foule s'est retournée pour apercevoir la rangée d'hommes armés et cagoulés qui l'a encerclé : tête de chauve-souris, la peau du coup couverte d'écailles, un visage sans bouche, deux yeux de reptile aux aguets, réplique parfaite de cette image grimaçante sortie de l'écran de télévision entre deux pluies de poussière cendrées quatre jours plutôt, jour de carnaval au Bar M. Une multitude de clones de la Chose du dieu Guettant. (*Polka*, p. 62)

Aussi, pour en revenir à un cas concret, le Guide Césama 1^{er} comporte en lui toutes les caractéristiques des autres guides (et donc de l'archétype du bourreau) même si parmi ses successeurs s'en trouveront qui n'auront ni sa cruauté, ni sa laideur, il n'empêche qu'ils sont tous vus au travers du premier d'entre eux. Pour les Gens de Martial notamment les guides gardent la négative image de menteurs et manipulateurs. À preuve, lorsque atteint de folie, Jean-Oscar-Cœur-de-Père décide de brûler sur un bûcher, pour cause d'inhumanité interne, les gens continuent d'y voir jusqu'à la dernière minute, malgré une évidente odeur d'essence, un guet-apens monté pour emprisonner et tuer. Et une foule incrédule assiste à la procession du Guide dérangé, mais remet en cause tous ses actes tout en simulant une tristesse pour éloigner des soupçons :

on croyait à une autre de ces farces dont le guide se servait pour attraper "du poisson" dans l'obscur lac des gens de Martial. Les espions des Forces spéciales devaient être entraînés d'enregistrer les humeurs –et dans ce pays, les humeurs ont toujours fait des morts. Tout le monde, ceux du protocole de la République, ceux de Martial, les simples, les pour comme les contre, veilla à se montrer douloureux et plein de compassion. Personne n'en croyait ni ses yeux, ni ses oreilles, ni son cœur. (*Vdm*, p. 141)

Il n'existe pas de possibilité de rémission pour eux. Leur fonction même paraît être consacrée à la monstruosité, avec leur goût inné du pouvoir susceptible de se réveiller comme un fauve. (p. 155) Patatra ne se définit pas autrement. Il s'accepte en tant que monstre et refuse de jouer l'ange. Cependant, lui qui a été élevé comme un lion, habitué dès le bas âge à la viande sauvage crue, lui dont le père voulait qu'il soit « un homme comme il n'y en a jamais eu sur cette terre, un vrai mangeur de viande » (p. 131) est plutôt un joueur qu'autre chose. Sa cruauté se mêle à l'amusement et au plaisir sans se dissiper. Aussi, a-t-il tous les défauts des Guides. Comme eux, il commet plusieurs horreurs, construit des charniers (un four pour enterrer vivant les prisonniers), se livre à des croisades sexuelles mais aussi instaure

une « nuit de l'opinion » et surtout refuse toute idée d'aller en guerre contre le nouvel Etat qui nait à l'intérieur de la Katamalanasia. Il demande même à ses conseillers de leur « laisser la paix. » (p. 153) En outre, contrairement à ce que pourrait laisser penser son nom de règne, Jean-Cœur-de-Pierre ne se montre pas insensible à la disparition de ses enfants. Cruel et sensible et même magnanime Patatra est un guide bien singulier. Sa fin tragique par le bras de son propre fils et son inhumation au cimetière des maudits (c'est-à-dire avec ses victimes) le rangeraient presque du côté des *chaidanisés*. La tentative de se rapprocher de sa mère échoue mais il garde encore un pan de sa personnalité qui l'oriente vers le Darmellia. Ainsi à sa mort, il lui est reproché d'avoir

trahi les aspirations du peuple par ses abus de pouvoir et sa soif de sang [et d'avoir] volontairement donné un tiers du territoire national à trente bâtards, créant ainsi cette région du lac à la mer qui se comportait en véritable État dans l'État. (p. 157)

Patatra est un personnage hybride au sens moral et physique du terme : premier guide de la descendance réunie du Guide Providentiel et de Martial, il a les caractères physiques des deux personnages. A sa naissance, il est « gros et velu » (p. 128) comme les guides mais ayant « les yeux noirs de Martial, ses lèvres retroussées et son teint noisette. » (p. 130) Il s'est toujours trouvé entre les deux bords. En même temps qu'il est habité par les deux forces contraires, il montre bien la difficulté de concilier le pouvoir du Guide et les aspirations du peuple. Le personnage instable de Patatra est écartelé entre l'archétype du bourreau attendant à la fonction du guide et son identité intermédiaire, fruit du combat que Chaïdana mène contre la dictature. Avant sa fille au Gros-cheveux, Chaïdana la mère, avait espéré un enfant du Guide Providentiel, « un fils de monstre » mais l'impuissance supposée du guide l'en dissuade :

Chaïdana était convaincue que le Guide Providentiel n'était qu'un pauvre guignol d'impuissant qui se limitait à pratiquer l'amour avec l'index et le majeur. Elle renonça donc à son projet de progéniture et pensa à reprendre son vieux numéro d'amour au champagne, surtout que les moments à l'index et au majeur du guide dégénéraient en inhumaines brutalités. (p. 56)

Le fait qu'elle ait renoncé pour un temps à ses empoisonnements pour caresser ce vœu de progéniture prouve qu'elle voulait neutraliser la puissance des guides en donnant naissance à une nouvelle génération, moins cruels, moins belliqueux. Force est de constater que le projet a quasiment fonctionné avec les enfants de Patatra. En effet, tant que dans les deux camps (celui des guides et celui des *chaidanisés*) étaient composés des enfants issus la progéniture conjointe des guides et de Martial, il n'y eut pas de guerre entre Yourma et le Darmellia. Même Jean-Sans-Cœur, arrivé au pouvoir pour rétablir l'intégrité du pays et faire oublier les

atermoiements de son père ne se résout à mener l'offensive. L'extermination de ses frères ne prend alors que la valeur anecdotique d'une course effrénée vers le pouvoir.

Avec ces personnages qui n'investissent pas intégralement l'image du bourreau par leur psychologie ou par leurs actes, c'est toute la structure de l'archétype qui se trouve bouleversée. Il y a des antinomies entre la face cruelle et inhumaine qu'ils sont censés avoir et l'incompréhensible altruisme qu'ils montrent. Le guide Jean-Cœur-de-Père qui a eu la fantaisie de choisir un nom de mort, se transforme en martyr. Il donne sa vie pour sauver son pays de son inhumanité. Sur le haut du bucher il s'écrit :

chers frères, chères sœurs ! Je meurs pour vous sauver de moi. Là-dedans (il frappait sa poitrine), oui, là-dedans, je constate que ça n'est plus complètement humain. Là aussi (il montrait sa tête), oui là aussi, ce n'est plus humain. Alors, j'ai décidé de mourir pour vous sauver de moi. Il faut m'aimer. Il faut me fêter, gardez mon nom comme un trésor. (p. 142)

En effet, il se trouve dans ce suicide quelque chose de profondément incohérent. Si nous nous y arrêtons quelques instants nous y verrons une sorte de *mea culpa* public. Le guide ne choisit pas sa mort au hasard : la symbolique purificatrice du feu transpose son acte en moment de rédemption. Nous savons que l'inquisition jetait les sorciers sur les bûchers pour épurer leurs âmes ; Dans la bible, les Évangiles, notamment celui de Matthieu, parlent du baptême purificateur du feu ;⁴⁴² la pratique de l'immolation par le feu ne s'apparente pas au simple suicide mais à une manifestation de noblesse. Jean-Oscar-Cœur-de-Père est dans un processus d'auto-réhabilitation aux yeux du peuple et dans l'esprit du lecteur. Et les mots qui accompagnent son geste sont emprunts de la même ambigüité. Il y pointe en effet des accents de la Scène avec laquelle nous pouvons établir un parallèle. En effet à l'instar du Christ qui demandait à ses disciples de pratiquer la communion en sa mémoire, le guide sur son bucher recommande de « garder son nom comme un trésor » renforçant par cette référence, l'idée d'une victime expiatoire et rédemptrice.

Nous retrouvons dans ces êtres, « un double visage » dont parle Xavier Garnier. Par ce flottement, ils se décomposent à la réception. De définitifs, ils prennent l'allure des personnages en devenir se trouvant ainsi « face à une bifurcation et [oscillent] entre le monstre et la transfiguration. »⁴⁴³ Ce qui provoque une inadéquation, une incohérence entre un personnage de « bourreau » à sa catégorie archétypale.

⁴⁴² Matthieu 3 verset 11.

⁴⁴³ GARNIER, X. *Eclat de la figure*, p. 98.

Le récit installe donc une ambiguïté dont on ne s'échappe qu'en prenant en compte le paramètre fondamental du pouvoir. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le bourreau est difficilement envisageable en dehors du pouvoir qu'il a sur ses victimes ; le pouvoir de les soumettre, de les contraindre. En effet, si l'on masque cette partie identitaire des tortionnaires le lecteur pourrait bien céder à la *séduction* pour employer la formule de Charlotte Lacoste. Dans son livre, elle montre les mécanismes discursifs à l'œuvre dans le roman contemporain, mécanismes qui poussent les lecteurs à accorder de façon rétroactive la rédemption aux bourreaux qui endossent le rôle de témoin :

le bourreau cité comme témoin « témoigne » toujours à décharge ; il se justifie et [...] justifie le crime. Son récit a donc vite fait de tourner au plaidoyer et l'on a d'autant moins de mal à compatir qu'il est comme nous –et nous sommes comme lui, ainsi qu'il nous le rappelle constamment. Ce bourreau de papier [...] a été fabriqué par un auteur qui l'a équipé des caractéristiques incitant le lecteur à se reconnaître en lui.⁴⁴⁴

Ainsi le rapport que les personnages entretiennent avec le pouvoir permet de fixer en dernière instance les rôles dans le schéma de la violence et de tracer les lignes de démarcation en cas de forte contiguïté. En dehors des limites du récit, les bourreaux aux contours incertains laissent parfois paraître un visage positif si l'on dote les situations de violence d'une perspective morale. Les personnages qui y sont impliqués semblent se trouver dans une sorte de nécessité d'action, un impératif professionnel ou même moral.

C'est particulièrement le cas pour l'appareil répressif du pouvoir, qui sous couvert de loyauté et de dévouement peut introduire un doute sur leur appartenance. Si la loyauté et le dévouement sont perçus comme des sentiments nobles ne correspondant pas à directement à l'idée que l'on peut se faire des bourreaux, ils peuvent, de la part des hommes de mains, traduire une volonté exacerbée de violence. Cela se vérifie dans *La vie et demie* lorsque les soldats appliquent les règles au-delà des consignes. Ils semblent avoir plus d'initiatives que leurs maîtres. A chaque mission qui leur est confiée, ils en outrepassent les limites. La chasse aux maîtresses de Martial s'est transformée en « technique de séduction sans peine » ; les pratiques de contrôle des identités que les guides instituent s'achèvent toutes par des dérives incontrôlables qui enlèvent ainsi toute considération à la loyauté de départ. Parfois, ils ajoutent le cynisme de déclarer que les victimes le sont de leur faute, « par la faute de leur estomac »

Jouant sans cesse sur les aprioris humains, la présentation des bourreaux déjouent souvent ce « degré zéro » de distance morale de l'archétype pour se recentrer sur l'individu.

⁴⁴⁴ LACOSTE, C. (2010). *Séductions du bourreau : négation des victimes*. Paris: P.U.F. pp. 5-6.

Lorsa Lopez est sans doute la figure la plus radicale de l'entre deux, du brouillage systématique des lignes de démarcation entre les deux instances. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, le héros, figure principale du bourreau, est également une représentation immédiate de la communauté de Valancia. Son crime est présenté d'abord comme un « crime communautaire », puis comme le signe d'une prophétie, une fatalité inéluctable : les prophéties de Nogmédé le montrent tuant sa femme, précipitant le Muezzin. (SS p. 124) De son côté, Lorsa Lopez se demande comment les gens de Valancia avaient pu le laisser tuer sa femme tout en restant convaincu de la nécessité (et même l'utilité) de son acte. De plus ce dernier prend dans les conversations la dimension d'un sacrifice utile, « une manière d'holocauste » (p 35). Si après la deuxième guerre mondiale le mot holocauste a pris la connotation que nous lui connaissons, celle d'extermination en masse des juifs sous le troisième Reich, il faut mentionner qu'à l'origine, il est employé dans certaines traditions (juive entre autres) pour désigner un processus de purification. Pouvant se reposer sur ces « circonstances atténuantes », l'assassin comme on l'appelle désormais à Valancia, tient à s'imposer de surcroît le plus long et le plus austère deuil que la communauté n'ait jamais connu :

en signe de deuil, Lorsa Lopez se plantait sept clous qu'il appelait « les solitudes » et une douzaine d'aiguille dans le fanon : il les mettait le matin à l'heure du crime et ne enlevait que le soir avant le coucher complet du soleil. Nous savions qu'Estancio Dizi pleura sa mère en se jetant neuf fois du haut de son toit et qu'il s'était cassé quatre fois la colonne vertébrale ; que Nertez Coma pleura sa première femme pendant quarante lunes sans voir le soleil un seul jour, buvant à peine et mangeant plus que trois aubergine par jour [les plus petites et les plus amères... que] Yongo Yozua pleura Valtamio Fonça pendant seize ans et quelques lunes. Mais le deuil le plus long et le plus austère restera celui de Lorsa Lopez. (S.S., p. 35)

L'exemple d'autoflagellation témoigne de l'instabilité même du personnage. Le glissement du bourreau vers une posture d'auto victimisation consciente trouble toutes les références. L'attitude de Lorsa Lopez qui consiste à se maintenir dans une souffrance permanente, à ne pas préférer la mort parce qu'elle est « trop étroite pour une énormité comme [lui] » (p. 201) cadre mieux avec sa posture d'homme d'honneur. Il a l'occasion de s'illustrer à l'arrivée de la police parce que courageusement, il se dénonce devant la cour et veut répondre de son crime :

Je viens répondre de mon crime. Parce que je suis né dans l'honneur et la dignité, mais surtout parce que je n'ai pas le cœur des gens de Nsanga-Norda. Je n'ai pas leur chair de glu. je n'ai pas leur âme de salamandre. Je suis venu au monde pour l'honneur. J'y suis resté pour l'honneur. Me voici. (p. 166)

Cependant, si Lorsa Lopez ne correspond pas à l'image du bourreau, si au regard de son profil moral et social son crime ne l'accable pas puisqu'on le présente comme « celui que

toute la côte tenait dans l'estime et la vénération les plus légendaire [celui qu'on] avait vu faire montre de bon sens et d'équilibre moral » (p. 22-3), il reste un facteur qui le condamne de façon quasi irrévocable. Il s'agit, comme chez les guides hybrides, Jean-Brise-Cœur et Patatra, de son positionnement vis-à-vis du pouvoir.

Evidemment il n'est pas question ici d'un pouvoir au sens politique du terme, mais du pouvoir masculin. Le crime de Lorsa Lopez est à Valancia l'expression la plus poussée d'une société dans laquelle les hommes jouissent d'une autorité sur les femmes. Ce n'est pas seulement une violence physique qui est en cause. Celle-ci, les habitants de Valancia semblent l'accepter en intégrant par exemple l'idée que Lorsa Lopez aurait pu tuer sa femme un autre jour ou pour une autre raison [« il y a bien sept jours dans semaine. Et lui n'a attendu que notre jour » (p.22) « il aurait pu lui donner une autre mort » (p. 31)] ou en présentant la ville comme « l'endroit où l'on vient porter sa honte de tuer ». Ainsi socialement, non sans quelques réticences, la violence est admise ce qui nous éloigne d'une situation de violence à proprement parler. Par contre, ce qui permet d'intégrer Lorsa Lopez à sa place de bourreau c'est le fait qu'il agisse en figure de pouvoir et d'autorité. C'est d'ailleurs le sens de l'indignation d'Estina Bronzario lorsqu'elle déclare : « ne suffit plus qu'ils [les hommes] nous aient mises mammifères domestiques, maintenant ils nous tuent. » (p. 26) Le fait que l'assassin soit en posture d'autorité le place donc du côté de l'opresseur et donc de l'agent de violence.

Cette configuration nous remet dans l'expression de la violence telle qu'elle se développe dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Elle est en fin de compte une lutte pour faire émerger une nouvelle réalité, faire entendre une nouvelle voix. Les bourreaux sont ceux qui dans leurs actes opposent une résistance à cette émergence. Lorsa Lopez l'est à deux niveaux. Pour commencer, dans la lutte qui oppose les villes de Valancia et de Nsanga-Norda et deuxièmement dans la revendication des femmes de ne plus être employées comme « des ustensiles domestiques. » (p. 65) En effet, en tuant une des femmes d'Estina Bronzario, Lorsa Lopez ne fait pas que semer la désolation à Valancia mais il occasionne l'annulation du centenaire que les femmes avaient préparé. Il éloigne ainsi toute opposition avec Nsanga-Norda puisque les autorités avaient interdit la manifestation. Son meurtre vient interrompre cette fête que seules les femmes avaient osé célébrer. Il y a au niveau de structure politique un statu quo que tous les hommes et particulièrement le maire et ses acolytes tiennent à maintenir en l'état. Ils se lancent dans les pourparlers avec Estina Bronzario pour qu'elle ajourne sa manifestation, perçue comme une provocation.

A deux heures du matin, le maire, flanqué du juge Marcellio Douma et du photographe Nertez Coma, était revenu voir Estina Bronzario et l'avait priée de ne pas provoquer les autorités : - Notre région est assez mal vue comme ça. Estina Bronzario. Fête n'importe quoi. Mas je t'en supplie, laisse tomber ta foutaise de centenaire. (p. 21)

Jusqu'à la dernière minute, la femme de Bronze n'entendait pas donner raison aux autorités et cautionner ainsi ce qui lui semblait être une lâcheté de la part des hommes. Tout en clamant son aversion pour les ennemis de Valancia, Lorsa Lopez se présente comme un de leur agent. Symboliquement, il permet à Nsanga-Norda de pérenniser sa mainmise sur la ville côtière à la différence de Carlanzo Mana du ministère de l'intérieur qui, envoyé pour tuer Estina Bronzario, contrarie les visées des autorités. Le gros molosse, véritable agent de la ville rivale préfère mourir plutôt que de se « souiller le cœur et les mains dans la chair du peuple en tuant la viande enragée » d'Estina Bronzario. (p. 134). Ainsi, l'ancien espion se "sauve" parce qu'il se conduit en martyr en mourant la mort d'Estina Bronzario, mais surtout parce qu'il se soustrait à l'emprise du pouvoir de Nsanga-Norda.

Nous le voyons, la corrélation entre "pouvoir" et "violence" est au cœur du dispositif. Dans le champ politique, elle se manifeste, comme le dit Achille Mbembe, dans un rapport étroit avec la *gouvernementalité*. L'historien camerounais emprunte cette notion à Michel Foucault qui la définit comme

l'ensemble constitué par les institutions, les procédures, analyses et réflexions, les calculs et les tactiques qui permettent d'exercer cette forme bien spécifique de pouvoir, qui a pour cible principale la population, pour forme majeure de savoir l'économie politique, pour instrument technique essentiel les dispositifs de sécurité.⁴⁴⁵

Ainsi, dans les romans, quelle que soit la place que le personnage occupe dans cette structure aux multiples ramifications et composée d'« appareils, de relais et d'instruments divers, »⁴⁴⁶ s'il l'on peut l'identifier comme un élément de cet ensemble, il appartient de facto à la sphère des bourreaux. Le pouvoir corrompt et altère les formes, transforme en monstre, fait de la violence un but en soi, une condition de son existence. Il devient presque naturel de se retrouver en présence du monstre comme prélude de l'éclatement de la violence. Dans *La fabrique de cérémonies*, lorsqu'on évoque l'origine du "mystérieux" mal qui s'abat sur la cité et l'invasion des sauterelles, nom que l'on donne aux enfants tueurs, il y est question du monstre dans lequel tout s'origine. On en voit les traces sur les murs et l'on vit la contagieuse explosion à la quelle plus personne ne peut échapper :

⁴⁴⁵ FOUCAULT, Michel cité par MBEMBE, A. (1990, Septembre). Pouvoir, violence et accumulation. *Politique Africaine*, n° 39, pp. 7-24. p. 21.

⁴⁴⁶ Ibidem.

c'est là-bas dans ce quartier Nord qu'ils ont enfermé et élevé le monstre. Et ce sont ses griffes qui ont tout déchiré ce que tu vois. C'est ce qui s'est passé là-bas qui a tout contaminé. Et ce n'est pas fini. On fait tous semblant de faire la fête mais trop tard, les enfants ont tété le monstre et sont devenus de sauterelles tueuses... Personne pour écouter personne à l'époque. On n'écoutait pas ceux qui voyaient le monstre partout... (*Fabrique*, p. 125)

Si l'identité de ce "monstre" demeure vague, s'il n'est reconnu que par les chiens, nous pouvons néanmoins remarquer sa proximité avec le pouvoir. Sa tanière se situe précisément dans le quartier Nord, un endroit hanté par des actions répétées du pouvoir. L'étrange M. Halo y louait une villa pour Edgar Fall et sa mère, avant que des miséreux ne se ruent aux alentours pour profiter de l'éclatante opulence qui se développait à l'intérieur de la longue muraille (tout un symbole sur lequel nous reviendrons) de pierre rouge. (p. 126) Ensuite, tout y a été détruit, même le cimetière mais le monstre y avait grandi. En effet,

c'est dans le sous-sol du Quartier Nord qu'on avait mis à couvrir de la graine de prédation avant de tenter de l'étouffer en rasant. Et ceux à qui cette tâche avait été confiée étaient mal placés derrière leurs lunettes pour voir qu'ils travaillaient à l'extension inéluctable d'une mort arrivée à maturité, qui commençait à se sentir à l'étroit dans sa cage souterraine, un fauve à l'appétit grandissant, de plus en plus insatisfait de sa ration adulte en temps de paix. (p. 185)

La liaison la plus évidente se fait par le truchement de cet homme, M. Halo qui se présente parfois comme le défenseur de la veuve et de l'orphelin mais qui entretient des relations officieuses avec les hommes monstres à la « tête de varan » (p. 185), qui offre ses services en tant qu'expert pour faire le tri après chaque rafle (p. 160) et qui est surtout le général Tapioka, le symbole même du bourreau. Au cours du talkshow télévisé, il apparaît sous son vrai visage alors que personne ne l'avait jamais vu. L'animateur le présente sous forme d'énigme, à la fois comme un scientifique et bienfaiteur :

Homme de l'ombre, homme invisible, inconnu, inexistant même avait-on pu lire à une certaine époque, la rumeur m'avait surnommé le Général Tapioka. J'ai été en charge de la prison souterraine surnommée Tapiokaville, créée dans le programme ultrasecret dit « Opération cinq nations ». Dans l'armée, j'avais en réalité le grade de capitaine. Au moment de la création de Tapiokaville, je ne faisais plus officiellement partie de l'armée, ayant été libéré de mes obligations militaires pour me consacrer entièrement à la recherche. Qui suis-je ? Mesdames, messieurs, je vous présente l'ex-médecin chef de l'hôpital psychiatrique... (p. 204)

Encore une fois, nous assistons à la mise en échec de l'image du bourreau. Monsieur Halo que seule la très incohérente Petite Tante (fonction et qualité d'emprunt) accuse notamment d'avoir tué le père, est présenté tout le long du récit comme l'homme qui a permis au jeune Edgar Fall et à sa mère de ne pas courir les rues. Il aura joué le rôle du père en l'absence de ce dernier, disparu à la naissance de son fils. Cet homme énigmatique est dépeint comme un être plein de sollicitude, avenant avec Johnny Quinquelibas.

Cette image policée ne se dérange que si le personnage se décline comme un rouage de la *gouvernementalité*. Ce qu'il est forcément, déjà par son passé de militaire et surtout parce qu'il conduit une mission secrète. L'invocation de la loyauté et des services rendus se trouve être dans son cas, comme dans les autres qui précèdent, qu'un mécanisme de brouillage au profit d'une complexification du récit. C'est dans ce but qu'il faut comprendre la "grâce" qu'Orpheus Bambara, le directeur de la Police Judiciaire accorde à Mélo au début du roman. Il ne peut s'agir d'une magnanimité à proprement parler (puisqu'il y a un marché qui se conclut entre les deux hommes) mais on peut tout de même voir en lui un fonctionnaire consciencieux, ce qui est tout le contraire de la présentation qui en est fait tout au long du roman. Ce n'est pas celui qui envoie de manière compulsive et incontrôlée les corps en dehors du fumoir pour peupler la lagune de désolation ; on pourrait même le croire équitable et juste. Il n'a pas l'intention de s'acharner aveuglément mais cherche à retrouver la personne incriminée. Simple en apparence, la relaxe dont Mélo bénéficie, faisant de lui la première personne à sortir en vie du fumoir, souligne une antinomie et introduit une distorsion, également repérable dans son nom. Orpheus, une référence directe au mythe grec mais contrairement au mythe original, Orphée est le maître de l'enfer de Port-Mélo. C'est la musique de Bambara qui joue, loin de tout espoir. Parce que

Orphée, un matin de brume à Port-Mélo, a perdu la clé des Enfers, les chemins d'espoir. [...] Orpheus Bambara et la milice ont baisé le vieux mythe grec [...] ils jouent, à Port-Mélo, une musique de fuite et de mort [...] réécrivent à l'envers l'histoire d'Eurydice et de son amant. Orphée est devenu un milicien, il n'a ni lyre ni tambour, il se promène aux enfers, quartier culte du port, à la recherche des corps à couper, à rayer. Il a troqué la lyre contre une machette (*Port-Mélo*, p. 131-2)

Il y a chez ce personnage deux figures en opposition mais elles s'annulent toutes deux dans le *dispositif de sécurité* comme instrument essentiel du pouvoir.

Parfois en l'absence de personnalité pour incarner la figure bourreau, c'est à la structure du pouvoir même que le récit impute la fonction d'ogre mangeur de ses propres enfants. Cela se produit à l'insu même de ceux qui subissent, dans une froide neutralité. C'est le sentiment de Zupitzer, le professeur d'histoire et meurtrier de Katouka dans *Un reptile par habitant*. Il cherche, par ses actions, à enrayer cette infernale machine. Nous avons vu comment, dans le dispositif romanesque de Théo Ananissouh, la bande au pouvoir correspond, malgré les apparences, à une émanation d'un pouvoir tortionnaire, illégitime et corrompu. Les faux défilés dans les rues pour demander pardon au président sont orchestrés avec une sincérité feinte. Les allégeances au pouvoir suprême se font en fonction des appartenances douteuses, par voie de népotisme. Tout montre qu'ils méritent bien le qualificatif de vermine

que le révolté professeur d'histoire leur applique. C'est donc pour faire ressortir la face hideuse du pouvoir que l'écrivain dessine finement les contours de certains personnages auxquels l'on se rattache pour explorer de l'intérieur, la déchéance de l'humain. Djimongou, l'étrange ami de Paul de *Lisahohé* incarne, l'homme perdu. Sa perte débute lorsqu'il se rapproche des milieux du pouvoir, de cet univers de délation et de meurtre. Il commence d'abord dans les organisations étudiantes avant de s'enticher de Bagamo, le sulfureux ministre de l'intérieur au passé de traître et de criminel. Pour marquer la cruauté de l'ancien ministre, Nahm évoque son histoire avant de rappeler tous les crimes qui lui sont imputés :

toute sa vie, ce type n'a fait que nuire aux autres ! Tout le temps ! il a refusé l'indépendance en 58 parce qu'il aimait être député à Paris ! Au référendum c'est lui qui a convaincu les gens de Lisahohé de voter non. L'indépendance obtenue malgré lui, il a aussitôt comploté avec les autres contre Oumchida et ils l'ont tué. [...] Banzaba tué lentement avec un rasoir, Patrice Lambome et son fils étranglés, Kouékou achevé à coup de bâton et dissous dans l'acide. (*Lisahohé*, p. 113)

Mais ce monstrueux "tuteur" de Djimongou, « avec qui il était devenu ami » (p. 69) est défendu par sa fille qui en trace un portrait élogieux, le décrit comme un homme courageux et de fin politicien ayant consacré énergie, intelligence et talent dans la conduite du jeune état indépendant (p. 124). Ces deux visions sont aux antipodes l'une de l'autre. Son acolyte hérite aussi de cette duplicité : il connaît l'assassin de son mentor mais ne l'arrête pas, comme s'il souscrivait à l'acte vengeur, une façon pour lui de profiter de l'avantage que cette disparition offre.

Nous pourrions poursuivre cette exploration sur d'autres figures de bourreau, mais il est intéressant de noter que ce basculement est aussi à l'œuvre chez les victimes même, qui par l'entremise d'un certain pouvoir, se retrouvent presque propulsés dans le camp des bourreaux.

Archétype de victimes.

Nous venons de voir que la représentation des bourreaux comporte des surprises et des incohérences qui ne se résolvent qu'en ne considérant les acteurs de la situation de violence dans leurs rapports avec les formes d'autorité. Celle des victimes en recèle davantage. D'emblée la victime se définit en contraste avec le bourreau. Ce dernier se caractérise par la puissance, la force, la cruauté, tandis que la victime est impuissante, faible et parfois même naïve. C'est cette vision schématique et caricaturale des bourreaux et victimes que l'on retrouve dans les fables par exemple ; un texte comme le *Loup et l'agneau* décrit de façon assez claire cette dynamique-là. Aussi, si nous devons rester au niveau des archétypes, la victime serait l'exact opposé du bourreau. D'apparence plus agréable pour susciter la

sympathie, elle est dotée de qualités humaines, spirituelles et morales supérieures. Cette présentation suppose également une victime inactive dans une situation de violence, subissant passivement (ou impuissamment) les assauts du bourreau. C'est bien au regard de cette vision rassurante que le récit se construit mais il y apporte, par des cas concrets, des nuances qui proviennent des différentes manières de percevoir les victimes. Comme pour les bourreaux, ce sont divers recoupements qui orientent vers une position définitive tant il est vrai que la notion de victime même est instable.

La définition la plus répandue, celle qui se rapproche le plus de la première esquisse que nous avons donnée, est juridique. Le droit considère la victime non pas en opposition à un bourreau comme nous l'envisageons mais plutôt comme le contraire du coupable. Ce déplacement, tout en affirmant l'innocence de la victime, fait rentrer dans la constitution même du schéma de violence, un paramètre supplémentaire, celui du respect à la loi. Autrement dit, la violence ne s'explique plus comme une confrontation entre deux entités mais comme la violation d'une règle préétablie à laquelle les deux forces sont censées obéir. Loin d'éclairer l'univers romanesque de la violence, l'application de la définition juridique la brouille d'avantage. Si nous prenons l'exemple de Martial nous pouvons nous retrouver devant une aporie structurelle : d'une part il peut être considéré comme la victime d'un dictateur mais d'autre part, c'est un hors-la loi, qui mène une rébellion depuis plusieurs années. En se rendant *coupable* de sédition, la victime se place délibérément dans une zone de représentation trouble puisqu'elle donne au bourreau un mobile de déchainement.

Pour sortir de ce paradoxe, il faut donc admettre que la structure bipolaire n'est pas à même de rendre toute la complexité victimaire. Celle-ci nécessite un autre schéma ; la structure triadique paraît la mieux indiquée. Elle se caractérise par la présence d'un sauveur qui s'ajoute au « bourreau » et à la « victime ». Ce troisième pôle représente donc une instance directement opposée au bourreau. Avec courage et détermination pour défendre une noble cause ou plus simplement la victime, le sauveur est prêt à hypothéquer jusqu'à sa propre vie. Ainsi se crée ce qu'en psychologie transactionnelle, on appelle le triangle dramatique,⁴⁴⁷ un système tripolaire dans lequel ces trois instances fortement erratiques interfèrent entre elles. Eric Berne et Stephen Karpman expliquent que les sujets sont susceptibles de remplir toutes ces fonctions au cours des jeux psychologiques : une victime peut endosser le rôle de bourreau (Persécuteur) ou celui de Sauveur selon les circonstances. Ceci éclaire donc ces fameux comportements ambigus que nous avons déjà épinglés chez Martial ou chez Monsieur

⁴⁴⁷ C'est au psychologue Stephen Karpman que nous devons la constitution de ce triangle.

Halo, le Général Tapioka et sur lesquels nous reviendrons.

L'introduction dans l'analyse des victimes de la notion de sauveur (jusqu'au-boutiste) nous conduit à évoquer des réalités qui lui sont proches : le martyr et le sacrifice. Les personnages comme Chaïdana ou Estina Bronzario dépassent le pôle du sauveur pour devenir des victimes à la fois martyr et sacrificielles, très importantes dans la fictionnalisation de la violence. En effet, nous touchons-là un point crucial sur lequel la fiction (romanesque, cinématographique) se base pour traiter des rapports entre bourreaux et victimes. Que ce soit pour signifier le courage, l'abnégation ou pour représenter un processus d'unification sociale, les récits mettent en scène des martyrs ou victimes expiatoires qui détournent sur eux la violence qui tenaille la société. A ce stade, nous nous rapporterons avec fruits aux études de René Girard sur le processus sacrificiel. Ses analyses nous permettront de comprendre la portée du sacrifice pour la société mais surtout pour la victime elle-même.

Dans *La violence et le sacré*, le philosophe et anthropologue, en sur les textes bibliques et sur des récits de la tradition grecque antique, décrit la façon dont le sacrifice vient endiguer une violence cyclique. Après avoir remarqué que dans les sociétés humaines, la violence était plus facile à déclencher qu'à apaiser, il constate qu'une fois enclenchée, par un mécanisme endogène, la violence se nourrit d'elle-même, se reprend à toute la société. Cette expansion se poursuivra jusqu'à ce qu'elle trouve une issue. Très souvent cette voie de sortie n'est pas en totale conformité avec les structures sociales ni avec la règle de légitimité. La violence trouve son issue dans une victime désignée, celle-ci est, comme dans les *animaux malade de la peste*, le plus souvent faible et vulnérable. Voici comment Girard décrit cette dynamique :

on dit fréquemment la violence « irrationnelle ». Elle ne manque pourtant pas de raisons ; elle sait même en trouver de fort bonne quand elle a envie de se déchaîner. Si bonnes, cependant, que soient ces raisons, elles ne méritent jamais qu'on les prenne au sérieux. La violence elle-même va les oublier pour peu que l'objet initialement visé demeure hors de portée et continue à la narguer. La violence inassouvie cherche et finit par trouver une victime de rechange. A la créature qui excitait sa fureur, elle en substitue soudain une autre qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du violent, si non qu'elle est vulnérable et qu'elle est à sa portée.⁴⁴⁸

Ce mécanisme de substitution par lequel une « victime actuelle » prend la place de la « victime potentiel » fonde la dynamique du sacrifice et tout en reléguant l'acte de violence en une solution salvatrice pour la société toute entière. Girard précise que dans cette « délégation », « la société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une

⁴⁴⁸ GIRARD, R. (2002). *La violence et le sacré*. Paris: Hachette. p. 11.

victime “sacrifiable”, une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu’elle entend à tout prix protéger. »⁴⁴⁹ Tout laisse dans l’ombre sur la violence et le caractère violent de l’acte du sacrifice. En effet, il semble que le côté fonctionnel du sacrifice inhibe toute sa violence. Puisque il « polarise et dissipe les germes de dissensions partout répandus en leur proposant un assouvissement partiel »⁴⁵⁰, le sacrifice perd presque sa position de victime. Par conséquent, toute la violence inhérente à l’acte sacrificiel est soit ignorée ou rejetée. Au bout du compte l’on n’en retient que le bénéfice

les hommes réussissent d’autant mieux à évacuer leur violence que le processus d’évacuation leur apparaît, non comme le leur mais comme un impératif absolu, l’ordre d’un dieu dont les exigences sont aussi terribles que minutieuses. En rejetant le sacrifice tout entier hors du réel, la pensée moderne continue à en méconnaître la violence.⁴⁵¹

Le processus sacrificiel est finalement une double mise à distance. D’abord il évite à la société de sombrer dans sa propre violence en la déchainant sur une victime émissaire, ensuite, par cette « évacuation » il “dévictimise” en quelque sorte cette victime qui n’est alors perçu que agent restaurateur de l’harmonie sociale. Et pourtant Girard insiste sur l’extrême violence qui est infligée à la victime, mais puisqu’elle est sacrifice, c’est tout le schéma de violence qui est remis en question parce que précisément cette violence-là ne court pas le risque de s’alimenter. Elle est d’une nouvelle nature puisqu’elle n’appelle pas vengeance ; bien au contraire, elle jugule le cycle d’emballement.

S’intéressant aux victimes, Michel Viewiorka ne manque pas de souligner ce paradoxe du sacrifice qui lui ôte radicalement son identité victimaire. Le regard social et les institutions communautaires ne considèrent la violence que par le simple prisme des bienfaits sociaux. Le sociologue constate que si [la victime]

est sacrificielle, on n’entend pas sa douleur, ses cris sont masqués, le caractère terrible de ce qu’elle subit n’est pas perceptible, et sa mort, bien des anthropologues l’expliquent, est conçue comme un apport à la collectivité, au point que son calvaire est nié ou étouffé et que le sacrifice doit paraître sinon désiré, du moins comme accepté sans récrimination.⁴⁵²

Toutes ces considérations sur les victimes ont le mérite de confirmer au moins deux éléments fondamentaux et complémentaires. La première, plus évidente, est que la victime est une force beaucoup plus complexe que le bourreau et donc cette complexité s’en ressent dans tous les récits. La seconde, plus analytique nous oblige donc à plus de nuance dans l’établissement

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 13.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 18.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 27.

⁴⁵² WIEVIORKA, M. (2005). *La violence*. p. 82.

des figures victimaires.

Nous avons vu en effet dans plusieurs domaines, il n'y a pas une seule mais plusieurs catégories de victimes : la psychologie transactionnelle différencie les victimes dociles et rebelle ; Girard distingue les victimes émissaires et rituels ; de la conjonction du droit et de la morale, nous obtenons des victimes coupables ou innocentes, etc. Mais en plus de cette complexité, ces catégories ne sont ni étanches, ni définitives. Une victime docile peut se muer en victime rebelle et vice-versa. Aussi partirons-nous des figures qui semblent le mieux correspondre à la définition canonique (dépourvu de force, de pouvoir) pour terminer par des formes plus ambivalentes comme les sacrifices.

Les femmes, ces victimes absolues.

La première différence directement repérable entre les bourreaux et les victimes est le genre. Dans la quasi-totalité des textes que nous analysons, seuls des personnages masculins endossent l'image du bourreau. La seule femme qui rentre un tant soit peu dans ce rôle c'est la mère de Jean-Sans-Cœur dans *La Vie et demie*. Elle est d'ailleurs décrite comme une femme absolument immonde. Courant après le suprême pouvoir d'Impératrice, elle commandite l'assassinat de son fils pour assouvir sa soif de pouvoir mais suite à une trahison, elle n'accède pas au trône tant convoité. Hormis ce cas anecdotique, tous les êtres féminins se rangent de manière manichéenne du côté des victimes. Qu'elles soient prises comme trophées par des hommes au pouvoir, au même titre que les villas, les voitures et les vins (*Vdm*), possédées dans le bordel et les rues du port (*Port-Mélo*), ou des corps sans vie en décomposition (*Fabrique*, p. 72), les femmes représentent l'essentiel des victimes archétypales. Aujourd'hui, la problématique de la "violence faite aux femmes" entend questionner la nature de ces violences et les relier directement avec les conditions sociales, économiques ou culturelles des femmes. Les études récentes montrent que dans la majorité des cas, elles [les violences] découlent des inégalités sociales et des hiérarchies entre les sexes. Aussi, subissent-elles, en silence et avec une certaine complicité des sociétés toutes types de violences : psychologiques, physiques ou même sexuelles.

Pour nombreux que soient ces formes, elles ont toutes tous un dénominateur commun, la chosification de la femme. Tout le déferlement de violence provient, comme le perçoit judicieusement Estina Bronzario du fait que les femmes de Valancia étaient traitées en "ustensile de cuisine". En effet, nous pouvons mettre cette réalité fondamentale en parallèle

avec la plus part des formes de violence que l'on observe. Physique ou psychologique, elles partent toutes d'une certaine négation de l'humanité de la femme.

Dans les *Sept solitudes de Lorsa Lopez* Estina Benta est l'image par excellence de la femme objet. Son identité se confond avec sa propre chair puisque c'est par son nom même que l'association est faite. À Valancia l'on se rend compte après sa mort qu'elle a toujours portée un nom fantaisiste. En fait, admet la narratrice,

Estina Benta n'était pas le vrai nom de la défunte. Elle l'avait gagné lors d'un concours de danse organisé à Nsanga-Norda par les autorités, parce que tout au long de sa prestation le chef des autorités n'avait cessé de s'exclamer les bras au ciel : « Benta Estina », ce qui signifie chair de rêve ou chair de fête. Elle détestait ce nom que la populace avait dû lui clouer de toute force pour railler les autorités. Et comme le peuple ne sait pas oublier, le nom était resté. (SS, p. 42-3)

Les efforts pour se souvenir de son véritable nom restent vains. Au-delà de l'anecdote et de sa drôlerie, c'est au niveau symbolique que la violence se joue. Le fait que la victime n'ait pas de nom ne tient pas du hasard, pas plus que le seul nom qu'on lui reconnaît la rattache à Nsanga-Norda, la ville rivale. Nous avons dans ce premier cas toutes les conditions réunies pour faire de cette femme une victime anonyme et silencieuse. Qui plus est, la violence qui se manifeste ici n'est qu'une suite logique de celle qui a commencé lorsqu'on lui a contraint de porter un nom littéralement impropre ; un nom qu'elle ne peut ni investir, ni habiter. Du point de vue symbolique, la société en avait déjà presque déjà fait une victime, une femme inexistante. Si c'est le nom qui marque notre présence dans la société, Estina Benta, par l'absence du nom en était déjà exclue.

D'autres formes violences illustrent la dynamique du bourreau/ masculin contre une victime/ féminine. Ce sont particulièrement les violences sexuelles qui tiennent elles aussi de la chosification. Ici, nous omettons les jeux sexuels auxquels se livrent les Chaidana et n'abordons que la sexualité imposée dont les formes les plus courantes sont le viol et la prostitution. Ces deux réalités que l'on a souvent tenues à l'écart présentent des très fortes similitudes. Les mouvements féministes et les associations divers qui luttent conjointement contre les violences faites aux femmes et l'abolition de la prostitution n'ont de cesse de le rappeler. Les déclarations de la militante américaine Andréa Dworkin contre la prostitution qui symbolise non seulement la perpétuation du pouvoir masculin sur les femmes mais aussi l'assujettissement de celles-ci, insistent sur l'analogie entre le viol et la prostitution :

the only analogy I can think of concerning prostitution is that it is more like gang rape than it is like anything else. Oh, you say, gang rape is completely different. An innocent woman is walking down the street and she is taken by surprise. Every woman is that same innocent woman. Every woman is taken by surprise. In a prostitute's life, she is taken by surprise over

and over and over and over and over again. The gang rape is punctuated by a money exchange. That's all. That's the only difference.⁴⁵³

Comme Andréa Dworkin, les pourfendeurs de la prostitution et du proxénétisme mettent en cause l'illusion d'un éventuel consentement dont parlent notamment les défenseurs des prostituées. Dans des sphères politiques et sociales la question d'interdire la prostitution (ou de moins de l'encadrer si elle s'avère être un métier) se pose avec beaucoup d'insistances. Dans plusieurs pays, elle est considérée comme une activité illégale. Il faut cependant s'interroger sur cette illégalité pour savoir s'il s'agit d'une intervention juridique pour « protéger les femmes » de la prostitution, ce qui reviendrait à en reconnaître la violence, ou encore, pour des raisons morales ou religieuses. Si dans les débats de société les questions restent pendantes, la fiction est quant à elle sans appel. Elle place la prostitution et le viol sur le même pied d'égalité. Revenons d'abord à Chaïdana pour en trouver une illustration.

Si l'on considère les choses en toute simplicité, l'activité de Chaïdana à l'hôtel de la Vie et demie, s'apparente à la prostitution, du moins dans ses aspects les plus primaires. En se basant sur l'approche d'Elsa Dorlin et Gail Pheterson, il y a lieu de la stigmatiser comme « putain » puisqu'elle choisit une sexualité hors normes. Pour les deux analystes, ce stigmatisme de putain

consiste en une condamnation de toute transgression « des codes discriminatoires en matière de genre », de toute infraction vis-à-vis des traits assimilés ou réputés « féminins ». Dans ces conditions, toute femme est susceptible d'être stigmatisée comme « putain », si elle transgresse les qualités et les devoirs adéquats à son « sexe » : [...], une femme prenant l'initiative d'une relation sexuelle, une femme seule, une femme vivant seule, une femme ayant ou ayant eu plusieurs partenaires, etc.⁴⁵⁴

Ainsi, s'aidant de son « courage charnel » (*Vdm*, p. 48) pour aller au-devant des hommes, Chaïdana transgresse non seulement les normes assignées à son genre, mais résiste aussi aux injonctions du père. Rebelle à son genre et son géniteur, elle refuse de ne s'identifier qu'à l'épouse ou la fille. Elle préfère donc littéralement « livrer » son être à la lubricité du Commandement. C'est en tout cas pour son corps formel que les dignitaires de Yourma la pourchassent de leurs assiduités charnelles mais dans leur esprit, la jeune femme n'est rien d'autre qu'un « insigne » du pouvoir. Aussi, les libertés sexuelles qu'elle prend, l'exploitation à laquelle elle se livre lui donne de l'endurance pour supporter les treize cascades de miliciens. L'univers de la « prostitution » rejaili sur celui du viol collectif, selon l'analyse d'Andréa

⁴⁵³ Ces conférences ont été traduites et sont disponibles en français : DWORKIN, A. (2007). *Pouvoir et violence existe*. Montréal: Sisyph.

⁴⁵⁴ DORLIN, E. (2003, Mars). Les putes sont des hommes comme les autres. *Raisons politiques* N° 11, pp. 117-132. p. 122.

Dworkin. Voici donc que Chaïdana,

le soir elle n'avait pas bougé de là, un groupe de miliciens était venu se soulager sur elle. Elle tomba évanouie. Au premier chant du coq un autre groupe de miliciens arriva qui la laissa pour morte, et au petit matin vint une dernière équipe plus fougueuse parce que le temps pressait. Elle resta inanimée pendant trois nuits et pendant trois nuits elle encaissa treize cascades de miliciens, soit un équivalent en homme de trois cent soixante-trois. [...] A vrai dire, elle en serait morte si ses réceptions au champagne ne lui avaient donné une endurance. (p. 72)

Nous retrouvons une continuité similaire dans la quasi-totalité des romans. Dans *Port-Mélo*, les miliciens sont à la fois violeurs et clients du bordel des milles peaux. Mère Cori, celle qui incarne la conscience douloureuse de la ville, qui n'en finit pas d'attendre son compagnon allé se battre dans une guerre lointaine, est victime des viols d'un policier et ce dernier n'est pas inquiet malgré les preuves que l'infatigable femme fournit contre lui ; même avec une « trace de viol sur le corps [puisque Gallo est flic, il viole mais] on ne saura jamais de quel côté a fuit le violeur. » (p. 94) Pour lui comme pour ses collègues miliciens, il y a encore les filles qui offrent leur corps sur qui ils vont se soulager. Tous les soirs après s'être salis les mains, ils vont se les « blanchir dans l'eau secrète des filles du bordel. » (p. 42)

Cette image d'une souillure revient également dans *Un reptile par habitant*. Les propos de Jupitzer laissent deviner que par leurs saletés, les dignitaires au pouvoir l'empêchent d'avoir une sexualité normale. Il confesse son incapacité à connaître un épanouissement sexuel ; le dégoût que lui inspirent ceux qu'il désigne comme la vermine, le contraint à l'abstinence puis que la saleté a fini par gagner l'intimité des femmes :

[Je n'ai pas une vie sexuelle] aussi intense que toi. Mais je n'ai aucun mérite. L'abstinence s'impose à moi en quelque sorte. Il y a trop de saleté pour que je bande. [...] Des êtres comme Lingounssou ou Katouka empêchent les africains d'avoir une sexualité. [...] Il ne peut y avoir de sexualité dans une porcherie comme ce pays. Les hommes en Afrique s'excitent pour des organes dont on ne prend pas soin (p. 101)

Victimes directes ou collatérales, les femmes sont, dans les situations de violence, en grand danger. Rappelons qu'une situation de violence a comme point de départ un bourreau caractérisé par sa force (qui lui provient en partie de son appartenance au milieu du pouvoir) et aussi par la victime et son impuissance. Kossi Efoui dépeint des femmes complètement perdues, en proie à la tyrannie masculine, celles des hommes haut placés sur l'échelle sociale qui se divertissent sur leurs corps. Faisant parler la petite tante, l'auteur évoque des « comme il faut de là-haut, des M. Halo » qui se délectent à attraper les poignets de « nymphettes définitivement carrées dans des postures de docilité ». Mais ces jeux ne se limitent guère aux seuls poignets ils prenaient très vite une forme violente de possession, perpétuant l'idée de la

femme bien de consommation, taillée à la mesure du consommateur masculin :

la petite tante disait : comme si les poignets de femmes n'étaient faits que pour ça, attendre d'être capturés et retenus. Il n'y avait pas que le poignet mais aussi les joues, la taille, les chevilles, le ventre... Tous ces hommes qui n'avaient jamais rien fait d'autre que découper, tous ces regards d'hommes sectionnant les corps de femmes à leur mesure, enlevant ce dont ils n'avaient pas inventé l'usage, comme ces clitoris autrefois tranchés qui prouvaient bien que ces hommes-là ignoraient le frottement quéquette à quéquette. (*Fabrique*, p. 129)

Les violences extrêmes dans la quasi-totalité des romans mettent aux prises des hommes en armes, et des femmes seules, sans défense et sans protection. Chez Edem, des violences physiques absolument atroces précèdent la mort des héroïnes. Dans *Rose déluge*, la tante rose est attaquée sur la plage avant de mourir ; Maya, la jeune albinos est atrocement exécutée, son corps sans vie est retrouvé à la plage et enfin Joséphine B., la jeune prostituée des mille peaux découvre sa propre mort dans le carnet qui indique « viol et meurtre. » (*Port-Mélo*, p. 178) La fragilité et la vulnérabilité de ces victimes viennent en grande partie de leur solitude. Maya est une fille seule qui déambule dans le port. Sa marginalité est accentuée par sa peau claire qu'elle cherche à noircir par tous les moyens ; une peau qui fait relief et la met à l'index d'autant plus que dans les rites sacrificiels, à défaut de vierges, c'est l'albinos « avec sa peau de nouveaux-né, transparente, lumineuse » (*Rose*, p. 88) que l'on offrait aux esprits. Joséphine est également une fille seule qui vit avec sa tante au le bordel, dans les faubourgs de la ville ; quant mère Cori, dans l'attente de son homme, dans l'espoir de le retrouver, elle offre encore son corps aux matelots qui lui promettent Jos, Belém, Phnom Penh avant de lui avouer que « le seul voyage, le plus beau [était son] corps, un voilier... » (*Port-Mélo*, p.154).

Chez Edem Awumey, comme chez Kossi Efoui, il y a une forte focalisation sur la solitude de la femme, qui est aussi accessoirement mère. Rose Lafayette élève toute seule le fils de sœur jumelle disparue ; La Ma Para, dont le fils a, comme Maya, une peau jaune qui ne retient pas la lumière ne rentre pas « dans l'agencement des choses » (*Polka*, p. 93), souffre seule avec cet enfant né de ses aventures de trotteuses d'un père inconnu et il y a également l'image de la mère dans la *Fabrique de cérémonies*, qui se donne à Halo avec « un étrange sentiment de mort postcopulatoire. » (p. 48)

Ainsi, cette focalisation sur la solitude renforce-t-elle l'absence de l'homme et principalement celle du père. Le roman *Les pieds sales* se construit largement autour de cette absence et sa raison d'être. Il s'avère que ce « trou dans la généalogie » (p. 11) procède d'une violence qui ne se dit pas et qui nous pousse à nous intéresser de plus près à ces personnes manquantes, ces figures presque fascinantes qui flottent au-dessus des récits pour signifier ou témoigner les

douleurs présentes.

L'absence comme processus victimaire

Reprenons ici quelques observations que Francis Berthelot dresse au sujet de l'absence romanesque. Puisqu'elle entre en ligne de compte dans l'étude du récit, il la situe à deux niveaux, celui de l'histoire et celui du discours. A chaque stade, il y a plusieurs configurations possibles mais nous nous intéresserons uniquement au premier niveau. Sur l'histoire, Berthelot présente une absence qui peut être soit effective, ce sont des cas d'absence thématique comme nous l'avons souligné précédemment ; ou encore, elle une présence fantomatique qui a valeur d'absence :

le personnage est présent : parfois, sa réalité physique est entièrement déniée, soit parce qu'il se réduit à une voix dont on ignore l'appartenance, soit parce que c'est un fantôme ou une ombre ; mais le plus souvent, il intervient véritablement, bien qu'avec un degré d'importance très variable : soit de manière *anecdotique*, à travers des gestes ou des attitudes qui indiquent sa position dans l'espace (il s'installe sur le divan), ses émotions (il rougit), etc. ; soit de manière *thématique*, les tensions internes ou externes qu'il vit formant le sujet du passage envisagé : c'est par exemple le cas d'un héros malade ou encore de deux protagonistes qui se battent.⁴⁵⁵

L'absence se joint à l'inconsistance, elle se traduit par le non encrage, le fatômatique. Xavier Garnier recourt à la même liaison entre l'absent et le fantomatique et voit dans cette présence furtive une des manifestations possibles de la figure. Celle-ci, profitant de ce qu'elle ne peut s'incarner, occupe des espaces imaginaires laissés vacants. Sa forme non défini opère de manière à fournir au récit une compréhension qui dépasse le factuel. L'absent, se trouve être enfin de compte une clé pour percer les mystères du récit et les enjeux de l'écriture. Xavier Garnier nous invite donc à considérer plus attentivement ce caractère indiciel et éminemment allégorique de l'absent :

nombreux sont les romans qui ont recours à d'énigmatiques personnages, omniprésents dans le texte et pourtant presque totalement absents de l'intrigue. Tout se passe comme si le personnage était d'autant plus obsédant qu'il intervenait moins. Si l'on reprend l'argumentation célèbre de Roland Barthes (1966), nous expliquerons ce phénomène comme une compensation en valeur indicuelle de ce que le personnage perd en valeur fonctionnelle. En d'autres termes, le personnage participe alors à créer une atmosphère, à situer l'intrigue. De certains personnages hauts en couleurs, ou particulièrement typiques, le langage courant dira qu'ils sont des « figures ». Pris dans ce sens, la figure est une personnalité manquante, qui se détache précisément par sa capacité à porter sur soi l'atmosphère d'une époque est la raison pour laquelle la figure est si facilement interprétée comme allégorie.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Voir BERTHELOT, *Le corps du héros*. [Le personnage présent] pp. 23-29.

⁴⁵⁶ GARNIER, X. *Eclat de la figure*, p. 127.

Et dans les écritures de violence, ces absences sont effectivement parlantes d'autant plus qu'elles touchent des personnages qui d'une manière ou d'une autre, appartiennent à une catégorie particulière de victimes. La disparition remplace à elle seule une situation de violence dont elle est un effet d'annonce comme nous l'avons vu dans la *Polka* et la *Fabrique de cérémonies*. Si l'on considère les disparus comme des victimes, il sied d'observer l'entorse du genre par rapport à l'archétype.

En effet, contrairement à ce que nous avons remarqué, les disparus sont principalement masculins et plus singulièrement, c'est la figure du père qui est la plus touchée. L'explication à ces absences si obsédantes est à trouver dans la dynamique des écritures de violence que les auteurs mettent en place en littérature africaine depuis plusieurs décennies. En effet, l'image du père y est particulièrement féconde. Les écrivains de la « désillusion », pour symboliser l'échec des Indépendances, ont introduit dans la fiction le père faussaire et démissionnaire. Cependant il n'est pas à confondre avec celui qui disparaît ou se volatilise dans la nature, lui au contraire, « le Père de la Nation » est bien présent. Son inefficacité dans la gestion de la cité n'a d'égale que son omniprésence. C'est cet être fantasque qui a fini par occulter le père protecteur. Aussi la disparition de ce dernier est-elle directement à mettre en relation avec l'émergence du premier. L'on comprend dès lors pourquoi dans la *Vie et demie*, Jean Coriace réfute l'appellation pourtant affective de « père de la nation » :

une nation n'a pas de parent, pour la simple raison qu'elle doit naître tous les jours. La nation doit naître de chacun de nous, autrement que voulez-vous que ça soit une nation ? La nation ne peut pas venir des illusions de deux ou trois individus quelle que soit la bonne volonté de ceux-ci (Vdm, p 175-6).

Les romans présentent ces deux figures en perpétuelle concurrence. A côté du très emblématique cas de Martial dans *La Vie et demie*, nous avons le “père” dans la *Fabrique de cérémonies*, ou encore Gabriel Nahm dont la compagne et la fille vivent seules dans la périphérie de Lisahohé. Le premier est opposé au Guide, le second à Monsieur Halo le général Tapioka et le dernier à Djimongou. Ces rivalités qui peuvent prendre différentes allures nous éclairent avant tout sur la nature de ces victimes dont il existe plusieurs variantes ainsi que le montrent les analyses anthropologiques de Girard ou les exposés de la psychologie transactionnelle. Ainsi les personnages dont l'absence est remarquée appartiennent donc à la catégorie des sacrifices/ Martyrs dont il convient de relever les ambiguïtés. D'un premier abord, nous observons qu'ils se caractérisent par des antagonismes vis-à-vis des bourreaux et d'une certaine distance par rapport à l'archétype de la victime. Sur ces deux points, l'on mentionnera la différence fondamentale de genre – les disparus sont

essentiellement des hommes – et l'on épingle le conflit direct avec le bourreau. L'on peut en effet se demander à quelle cohérence répond cette présentation quasi stéréotypée. La réponse est sans doute dans la nature de la victime qui disparaît. Ce qui est sensé advenir en cas de disparition c'est ce que Girard nomme « assouvissement partiel ».

De Martial à Manuel en passant par Estina Bronzario et Somok, etc. tout porte à croire que les sociétés se porteraient mieux sans eux : sans sa révolution, sans son carnet, sans sa grève du sexe et ses emportements contre le pouvoir corrompu. Plus concrètement, il s'agit d'une régulation de la tension et de la violence. Mais, comme le laisse penser la théorie girardienne du sacrifice, pour que pareille victime remplisse son rôle et neutralise la violence, il lui faudrait posséder une force équivalente à celle du bourreau et le cas échéant, symboliser le pouvoir quitte à ruiner celui qui existe. Dans la dynamique du récit, la victime sacrifiée est à la fois l'exact opposé du bourreau, mais également son double, comme nous le voyons dans tous les textes sous analyses.

Dans les œuvres de Sony Labou Tansi où les oppositions sont plus tranchées, les personnages comme Martial ou Estina Bronzario dont la probité et le sens moral contrastent avec ceux de leurs adversaires font figures de martyrs. Au-delà des aptonymes - Martial qui passe toute sa vie à faire la guerre au Guide et qui continue à le hanter même après sa mort, ou Bronzario, l'intransigeante femme de bronze qui s'élève contre les « idiots de Nsanga Norda » et sur qui s'abat les foudres des autorités - c'est surtout leur positionnement par rapports aux opprimés et au petit peuple qui marque une réelle différence. D'un côté, nous avons un pouvoir qui ne se soucie que de lui-même et tente de se maintenir au moyen des "pétoires" et de l'autre, la voix de ceux qu'on piétine et que l'on déshérite. La décapitalisation de Valancia est le symbole de ce rapt que les autorités appliquent à la population et principalement à cette ville rebelle dont Estina Bronzario est la conscience :

Estina Bronzario qui en faisait voir de toutes les couleurs aux gens de Nsanga Norda, à Carlanzo Mana et aux hommes, et qui était devenue le symbole des peuples de la Côte, de la dignité et du courage. Dans toutes les villes de la Côte et même à Nsanga-Norda on avait une Plazia do Bronzio. (p. 105)

Perpétuant des siècles de désobéissance face à toute sorte d'opresseurs, elle incarne un pouvoir légitime. La narratrice revient sur ce long passé de résistance, sorte d'héritage qui se transmet, au même titre que l'honneur, de génération en génération :

On nous a tué, jetés en prison, on a donné notre viande aux chiens : rien à faire. Nous sommes la tête dure en chair et en os. Les portugais, puis plus tard les Français et les Espagnols avaient essayé de mettre la Côte du diable au pas : seize fois, les sept douzaines de gendarmes affectés à Valancia avaient disparus... (p. 63-4)

À cette reconnaissance historique, s'ajoute une explication divine au combat des femmes. Lorsque la grève sexuelle déplait à certains, le père Bona expose devant les hommes réunis dans son église que la voie suivie Estina Bronzario est celle de Dieu lui-même :

messieurs, je suis du côté d'Estina Bronzario, Dieu aussi : le vagin n'est pas un engin à casser les humeurs, ni même une cornemuse à flotte, ni même un totorito, ni même un passe-magouille. Sachez-le si vous le pouvez, comme dit Bronzario : le vagin c'est la parole du Seigneur en chair et en os [...] Car messieurs, sachez-le si vous le pouvez : la non-violence divine n'est pas de l'inertie, c'est une violence absolue contre le mal. La force de la lumière est un coup de pied sur la force des ténèbres. (S.S. p. 77-8)

La prise de position du prélat confirme l'opposition frontale et le principe de la différence absolue qui s'observe non seulement sur les caractères moraux, mais aussi sur d'autres éléments comme les traditions alimentaires. Les Guides et les autorités de Nsanga Norda mangent la viande tandis qu'à Valancia, ils mangent le poisson. Ils pratiquent la pêche ; des pêcheurs il est dit dans *La vie et demie*, « [qu'ils] auront toujours, dans tous les pays du monde, la réputation d'avoir plus d'humanité que le reste des hommes. » (p. 74)

L'humanité sert ici à relever l'inhumanité du dictateur dans ces mécanismes oppositionnels. Ainsi Martial, littéralement porté par la population, est le seul qui puisse tenir tête au Guide et son armée engraisée par « le communautarisme tropical », cette magouille à laquelle recourt le guide pour se maintenir au pouvoir « contre les aspirations de cinquante-deux millions de Katamalanaisiens ». Comme Bronzario, Martial, également connu sous les traits et le nom du prophète Mouzediba pour le pendant spirituel et métaphysique, mène sa guerre avec l'appui du petit peuple qui perçoit clairement sa lutte comme celle de l'Humanité. Ce qui explique la transformation de la phrase du « révolutionnaire » qui part d'une accusation de la dictature vers une aspiration d'une humanité niée par le dictateur. Martial disait : « qu'on me prouve que la dictature est communautaire », la rumeur la rend par « qu'on nous prouve que l'inhumanité est communautaire » (p. 64) concrétisant ainsi l'engagement pour l'humain. Nous pouvons ajouter à cette catégorie Didier Somok, l'enseignant d'histoire qui prend la tête de la contestation à Lisahohé, contre le pouvoir militaire. Lorsque la fronde populaire semble avoir atteint toutes les couches de la population, il a incarné cette voix populaire :

On faisait le procès des trente années écoulées depuis l'assassinat d'Oumchida en 62, on ressortait des affaires comme Patrice Lambone, Mikola, etc. [...] Chaque jour, il y avait du nouveau. On discutait, on débattait et dénonçait [...] Somok haranguait la foule une ou deux fois par semaine devant la maison du parti. » (*Lisahohé*, p. 69)

À côté de ces oppositions dont la finalité est le combat ou la confrontation, il y a d'autres plus discrètes. Dans la *Fabrique de cérémonies*, le père du narrateur n'est pas

directement mis en opposition avec Monsieur Halo, en tout cas pas dans une opposition déclarée. L'auteur le suggère en empruntant un détour par les rapports que l'un et l'autre entretiennent avec les femmes. À l'inverse des autres hommes qui découpaient du regard (parfois cela va au-delà du symbole) les femmes, la Petite Tante rappelle qu'il [le père] ne prenait pas part à ce jeu de prédation au quel se livraient particulièrement Monsieur Halo et ses hommes « qui tous excellaient dans ce geste d'attraper avec négligence les poignets des filles (sauf peut-être l'homme qui sera mon père et qui poursuivait les filles en leur soufflant son harmonica dans les oreilles) etc. » (p. 128).

La position effacée de ce père, en retrait dans le récit et dans la société, rappelle celle de Manuel Saraka, le complice de Mère Cori. Leur marginalité se double d'une certaine fragilité. Manuel est sous la permanente menace de la milice qui est sur ces traces parce qu'il ose un dérisoire acte de révolte : confectionner le livre des morts, un carnet qui reprend les noms de tous ceux qui disparaissent. Chacune des lignes de son cahier le rapproche de la mort comme le lui déclare son amie du vieux port : « on risque de te compter sur une page de bouquin, le livre des corps. » (*Port-Mélo*, p. 27)

Tous ces personnages, de Martial à Manuel, disparaissent du récit. La *Vie et demie*, place le lecteur devant la désintégration du corps de Martial qui est réduit en daube puis ingéré par les membres de sa famille. En toute logique, il ne reste plus rien de lui. La disparition ici se donne à voir comme la dissolution totale qui empêche tout acte de reconnaissance. Nous savons que la symbolique de la disparition post mortem s'applique à chaque fois qu'on ne peut reconnaître un mort, à chaque fois que l'on ne peut poser sur lui une identité. Dans le cas de la disparition proprement dite ou du défaut de reconnaissance, le dispositif narratif la recrée tout en confirmant la dynamique agonique des bourreaux et victimes. Le disparu avons-nous dit, tient tête au bourreau et sa disparition permet à ce dernier de conserver son pouvoir, ou à tout le moins, d'éloigner la concurrence.

S'il n'y a pas à proprement parler d'enjeux de pouvoir entre Monsieur Halo et la figure du père dans *Fabrique de cérémonies*, il se trouve que la disparition de ce dernier libère une place que le premier s'empresse d'occuper. Il est présent auprès de la mère qui accepte, non sans ruses, la compagnie de cet étrange homme et se contraint à mettre « sa voix réelle en veilleuse [à mettre] en veilleuse également la femme qu'elle était, qu'elle voudrait être, qu'elle voudrait mettre momentanément à l'abri, momentanément. » (p. 45). Aussi Monsieur Halo investit également la place du père auprès du fils dont les souvenirs, inchangés malgré le temps qui passe, sont pollués par la présence de ce monsieur qui protégeait le gamin et qui

veillait à ce qu'il ne manque de rien : « M. Halo a promis, veillant à ce que je ne manque pas de ce paratonnerre en cas d'orage, de ces supergodasses en cas de boue. » (p. 76) En tant qu'ersatz à la violence vive et repérable, la disparition se veut une prise de contrôle sur les victimes et une éradication de toute forme de contestation. Ce qui revient à dire, qu'elle poursuit l'élimination de toute figure qui pourrait représenter une opposition au bourreau et qui, dans une certaine mesure, est susceptible de prendre sa place en tant qu'incarnation du pouvoir.

A ce sujet, le personnage d'Estina Bronzario, pour lequel le récit cultive une ambigüité certaine, est bien significatif. Elle est présentée selon une double fonction dans le schéma de la violence : il y a tout d'abord sa part féminine (ce qui dans la logique des textes la rapproche d'une victime) et ensuite une part masculine, puisqu'elle incarne un réel pouvoir et jouit d'une grande autorité à Valancia et dans les esprits de tous ceux qui sont opposés aux autorités. Tout en précisant la sensualité de son corps qui « enfermait les hommes dans la virtuosité de sa chair » (p. 21), Estina Bronzario est également le pilier de la ville. En tant que tel, elle est « le seul homme de la Côte » (p. 34). Sa mort vient confirmer cette ambigüité. On peut voir comment sa disparition affecte la figure d'autorité mais conserve la part de victime. Le processus de violence sur elle correspond autant à un schéma courant qu'à une disparition. Rappelons qu'il ne reste pour l'identifier que quelques attributs féminins : son fichu, sa crinoline et les médailles. A part ces éléments épars, « rien vraiment ne pouvait dire que ce corps était celui d'Estina Bronzario » (p. 156) d'autant plus qu'il était totalement décomposée. Cela nous conduit à l'autre visage de l'absent.

Dans son deuxième aspect donc, le disparu est, de manière effective ou non, un personnage de pouvoir. C'est le cas de Somok qui « a eu le pouvoir en main » au point de gifler « en public Bagamo, un ancien ministre » (*Lisahohé*, p. 103). Ce n'est pourtant pas le cas de Katouka, le chef militaire, mais suite à sa disparition, les médias et les politiques le présentent comme une menace pour les institutions. Il est reconnu coupable d'avoir monté un complot pour renverser le chef de l'Etat. La même explication est fournie lorsque Jean-Sans-Cœur fait disparaître ses frères, qui, dans son plan de conquête du pouvoir s'avéraient être des rivaux. Aussi disait-on d'eux, qu'ils ralliaient le camp de la contestation : « mille trois cent soixante-six corps avaient été dissous, leurs propriétaires portaient officiellement pour "au pays de Chaïdana" » (*Vdm*, p. 155). Ce magnétisme du/vers le pouvoir n'est pas sans importance dans la dynamique générale de la violence puisqu'il vient expliquer et éclairer la théorie de l'indifférenciation que René Girard désigne comme point de départ de la violence

sociale. Nous pouvons en effet voir dans nombre de romans que nous étudions que le rapprochement entre ces victimes et le pouvoir (précédemment identifié comme marque du bourreau) participe à un basculement vers cette "perte d'identité" épinglée chez Sony et qui ne serait en fin de compte que l'aboutissement du statut de bouc émissaire.

Dans la théorie girardienne, la victime émissaire nécessite un acte d'accusation de sorte que toute la communauté la reconnaisse comme coupable. C'est par l'indifférenciation qui se manifeste par la transgression, que s'opère la mutation, le basculement vers l'ambivalence qui rend la victime à la fois responsable de la crise mais aussi comme restaurateur du calme par sa mort. Avant de revenir sur l'indifférenciation et la transgression, voyons comment l'ambiguïté propre au bouc émissaire travaille sur l'expression de la violence.

Nous avons présenté le disparu comme proche du peuple ce qui explique en partie pourquoi il est en conflit avec l'opresseur. En raison de ce conflit, le petit peuple le célèbre comme un martyr. Cependant, l'accession à ce statut n'est pas sans conséquence sur l'écriture de la violence et sa représentation puisque la souffrance de la victime disparaît. Comme nous l'avons vu avec Michel Wieviorka, la victime⁴⁵⁷ (qui n'est que sacrifice) inhibe la violence en ne laissant subsister que son seul triomphe pour une cause présentée comme supérieure et l'expulsion de la violence en dehors de la société. C'est donc à cette réalité fondamentale de la victime-martyr que correspondent l'insensibilité à la douleur chez des personnages comme Martial ou l'impuissance de la mort dans la plupart des textes. En effet pour ces personnages, la mort ne signifie pas une fin, mais véritablement un début et dans la situation du conflit qui les oppose avec les bourreaux, c'est le début de la victoire, leur victoire. Avec l'aplomb qui la caractérise, Estina Bronzario pressent qu'elle sera encore plus vivante après sa mort. Pour le prouver, elle choisit elle-même sa propre épitaphe qui célèbre la vie. Elle demande à ses complices de marquer « prête à vivre » sur sa tombe (*S.S.* p. 107) ce qui se concrétise par des apparitions devant Sarngata Nola pour célébrer son « corps de la vie » qui prend le pas sur celui de la « mort » (p. 172). Il y a chez elle, comme chez Martial quelque chose de l'ordre de la survivance d'une éthique. Le rebelle à la toute-puissance du guide cause plus de tort à ce dernier en étant "mort" que de son vivant comme le montrent les supplications de ce dernier devant ce qui reste du corps du chef rebelle. Dans *Port-Mélo*, c'est Manuel qui se transforme au fil du récit en élément spectral, le narrateur voit à la réunion sous l'arbre des mots « un cercle formé par les ombres au premier rang. Des ombres lourdes, moins celle furtive, de

⁴⁵⁷ Le paradoxe du sacrifice c'est d'être une victime à laquelle on dénie toute dimension victimaire et dont on ne voit que le côté utilitaire.

Manuel » (p. 59). La lourdeur des premières ombres atteste de la présence des corps physiques alors que la furtivité en rappelle l'effacement progressif. D'un corps à une simple voix, la mutation de Manuel lui permet de poursuivre son décompte sans être inquiète, sans courir le risque d'être enlevé. C'est enfin sur une silhouette flottante à l'horizon que le récit se referme avec une vue d'ensemble sur les morts que la milice laisse derrière elle.

Il est difficile de ne pas remarquer dans cette catégorie de victime, une émergence d'un nouvel archétype que nous n'avons pas abordé jusqu'ici, celui du martyr à la fois héros et victime émissaire. Dans la construction de ses personnages, Sony Labou Tansi fait appel à un intertexte biblique pour témoigner d'une dimension sacrificielle. De Martial à Estina Bronzario, l'auteur récrée les conditions d'une immolation sous forme de sacrifice. Dans un texte qui relève la réécriture de la Bible dans la *Vie et demie*, Marie-clémence Adom, compare la séance de torture que subit Martial à la « passion du Christ »⁴⁵⁸ auquel la rumeur associe d'ailleurs Martial sous les traits de Mouzebida ; « les chrétiens disaient avoir vu Martial aux côtés du chevelu de Nazareth. » (p. 38)

Mais il y a bien plus qu'une simple identification. Au-delà des nombreuses références directes à la figure du Christ dans la *Vie et demie* et les *Sept solitudes de Lorsa Lopez*, (notamment ces supplices qui détruisent les corps et entraînent la disparition, les manifestations de vie post mortem, etc.), il s'agit pour Sony d'actualiser l'archétype du sacrifice girardien qui est à la fois polarisateur de la tension et aussi l'élément pacificateur. Il semble qu'il y ait chez ces personnages une ambiguïté susceptible de représenter une forme d'indifférenciation. Rappelons que Girard parle de l'indifférencié lorsque les limites deviennent poreuses, lorsque les frontières s'estompent. L'indifférencié naît de la transgression et du franchissement des interdits et c'est à travers lui que s'opère la cristallisation d'une culpabilité sur la victime émissaire.

Pour les textes qui nous concernent, le franchissement des limites consiste en l'exercice du pouvoir et c'est à partir de ce moment précis que Somok, Martial, Estina Bronzario deviennent les figures entières du sacrifice. De la gifle que le jeune professeur administre à l'ancien ministre, à celle intérieure de Martial sur Chaïdana, en passant par le déshonneur que Bronzario jette sur Nertez Coma, toutes ses situations représentent un flottement sur les catégories de bourreau et de victime. Dans les témoignages sur la disparition de Samok, la gifle sur Bagamo est sans cesse évoquée pour expliquer ce qui lui est arrivé lorsque les

⁴⁵⁸ ADOM, M.-C. (2003). Le mythe christique dans la vie et demie: une écriture enchevêtrée. Dans G. LEZOU. D., & P. NDA, *Sony Labou Tansi: témoin de son temps*. Limoges: Pulim.

institutions militaires ont repris le contrôle de la cité. Plusieurs passages le donnent à voir comme un homme totalement disproportionné, un agitateur exalté mais également un suicidaire impénitent. De ses nombreux faits d'armes on n'en retient que d'anecdotes cocasses. L'on évoque dans une gaieté doublée de dépit « l'histoire du monument » (*Lisahohé*, p. 103). Pour finir, c'est un être totalement esseulé que l'on découvre, livré tout entier à la barbarie des militaires qui ont saccagé son domicile et l'ont arrêté à l'issue d'une manifestation à laquelle les foules n'ont pas répondu :

après cette brutalité, Didier a appelé à une manifestation à travers la ville comme il avait pris l'habitude de faire. [...] Il lui suffisait de coller les affiches à travers la ville pour qu'une foule se rassemble devant la maison du parti. Mais cette fois, peu de personnes sont venues. Quelques jours après, ils l'ont arrêté et l'on enfermé pendant une semaine. (p. 78)

Nous avons dans cet exemple une illustration de « l'un contre tous » que nous avons rencontré plusieurs fois chez Kossi Efoui notamment dans l'épisode du marché où le père se fait lyncher qui réaffirme une culpabilité discursive. En d'autres termes, culpabilité est plus un montage, un argumentaire à charge, unilatérale qu'une entreprise dialectique de croisement de point de vue. La rumeur qui réproouve l'entreprise de décompte de Manuel est du même ordre d'autant plus que pour lui, la fonction émissaire apparaît très clairement dans le texte. Orpheus demande sans détour à Christophe Mélo de lui livrer l'auteur du carnet, en échange de sa liberté. Qu'il s'agisse de Samok, du Père, de Manuel qui ne respecte pas les règles du jeu dans le port ou des autres personnages, le fait de souligner une caractéristique qui fait d'eux des agents de crise participe aussi à constituer un mobile d'accusation. Comme le démontre Girard, l'efficacité du bouc émissaire tient à la croyance que l'on a de sa culpabilité ; celle-ci ne peut survenir en l'absence d'une déviance, d'une transgression réelle ou fantasmée. L'émissaire est ainsi ramené à son rôle de restaurateur de calme et de tranquillité et aussi de la restructuration de l'ordre social.

Dans tous les romans, ce schéma ne connaît pas les mêmes développements. La mort de la victime que nous identifions comme émissaire entraîne à Valancia un apaisement social. La ville s'apaise après le décès d'Estina Bronzario et s'instaure un temps indéfini de paix qui ne saurait être troublé que par une plus importante catastrophe, « le jour où ils auront massacré dix mille sept cent douze enfants de la Côte » (*S.S.*, p. 174). Ce qui prouve que cette paix est toujours provisoire, voire illusoire. Cette donnée transparaît dans les textes d'Ananissoh. La ville de Lisahohé ou celle sans nom dans laquelle se déroule le récit d'*Un reptile par habitant*, ne connaît qu'une sécurité précaire, à grand coup de propagande et d'intoxication publicitaire. Par contre dans *La vie et demie*, au constat de son impuissance,

autrement dit la non réalisation du rite sacrificiel, le Guide accentue la violence, ce qui entraîne une recrudescence de la tension. C'est le même constat d'échec dans *Port-Mélo* où le sacrifice ne remplit pas sa fonction de restauration de l'ordre social, les limites demeurant toujours incertaines.

Dans cet univers de martyr fait d'incertitude dans lequel l'absence des victimes nous conduit vers un brouillage énonciatif, où la disparition est à la fois synonyme de mort et de résurrection, la folie y trouve une place de choix. Véritable marque d'indifférenciation, elle a par le mystère qui l'entoure, le mérite de représenter toutes les complexités qu'implique un contexte de violence. Parfois perçue comme une conséquence, un effet induit de cette violence, parfois elle sert de distance critique pour la dénoncer. La figure du fou dans les écritures tient autant de la victime émissaire avec qui elle partage l'ambiguïté, que du bourreau dont les actions inconsidérées témoignent d'une certaine aliénation. La littérature africaine francophone a, depuis plusieurs années, exploité la veine du fou lucide. Que l'on parte de Zarzan de Birago Diop dans les *Contes d'Amadou Koumba* à *Rose déluge* d'Edem, l'on rencontre souvent ces marginaux errants plus au faite des intrigues sociales et politiques que le reste de la société : Moha sage et fou chez Ben Jelloun ; dans les *Crapauds-brousse*, Tierno Monenembo met en scène ce fou d'une grande fierté, à l'allure aristocratique, connaissant les écritures et forçant l'admiration des habitants du quartier qui lui réclamaient de sa folie en échange de sa pitance ; dans *Le trou*, une de ses premières pièces de théâtre, Sony Labou Tansi cache un héros menacé d'exécution sous les traits d'un fou pour se soustraire au contrôle de l'armée et de la police mais il continue par ailleurs à user de sa parole libre et se pose comme étant la

voix de lumière qui suinte de l'arbre, jetant un pont sur la grande rivière des choses entre ceux qui voient avec leur tête seulement et ceux regardent avec toute leur viande... entre ceux qui sont éblouissant de confidences et ceux qui sont ternes de raisons.⁴⁵⁹

Dans le même sens, la dernière voix du Darmellia, grâce à laquelle le peuple peut encore danser est celle de Jean Calcium, affectueusement surnommé père Jean-le-fou. Sa clairvoyance est soulignée par le fait que certains de ces membres sortent « un peu du monde et de la vie » (*Vdm*, p. 185), comme s'il habitait d'autres sphères. Son intelligence (front), sa parole (bouche) le placent dans une posture quasi prophétique. Dans les textes à l'étude, tout en maintenant le caractère intermédiaire que Sony met en évidence ici et continuant le travail de mise à distance en posant un regard d'une grande lucidité et d'une grande clarté, c'est plus

⁴⁵⁹ LABOU TANSI, S. (1998). *Théâtre 3: Monologue d'or et noces d'argent; le Trou*. Bruxelles: Lansman. p. 68.

en victime que nous rencontrons les fous. La folie chez Edem, Kossi Efoui et Théo Ananissoh se donne à voir comme une conséquence directe de la violence au même titre que le délitement du corps et la perte de la parole chez Sony Labou Tansi. Si l'on ignore quasiment tout des fous de Sony, si l'on ne retient deux que la parole libre, abondante et provocatrice, ceux des autres écrivains se fabriquent avec le récit. C'est suite à une extrême violence que commence la folie de Manuel, folie que l'on invoque d'ailleurs pour minimiser le fait qu'il écrive un carnet avec les noms de mort. Le narrateur rapporte l'histoire de ce poète fou, cet ecclésiastique dont la folie a éclaté un après-midi alors qu'il accueillait dans son église des manifestants mis en chasse par la milice. A la suite des protestations qui se déroulaient sous forme de carnaval, la milice dirige une répression particulièrement sanglante. Le spectacle de la violence et le violent coup qu'il reçut à la nuque suffirent pour le plonger dans un état de léthargie. Il eut des visions d'horreur qui ne le quittèrent plus jamais. Depuis lors, « il n'a jamais été un homme seul, il a sa folie, ses routes, ses femmes, son carnet, ... » (Port-Mélo, p. 69)

L'expérience de Manuel nous éclaire donc sur une liaison constante entre folie et violence. Elle attire notre attention sur le fait que la folie est consécutive à une grande souffrance physique doublée d'une persécution mentale. C'est lorsqu'elle atteint les sphères psychiques que les manifestations comme le délire, la dérégulation mentale souvent accompagnées d'une incapacité générale à se mouvoir se font sentir. *Les pieds sales* s'ouvre précisément sur le délire final de la mère, épilogue d'une longue souffrance accentuée par l'absence de son homme, le père du jeune Askia. Sous le même signe de la diminution et de déchéance, l'on découvre l'image déclinante de Rose Lafayette dont la folie est née d'un traumatisme crânien. Elle a en effet été victime d'un violent accident par une journée de fortes intempéries, un parpaing lui est tombé sur la tête la rendant malade et invalide. Les trois portraits en trois vies que Sambo fait de sa Tante, décrivent cette déliquescence mentale et physique :

un tableau avec ses trois vies, Rose Lafayette belle et vaillante dans sa blouse d'infirmière, Rose Lafayette malade avec ses restes sur l'avenue des Vaches, Rose Lafayette qui allait s'effondrer et se désintégrer telle une bâtisse en ruine ou une carcasse de camion abandonnée, ensemble de tôle rouillée, de caoutchouc et de verre brisé. (*Rose déluge*, p. 132)

Chez Edem comme chez Kossi, nous sommes loin de la folie exubérante qui braille à qui veut l'entendre des vérités cachées, elle n'est pas non plus une forme d'insouciance, d'état de grâce qui permettent aux fous de s'adonner à des bouffonneries sur les petits arrangements clandestins, la vente illégale d'un terrain ou d'un lopin de terre, etc. La folie est une

souffrance qui pousse irrésistiblement vers la mort. Johnny Quinquelib, dans un geste de lassitude, fatigué de ne pas être entendu, lui dont le discours n'est que bruit, se donne la mort dans une grande solitude. Son corps en décomposition que l'on découvre dans sa baignoire transpire l'ennui, le délire, la volonté nette d'en finir au plus vite :

un bâillement, ponctuation finale d'un délire fait pour l'essentiel de cris et de borborygmes, s'étant achevé dans cette expression d'ennui de fatigue finale, le masque du visage avec sa bouche attendant d'être arraché pareillement que le masque du tee-shirt, et alors on découvrirait non pas des muscles et des os mais encore le masque, avec la même expression de désintérêt fatal moulé dans une autre matière, gélatineuse ou friable, ainsi de suite, jusqu'à épuisement de toute matière capable de produire un quelconque avatar de ce mensonge que l'on nomme la face ou le visage, avec sa prétention à la vérité. (*La fabrique*, p. 250)

Employée habituellement pour éloigner du pathos, la figure du fou vient le renforcer en jouant sur deux registres différents : celui de la morale et celui de la pathologie. Le fou ne paraît finalement pas être l'être dans une demi-conscience avec des fulgurances de lucidité mais bien un être en instance de mort. Il n'y a pour lui aucune autre issue que d'aller gonfler le nombre de victime. Il n'est guère étonnant que la figure même du fou soit si intimement associée à celle de martyr et de la victime émissaire. Étant ouvertement ambiguës, à la lisière entre la différence radicale et l'indifférence absolue, ils sont interchangeables. En figure de l'entre-deux, ils apportent au récit de la violence et la représentation de celle-ci la même charge symbolique et anthropologique.

La voie de l'entre deux est alors un principe du sacrifice qui, comme on le sait déjà, ne se fait pas au hasard. Au principe de l'indifférenciation doit s'ajouter celui de la déresponsabilisation intégrale de la société en ce sens que la communauté ne doit pas se tenir pour coupable d'avoir immolé un sacrifice. Il y a donc un ordre moral dans le choix du sacrifice mais aussi une forte dimension politique. En conséquence, le fou par son étrangeté se présente comme le bouc émissaire idéal, celui que l'on tue sans remord. Il semble à ce niveau que l'association entre folie et émissaire qui vient après celle de la folie et la souffrance cherche à déjouer le principe même du sacrifice. En réaffirmant la souffrance du fou, en plaçant en amont de sa démente des souffrances physiques et mentales, l'écriture remet en scène le bourreau et sa responsabilité morale. Le principe sacrificiel retrouve son opérabilité et sa fonction dès lors que l'on reconnaît entièrement l'émissaire comme une victime à part entière comme le sont tous les fous que nous avons croisés.

Mais ce dernier cas de figure demeure ambigu. C'est la raison pour laquelle, il convient de passer à un autre élément du récit qui éclaire différemment les personnages. Nous voulons parler à présent de leurs identités à travers l'espace et le temps. Ces derniers paramètres

rendent en effet les frontières plus manifestes. L'écriture de la violence se poursuit également sur une gestion particulière de la chronotopie. L'opposition bourreau victimes, si difficile à mettre sur pied avec les personnages est autrement plus facile à percevoir dans l'occupation d'un territoire.

4.3. Quels rapports à l'espace et au temps dans les écritures de violence ?

Donnée fondamentale de l'écriture romanesque, l'espace traduit mieux que n'importe quel autre élément de la fiction les enjeux de la violence dans un texte littéraire. En prenant en compte leurs dimensions poétiques, sociologiques ou anthropologiques, les espaces prolongent, illustrent et amplifient les oppositions entre victimes et bourreaux, puissance et faiblesse, richesse et pauvreté, etc. Loin d'insinuer une simplicité, voire un simplisme des espaces, cette affirmation en relève plutôt le dynamisme vis-à-vis du récit. Au-delà du décor, l'espace remplit des fonctions poétiques et symboliques qui se greffent à toute l'énonciation littéraire. Les études littéraires ne lui ont accordé de l'importance que très tardivement. Bertrand Westphal rappelle que c'est en 1957 que Bachelard publie son livre qui est actuellement une référence incontournable dans l'étude poétique de l'espace. Selon Westphal, cette étude advient au moment où le rapport de la littérature à l'espace est entrain de changer. Les deux guerres mondiales ont considérablement altéré la vision univoque du monde en Europe. L'expérience des luttes du fond des tranchées, de la déportation et des camps, associée à l'émancipation progressive des anciennes colonies modifient alors les habitudes d'interaction entre les sociétés et leur environnement. Toutes ces mutations ont donc des incidences sur l'imaginaire et la représentation littéraire de l'espace. L'initiateur de la géocritique comme nouveau paradigme d'étude de l'espace en littérature note en effet que :

depuis le début des années soixante (au moins), la perception de l'espace, et notamment des espaces humains, s'est encore compliquée. Heureusement, ajouterais-je. La complexité croissante va de pair avec l'affinement de chacun des points de vue, et l'émergence d'une pluralité de points de vue différents, voire divergents. L'éclatement qui en résulte n'est donc pas forcément l'indice d'une crise, comme le laissent entendre ceux que la simplicité (la monologie) rassure, mais peut-être plutôt le signe d'une plus grande lucidité. La littérature n'était pas en reste, car, n'étant jamais complètement coupée du monde, il lui fallait bien réinvestir l'espace selon les nouvelles règles.⁴⁶⁰

Aujourd'hui l'espace semble avoir conquis sa place dans les analyses littéraires et tout particulièrement en littérature africaine. Une importante production s'intéresse aux interactions entre littérature et espace celui-ci étant pris comme point d'encrage, marquant servant à identifier l'évolution des pratiques. De l'émergence de la ville à la crise toponymique en passant par les diverses problématiques liées à l'univers mondialisé, le texte africain décrit son évolution par l'entremise de son espace diégétique. Dans un des plus fameux ouvrages sur le sujet, Florence Paravy explore sur une période relativement longue l'évolution de l'espace en littérature africaine par les prismes narratologiques, sociopolitiques

⁴⁶⁰ WESTPHAL, B. (2000). « Pour une approche géocritique des textes ». Dans J-M. GRASSIN. *La géocritique mode d'emploi* (pp. 9-40). Limoge: Pulim. p. 10.

et poétiques. Se plaçant à dessein sur une période charnière de l'histoire politique et littéraire du continent, elle démontre qu'il existe en littérature africaine contemporaine une grande corrélation entre le spatial et le politique, faisant ainsi de l'espace « un outil de la démonstration politique. »⁴⁶¹

Toute différente du travail de Paravy est la perspective de l'APELA qui, en 2009, a revisité la notion d'espace non pas en tant que réalité brute mais bien en tant qu'espace incarné, habité. D'où la notion de territoire que nous reprenons parcequ'elle est mieux adaptée pour parler des écritures de violence. Si l'on entend mener une étude sur les possibles relations entre victimes, bourreaux et les espaces sur lesquels s'étend leur influence, la notion de territoire fixe tout de suite un cadre. Même si territoire paraît moins vaste qu'espace, il n'en demeure pas moins un mot aux multiples acceptions parmi lesquels Christiane Albert et Xavier Garnier en rappellent particulièrement une qui est liée à la thématique de la violence. C'est que territoire est souvent évoqué dans le monde animal pour fixer un champ d'action et une zone à l'intérieur de laquelle l'animal se sent en sécurité ou le cas échéant menacé. Ainsi, « le territoire est alors un espace à défendre qui induit une forme d'agressivité liée à l'instinct de possessivité. »⁴⁶² Partant, nous pourrions parler de deux territoires en lutte, dressés l'un contre l'autre, celui des bourreaux et celui des victimes. Tout la poétique de l'espace dans les écritures de violence sera abordé par ce prisme.

Tout, du cadre de vie à la mobilité des personnages dans ces espaces, paraît jouer à des échelles variées les tensions latentes, et répondre à une logique de rivalités. Ces oppositions qui vont bien au-delà d'un conflit de territoire témoignent de deux modèles sociopolitiques différents. Le territoire, à l'inverse de l'espace qui peut se penser en dehors de toute force l'investissant, se détermine par rapports aux énergies qui s'y croisent. Le territoire est à rapprocher de la définition que la physique donne au champ, c'est-à-dire, un espace circonscrit soumis à des forces et des principes clairement identifiables. Pour les écritures de violence, les espaces en conflits se rapportent ainsi aux mêmes oppositions que nous avons rencontrées, celle du pouvoir et du contre-pouvoir. Comme le dit Maurice Merleau-Ponty, il y a dans l'espace un aspect matériel et primaire, proprement physique mais aussi comme un lien quasi métaphysique. Il explique que :

⁴⁶¹ PARAVY, F. (1999). *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris: L'harmattan. p. 350.

⁴⁶² ALBERT, C., & GARNIER, X. (2011). *Littératures africaines et territoires*. Paris: Karthala. p. 12.

l'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions. Donc, ou bien je ne réfléchis pas, je vis dans les choses et je considère vaguement l'espace tantôt comme le milieu des choses, tantôt comme leur attribut commun ou bien je réfléchis, je ressaisis l'espace à sa source, je pense actuellement les relations qui sont sous ce mot et je m'aperçois alors qu'elles ne vivent que par un sujet qui les décrit et qui les porte, je passe de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant.⁴⁶³

Des espaces aux antipodes.

Le premier modèle des tensions territoriales en littérature africaine a été celui entre la ville et le village. L'espace rural représentait alors un territoire célébrant les valeurs ancestrales, une certaine altérité face à la ville présentée comme lieu de la perte.⁴⁶⁴ Contrairement à la ville en proie à l'immoralité la plus criante, le village représente un microcosme protégé des tentations d'une vie moderne ; les hommes y sont candides et insouciantes. Ces considérations morales et socio- anthropologiques considérant les villages comme des lieux agréables, paisibles et sans aucune tension sont parfois remis en cause. Dans la *Vie et demie* par exemple, Sony Labou Tansi nous dévoile un visage très cruel des pygmées qui empoisonnent froidement les exilés, Martial Layisho et Chaïdana aux gros Cheveux. Le premier succombe à l'empoisonnement et cette dernière n'a la vie sauve que grâce aux soins que lui prodigue, Kapahacheu, un des chasseurs pygmées totalement marginal qui a vainement tenté de convaincre les autres membres du groupe que les jumeaux pouvaient être des leurs ; dans les *Pieds sales* d'Edem, le groupe de pèlerins formé du père, de la mère, du fils et de l'âne essuie des suspicions dans tous les villages qu'ils traversent, on leur accorde une hospitalité toute provisoire, loin de tout, dans la plus éloignée des périphéries, etc. L'image rassurante d'une grande entente, d'une cohésion entre les membres de la communauté et les étrangers cède le pas à l'intolérance et à la fermeture d'esprit. Le village apparaît alors comme une prison de laquelle il faut s'échapper.

Dans plusieurs romans contemporains, on le quitte presque sur la pointe des pieds avec une indéniable satisfaction. C'est le cas dans *l'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano où l'héroïne n'a d'autre choix que de s'échapper de son village pour ne pas sombrer dans un monde qui se referme sur lui-même, dont les codes ne sont ni compris, ni discutés mais suivis

⁴⁶³ MERLEAU-PONTY, M. (2012). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. pp. 290-1.

⁴⁶⁴ Ce n'est d'ailleurs pas uniquement en littérature africaine que l'on retrouve ce type d'opposition. Plusieurs scènes de la *Comédie humaine* jouent de cette dualité.

aveuglement. Ces visions progressistes, à l'encontre de la conception idyllique qui a prévalu dans le roman africain depuis plusieurs années, ont clairement entamé la représentation générale de l'environnement du village dans les romans. Cependant, il persiste un facteur pour lequel l'opposition ville et village est toujours aussi nette, c'est le rapport au pouvoir.

La ville demeure avant tout l'image du pouvoir politique et militaire. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma campe plusieurs hommes de pouvoirs qui transforment leurs villages natals en centre de commandement, mais cette métamorphose n'est possible qu'au prix d'une urbanisation des espaces et en particulier, la maison du chef qui prend des allures d'un *boonker*. Martillimi Lopez, le tout puissant président de l'*Etat honteux* se fait construire également plusieurs bâtisses dans son village comme s'il voulait par cet acte lui donner sa part de faste qui va avec le pouvoir. Résister à l'invasion de l'urbanité est une des manières de rester en dehors de l'influence des autorités. Dans *La vie et demie*, les pygmés se montrent réfractaires à l'ubranisation forcée que leur impose Sir Amazanvou et le Guide Henri-au-Cœur-Tendre. Ils désertent les écoles, les hôpitaux et les autres infrastructures pour retourner dans la forêt. Puisqu'elle incarne l'autorité de façon absolue, la ville est en tension avec le village qui, par le même fait, est l'anti pouvoir. Cette fracture est exploitée pour dire la violence si bien que lorsque Martillimi Lopez décide d'abandonner son poste de Président, il se tourne vers son village en se donnant pour objectif de s'adonner à une activité paysanne de planteur de macaronis ; dans le même cadre, Estina Bronzario n'arrive pas à concevoir Valancia comme une ville, elle restera pour elle, malgré la modernisation, « un village jusqu'à la fin des temps. » (S.S., p. 115).

Dans une vision moderniste, cet état d'esprit trouve un prolongement dans les conflits et les rivalités entre la province et la capitale. Les villes provinciales sont alors vu comme une sorte de village avancé, elles ont, dans une visée de confrontation, la même place que l'ancien village. Comme nous l'avons vu, la configuration est bien marquée dans les romans de Sony Labou Tansi qui joue fortement des oppositions entre les villes : Yourma (plutard Félix-ville) et le Darmellia, Nsanga Norda et Valancia se livrent une guerre perpétuelle derrière laquelle se dressent des alliances ou non avec le pouvoir. Nous savons que la dynamique de violence du romancier congolais s'écrit par le biais des oppositions qui sont d'une part, directement repérables, mais aussi extrêmement ambiguës. Nous l'avons vu pour les personnages et les

figures de bourreau. Josias Sémujaanga ne s'y trompe pas lorsqu'il parle de « programmes narratifs manichéens » qui sont aussi la marque d'une « ambivalence axiologique. »⁴⁶⁵

Ce manichéisme spatial s'exprime clairement dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* par un acte très significatif : la décapitalisation de Valancia. Cette ville qui restera longtemps, une cité martyre, subissant les violences et les répressions répétées des autorités, alimente la représentation du schéma de la violence. Fartamio Andra Do Nguélo Ndalo, une des plus anciennes femmes du pays, rappelle dans une sorte de remontée mémorielle, tous les sévices que les autorités font abattre sur Valancia. Elle évoque des souvenirs communs à tous les habitants, les trois "petites fois de rien du tout" où les autorités ont usé de leur pouvoir de tuer. Chacune des descentes punitives est liée à une forme de contestation du pouvoir abusif de la capitale. De l'assassinat d'Elmuconi Zamba, le concepteur de la conspiration des gens de Valtano, à Estanzio Bienta en passant par « les grévistes que l'on avait dû tuer parce que la mort refuser de les tuer. » (S.S. p. 24). Pour son insoumission, Valancia est jugée indigne d'être Capitale du pays. En lieu et place de la cité de l'honneur, les mêmes autorités choisissent la dévoyée Nsanga Norda. Si le récit reste totalement silencieux sur cette lointaine capitale, ses mœurs sont identifiables dans les propos des habitants Valancia et dans les attitudes des envoyés. Lubriques, alcooliques, superficiels, les émissaires de Nsanga Norda donnent un aperçu de l'état général de la ville et par ricochet du pouvoir contre lequel la Côte est en opposition. L'arrivée de la Police se déroule dans une grande bouffonnerie. Les premiers à venir pour le constat de la mort d'Estina Benta repartent pour une raison inexplicquée et s'arrêtent en chemin pour « dévorer des yeux les jumelles d'Elamno Zola qui se baignaient nues dans la Rouvierva Verda. » (p. 31) Les policiers ne se limitent pas au simple voyeurisme puisqu'ils décident de plonger et se baigner avec les quatre jumelles épileptiques jusqu'à la nuit tombée. De même à leur arrivée, le juge et les policiers désignés pour instruire sur l'assassinat d'Estina Benta commencent par une longue sieste au bordel d'Estancio Dumba, une des deux « monstruosités grandioses » avec la brasserie, suivie d'un passage à la buvette. C'est donc ivre (un peu gris) qu'ils arrivent sur les lieux du crime et débütent l'instruction par l'audition du perroquet.

⁴⁶⁵ SEMUJANGA, J. (1999). *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*. Paris: L'Harmattan. p. 134. Florence Paravy aboutit au même constat en parlant de dualité antinomique comme « structure récurrente investie de forte dignifications axiologiques. Elle se déploie dans les textes en une riche constellation thématique qui pose en termes poétiques des problèmes philosophiques essentiels, mais sans leur apporter de réponse définitive ou univoque. » p. 204.

Comme nous le voyons, les lieux, les espaces cristallisent les conflits de territoire et confirme des dynamiques de violence. L'opposition entre la Côte et Nsanga Norda permet à Sony Labou Tansi de décrire les rapports des personnages à leur environnement et plus spécifiquement une interaction personnage et espace. Il y a dans ces antinomies, une certaine mystique des espaces qui, comme le dit justement Bertrand Westphal, peuvent « être autre chose qu'une pure surface ».⁴⁶⁶ Et Sony Labou Tansi développe en effet dans l'ensemble de son œuvre une grande complexité anthropologique des espaces. Rien à ce sujet n'est laissé au hasard. Le lieu est vital pour tous les personnages : Martillimi dans *L'État honteux* voue un véritable culte à l'endroit où il est né, le transformant en lieu de pèlerinage ; dans *La Vie et demie*, le développement du Darmellia se fait à partir de la clairière où quelques années auparavant Chaïdana et Martial Layisho avaient trouvé refuge lors de leur fuite :

C'est à cette place que longtemps plus tard, Jean Calcium découvrit la pierre qui gardait les voix et les sons depuis des milliards d'années et put, grâce à une machine par lui inventée, extraire de la pierre qui gardait les sons, l'histoire de trente-neuf civilisations pygmées. C'est à cette place aussi que Jean Calcium monta sa cinquième fabrique de mouches, qui lui permit de gagner la douzième guerre contre la Katamalanasia et la puissance étrangère qui fournissait les guides (p. 90).

Nous savons avec Marc Augé que la perception des lieux en tant qu'entité anthropologique ne peut être simple puisque dans cette perspective, ils ont plusieurs dimensions qui se superposent de sorte à donner, au-delà du référentiel, un ancrage identitaire, avec toute la complexité que cela suppose. Dans son édifiant traité sur les « non-lieux », le penseur leur attribue « au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques. »⁴⁶⁷ Ce qui revient à dire que dans cette visée, le lieu joue un rôle qui va au-delà d'une influence sur le comportement. Ici, nous sommes bien loin des considérations sur les études qui expliquent les différences observables des comportements par l'environnement physique immédiat et qui laissent penser que le changement de cadre spatial entraînerait une modification. L'espace ne modifie pas mais octroie une identité. C'est là tout le sens du manichéisme spatial de Sony Labou Tansi. Alors que Chaïdana n'est pas pygmée, elle est considérée comme telle puisqu'elle habite la forêt.

⁴⁶⁶ WESTPHAL, B. (2011). Quelques considérations pour une géocritique de l'espace africain. Dans C. ALBERT, R.-M. ABOMO-MAURIN, X. GARNIER, & G. PRIGNITZ, (Eds) *Littératures africaines et territoires* (pp. 47-55). p. 48.

⁴⁶⁷ AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil. p. 69. Il nous faudrait peut-être reprendre la définition de ce qu'il nomme lieu anthropologique qui est une « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble, si modeste soit-elle. [...] le lieu anthropologique est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. » p. 68.

Sir Amanazavou se félicite de ce que « la plus belle femme [qu'il] connaisse, la plus belle du monde, soit pygmée » comme lui-même (*Vdm*, p. 114) ; dans le même ordre, il a suffi à Carlanzo Mana de partager pendant trois ans la vie de la Côte pour que celle-ci le purifie. Envoyé avec la mission d'assassiner Estina Bronzario, il est accueilli à Valancia, y côtoie les habitants et bien qu'habitant légèrement à l'écart, il participe à la vie commune. Sa mission n'est pourtant pas exécutée et la même Estina Bronzario reconnaît dans cet échec les pouvoirs de la côte. En le voyant renoncer à sa mission quitte à en accepter la mort, Estina Bronzario ne cache pas sa satisfaction : « la Côte est contagieuse, dit-elle. J'en mourrai la poupe haute. Que voulez-vous, même à Nsanga Norda les gens commencent à aimer ce qui est grand ! » (*S.S.*, p. 133) La grandeur que célèbre la femme de Bronze est celle de la liberté qui pousse à préférer la mort plutôt que de continuer à obéir sans réfléchir aux ordres des autorités dont elle souligne la bêtise. En venant vivre à la côte, l'employé du ministère montre que la côte est véritablement une terre d'honneur. Estina Bronzario le rappelle à tous les hommes qui mettent en doute son engagement :

l'honneur, Marcellio Douma, oh ! tu vas penser que je parlotte. Mais l'honneur c'est la cause suprême. Le sens même des existences. Nous, de la Côte, raisonnons, vivons sur l'honneur. Ce qui n'est pas le cas des carnivores de Nsanga Norda, juste fait pour brouter et déféquer. (p. 22)

L'opposition dessine clairement une ville des humains et une ville des brutes, celle dans laquelle on pense et réfléchit et une autre où l'on vit à l'instinct. Nous voyons dans cette scénographie spatiale ressurgir le motif de l'animalité et nous savons ce qu'il désigne dans l'écriture de Sony Labou Tansi et la dynamique de violence qu'il crée. Il se trouve donc deux mondes aux antipodes, en tension permanente qui regroupe d'un côté ceux qui sont à la base de la violence et ceux qui tentent d'y faire face en utilisant parfois des moyens dérisoires, face à la puissance démesurée de l'opresseur. C'est pour se prémunir de cette puissance adverse que Chaïdana place ses moyens financiers entre les mains de ses petits-enfants. Pour marquer l'antinomie entre ces deux cités, l'on assiste, dans le roman à la déchéance de Yourma et à l'éclosion de Chaïdana City. La ville du guide se présente comme l'endroit du chaos, il n'y règne que démesure et excès. L'unique bâtiment que le souverain y a fait construire est sa propre demeure, une monstruosité flanquée de plusieurs bars et boîtes de nuit et d'un musée en son honneur :

il construisit le palais de la Nation, son domicile, au bout du lac Felitancia, au Nord-est de Yourma. C'était la seule maison du coin, et la seule voie qui y menât portait des panneaux d'interdiction de circuler tous les dix mètres. On y allait, sur laissez-passer, par un boulevard souterrain, sauf le dimanche et le jeudi, quand les douze bars du palais de Nation étaient ouverts au public, ainsi que la collection d'objets d'art de Jean-Sans-Cœur... Les night-clubs

tournaient le samedi, où l'on buvait des boissons obscures qui coutaient quatre salaires de cuisinier la dose. (p. 154)

Ainsi donc, Yourma se présente véritablement comme la ville de la pensée unique. Tout suggère un abus de pouvoir, une volonté de coercition et de contrôle. À l'unique voie, l'unique bâtiment, à l'interdiction de circuler, s'opposent « cent mille deux cent douze kilomètres de chemin de fer dans toute la forêt », « la West Construction des Ponts et Bâtiments » ; à l'enfermement de la Capitale répond le Port, l'ouverture sur un monde extérieur. L'activité économique des Chaïdanisés dépasse largement les limites du Darmellia jusqu'en Katamalanaisie voisine et rivale, vers la puissance étrangère qui fournissait les guides et vers d'autres pays. (*Vdm*, p. 153).

Même au niveau des espaces urbains, nous sommes toujours dans les oppositions archétypales. Il y a d'un côté les villes de la liberté et de l'autre celles de la contrainte ; d'un côté, l'on est dans un espace totalement ouvert dans lequel toutes les mobilités sont possibles et de l'autre, comme le dit Chaïdana à son ami Kapahacheu, les gens ont des frontières dans les jambes. (p. 96). Cet enfermement que nous explorerons par ailleurs dans le cadre spécifique de la prison et des espaces clos, conduit fatalement à une sorte d'asphyxie généralisée. Yourma devient alors une ville tueuse, la ville de la mort, « de l'insécurité physique, morale et pécuniaire ». (p. 162) Elle n'est plus désignée que par le mot « enfer ». Dans la lettre que les révoltés envoient à leur père, on peut lire la liaison entre l'asphyxie, l'enfer et la mort. Ils concluent la lettre en ces termes :

l'enfer, l'enfer. Les gens savent-ils que l'enfer correspond à la mort de la Vie, qu'il correspond à la mort de la liberté ? Les pères ont créé l'enfer, que les fils cherchent ailleurs. Trouver. Qui ne sait pas que trouver est un drame ? Trouver c'est l'enfer, laisse nous chercher, papa. Et il y aura un temps où chaque homme sera une forteresse, nous commençons ce siècle-là. Nous annulons la guerre physique au profit de la guerre des bruits dans le sang. Il faut vaincre la mort de la vie, parce qu'elle est plus odieuse que la mort de l'être. (p. 152)

Le Darmellia correspond à cet ailleurs, l'opposé de l'enfer katamalanaisien. On y arrive pour vivre et même après la mort. En témoigne le trafic qui s'instaure, au cours duquel les cadavres traversent la frontière, mais ce sont surtout les condamnés à mort qui vont d'une ville à l'autre :

le Darmellia acheta tous les condamnés à mort qui n'avaient pas obtenu la grâce de Mallot-l'Enfant-du-Tigre. Les familles riches aussi s'arrangeaient pour acheter la sortie des leurs. C'est ainsi que naquit une véritable contrebande de têtes qui voulaient sortir de la Katamalanaisie, de l'enfer. (p. 173)

La symbolique de l'enfer que nous retrouverons chez Edem de façon détournée, par un jeu d'intertextualité autour du personnage d'Orphée décrit non seulement une extrême souffrance, mais aussi, dans un rapport à la spatialité, un territoire sous la totale emprise du mal. Les croyances religieuses ou populaires, les mythes en tant que récits structurant la pensée humaine et les références sociales ont fait de l'enfer la demeure du diable, du monstre ou du tyran, selon une référence au texte virgilien.⁴⁶⁸ La rivalité entre villes décrit avec justesse les rapports entre le pouvoir et l'opposition. Dans *Un reptile par habitant*, le retour à la rhétorique d'une ville jalouse qui abrite les fouteurs de trouble est joliment employé pour expliquer une tentative de renversement du pouvoir. Si bien que face à cette découverte, c'est toute la ville qui est obligé de s'ammender : « la ville, toute la ville [qui] demandait ardemment pardon au président de la République. » (p. 81)

Les enjeux des espaces dans les écritures de violence répondent donc à la structuration sociale, à la séparation entre le bien et le mal qui elle-même renvoie au schéma de la violence. Cette opposition constitue dans la fiction un important marqueur dans la mesure où elle vient dynamiser le dispositif narratif et discursif. La violence passe ainsi par un réseau d'association ; les personnages et espaces, dans une perspective éminemment esthétique, se confortent pour illustrer les principaux éléments de l'interaction bourreaux et victimes. Pour Florence Paravy, dans le roman, cette relation est politique et métaphorique. Du premier point de vue, il y a trois orientations majeures, le subi, le convoité et le dominé, qui font référence au pouvoir, réel ou non, que le personnage (le héros) a sur son environnement. Au second niveau, souvent à l'œuvre en situation de violence, l'espace est une allégorie du personnage. Lorsque « les personnages paraissent s'agiter dans tous les sens, en une quête qui est le plus souvent vouée à l'échec, l'espace autour d'eux fait chambre d'écho : il entre en effervescence, est pris de spasmes, voué lui aussi à l'état de crise. Tempêtes et séismes ponctuent l'histoire du personnage, et en soulignent les brutales péripéties. »⁴⁶⁹

Sur cette deuxième hypothèse, la représentation de l'espace peut dépasser le cadre canonique dans laquelle deux villes sont en concurrence et se reporter à l'ensemble d'un territoire frappé par la destruction, la misère et la désolation comme le sont les personnages qui l'habitent. Dans plusieurs romans, l'intérieur même d'une ville est constitué d'espaces en

⁴⁶⁸ Dans les *géorgiques*, le poète latin parle du maître des enfers en des termes bien éloquentes il emploie à dessin l'expression *immitis tyranni*. L'adjectif latin pouvant se traduire, selon le *dictionnaire Gaffiot*, à la fois par *cruel*, *sauvage* et même *affreux*. Il recoupe les aspects moraux, physiques qui viennent s'ajouter à la considération politique du tyran.

⁴⁶⁹ PARAVY, F. (1999). *L'espace dans le roman*, p. 53.

tension ; nous avons des indications des rapports de pouvoir et les fonctions de chaque partie. Même réduite à l'échelle d'une ville, les rivalités, sources de violence, sont opérantes. Ce qui implique une représentation d'un espace fortement fragmenté, des villes forcément plurielles. A l'intérieur de la même entité, coexistent les deux camps, d'un côté les bas-quartiers, mal famés, grouillonnant de monde en face desquels se dressent les véritables villes administratives, officielles. Si cette subdivision n'est au fond qu'une continuation des écarts entre les villes blanches et indigènes que Roger Chemain⁴⁷⁰ avait déjà mentionné dans son étude sur la ville en littérature africaine, et que l'on peut voir dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopès ou *Les écailles du ciel* de Tierno Monénembo, elle représente bien un moment de lutte dans les romans que nous analysons.

Entre les quartiers riches et administrés et la multitude qui occupe les espaces misérables, il y a une confrontation latente. Celle-ci est illustrée par la présence de la force militaire qui protégè les uns face à une volonté sans faille de se « réaliser » pour reprendre l'expression d'Edgar Fall. Et nous retrouvons dans l'acte même de la construction de ces quartiers, dans l'occupation de ces espaces, un profond désir de narguer et défier les autorités. A Yourma, le quartier de Chaïdana se transforme en véritable quartier général de la résistance. C'est à partir de là qu'elle organise, avec les hommes de Martial, la campagne des pistolétographes qui s'attaquent à tous les symboles du pouvoir. De la maison du Guide (la citadelle du pouvoir) jusqu'aux uniformes des militaires. Les deux piliers du pouvoir sont atteints par les plus audacieux opposants :

le beau bataillon de pistolétographes avait fonctionné à merveille : ils avaient pu écrire la phrase jusqu'au troisième portail des murs du palais excellentiel. Certains d'entre eux, les plus audacieux sans doute, avaient réussi à écrire la phrase sur le corps de quelques responsables militaires tels que le général Yang, le colonel Obaltana, le lieutenant colonel Fursia et bien d'autres. (Vdm, p. 44)

Les autorités trouvent donc dans ce quartier, le plus pauvre de la ville, au grand mépris des interdictions, « de véritables gisements de noir de Martial. » L'extrême pauvreté fait donc de ce coin de la ville, une cible facile. Cela explique pourquoi les chars n'eurent aucun mal à y pénétrer pour perpétrer un abominable bain de sang. La force militaire marche de sa toute puissance sur les cases toute précaires. Malgré cette extrême pauvreté, malgré le risque encouru, la population de ces quartiers ne veut renoncer à la lutte et à l'opposition avec le pouvoir, elle en fait même un principe.

⁴⁷⁰ CHEMAIN, R. (1991). *La ville dans le roman africain*. Paris: L'Harmattan.

Ce motif se radicalise chez Kossi Efoui. Dans ses deux romans, l'occupation des territoires est une véritable déclaration de guerre, une gageure dans chaque fixation. Chaque portion de terre occupée est une bataille gagnée. Dans la *Polka*, l'on assiste à l'érection de Saint Dallas par une espèce de défis lancé à la Capitale. Le narrateur précise avec un réel mépris pour Ville-Haute qu'elle n'est qu'une portion administrative sans vie, ni mémoire. Cette ville qui, dit-il, « n'a jamais eu de nom propre, [...] jamais été ville de désir mais de décision, avec juste ce qu'il faut d'abstraction numérique pour la poste, les tempons et les cartons d'invitation » (p. 17) est l'exacte opposée de Saint Dallas. Née du rejet de la grande capitale, Ville-Basse s'est

mise à écrire sa destinée dans le sable, la tôle ondulée et le caillou, à mettre en talisman son rêve de vengeance : s'acheter un vrai non de ville. Chaque trou creusé, chaque bambou planté, chaque palissade tressée l'a été dans l'acharnement du même désir de repos [...] on a renforcé la terre pour renforcer les murs, et les narres de ger aux fenêtres ont veillé au seuil de sommeils labourieux jusqu'au jour où – de tous ces sommeils harassés et véhéments, de tous ces rêves groupés – a surgi le vrai nom de la Ville-Basse, celui par lequel elle aura dit son fait à Ville-Haute, aux couronnes, trônes et dominations. Elle l'a ramassé son nom, a fait mieux, l'a immédiatement volé à un brillant feuilleton de passage et s'est affichée avec tout de go s'est nommée vaillamment St-Dallas, comme une parure. (p. 15-6)

Il y a dans le mouvement même de ces deux parties rivales une grande dynamique de violence. De façon allégorique, la conquête de l'espace décrit l'oppression et la réclusion. L'étalement inexorable de Ville-Haute, son expansion confine celle qui n'était qu'une périphérie à un espace encore plus limité. Dans la *Fabrique*, c'est derrière un mur qui sépare les quartiers cossus des constructions précaires qui poussent en bas de luxueuses villas, sous forme de menace, en attente d'une revanche :

de la fenêtre du premier étage on pouvait voir par-dessus la muraille qui nous séparait du reste du quartier, qui nous protégeait de son agitation et de sa convoitise, l'étendue de petites maisons en adobe, le crocheté des palissades entourant les terrains où de temps en temps se dressait le squelette en bois d'une maison en construction. Il s'en construisait tous les jours, des maisons plates en bois et adobe le long de la muraille qui les séparait des villas cossues. Opulence de lumières projetées du haut des étages et des confettis que le vent transportait jusque dans les cours de ces maisons basses comme le pollen destiné à les féconder de richesse soudaine, à les faire se dresser en une nuit jusqu'aux fenêtres de ces châteaux magiques. (*Fabrique* p. 126).

Pour représenter la souffrance et montrer les victimes, les auteurs s'intéressent à leur espace de vie. Autant la maison du guide, le palais ou la villa symbolisent la force, le pouvoir, autant les maisons adobes et basses, les rues tortueuses rendent compte du dénuement et de la détresse. Les bas quartiers ont pris d'assaut la fiction africaine contemporaine. Les textes de ces dernières années se focalisent sur ces lieux de misère, de pauvreté et de souffrance extrême. Les quartiers populaires, les camps de réfugiés, les milieux insalubres constituent une part

importante de l'univers urbain dans plusieurs romans. Les textes directement inspirés du génocide au Rwanda se déroulent souvent dans les quartiers mal famés : sur le même modèle que ville-Basse, Boubacar Boris Diop décrit, dans *Murambi, le livre des ossements*, l'arrivée de Cornelius dans le quartier nommé Kyovu-des-Pauvres, un bidonville croulant sous la précarité. Tout dans cet endroit est marqué par la misère, des habitats aux jouets d'enfant, l'habillement et les corps frêles, etc. On peut aussi parler aussi du quartier de Leydi bondi dans *Les écailles du ciel* de Tierno Monenembo ou le cousin Samba finit sa chute, quartier qui est véritablement le coin le plus sombre du pays.

Par cette extrême pauvreté la marge apparaît comme territoire privilégié du récit. Cadre de vie des laissés pour compte de tout ordre, fous, réfugiés, pauvres, apatrides, Edem le situe à Lomé entre la mer qui mange la côte et le désert qui descend ou juste après le dernier bâtiment en brique là où « les cartons et les planches prennent le relais, noyés dans le noir et la fumée des concessions. » (*Port-Mélo*, p. 37) Ce sont des endroits pris en tenaille de toute part, cerné par deux éléments menaçant ; espaces desquels on rêve de s'échapper. Ils sont les mêmes en Afrique ou ailleurs dans le monde. *Rose déluge*, nous transpose de la marge africaine à la marge américaine, d'un décor de détritrus sur la côte africaine, à une scène de désastre à la Nouvelle Orléans. À Lomé, les jeux des enfants se déroulent sur l'Avenue des Vaches ou au Quartier des Oliviers⁴⁷¹ qui est en fait

un faubourg abandonné à la lisière de la cité, s'y cachaient des pauvres et des crapauds dans les flaques d'eau verte, des têtes d'enfants pouilleux dans le masque de la nuit, des abris de pneus et de briques rouges, les pneus montés en colonnes serrés les unes contre les autres et le tout recouvert de vieilles bâches vertes trouées, c'était cela le quartier des Oliviers, des abris de fortune avec des trous dans le toit, par les trous s'infiltrait la pluie de mauvaises saisons, la bâche des toits poussait sur la tête des nabots. (p. 155)

Au-delà de la précarité, les romans insistent plus sur la statut quo, un état de fait qui semble se pérenniser. Les villes entières sont ne sont alors plus que des espaces clos, des prisons à ciel ouvert, soumis au dictat et à la loi des hommes en uniforme. Aussi, les espaces défavorisés sont-ils par conséquent indissociables de la prison. Dans nombre de romans, les deux sont liés ne serait-ce que de manière métaphorique.

Nous avons vu que dans les textes de Kossi qu'il y avait toujours un élément pour marquer une limite : muraille, route, etc. bref une séparation claire qui nous oblige à nous intéresser à présent à d'autres types d'espaces qui se caractérisent par leur ambiguïté.

⁴⁷¹ On peut se demander s'il n'y a pas là une référence à la nécropole du Mont des Oliviers.

Les espaces paradoxaux.

Si l'on s'appuie sur des oppositions franches entre d'une part des espaces "dédiés" aux victimes et de l'autre ceux des bourreaux, l'exploration des textes nous montre que les auteurs parfois s'autorisent des brouillages. Les trames recomposent perpétuellement l'image et la signification des espaces. Considérant trame au sens que lui attribue Xavier Garnier, c'est-à-dire, comme un principe spirituel, voire métaphysique, « la trace vive qui résulte de la lecture d'un roman, »⁴⁷² nous pouvons en conclure que sont paradoxaux, des espaces qui empêchent ou reportent par leur nature même, par la symbolique qu'ils transportent, une catégorisation définitive. Ils sont à la fois diamétralement opposés et aussi très complémentaires. Pour les écritures de violence, ils mettent en échec les radicalités que ce soit celle du bourreau ou de la victime et appartiennent à ces zones troubles entre les deux instances vers lesquelles ils penchent selon les scénographies et les mises en texte. Ce sont des espaces qui gardent un aspect institutionnel bien reconnu alors que leur dimension poétique excède ce cadre trop étroit. Ils sont dotés d'un caractère composite que Marc Augé présente au sujet des non-lieux. Ce sont des polarités fuyantes :

il est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les "ruses millénaires" de "l'invention du quotidien" et des "arts de faire", dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement –palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation.⁴⁷³

L'on peut donc considéré un lieu (qui serait définissable par des éléments physiques repérable) et un non-lieu (un espace poétique). Dans cette catégorie, d'espace paradoxal, nous analyserons des aspects statiques et aussi dynamiques. Cette trajectoire nous mènera des espaces fermées vers les zones radicalement ouvertes, sans limites apparentes.

La prison

De tous les espaces paradoxaux, la prison est sans doute le plus emblématique puisqu'elle représente la fermeture la plus importante possible et que l'on ne peut imaginer un lieu plus clos que celui-là. La sociologie de la violence en a fait un thème majeur depuis de

⁴⁷² GARNIER, X. (2004). *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*. Bruxelles: P.I.E./ Peter Lang. p. 26.

⁴⁷³ AUGÉ, M. *Les non-lieux*, p. 101.

nombreuses années. Que ce soit pour dénoncer ses rapports ambigus avec le pouvoir étatique et la coercition qu'il implique ou avec les violences internationales comme le terrorisme, le rôle de la prison est minutieusement étudié. Dans un chapitre intitulé « emprisonnement », Michel Wieviorka revient sur « l'espace paradoxalement capital » qu'est la prison et en explore les mécanismes contradictoires. Il note d'entrée que la prison ne coupe pas les prisonniers de l'extérieur et en tant que telle, elle peut être transformée en espace de lutte ; elle leur permet de mieux élaborer des stratégies, d'affuter des discours et même de radicaliser une position. Le sociologue énumère ensuite plusieurs cas de figure, avec des exemples précis, dans lesquels la prison sert littéralement de base arrière à l'isurrection, à la subversion, comme on a pu l'observer avec certains lieux comme le quartier de Moando dans la Vie et demie. Mais en ce qui nous concerne, ce dernier cas de figure semble avoir plus de pertinence pour le roman :

la prison est également un lieu autour duquel s'organisent des stratégies visant à reconstruire un soutien dans l'opinion publique. On encre ici dans le domaine de pratiques où il s'agit de démontrer le caractère inhumain de l'État pour relancer un mouvement qui a depuis longtemps perdu ses bases sociales et politiques ou qui cherche à les élargir. Le propre de ces stratégies est de conférer à la dénonciation de la barbarie étatique un sens central, sur lequel on vient greffer les autres significations de la lutte. En captant des sympathies indignées par les conditions de détention, on se donne les moyens de rouvrir l'espace politique de l'action et de recruter de nouveaux militants [...] L'emprisonnement, ici, mène à un véritable renversement : la lutte, en effet, déconnectée de toute base sociale, est un pur affrontement avec l'État, à partir duquel on espère reconstituer une base qui se définira non plus à partir des significations sociales ou politique, mais à partir d'une indignation face à la barbarie d'un pouvoir qui a été poussé à dévoiler sa « véritable nature ». ⁴⁷⁴

Dans la même optique de la prison prise comme base et lieu d'émergence et de formation d'une conscience politique, on peut se reporter aux excellents numéros 23 et 55 de la revue *Conflits et cultures* qui reviennent, le premier sur la mobilité et la réclusion et le second se penche plus sur la prison comme espace de résistance face à l'oppression et à l'arbitraire du pouvoir politique. Philippe Artières et Denis Dabbadie⁴⁷⁵ font le lien avec l'écriture autobiographique comme moyen de résistance. Prenant exemple sur Vera Figner, les deux auteurs suivent l'évolution de son activité pendant la détention où l'écriture était une activité de survie, à l'après prison lorsque les livres prennent une valeur testimoniale. Sa longue détention a en effet donné une œuvre multiple et foisonnante.

Le lien entre littérature et expérience de prison est un thème important de la littérature contemporaine. Les camps de concentrations ont par exemple été pendant une bonne partie du

⁴⁷⁴ WIEVIORKA, M. (1988). *sociétés et terrorisme*. Paris: Fayard. pp. 92-3.

⁴⁷⁵ ARTIÈRES, P., & DABBADIE, D. (2004). « Résister à la prison par l'autobiographie : Vera Figner et les prisons tsaristes. » *Cultures & Conflits* n°55: Prison et résistances politiques. pp. 15-37

siècle dernier un des principaux thèmes de la littérature d'après-guerre. Les expériences traumatiques de la déportation, des goulags (Soljenitsyne) ont durablement marqué les imaginaires. Le livre d'Alain Parrau⁴⁷⁶ montre bien que la prison a occupé une place centrale à la fois dans la production littéraire et dans le parcours de vie de plusieurs auteurs majeurs.

En littérature africaine, la prison est également un espace bien particulier. Non seulement parce que plusieurs écrivains de la période de la « désillusion » ont connu le passage par la case de la geôle, au cours de leur carrière, mais surtout parce qu'elle est présente dans un grand nombre de textes, quelle que soit la période. Vu cette présence, Claire Dehon réserve tout le quatrième chapitre de son livre au traitement « exclusif » de ce qui constitue pour elle « un lieu et un thème essentiels dans la représentation réaliste chez les romanciers. »⁴⁷⁷ Sous un titre qui évoque celui de Parrau, Florence Paravy a dirigé un dossier des Etudes Littéraires Africaines qui vient confirmer l'importance du thème de la prison dans toutes les littératures d'Afrique. La prison, de près lié au pouvoir totalitaire, se trouve être au centre de l'univers romanesque africain, quels que soient les aires culturelles et linguistiques. Dans l'article d'ouverture, Florence Paravy indique bien des pistes pour aborder cet espace aux multiples facettes ayant des conséquences sur ce qui y sont enfermés. Elle dit en effet que

le lieu carcéral, par sa spécificité, semble être nécessairement l'un des actants majeur de ce type de récit : il ne peut se borner à un statut de « cadre » à effet de réel, ni d'espace où « projeter » des significations affectives, sociologiques ou idéologiques. C'est vraiment un lieu agissant, lieu qui, plus que tout autre au monde, impose à l'individu une loi implacable, puisque ce qui le définit/ est précisément la privation de la liberté. [...] La prison n'est pas simplement un lieu où l'individu est enfermé, mais parce qu'il y est enfermé, un lieu où soudain, tout ce qui compose la vie quotidienne, des gestes mes plus insignifiants jusqu'aux sentiments les plus profonds, deviennent foncièrement autre chose.⁴⁷⁸

C'est à partir de cette multiplicité que nous entendons explorer le thème de la prison en nous référant à ses aspects sociologiques et poétiques. D'entrée de jeu, il semble utile de différencier deux éléments qui sont intimement liés à la prison. Dans la fiction et la représentation du carcéral, nous distinguons d'un côté l'espace lui-même de l'univers carcéral. Si l'espace carcéral fait directement référence à la prison dans ses aspects physiques, matériels, l'univers carcéral qui lui est un principe immatériel relatif à la prison ou au sentiment d'enfermement. Les deux éléments peuvent coexister ou se substituer dans la construction narrative. Commençons par le premier.

⁴⁷⁶ PARRAU, A. (1995). *Écrire les camps*. Paris: Belin.

⁴⁷⁷ DEHON, C. (2002). *Le réalisme africain*, p. 96. (183.)

⁴⁷⁸ PARAVY, F. [Dossier sous la direction de] (2004). *Écrire la prison*. ELA n°18. p. 9-10.

Au moins un texte de chacun des auteurs du corpus fait explicitement référence à la prison. De Sony à Edem, l'espace carcéral surgit de façon récurrente avec une grande différence entre l'écrivain congolais et les trois autres. Chez le premier, la prison est avant tout un espace de visibilité, d'exposition alors que c'est tout à fait le contraire chez les autres auteurs. En effet, dans la *Vie et demie*, Martial n'apparaît dans le récit que le jour de son arrestation, le jour où il est introduit dans la chambre verte du guide. Auparavant, le chef rebelle était introuvable, presque invisible au point que le guide a dû lancer des tracts et signer un arrêté qui déclarait Martial « traître à la patrie et assassin de la cause populaire. » Pour plus d'efficacité dans sa démarche, le dictateur a dû également étendre la condamnation du maquisard à « tous les parents proches ou lointains, amis et voisins de Martial. » (*Vdm*, p. 29). De même, Layisho est emprisonné dans une cage, dans la cour arrière du palais dans une sorte de Jardin zoologique. Le zoo étant un endroit où l'on va voir des animaux sauvages, un endroit de spécularité. Cette symbolique explique bien ici, la fonction de la prison comme espace de visibilité. C'est véritablement un être étrange, mi-homme, mi animal que le fils de Chaidana aux-Grand-Cheveux passe son temps à regarder. Layisho qui s'est couvert de poil attire l'œil de l'enfant dictateur qui :

passait une bonne partie de son temps à observer Layisho, l'homme en cage. Il lui jetait du sucre, des criquets, des cafards, des libellules, des sangsues que Layisho suçait et avalait avec un évident plaisir. Ça ressemble à un homme. Il ne lui manque que les dents. (*Vdm*, p. 130)

Lorsa Lopez en se constituant volontairement prisonnier, n'entend pas se dissimuler ou passer inaperçu. Bien au contraire, la prison lui sert de lieu d'exposition, il y habite au vu et au su de tout le monde mais surtout pour mieux se livrer en pâture à une colonie de charognards :

à l'époque l'assassin habitait les monstrueuses colonnes de l'ancienne prison, du côté de la falaise, ce qui l'obligeait à passer matin et soir devant Baltayonsa. Peut-être pensait-il oublier son crime dans cette détection volontaire, au milieu du béton aveugle, des pierres froides, des barreaux pensifs et des murailles impeccables dans leur toilettes de châtiment, avec pour seuls compagnons les corbeaux, les roussettes, les busards à la tête de penseur, les effraies, les chacals de Nsanga Norda qui venaient lécher son crime, etc. (*S.S.* p. 126)

La raison de cette visibilité serait à trouver dans la stratégie propre de Sony qui privilégie dans son écriture, l'esthétique de l'accumulation particulièrement en cas de violence. L'espace carcéral est en adéquation avec cette mise en texte. La prison est une sorte d'arène dans laquelle l'on peut ostensiblement voir tous les protagonistes. La lumière que l'on y jette ainsi permet l'identification du processus de la violence et la structuration du récit. Entrer dans la prison est synonyme de se rapprocher au plus près de leur cruauté des bourreaux et pénétrer dans le royaume même où seules leurs lois sont appliquées. Cela est d'autant plus vrai que dans la topologie romanesque,

le lieu carcéral est [...] l'inévitable corolaire du Palais présidentiel. Tous deux tendent à envahir les textes, à devenir les lieux clefs de la représentation d'un monde où l'oppression est portée à son paroxysme.⁴⁷⁹

La grande visibilité des victimes et de l'intérieur de la prison est d'autant plus surprenante que le palais semble un endroit proprement inaccessible. En tant que lieux de pouvoir, les deux espaces se confondent à la fois par leur monstrueuse apparence et aussi par leur imposante présence. Dans la Vie et demie, la prison de Chaïdana est aménagée à l'intérieur même du palais qui sert aussi de salle de torture. Le tout puissant guide passe d'un seul mouvement de sa salle à manger à la salle de torture. Il utilise les uns à la suite des autres, ces ustensiles de table et son artillerie militaire pour ses nombreuses exécutions.

La prison est l'espace intime du bourreau, sa forteresse, l'endroit d'où il attend que la ville lui soit retournée. Après un meeting terminé en queue de poisson, à la suite d'une apparition de Martial, le Guide rentre se cacher dans son palais où il se dissimule pendant trois jours, jusqu'à ce que l'on lui y livre le Docteur Tchi :

le Guide providentiel s'était enfermé dans sa chambre en attendant que la ville lui fût rendue, comme d'habitude, par ses fidèles. Le soir du quatrième jour, les nouvelles avaient été bonnes et le lieutenant était venu avec un plus amer « voici l'homme ». (Vdm, p. 41)

La prison est le théâtre des plus grandes et plus violentes souffrances, le lieu commun du bourreau et de la victime. L'institution pénitentiaire se révèle être le lieu idéal dans le dispositif romanesque de Sony Labou Tansi pour mettre les mots, désigner les violences étatiques érigées en mode de gestion. L'absurdité du pouvoir passe par le milieu carcéral d'où l'on voit la démesure et l'horreur. C'est ainsi que la ville de Yourma et le pays tout entier peuvent être considérés comme des prisons lors du règne de Jean-Cœur-de-Père. Non seulement à cause de la grande souffrance qu'on y trouve, mais surtout parce que le pays tout entier est sous surveillance ; les entrées et sorties sont étroitement passées sous contrôle dans un pays aux frontières fermées :

il fut créé un cimetière des maudits dans toutes les villes et dans tous les villages du pays. Il s'en suit une hémorragie de la population ; le guide ferma donc les frontières. La seule voie d'entrée et de sortie devint les trois aérodromes de la capitale où le contrôle était sans pitié. Les trois chemins de fer frontaliers cessèrent de transporter des passagers, seuls les marchandises quittaient les trois ports maritimes. (p. 150)

Dans les autres textes du corpus, comme s'il s'agissait de revenir à l'essence même de la prison qui suppose un isolement, une disparition, cet espace est entouré du plus grand

⁴⁷⁹ PARAVY, F. (1999). *L'espace dans le roman*, p. 203.

mystère. Les personnages accèdent à l'invisibilité en en franchissant le seuil. La prison passe ainsi de la spectralité à la totale invisibilité. Elle redevient selon mes mots de Michel Foucault :

cette région la plus sombre de l'appareil de justice, [...] le lieu où le pouvoir de punir qui n'ose plus s'exercer à visage découvert, organise silencieusement un champ d'objectivité où le châtement pourra fonctionner en plein jour comme thérapeutique et la sentence s'inscrire parmi les discours du savoir.⁴⁸⁰

L'espace romanesque de *Port-Mélo*, se structure autour de la prison qui en occupe la place centrale ; Didier Samok, le militant de Lisahohé est conduit en prison autant que l'homme que l'on accuse d'avoir tué Bagamo, le ministre de l'intérieur. Et dans la *Fabrique de cérémonies*, une rumeur insistante fait état de l'existence d'une prison souterraine dont les dimensions sont celle d'une ville entière.

En dépit de cette présence dans le roman, l'espace carcéral demeure des plus mystérieux. Il n'y a aucune révélation sur ce qui s'y déroule. Les textes livrent des informations sur ceux qu'on y incarcère que dans leurs moments de liberté. La période de détention demeure paradoxalement méconnue, constituant même une curieuse invisibilité. Très souvent, franchir la porte d'une prison est synonyme de disparition définitive. Les disparus de Port-Mélo, ceux que l'on ne revoit plus jamais, comme Yam, le vendeur de disque ou Iroko, le gongonneur, entretiennent tous un rapport conflictuel avec le pouvoir. Aussi leur disparition ne peut être comprise sans prendre en compte le passage par le fumoir, la monstrueuse et imposante prison que tout le monde voit dans le Port et qui ne livre ses secrets qu'au compte-goutte.

Le narrateur le présente à plusieurs reprises comme un lieu de torture, « ce fumoir où l'on saigne les corps au piloris » (119), le fossoyeur, dans sa tâche quotidienne trouve dans les chargements qui en sortent, des êtres sans vie, très amochés, des corps à moitié. « C'est pas beau » lance-t-il en guise d'avertissement lorsque Joséphine vient lui demander son aide pour retrouver Manuel au dépotoir où un chien a trouvé un bonnet qui ressemble à celui du disparu. Dans ce roman, le dépotoir est un véritable « lieu satellite de la prison », expression qui sert à désigner non seulement les endroits « qui apparaissent comme des “copies” plus ou moins euphémisée du modèle centrale »⁴⁸¹ mais aussi ceux qui sont dans un rapport de continuité avec l'espace carcéral. À Port-Mélo, la décharge est le véritable pendant du fumoir. Le croque-mort semble être au courant de toute l'activité dans le fumoir. Ce n'est pas étonnant

⁴⁸⁰ FOUCAULT, M. (2010). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris: Gallimard. p. 298.

⁴⁸¹ PARAVY, F. (1999). *Espace dans le roman*, p. 198.

que ce soit par sa bouche que Mélo parle pour raconter à Joséphine, le parcours de la mort entre les différentes cellules parce que lui-même se trouve au bout de la chaîne, pour « le trou noir invisible, le dernier, l'inévitable, où tu craques. » (p. 40) Les deux activités, celle de la milice et celle du croque-mort se font échos. Lorsque la première s'accroît à cause de la recherche du carnet, la semaine du croque-mort est d'une grande densité. Il confie à la jeune fille qu'il reçoit trois livraisons journalières au lieu d'une seule tous les trois jours :

Hé Joséphine ! Je dois dire qu'elle n'a pas été de tout repos, la semaine. Trois livraisons la journée. C'est pas habituel. En temps normal, c'est une chaque trois jours. Terrible, la semaine. On raconte que c'est parce que la PJ recherche quelque chose. (p. 172)

Mais toute cette terreur dont il est question est comme voilée par l'écran du fumoir. L'invisibilité des victimes rendue possible par l'épaisseur des murs permet aussi aux bourreaux de se dissimuler, voire se fondre dans la masse. L'on raconte dans le port que Tilo Junior, le cerveau des rafles, le commanditaire des enlèvements, la tête pensante du fumoir se déguise et se cache à l'intérieur même du marché et peut prendre plusieurs traits : de celui la vendeuse de bière à celui du conducteur de taxi-moto. (p. 162).

Mais la prison peut, dans les cas extrême, devenir l'espace d'invisibilité absolue en disparaissant elle-même. Si elle est imposante et transparente chez Sony, présente et opaque chez Edem, Kossi Efoui la rend invisible, donc inexistence. Lorsque dans *Polka*, St Dallas est comparé à une cellule, les nuits y deviennent subitement plus profondes : « la ville entière, à compter de ce jour, a vécu comme une cellule, de plus en plus à l'étroit, au rythme des nuits tombant les unes sur les autres, les unes plus longues, plus profondes que les autres. » (p. 63) Dans ces conditions tout se brouille. De fait, un des enjeux de la *Fabrique de cérémonies* est non pas de reconnaître qu'il y ait eu des prisonniers, mais d'abord de faire admettre l'existence de cette Tapiokaville. En effet, comment postuler des rafles et des disparitions vers un lieu inexistant ? Comment prouver les paroles de la Petite Tante qui affirme que c'est de la faute de Hallo que le père est mort ? Comment, comme tous ceux qui parviennent à en sortir, soutenir que l'on a été dans une prison que l'on est incapable de situer sur une carte ? Aussi les paroles des victimes et les témoignages des survivants devient-elle nulle ; ils ne sont rien d'autres qu'une tentative malhonnête pour cacher des pratiques illicite. La commission mise en place pour mettre la lumière sur la rocambolesque histoire de cette ville prison, ne peut prendre au sérieux ces « rumeurs ». Les allégations qui font état de cet endroit d'où on ne sort pas indemne sont balayées du revers de la main par la même Commission d'abord et à la suite d'un mimétisme forcé, tout le monde se prend au jeu du déni. La parole des rescapés

devient simple bavardage, d'autant plus que leur réapparition est accompagnée d'actes administratifs dûment établis, les faisant sortir d'une prison ou d'un bagne bien réel. Ce dernier rend automatiquement factice l'existence du premier. Face à cette inexistance, il convient d'adopter une attitude convenue, la plus fiable, la plus plausible et pardessus tout, la seule :

et tout le monde se gaussait alors, la mode obligeant à faire comme fait la Commission, de sorte que si la Commission se gaussait on se gaussait aussi, de sorte que l'on écoutait à peine ceux qui en réchappaient, recrachés par le fauve après qu'il les eut goûtés ou lapés ou grignotés ou suçotés du bout des crocs (on ne disait pas recrachés ni goûté ni lapés ni grignotés ni suçotés, on disait graciés, avec tous les papiers nécessaires indiquant crimes, condamnation et adresses vraies de vrais bagnes où il n'avaient jamais été). Et tout le monde se gaussait de cette bonne blague qu'était la ville du Général Tapioka, bien pratique pour les voleurs de quartier quand ils ne voulaient pas dire la vérité sur quelque absence prolongée. (*Fabrique*, p. 186)

Ce lieu qui semble sortir de l'imagination dérangée de quelques patients de monsieur Hallo est en vérité une prison souterraine. La plus grande et la plus mystérieuse de toutes. Le responsable des lieux en est surnommé Homme sans visage, tant l'incertitude règne sur cet endroit. C'est à la suite d'un accident que l'horreur fait surface. L'on découvre alors, après la chute d'un avion, la secrète organisation qui pendant longtemps a engloutis des centaines de victimes. Cette prison est un gouffre sans fond, elle est comparée à un fauve dont l'activité de prédation ne connaît pas de limite :

et ce n'est que bien plus tard, vers la fin de la guerre, alors qu'un pilote s'est écrasé avec sa dernière bombe ailée, qu'on a découvert, dans le cratère laissé par l'explosion, l'ouverture du large tunnel qui débouche sur la ville du Général Tapioka. (On aurait dit que le fauve insatiable, après avoir dépeuplé son territoire de chasse, s'était offert comme dernière gâterie ce jeune aviateur avec son engin indigeste qui lui a fait exploser le ventre.) (p. 190)

De manière allégorique, la prison du Général Tapioka semble avoir aspiré, attiré vers le bas tous les déshérités de la ville. Elle a été construite sur l'emplacement du quartier Nord, ce cloître de misère et de débrouillardise, ces lieux dans lesquels on parque tous ceux qui ne plaisent pas au pouvoir. La prison et les bas-fonds sont liés dans une continuité matérielle et immatérielle. Tous les aspects de ces derniers sont ramenés à la prison. L'implantation même de "Tapiokaville" s'est faite au prix d'une violente destruction de ce quartier périphérique plongeant ainsi toute la population dans la terreur et les prisonniers dans un vitalisme qui les empêchait de regarder à leur condition mais juste à la soupeser à leur propre vie. Lorsqu'un ex détenu évoque son expérience carcérale, elle se résume au fait de se savoir et de se maintenir en vie :

ce qu'il y a de mieux quand on est vivant c'est de ne pas en arriver à envier les morts. Ce qu'il y avait de mieux dans ce trou, c'était ce signe auquel on se savait vivant : n'avoir pas à envier

nos morts. Les avoirs plaints. Avoir continué à les plaindre comme seuls les vivants savent déplorer. Avoir continué à les désirer parmi nous, même là où nous étions. (p. 118)

L'idée sous-jacente est de rendre compte de l'influence de la prison sur les comportements des détenus. En les coupant de l'extérieur, elle les oblige à se considérer comme mort. Les paroles du détenu décrivent une résistance de l'esprit face à cette oppression muette que constitue l'espace clos de la prison. Ainsi, l'on peut retrouver dans les habitudes mêmes des personnages, des éléments indiciels d'un emprisonnement qui ne dit pas son nom, une sorte de survivance de l'univers carcéral.

Autant la prison à des lieux satellites, autant l'ambiance qui y règne peut déborder le cadre restreint de la cellule, les murs en pierre, pour s'étendre à d'autres espaces. Le mal-être, le sentiment d'oppression, la surveillance permanente etc. transforment des villes, des pays entiers en vaste prison. En ne prenant qu'un aspect basique de la prison, celui de la limitation des libertés, notamment celle de circuler, tous les espaces à l'intérieur desquels l'on ne peut se mouvoir librement peuvent correspondre à cette définition, donc porter en eux quelque chose du carcéral. À ce titre, les bas quartiers, les cités retranchés et insalubres sont autant de répliques de l'espace d'enfermement initial qu'est la cellule. Mais ce qui permet l'identification entre le carcéral et ces autres endroits, c'est sans conteste tout l'aspect psychologique, le comportement social.

Le rôle déstructurant de la prison est aujourd'hui de notoriété publique. À la suite des travaux de Michel Foucault qui a ouvert la voie à une herméneutique carcérale, nombreux sociologues se penchent sur la question et actualisent les thèses déjà présentes dans le célèbre *Surveiller et punir*. Des courants abolitionnistes se servent des approches foucauldienne pour atteindre l'État, la prison étant considérée comme la « quintessence de l'État, bras armé foudroyant de la de la souveraineté et de la domination ».⁴⁸² En s'appuyant les controverses qu'entraînent les mauvais rapports au sujet de la prison, pointant du doigt la perte progressive de sa mission juridique, ces courants insistent davantage sur la prison comme lieu de déshumanisation. Elle représente un véritable lieu en crise dont la principale conséquence est la perte totale de repères. Les textes montrent bien comment l'univers carcéral influe sur les personnages qui se mettent à commettre des actes qui ne reflètent pas leur identité. La prison

⁴⁸² SALLE, G. (2004). Mettre la prison à l'épreuve. Le GIP en guerre contre l'« Intolérable ». *Cultures & Conflits*, 55, pp. 71-96. p. 71.

est alors le lieu de métamorphose.⁴⁸³ C'est à travers cette fenêtre que l'on peut comprendre les agissements pour le moins incohérentes de Valancia.

En effet, cette ville qui se présente comme l'exacte opposée de la méchante Nsanga Norda est également le lieu de la honte et des crimes communautaires. Le père Bona, en découvrant en compagnie la femme du boucher le corps de ce dernier dans le congélateur, se demande avec insistance, comment la ville peut « aimer la mort, choisir la honte et bâtir la merde ? » (*S.S.* p. 45-6). Elle a beau être le contraire de Nsanga Norda, la ville du sang aveugle, le « lieu infesté où seules la bêtise et haine pouvaient pousser », (p. 52) elle n'en reste pas moins un « bordel » aux dires de Lorsa Lopez ou encore, un « coin perfide [où l'on] vient pour porter l'excuse de tuer. » (p. 74). Ces incohérences s'expliquent par le transfert de l'univers carcéral. Au fil du récit, Valancia est devenu une prison, un lieu sans mémoire. Prison parce qu'elle est sous le coup d'une interdiction d'en sortir. Il est important de remarquer que personne ne quitte cette ville à part Lorsa Lopez qui était le seul à se rendre à « Nsanga-Norda malgré l'interdiction de séjour. » (p. 22) Même le fantasque et libertin Sarngata Nola qui pourtant revenu dans la ville après le crime Lorsa Lopez est obligé de rester sur place jusqu'à ce que la police arrive. Cette annonce est faite alors que tous les habitants sont réunis devant le comédien qui tente de quitter « le bled [dans lequel] les gens fornicquent avec le destin. » (p. 84) Son geste est arrêté net, d'une arme pointée sur lui par Calanzo Mana du Ministère de l'Intérieur qui veille à ce que les décisions s'appliquent à la lettre. Lieu sans mémoire parce qu'avec la décapitalisation, tous les symboles mémoriels y sont enlevés. Ce n'est pas seulement une ville martyre mais bien une ville qui perd son âme, un non-lieu, selon la terminologie de Marc Augé. Ce dernier qui désigne

« non-lieux », par opposition à la notion de sociologie du lieu, associé par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace. Les non-lieux ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que des moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux ou encore les camps de transit où sont parqués les réfugiés de la planète.⁴⁸⁴

L'on voit bien dans cette définition, le caractère presque inhospitalier du non-lieu, l'endroit dans lequel on ne peut se fixer parce qu'instable et soumis à de profondes perturbations. La prison en fait partie et Valancia en est une. Parce qu'au-delà du fait que ne peut en sortir, on y retrouve toutes les caractéristiques qui lui sont inhérentes. Nous avons établi que chez Sony,

⁴⁸³ On peut citer ici l'expérience connue sous le nom d'expérience de Stanford ou l'effet lucifer, menée par Philip Zimbardo en 1971. Cette histoire a donné lieu à un film sorti en 2003 et réalisé par Oliver Hirschbiegel (Allemagne) sous le titre *L'expérience*.

⁴⁸⁴ AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux*. Seuil. p. 48.

la prison servait souvent à montrer les victimes, mettre en lumière leur mort, elle sert de lieu de spectacle. C'est précisément ce qui se passe à Valancia. Les morts, sont tous exposés devant la curiosité des habitants et même des étrangers. En attendant la police, le corps Estina Benta est resté sur la plazia de la Poudra pendant plusieurs années, attirant une myriade de spectateurs. La ville, qui ne comptait que trois quartiers et une population homogène avant le crime, s'étend de manière exponentielle et forme une communauté cosmopolite qui attend la police :

à l'époque du meurtre d'Estina Benta, Valancia n'avait plus compté en tout et pour tout que trois quartiers : le Bayou, le Tourniquet et Golzara. Aujourd'hui, avec tous ceux qui viennent attendre la police, ceux qui font courir le bruit qu'on ne meurt plus dans notre cité et ceux qui avaient suivi Sarganta Nola, la ville est ressortie des ruines laissées par la décapitalisation. Nous étions une centaine de mulâtre de connivence portugaise, aujourd'hui le sang s'est beaucoup mélangé : Arabes, Indiens, Chinois, Noirs... (p. 70).

La nouvelle *fréquentabilité* de la ville et même sa prospérité (p. 36) sont indissociables du crime, de la mort et des restes de corps que le maire reconstitue inlassablement. L'on peut noter également pour abonder dans le sens de l'extrême visibilité, que le corps d'Estina Benta est transporté sur une Place, un espace ouvert, central comme s'il s'agissait de l'imposer à tous et l'intégrer au rythme de vie de la ville suspendue toute entière à la prochaine et improbable venue de la police.

Autre fait marquant, probablement par l'action conjuguée de l'enfermement et la décapitalisation, Valancia, se « pourrit » de l'intérieur. Ici nous retrouvons, la prison comme lieu de délitement de la personne et du brouillage des limites. Fartamio Andra le reconnaît en apprenant que Lorsa Lopez a tué sa femme. Cette mort ne constitue en réalité que le point culminant du dépérissement de la Côte qui est déjà rongé par la luxure. Celle-ci, est la marque de la ville rivale qui se vautre dans la dépravation, la transgression, le culte du corps et la sexualité. Ces maux qui étaient cantonnés dans la Capitale gagnent aussi la ville de l'honneur. À l'heure où Estina Benta est tuée,

Valancia changeait ; les femmes paisibles allaient avec le premier séparateur de braguette venu. La côte tout entière ne comprenait pas : cette corruption du tonnerre. Cette chute de mœurs, cet effondrement du sens de l'honneur. On ouvrait ses jambes comme l'on ouvre les mains pour regarder le ciel. Les filles mettaient les trois quarts de leurs corps à la portée de tous les yeux, et comme l'œil est la porte du vice... Nous acusions les Blancs : « Quand le corps se gave, l'esprit recule ». (p. 24).

Le geste de Lopez signifie, à lui tout seul, tout le dérèglement de la société valancienne. Personne avant lui n'avait jamais tué qui que ce soit. La ville est d'ailleurs exempte de toute trace de meurtre avant celui du « tueur de femelle » et celui qu' l'on « prêtait aux femmes ».

C'est autant pour souligner cette déperdition que pour la combattre qu'Estina Bronzario prend la tête de la contestation. Etant liée à la côte et aux habitants, elle incarne dans cette ville désolée, le repère ultime. A Valencia, elle est la conscience de la ville, une sorte de lieu mémoriel ayant survécu à la septième décapitalisation. La narratrice revient à la fin du roman sur ce qu'est devenu la ville : « un vide, un non-sens, [où même l'amour] paraissait un cadavre qui attendait la police. » (p. 189)

Pour finir et souligner le paradoxe, malgré l'opposition certaine et indéniable entre les deux villes, Valencia et Nsanga-Norda sont intimement liées. Comme le palais et la prison, elles sont dans un rapport de contiguïté, existant l'une par rapport à l'autre. Non seulement parce qu'elles ont une origine commune - avant leur séparation en deux entités rivales elles étaient liées par les mêmes traditions – mais aussi parce que les prophéties annoncent leur conjointe disparition. Dans le livre que l'Homme-Crabe a remonté des fonds marins, il est écrit « qu'un homme tuera sa femme, que Valencia et Nsanga-Norda vont disparaître, juste quand ils auront tué la femme de Bronze. » (p. 75). Cette communauté de destin est comparable à celle de Granita et Yourma qui disparaissent toutes deux sous le même feu.

Nous avons un procédé similaire chez Edem. Dans *Port-Mélo*, l'auteur renforce l'identification de la ville à la prison de sorte que la première en devienne la partie visible, une sorte d'antichambre à la vraie prison impénétrable et inaccessible. L'architecture urbaine, le mouvement des habitants rappellent l'espace carcéral. Explicitement, le mot revient sous la plume de l'auteur pour qualifier Mélo. Le narrateur se dit être dans une prison, ou un fort: « tu connais. Une ville. Mais c'était pour garder nos vies dans un fort, une prison. Toutes les villes, ici, portent un nom fort, en pierre et muraille : Fort-Khartoum, Fort-Mélo, Fort-Brazza, Fort-Kin. » (*Port-Mélo*, p. 148) Un examen topographique de la ville nous conduit à déceler un haut degré d'enfermement. Il n'y a dans ce port qu'une seule issue, c'est la prison qui marque le point de départ et d'arrivée de toutes les rues du port. Le fumoir est le centre névralgique du port :

toutes les rues du port sont bouclées. Elles commencent au seuil du fumoir, encerclent le marché et le lycée des Etoiles, elles rattrapent plus loin le cinéma du marché, un bar à bières, elles poussent, contournent l'arbre des bruits, le fromager de mère Cori et de nos veillées de contes et reviennent au fumoir. Toutes les rues mènent au camp précisait Manuel, et il décrivait un large cercle de mort dans lequel évoluent les voix, nos voies. (p. 73)

Ici aussi, le moindre espace de vie est sous contrôle selon le modèle panoptique que décrit Foucault.⁴⁸⁵ Ainsi comme dans la vraie prison, il n'y règne que terreur et envie d'évasion.

Dans ses rêves troublés, Askia se voit dans une ville sans rue,

une grosse masse de brique ou de béton dans laquelle tout [est] enfermé : les hommes, les bêtes, les projets, les plantes, tout enfermé dans la masse grise, cloîtré pour l'éternité dans des cellules sans aucune possibilité de vue sur l'extérieur. Et il y aurait tout dans la grosse masse de vielle sans rues : des commerces, des places publiques, des bars, des bibliothèques, des églises de toutes confessions [...] tout sauf la vue sur l'extérieur et une possible rue par où le peuple de la ville sans rues pourrait s'enfuir, s'éparpiller sur des chemins inconnus... (*Les pieds*, p. 91)

Ce motif d'enfermement est permanent dans *Port-Mélo* où il opère comme une obsession. Toujours présente à l'esprit, il s'insinue dans plusieurs allusions, dans plusieurs descriptions : « au Sud, le fumoir, vers le Nord, le marché de la gare et la rue de la fin. Au Sud, le camp de toutes les violences, au nord, la rue de la fin et de toutes les fuites. » (p. 154) Les rondes permanentes de la police judiciaire viennent renforcer l'association ville/ prison. Rien ne semble échapper à la vigilance des policiers qui circulent sur la ville comme le feraient des geôliers. Les habitants sont astreints à un style de vie minimum avec les mêmes habitudes, les mêmes gestes, les mêmes paroles. La répétition quasi systématique de la phrase du décompte, à la fin de chaque chapitre du livre illustre aussi l'ambiance de réclusion et un cadre de vie des plus hostiles. Dans cette comparaison entre la ville et le corps, le corps d'une femme qui plus est, on peut lire la liaison entre prison, violence et enfermement :

je pense à la géographie du Port. Elle offre l'image d'un corps de femme, une terre féline couchée sur une carte d'Afrique, les pieds dans l'eau, la tête frôlant le désert sahélien. Un corps brisé, torturé par les mauvaises saisons et les coups bas de l'histoire des hommes, un rectangle de terre en folie, des routes de morts et d'exil relient les principales villes [...] J'ai dit à la danseuse : la géographie de Port-Mélo est un étai, un couloir étroit, le couloir de la mort. (p. 39)

Nous avons d'autres espaces paradoxaux qui sont à placer dans une relative opposition à la prison et ses corollaires. Selon les auteurs, il s'agit des espaces où les langues se délient, où les frontières s'estompent, des espaces qui ouvrent à une grande mobilité, etc. Que ce soit à la parole retrouvée ou à la mobilité, ils semblent être éloignés du modèle coercitif de la prison ou tout est étriqué, limité et imposé.

⁴⁸⁵ Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir*, spécialement le chapitre sur le panoptisme. Dans cet ouvrage, cette notion fait justement la jonction entre les premiers propos du livre concernant le « supplice », la « punition », la « discipline », et la « prison » proprement dite. pp. 228-64.

La forêt

C'est ainsi que chez Sony Labou Tansi, la forêt revêt d'une importance particulière. Elle est pour l'auteur de la *Vie et demie*, l'espace par excellence de l'harmonie et par conséquent, l'exact opposé de la prison. La rupture avec le carcéral se matérialise par l'extrême mobilité des personnages. Il n'existe plus aucune limite dans la forêt et l'on peut y circuler à sa guise, sans en voir le bout. Pour Kapahacheu, le guide de Chaïdana à l'intérieur de ce nouveau monde, « la terre n'a d'autre nom que la forêt. » (*Vdm*, p. 96) Elle est un espace total qui se suffit à lui-même, harmonieux mais aussi très mystérieux. En s'y introduisant, les petits fils de Martial parviennent à se soustraire à l'enfer, mais se retrouvent très vite dans un monde dont ils ignorent tout et qui les tient à l'écart. La parfaite cohésion du lieu n'exclut pas le danger qui reste toujours présent. La situation des deux fugitifs est bien contradictoire : seuls et démunis, libres et captifs. Comme la prison, la forêt que découvrent les jumeaux est un espace oxymorique:

là le monde était encore vierge, et face à l'homme, la virginité de la nature restera la même impitoyable source de questions, le même creux de plénitude, dans la bagarre, où tout vous montre, doigt invisible, la solitude de l'homme dans l'infini des inconscients, et ce désespoir si grand qu'on finit par appeler le néant et qui fait de l'homme un simple pondeur de philosophies. (*Vdm*, p. 88)

Face à l'absolu de la prison se dresse l'absolu de la forêt mais l'un comme l'autre ne paraît correspondre à la nature humaine. Les deux fuyards échappent à la prison et à la geôle de Yourma mais s'aperçoivent aussitôt du besoin d'interaction fusse-t-elle celle avec les miliciens et les emmerdements. Il s'agit ici d'un besoin de repères que la forêt ne peut apporter. Elle devient, elle aussi, un espace déstabilisant au point que Chaïdana et Martial sont au bord de la folie et la sentent rôder autour d'eux. « La folie nous guette » (p. 88) répètent-ils devant leur grande solitude. Pour qu'elle s'en sorte, il a fallu que Kapahacheu enseigne à Chaïdana les secrets de la forêt. Cet apprentissage équivaut à la mise en place et la fixation de repères pour permettre à la jeune femme de se situer dans l'immensité de la forêt. Le chasseur joue un rôle régulateur dans le sens où il vient remettre de l'ordre dans le chaos initial. L'image contenue dans le passage qui suit ne saurait mieux traduire le passage d'un corps étranger à un espace que l'on intègre ; Chaïdana entre dans une sorte de fusion avec l'espace environnant :

Kapahacheu versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana. Les sèves qu'on met dans les yeux pour voir très loin ou pour voir dans la nuit. Les sèves qu'on met dans les narines pour respirer l'animal ou l'homme à distance. Les sèves qui font dormir ou qui empêchent de dormir. Les sèves qui provoquent les mirages ou les effets du vin. La gamme de poisons. La

gamme de drogues. Les mots aussi. Les mots qui guérissent. Les mots qui font pleuvoir. Les mots qui donnent la chance. Ceux qui la tuent. (p. 98)

L'intégration passe par la connaissance des éléments naturels, la réappropriation des repères physiques mais aussi par le retour progressif du langage. Ce n'est qu'à cette condition de socialisation que Chaïdana peut enfin jouir de sa liberté puisque tout espace déstructuré incarne en lui la violence. Il s'agit littéralement pour elle d'assurer le passage du non-lieu que crée la violence au lieu même d'implantation. Cette distinction de Marc Augé nous permet de considérer la violence dans son rapport avec l'espace comme premier facteur de déstructuration par sa capacité à le rendre anthropologiquement inhospitalier :

si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est à dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire » etc.⁴⁸⁶

Nous l'avons noté pour la décapitalisation de Valancia, mais on peut en dire autant pour les prisons et les cités que les autorités rasant. Il apparaît clairement que l'effort de « resocialisation » de certains lieux participe au contournement de la violence. C'est une des fonctions que remplissent des espaces de socialisation chez Kossi Efoui et Edem Awumey. Nous verrons que le bar tient une place importante dans ces œuvres. Il est en effet chez les deux auteurs, l'espace de prise de parole dans un environnement oppressif, dans une sorte d'anonymat généralisé, elle se transforme en imprenable rumeur.

Le bar

Le *Bar M* est dans *La Polka*, le symbole et le centre névralgique de St-Dallas : « épice, le lieu où la ville naît au petit matin pour s'embraser avec le soleil... » (p. 22) Il n'est pas simplement un lieu de passage, mais aussi une véritable tour de contrôle, lieu de mémoire, de vie et même le pendant de tous les autres lieux institutionnels (école, église, etc.) Le narrateur se remémore de ces jeunes années marqués par l'imperturbable bar, image fixe et reflet de Ville-Basse. L'identification d'une ville à un lieu ne se fait pas au hasard ; il y a toujours une philosophie, une idéologie derrière cet acte. En faisant du Bar son miroir et son forum, St-Dallas entend célébrer « la vraie vie » que l'on réduit à une danse : la rumba,

⁴⁸⁶ AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux*. p. 100.

également symbole et élixir qui tient loin de toute contingence politique ou économique. Dans toutes les circonstances dit-on,

le bar M est demeuré un point ferme et rassurant dans la ferveur qui nous a fait grandir sans bravoure particulière, sans rigueur de saison à faire jaser, à part une légère hausse du prix de l'essence, une nouvelle baisse du prix du coton. Mais ce sont là des choses trop près du ciel pour faire un croc-en-jambe à l'homme ordinaire. En ces temps la vie –ceux qui y croyaient disaient la vraie vie –c'était la rumba et son appel incessant de jour et de nuit jusqu'au plus impatient des jours... (p. 32)

Avec son patron, ses chroniqueurs, ses filles de joie et son “registre de bavardage de qualité”, il est le lieu où tout prend forme : de l'insouciance la plus désinvolte aux plus terribles tribulations. Tous les événements du romans se produisent dans, et à partir de cet endroit : l'apparition de Nahéma, la découverte de la progression de la guerre etc. Mais, signe de sa prépondérance, ce sont les formules qui s'y élaborent, ce qu'on y décide, qui prennent le dessus sur l'opinion commune. Comme pour les mots “Évènements” et “Chose du dieu-guettant”, seul ce qui est élaboré entre ces faux murs a de l'importance pour les habitants de Ville-Basse. Le bar décide de la valeur de tout : du fait politique au divertissement. Lieu changeant, le *Bar M* « se transforme en hémicycle, terrain de jeu ou cirque selon le vœu d'Iléo Para. » (*Polka*, p. 93) Cette plurivocité du cadre se retrouve dans deux principaux éléments du bar : les origines et les conditions sociales de ceux qui le fréquentent et la parole toujours renouvelée, jamais en bride. Même le Tropicana dans *Port-Mélo* est célèbre pour son hybridité, il est la synthèse entre le dur et le fragile, « ultime bâtiment en dur avant les cartons. Il fait le pont, la synthèse de deux mondes. S'y côtoient ceux qui n'ont rien et ceux qui peuvent voir venir. » (*Port-Mélo*, p. 37). De même à la tombée de la nuit,

le bar M est le lieu de repli de tous ceux qui ont fini de faire un tour dans le quartier, de ceux qui ont été jetés d'autres endroits mais aussi ceux qui ont fini un repas d'affaires dans Ville-Haute et qui emmènent leurs invités se débaucher dans l'anonymat de l'alcool pays et des sœurs passagères. Dans la chaleur des corps et l'étouffement de l'air, le Patron, le 2, le 203 et l'Homme papier s'amuse à deviner qui se cache de quel public. Quel fils de grand homme, quel officier en exil, quel vieux mari riche, quel diplomate en disgrâce sonné par trente ans d'Afrique, quel jeune comptable expert en développement, quel légionnaire race de seigneur et de boucher, quel premier notable planteur de cacao... (*Polka*, p. 37-8)

Lieu de tous les commerces, des plus nobles au plus dégradant, le bar permet à Edgar Fall d'accélérer son enquête. C'est là que les informations sur la destruction du quartier Nord lui parviennent. C'est entre la katapile et les campari-bière, que des paroles libres circulent de bar en bar et en maison colportées par des conteurs improvisés comme la « Petite Tante » qui se chargent de faire remonter à la surface ce que le temps a effacé. Elle raconte au jeune Edgar Fall, sa naissance, sa généalogie, etc.

Dans les romans d'Edem, la trop forte présence des bars à bières peut laisser imaginer qu'il s'agit une population désireuse de noyer ses déboires dans l'alcool et l'éther. Comme on le découvre vite dans *Rose déluge*, à Lomé ou à Hull, le *Vis-à-vis* ou le *Fou du roi* accueillent tous des déshérités. La jeune Rose Lafayette, y voit des hommes absorbés avaler rapidement une bière avant de repartir aussitôt ; Louise y rencontre ses amants furtifs, Isaac, le jeune désœuvré de la banlieue de Kingston, Ken, l'ancien enfant-soldat du Nigéria. L'on ne peut donc dénier au maquis Tropicana de *Port-Mélo* le fait d'être un lieu où « la jeunesse noie sa peine dans la bière brune et les plans de fuite. » (p. 175) Mais sur l'ensemble de l'œuvre les bars sont des endroits de confession d'où jaillissent les mots, même les plus imprononçables. La *Coloniale* nous est présentée comme un endroit féérique ou même les pierres reprennent vie, le temps d'une franche discussion autour des drames, anciens et nouveaux, des guerres, de la misère, etc.

la rumeur raconte que, passé minuit, les géant de pierre, les anciens de la coloniale quittent leur repaire du rond-point et viennent trinquer au bar. Ils arrivent et commandent trois chopes de bière brune. Ils sirotent leurs brunes et reviennent sur Saigon et les rizières, un motel obscur au bout de l'avenue Nguyễn-Hô, la chair tendre des filles de joie, une autre guerre, le treillis let les bottes au pied du lit [...] À la troisième tournée de brunes, les anciens font le compte de toutes les guerres qu'ils n'auraient pas ratées, le Biafra, le Rwanda, le Congo, les maquis du port... (p. 123)

En incluant les maquis du port dans le décompte macabre, la rumeur en fait un véritable champ de bataille au même titre que toutes les autres cités. Certes, il ne s'agit pas d'un combat avec des armes à feu, mais une lutte permanente contre la peur, l'aphasie et la fausse parole. Dans une ville où tout sous est surveillance, le bar permet de mélanger les mots de dénonciation à la parole quotidienne presque vaine. Dans l'euphorie ambiante, le bar devient également espace d'invisibilité, puisqu'on s'y rend le soir, mais paradoxalement, c'est dans cette pénombre que tout prend forme et devient identifiable. L'absence de lumière sur les hommes amplifie leurs paroles. Conçus comme lieu de déchéance, les bars se révèlent être à la fin des foyers de remise en question du pouvoir, de la violence politique et ce, dans l'ensemble de l'œuvre d'Edem. Dans les *Pieds sales*, Petite Guinée, étrange personnage au passé sulfureux, transforme la cave de son bistrot en atelier d'où il peint pour exorciser sa douleur et se régénérer. Ses productions traduisent aussi bien les violences qu'il a connues que ses propres tourments :

de la toile émergèrent des bouts d'architecture, de figures démolies, des éclats, une bande de route obstruée en son milieu par un grand trou noir, des débris, particules d'il ne savait quels

ouvrages détruits. Dans sa solitude Petite Guinée pratiquait un art de l'éclatement des formes, de la destruction de la vie et des chemins. On ne pouvait pas dire que les couleurs sur la toile étaient juste une impression, une idée d'échec, un concept, une élaboration. C'était du vrai. Les débris sur la toile s'imposaient comme les restes d'une vie ou d'un échec qui était vrai. Le sien. (*Les pieds*, p. 45)

Cet agencement des espaces explique bien ce que nous explorons ici, un alliage du visible et de l'invisible, du dicible et de l'indicible rendu possible par le bar. Ce passage du bar vers sa cave n'est pas seulement pour signifier le passage du public à l'intime, puisque l'atelier est pour Petite Guinée l'exposition de son monde intérieur mais aussi pour rappeler que le bar aussi à ses lieux satellites, par lesquels on peut accéder à la vérité via des chemins détournés. Il est des lieux qui sont intimement liés au bar de par leurs fonctions diégétiques. *L'Arbre des mots* de mère Cori en est un. Puisque il s'y fabrique la rumeur, comprise comme une façon de ruser avec les mots. C'est par cette parole libre que la violence est mise en lumière. Prenant subtilement à court un conte de Mère Cori aux soirées que cette dernière organise, Christophe Mélo, investi cet « espace, ce coin bruissant à quelques pas du silence du Fumoir » pour porter haut les mots que personne n'ose prononcer, il dribble le « projet de Cori » pour évoquer les malheurs du port au lieu de s'en tenir à la réinvention d'un mythe de paix et d'harmonie. Dans un moment d'éruption verbale, il évoque devant l'assemblée faite d'ombres, la mort dans la rue Z, les silences autour des malheurs de mère Cori,

le temps de tous les bruits. Un bruit de pétard : Port-Mélo et la révolution et les putschs [...] le temps où le ciel est passé au rouge, c'est-à-dire depuis les bérets rouges et le sang. Le temps des mille bruits du Port, les cris de la petite Dorina lorsque tous les miliciens du Fumoir passaient et repassaient entre ses jambes ouvertes. Le temps en bruit, quand la vie c'était pas autre chose que le pétard et les râles d'un enfant violé... (*Port-Mélo*, p. 59-60)

Espace et mobilité

La dynamique de violence, dans ses rapports à l'espace, peut se révéler au travers de la mobilité. Contrairement à toutes les perspectives prises jusqu'à maintenant qui présentent des lieux uniques, plus ou moins fixes, la mobilité suppose une pluralité des espaces et par conséquent, une différente manière de les occuper. Comme nous avons pu le démontrer cette occupation joue un rôle prépondérant dans les écritures de violence. C'est dire que nous nous intéressons particulièrement aux conditions de mobilité auxquelles sont liées les notions de liberté et de coercition. Pour cette raison, nous mettrons directement en relation la mobilité et

le pouvoir.⁴⁸⁷ Selon le même schéma contrastif, nous opposons “mobilité” à “fixité”, “pérégrination” à “enracinement”.

Le premier constat qui s'impose est assez curieux : en matière de mobilité, la capacité de se mouvoir est inversement proportionnelle au pouvoir. Autrement dit, plus leur quotient de pouvoir est étendu, moins les personnages sont susceptibles de se déplacer. La curiosité vient ici du fait que le déplacement suppose, une liberté d'action et de mouvement que confère justement le pouvoir. Or dans les contextes de violence, l'équation s'inverse. On remarque que les pouvoirs sont quasiment sans limites ; ils embrassent et embrasent tout, s'étendant jusqu'à l'infini. Les gens de Martial adressent une lettre ouverte au Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père dans laquelle ils stigmatisent sa soif inextinguible de pouvoir. Ils lui font comprendre que :

la dictature n'est pas une arme révolutionnaire, mais un moyen d'oppression au même titre que la torture morale ou physique [...] On ne brûle pas la dictature, c'est elle qui brûle. Dès qu'on l'a choisie, on ne peut plus s'arrêter. Il n'y a pas de forme atténuée mais seulement des étapes, qui vous avalent, qui vous avalent... (*Vdm*, p. 136-7)

Cependant cette expansion des pouvoirs ne se traduit pas en termes d'espace, puisque les guides restent tous confinés dans leurs palais et y apportent des aménagements pour avoir tout sur le même périmètre. A l'exception d'un d'entre eux, qui se veut proche du peuple et fréquente les bas-fonds, les bars populaires et les bordels les moins cher, tous s'abritent derrière les murs de leur inaccessibles palais aux abords desquels sont apposées les interdictions de circuler. Par conséquent, l'enracinement du guide rejailli sur toute la ville. Lors d'une visite du guide Henri-au-Cœur-Tendre dans la cité des pygmées, toute la circulation est arrêtée, « aucun camion ne devait quitter la région, ni même y venir pendant les cinq jours que devait durer le séjour du guide. » (p. 119) La même réticence pour le déplacement est observée dans les *Sept solitudes*. Après la décapitalisation de Valancia, les autorités se recroquevillent à Nsanga Norda et ne viennent dans la ville côtière que de façon très furtive, la police n'y passe qu'une seule journée. Si on sait qu'il est primordial pour le pouvoir de rester attaché à des lieux bien précis, dans un contexte de violence, cette immobilité traduit d'une part l'ancrage sur un territoire soumis et dominé et d'autre part, la fragilité même de ce pouvoir. Le Guide ne veut pas s'aventurer en dehors du palais, pas plus que Orpheus Bambara n'ose se montrer dans le port. Il n'y arrive qu'au volant de son véhicule, un prolongement mobile du fumoir. C'est dans cet immobilisme, symbole du statu quo, que les gens de pouvoir veulent enfermer les villes et les pays. Les bruits dans Port-Mélo

⁴⁸⁷ Étant donné que c'est le “pouvoir” politico-juridique qui définit les deux éléments (liberté/coercition).

font état d'une ville dans laquelle le voyage n'est plus possible ; il est interdit de circuler, une ville sans routes, ni ponts. (*Port-Mélo*, p. 65)

Aussi dans une distribution de rôle entre bourreaux et victimes, il s'avère que l'enracinement incombe aux premiers et la pérégrination aux seconds. D'autant plus qu'à la mobilité sont liés les motifs de l'errance, de la fuite, de l'évasion et de l'exil. Cypriano Ramoussa devenu le Guide providentiel Marc-François Matela-Péné en fournit un bel exemple. Avant d'accéder à son identité définitive, grâce à ses fonctions de Président de la République, il débute sa vie par une cavale au cours de laquelle il change plusieurs fois d'identité. Son tour de passe-passe pour se soustraire à la police et pour devenir le maître de la Katamalanaisie est un improbable parcours d'une fulgurante mobilité. Celle-ci n'est pas uniquement spatiale mais aussi sociale, professionnelle et identitaire. D'une identité à une autre, il se dirige dans les contrées Nord, intègre les rangs de l'armée et change fréquemment de statut et d'identité :

Le guide était couché sur le ventre de Chaïdana [...] il pensait à Oubramoussa Mbi, comment il avait quitté cette identité pour celle de Loanga ; Loanga devient Yambo. Il pensait comment Yambo devient le premier secrétaire du Parti pour l'Égalité et la paix ou PPEP, comment le PPEP devint le PPUD [...] et lui, son président fondateur donc, suivant le fin piège constitutionnel, président à vie de la république communautariste de Katamalanaisie. Yambo devint alors de Guide providentiel Marc-François Matéla-Péné. (*Vdm*, p. 59-60)

Ce parcours du guide n'en fait pas une victime mais permet seulement de saisir les différentes formes de mobilité en tant que stratégie de résistance et une manière de déjouer pouvoir et/ ou violence. Que ce soit la fuite ou le changement d'identité, Martial se montre très habile pour se maintenir hors de portée du guide et sa soldatesque. Il est reconnu plusieurs fois dans différents villages sous plusieurs identités : tantôt, il apparaît sous les traits Martial, des fois ceux du prophète Mouzediba, etc. Le docteur Tchi, en fin connaisseur du pays qui « demande d'être forts dans l'art de fermer les yeux », confectionne pour son évasion et celle de Chaïdana de nouvelles pièces pour la route. Si bien que la fille de Martial, pour l'exécution de sa mission aura compté, à la fin de sa vie, pas moins de « deux cent quatre identités. » (p. 77)

Ces exemples donnent à comprendre les liens qui existent entre les mobilités physique et identitaire. Il est difficilement envisageable d'entreprendre une traversée sans que cela ait quelques incidences sur la nature même du personnage. Florence Paravy parle du déplacement comme d'une épreuve qui permet de saisir des enjeux du monde que l'on traverse tout en facilitant la reconnaissance des personnages :

le déplacement, le trajet, le voyage sont [...], des actions cardinales, dans la mesure où elles introduisent des distances, diversifient l'espace vécu, et sont souvent l'occasion d'une épreuve

et d'une évolution. Leurs motivations sont très révélatrices de la psychologie du sujet, de sa situation, de son rapport au monde.⁴⁸⁸

C'est d'autant plus vrai qu'en cas de violence toute mobilité est synonyme de dérèglement qui peut être dû à l'espace même ou à la psychologie du personnage. Les formes d'errance que les textes font toutes référence à ces deux facteurs. D'une part c'est un espace chaotique, en crise, d'autre part c'est le personnage qui se retrouve pris au piège de son propre dérèglement.

Dans *Port-Mélo*, Manuel est la figure emblématique de l'errance et de la mobilité. Elles se lisent à tous les niveaux. D'abord géographique : il passe pour un bourlingueur qui, après avoir parcouru toutes les routes du monde vient échouer dans ce sinistre port. Son parcours n'est pas que moment de découverte mais aussi tension et fuite, surtout en Afrique

Manuel connaît mieux que sa poche les routes du monde : la route de l'Inde, la route de la soie, le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle, dont il décrit les différentes étapes, les forêts, auberges, cimetières, abbayes [...] Il en parle en sortant de sa veste une carte du monde portant des points rouges et des noirs. Ses traces de pas. [...] Les points c'est quand il court. [...] Il a couru l'Afrique, le fusil, le feu au cul, du Caire au Cap etc. (p. 47)

Son histoire, vacillant entre le réel et l'imaginaire, le fait naître à Elima, dans la partie Nord du pays et le fait voyager dans plusieurs pays, plusieurs villes ; Il suit une formation de prêtre à Rome, rencontre des réfugiés, des fugitifs, des miséreux dans le port à Amsterdam ou dans le métro parisien et converse sur un pont à Miami avec le poète Cubain Guillén ; on le voit aussi exerçant des boulots aussi différents qu'improbables : il passe de conteur à laveur de vitre, en transitant par antiquaire et écrivain public. De fait sa mobilité est également identitaire. Sur l'ensemble du roman, le personnage de Manuel est des plus fantomatiques. On ne saurait dire s'il est réel ou un pur produit de l'imagination du port comme Mélo le répète à la milice. Ses multiples identités de « marcheur, de fou, de rebelle [et] de personnage imaginaire » (p. 62) contribuent à jeter le trouble sur sa véritable personne. Est-il un fou errant (sagace et clairvoyant), un indigné, ou tout simplement une sorte de surconscience collective, une voix anonyme qui parle au nom de tous ?

À y regarder de près, il ne pourrait finalement être qu'un être composite auquel on attribue toutes les fuites de Mélo, la curiosité de Nonie et l'imagination de Cori. Dans ce cas, il représente une véritable échappée par l'imagination, ces multiples exils sont le monde fantasmé de tous les habitants du port. En alliant en un seul personnage, l'exil et la

⁴⁸⁸ PARAVY, F. (1999). *L'espace dans le roman africain*. Paris: L'harmattan. p. 17.

déréliction, le réel et l'imaginaire, les bruits du marché de la gare, de la rue Z sont parvenus à créer une propre projection idéalisée d'eux-mêmes représentant le rêve de liberté, de passion, et d'espérance. À force de privation, de violence et d'enfermement seule l'imagination permet une mobilité. L'extrait suivant dit la nécessité de fabriquer un exutoire, une fuite, un exil dans un environnement oppressif. La création d'un journal clandestin est, dans ce cas précis, une fenêtre ouverte sur l'ailleurs, même momentanément.

la fac, je me rappelle, une manière d'aller contre le mur de la violence : un journal clandestin tenu par des copains et distribué la nuit. On l'avait baptisé le *Brasier*. Toutes les nuits, les nouvelles du *Brasier*, les échos du Port apparaissent comme par enchantement devant les maisons de la ville. Nous glissions le journal sous chaque porte et sur les marches de la bibliothèque du Port. Nous parlions du pays brûlé et tous les rêves coupés au couteau, mère Cori et ses envies de voyage, la route de mort qui s'allonge, les prières des crieurs qui buttent contre le vide et le pétard. Cori et ses envies de fuites, elle pousse au marché de la gare son corps vers le haut, le levant, la verticale et les diagonales, vers un chemin de l'exil... Nous pissions contre les remparts du fumoir, mais nous savions que nous nous leurrions... se leurrer pour y croire pourtant, c'est le jeu auquel se livrent tous les vivants du port. Le journal se voulait une note de foi sur la page de la désespérance. (p. 61-2)

Dans le dispositif que nous venons d'observer, il y a deux éléments qui méritent d'être analysés attentivement. Il y a d'une part, la corrélation entre espace en crise et déplacement, et de l'autre, les différentes formes de déplacement. Rien de mieux pour illustrer le premier cas que de mettre en scène des personnages de fuyards, irrésistiblement portés par le besoin de partir. Il peut s'agir de Christophe Mélo dont le nom d'un « vagabond, d'un marcheur ou d'un type qui fuit » (p. 15) le prédestine à la route. C'est la même prédisposition Chez Askia, qui à la suite de son père est appelé à suivre chemins inconnus. Sa mère lui prédit le même destin sur les routes du monde. On peut même ajouter le départ de Sambo vers la Nouvelle Orléans dans *Rose déluge*.

Tous leurs déplacements se rapportent à différentes crises dans l'espace de vie. Misère, sécheresse ou terreur les motifs de départ ne manquent pas. Face à l'absence du père, le jeune Askia cherche l'explication dans l'ensemble des mouvements migratoires, éternelles quêtes de gloire, de connaissance ou de pain :

Sidi ne devait pas être une exception. Que, de Cordoue à Bilbao, Matera, Rome ou Paris, il y avait des milliers de métèques poussant leurs pas plus avant vers le nord. Il y avait ceux qui allaient loin vers Moscou, chercher le savoir dans une université qui portait le nom d'un chef politique du Congo [...] Il y avait aussi ceux qui n'allaient pas si loin et dont le projet était de faire assez d'argent dans les vergers de la Sicile pour nourrir leur famille, et il y avait aussi de plus farfelus, fils de Berbères et d'Arabes, qui envahissaient l'Andalousie depuis Tanger, etc. (*Les pieds*, p. 28-9)

Dans la *Polka*, le narrateur rencontre un compagnon d'infortune dans sa fuite. Ce dernier, sans lui laisser le temps de faire connaissance, lui expose sèchement les événements qui se sont déroulés à chaque fois qu'il a été obligé de partir :

je suis arrivé hier. Je suis déjà pari au moins trois fois. La première fois de ma ville natale, ensuite du village et ma mère, la troisième fois je ne sais plus. Il va falloir repartir d'ici. Pas une seule fois le scénario n'a varié. Il ne faut pas se leurrer. Ça va se passer exactement comme les trois premières fois. Ils resteront pendant un temps autour de la ville, puis certains vont enlever leur masque pour se promener en plein jour. Ils commenceront à faire ripaille, à danser le sourire aux lèvres et dans la foulée se mettrons à égorger, etc. (*polka*, p. 70)

La violence ne devient que plus manifeste lorsque l'espace connaît une crise. Crise est à prendre ici dans son acception existentielle, c'est-à-dire un moment de dépérissement quasi inexorable. La fuite, l'exil sont, en pareil cas, les seules alternatives. De ce fait, des villes, des pays entiers se vident. Dans la *Vie et demie*, les habitants de Yourma se déversent au Darmellia. Chez Kossi Efoui, plus que chez tout autre écrivain, l'hémorragie démographique est très flagrante. La destruction de St Dallas, les hordes de fuyards parqués dans des camps, les réfugiés entourés par des militaires des Nations Unis, les revenants, les disparus, etc. les romans mettent l'accent sur ces déplacements pour éviter d'évoquer l'horreur que l'on laisse en arrière. Dans la *Fabrique de cérémonies*, le narrateur raconte le grand chamboulement que représentait la grande déflagration, à l'époque où les frontières se composaient puis se décomposaient, faisant resurgir les stigmates d'une autre violence, celle des tracés des limites des pays africains :

la grande déflagration avait fondu les frontières et dissous les noms [...] les villes tombaient en quelques heures entre les mains de ceux-ci, puis retombaient en quelques jours entre les mains de ceux-là. Et ceux-ci et ceux-là étaient devenus si nombreux que les villes s'étaient mises à tomber toutes seules, en toute confiance, sans trembler. D'abord les ponts. Ponts et barrages tombaient. Ça ne suffisait pas. Usine après abris. Ça ne suffisait pas. Ecoles après marchés. Marchés après hôpitaux. Et les villes tombaient et les tracés des pays se gommèrent d'eux-mêmes. Tout ce qui se dressait, arbre et immeuble, était mis à l'épreuve de la portée de tir, jusqu'à la mise à terre appliquée, le rabotage du sol, l'enfouissement naturel de ce qui pourrit. De terre brumée, en terre vacante, les pays cédaient place sur la carte à un étalage de lave froide et noire. (*Fabrique*, p. 61)

Aussi vrai qu'il existe plusieurs types de fuites, plusieurs formes d'exil, l'on a à faire, sans exclusive, à plusieurs espaces en crise. Si à la crise de l'espace habitable entraîne un exil physique, un déplacement, la crise mentale occasionne un exil intérieur. Les possibles passages d'un état à un autre, d'une forme à une autre, sont légions. Chez Edem, les départs d'Askia et de Sambo juste après le décès de leur mère et tante sont assez significatifs. En effet, on peut très bien considérer que la disparition des seuls membres de famille entraîne une perte de repère et donc un besoin d'en retrouver ou de s'en créer. Cela se justifie par cette

quête du père dans les rues de Paris, ou cette traversée vers les origines jusqu'en Louisiane. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de changer d'existence. Sambo emprunte une nouvelle identité avant son périple ; Askia abandonne son taxi de la mort dans le Golfe de Guinée. Les textes mettent l'accent sur une crise de l'espace physique qui ouvre sur des exils intérieurs par l'onirisme, l'imagination et l'art.

Frappée de handicap et mise dans l'impossibilité de se mouvoir, Chaïdana se consacre désormais à sa poésie qui sera reconnue comme littérature de Martial et placée à l'origine de la clandestinité des artistes katamalansaisiens. Layisho, n'en pouvant plus de sa trop longue détention a cherché à s'en extraire par l'écriture, à trouver la fuite dans les mots :

Le vieux végétait dans son enfer de viande. Vint ce temps où il voulut écrire pour briser l'intérieur, s'y perdre, s'y chercher, y faire des routes, des sentiers, des places publiques, des cinémas, des rues, des lits, des amis. (*Vdm*, p. 82)

Les soirées des contes de mère Cori sont également des chemins que l'imaginaire trace entre un présent insupportable et un ailleurs rêvé. La vieille dame le situe dans l'Afrique d'avant les milices. Mais cette évasion recherchée est parfois prise de court par la réalité. Que ce soit au Cinéma où s'impose l'image d'Orpheus Bambara ou à la bibliothèque du port qui « fourmille de ces histoires tristes qui se terminent toujours sur un trille de larmes... » La fuite par l'oubli et l'imagination est contrecarrée par « la hantise d'une mémoire perdue. » (p. 31)

L'imaginaire est transformé en espace de conflit où se disputent fiction et réalité. La réalité d'un monde indomptable et cruel et l'incapacité de la fiction de le mettre à distance. Tout, de l'histoire anodine de Cori à la plus banale allusion de Manuel, tout se veut son prolongement dans la vie du Port. Les livres et les contes de Cori sont plus que jamais des miroirs pour y observer la société et trouver enfin une bonne distance critique. À l'exception de Manuel qui vit dans un monde « ambigu » et « sans frontières » et qui perçoit tout différemment, Port-Mélo est pour tous les autres habitant du port, le prolongement matériel de ce qui se produit dans les contes de Cori : de la malédiction par la nudité, à la destruction des murs par l'urine. Le livre représente un monde parallèle à la fois inatteignable et transposable dans la réalité et donc potentiellement subversif.

Le but de l'interdiction du livre en Katamalansaisie a pour but de réduire à néant la contestation en mais surtout limiter l'horizon de l'imaginaire, de porter la coercition jusque dans les esprits, renter « les conceptions du guide dans les cranes » (*Vdm*, p. 145). Dans *Un reptile par habitant*, Lorsque Zupitser entreprend de dévoiler son forfait, il le fait par le

truchement de son livre. Il ne lit le monde politique qu'à travers son roman d'espionnage. Les trahisons qu'il découvre dans ce qu'il présente comme une histoire vraie sont rapportées à celles des dignitaires du pouvoir qu'il cherche à éliminer. Son plan pour l'exécution du Colonel Katouka ressemble quelque peu à celui qui a permis de démasquer l'agent double. (*Un reptile*, p. 87)

Dans ses romans, Kossi Efoui joue sur le contraste entre l'immobilité du corps plongé dans une léthargie et l'extrême vivacité de l'esprit. Nous connaissons désormais la signification du figement, de l'ébahissement dans l'univers de violence de Kossi Efoui. Ce dispositif lui permet d'élargir l'espace de l'imaginaire jusqu'à l'infini. Sur une place déserte, le narrateur de la *Polka* pense revivre l'excitation d'un marché, l'ambiance d'une ville qui se lève insouciant. La narration de Pape Solo (qui est un être multiple, ivre et un peu fou) insuffle une mobilité à la dure réalité immobile, lancinante qui porte les stigmates de la guerre :

et ma grande oreille s'est ouverte pour entendre la foule se tisser, s'ouvrir et se fermer, et faire place aux demoiselles amazones qui jouent aux équilibristes avec des plateaux d'œufs sur la tête, slalomant et se tortillant à la touche-moi-si-tu-oses. Grand place s'est remises à vivre par la parole magique de Pape Solo, s'est remise à bruler avec des hommes venus explorer des visages de femmes que la lumière vacillante des lampions entrouvrent à la clarté d'un regard évanescence, d'un sourire soudain. Et les hommes se surprennent à marchander un peu trop longtemps, un peu trop près peut-être aussi [...] Tout autour de nous des fantômes ont envahi la place qui a retrouvé, l'espace d'un instant, les feux follets de ses mille lampions se disputant les ombres avec les ampoules électriques. Le silence soudain de Pape Solo m'a brutalement ramené à la réalité de la Grand-Place déserte. (*Polka*, p. 113)

Même imaginaire, l'espace est soumis à la contrainte temporelle. La parole magique de Pape Solo n'opère que le temps d'une illusion. Dans la continuité de la crise de l'espace, des connexions entre le temps et l'espace dans les écritures de violence. En matière de "corrélation" entre ces deux entités du récit, on peut toujours recourir au chronotope de Bakhtine qui décrit précisément leur interdépendance. Pour le philologue russe,

le chronotope de l'art littéraire a lieu [au moment de] la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps.⁴⁸⁹

Le rapport espace-temps et violence.

L'ensemble des lieux que nous avons repéré comme marqueurs et indices de violence peuvent se lire à travers le temps. Les écrivains tentent de lier le temps à une ville, à un

⁴⁸⁹ BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard. p. 237.

personnage, etc. Aussi à un espace déstructuré correspond également une structure temporelle équivalente. On peut le voir chez Sony Labou Tansi où le temps est non seulement défini en fonction des espaces mais il en prend surtout les caractéristiques. Chez les pygmées qui ne connaissent que l'immensité de la forêt, « le temps, c'est la forêt. » (*Vdm*, p. 99) Dans la cité du guide, le temps s'est calqué sur l'ambiance générale qui y règne. Dans la monotonie et la fixité d'une oppression, dans la douleur et les souffrances continuelles, « le temps passait sur Yourma, toujours de la même façon, toujours le même temps de plomb, un temps de cris, un temps de peur. » (p. 131) Après l'assassinat d'Estina Benta, les femmes inaugurent, un temps en son honneur. Ainsi en ce qui concerne les espaces de violence, comme la prison ou les villes miséreuses le temps y est différent.

L'espace carcéral reconnaissable par l'impossible mobilité marque aussi le temps du même sceau. C'est ainsi que le temps n'a pas l'air de s'écouler sur la ville de Valencia. Plus précisément, il a l'air de se poursuivre ailleurs alors que là, tout se décompte à partir de cet assassinat qui marque le début d'une nouvelle ère. Celle-ci se poursuivra d'ailleurs jusqu'à l'élucidation de tous les mystères autour du crime. L'enfermement quasi carcéral de la ville se répercute sur le temps et l'attente ne vient que renforcer cet état. Le décompte des années semble se réduire à un rituel d'usage plus qu'à un écoulement. La longévité d'Estina Bronzario, l'icône de la ville souligne presque l'absence du temps:

nous n'avons jamais su quel âge lui donner malgré les longues années qui lui étaient tombaient sur les épaules. Beaucoup lui donnaient trente ans à l'époque où elle en avait cinquante. Une chose est vraie : nous pensions qu'elle allait vivre comme la grand-mère de sa mère, cent dix-sept ans. (S.S., p. 131)

Le temps carcéral est toujours détaché du temps normal,⁴⁹⁰ il en constitue une sorte d'appendice, un décompte séparé. Les traditionnelles formules qui présente les détenus ou anciens détenus en deux moments dont l'un précise le temps passé en prison est bien significatif. Il se crée une sorte de parenthèse, une coupure dans la durée ordinaire dans laquelle on insère un temps autre, avec un nouveau rythme, de nouvelles saisons. L'idée d'une parenthèse temporelle est explicitement reprise à Valencia où les jours passaient « au milieu d'un même temps lent, ouvert comme une parenthèse sur la tête de [la] cité. » (S.S. p.

⁴⁹⁰ Si l'on considère la prison comme un non-lieu, ce qui dans une terminologie foucauldienne, correspondrait à une « hétérotopie », il y a lieu d'invoquer ici le quatrième principe de l'hétérotopologie qui parle de l'articulation entre « hétérotopie » et « hétérochronie » soit une « sorte de rupture absolue avec le temps traditionnel » Voir FOUCAULT, M. (1984, octobre). Des espaces autres, hétérotopies (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, pp. 46-49.

122). Et la description du temps qu'il fait en Katamalanaisie ne laisse planer aucun doute sur la rudesse de la situation :

le temps passait en Katamalanaisie, toujours de la même façon. Les gens ne cherchaient même plus à savoir d'où venait ce temps, où il allait, qui l'envoyait. A part les gens de Martial qui avait enseigné le métier de se faire tuer, tout le monde disait : « c'est le temps des guides », ou bien : « c'est le temps de martial », ou bien : « vous ne comprenez donc pas que c'est le temps de Dieu ? » (Vdm, p. 133.)

La parenthèse temporelle, qui se retrouve bien dans cet extrait, avec ces diverses coupes, est au cœur même des deux romans de Sony Labou Tansi. Dans *La Vie et demie*, on attend le dénouement des rivalités entre Martial et les guides et dans *Les sept solitudes* on espère vivre la fin de la tension entre Valancia et Nsanga Norda. De fait, l'ensemble du dispositif d'écriture de Sony Labou Tansi s'éclaire au travers des indices spatio-temporels.

Si malgré tout, il transparait un dynamisme dans les textes du romancier congolais, chez Edem, c'est le figement qui prévaut. Le temps est totalement arrêté. Concomitamment à l'impossibilité de circuler, le temps s'est recroquevillé sur lui-même. Les années se sont figées avec l'enfermement. Dans le port, le temps ne se poursuit pas en parallèle mais il s'estompe littéralement. L'immobilité qui frappe les personnages affecte également l'organisation temporelle. Et pour cause, les indicateurs du mouvement et du temps sont confondus dans le train. Celui-ci s'est arrêté de circuler et le temps avec lui :

le temps s'était arrêté avec le dernier train. Cori avait alors arrêté de compter le temps, avec la dernière sirène de la locomotive poussive qui marquait un quart d'heure d'arrêt au marché [...] On était en 198... Je ne sais plus à partir de quelle année la Compagnie des chemins de fer avait arrêté de desservir les villes du Port. le train, un repère pour compter heures, la marche du temps... (*Port-Mélo*, p. 112)

Le train (et les moyens de transport) est un élément foncièrement chronotopique en ce sens qu'ils supposent à la fois l'espace parcouru et le temps qu'on met à le parcourir. Leurs mouvements traduisent donc l'articulation espace-temps. C'est ainsi que dans le Port, le seul rythme est celui du passage régulier du corbillard et de la navette, toujours la même, entre le fumoir et le dépotoir. Cette régularité du mouvement, cette lenteur du passage reproduit à l'identique le sentiment d'incarcération.

Le chronotope de Kossi Efoui qui traduit le mieux la violence est celui des espaces en décomposition, en fragmentation. L'auteur de la Polka recourt particulièrement à la fragmentation qu'il décline pour ses personnages (Nahéma affirme être un personnage composite ; la *Fabrique de cérémonie* s'ouvre sur « le fragment d'un personnage », les connivences avec la marionnette le confirme) comme pour l'ensemble du récit. C'est donc cet

aspect de la construction spatiale que nous avons choisi pour en étudier le prolongement dans les indices temporels. Chez Kossi, la fragmentation est un dérèglement, un bouleversement de l'espace qui se reconnaît ou par un vaste mouvement migratoire ou par une quasi paralysie généralisée. Dans la *Polka*, le temps se dérègle au moment où les foules se mettent à arriver à St-Dallas, non pas en curieux spectateurs de carnaval mais pourchassées par des êtres que l'on ose nommer. A la vue de ces masses déferlantes, dans un défilé inédit dans lequel l'horreur se mêle aux costumes de fêtes et de parade,

la folie de St-Dallas est soudain hors de saison, déroutée dans un temps qui n'est déjà plus le sien. La première nuit est ainsi tombée. Et depuis, les jours qui ont suivi ont tous été jours de descente, comme on les nomme, c'est-à-dire jours définitivement poursuivis par une nuit blanche – et le corps resté sur le qui-vive, se souvient à jamais de la berceuse dont le sommeil s'est joué. [...] Et nous n'avons plus compté le temps que par paquet de nuit, n'allons plus compter que par gradation d'ombre. (*Polka*, p. 58)

C'est encore dans la durée, la vraie réalité du temps idée de Bergson reprise par Bachelard,⁴⁹¹ que son dérèglement se fait le plus sentir. Le temps s'étire sur lui-même et n'en finit plus de s'écouler. Sa descente n'atteint pas son fond et précipite le récit dans une série de retour sur lui-même, à l'instar de ce compagnon du narrateur qui raconte, plusieurs fois son expérience de la fuite. Lorsque le récit ne progresse pas c'est synonyme que ses deux constituant, son espace-temps est en faillite, les repères spatiaux et temporels ne permettent plus de prendre en charge ni parole, ni personnages, ni histoire. C'est à cet état largement hors de toute logique que l'on arrive dans la *Polka* et la *Fabrique de cérémonies*. Dans le premier roman, le narrateur se surprend à retrouver la trace de ses vingt-trois ans juste après avoir épuisé cinq mois sans les voir passer. Ce hors temps aurait pu continuer longtemps si dans leurs camps n'étaient arrivées des personnes qui avec leurs appareils photos venait suspendre cette chute :

Les temps ont changé. Je me suis demandé s'il fallait répondre quelque chose de précis ou simplement espérer : il y aura un soir et il y aura un matin et ça ne sera pas qu'un autre jour mais un jour comme avant. (p. 79)

Toutes les composantes du récit ayant été abordées, nous allons à présent nous intéresser à la narration, la mise en texte ce qui assure la cohésion entre tous ces éléments épars.

⁴⁹¹ Bachelard, G. (1992). *L'intuition de l'instant*. Paris: Stock. p. 25. La conception bergsonienne du temps que Bachelard reprend

4.4. Quelles narrations pour les écritures de violence ?

Au moment de mettre en relation la violence et la narration, rappelons brièvement quelques aspects fondamentaux de la narrativité et, partant, du genre romanesque. Nul besoin de reprendre ici les discussions sur les spécificités du langage romanesque. Les travaux de Mikhaïl Bakhtine à ce sujet sont suffisamment instructifs et permettent une intelligence du fonctionnement général de ce genre. Lui qui observait que les études sur le roman avaient mis beaucoup de temps à se formaliser à cause de l'inadéquation des méthodes d'analyse, affirme dans *Théorie et esthétique du roman*, que

les catégories et les méthodes traditionnelles [étaient] incapables de maîtriser la spécificité littéraire du verbe romanesque, son existence particulière. « Le langage poétique », l'individualité linguistique », « l'image », « le symbole », « le style épique » et autres catégories générales, élaborées et appliquées par la stylistique, et l'ensemble des procédés stylistiques concrets appliqués à ces catégories sont [...] uniformément fixés sur les genres unilingues et monostyles, sur les genres poétiques au sens étroit du terme.⁴⁹²

Or, tout le sens de l'analyse bakhtinienne est de démontrer que cette spécificité du roman résidait dans son aspect pluriel. Le langage romanesque n'est rien d'autre qu'un assemblage de plusieurs composantes à la fois autonomes et complémentaires. Tout en conservant chacune une spécificité, reconnaissable et assignable aux modèles monostyles traditionnels, elles se fondent à l'intérieur du roman pour en faire « un système littéraire harmonieux », « l'unité stylistique supérieure de l'ensemble, qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui dépendent de lui. »⁴⁹³

Dès lors, pour une grande efficacité, plusieurs études du roman se font au travers de ces composantes parmi lesquelles le récit occupe une place importante. Sans réduire le roman au récit, ce dernier offre suffisamment de complexité pour être étudié séparément de l'ensemble et en représenter par la même une part importante. Comme le montre les études de narratologie, le récit est un matériau composite, se situant à plusieurs niveaux de la trame romanesque tout en étant à la base de sa propre structuration. Etant indissociables, roman et récit s'éclairent mutuellement. Gérard Genette qui part du cas spécifique de Proust érige une théorie générale du récit applicable à l'ensemble des textes narratifs. C'est donc sur les pistes tracées par lui que nous aborderons les rapports entre violence et narration.

L'objet de la narratologie est le récit. Genette tient pourtant à préciser la polysémie du terme et le caractère composite du récit. Le mot lui-même sert à désigner deux réalités, à

⁴⁹² BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. p. 91-2.

⁴⁹³ Ibidem. p. 88.

savoir « l'histoire » et la « narration ». Ces deux acceptions du même mot sont également aux sources des problématiques de la narratologie en tant que discipline d'approche textuelle. Dans l'introduction de son *Discours du récit*, Gérard Genette part des trois significations courantes de "récit", qui s'entend comme « énoncé narratif », « succession d'évènements » et « acte de narrer », pour conférer à chacune de ces trois réalités, une signification univoque. Ainsi, nomme-t-il

histoire, le signifié ou le contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration*, l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.⁴⁹⁴

Cette subdivision, fort utile pour déterminer les composantes du récit, n'en demeure pas moins superficielle. Dans la pratique fictionnelle, il y a une grande dépendance entre ces trois niveaux et souvent il est impossible de les séparer. Aussi reconnaît-il pour finir, qu'en narratologie, le récit naît de l'addition, ou plutôt de l'articulation de l'histoire et de la narration :

histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif [...], et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi [...] il ne serait pas en lui-même un discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère.⁴⁹⁵

Rapportée aux écritures de la violence, la tripartition narrative, récit/narration/histoire, entre en résonance avec la « situation de violence » dont les aspects quantitatifs rendent compte de l'histoire et de la narration. Nous avons conclu dans un premier temps que la situation de violence était un critère extérieur, une grille externe. Mais en raison de ce rapprochement avec le récit, il y a lieu de trouver des prolongements internes et notamment à travers la focalisation⁴⁹⁶ que nous avons directement mis en relation avec la perception. Ce dispositif augmenté permet de trouver une continuité entre la situation de violence et les composantes du récit de fiction, histoire et narration.

Nous n'avons rien à rajouter sur ce qui concerne l'histoire dans un récit de violence, rien à part rappeler le schéma lui-même, Bourreau/action/Victime. Par contre pour ce qui est de la narration, et notamment dans ses rapports avec la perception, les données de la narratologie nous paraissent d'une grande utilité.

⁴⁹⁴ GENETTE, G. (2007). *Discours du récit. Essai de méthode*. Paris: Seuil. p. 15.

⁴⁹⁵ Ibidem. p. 17.

⁴⁹⁶ Le terme focalisation que j'ai emprunté à la photographie risque de porter à confusion dans les lignes qui suivent puisqu'il fait partie des concepts clés de Genette. Afin d'éviter tout malentendu, je le remplacerai par la formule « mise en texte ». Peu longue certes, mais comme l'équivalent de point de vue. En attendant de trouver une meilleure formulation

Toute la théorie du récit de Gérard Genette repose sur « le mode » et la « voix » narratifs. Ce sont ces deux éléments qui structurent sa démonstration et les considérations sur le temps et le récit sont très secondaires et ne servent finalement que d'appui au binôme central. Les deux noyaux renferment toutes les problématiques d'un récit de fiction et régulent les autres aspects de la narration. À bien regarder le fonctionnement des récits romanesques, la modulation temporelle, les niveaux narratifs dépendent tous, de manière plus ou moins évidente, des divers éléments qui composent le mode et surtout la voix narrative. De toute évidence la voix semble être le cœur du dispositif d'analyse de Genette. L'instance narrative est le point de départ qui permet l'émergence, pour des textes de fiction, de la figure hautement autonome du narrateur distinct de l'auteur. C'est sur lui qu'il convient de s'appuyer pour aborder les écritures de la violence. Il s'agira de prendre les différents types de narrateurs que les textes présentent, confronter leurs points de vue et leurs positionnements narratifs par rapport à la violence. Dans ce chapitre, il sera question également du temps de la narration qui, en cas de fluctuation, a des incidences sur le niveau du récit. Mais tous deux ne sont perceptibles qu'en rapport à/aux narrateurs.

Narrateurs et récits de violence

En prévision des différentes catégories de narrateurs auxquels nous aurons à faire dans les lignes qui suivent, rappelons sa fonction première dans le roman. Il est une véritable plaque tournante dont la présence textuelle varie selon les types de récit. Pour Genette, tout récit est doté d'une instance narrative dont l'absence n'est qu'illusion, elle est marquée de façon plus ou moins visible et ces différents niveaux de présence produisent soit des récits *racontés* ou des récits *représentés* :

les facteurs mimétiques proprement textuels se ramènent, me semble-t-il, à ces deux données déjà implicitement présentes dans les remarques de Platon : la quantité de l'information narrative (récit plus développé, ou plus détaillé) et l'absence (ou présence minimal) de l'information, c'est-à-dire du narrateur. « Montrer », ce ne peut être qu'une façon de raconter, et cette façon consiste à la fois à en dire le plus possible, et ce plus, à le dire le moins possible : « feindre, dit Platon, que ce n'est pas le poète qui parle » - c'est-à-dire, faire oublier que c'est le narrateur qui raconte.⁴⁹⁷

Selon cette définition, le narrateur est le pourvoyeur de l'information. Son opérabilité est perceptible sur les bases même de la narration : le mode et l'instance (Voix) narratifs. En d'autres termes, le narrateur gère la distance entre le récit et l'histoire, module le temps de la narration et dirige la perspective narrative. La distance varie en proportion inverse à la

⁴⁹⁷ GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*. pp.168-9.

présence du narrateur ; plus la présence du narrateur est importante, moins il y a de distance. Aussi les récits dépourvus d'une instance narrative reconnaissable sont-ils considérés comme plus distants. L'imitation de la réalité y est plus « représentative » que « racontée » (cfr *showing vs telling*).⁴⁹⁸ Avec la quantité, varie aussi la qualité des informations présentes. Cette dernière variation est fonction de la nature du narrateur ; l'information est d'amplitude variable selon qu'il soit homo- ou hétéro- diégétique. Considérons donc les types de narrateurs.

Si l'on classe les différents textes du corpus selon les voix narratives, on remarque qu'une grande majorité d'entre eux sont des récits homodiégétiques. À l'exception de *La vie et demie* et des *Pieds sales*, dont les dispositifs narratifs sont clairement marqués, simples et uniques, les autres textes s'appuient sur un schéma narratologique complexe. Les deux romans sont les seuls à présenter tous les indicatifs canoniques d'un récit duquel le narrateur est totalement absent : la narration à la troisième personne, l'omniscience et une instance unique qui porte le récit de bout en bout. Dans ces types de récit, la présence très affirmée du narrateur diminue la distance. Celle-ci dépend non seulement du degré de précision que le narrateur est censé apporter au récit, mais aussi les différentes médiations par lesquelles passe une histoire avant d'atteindre le lecteur. Ainsi, dans un récit hétérodiégétique, du fait qu'il ne passe a priori que par l'unique narrateur omniscient, la distance est amoindrie. Cette faible distance rejaillit alors sur la violence que la narration transporte. La violence arrive presque sans filtre, la représentation est directe et rien ou presque n'en atténue la virulence. C'est ainsi par exemple qu'il faut lire *La vie et demie* dont l'écriture de la violence se base sur cette narration impersonnelle. Tirant profit de l'apparente neutralité que confère ce type de récit, l'écrivain peut exposer longuement les séquences de violence. La précision quasi scientifique de l'équarrissage de Martial n'est pas à détacher de l'instance narrative à laquelle est directement liée la tonalité générale du récit. En effet, ce roman est une confrontation vive avec l'étourderie de la violence. La position du narrateur peut être mise en relation avec le mot d'avertissement qui précède le roman. L'auteur revendique le fait de parler « du dehors » pour être en prise directe avec « l'absurdité de l'absurde ». L'extradiégétisme, puisqu'elle permet d'infiltrer les pensées des bourreaux et des victimes, d'aller au-delà du visible, sert à l'invention du « poste de peur dans ce vaste monde qui fout le camp. » (*Vdm*, p. 9) Le parti-

⁴⁹⁸ GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*. p. 170.

pris narratologique prolonge donc la perspective « engageante » que l'auteur s'assigne. Celle-ci passe inévitablement par une fable qui se veut réaliste et tortueuse.

La tradition classique du roman réaliste privilégiait la narration extradiégétique, l'estimant en effet plus fiable, moins soumis aux aléas des personnages. Elle devait être au XIX^e siècle, comme une instance extérieure, omnisciente donc positive. Genette décrit et analyse longuement ce postulat de neutralité et son fonctionnement. Il rappelle aussi toutes les thèses importantes au sujet des perspectives narratives, de leur impact sur les informations que le narrateur véhicule. Il apparaît une difficulté certaine à trouver une typologie fixe dans les textes dont les perspectives narratives sont totalement instables ; elles changent au fil de la trame. Cependant l'on reconnaît que cette variabilité est beaucoup plus flagrante et perceptible dans les récits homodiégétiques. Lorsqu'il évoque la « focalisation interne », Genette parle tout de suite de deux situations possibles : une fixe et une variable. Comme le mot l'indique, dans la première il s'agit d'une instance unique sur l'ensemble du roman. Mais force est de reconnaître que ce sont des cas rares et presque jamais rencontrés :

ce que nous appelons focalisation interne est rarement appliquée de façon rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur.⁴⁹⁹

Nous allons à présent nous considérer les récits homodiégétiques qui constituent la plus grande partie du Corpus. Ils donnent à voir divers mis en récits de la violence et aussi divers degrés de distanciation par rapport au sujet.

Dès le départ, un premier constat : la variété. Plusieurs cas de figures de narration homodiégétique se présentent à nous. Celle qui se veut neutre, à la frontière entre les focalisations zéro et externe. C'est le cas dans *Un reptile par habitant*, roman dans lequel le narrateur apparaît sporadiquement pour moduler le récit, s'adresser au narrataire et, notamment, commenter le modèle narratif, signaler les éliminations, etc. Arguant son manque de « compétence technique », il choisit de raconter avec « calme et modestie. » (p. 81) À un autre endroit, il néglige de « reprendre les propos préliminaires » (p. 54) qu'échangent les protagonistes ou encore, il marque la distance qu'il prend par rapport au discours ambiant, se voulant une voix neutre. Hormis ces instants où il se signale par la première personne, toute la narration est totalement impersonnelle. On la croirait même extradiégétique, vu que le dévoilement de l'instance narrative arrive assez tard dans le récit et, qui plus est, de façon très sommaire. La seule information que le texte nous fournit sur le narrateur renseigne qu'il s'agit

⁴⁹⁹ GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*, p. 197.

d'un élève du personnage principal. Nous ne connaissons ni son âge, ni son sexe. De plus, comme il ne prend pas véritablement part à l'intrigue, il adopte une perspective qui pourrait être celle d'un narrateur impersonnel sans pour autant en avoir l'omniscience. D'ailleurs le il semble fournir un effort constant pour tout ramener à son point de vue, pour ne garder dans la trame que des événements et des éléments que lui-même aurait expérimentés. En témoigne, sa réticence au discours commun et à la rumeur. Il préfère s'en tenir aux bruits d'armes et de moteurs plutôt que de rapporter les « descriptions détaillées [faites par] des gens qui avaient passé toute la nuit sous leur lit. » (*Un reptile*, p. 84) La nature du texte, un roman à énigme qui implique d'entretenir un mystère le plus longtemps possible, fait qu'une large part du roman se limite à la stricte expérience des protagonistes. Dans la tradition d'une focalisation externe, le narrateur sait, ou donne l'impression d'en savoir, autant que les personnages.

Dans ce premier modèle, le narrateur joue sur une double discrétion. Il est « absent » ou plutôt s'efface de la diégèse, ce qui entraîne également sa propre disparition en tant que personnage. Ni narrateur, ni personnage, son identité est problématique ou à tout le moins incomplète. Nous verrons que ce motif *d'incomplétude* servira, dans différentes variations, à influencer l'écriture de la violence.

Le deuxième groupe⁵⁰⁰ de textes est composé de tous les autres romans. Les instances narratives y sont plus claires et bien définies. Les narrateurs homodiégétiques apparaissent dès l'incipit et orientent tout de suite la perspective narrative. De plus, à l'inverse du premier groupe, ils prennent réellement part à l'histoire, interagissent avec les autres personnages. Mélo raconte sa propre vie dans le quartier du port ; Gracia, la petite fille d'Estina Bronzario, également membre de la communauté des femmes, narre *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*; quant au roman *Rose déluge*, il se compose de deux récits autodiégétiques qui se répondent en canon. Les romans *La Polka*, *La fabrique de cérémonies* et *Lisahohé* mettent en scène des retours au travers de leurs héros narrateurs. Ces trois derniers romans constitueront d'ailleurs une catégorie à part, un sous-groupe que nous justifions pour l'instant par le fait qu'ils présentent tous un dispositif narratif plus ou moins similaire.

Afin de mieux appréhender le rapport de l'instance narrative à la violence précisons ceci au sujet des récits homodiégétiques : ils se construisent sur l'identité du narrateur qui se dévoile tout au long du récit. Si bien que la perception que le lecteur a de l'histoire se modifie au fur et à mesure que l'on découvre l'histoire du narrateur, ses mobiles, sa position sociale,

⁵⁰⁰ La constitution des groupes peut être affinée. Ici nous n'avons considéré que la nature du narrateur et les informations que le récit nous donne de lui.

ses intentions. Il va sans dire que ces narrations ne sont jamais que le prisme de l'instance qui les prend en charge et n'ont jamais la vocation d'être générales comme dans une narration impersonnelle. Le récit est alors teinté des désirs du narrateur mais également de ces propres incohérences. Cette situation ne saurait être mieux représentée que par les nombreux romans qui s'accompagnent d'un discours introductif précisant autant la projection du narrateur dans le récit qu'il fait mais aussi les effets qu'il veut atteindre. C'est le cas pour l'assassinat d'Estina Benta dans *Les sept solitudes* pour lequel Fartamio Andra usait des « mots qu'elle seule savait trouver [en] variant souvent le ton » (p. 27) ; ou encore dans *Port-Mélo* où le narrateur précise qu'il raconte avec « cynisme » (p. 39) les exactions des miliciens. Les chroniqueurs dans la *Polka* et la *Petite Tante* (*Fabrique de cérémonies* et *Solo d'un revenant*) sont autant de figures de narrateur homodiégétique qui témoignent d'une accommodation du récit à leur propre personne. Cette dernière refuse par exemple de raconter le père à Edgar Fall et lui invente, suite à l'insistance du jeune homme, tout un personnage, funambule et acrobate ; Tant et si bien que le père qu'il a rencontré « pour la première fois à l'âge de neuf ans ne ressemblait en rien à ce que la petite tante racontait, et plus elle racontait et moins ça ressemblait à un père... » (*Fabrique*, p. 138). Comme nous l'avons rencontré chez Théo Ananissoh au sujet de l'assaut, des versions viennent s'entrechoquer et se neutraliser, tout en neutralisant également le narrateur.

Lié au précédent, le deuxième élément dont nous nous servirons est la polyphonie ou la polymodalité dans la terminologie de Genette. Il nous apparaît que dans les récits homodiégétiques gouvernés par une instance narrative principale est caractérisés par une restriction implicite, il reste suffisamment d'espaces, de zones d'ombre, qui ne peuvent s'éclairer que par l'intervention d'une ou plusieurs autres perspectives parallèles. Les romans à énigmes et ceux du retour nous en fournissent une illustration. Kossi Efoui, dont l'œuvre romanesque toute entière est traversée par la question du retour (possible ou impossible), mise particulièrement sur une forme de démultiplication d'instance narrative comme condition d'émergence d'une parole transversale dans une temporalité également démultipliée. En effet, la tendance à la diversification des instances narratives va de pair avec le caractère composite de la temporalité. Le temps de l'histoire et le temps du récit sont généralement distincts.

Dans la plupart des cas, en ce qui concerne les récits de la violence, dans les romans de manque ou de retour, appartiennent à un niveau inférieur par rapport au récit premier pris en charge par le narrateur principal. Cette situation rendue possible par la nature du narrateur, ouvre donc de nouvelles perspectives dans les écritures de violence. Il se trouve en effet, que nous sommes en présence d'un récit dont la complexification servira à faire passer, par la

modulation des niveaux narratifs, différentes informations.

Laissons de côté momentanément les romans du retour et prenons *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. La narratrice de ce roman, avons-nous dit, apparaît très vite dans le roman. D'abord sous forme d'une voix commune. Elle se manifeste par la première personne du pluriel, se posant en témoin et spectateur, puis elle se précise tout au long du récit : tour à tour, elle est dans le cercle restreint des femmes qui mène la Résistance ; elle s'avère être, la propre petite-fille d'Estina Bronzario, élevée par elle à la mort de la mère et puis finalement, elle se trouve être l'épouse du donneur original de poux, celui qui a envoyé Estina Benta à sa mort. Elle est donc intimement liée à l'intrigue et aux personnages principaux par les liens familiaux ou en tant que confidente. C'est en effet à elle que Nogméde avoue son grand amour pour Hélène et la charge de traduire en langage de femme son sentiment amoureux à l'égard de cette femme qui le méprise et qui ne croit guère à l'amour des hommes.

Par cette position privilégiée dans le récit, elle peut alors dresser les sept portraits (personnages et ville) qui composent le roman dans leurs relations avec la ville de Valancia. S'ouvrant et se refermant sur Lorsa Lopez, l'assassin, *Les sept solitudes* décrivent un mouvement circulaire bien clos. Mais cette complétude apparente, cache pourtant un récit extrêmement déficitaire. La raison de cette « faiblesse » est à trouver à la difficulté d'ouvrir, à l'intérieur même du récit principal, la voie de la polyphonie. Cette impossibilité est plus importante lorsqu'il s'agit des récits de violence qui restent pour la plupart, bien éloignés de la narration principale. La narratrice qui se comporte en témoin ne raconte que des événements qu'elle a vécus. Or l'essentiel de violence se déroule à l'abri des regards et par voie de conséquence tous les événements véritablement violents, ne sont pas dans le récit qu'a posteriori, dans matérialité. Dans ce dernier ne figure que l'assassinat de Salmano Ruenta perpétré par Carlanzo Mana devant tous les habitants de Valancia réunis pour empêcher le départ du comédien Sarganta Nola et sa troupe. C'est le seul récit de violence qui nous est fait in-praesentia, devant la foule impuissante qui assiste au déchainement de l'envoyé du Ministère de l'Intérieur sur le cou du rieur. Cette mise en texte globale tente, dans un effort de réalisme, de reproduire fidèlement la situation de violence. Ici la narration se veut aussi neutre que l'ensemble du récit de Gracia :

Carlanzo Mana sauta sur lui et ses mains de fer se mirent à broyer la gorge du rieur. Nous vîmes Salmano Ruenta désirer de l'air, un rien d'air pour ses poumons. Mais l'autre serrait toujours plus fort. Dans le silence de cette foule qui commençait à se signer, nous entendîmes un os lâcher, puis une goutte de sang frais tacha la langue et la foule se signa en soupirant : « Mon Dieu quel malheur : il l'a tué. » (p. 88)

Pour le reste, c'est-à-dire, les assassinats d'Estina Benta, d'Estina Bronzario, de la Belle des belles ou encore d'Elmano Zola, ils sont absolument hors de l'histoire racontée. Dans cette optique il est nécessaire d'avoir, comme pour le premier cas, une autre voix, une autre instance susceptible de ramener ce second récit, dans la diégèse. Les envolées de Fartamio Andra dans une narration vive, personnalisée et très orientée viennent couvrir les cris d'Estina Benta suspendu dans toute la ville. Elles révèlent surtout deux identités et deux postures narratives complémentaires. L'une se veut neutre et objective, et l'autre hyperbolique, l'une raconte l'histoire, l'autre dit la violence. La distribution narrative prolonge les rapports parfois incertains entre récit et histoire.

Cette forme de démultiplication faisant intervenir d'autres perspectives pour dire la violence est également visible dans les romans d'Edem. Dans *Port-Mélo*, le narrateur utilise les propos de Manuel et les noms de son carnet, il passe par le croque-mort, ou encore par les contes de Mère Cori. L'on retrouve ici l'illustration de l'idée selon laquelle l'indicible emprunte des chemins propres pour advenir. Aussi cette démultiplication peut-elle se faire, et c'est une caractéristique de la polyphonie chez Edem, à l'intérieur du même personnage (narrateur). Les deux narrateurs de *Rose déluge*, sont en constante démultiplication comme en témoigne déjà la structure du roman sous forme de deux monologues-narrations. De manière tout à fait factuel, peut-être sans grande incidence sur le récit, le jeune Sambo a dû se départir de son identité. C'est donc sous le nom de son ami d'enfance, Elom Kéli dont il a pris le passeport qu'il effectue le voyage vers la Louisiane. Et donc l'histoire qui nous est racontée qui commence à Hull est en réalité prise en charge par Elom Kéli, promenant les restes de sa tante selon ce qu'en dit le testament : « je soussignée, Rose Lafayette, lègue à mon neveu Élom Keli mes cheveux et mes ongles comme cela se fait dans nos coutumes. Je nomme Elom Keli, gardien de mes restes. » (p. 23-4). Dans ce dédoublement du je, ce passage par une instance qui serait autre, la narration devient possible. C'est là tout le fonctionnement de ce que Paul Ricoeur a nommé « identité narrative »⁵⁰¹ sur laquelle nous reviendrons.

Tout semble être mis en œuvre pour trouver l'instance adéquate pour dire la violence. Louise Herbert l'imagine dans la danseuse ou l'actrice. Ici, le dédoublement est encore plus flagrant puisqu'il passe par la scène et par le jeu de l'actrice. Le fait d'incarner "son propre" personnage permettra donc à la narratrice de trouver l'espace pour dire toutes les violences

⁵⁰¹ RICOEUR, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit* 7-8, pp. 295-314.

qui traversent son existence. Ce que nous avons identifié comme le jeu, la possibilité de s'échapper à la rudesse du présent, se trouve être une instance narrative relativement autonome qui se détache du récit principal.

Dans cette optique, peut également paraître comme élément de polyphonie tous les aspects du transgenre, de la mise en abyme et de l'intertextualité en tant que reprise « des mots d'autrui, transmis avec un degré de précision et de partialité fort variée. »⁵⁰² Tous ces éléments que nous avons exploré seront mieux illustrés dans les récits du retour pour lesquels nous aurons besoin d'un encart théorique afin de relever les aspects « problématiques » de leur narrateurs mais également de leur importance dans les récits de violence.

Le narrateur du retour

Comme nous l'avons remarqué, l'œuvre romanesque de Kossi Efoui et dans une certaine mesure celle de Théo Ananissoh peut rentrer dans cette catégorie. Pour le premier, ce motif se retrouve déjà dans ces titres. Son roman à succès, *Solo d'un revenant*, en dit long sur la place qu'occupe cette thématique dans son univers. Dans deux des trois romans que Théo Ananissoh a publiés chez Continents noirs, il est question également d'un héros qui s'en retourne dans une ville, dans un pays après une longue absence. Puisque dans la plupart des cas, il s'agit des récits autodiégétiques, ces héros, malgré la longue absence sont également narrateur, d'où l'intérêt accordé à ces narrateurs que nous nommerons « absent-narrateur. » Cette formule en rappelle une autre très présente dans les études de narratologie, celle du narrateur absent. Leur proximité pourrait prêter à confusion, il s'agirait de les éclaircir avant de poursuivre d'autant plus qu'elles seront utilisées concomitamment.

Dans la deuxième assertion, le mot "absent" désigne un manque de modalité narrative. Il s'agit d'une situation particulière dans laquelle le récit se présente de façon autonome, sans aucune trace d'un quelconque narrateur. C'est ce que Platon a nommé *mimesis* (imitation) en opposition à *diègèsis* (récit pur). Dans la conception platonicienne, la *mimesis* est un non récit alors qu'Aristote l'établit comme caractéristique essentielle de tout récit ; les différences perceptibles entre les différents de récit sont dues à la diversité modes d'imitation.⁵⁰³ Ces deux notions (diègèsis et mimesis) sont à la base de grandes dissertations sur les discours du récit et

⁵⁰² BAKTHINE, M. (1978), *Esthétique et théorie*. p. 157.

⁵⁰³ ARISTOTE, *Poétique*. (Mangié, Trad.) Paris: E.B.L./ L.G.F., 1990. Il est en effet possible d'imiter les mêmes objets par les mêmes moyens, tantôt en racontant (que l'on adopte une autre identité – et tel est le mode de composition d'Homère -, ou que l'on reste le même sans changement) ou bien ceux qui imitent, imitent tous les gens en train d'agir et de réaliser quelque chose (...) tels sont donc les trois critères de différenciation de l'imitation : les moyens, les objets et le mode de cette imitation p. 87-88.

sont souvent recontextualisées. Elles reviennent toujours chaque fois qu'il est question d'aborder des récits filmique, théâtral ou romanesque. Il apparaît encore que la grande difficulté est de parvenir à dégager de toutes ces formes, ce qui est de l'une ou de l'autre catégorie.

L'*absent-narrateur*, à l'inverse, est une figure dotée d'une présence diégétique dans un récit qui traite des réalités parfois tentaculaires et qui ne l'impliquent pas au premier rang. Ce sont des figures d'absence dont parle Francis Berthelot.⁵⁰⁴ Dans ce cas, l'absence est à considérer comme un déficit d'information de la part du narrateur. Il s'agit donc de ces narrateurs venus d'ailleurs rencontrés dans les romans africains de ces dernières années. Ils prennent plusieurs visages : chez Kossi Efoui, ils sont revenants, journalistes ou simple fuyards animés d'un profond désir de retrouver leur ancien lieu de vie et des visages humains familiers ; chez Théo Ananissoh prévaut plus l'image d'un écrivain exilé qui retourne au pays natal.

Partant, les récits qu'ils produisent sont marqués par cet aspect déficitaire et donc par une narration dans laquelle, ils sont légèrement en retrait. En effet, malgré leur présence affirmée, les absents en tant que narrateurs ne peuvent assurer leur rôle d'informateur : ils ne détiennent aucune information précise sur les lieux, sur les personnages, sur les histoires et ils ont, par conséquent, recours à un récit secondaire qui se présente soit entièrement pris en charge par un autre personnage de l'intrigue auquel le narrateur cède la parole, soit par des effets variables de distanciation ou au moyen du discours transposé ou rapporté.

Dans les romans du retour, l'identité narrative est un des premiers points sur lequel le texte fixe le lecteur. Le motif du retour est marqué très vite, soit dans le titre (*Solo d'un revenant*) ou par différents détours qui témoignent d'une certaine distance par rapport à l'endroit où ils se trouvent. Dans la *Polka*, le narrateur se désigne clairement comme un étranger, étranger à la ville : « cette ville où je suis assis depuis les événements n'a jamais été la mienne. » (p. 15) Au détour d'une conversation avec un barman, Fall se fait traiter d'étranger, il invoque sa naissance pour justifier qu'il ne l'est pas mais la réponse du barman qui sonne comme un proverbe lui dit : « né ici ne fait pas l'habitant, étranger. » (*Fabrique*, p. 132) Les héros de Théo Ananissoh, passe par l'anachronisme pour illustrer l'éloignement spatio-temporel : « autrefois, je venais rarement dans ces environs de la préfecture [...] L'auberge de la Savane portait alors le nom de Campement » (*Lisahohé*, p. 12), « je suis parti

⁵⁰⁴ Cfr. Supra.

de chez moi, il y a plus de vingt ans [...] revenu avec le projet d'un récit sur la réalité » (*Ténèbres*, p.15-6) ; dans la même logique, l'on découvre la surprise du héros lorsqu'il s'aperçoit que la ville d'où il est parti depuis un temps indéfini a changé de nom, de St Dallas, elle est devenue le « Camp » (*Polka*, p. 143).

Ce retour est sous-tendu par un désir de réhabilitation du passé et de la mémoire. D'où le deuxième point commun : la quête. Le fait de revenir sur leurs pas se présente comme une tentative de conjuration des raisons du départ, autant ceux qui partent veulent oublier, ceux qui reviennent veulent retrouver, combler un manque. L'éloignement momentané les a maintenu dans un hors champ duquel ils ne sortiront qu'après avoir retrouvé dans ce présent fuyant et lointain, une figure du passé, un visage, un témoignage. Toute la trame de la *Polka* est tenue par la recherche de la trace de ses deux amis et principalement, Nahéma. Pape Solo, l'instituteur, le dit au héros :

le mot qui manque, c'est bien ça. Et tu es venu là chercher des témoignages. Les témoignages sont anecdotes sans mot de la fin et on ne peut plus témoigner pour Nahéma. Tout ce qu'elle a pu faire et dire s'est arrêté à mi-chemin et sa vie s'est rétractée [...] Tu vas chercher des indices ? C'est comme dans les histoires policières, plus l'indice est mince, plus la tension est grande. (*La Polka*, p. 134)

Sur les visages humains à retrouver, derrière les noms (Asafo Johnson, Nahéma, Somok), il y a une quête du souvenir, du souvenir juste. Celui-ci est inatteignable à cause de la défaillance de la mémoire, sans cesse déjouée par le temps qui passe et qui efface tout ou presque. L'anecdote allégorique du chasseur dans *Solo d'un revenant* représente bien un certain vide identitaire de l'absent :

je suis comme ce chasseur dont Petite Tante me racontait l'histoire quand j'étais enfant :
« Un homme partit à la chasse un matin. Il ne prit rien de la journée. Le soir venu, il vit un oiseau sur une branche. Il banda son arc, visa l'oiseau, mais son geste fut interrompu par le chant de l'oiseau, un chant si beau qu'il resta cloué à l'écouter. La durée de la scène égale une minute et quelques secondes. Puis l'oiseau s'envola et le chasseur eut l'impression de se réveiller d'un long rêve. Ensuite il rentra chez lui et ne reconnut pas son quartier, ne reconnut pas sa maison, ne reconnut personne là où il y avait sa famille, courut vers ses amis, ne reconnut ni leur maisons ni leur animaux fidèles. Et personne pour le reconnaître. On le regardait partout comme on regarde un homme de passage. (p. 33)

C'est là une constance chez Kossi Efoui de retrouver des personnages dans un grand désarroi. On remarque la même chose chez Edgar Fall qui n'arrive pas à atteindre ses propres souvenirs. Il est comme confiné dans sa propre solitude accentuée dans le texte par le changement brusque de perspective narrative. Un narrateur impersonnel⁵⁰⁵ prend le relais d'Edgar Fall, comme s'il voulait l'isoler, le couper de tout, même de son propre récit :

⁵⁰⁵ *La fabrique de cérémonies* est remarquable aussi par le changement intempestif d'instances narratives, le personnage focalisateur est souvent supplanté par un narrateur omniscient notamment pour raconter les souvenirs du premier.

Edgar Fall est de retour, avec cette sensation d'être perdu là, d'être là comme en passant. Comme un souvenir qui s'attarde sans insister. Qu'on n'aura jamais le temps de rattraper. Comme si lui-même avait été devancé par son propre souvenir. Il aurait préféré voyager de nuit pour ne pas voir à travers les découpes de la bâche les résidus d'un paysage qui l'ont mis en état de se souvenir. De quoi ? Aucune image d'une vie passée là. Pas même d'une année. D'un jour. Pas même d'une seconde. Comme s'il n'a jamais, ou pas encore, vécu ce qui aurait pu, ce qui aurait dû, combler en flots d'images familières cette place vide, disponible, à l'intérieur de lui, qui s'était libérée en réponse à une injonction de se souvenir. (*Fabrique*, p. 59-60)

Sur le plan de la diégèse, les récits reposent sur ces figures fluctuantes, à l'identité hybride, d'espèces d'autochtones étrangers, doté d'un potentiel diégétique qui se déploie dans sa globalité : ils sont narrateurs, personnages et héros. Les récits qu'ils structurent sont avant tout ceux d'une confrontation dans laquelle la voix du narrateur est hésitante voire diminuée. Cela implique un schéma narratif particulier avec un recours quasi obligatoire à différents niveaux narratifs ; au récit principal, se mêlent plusieurs autres voix. L'absent-narrateur induit la typologie narrative suivante : une narration autodiégétique sur fond de manque et de doute qui ouvre la voie à des récits intradiégétiques multiples avec changement de perspectives et des effets remarquables sur le temps et le mode de la narration. Le discours rapporté témoigne de cette polyphonie induite.

Dans ses travaux sur l'analyse du discours littéraire, Alain Rabatel⁵⁰⁶ met un accent particulier sur la polyphonie dont le point de départ est la fondamentale distinction entre « locuteur » considéré comme producteur de l'énoncé et « énonciateur », l'instance qui le prend en charge. Cette démarcation s'avère utile pour considérer le fonctionnement de la polyphonie narrative induite telle qu'elle se met en œuvre.

Le héros narrateur de *Ténèbres à midi* fait parler d'autres personnages de son récit, il s'entretient longuement avec Bamezon, un haut fonctionnaire qui se juge sans concession. Dans *Solo d'un revenant*, le héros absent affirme s'accrocher aux lettres de Mozaya pour « remonter le temps, recherchant les indices qui [lui] auraient permis de mesurer, à leur juste dose d'effroi, ce qui allait advenir » (p. 79). Le jeune Edgar Fall veut reconstruire sa généalogie, se tourne vers celle qui se présente comme la Petite Tante, la conteuse du quartier Nord, pour connaître son histoire. Elle conte la mère, la naissance du premier enfant, la naissance d'Edgar et l'histoire secrète de son prénom et surtout les implications de Monsieur Halo dans la disparition et la mort de son père.

Que ce soit par le motif de la lettre, ou de l'entretien et d'un quelconque témoignage,

⁵⁰⁶ RABATEL, A. (2009). *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* (Tome 2 Dialogisme et polyphonie dans le récit). Limoges: Lambert-Lucas.

ou même des éléments iconographiques,⁵⁰⁷ le récit primaire est fortement dépendant de ces autres « centres de perspective » et le lecteur, par un consensus tacite, admet que l'absent narrateur ne peut à lui seul porter la trame toute entière et qu'il s'appuiera sur des points de vue extérieurs aux siens au moyen de différentes modulations du discours rapporté. C'est ce que souligne Dominique Maingueneau :

la relation entre « narrateur » et « centre de perspective » narratif nous aide à comprendre celle entre « locuteur » et énonciateur », la possibilité pour un locuteur » de laisser exprimer dans son énoncé un autre point de vue que le sien, une autre voix. La technique du discours indirect libre y fait largement appel.⁵⁰⁸

Le discours indirect libre est une des quatre formes possibles du discours rapporté selon la classification de Genette.⁵⁰⁹ Partant de la variation de « distance » entre le narrateur et le récit, Genette distingue, du moins au plus distant, le discours narrativisé, le discours transposé style indirect, le discours transposé style indirect libre et le discours rapporté proprement dit. Ce sont ces dernières configurations narratives qui sont présentes dans les romans que nous analysons.

Présenté comme un long monologue, interrompu très rarement par de brefs dialogues, *La Polka* est en réalité un long récit polyphonique qui repose sur le discours indirect libre. Le narrateur recompose les paroles des absents. Cette prise de parole d'un seul et unique énonciateur peut se confondre avec le discours raconté ou indirect dont elle a les caractéristiques :

[...] le discours indirect n'est discours rapporté que par son sens, il constitue une traduction de l'énonciation citée. [...] le discours indirect ne reproduit pas un signifiant mais donne un équivalent sémantique intégré à l'énonciation citante, il n'implique qu'un seul "locuteur", lequel prend en charge l'ensemble de l'énonciation [...] le discours cité n'a plus aucune autonomie.⁵¹⁰

A de nombreuses occasions, le narrateur raconte en style indirect les événements ou paroles des protagonistes. Ces récits sont interrompus par de furtifs éléments dialogiques en style direct :

Nahéma s'est mise à parler face à moi [...] Elle a demandé à voir la carte postale [...] elle m'a dit comme au premier soir : - *je te raconte si tu me saoules*. [...] Elle a parlé comme au bout de quelques verres. Elle m'a raconté cette époque d'avant sa naissance où les hommes de chez elle ont pris la route des aventures... (*La Polka*, pp. 37-39)

⁵⁰⁷ Les photos qui sont des éléments de souvenir dans les textes de Kossi jouent le même rôle que les discours parallèles. Elles racontent les zones d'ombre et les histoires oubliées. On peut le voir avec la photo que le narrateur de la *Polka* garde sur lui ou mieux encore, les photos de Johnny Quinquelibas cherchent « le moyen de raconter ce qui a traversé [ses yeux] quand ces poitrines déchirées ont surgi de la forêt, quand les hommes, les femmes et les enfants à qui on avait refait la poitrine, une peau étrangère qu'on aurait soudée [...] Et Johnny Quinquelibas n'a pas trouvé mieux que de les graver à son tour sur une peau de papier, la peau et le papier pareillement grenus, pareillement lacérés.

⁵⁰⁸ MAINGUENEAU, D. (1990). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas. p 77.

⁵⁰⁹ GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*, pp. 174-6.

⁵¹⁰ MAINGUENEAU, (1990). *Éléments de linguistique*, p. 89.

La réplique en italique est pour le moins surprenante dans cet extrait. Le narrateur aurait pu continuer sa narration au moyen du discours indirect d'autant plus que cette intrusion n'ouvre pas de possibilité de dialogue comme on aurait pu s'y attendre. Cette séquence est totalement autonome et ne comporte pas les marques déictiques du narrateur (introduction, confirmation). Sur le plan général du récit, il y a dans ce mélange, la composition pure du discours indirect libre qui est, dans sa plus simple expression, une façon d'entremêler les deux formes majeures de discours dans une même énonciation. La simple « discordance énonciative »⁵¹¹ suffit pour dégager les deux instances narratives qui conservent des points de vue distincts et identifiables. D'un autre côté, le fait de nommer les personnages dont le point de vue est exprimé participe à cette stratégie de polyphonie et de choralité. De manière plus singulière, la choralité se joue, dans *La Polka*, entre un narrateur qui n'a pas de nom et un personnage secondaire nommé. Le nom opère dans ce cas précis un rééquilibrage de point de vue dans la pertinence narrative d'une énonciation impersonnelle vers un discours énonciatif marqué et la détermination du point de vue. Alain Rabatel nous dit à ce propos que :

le premier embrayeur du pdv [point de vue] du personnage est la mention du nom propre du focalisateur. La présence du nom propre est importante pour l'attribution du pdv. C'est si vrai qu'en l'absence de nom propre, comme dans les débuts de roman, les perceptions sont comme « flottantes », parce que le lecteur ne sait s'il faut les attribuer à un personnage focalisateur ou au narrateur.⁵¹²

La relation complémentaire des deux discours est comparable au jeu du marionnettiste et de la marionnette, c'est-à-dire d'un narrateur qui peut adopter et adapter tous les discours sans pour autant réduire au silence les autres identités narratives. Nous en avons un exemple dans *Solo d'un revenant*, où le narrateur se dédouble en jouant sur la dualité narrateur / locuteur :

j'ai souvent ressorti les grandes enveloppes contenant les longues lettres de Mozaya, lui qui n'écrivait jamais à personne. Et dans ces lettres, il commençait toujours par me relever du serment auquel je n'arrivais pas à être fidèle, après mon installation dans le Nord, malgré les efforts conjugués de la volonté et de l'attention, le serment que je ne manquais pas de renouveler, d'une lettre tardive à une autre lettre tardive : « La prochaine fois, promesse, je n'attendrai pas ta troisième lettre pour te répondre en bloc. » Et lui commençant toujours ses lettres par la même formule : « j'ai le plaisir à t'écrire. » (p. 77)

Le même procédé (la nomination du protagoniste, le changement de perspective narrative) est à l'œuvre dans les deux extraits, mais ce dernier y rajoute la duplication du narrateur homodiégétique. Comme si il était devenu un autre entre le temps de la narration et le temps de l'histoire. Cette mise en abyme, lui permet de jouer sur les

⁵¹¹ Ibidem p. 96.

⁵¹² RABATEL, A. (1998). *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, p. 62.

possibilités qu'offre la polyphonie d'introduire dans la narration un glissement d'une voix actuelle, vers une ancienne.

Théo Ananissoh quant à lui utilise une technique de représentation narrative beaucoup moins imbriquée. Il préfère le recours au discours rapporté dans sa forme la plus simple. La frontière entre les perspectives narratives est bien dessinée. Le narrateur, plutôt reporter ouvre la voix au second récit. À preuve, la prédominance des dialogues qui sont quasiment absents chez Kossi Efoui. Dans *Lisahohé* et *Ténèbres à Midi*, le narrateur est un enquêteur à des degrés divers. Dans le dernier roman, il l'est beaucoup plus explicitement : il écoute longuement des personnes, leur laisse la parole, poursuit des pistes [la visite en pays Abomey (p. 111-7), rencontre avec Uwe (p. 125-32)]. Il a un but et une méthodologie bien précis qu'il développe au début du roman. Il veut écrire « un récit sur la réalité » [...], « voir de près quelques-uns de ceux qui participent au régime » [...], qui correspondent également à un critère précis : « quelqu'un qui a mon âge, qui a fait des études, et m'informer de ce qu'il est et de ce qu'il pense. » (*Ténèbres*, p.16) Dans *Lisahohé* au contraire, le narrateur est conduit au gré de ses retrouvailles, ce n'est pas de son fait qu'il apprend les secrets que les uns et les autres dissimulent, il ne fouille pas, l'information vient à lui par surprise, comme ces révélations sur les compromissions de son ami d'enfance, Djimongou ; ou encore cette confidence au sujet d'un crime vengeur, etc. (p. 110-3)

L'absent-narrateur et les écritures de violence

Ce qui importe ici de voir ce sont les modulations que ces récits impliquent, notamment en ce qui concerne la violence. La perception des récits varie en fonction des schémas narratifs qui eux-mêmes dépendent de la nature du narrateur. Or l'absent comme narrateur appelle un récit polyphonique et une modulation particulière entre histoire (moment du retour), récits (moment de départ/ absence) et narration (confrontation des deux). Autant dire que ces romans ne racontent pas, comme *La vie et demie*, les tueries, les meurtres, les corps mutilés, les viols, ni ne se situent dans un temps de trouble ou de guerre. Ils racontent, en tout cas selon le point de vue du narrateur premier, le retour qui correspond à la "paix" et à la reconstruction ou, pour reprendre le terme consacré, à une situation post-conflit au cours de laquelle l'horreur s'efface et disparaît à grand renfort d'Accords et de Traités pour laisser place au deuil et à l'exorcisme, « cérémonie de magie noire qu'on appelle commémoration – ou les morts n'en finissent pas d'enterrer leurs morts... » (*Solo* p. 26). La cérémonie dont il

est question dans la fabrique est également une célébration de la paix retrouvée et/ou plutôt recomposée. Le paysage qui porte encore les stigmates de destruction est dominé par des statues rapidement dressées, manifestations visibles des incantations de la Commission, l'organisme gouvernemental chargé de régler les malentendus et les rancœurs suscités lors des conflits :

c'est de ce totem que semble émaner la force qui fait tenir ensemble les creux et les bosses dans la même tranquillité, le moindre grain de poussière définitivement installé par l'artiste, c'est certain. Et le vent s'est tenu à l'écart. Le regard ici ne se promène pas. Il suit les parcours rectilignes qui le ramènent inmanquablement à la statue, comme si des balises invisibles lui imposaient sa direction. (p. 72)

Ces blocs de pierre reproduits à l'infini disent la volonté de conjurer la grande déflagration, comme si l'on voulait tout oublier de l'événement et ne garder que cette trace de Paix. Cette œuvre de l'artiste qui a fixé dans l'immobilité, jusqu'au grain de sable, se voudrait le seul « témoignage de la grande déflagration qu'Edgar Fall n'aura pas connue. » (p. 73) La mémoire visuelle sert d'écran à toute mise en parole de tout ce qui a préexisté.

L'absent épargne au lecteur l'époque traumatisante du conflit pour l'introduire dans le traumatisme même, un univers totalement décrépiti : décrépitude humaine, « tous les traits des visages ont été redessinés par quelque chose de brutalement rentré dans le regard » (*La Polka*, p. 9), dépérissement de la nature « quand les bambous fleurissent, c'est qu'il maigrissent, comme s'ils perdaient leur sang et maigrissaient pour mourir » (*Solo*, p. 131), déchéance morale « le rite présidentiel qui varie d'un collaborateur à un autre » (*Ténèbres*, p. 133), et même la défaillance des mots hésitants et incertains, « la *Nouvelle Marche* n'a cessé de parler depuis un an de poudrière, d'assaut décisif, d'embuscade, de bataille rangée, pour finir par ne retenir de tout ce remue-ménage que le mot événement » (*La Polka*, p. 45). On retrouve ce mot fourre-tout dans *Lisahohé* pour désigner la période du chaos

pendant les événements mes anciens collègues douaniers ont beaucoup souffert. A cause de l'uniforme ! Pendant un an tout ce qui était uniforme était pourchassé, parfois même tué ! Deux de mes collègues ont trouvé la mort ici à Lisahohé. (p. 41)

Il n'y a à proprement parler plus de violence, nous n'en avons que les effets, eux-mêmes amoindris. La polyphonie sert dans les romans homodiégétiques de facteur neutralisateur de la violence. On peut remarquer qu'elle intervient systématiquement – par les divers procédés que nous avons relevés – dans les récits de violence. Ceux-ci sont toujours en appendice, en position d'infra-récit. L'absent-narrateur tout en rendant possible (voire crédible) le recours à la multiplicité des voix, garantit, aussi leur superposition. Et le double discours, la parole multiple se présente de plus en plus comme une possibilité d'échapper à la violence. A bien observer, ce qui est commun à tous les textes au narrateur homodiégétique

c'est le fait que ces derniers ne connaissent, ni n'expérimente pas directement la violence. Lorsque celle-ci vient à les « surprendre », la mise en récit s'effectue toujours par le truchement d'un jeu de polyphonie. Edgar Fall qui se retrouve sur la traque des sauterelles ne parvient pas à rendre, ni en mots, ni en images la scène à laquelle il assiste. Celle-ci n'est rendue qu'au moyen d'instantanés. L'événement que le narrateur raconte est transposé en une succession d'images arrêtées, de sortes de photographies prises sur le volet :

Je n'ai pas photographié ce que j'ai vu, une silhouette plutôt biche que garçon cassée en deux/
les mains prenant appui sur les genoux/ l'homme-panthère qui a la main dans la poche/ qui sort
la main de la poche/ qui a une grosse boîte d'allumettes entre deux doigts et changement de pose/
l'homme-panthère penché sur le bidon/ les doigts recourbés sur le bouchon/ etc. (*Fabrique*, p.
105)

La mise à distance de la violence s'opère par l'intermédiaire d'une double narration qui est à la fois celle du roman mais également celle de la photographie. Cette double énonciation élimine la virulence du propos et atténue la violence du récit. Le passage par une instance intermédiaire donne au narrateur principal la possibilité de cantonner la violence à une sphère bien définie de l'histoire, à la contenir dans des proportions voulue sans qu'elle ne vienne contaminer la trame principale. Même chez Sony Labou Tansi, nous avons ce double niveau : le président de la République du Bampotsota, invoque le rêve et la réalité. Au premier appartient la violence, au second la paix. Alors que Jean Calcium (ici sur le retour) parle de Granita, son hôte fait remarquer à son cher héros : « qu'on ne dit plus ces choses-là. On ne les a pas vécues. C'était le temps où nous rêvions. Depuis que nous avons choisi la réalité, nous avons défendu qu'on parle de ces choses-là. » (*Vdm*, p. 191)

Tout ce que nous avons mentionné plus haut à propos des romans d'Edem s'éclaire bien mieux ici. La chanson, les traditions orales, les arts et l'ensemble d'éléments de l'intertextualité/ intermédialité participent du même effort de diluer la violence dans une parole multiple, presque rumorale. Nous ne reviendrons pas ici sur le sacrifice de la jeune Dorina par exemple ou sur le cinéma (aussi présent chez Kossi Efoui) pour montrer comment le récit de la violence emprunte une voie différente par rapport au récit proprement dit. Il faut cependant signaler que dans cette configuration, la parole prophétique joue aussi un rôle de premier ordre pour maintenir la polyphonie et en quelque sorte désamorcer la violence. Nous en trouvons des illustrations dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* où l'annonce est faite de l'assassinat de la femme de bronze dans les conditions même où l'on a trouvé son corps. Le glyptographe qui parvient à déchiffrer les inscriptions mystérieuses du monstre Yongo sur les pierres y lit, ce que tout le monde savait déjà à savoir :

Estina Bronzario devait être assassinée nous savions où et comment... [...] Nous savions qu'ils allaient la sabrer. Qu'ils allaient donner sa chair aux mouches. Nous savions avec une grande

précision qu'ils allaient la dépecer comme une truie » (p. 91)

Dans *La Vie et demie*, lorsqu'il réapparaît Monsieur l'Abbé endosse le rôle du prophète (et de fou), parle de manière incohérente, totalement décousue mais Chaïdana parvient à déchiffrer les paroles qui annoncent les prochaines guerres, les calamités à venir qui s'abatront sur le pays. Avec ses yeux qui voient plus que le monde, il prédit une période au cours de laquelle

les types ne seront enterrés que par des morts. Il y aura onze ans de saison sèche, tout sera charbon, les rivières s'éteindront, la forêt mourra de chaleur puis il pleuvra des siècles et des siècles amen. (Vdm, p. 171)

À ces prophéties s'ajoutent les rêves prémonitoires de Fartamio Andra et de Bronzario elle-même. Sur le même mode annonciateur d'éléments à venir, le carnet de Manuel qui s'avère être au fil du roman, un livre prophétique. Si au départ on le présente comme un répertoire de corps/ et de noms de ceux que l'on supprime du Port, on s'aperçoit qu'il ne se contente pas de compter les morts mais il devance les crimes. Aux victimes de la fin de chapitre, Manuel annonce un enfant (p. 117) et Dorina est tuée dans le chapitre suivant (p. 128); à la fin du roman, Manuel annonce la disparition de Joséphine (p. 172) et la jeune fille elle-même découvre dans le carnet la date, le lieu de sa mort :

sur le lit, le carnet qu'elle feuillette, elle l'ouvre à la page 4. Un nom, une date, une observation [...] le carnet à la page 4, Joséphine voit un nom, une date, quelques précisions : « Joséphine B. - 16-04-2006 -16 h 30 -Morte -Corps en morceaux... » Joséphine se fige. La page 4 du carnet annonce un viol et un meurtre, un corps à venir... (*Port-Mélo*, p. 178)

Ici, c'est toute la plurivocité du discours prophétique qui est à l'œuvre. En annonçant les violences, elles deviennent presque un fait ordinaire. Certes selon le principe polyphonique qui rééquilibre les points de vues, il y a un récit second pour revenir sur cette période cachée, pour signifier que les disparus sont morts assassinés, pour désigner les coupables et recréer la dynamique des bourreaux et des victimes que l'histoire occulte. Mais ce récit-là, étant enchâssé, ne mobilise pas toute l'histoire. Il y a là une distanciation certaine du narrateur par rapport à la violence et au récit qui en découle. La narration vient en quelque sorte confirmer cette distanciation par le jeu de la profondeur narrative entre récit principal et récit secondaire. Alain Rabatel explique qu'en fin de compte, la perspective qui prévaut pour le lecteur, c'est celle du narrateur premier :

L'ensemble des analyses [...] sur la profondeur de perspective part du principe que ces visions et profondeur de perspective sont coréférentes au narrateur-focalisateur [...]. Le narrateur premier responsable de la totalité du récit est sans doute plus enclin à l'omniscience. Le narrateur second peut se réduire à un « je » relativement désincarné, ou jouer le rôle de témoin et de faire valoir sans être [...] omniscient. Certes, ce savoir très limité tient plus à des choses conjoncturelles qu'à des choses structurelles : mais les raisons de ce volume de savoir et de cette profondeur de perspective limités importent peu, ici. [...] En réalité, le narrateur second [...] peut potentiellement faire preuve d'un savoir quasi

illimité. Mais en vertu de son caractère enchâssé, ce récit n'a pas la même autorité sur le lecteur que celui du narrateur premier qui peut seul confirmer ou infirmer les informations du récit second- que le récit second soit quantitativement et qualitativement plus développé et plus riche que le récit premier ne change rien à l'affaire. Par conséquent, la différence entre narrateurs premier et second joue moins sur la profondeur de perspective que sur l'autorité du savoir véhiculé.⁵¹³

Ainsi, la narration se construit sur une double mise en échec : l'omniscience du narrateur et l'autorité du témoin comme si les récits devaient prendre au piège le réel en se recomposant au fur et à mesure des retours et des témoignages. La violence reste donc en arrière-plan du récit général et n'influence pas l'histoire. Ce jeu de narration maintient un récit ouvert, à l'image de ces fins qui n'en sont pas, sous forme d'échappée : *Solo d'un revenant* se conclut sur une narration impersonnelle, *Ténèbres à midi* sur un non départ, *Lisahohé* et *La Polka* chutent sur un silence et un manque. Cette pluralité de voix qui se retrouve finalement dans tous les éléments du récit est intimement associée à la chronologie et au temps.

L'absent comme narrateur instaure de facto dans les récits une temporalité multiple. Cette même démultiplication polyphonique se répercute sur les différents temps à l'intérieur du roman. Edgar Fall qui croise les ingénieuses réalisations artistiques commémorant l'An I de la paix, pendant que Thelonus Monk et tous les bars parlent des événements et de la réduction du quartier Nord en poussière. Grâce à la notion ricoeurienne de « l'identité narrative », nous voyons se dresser ici des récits fluctuant entre la mémoire et l'oubli.

la coexistence des voix semble s'être substituée à la configuration temporelle de l'action, [...] écrit Paul Ricoeur. En outre, avec le dialogue, intervient un facteur d'inachèvement et d'incomplétude, qui affecte non seulement les personnages et leur vision du monde, mais la composition elle-même, condamnée, semble-t-il, à rester tenue en suspens, sinon inachevée.⁵¹⁴

C'est là un nœud persistant dans ces textes où les personnages se demandent chaque fois ce qu'il convient de garder en mémoire et ce qu'il faut rejeter. La recherche de Paul dans *Lisahohé* est tout à fait significative dans la mesure où il est sur les traces d'un ancien professeur d'histoire, c'est-à-dire quelqu'un qui entretient avec le passé une relation particulière. Tout comme Iléo Para, l'autre objet de quête, le « frère jumeau » du narrateur, s'illustre lui aussi dans la réécriture des manuels d'histoire dans lesquels elle serait absente. Ils se résument, selon lui, à un lexique restreint, un nombre limité de concepts à manier. Son discours consistait à expliquer

comment l'essentiel [des] leçons d'histoire n'était ni les hauts lieux ni les grands noms, ni même le joli tableau chronologique et synoptique qu'on trouve à la fin des manuels avec son bel alignement de dates d'hier à nos jours, mais la statistique des mots les plus usités, qui n'exigent finalement aucun effort de mémoire : invasion, victoire, prise, occupation, siège, résistance,

⁵¹³ RABATEL, A. (1998). *La construction textuelle du point de vue*, pp. 146-7.

⁵¹⁴ RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit*. Paris: Seuil. p. 145.

destitution, fondation, sans compter le mot qui trompe comme périple, qui fait penser à un sympathique voyage de délasserment. (*Polka*, p. 67)

Sans trop extrapoler, nous pouvons dire que les narrateurs du retour sont littéralement à la recherche de l'histoire dans une configuration temporelle des plus discordantes selon l'expression de Marc Augé qui parle d'une démarcation entre « le temps fini de la tragédie et le temps continué du retour. »⁵¹⁵ Et narratologiquement ce va-et-vient permanent entre passé et présent enferme alors le récit dans un cycle temporel d'où l'usage fréquent des analepses complétives et répétitives⁵¹⁶ et notamment pour les récits de violence. Tous les protagonistes de *Lisahohé* reviennent sur le souvenir de Samok (le maire, Djimongou, le proviseur, etc.) et sur l'assassinat de Bagamo. La grande déflagration occupe toujours les esprits dans ce pays qui n'a plus de nom et ce malgré les travaux de la Commission.

La construction narrative qui passe par une forme de ressassement de la mémoire marque la difficulté de dépasser les récits de violence que le narrateur ne peut prendre en charge. Cette incomplétude dont parle Ricœur se donne à voir comme une manifestation de l'indicible et/ou de l'inaudible. L'obsession du retour sur l'événement est sous-tendue, non pas par le désir de connaître et comprendre, mais plus par celui de poser une parole personnelle sur une histoire manquante. Les échecs de Johnny Quinquelibia et d'Edgar Fall racontent un retour impossible et en filigrane, une violence indépassable. Les "fausses" fins dans les romans de Kossi et d'Anansissoh (en particulier dans les romans du retour) traduisent bien cette "impossibilité." A présent qu'il est question de fin, nous pouvons aussi parler de son pendant, le début. Il nous semble qu'en étudiant la narratologie et son rapport à l'écriture de violence, nous ne pouvons éluder l'incipit et l'excipit, moments fondamentaux pour le texte romanesque.

L'incipit et l'excipit programmatiques

La question que l'on se pose d'entrée de jeu est de savoir si l'on peut lier à ces deux moments seuils du livre, une esthétique particulière de la violence, une dynamique spécifique du récit. L'importance de l'entame ou de la fin d'un roman n'est pas à démontrer. Tout, des lettres à la ponctuation ne semble pas être là par hasard. Parlant de Merleau-Ponty, Jean-Pierre Cléro dit du dernier mot d'un livre qu'« il ne saurait être fortuit et il est rare qu'il ne délivre pas, même de façon implicite, une clé pour qu'on lise ou relise l'ensemble à sa lumière

⁵¹⁵ AUGÉ, M. (2001). *Les formes de l'oubli*. Paris: Éditions Payot & Rivages. p. 93.

⁵¹⁶ GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*, p. 41 & 45.

ou en sa présence. »⁵¹⁷ Bien évidemment, cette observation vaut également pour le premier mot.

Au moment de prendre la parole ou du moins de la céder à un narrateur, l'auteur marque de son empreinte le récit qui suivra. Mais il ne s'agira pas de déceler la présence d'un auteur au moment où il passe le relais au narrateur (incipit) et au moment où le narrateur, lui, le retourne (excipit) mais plutôt surprendre la forme de narration à laquelle l'auteur convie les lecteurs, les lignes de force pour signifier et dire la violence. Si l'on peut trouver des marqueurs presque identiques dans les romans de chaque auteur, *La Vie et demie* et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* ont des différences qui nous obligent à étudier séparément.

Le premier roman s'ouvre sur une indication temporelle, l'âge de Chaïdana. Mais tout de suite après cette indication d'une précision toute relative, (on connaît certes l'âge de la protagoniste mais pas l'année du récit), deux éléments principaux du récit sont littéralement anéantis, le temps lui-même et l'espace. Cependant l'anéantissement n'est pas définitif, puisqu'il subsiste certains éléments qui conservent au moins leurs formes. C'est le cas de « la terre qui est encore ronde et la mer qui reste la mer. » On peut voir dans l'adverbe « encore » que le processus de destruction est en cours. Ce qui porte à croire que la fable qui suit sera une mise en scène de cette destruction. Le dispositif ainsi annoncé rejoint les aspects de l'écriture de violence chez Sony Labou Tansi. L'esthétique de l'éclatement de la forme, du débordement se joue déjà dans les premiers mots du roman. La faillite de l'humain et du langage est aussi présente par cette parole qui devient hésitante. Le narrateur ne sait plus s'il faut continuer à parler de la forêt ou de la ville. La fable qui commence au moment même où les mots commencent à flancher ouvre un autre espace avec une parole plus virulente. Le « voici l'homme » qui marque l'entrée dans le récit proprement dit, exprime le début de la fin.⁵¹⁸

C'est une succession de catastrophe, une sorte de chute vertigineuse à laquelle le roman fait référence. Et il y aboutit. Après la guerre, Léonti, l'épouse de Jean Calcium essaie de lui rappeler « la guerre, les mouche, la chute de Darmellia, la chute de toute la forêt. » (*Vdm*, p. 188) La liaison entre l'incipit et l'excipit s'opère donc au moyen de cette dernière image d'un monde révolu dont seuls Calcium et son épouse sont les survivants. L'après monde dans lequel ils se retrouvent ne connaît que la loi de l'interdiction mais laisse penser par, la héroïsation de Jean Coriace et par les nouveaux toponymes, que l'époque de la perte,

⁵¹⁷ CLÉRO, J.-P. (2001, automne). Merleau-Ponty et la guerre. Un aspect des rapports de la philosophie de la perception et de la politique. *Études littéraires* Vol. 33, n°3. *Algérie à plus d'une langue*, pp. 229-250. p. 230.

⁵¹⁸ Il faudrait sans doute voir là aussi une référence à la Passion du Christ, le fameux « ecce homo » qui marque le début du calvaire et qui s'achève sur une parole d'accomplissement : « tout est accompli. »

celle des guides appartient désormais au passé. C'est tout à fait significatif que la dernière phrase vienne attester de la mort de « Monsieur le Ministre de sa Toute-Grasse-Hernie » (p. 192), les fonctions que les gens de Martial ont créé pour parler du pouvoir exubérant des guides.

Selon toute vraisemblance, ce premier roman de Sony Labou Tansi peut se lire comme une grande fresque sur différentes formes de violence et en particulier, les violences « fondatrices. » Les transformations qui interviennent préfigurent l'avènement d'une nouvelle ère, d'un monde nouveau. C'est une manifestation de ces accents prophétiques que l'on peut lire dans l'avertissement : « la Vie et demie devient cette fable qui voit demain avec les yeux d'aujourd'hui. » (p. 10)

Même s'il y est question de fin comme dans le roman précédent, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, la situation initiale est bien différente. Déjà sur le point de la phraséologie, les courtes phrases, parfois juste nominale, font place à une longue phrase qui occupe presque tout le premier paragraphe et qui ralentit le récit. Elle comporte également plusieurs détails mais toujours en abordant une double perspective. Tous les éléments y apparaissent en double : deux fois la veille avec deux événements différents, l'assassinat d'Estina Benta et le « deuxième faux centenaire » ; deux personnages distincts, le prêtre et le muézin. Et après cette phrase deux autres séparées représentant le point de vue de deux villes différentes (Valancia et Nsanga Norda). Ces doubles éléments gravitent tous autour d'un unique fait, terrible et inexplicable, « le cri de la falaise ».

Cet inquiétant signe vient fédérer toutes les attentions d'autant plus, comme le confirme une des doyennes de Valancia, « la terre criait pour marquer les événements » que l'on redoute (p. 17) : la naissance des monstres, les tueries ou tout simplement la fin. Ainsi que l'atteste Fartamio Andra do Ngélo Ndalo avec une grande précision : « encore six mille cent trente-cinq jours et ce sera la fin. » (p. 13) Ce cri est tellement important qu'il entraîne une diversion temporelle, reportant ainsi le début de l'histoire. Avec force détails, l'histoire revient sur toutes les fois où l'on entendu le cri, sur les malheurs qui s'en sont suivis et également sur d'autres que la falaise n'a pas annoncé. A la fin de cette diversion, l'auteur reprend son incipit de départ, le meurtre de Lorsa Lopez et la fête du centenaire. (p. 19)

On peut voir dans cette mise en place, la confrontation se dessiner clairement. Les couples d'éléments qui apparaissent unis sont en réalité en opposition. Le prêtre symbolise la religion de la Côte alors que le muézin s'apparente aux « mahométans de Nsanga Norda » ; l'opposition entre les villes est manifeste parce que la narratrice souligne dès l'entrée, « la stupidité indépassable » de la ville rivale et enfin l'assassinat d'Estina Benta vient contrer la

célébration du centenaire. D'un autre côté, ce qui est présent dès les premiers mots, c'est le caractère polyphonique du récit et la permanente tension qui le traverse. La polyphonie dans le passage de Lorsa Lopez à Estina Bronzario, du muézin au prêtre, etc. comme si le récit était à la recherche d'une base d'énonciation. L'entrée témoigne bien de cette forme rumorale du roman de Sony Labou Tansi dont parle Isaac Bazié⁵¹⁹ qui lie judicieusement polyphonie et rumeur.

La tension pour cause d'incertitude : ce bruit de la falaise annonce un malheur que tout le monde ignore. Tout le récit fonctionnera sous le sceau d'une attente : attente du centenaire, de la police, de l'assassinat de Bronzario, de la révélation du donneur de poux, de l'affront de Nsanga Norda sur Valancia, et enfin sur les mobiles du crime de Lorsa Lopez. Ce dernier ne veut rien en dire et garde le secret jusqu'à la fin du roman : « comme la police n'est pas venue, moi seul au monde sais pourquoi je l'ai tuée. Moi et les étoiles. Moi et les pierres du bayou. Moi et Dieu. » (p. 201). On connaît assez bien maintenant le résultat d'un tel dispositif narratif sur le récit de violence pour avoir à le commenter.

L'incipit de Kossi Efoui se caractérise par le regard mobile du narrateur focalisateur. Qu'il soit lent (*La Polka*) ou vif (*La fabrique de cérémonies*) le regard se pose comme une antiphrase au figement général des personnages et / ou du temps. Dans le premier roman, le regard embrasse, comme l'œil d'une caméra, le paysage désolé dans lequel des réfugiés attendent immobiles. Dans le second, le narrateur statique devant son (inter)locuteur suit, dans la même posture d'attente, les mouvements, les propos, et les expressions de cet homme dont le visage est décrit de manière à n'être qu'un agrégat d'organes sous un masque qui fait tenir ensemble tous ces éléments antinomiques. Des mouvements opposés des mâchoires, au rire qui triche, le composite semble avoir gagné même les visages de personnages.

Ces deux descriptions, en dépit de la différence de rythme, mettent en avant une certaine forme de fragmentation. La longue introduction de la *Polka* mène le lecteur dans un espace déstructuré, en ruine. L'on découvre le travail du feu sur la ville, la disparition des repères, tout est sens dessus-dessous : « le sable a pris la place de la rue et les hautes herbes ont pris celle des murs tombés et le tourbillon de poussière s'est calmé sur le cailloutis. » (*Polka*, p. 9) C'est dans cet espace en décomposition que l'on découvre des personnages prostrés et immobiles. Leur immobilité est d'autant plus inquiétante qu'elle semble aller au-delà de l'aspect purement physique. Même les hommes ont perdu une apparence humaine

⁵¹⁹ BAZIÉ, I. (2004). Texte littéraire et rumeur. fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective. *Protée*, Vol. 32. *La rumeur*. pp. 65-76.

pour n'être qu'un masque collectif. Comme si l'humain était en désaffection sur ces visages redessinés par « quelque chose de brutalement renté dans le regard, qui a rendu identiques les faces immobiles. Hommes et animaux partagent la même gueule. Le même masque d'ébahissement. » (p. 9). Il s'observe une répercussion de l'espace au personnage. La brutalité qui s'est abattu sur la ville ne se lira dorénavant que sur les corps eux-mêmes amoindris, diminués. Tout au long du roman, le narrateur soulignera l'éclatement de sa personne qui ne se recompose que momentanément au souvenir de Nahéma et de son rire : « tout [les] fragments de ma personne sont ramassés dans le mouvement de ce rire unique et brave qui dit leur sens commun... » (p. 45). Ce souvenir est aussi fugace que le temps, si bien qu'à la fin, il ne reste véritablement qu'une brisure d'homme. Il ne se présente plus que comme un buste pris dans ma même immobilité du début. Sa posture soulignant à la fois l'inanité de la quête et le dépit amoureux :

assis donc avec ce rien de buste, de plus haut que le buste. Et je prends la pose –comme une seconde nature. Je n'ai pas envie ni d'aller ni de venir. Je n'aurai plus besoin d'arriver. Le monde se retire. Et je manque dorénavant. (Polka, p. 157)

Le buste comme fragment d'homme est explicitement repris dans l'incipit du second roman en tant que titre du premier chapitre : « buste : fragment de personnage. » (*Fabrique*, p. 9) Cette fragmentation, en se saisissant de l'humain, finit par atteindre le langage. En effet notre fragment d'homme parle en « cliquetis et crissement », il parle comme il expire. La parole ne semble procéder que d'un effort insurmontable et devient même une onomatopée qu'on peut considérer ici comme l'image par excellence d'une parole fragment :

cliquetis et crissements, l'homme parle. Comme il expire. Chaque expiration découpée en mot, hachis de syllabes, interjections appuyées par les maxillaires et le gros de la dentition. La moindre bulle d'air égarée dans les cavités nasales aussitôt rattrapée et poussée contre la glotte, aussitôt grouillante onomatopée. (p. 9)

L'onomatopée préfigure les mots qui manquent ou se perdent car cette image se retrouve avec force à la fin du roman. Nous retrouvons mêlées les idées de la catastrophe, de la faillite et des mots qui s'érodent. Comme le montre l'ensemble de l'œuvre de Kossi Efoui, la violence n'est pas liée à l'événement lui-même mais à la panique qu'il provoque et singulièrement à l'absence de verbalisation. Et c'est précisément ce à quoi renvoie la fin de la *Fabrique* : on peut y voir le motif qui traverse les deux romans et que nous avons longuement exposé, à savoir le défaut de construction de toute forme de discours :

la page blanche : une page désertée plutôt, un dépeuplement sous l'effet d'un cataclysme ou d'une érosion, ne laissant subsister que ces fragments de mots, citations arrimées à quel texte invisible, introduction au vide de quel livre à jamais en souffrance, restes ou épaves d'un ouvrage dévasté à la naissance ou plutôt mutilés à mort dès sa conception. (p. 251)

Du silence comme stratégie de l'écriture de la violence chez Kossi Efoui, on passe à la résignation dans l'œuvre d'Edem. Même s'il paraît assez artificiel de vouloir regrouper sous un unique signe tous les incipits du jeune romancier togolais, qui pour le reste sont bien différents les uns des autres, on pourrait invoquer celui de son premier roman qui serait alors l'incipit principal permettant de nous introduire à l'ensemble de son œuvre.

Port-Mélo s'ouvre sur un dialogue entre Mère Cori et Mélo. Elle interpelle le héros, pour lui signifier l'interdiction d'aller manifester ce jour, d'abord parce que les signes sont néfastes et ensuite à cause de la menace que représente Orpheus. L'entrée ex-abrupto sous-entend que le récit qui commence est une coupe mais presque paradoxalement elle dépend du récit antérieur. A la différence de *La vie et demie* qui fait tout démarrer aux quinze ans de Chaidana, et qui n'entretient aucune relation avec la période précédente, le début de *Port-Mélo* laisse supposer que l'histoire d'avant aura une grande incidence sur les événements à venir. D'ailleurs le récit qui suit ce dialogue d'introduction est une analepse renvoyant à plus d'un an. C'est là une technique récurrente chez Edem. L'évocation de la mort de la tante ou de l'absence du père entrouvre toujours une fenêtre temporelle dans laquelle se glisse le récit de violence. Cette sorte de regard rétroactif participe aussi, à la résignation générale que l'on remarque chez les personnages mais aussi dans la dynamique même du récit. La longue description que le narrateur fait de la ville qu'il traverse montre bien la brutalité des exactions mais le coup d'œil en est rapide, c'est presque une esquisse. Il n'a pas le temps de s'arrêter sur quelque détails que ce soient, même les plus sordides : « j'ai à peine le temps de classer ces images, ranger dans un coin de la mémoire les pneus brûlés, les deux pendus qui gesticulent devant le musée et le croque-mort débordé » (*Port-Mélo*, p. 14). Cette étrange tranquillité qui se dégage de la traversée macabre marque alors l'ensemble des textes. L'installation dans un après joue un rôle prépondérant dans l'esthétique d'Edem puisque l'effet de distanciation que nous avons étudié y procède.

Pour finir, on s'aperçoit que la narration en tant que processus global vient souder l'ensemble des éléments du récit dans un tout harmonieux et cohérent. Pour l'écriture de la violence, elle crée les conditions qui renforcent les observations générales observées sur les composantes du récit. Les modulations narratives travaillent à la mise en évidence des ressources que l'auteur met en avant pour signifier et dire la violence sociale ou politique.

Conclusion de la partie II.

Le fil conducteur de cette deuxième partie a été la définition du point de jonction entre la violence et le romanesque. Nous avons cherché à établir comment un langage spécialement trouble, un langage qui représente au lieu de désigner, abordait le thème de la violence. La question partait de l'observation selon laquelle, le roman et la fiction en général ne s'appliquent pas à marquer et fixer les choses mais se contentent de présenter un tableau, avec des personnages et des événements qui correspondent, dans la communication avec son lecteur, à ce que nous avons nommé une situation de violence. Ce schéma fondamental pour la compréhension des différentes « écritures », nous a permis de dégager une constante (réelle et supposée) qui sert de référence aux différentes représentations. Comme il est rare de trouver dans les romans des personnages explicitement désignés « bourreaux » (sauf s'il s'agit de leur fonction) ou « victimes », il a fallu rassembler des traits définitionnels des toutes les parties prenantes dans un contexte de violence. Avec les bourreaux et victimes, il fallait, pour rester dans l'idée d'une interaction, prendre en compte les effets que produit leur rencontre. C'est à l'aide de cette matrice, que nous avons pu explorer les œuvres de nos quatre écrivains. La représentation nous a conduits à voir comment les textes qui nous sont proposés mettent en mouvement la réalité de la violence. Ainsi, nous avons pu remarquer chez Sony Labou Tansi, une écriture exhaustive,⁵²⁰ chez Kossi Efoui une écriture plus mystérieuse et chez Edem et Ananissoh, une écriture tronquée. Ces différentes phases sont établies en fonction de la présence ou non de tous les éléments de la situation de violence dans le texte final.

Il y a donc chez les auteurs une opération primordiale : le choix de ce qu'ils tiennent à représenter. Partiel ou intégral, chaque parti pris aura un impact sur l'ensemble du récit. Sony Labou Tansi par exemple qui, dans la *Vie et demie*, s'oriente vers la globalité, passe également par une narration à la troisième personne et privilégie des lieux hautement symboliques comme la salle de torture, lieux qui illustrent cette figuration. À l'inverse, un auteur comme Edem Awumey qui montre une réticence à la représentation de la violence empruntera divers détours dans son exposition, allant jusqu'à la rendre partiellement invisible. Car, notre étude nous renseigne que tout l'enjeu de l'écriture de la violence est à situer entre deux pôles : montrer ou suggérer. Mais ces deux orientations, pour utiles qu'elles soient, doivent être emmenées par une construction poétique. Autrement dit, on jugera de l'intérêt

⁵²⁰ Exhaustif est ici pris au sens étymologique du terme en ce sens qu'il épuise les possibilités de la représentation.

des textes à travers les moyens que les auteurs mettent en œuvre pour soit afficher la violence ou la dissimuler. Dans cette optique, ce sont les composantes du récit qui nous ont permis d'évaluer la cohérence entre les choix de représentation, leur mise en texte et l'impact qu'elles peuvent avoir sur le lecteur.

En effet, plus que toute autre écriture, celle de la violence ne se réalise qu'en agissant sur le lecteur. Toutes les stratégies participent à l'influencer d'une manière ou d'une autre. Si elle est explicite, elle vise à frapper l'imagination par une présence trop évidente. Si elle est implicite, elle se reporte sur les effets et le met dans un climat d'inconfort et d'incertitude. Et l'un comme l'autre innerve la matérialité du roman. Les pactes de représentations se lisent alors dans tout le roman : de la langue jusqu'à la narration. Selon les cas, les mots deviennent de véritables projectiles ou de simples leurres pour désigner autres choses ; les souffrances sont présentées sur le vif, les massacres, les exécutions et les mauvais traitements infligés aux corps des victimes apparaissent sans fards ou, à l'inverse, tout le sanglant est éludé, l'acte de mise à mort ou de torture est caché derrière un mur ou se noie dans divers procédés narratologiques que nous avons étudiés. Ainsi donc, les changements des écritures de violence dans les littératures africaines francophones correspondent globalement à une réorientation dans la mise en texte. En déplaçant la focale sur une partie ou l'ensemble de la situation de la violence, l'ensemble du roman se recompose. Le récit acquiert une nouvelle tonalité qui entraîne également une autre figuration en adéquation avec elle.

Cependant, il y a lieu de se demander si ce passage d'une violence vive à une forme de neutralité inaugure de nouveaux rapports entre les écrivains et la violence. Si nous admettons que la représentation sur le vif cherche à attirer l'attention du public, en usant parfois de manière inconsidérée du pathos, pouvons-nous en conclure que par les nouveaux modèles narratifs, les auteurs se désintéressent de la souffrance des victimes ? Ce questionnement nous servira de point de départ pour la troisième partie.

Partie III. Les écritures de violence et les stratégies d'auteurs

Introduction

Parler de la violence, dans la fiction ou dans n'importe quelle autre forme de discours, implique souvent un questionnement éthique et exige une prise de position explicite de la part de l'auteur. Le sujet compte au nombre desquels il n'est pas possible de s'intéresser sans être obligé de rendre des comptes, sans qu'il y ait une vraie prise de position, claire et sans ambiguïté. On ne reviendra pas sur le grand nombre d'écrits sociologiques, anthropologiques, politiques qui critiquent ouvertement les violences et travaillent à leur éradication pure et simple. L'art dans sa grande majorité et tout particulièrement la littérature n'échappent pas cette règle. On ne choisit pas impunément de mettre en scène, de représenter, de décrire la violence, d'imager meurtres et charniers, d'illustrer des injustices sans être confronté à cette nécessité d'un positionnement. Forcément, lorsqu'un écrivain, un peintre ou un cinéaste traite de la violence, la question sous-jacente pour ses lecteurs ou pour ce qu'il convient globalement d'appeler le « discours social » est de savoir de quel côté il se situe. Prend-il parti pour les bourreaux ou les victimes, justifie-t-il la violence, la condamne-t-il ? etc.

Il n'est pas rare en effet de voir certains artistes pris dans les polémiques que suscitent une violence trop flagrante dans leurs œuvres.⁵²¹ Dans ces cas précis, les artistes sont presque obligés de jouer la médiation, d'assurer une « orientation » idéologique ou politique. Sa parole vient en renfort de sa production pour parrer toute ambiguïté.

Si par exemple, comme, il serait tout à fait envisageable, on voyait dans *Guernica*, une œuvre inspiré du futurisme, c'est-à-dire, proclamant la destruction, l'exaltation de la force, du progrès technique – ce dernier étant représenté par lampe électrique dans son aura de lumière en forme d'œil surplombant toute la composition – Pablo Picasso vient rappeler que sa peinture est contre la tyrannie, il clame qu'il ne s'agit pas d'un élément décoratif mais bien d'un instrument de guerre contre l'ennemi. Ecrire ou traiter de la violence exige toujours des artistes qu'il mettent des barrières à l'interprétation de leurs œuvres ; soit en y glissant des clés qui en oriente la compréhension ou par la parole auctoriale. C'est à ce type de relations qui ouvrent sur le paratexte que nous allons nous intéresser à présent.

Nous essayerons de voir selon quelles modalités les textes redessinent le point de vue des auteurs au sujet de la violence. En nous reposant sur ce que nous avons remarqué

⁵²¹ A titre illustratif, on peut citer la polémique autour du film *La passion du Christ* de Mel Gibson. Les scènes de flagellation ont donné lieu à de vifs débats sur l'antisémitisme du réalisateur. Mais ceci n'est qu'un exemple sur beaucoup d'autres.

précédemment, notamment le rapport à la politique, nous reviendrons dans un premier temps, sur les différentes déclinaisons possibles de la notion d'engagement. Il nous a semblé utile de nous interroger sur les liens politiques, éthiques, idéologiques qu'implique l'écriture de la violence dans divers contextes sociopolitiques. Le perpétuel rapprochement que nous avons remarqué entre le bourreau et la personnalité politique signale par sa persistance même que les écrivains portent en eux une parole que l'on peut diversement qualifier de libératrice, contestataire, subversive. Nous nous attacherons donc à comprendre comment elle transite par l'univers romanesque pour atteindre le lecteur. Les auteurs emploient ainsi toutes les possibilités qu'offrent la communication littéraire pour varier, accentuer, atténuer amplifier leurs discours. En jouant autant sur les signifiés que sur des références idéologiques, historiques et littéraires, les écritures individuelles rentre en résonance avec une « littérature » existante vis-à-vis de laquelle elles se positionnent et par laquelle elles acquièrent une tout autre signification.

Ensuite nous aborderons la thématique de violence comme un noyau autour duquel gravite plusieurs sous-thèmes dont la présence et l'importance est fonction de l'histoire littéraire et sociopolitique. Ceci nous introduira dans le dernier mouvement de cette réflexion, à savoir, la réception des écritures de violence. Elle servira de point de départ/ retour à la question des ruptures et des continuités qui, sans toujours apparaître au premier plan, a traversé l'ensemble de cette réflexion. Dans le contexte d'apparition et d'évolution de chaque auteur pris isolément, il y a lieu de retrouver des éléments qui annoncent ou qui marquent une rupture. Nous serons particulièrement sensibles aux parcours éditoriaux qui, par ses liens avec diffusion et la réception, rendent possibles les changements dans le paysage littéraire et renseignent sur les mécaniques d'ouverture ou de fermeture entre les périodes considérées. Mais commençons tout de suite par la question de l'engagement et ses multiples implications.

Chapitre V. Autour de la question d'engagement.

5.1. Les écritures de violence et l'engagement.

Il n'est pas un mot qui suscite autant de débats et de controverses en littérature africaine que celui d'engagement. Dans une récente tribune diffusée en ligne, l'écrivain Sami Tchak se faisait un devoir d'expliquer sa conception de l'engagement.⁵²² Ce texte qui a été largement relayé et diffusé sur plusieurs réseaux sociaux, plates-formes d'information, reprend quelques lignes de force d'un article que l'auteur avait signé il y a quelques années dans un numéro du magazine *Africultures*⁵²³ consacré au même sujet. C'est dire donc qu'elle est encore vivace, puisqu'elle semble cristalliser un conflit de génération. Certains critiques et commentateurs de la littérature africaine lient ce qu'ils perçoivent comme un manque d'engagement à un passage générationnel. La tribune de S. Tchak débute d'ailleurs sur une comparaison faite entre les écrivains de « la nouvelle génération un peu individualistes, plus préoccupés par la question de leur visibilité » et les anciens qui étaient la « voix de leur peuple. » Cette comparaison rappelle en filigrane de nombreuses formules sensées décrire les évolutions des postures d'écrivains en littérature africaine : Bernard Magnier note le « passage d'une littérature du nous, à une littérature du je »⁵²⁴, et Chevrier parle de sa « migritude » que l'on oppose alors à la négritude. Évidemment cette schématisation passe sous silence les conflits qui peuvent exister au sein de la même génération d'écrivains.⁵²⁵ Ces tensions démontrent bien que le seul motif de génération ne pourrait expliquer ce changement de point de vue, si celui-ci est avéré.

Ce qui nous intéresse plus ici, c'est l'articulation entre violence et engagement. Il semble que l'une et l'autre l'une et l'autre soient toujours en relation quelconque que ce soit en littérature (africaine ou mondiale). Il se trouve en effet que la question de l'engagement ne peut se poser sans que ne se pose, à quelques moments, le problème des conflits, des guerres, de l'injustice. Nous le retrouvons dans la tribune de Samy Tchak. L'appel à l'engagement est

⁵²² TCHAK, S. (2013, 06 5). *L'engagement selon Sami Tchak*. Consulté le 06 25, 2013, sur Terangaweb.com: <http://terangaweb.com/lengagement-par-sami-tchak> Sami Tchak a depuis sorti *La couleur de l'écrivain* un livre qui comprend des points qui développent cette idée d'engagement. Nous en prendrons compte dans les prochaines versions de cette thèse.

⁵²³ TCHAK, S. (2004, 2ème trimestre). Littérature et engagement en question. *Africultures*, n° 59. *L'engagement de l'écrivain africain*, pp. 39-46.

⁵²⁴ MAGNIER, B. (2012) *Panorama des littératures francophones d'Afrique*, Institut français.

⁵²⁵ Sami Tchak évoque le conflit entre Raharimanana et Mabanckou qui est également opposé à Nganang sur la même question.

commandé par le fait que « les Éthiopiens meurent de faim [ou qu'on ait] mangé des pygmées en République Démocratique du Congo. » La liaison entre violence et engagement est également bien explicite dans la note d'introduction du numéro 59 d'*Africultures* :

hantée par le sens du destin collectif, la littérature africaine refuse de dissocier l'esthétique de l'éthique, rendant implicite la question de l'engagement et de la responsabilité. Mais il faut attendre le génocide rwandais en 1994 pour que cette question revienne au centre de la création littéraire. En invitant les écrivains et artistes d'Afrique et de la diaspora au Tchad en 2003, fest'Africa a proposé un bilan sur cette question face à un Continent ravagé. Ce dossier en constitue un approfondissement, avec de nombreuses contributions.⁵²⁶

Il apparaît dans les lignes qui précèdent que la question de l'engagement est directement liée à l'acte d'écrire, à la vision qu'un auteur a du monde et surtout au rôle qu'« on attend de lui » face à la violence. Il y a dans cette affirmation, une « posture » d'auteur à déceler qui correspond à une prise de position claire en faveur d'une opinion. Jérôme Meizoz⁵²⁷ faisant dialoguer le « chercheur » et le « curieux » au sujet de la posture, lui attribue plusieurs définitions mais il insiste davantage sur le fait qu'il s'agit d'une construction s'édifiant sur une double présentation de soi : celle qui provient de l'œuvre et celle du discours auctorial. C'est une articulation du non-discursif et du discursif. En cas d'engagement, il y a homologie entre la façon d'être de l'auteur, sa présentation extérieure et son éthos discursif, c'est-à-dire sa propre projection dans son discours. L'engagement littéraire cherche donc à vérifier la conformité entre les positions que les auteurs présentent et ce qui peut se dégager de leurs romans. Un pareil examen réactive toujours, de façon sous-jacente ou non, la problématique du statut et de la fonction de l'écrivain. Avec l'engagement, ressurgit l'épineuse question de l'utilité, ou de « l'Inutile utilité, »⁵²⁸ de la littérature, et surtout si la question se pose en situation de violence. Car s'il est vrai qu'elle reste intemporelle en elle-même, il est aussi vrai que c'est lors des épreuves difficiles, de violence, de guerres et autres catastrophes que l'on soulève la question de la fonction de l'écrivain.

De guide à rien du tout, de héros à anti-héros, d'acteur agissant à fainéant rêveur, la littérature a souvent thématiqué l'écrivain et ses diverses postures. Selon les époques, la vision que l'on a du littéraire est parfois peu reluisante. Certes Jamais constante, la figure de l'écrivain permet néanmoins de savoir quelle part il prend face à la destruction et à la

⁵²⁶ Voir présentation du numéro.

⁵²⁷ MEIZOZ, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine érudition. pp 18-9. Voir aussi (2011). *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine érudition.

⁵²⁸ MONGO-MBOUSSA, B. (2004). « L'inutile utilité de la littérature. » *Africultures*. n° 59. , pp. 5-11.

déstructuration du monde. Dans les textes à l'étude, il nous est montré des personnages écrivains et nous nous en servons pour comprendre, avec les moyens que donne la fiction, la vision que chacun de nos quatre auteurs présente de la littérature et de l'écrivain face à la violence. Grâce aux personnages d'auteurs, nous pourrions dresser un portrait plus ou moins fidèle de ce que peut être un écrivain engagé.

Un éthos engageant.

Avant de proposer le rapport que Sony Labou Tansi, Kossi Efoui, Theo Ananissoh et Edem Awumey entretiennent avec la violence, nous allons nous intéresser d'abord à la fonction et au statut de l'écrivain dans leurs romans. Il y a en littérature africaine, une riche tradition du personnage écrivain. Avant, comme après les Indépendances, dans les romans autobiographiques ou non, l'écrivain (longtemps avatar de l'intellectuel) représente un des personnages les plus récurrents.⁵²⁹ Dans un célèbre texte d'Henri Lopez, on découvre que le héros est également écrivain et la question de l'engagement se pose très vite à lui lorsqu'il adopte une liberté de ton et raconte avec beaucoup d'hardiesse ses aventures sexuelles. Entre le récit principal se glissent plusieurs infra récits, de sorte de métadiscours sur le texte premier parmi lesquels il y a notamment une correspondance avec un « oncle » qui lui rappelle à l'impératif de l'engagement en ces termes :

lorsque vous m'avez, pour la première fois, fait part de votre projet d'écrire ces chroniques, critiques et satiriques sur une tranche de vie d'un dictateur de la fin de notre siècle, je vous avais encouragé, vous proposant même mon concours. Il s'agissait, je le répète, à mon sens, de contribuer à la lutte contre le tyran Bwakamabé. Or, voici qu'aujourd'hui, tel qu'évolue votre manuscrit, je crains que cédant trop à des souvenirs intimes, vous mêliez les genres et perdiez de vue l'objectif fondamental de tout écrit engagé. Et un livre d'Africain vivant en ces temps et qui se respecte, ne peut être qu'engagé... (H. Lopès, *Le pleurer-rire*, p. 123)

Autant dire que la mise en abyme sert de point d'observation de la vision de l'auteur sur l'écriture dans un environnement hostile. Précisons d'emblée avec Benoit Denis qu'en matière de littérateurs et de littérature,

ce qui est en cause dans l'engagement, ce sont fondamentalement les rapports du littéraire et du social, c'est-à-dire la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer. Au sens strict, *l'écrivain engagé* est celui qui a pris explicitement, une série d'engagement par rapport à la collectivité, qui s'est en quelque sorte liée à elle par une promesse et qui joue dans cette partie sa crédibilité et sa réputation.⁵³⁰

⁵²⁹ On peut en effet suivre sans discontinuer une ligne qui mène de Cheik Amidou Kane à Alain Mabanckou en passant Henri Lopez, Georges Ngal, Tierno Monémbo, Koffi Kwahulé et bien d'autres qui mettent en texte des personnages d'auteurs.

⁵³⁰ DENIS, B. (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil. p. 30.

Dans les textes qui nous occupent, nous avons plusieurs types de personnages qui entretiennent des rapports divers à l'écriture. Il y a ceux qui se présentent explicitement comme des écrivains, et d'autres, intellectuels, opposants, journalistes qui s'adonnent à une activité d'écriture quelconque. Cette dernière catégorie correspond aux « écrivains » de Roland Barthes dans la mesure où il s'agit de ceux qui utilisent le langage sans « action technique ». Barthes parle d'eux comme étant

des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. Voilà donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la pensée [...] ils n'exercent aucune action technique essentielle sur la parole ; ils disposent d'une écriture commune à tous les écrivains [...] dans laquelle on peut distinguer des dialectes, mais très rarement des styles.⁵³¹

En termes d'engagement, la parole de ces derniers est la plus nette puisqu'il est toujours pensé par rapport à l'efficacité du langage et selon les préceptes du pragmatisme. Cette conviction aboutit par exemple à ce que Benoît Denis oppose, en parlant du mouvement intellectuel et littéraire du XX^e siècle, l'avant-garde à la littérature engagée. Le premier, considéré comme un mouvement d'esthète ne peut devenir engageable. C'est dans la même logique que la prose se veut l'outil favori de la littérature engagée. Dans ce domaine, le roman réaliste et surtout le roman à thèse, puisqu'ils limitent les possibilités d'interprétations sont les genres les plus adéquats. En tant qu'auteur engagé, l'écrivain doit délivrer un message clair, sans ambiguïté. Les manifestes, les tracts et les pamphlets restent, pour leur précision et leur mode de dénonciation directe, les instruments privilégiés de l'engagement de « l'écrivain », autant que l'est le roman à thèse pour l'écrivain.⁵³² En raison de l'imbrication entre les deux « figures » et de leur coprésence dans les œuvres, nous considérons pour notre part, comme figure d'écrivain à la fois ceux qui revendiquent une pratique littéraire et mais également ceux qui appartiennent à la deuxième catégorie. Parce que malgré tout, dans une posture d'engagement, les deux s'impliquent mutuellement.

La notion de figure que nous reprenons ici permet de considérer comme écrivains, les personnages qui le sont à part entière, mais aussi de prendre l'écriture comme le produit de l'écrivain. En clair, il s'agit de considérer les choses « après coup » pour employer une

⁵³¹ Roland, B. (1991). « Écrivains et écrivains », Arguments (1960). Dans *Essais critiques*. Paris: Seuil. [Disponible sur le site : ae-lib.org.ua]

⁵³² Voir DENIS, B. *Op. cit.* [Chapitre VI, les genres de l'engagement, pp.75-99.]

expression de Maurice Blanchot ;⁵³³ de situer la relation à l'écriture à deux niveaux – l'immédiat qui veut que l'œuvre procède de l'auteur que et médiat pour lequel un auteur se révèle par l'écriture. Dans le premier cas, la figure de l'auteur est active, dans le second l'écriture est un principe actif. Ceci nous permettra surtout de prendre en compte, la partie antérieure à la production du texte, qui dans la pratique littéraire est, de façon générale, la phase canonique de la formation à l'écriture.

Dans *La Vie et demie*, l'activité d'écriture se situe dans les deux sphères. Elle sert de levier aux gens de Martial pour diffuser leurs messages. Par des tracts au contenu politique très marqué, ils dirigent leurs attaques contre les guides dont ils dénoncent les assassinats, les gabegies, le détournement des deniers publics, etc. Selon le mode de la satire ou de l'ironie, les tracts soulignent l'inhumanité des dirigeants : « qu'on nous prouve que l'inhumanité est communautaire » (p. 64) ; les hommes de Martial s'offusquent de la mauvaise utilisation des ressources :

les tracts concluaient que le budget était un fleuve ou se jetaient deux océans : l'océan de la propagande et l'océan des besoins du guide et de ses FS qu'adroitement on appelait l'armée pour la démocratie et la République. (p. 132-3)

Dans leurs lettres, ils appellent au changement de régime, comme on peut le voir dans l'extrait suivant, d'une lettre adressée au guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père :

Excellence. Nous savons que vous ne lirez pas la lettre jusqu'au bout. Nous vous invitons pourtant à ce courage-là. Nous avons toujours dit (nous savons que nous avons raison) : la dictature n'est pas une arme révolutionnaire, mais un moyen d'oppression au même titre que la torture morale ou physique ; parce que, si la dictature était comme vous le dites souvent, révolutionnaire, si comme vous le prétendez, la discipline peut remplacer l'éducation, si l'obéissance et la plus haute vertu des hommes, vous seriez amené à établir que l'inhumanité aussi est progressiste. On n'éteint pas le feu avec le feu. On ne brûle pas la dictature, c'est elle qui brûle ; Dès qu'on la choisie, on ne peut plus s'arrêter. Il n'y a pas de forme atténuée, mais seulement des étapes, qui vous avalent... (136-7)

Comme on constate, la correspondance même si elle est assumée par un éthos nébuleux (les gens de Martial, ou Martial lui-même signant Marbiana Abéndonti, 64) ou par un autre tout à fait identifiable (Chaïdana aux-gros-cheveux à son fils, les chaïdanisés, etc.) sert à marquer une opposition contre le pouvoir. Monsieur l'Abbé revient dans la cité affirme avoir passé toute sa vie à « écrire une longue lettre à Satan. » (p. 171) Dans sa première lettre, la mère de Patatra commence par « condamner les abus de son fils et ses croisades sexuelles » (p. 150) avant de revenir à la charge pour cette fois-ci, dans un acte oral et écrit appeler la

⁵³³ BLANCHOT, M. (1983). *Après coup. Précédé par le ressassement éternel*. Paris: Editions de minuit.

malédiction sur son indigne fils. Dans la lettre qu'ils adressent à leur père, les chaïdanisés, menés par Jean Coriace et Jean Calcaire, se réfèrent à une longue tradition de personnages qui se sont opposés au pouvoir autoritaire ; la lettre affirme la croyance en la liberté, en la dignité de la vie humaine.

L'écriture se présente donc comme l'instrument de contrepouvoir et l'ennemie des guides. Si bien qu'en fait de guerre, de la première de la Katamalanaisie a opposé le « seigneur » de Yourma aux livres que l'on brûlait sur la place des Bâtards, à l'endroit même destiné à accueillir les exécutions des opposants. C'est dans une procession macabre, un véritable peloton d'exécution que les livres sont acheminés de tout le pays vers cette place où ils meurent au milieu des flammes dans d'atroces douleurs : « on apportait des sacs au feu de la place des Bâtards, des sacs qui gémissaient, criaient, insultaient, appelaient au secours [...] Ils [les censeurs] brûlaient tout ce qui leur tombait sous les yeux, c'était la première grande guerre de la Katamalanaisie. » (p. 134)

La personnification de l'objet livre, ajoutée à la similarité dans le processus de la mise à mort, vient renforcer la correspondance entre l'engagement politique et l'acte d'écrire d'une part et d'autre part entre le livre et son auteur ou plus exactement de son éthos. Plus que l'auteur, la notion d'éthos représente une projection de l'écrivain à l'intérieur de son œuvre dans l'optique de persuader le lecteur. On se souviendra que dans la rhétorique aristotélicienne, l'éthos est un élément favorisant la persuasion ; celle-ci est atteinte grâce aux qualités propres de l'auteur (l'orateur) elles-mêmes doivent être en adéquation avec le discours qu'il profère. Comme le précise Dominique Maingueneau, « l'ethos est attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non l'individu réel, appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu. »⁵³⁴ Il y a dans cet éclaircissement de la pensée d'Aristote, les idées de participation, de présence voire de performance. Or l'engagement se pense et se veut comme une parole performante, une parole qui ébranle. Les écrivains au sens propre du terme n'ont pas d'autres fonctions dans *La vie et demie*.

Les figures les plus marquantes sont sans doute Chaïdana et Layisho, son père adoptif et mentor. L'un comme l'autre arrivent à l'écriture à une période où ils ne peuvent plus représenter une menace pour les régimes. Chaïdana est « enfermée » dans son handicap alors

⁵³⁴ MAINGUENEAU, D. (1993). *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris : Dunod. p. 138.

que le vieux pécheur est enfermé au palais du guide. Nous avons saisi la pertinence de l'engagement littéraire dans les conditions d'enfermement, ce que cela représentait en termes d'évasion et de liberté. Il faudrait ici le considérer en tant que continuation de la guerre contre le totalitarisme et la violence qu'il engendre. L'encre semble être pour, la fille de Martial, une substitution du champagne empoisonné ; et le guide, de son côté, redoute plus ces attaques-là, que celle du plomb ; à en croire sa déclaration devant Layisho : « qu'espères-tu, mon petit frère ? Tu veux m'abattre avec de l'encre ? Et pourquoi ? Nous avons beaucoup de plomb sans ce pays. » (p. 80). La poésie de Chaïdana qui se décline en plusieurs versions se signale par la violence qui transparait dans les titres notamment : *Les mémoires d'un démon* et surtout l'émiettement dans les *Bouts de chair en bouts de mots*. Ce dernier titre sonne comme une transcription de la violence faite aux corps en mots. Cette poésie dont nous ne connaissons que les titres connaît un grand succès auprès des gens de Martial. Ceci, conjugué aux titres, laisse penser que « les chansons, les cris, les histoires, les dates, les nombres, etc. » (76) sont des témoignages des exactions du guide.

Chaïdana et Layisho vivent un engagement total qui va jusqu'au don de soi. C'est là que que les parallèles peuvent être possible avec les écrivains engagés. Ces derniers sont, selon une idée bien répandue, la conscience de la société pour laquelle ils sont prêts à risquer leur vie. La fonction sacerdotale de l'écrivain si richement développée dans le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire résume parfaitement ce point de vue. Lorsque le poète de la Négritude déclare vouloir être la bouche de ceux qui n'en ont pas et ne parler que pour les autres, il illustre une posture caractéristique de l'écrivain engagé qui ne recule ni devant l'adversité, ni devant la menace. Seul le besoin d'écrire et la volonté de transmettre son message l'animent.

L'image de Layisho utilisant son propre sang pour écrire est à ce niveau symptomatique du don ultime de soi. En effet pendant quatre-vingt-six ans, il avait écrit « des tonnes de papiers avec son sang » (p. 83), mettant en texte des idées qui ne pouvaient rentrer dans la tête des guides et qui n'auraient « jamais leur place sur cette terre. » (p. 82) L'attitude de Layisho reconte en plusieurs point celle du pamphlétaire telle que décrite Marc Angenot dans *La parole du pamphlétaire*.⁵³⁵ Il y a tout particulièrement ce côté performatif du geste d'écriture. En effet en écrivant, le pamphlétaire se dresse contre une imposture généralisée, mais la parole qu'il produit malgré son urgence n'en est pas moins inutile puisqu'elle (risque de)

⁵³⁵ ANGENOT, M. (1982). *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris: Payot. pp. 74-80.

demeure(r) incomprise. De même Layisho, de sa prison, il écrit rageusement sans se soucier d'un quelconque public.

Le roman ne rapporte pas ses écrits. Le discours qu'il y tient n'est pas révélé mais on peut conclure qu'il s'agit d'une littérature engagée en se référant à l'éthos et aussi à la réception que connaît les textes de l'homme en cage. Si l'on considère l'accueil que le guide réserve à ces productions, et l'ordre qu'il donne de brûler ce qu'il nomme des « saletés », on peut facilement en déterminer le caractère éminemment politique et peu flatteur pour le pouvoir. D'autant plus que cet accueil contraste avec celui des « Gens de Martial » peu enclin à apprécier la littérature officielle autrement que par la dérision et la colère.

Ainsi en l'absence de tout discours explicite, le roman démontre la possibilité de retrouver le chemin de l'engagement en recoupant des données de réception et les données éthiques, politiques et philosophiques sur les auteur. Là se situe tout l'intérêt de l'éthos dans l'engagement. Celui-ci, puisqu'il suppose une adhésion du public, se base autant sur le discours que sur la personnalité de l'auteur. Nous trouvons un bel exemple de cette équation dans le personnage du guide Jean-Cœur-de-Père. Amateur de poésie, le dictateur se construit une gloire littéraire en usant de son pouvoir et se hisse au rang du « plus grand poète de son siècle. » Grisé par son éclatant succès, il fait son entrée dans une formation musicale très réputée. Poussé par sa mégalomanie, il entend devenir la principale voix de l'orchestre. Le résultat est sans appel : « l'orchestre perdit son prestige en deux mois. » L'image de l'autocrate se révèle être nuisible à la renommée du groupe. Sa disgracieuse voix et son physique peu flatteur s'ajoute à son portrait moral pour ne susciter qu'aversion ou moquerie :

sa voix qui donnait à rire et son physique maltraitant [lui] valut son petit nom de Jean Baleine. En sa présence, on disait Jean Balinia (et il aimait bien) mais en son absence, on disait Jean la Baleine ou simplement le Père Bas. On inventa une danse Elépahnt qui devient le principal moyen du peuple. (p. 127)

Layisho et Jean-Cœur-de-Père sont aux antipodes comme le prouve leur succès auprès du peuple. Le guide travaillant pour sa propre gloire ne récolte que désapprobation et à l'inverse, Layisho connaît un grand succès puisqu'il est dans la posture de celui qui se dévoue. Nous avons dans ces deux personnages, une représentation un tantinet caricaturale⁵³⁶ de l'engagement qui garde pourtant toute sa force symbolique.

⁵³⁶ Dans le début de sa tribune Samy Tchak rappelle cette mise en perspective entre un auteur engagé dont le regard est tourné vers le/son peuple et l'écrivain non engagé, simplement soucieux de son succès.

Le deuxième roman de Sony Labou Tansi n'offre pas suffisamment de figure d'écrivain pour que nous nous y attardions. Les évocations de la poésie de Lorsa Lopez ou de Sarngata Nola, les échanges épistolaires entre Valancia Nsanga Norda ne sont pas suffisamment développés pour postuler une posture de l'écrivain différente de celle que nous avons retrouvé dans la *Vie et demie*. Les adresses d'Estina Bronzario aux autorités de Nsanga-Norda ont globalement les mêmes accents que celles des gens de Martial aux guides. Intéressons-nous plutôt à l'œuvre de Kossi Efoui.

Dans ses romans, l'écrivain Kossi Efoui met souvent en scène d'autres écrivains ou certains de ses avatars. Sous les traits de plusieurs personnages se dissimule peu ou prou une nature d'écrivain. Edgar Fall, recruté pour être journaliste reporter gagne sa vie en traduisant en russe de romans pornos mais se présente, si la question lui est posée, comme le traducteur du « roman inachevé de Pouchkine ». (*Fabrique*, p. 14). Les raconteurs publics, « l'orateur » de *L'ombre des choses à venir*, Pape Solo, les Chroniqueurs qui comptent parmi eux l'Homme-Papier, un écrivain public, ou encore Iléo Para dans la *Polka*, sont tous des survivances d'une nature archaïque de l'auteur moderne. Iléo Para est présenté comme le narrateur de St Dallas : « St-Dallas n'est pas une ville à visiter mais à raconter. Elle a son narrateur au débit sinueux, rompu à l'art de l'escamotage, un faussaire de noms, titres et icône, qui porte au merveilleux l'art de débrouiller les pistes. » (p. 19) De façon plus explicite, les héros de *Solo d'un revenant* sont auteurs dramatiques et acteurs de théâtre. Ainsi, dans le microcosme textuel de Kossi Efoui se joue toujours, à des degrés divers, une mise en abyme de l'écrivain et par laquelle on accède (peut-être?) à la pensée de l'auteur.

Les personnages écrivains de Kossi Efoui sont, par rapport à la violence, dans une sorte de négation constante qui dissimule sans doute une incapacité à en parler. Placés sous le signe de l'indicible, ils inventent alors des détours, multiplient les astuces pour arriver à faire affleurer les histoires violentes. La dénonciation passe par une médiatisation qui tend à émousser, voire « fragmenter » le récit de violence. Prenons l'exemple des *événements* dans la *Polka*. Les habitants de St-Dallas, y compris les chroniqueurs, sont dans une certaine mesure, témoin de l'avancée de la guerre qu'ils désignent par des expressions vagues et imprécises. (cfr. supra) Mais contrairement à leurs habitudes, eux qui sont prompts aux commentaires et à l'analyse, eux qui ne s'avisent jamais d'attendre que les événements arrivent mais les devançant par des divers procédés de divination, ils ne parviennent même pas à nommer la menace qui fond sur eux :

il ne s'est trouvé personne dans St-Dallas pour crier au tonnerre au tonnerre (sic). Personne pour dire mauvais temps parmi ceux qui font la divination aux cauris jetés, à la lecture augurale des battements d'ailes de la poule égorgée. Personne parmi les hardis sachant lire les livres d'histoire, parmi les Chroniqueurs : le Patron, le 2 et le 203 ; [...] Personne n'a crié à la boue, à la nuit, à la fuite de toute chair... (p. 46)

Lorsque l'Homme-Papier, le quatrième du trio, tire la sonnette d'alarme à propos des troubles de la sous-région qui menaçaient de déferler sur St-Dallas, la nouvelle est accueillie avec la plus grande circonspection. Les autres chroniqueurs la réduisent à un bruit de marché, à une vulgaire rumeur destiné à semer le trouble dans la quiétude de St-Dallas. L'Homme papier se retrouve dans la délicate position de faire admettre l'idée que la violence existât. Ici c'est une posture différente du personnage écrivain. Comme s'il y avait un protocole à respecter et ce dernier exigeait avant tout la reconnaissance que la violence a bel et bien eue lieu. Ce que montre cet épisode, c'est qu'on ne peut parler de la violence ni avant qu'elle ne surgisse, (puisque'elle n'est que bruit quelconque), ni après puisque'elle accapare tous les mots. A St-Dallas, personne ne pouvait l'accepter avant qu'elle n'arrive mais quand les habitants en ont fait l'expérience, c'était déjà trop tard puisque son « masque d'ébahissement [leur a déjà] mangé le visage ». (p. 47) Cette image du masque marque l'impossibilité d'articulation et situe la violence dans une incertitude temporelle : ce « masque d'ébahissement c'est quand tout se rétracte [...] et qu'il ne reste plus que la rumination d'une ultime image qui cherche sa place entre avant et après. (p. 65)

Le personnage-écrivain est donc placé devant la contradictoire nécessité de rendre compte de quelque chose dont l'existence est niée. Son discours est aux prises avec un autre qui suscite une adhésion plus importante (le refus de l'imminence de la guerre dans l'extrait ci-haut) ou qui jouit d'une diffusion à plus grande échelle, comme c'est le cas dans la *Fabrique des cérémonies* avec les émissions télévisées qui font passer la guerre et le Général Tapioka pour des bavardages de marché. L'Homme-papier était « le seul à crier au tonnerre, à la boue, à la nuit, à la furie de toute chair » (p. 50) pendant que les autres habitants de St-Dallas étaient tournés vers la prochaine danse. Ainsi, comme Johnny Quinquelibas, il est atterré par le peu de considération que l'on accorde à sa parole ; bien plus, les réactions qui lui sont renvoyées ne traduisent qu'un agacement pouvant aller jusqu'à la violence. Les paroles et les attitudes des Chroniqueurs sont particulièrement menaçantes. L'Homme-Papier est presque pris en faute et se réfugie dans le mutisme et l'alcool. A défaut d'une volée de coup, ce sont des paroles qui s'abattent sur lui. Et agissant comme une agression, l'injure et la

menace ont raison de ses mots. La description et le maintien de son corps rendent compte de la virulence des attaques qu'il essuie. Tous ses membres semblent tétanisés, englués dans la posture immobile des fuyards. Le geste significatif de la tête qui s'enfonce en dit long sur la violence de la diatribe entrecoupée d'insultes, de gros mots et de « geste menaçant » :

L'homme-papier reboit et son cou se tasse jusqu'à ce que la tête ne bouge plus, ne sache plus jouer du coup pour retrouver le confort des épaules à présent levées à hauteur d'oreilles, étai emprisonnant cette tête pauvre tête qui n'en peut plus de s'effondrer. [...] Le grand corps de l'Homme-Papier n'est pas tombé, s'est juste fait agonisant avec ses yeux perdus. (*Polka*, 48/49)

Johnny Quinquelibia subit un traitement similaire. Dans une mise en scène bien précise, le présentateur de télé lui prive littéralement du temps de parole par de longues introductions qui buttent sur l'inarticulable nom du pays ; un pays que l'on peut désigner autrement que par des allusions tronquées : « un pays qui, un pays que, un pays malheureusement où... » (*Fabrique*, p. 41) Mais le discours du photographe est vite interrompu et dans un mélange de drôlerie et de malice, la réalisation, préférant tourner le regard vers autre chose brouille l'identité de Quinquelibia. Son « message » disparaît dans la nouvelle identité que la télévision lui fabrique, le faisant passer pour « un géant de claquettes accidentellement décati et dévoré par une phobie aiguë des planches... » (p. 42)

L'impossibilité de produire une parole peut prendre des proportions encore plus importantes comme chez Edgar Fall. Son cas qui se double d'une expérience du retour impossible mériterait peut-être une attention plus soutenue. Rappelons qu'Edgar Fall exerce le difficile métier de traducteur ; il n'est donc pas véritablement un écrivain. Pour ne pas perdre ses automatismes en russe, il traduit du français des romans pornos mais il se présente comme le traducteur du roman inachevé de Pouchkine. Ceci montre qu'il nourrit des ambitions littéraires. Non seulement il se « réaliserait » avec cette traduction, mais surtout s'agissant d'une œuvre inachevée, elle pourrait appeler une suite, ce qui placerait le traducteur en continuateur du grand écrivain russe, en plus de la relation déjà ambiguë qui lie les écrivains et leurs traducteurs.⁵³⁷

C'est donc de ce destin littéraire qu'est soustrait Edgar Fall pour l'aventure du périple magazine. En schématisant à peine, nous avons un apprenti écrivain à qui l'on confie la

⁵³⁷ On se souviendra qu'en 2011, dans un rapport sur la traduction, Pierre Assouline mettait écrivain et traducteur sur le même pied d'égalité et demandait alors qu'un statut de co-auteur soit accordé à ce dernier. Dans le chapitre sur la reconnaissance, il affirme : « l'écrivain et son traducteur sont tous deux des auteurs. La grande différence, c'est que le premier ne sait pas où il va lorsqu'il écrit, alors que le second fait face à un objet fini. » ASSOULINE, P. (2011). *La condition du traducteur*. Paris: Centre National du Livre. p, 101. [Document disponible sur le site du CNL]

mission d'enquêter sur des violences, et les retranscrire en sujet journalistique pour des touristes. Nous avons ici, la meilleure configuration possible pour rendre compte de la relation qu'un écrivain peut avoir avec la violence. Mais contrairement à une posture d'engagement qui se veut avant tout dénonciation, on exige de Fall qu'il rende les événements attrayant, voire ludiques. Au lieu de susciter l'indignation et la colère, le reportage est destiné à divertir. A la place d'une aversion pour la violence, on entend aiguïser une passion pour le trash et l'insolite. L'écrivain est face à ce qu'on peut considérer comme un retournement de situation par rapport à l'idée d'engagement. Il ne s'agit pas de comprendre une situation de violence, de trouver des responsabilités et éventuellement d'esquisser des issues mais de la décrire et la vivre comme une scène de vie ordinaire. Ainsi que le prévoit Edgar Fall :

et moi, me figurant armé d'appareils photo et d'une ruse d'explorateur pour identifier et dresser la carte de ces lieux où votre consulat est aux abonnés absents, où les femmes pissent des larmes de sainte vache, debout sur les trottoirs où la vie vaut 10 dollars, là où n'a pas cours votre réduction de 1 franc sur l'eau de Javel [...], là où vous vous nourrirez d'un brouet amer et de biscuit de manioc, sous le regard blet d'enfants belliqueux, là où le charcutier alcoolique est un médecin qui a achevé son diplôme à la foire aux faux, où le flic se bagarre avec le truand qui rechigne à lui payer la location de l'uniforme. (*Fabrique*, p. 21-2)

Le magazine invite son reporter à une apologie de la violence qui ne dit pas son nom. Mais cette mission se solde par un échec et Edgar Fall s'en retourne à son travail de traducteur. Ceci est symptomatique de cette difficulté de rendre compte de la violence. Le conflit que cette mission réveille à l'intérieur même du personnage pourrait être interprété comme une déchirure, une tension contradictoire entre le "journaliste" et "l'écrivain". Il se tisse entre les deux une relation conflictuelle, cette espèce d'exubérance que l'on peut voir chez le premier fragilise davantage le second. C'est exactement ce qui se produit dans la *Polka*, avec la scène du journal au Bar M. L'Homme-Papier n'annonce pas la guerre, il se contente de rapporter les nouvelles qui figurent dans les journaux.

En définitive, et pour revenir à l'aspect engagement qui nous importe à travers ses points de vue de personnage écrivain, Kossi Efoui tend à marquer du sceau de l'indicible la fonction de l'écrivain face à la violence. Il y a lieu de reconnaître dans cette posture une dimension éthique que l'on ne perçoit pas du premier abord. La pudeur de l'écrivain (réelle ou jouée) traduit, une envie de dépasser la réalité présente. L'engagement de l'écrivain se traduit par sa capacité à

tenter en permanence des percées hors de toute parole qui se proclame originelle, c'est une invitation au-dehors, dans cette zone où tremble toute évidence, ce désert, espace vide de la scène théâtrale où le masque questionne le visage, où l'artifice bouscule toute

prétention de quelque réalité que ce soit au statut d'original.⁵³⁸

Entre l'absolu de l'implication et celui du retrait consécutif à l'*inaudibilité*, Théo Ananissoh et Edem tracent des postures médianes à travers leurs personnages écrivains. Il y a chez Ananissoh une identification plus nette au métier d'écrivain. Il n'y a ni circonvolution, ni allusion, les personnages se présente tout de suite comme écrivain. À l'exception d'*Un reptile par habitant* où ils sont relativement éloignés de la sphère littéraire. Quoiqu'en regardant bien, il y a moyen de trouver, dans la narration et dans la présentation de l'intrigue quelque chose de l'ordre d'un apprentissage de l'écriture. Tous les textes de Théo Ananissoh mettent donc en scène des écrivains. Son dernier roman, *l'Invitation*, raconte la vie d'un auteur togolais dans un village français. Dans *Ténèbres à midi*, le précédent, il était question du retour d'un écrivain dans son pays, avec la mission expresse d'écrire sur le pays ; et dans le premier, *Lisahohé*, nous avons le même dispositif qui se répète. À la différence des autres romans du corpus, l'appartenance des personnages au monde littéraire n'est pas à déduire des indices que les auteurs laissent à notre disposition. L'immédiateté de l'identification au métier d'écrivain est donc une constance chez Ananissoh, les auteurs s'assument pleinement en tant que tel. Sur la fiche de renseignement qu'il remplit à son arrivée à l'hôtel, Paul renseigne son métier d'écrivain. Ce que Monsieur Figah, le responsable de l'Auberge ne manque pas de mentionner dans une discussion pour faire le lien avec son établissement qui à l'époque coloniale avait prétendument accueilli André Gide :

- [...] Vous êtes écrivains, à ce que j'ai lu sur la fiche de renseignement ?
- oui.
- Et bien, un écrivain français très connu a séjourné ici dans cet hôtel. (Lisahohé, p. 43)

Un examen de la posture de ce personnage par rapport à la violence montre une certaine perplexité. Même s'il arrive littéralement dans une période sans heurts, sa position est des plus nuancée. Tout le monde se réclame de son amitié, les bourreaux comme les victimes : Djimongou vient le surprendre au réveil pour lui prouver sa fidélité, lui offrir son hospitalité et d'autres menus services ; malgré la menace qui pèse sur lui depuis l'assassinat du ministre de l'Intérieur, Gabriel Nahm accepte de le recevoir ; il va même rencontrer la fille de l'ancien ministre; il est introduit auprès du préfet, etc. Sa position se veut des plus neutres et ne laisse voir aucun penchant de premier abord. Mais c'est par petite touche que l'on surprend une forme de sympathie à l'égard des victimes. Ses rapports avec Djimongou restent

⁵³⁸ EFOUI, K. (2002, Juillet-septembre). La mise à jour. *Notre Librairie* n° 148. Penser la violence . p. 8.

cordiaux mais distants. Il parle de leur amitié au passé. Lorsque Figah lui demande s'il est un vieil ami du secrétaire de la Police, il répond méfiant : « nous avons été de bons amis. » (p. 45) À l'inverse, lorsqu'il s'est agit de Samok et Nahm, il se lance dans une remontée mémorielle dans la quelle pointait une certaine mélancolie, rappelant son arrivée au lycée, les tensions et enfin cette amitié respectueuse qui ne les avait plus quittés. Bien que se voulant discret sur ses sentiments, Paul ne peut réprimer des moments d'embarras, et de déprime tout au long de la discussion avec Nahm. L'amitié avec ce dernier est plus franche que celle qui est censée le lier à Djimongou dont la grossièreté, pas énoncée, se dévoile à chacune de ses apparitions. Ainsi, le personnage écrivain d'Ananissoh est incontestablement plus proche de Samok (l'activiste politique, et victime de Bagamo), de Nahm (son ami et vengeur de samok) mais aussi Richard Bissek, un écrivain mort suite à son activisme politique ; « il avait commencé à écrire avant de se perdre dans l'activisme politique » dit le préfet après que Djimongou ait sèchement fait l'annonce de sa mort: « il est mort il y a cinq ans ; pendant les évènements. Il faisait partie d'un réseau clandestin qui commettait des attentats. Je l'ai bien connu à l'université. » (p. 60)

Si nous revenons succinctement à la notion de posture que développe Jérôme Meizoz, surtout dans ses aspects non-discursifs, nous pouvons lier le personnage écrivain d'Ananissoh à un écrivain engagé. Son engagement à défaut d'apparaître clairement se manifeste à travers cet « éthos collectif », à travers ces autres personnages avec lesquels l'écrivain partage, en plus de la sympathie, une sorte de communion de pensée. Cette familiarité se traduit notamment par un code langagier ou des références communes. Entre Nahm et Paul, il y a le souvenir inaltéré de la lecture de Mongo Beti.⁵³⁹ Les deux amis retrouvent sans effort particulier une citation de *Ville cruelle*. Que ces alter-égo soient des victimes ne fait que renforcer la posture d'engagement. Nous savons qu'en ce qui concerne les écritures de violence l'engagement commence par un rapprochement entre l'auteur et les victimes quelle que soit leur nature (peuple, ouvriers, femmes, pauvres, femme, etc.). Dans ses recommandations à l'écrivain, Jean-Paul Sartre pense que la littérature à tout à gagner lorsqu'elle permet une fusion entre le peuple et l'écrivain. Ce dernier

se lancera dans l'inconnu : il parlera dans le noir, à des gens qu'il ignore, à qui l'on a jamais parlé sauf pour leur mentir ; il prêtera sa voix à leurs colères et à leurs soucis ; par lui, des hommes qui n'ont jamais été reflétés par aucun miroir et qui ont appris à sourire et pleurer

⁵³⁹ Mongo Beti, le « Rebelle » à qui Sami Tchak a consacré une étude pour montrer un cas spécifique de l'engagement.

comme des aveugles, sans se voir, se retrouveront tout à coup en face de leur image.⁵⁴⁰

Cette identification de l'écrivain au public via un réseau de sympathie n'a de but définitif que de mieux s'opposer aux oppresseurs et aux bourreaux. Et l'on peut voir dans le roman s'esquisser en face de ce premier groupe, un autre réseau qui lui est totalement hostile. Djimongou en est la figure visible. Il occupe un poste important dans l'administration publique, Gabriel Nahm fait peser sur lui plus que des soupçons de corruption. En effet la fortune du secrétaire de Police est trop importante et trop soudaine pour qu'elle soit le fruit d'un travail honnête.

il a deux grandes maisons. Tu te souviens de la villa ? [...] C'est à lui. Il l'a achetée. Avec quel argent ? Il a deux maisons, une voiture, un grand terrain dans le village de sa mère ; avec quel argent il a eu tout ça ? Tu te souviens bien de Djimongou au lycée, Paul ; à trente-quatre ans, il a tout ça. Et il raconte que c'est moi le voleur... (*Lisahohé*, p. 111)

Et pour cause, il appartient à la classe politique contre laquelle la rue s'est révoltée pendant les événements. Les attaques de Bassek ou les lettres ouvertes de Samok ont sans doute été dirigées contre ce personnage qui se veut affable tout en n'inspirant aucune confiance. Par ailleurs, ses amitiés douteuses avec Bagamo viennent définitivement marquer une démarcation entre le groupe dont Paul fait partie et celui de Djimongou. Il y a clairement des associations narratives (adjuvants/ opposants) qui déterminent les rivalités et les affinités entre le personnage écrivain et les autres protagonistes. Parmi ces derniers, il y a ceux qui se battent pour le peuple que les autres méprisent. Dans une discussion avec la fille de l'ex ministre, elle affirme sans détours que « les africains sont ingrats » (p. 124) avant de développer en toute tranquillité une théorie de la politique visant à excuser son père et lui donner une stature d'un politicien de génie sachant manœuvrer habilement entre différentes sensibilités :

les hommes sont les hommes et, en politique, le chemin n'est jamais droit ni propre. Autant d'homme et de femmes, autant de buts, d'objectifs, d'envies, de désirs, d'angoisses cachées, de complexes dissimulés ou non. Et il faut faire avec tout ça.

La conviction qu'elle affiche dans cet entretien qui s'achève par une seconde plainte à l'endroit des africains qui ne méritent pas qu'on leur fasse du bien, témoigne du décalage qui existe entre une élite politique qui ne se considère pas comme africaine et qui regarde avec la plus grande méfiance son propre peuple. Théo Ananissoh s'inscrit subtilement dans une tradition de la littérature engagée telle qu'elle se manifestait chez Mongo Beti notamment. Par ailleurs, la position de Paul dans ce schéma de la violence est également alimentée par les

⁵⁴⁰ SARTRE, J.-P. (1988). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard. p. 267.

tensions qu'il a connues avec son père. Ce dernier, du temps où il était haut fonctionnaire à la SCKN entretenait une amitié avec le même Bagamo. De fait, le conflit entre le fils et son père dans la sphère privée prend, en public le visage d'un affrontement idéologique, voire politique.

Bien que n'étant pas en révolte, Ananissoh renvoie l'image d'un écrivain préoccupé par la vérité et le bien-être général et la justice. Mais à travers plusieurs figures d'écrivains, il souligne aussi la difficulté d'être ostensiblement engagé. Le destin tragique de Samok ou de Bissek illustre la dangerosité permanente d'un engagement par la littérature. En effet, vouloir « abattre avec l'encre » une idée ou un régime, ce qui est l'essentiel d'une littérature engagée n'est pas activité aisée pour l'écrivain. Comme le dit Jean-Paul Sartre, « un ouvrage d'esprit [est] un acte doublement puisqu'il [produit] des idées [...] à l'origine de bouleversements sociaux et puisqu'il [met] en danger son auteur. »⁵⁴¹ L'engagement va de pair avec le risque, surtout dans un climat de violence. L'association récurrente avec l'exil démontre la nécessité qu'ont les écrivains engagés, de se placer hors d'atteinte. Le traitement que certains régimes totalitaires ont infligé aux écrivains suffit à éclairer le drame de la confrontation entre une oppression et une envie de liberté, un désir de dénonciation. Ce sont ces ingrédients qu'utilise Edem dans *Port-Mélo* à travers la figure de Manuel.

Personnage fantomatique, Manuel est une ombre qui plane sur Port-Mélo. Un bruit, une rumeur qui gonfle au fil des pages. Il apparaît puis se dissipe dans le roman sous de multiples identités : un temps prêtre, un temps fou, un temps émigré sur les routes du monde mais dans tous les cas, entretenant une relation particulière avec l'écriture. Le roman présente une sorte de vocation d'écrivain, chez Manuel. Elle est liée à la violence et le malheur des autres. C'est au cours d'une expérience en tant qu'écrivain public que le pouvoir de l'écriture se révèle à lui. C'est en transcrivant les déboires, les tristesses, les angoisses de ses clients, qu'il se rend compte de n'être plus qu'un compteur de mort :

[À Saint-Domingue], il s'est alors improvisé écrivain public. Il installait tous les matins sa table, sa chaise et ses dictionnaires devant la poste. Il écrivait des lettres : une femme venait écrire à son compagnon immigré à Miami que leur fils avait crevé. De malnutrition. Une autre, plus âgées, faisait savoir à son amoureux que la maladie risquait de l'emporter s'il n'envoyait pas les sous. La maladie, un cancer qui avait déjà mangé les trois quarts du sein droit... Un petit garçon vint un après-midi porter une nouvelle à la connaissance de sa mère qu'il n'avait pas vue depuis des années : la maison s'est effondrée sur le grand-père. La maison n'existait plus que par ses fissures. Manuel s'était rendu compte qu'il n'écrivait pas de lettres : il comptait les morts sur son

⁵⁴¹ SARTRE, J-P. *Op. cit.* p. 114. Le motif de la dangerosité de l'acte revient quasiment tout le temps lorsqu'il est question d'engagement. L'écrivaine haïtienne Edwidge Danticat : DANTICAT, E. (2010). *Créer dangereusement. L'artiste immigrant à l'œuvre*. Paris: Bernard Grasset.

calepin. Des chiffres bien ronds. Il changea de carrière... (*Port-Mélo*, p. 48).

L'expérience de la violence est au cœur de son engagement dans l'écriture. Sans s'en apercevoir, il en suit les traces dans sa société. Lorsqu'il le réalise, sa première réaction est de se détourner de cette voie mais la tentative restera vaine. Toutes les expériences ultérieures le ramènent irrémédiablement vers les mêmes images de terreur. Elles sont dans ses peintures aux couleurs violentes et le pourchassent jusque dans ses nuits. Tous les soirs, un terrible rêve le hante dans lequel, c'est lui le bourreau, c'est lui qui inflige aux pauvres et innocents des traitements d'une grande cruauté :

la nuit il faisait le même cauchemar : il se voyait braqueur à Port-Mélo dans la Rue Z à l'affût de la bourse du pauvre et du sexe de l'innocente. Il viole et tue, le braqueur. Il dit qu'il n'a jamais connu sa mère et lui découpe à la fille un sein qu'il met dans sa gibecière. Ensuite il enlève le cœur de la pauvre petite et le mange. (p. 49)

Le seul moyen pour lui de se départir de ces images qui le hantent reste l'écriture. Il croise alors des poètes, et artistes qui l'invitent à tenir un carnet. Tel semble être la mission à laquelle il est prédestiné. C'est le poète cubain Nicolas Guillén qui l'aurait béni et lui aurait donné la mission de « faire un carnet », de tracer des « mots d'amour et de rêve contre les grilles du fumoir. » (p. 65)

Par un jeu d'intertexte Manuel se fait adouber par Nicolas Guillén, poète reconnu pour son engagement en faveur des pauvres et des opprimés et se positionne en continuateur de l'œuvre du poète cubain. Le mission idéologique de l'écrivain marcheur est précise : « faire un carnet sur les morts du port. » (p. 66) Ce but n'est pas de tout repos, car bien avant lui d'autres ont payé de leur vie l'audace de faire une poésie pour raconter l'histoire du port avec ses morts et ses milices tueuses. Sam Bello a été pendu « un matin de triste couleur devant les grilles du camp » et les miliciens se servent de ses vers, en les détournant, pour commenter et signer leurs crimes. Dans un sinistre jeu, ils emploient la poésie composée pour les femmes du Port pour achever d'humilier et de souiller les femmes victimes de viols. Manuel raconte avoir trouvé entre les cuisses d'une femme les mots suivants qui traduisent l'indicible violence du port :

Je voudrais t'écrire, Cori, écrire/ Une histoire/ Un conte avec plein de bruits et de têtes coupées/
Seulement qu'il fait nuit/ Je n'ai pas de plume, Cori/ Une histoire/ Avec/ Un wharf, une milice,
des bérets rouges/ Et quelques rebelles... (p. 83)

Ce fragment de poème résume toute la difficulté que le poète éprouve à mettre en image la violence qui sévit dans le port. Le poète ne cherche pas à construire un discours mais

juste à donner quelques indications éparses sur le lieu et les pratiques en cours. En évoquant le wharf et les coupeurs de tête, il entend poser une parole de révolte et d'indignation. Mais force est de constater que cette parole ne parvient pas à sortir et l'on peut voir qu'elle est tout simplement sous surveillance. Tout ce qui peut entretenir espoir et courage est susceptible de conduire à la mort ou dans la lagune du port. La mère Cori, qui ravive les souvenirs des temps anciens dans lequel un peuple courageux se libérait de l'oppression d'un tyran, est sommée de « ne rien raconter, ni la légende, ni les mythes », de peur « de se retrouver dans la houle autour du wharf [ou d'être] comptée sur un carnet. » (p. 63) Le détour par le conte ou par celui d'une chanson d'enfants dans le poème de Sam Bello se trouve n'être qu'un dispositif précaire, n'agissant qu'un court instant. Aussi, l'écrivain se doit-il d'inventer un nouveau langage. Manuel trouve la voie de la prophétie. En effet pour déjouer la violence de la milice, l'écrivain l'anticipe. Et Manuel semble doté d'une clairvoyance qui dépasse les événements qu'il vit lui-même. Il se donne à voir comme un prophète parce que non seulement il précède les faits (une fonction somme toute canonique du prophète) mais il est aussi passeur. On dit de lui qu'il aime les ponts, « qu'il veut construire sa maison sur le pont pour échapper à la milice. » (p. 65)

Nous retrouvons donc à travers ces figures d'écrivain, une association écrivain/prophète d'une part et prophète/violence de l'autre. Cette dernière est très courante dans les traditions prophétiques où le prophète sert à avertir le peuple de l'imminence d'évènements violents.⁵⁴² Plus qu'elle n'annonce une violence, la parole prophétique permet de s'en prémunir. Au début de son troisième roman, Edem montre un poète qui annonce à Louise Herbert une série d'évènements violents non dans le but de l'effrayer mais bien dans celui de prévenir. Il dit la destruction du Sud, les intempéries et les catastrophes ; la fuite vers le Nord, l'arrivée exténuée sur les rivages :

tu verras lui dit-il, ils seront là, débarqués de toutes les routes et nous ne saurons quoi leur offrir, nous serons dépassés, des vieux, des plus jeunes et des enfants, peut-être un garçon qui te brûlera le cœur, s'il vient des braises du Sud, c'est sûr qu'il te brûlera, quoi leur offrir, ta main en échange de ta brûlure... (*Rose déluge*, p. 18)

Louise Herbert connaît tous les déboires annoncés, elle n'en échappe à aucun. Comme elle, Joséphine du Lupanar qui découvre dans le carnet Manuel sa mort juste avant qu'elle n'advienne n'a pas le temps de se protéger et elle décède effectivement dans les conditions prévues. Mais ce recours à la parole anticipative ouvre un autre niveau de communication,

⁵⁴² Dans la bible il ya tout le temps l'image d'un prophète qui est suscité avant un châtement.

notamment entre l'auteur et le lecteur. Parce qu'en effet, l'intention de prémunir, si elle n'agit pas sur les protagonistes, elle a une grande incidence sur le lecteur, comme nous l'avons vu plus haut.

De l'éthos à l'auteur

À présent que nous avons cerné les personnages écrivains et leurs fonctions intradiégétiques, il nous faut tenter de voir comment et en quoi ils sont ou peuvent être des représentations fictives de leurs auteurs. Cela revient à repérer quelle part d'eux-mêmes les auteurs que nous abordons projettent-ils dans leurs œuvres. Pouvons-nous reconnaître, en dehors de tout « pacte autobiographique » Sony Labou Tansi dans Chaïdana, Kossi Efoui dans Edgar Fall, Edem dans Manuel ou encore Théo Ananissoh dans Paul de Lisahohé ? Ce dernier que l'on désigne par ailleurs sous le nom de Monsieur A. laisserait-il penser à Ananissoh ? Ce qui nous permettrait de considérer les deux éthos comme étant interchangeables.

Cette entreprise d'identification de l'auteur à travers le personnage n'est pas aisée. Puisque en toute objectivité, rien ne permet de lier un écrivain réel à un personnage de fiction, fut-il écrivain. Et concrètement dans une œuvre romanesque tous les personnages sont susceptibles d'être à différents degrés des manifestations d'un auteur. Si l'on prend la *Polka* par exemple, Kossi Efoui pourrait être le narrateur sans nom ou son « ami jumeau » Iléo Para ou encore l'Homme-papier. Et comme le dit si bien Maurice Couturier,

c'est notamment, à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires que cet échange [auteur/Lecteur] peut se produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux.⁵⁴³

Même si ces dernières années, les « fictions d'auteur »⁵⁴⁴ semblent être une des marques de fabrique de la littérature contemporaine, l'argument barthien de la « mort de l'auteur » reste encore le plus judicieux, pour la simple raison que la fiction est proprement le lieu de la « mythomanie » pour reprendre une idée que développe Vincent Colonna.⁵⁴⁵ Il y aurait toujours de la pertinence à dissocier le fictif du réel tant que les repères resteront incertains. Les « je » fictionnels ne peuvent se substituer aux « je » des écrivains qui d'ailleurs

⁵⁴³ COUTURIER, M. (1995). *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil. p. 21.

⁵⁴⁴ RABAU, S., & DUBEL, S. (2001). *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'antiquité à nos jours*. Paris: Honoré Champion., p. 11 et p. 13.

⁵⁴⁵ COLONNA, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires, les différentes formes de l'autofiction*. Paris: Tristram.

jouent sur l'ambivalence de deux identités pour varier leurs discours en traçant des frontières poreuses entre réalité et fiction.⁵⁴⁶ Aussi, les ressemblances d'un personnage (principal ou secondaire) à son auteur sont une chose assez courante dans les romans puisque de toute évidence les romanciers s'inspirent souvent de leurs propres vies. Sous réserve de démontrer dans quelle mesure la subjectivité du personnage-écrivain peut être rapportée à celle de l'auteur et comment la posture auctoriale est intégrée dans la fiction via ce même personnage, l'un et l'autre sont des entités distinctes. Dans ces conditions, on est en droit de se demander ce qui pourrait lier alors les deux réalités.

Les études critiques sur la présence des auteurs dans la fiction montrent une grande croissance des manières dont les écrivains contemporains entendent s'inscrire dans leur romans : en commentateur de l'acte d'écriture (métafiction) ; en racontant la vie d'un écrivain réel ou imaginaire (biographique) ; ou encore en se racontant soi-même selon différentes modulations de l'autobiographie telle que les présente si admirablement Philippe Lejeune et enfin, pour « combler le vide » en usant librement de sa vie et de sa condition d'écrivain, pour produire une œuvre de langage (autofiction). Ces subdivisions établies sans doute pour des besoins de clartés nous renseignent donc que nous pouvons nous baser sur des éléments factuels pour établir une correspondance entre l'auteur et l'écrivain mais également sur des postures d'auteurs. En ce qui nous concerne ce parti-pris nous paraît avoir des avantages en ce sens qu'il permet d'aborder la question de l'engagement de front. Avant d'en arriver au sujet, précisons la chose suivante.

D'ores et déjà, il est possible de trouver chez tous les personnages écrivains que nous avons signalés dans les romans quelque chose qui les rapproche des auteurs. Il s'agit de leur marginalité. Le romancier est un être liminaire, il n'occupe pleinement que les seuils. C'est dans les marges du roman que sa présence est le plus indispensable avant de se dissiper dans l'incipit. Pour Gérard Genette, le paratexte est ce *seuil* qui lui appartient tout entier.⁵⁴⁷ C'est cette liminarité que l'on découvre dans les personnages écrivains. Martial Meurt en début du roman ce qui le condamne à des apparitions sporadiques ; Manuel est une sorte de fou errant, en marge de la société, en déphasage complet avec le reste des habitants. Dans les livres de Kossi Efoui, Edgar Fall est un reclus, vivant seul dans un petit appartement parisien,

⁵⁴⁶ Il n'est pas rare d'entendre les écrivains se dissocier des discours contenus dans leurs romans au motif qu'il s'agit de la fiction dans le livre et a contrario d'autres qui posent le discours fictionnel comme réel.

⁵⁴⁷ GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

l'Homme-papier est le « quatrième du trio » (presque un exclus) et même Chaïdana qui se met à l'écriture du fond de sa cabane, tous semblent jouer à l'intérieur du roman la position en retrait de l'écrivain. On peut faire ici allusion à la position exotopique du pamphlétaire d'Angenot. Ce point de vue n'est pas anodin parce qu'il commande également la posture d'un écrivain engagé. On peut le voir, dans toute la littérature engagée, la parole qui est portée est celle qui vient précisément des marges. La tradition de l'engagement en littérature se veut, de Victor Hugo aux poètes de la Négritude, une amplification de la parole recluse, celle qui ne peut surgir. Ainsi nous avons réunis par la posture, l'auteur au personnage et celui-ci à l'engagement. Mais l'opération peut aller plus en avant en soulignant des particularités propres à chaque roman.

Les récits homodiégétiques permettent plus facilement le transfert d'identité entre l'auteur et le personnage. Théo Ananissoh joue dessus et ajoute dans *Lisahohé*, une dimension anthroponymique en donnant à son personnage non seulement l'initial de son nom, mais aussi plusieurs autres éléments pouvant mener à l'auteur. Mais l'identification peut encore aller plus loin si l'on fait intervenir le paratexte. A ce propos, l'exploitation du *péritexte* permet d'appréhender le personnage en tant que prolongement de l'auteur. L'épigraphe du roman sert de passerelle entre le sujet fictionnel et l'auteur. Paul, le personnage narrateur voue une grande admiration à André Gide comme on peut les voir aux pages soixante-deux et soixante-trois. Théo Ananissoh choisi comme épigraphe une citation du même auteur. Certes l'épithaphe a une valeur explicative mais on ne saurait lui denier une valeur affective et admirative. Le jeu énonciatif met en œuvre l'écrivain admiratif d'un autre écrivain au point de lui faire une place dans son livre. L'*épitexte* confirme cette admiration. Dans une interview, à propos d'un autre roman, Théo Ananissoh reconnaît qu'il a « appris à aimer beaucoup un écrivain qui s'appelle André Gide [dont il] admire énormément [le] style ; sa langue française est extraordinaire, merveilleuse. »⁵⁴⁸ Il y a une autoréférentialité qui se construit au moyen d'une transitivité auteur, épigraphe, personnage. Kossi Efoui opère le rapprochement par un procédé similaire. L'avertissement de *Solo d'un revenant*, est une projection de l'auteur dans la fiction. Il y implique le lecteur mais apparaît comme énonciateur premier, ayant toute la responsabilité de ces propos : « Les personnages de ce livre sont des êtres de fiction comme

⁵⁴⁸ Brigit PAPE-THOMA, « Théo Ananissoh, des reptiles et de l'amour », 11 mars 2007. Consulté le février 25, 2010, sur afrik.com: <http://www.afrik.com/article11721.html#.T8vbELdMBGI>; On peut également signaler le fait que le personnage de ce roman est un allemand d'origine togolaise comme l'auteur du roman.

nous tous. Toute ressemblance, même fortuite, avec les vivants, les morts et les morts vivants, est donc réelle. »

Quant à Edem, c'est la mise en abîme qui sert de liant entre l'auteur de *Port-Mélo* et l'écrivain du port. Le carnet de Manuel ne saurait être que le roman que nous avons sous les yeux. Il ne tient pas de la présence ou non de Manuel pour s'écrire et se lire mais bien de la communication entre Edem et son lecteur. La chute même du livre, avec le chien qui emporte le carnet ne saurait être plus significative. La milice traque une œuvre qui n'est pas en train de s'écrire, comme elle le pense, mais une œuvre déjà prête à être consommée par les lecteurs. On pourrait également rapprocher le personnage de Martial de Marcel Ntsoni, le véritable nom de Sony Labou Tansi. La correspondance phonétique démontrerait alors, ne serait-ce que par le nom, que l'éternel opposant aux régimes dictatoriaux est le prolongement de l'écrivain. Ainsi, par divers subterfuges, les écrivains parviennent tout de même à se mettre en scène et pénétrer la fiction via leurs propres éthos. En analysant les postures des personnages écrivains, c'est en définitive vers les auteurs que nous sommes susceptibles de revenir.

On peut déduire de ce parcours, divers niveaux et intensités d'engagement allant du plus vif chez Sony Labou Tansi, vers plus de sobriété en passant par la posture intermédiaire d'un Kossi Efoui. Tous ces niveaux se manifestent dans la logique autofictionnelle du tissage de correspondances entre auteurs et personnages. Dans une célèbre interview, Kossi Efoui prenait ses distances de la vision patrimoniale de la littérature africaine et de ce qui pourrait être une africanité littéraire. La fiction se charge de confirmer cette mise à distance en se structurant autour d'un personnage qui déconstruit le stéréotype patrimonial.

Le romancier/narrateur/personnage s'avoue illégitime pour parler de l'Afrique, prend appui sur des personnages dont la voix est en mise en doute - comme pour signifier qu'il ne suffit pas d'être africain pour produire un discours authentique - et en fin de compte, il sublime sa fonction, celle de raconter des histoires. L'auteur/narrateur tourne le dos à une vieille tradition de production et réception de la littérature africaine. Ce pied-de-nez au système de représentation intervient à l'heure même où les lettres africaines entrent dans une phase de questionnement sur l'identité de l'écriture, l'évaluation des pratiques et des publics.⁵⁴⁹ Cette dernière "posture" laisse penser donc que l'engagement d'un écrivain peut se

⁵⁴⁹ MAKHÉLÉ, C. (2012). *Écrire l'Afrique et ses diaspora*. Paris: Acoria.

lire ailleurs que dans son propre éthos. La littérature, étant par essence, un jeu du langage, peut tout en mettant l'accent sur des aspects poétiques, tracer en sous-main des voies de subversions. C'est cet engagement inattendu, non déclarée comme tel que nous allons étudier au prochain point.

5.2. Pour une vision éthique de l'esthétique

Comme nous l'avons fait remarquer, la question esthétique est très souvent considérée comme éloignée de celle de l'engagement. Celui-ci qui se confond à ce qu'on appelle le rôle social de l'écrivain et se réalise à travers le minimum d'esthétisation possible. Dans son avertissement au début de la *Vie et demie*, Sony Labou Tansi le souligne clairement. L'auteur estime que son livre ne parle pas de politique. Le roman [la fable] est pour lui un chemin trop tortueux pour qu'il soit un médium politique. Dans un ouvrage qui retrace l'historique de la responsabilité de l'écrivain à partir du XIX^e siècle, Gisèle Sapiro⁵⁵⁰ revient sur les controverses et les discussions ayant eu lieu en France vers la fin du dix-neuvième. Au début de son travail, l'auteure rappelle que la question de responsabilité s'est posée dans le cadre juridique, lors des procès (le plus souvent contre la censure) au cours desquels on entendait définir et attribuer un rôle à l'écrivain. La défense des écrivains s'est organisée autour de l'idée selon laquelle, les tribunaux étaient incapables de trancher en matière de littérature. Et Gisèle Sapiro de produire une abondante documentation qui illustre les points de vue de la « fraction conservatrice, qui se faisait le relais de l'Église et des gardiens de la morale publique [délimitant] les droits de l'écrivain et [définissant] ses responsabilités » et ceux des « défenseurs des droits imprescriptibles de la pensée et du principe de la liberté d'expression, reconnu et codifié par le régime démocratique. »⁵⁵¹ Cependant, dépassant le cadre moral, les dissensions ont très vite gagné la sphère esthétique et les « conservateurs » s'attaquèrent violemment aux nouvelles écoles littéraires. On peut le voir ici chez Paul Bourget qui

généralisait le problème de la responsabilité intellectuelle thématiquement dans le roman [le disciple]. Il condamnait, à travers les deux écoles nouvelles, le naturalisme et le symbolisme, deux postures d'irresponsabilité. La première, qui emprunte à la science sa méthode d'observation, reflète le « matérialisme » (au double sens philosophique et vulgaire) du « positiviste brutal qui abuse du monde sensuel ». La seconde, qui considère la littérature comme un jeu de l'esprit, n'était, disait-il, que le détachement esthétique du « sophiste dédaigneux et précocement gâté qui abuse du monde intellectuel et sentimental.⁵⁵²

En formalisant la « décadence » dans la littérature de la fin du dix-neuvième siècle, Paul Bourget confirme la liaison entre un esthétisme et déliquescence et lui dénie toute forme de sérieux. Ludique et superficiel, l'esthétique ne se soucierait que de la forme et détacherait

⁵⁵⁰ SAPIRO, G. (2011). *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France XIXe-XXIe siècles*. Paris: Seuil.

⁵⁵¹ Idem, p. 491.

⁵⁵² Idem, p. 493.

alors l'écrivain de sa fonction sociale. *L'art pour l'art*, symbole par excellence d'une esthétisation poussée à l'extrême est perçu comme l'exact opposé de l'engagement comme l'ont pensé également les intellectuels africains.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons rappelé le rôle et l'importance du premier congrès des intellectuels noirs de 1956 qui entendait fixer le cadre de la pratique littéraire, non seulement en Afrique mais aussi partout où il y avait des peuples colonisés et dominés. La responsabilité de l'écrivain était celle de combattre le colonialisme sous toutes ses formes.

Plus tard, au congrès de Yaoundé, ce sont plus ou moins les mêmes recommandations qui sont adressées aux critiques littéraires. Plus que jamais, la littérature est mise dans l'obligation de se conformer à un protocole de défense de la civilisation négro-africaine. Les régimes dictatoriaux ont, à leur tour, tenté d'imposer une ligne à suivre aux écrivains, leur donnant une mission patriotique et encourageant un art au service de l'édification de la Nation. Mais à l'heure des dictatures, la notion même de nation est suspecte et celui qui s'autoproclame « Père de la Nation » cherche à ce que la littérature serve ses propres intérêts. Dans ses conditions, les écrivains se rebiffent et deviennent encore plus incisifs. Comme leurs homologues dont parle Gisèle Sapiro, ils opposent au prétendu intérêt national, la recherche de la vérité. Le destin de la nation ne dépend pas d'un homme et du mythe qu'il se construit mais plutôt de la « Vérité ». Tel était l'argument d'Émile Zola qui cherche à retourner les allégations des conservateurs qui l'accusaient d'antipatriotisme.⁵⁵³

L'engagement citoyen de l'écrivain est donc celui d'être en tout temps du côté de la vérité. Cela suppose donc une écriture dépourvue de toute vanité et en adéquation avec la société, l'écrivain ne peut pas s'enfermer dans un « sa tour d'ivoire ». Ces prises de position ont eu un écho considérable chez les écrivains africains. Mongo Beti, un des plus engagés, comparait l'écriture en Europe et en Afrique en ces termes :

l'écriture n'est plus en Europe que le prétexte de l'inutilité sophistiquée, du scabreux gratuit, quand, chez nous, elle peut ruiner des tyrans, sauver les enfants de massacres, arracher une race à un esclavage millénaire, en un mot servir. Oui, pour nous, l'écriture peut servir à quelque chose,

⁵⁵³ Voir à partir de la page 504, avec « l'invention de l'intellectuel prophétique » qui se met de façon désintéressée au service de la vérité, pouvant elle seule rendre compte de la responsabilité de l'écrivain. Dans sa défense, Zola s'élève contre la limitation des droits de la pensée et face à l'incompréhension publique, il justifie son engagement par la « passion » de la vérité, une œuvre qu'il veut continuer afin d'apporter la lumière aux « ténèbres têtues de l'opinion publique ».

donc doit servir à quelque chose.⁵⁵⁴

Les idées que l'auteur camerounais développe à propos de la littérature européenne, ressemblent à s'y méprendre celles que nous avons relevées chez Paul Bourget au sujet de la littérature décadente. Ainsi quelles que soient les latitudes, l'esthétique a toujours été le contrepoint de l'engagement en littérature. Même les écrivains, lorsque leur engagement est remis en question et/ ou exigé, ils utilisent la "parade" esthétique présentée justement comme le symbole de la pérennisation d'une œuvre littéraire. Nous le trouvons dans les dernières lignes du coup de sang de Samy Tchak :

tous les débats ont leur utilité peut-être, mais les écrivains ne doivent pas oublier que la littérature, engagée ou pas, a ses propres exigences, que ce n'est pas forcément avec un cœur gros comme une montagne qu'on bâtit une œuvre puissante. Les bonnes intentions ne sont pas un obstacle à la bonne littérature, mais elles n'accouchent pas forcément du *Voyage au bout de la nuit*. Je soutiens donc que lorsqu'on parle de littérature, on parle aussi d'art. Si ce point n'est pas oublié, on jugera forcément une œuvre littéraire à partir de sa cohérence interne, de sa capacité à faire coïncider le particulier et l'universel, à offrir une lecture originale de la condition humaine. Mais l'engagement d'un écrivain médiocre peut être touchant sans que cela change notre jugement sur sa prétendue œuvre.⁵⁵⁵

L'argument déjoue les appels à la responsabilité et à l'engagement en affirmant l'autonomie de la littérature. Mais en dépit de ce constat, plusieurs écrivains ont recouru à l'esthétique comme prolongement de leur engagement. Le spécialiste de la réception et des questions esthétiques Hans Robert Jauss, note que « l'expérience esthétique ne s'oppose aucunement par nature à la connaissance, ni à l'action. »⁵⁵⁶ Et comme l'a dit Robbe-Grillet, la « notion d'engagement » ne peut avoir pour l'écrivain qu'un seul sens : « au lieu d'être de nature politique [elle] est la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage. »⁵⁵⁷ C'est cette vision-ci que nous entendons à présent démontrer à travers notre corpus.

Ainsi que nous avons eu l'occasion de le rappeler l'expérience de la violence se traduit par une mise en difficulté du langage. Chez nos écrivains, même le plus en verve le silence finit par triompher du tumulte général. La violence impose d'une manière ou d'une autre, un délire des mots. Par conséquent, dire la violence passe, par l'expérimentation de nouvelles

⁵⁵⁴ Cité par Ambroise Kom, paramètres du canon. (p. 37) Mongo Beti, « Choses vues au festival des arts africains de Berlin-Ouest », *Peuples noirs-Peuples africains*, no 11, sept-oct. 1979, p. 91.

⁵⁵⁵ TCHAK, S. L'engagement selon Sami Tchak.

⁵⁵⁶ JAUSS, H. R. (2005). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard. p. 141.

⁵⁵⁷ ROBBE-GRILLET, A. (1961). *Pour un nouveau roman*. Paris: Editions de Minuit. p. 39.

voies et chaque fois qu'un écrivain parvient à en trouver une, cela peut être considéré comme une victoire sur l'oppression.

Sony Labou Tansi : entre carnavalesque et réalisme magique

L'ironie et le carnavalesque ou la ruine du pouvoir

Nous devons la description du carnavalesque comme procédé littéraire à Bakhtine. Observant les rites et traditions dans les carnivals, le philologue en étudie la transposition dans les œuvres littéraires. Ses analyses, mettent particulièrement l'accent sur le caractère subversif du carnaval, un temps où tout est en contresens. Ainsi, le carnavalesque se caractérise-t-il par le changement de pôle, « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal, abstrait, sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps... »⁵⁵⁸ C'est parce qu'il renvoie à cette perturbation que le carnavalesque littéraire nous intéresse ici en tant que marque d'engagement.

En contexte de violence, l'engagement commence par la dénonciation, celle-ci acquiert plus de percussivité au moyen du carnavalesque et peut-être aussi une plus grande liberté. En effet, comme le souligne Bakhtine, au moment du carnaval, les hiérarchies sont renversées, l'ordre ordinaire des choses est perturbé. Le monde que donnait à voir le carnaval est une remise en question des rapports humains ; les rites carnavalesques « donnaient un aspect du monde, de l'homme et des rapports humains totalement différent, délibérément non officiel, extérieur à l'Église et à l'État ; [et] semblaient avoir édifié à côté du monde officiel un second monde et une seconde vie... »⁵⁵⁹ La conséquence de cette perturbation de l'organisation du monde est d'entraîner la disparition des frontières. Le carnaval est dans ce mélange insouciant où tout semble illimité, hors de toute proportion et particulièrement les besoins primaires : le manger, le boire, le déféquer et la sexualité. Les bouleversements se remarquent aussi lorsque l'invisible accède à la lumière ou encore lorsque la parole surgit là où régnait le silence. Il faut voir dans l'acte d'engagement contre la violence politique ou sociale un vrai moment de carnaval à cause justement des inversions de position qui peuvent prendre plusieurs formes : un changement de position, une modification du ton, l'introduction du rire, du fameux « rire

⁵⁵⁸ BAKHTINE, M. (1994). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard. p. 29. Il y a lieu de rapprocher le « carnavalesque » du « grotesque » comme on peut le lire dans un récent volume du Centre « Écritures » : ASTRUC, R. & HALEN, P. (Eds). (2012). *Le grotesque dans les littératures africaines*. Metz : Université de Lorraine, Centre « Écritures ».

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 13.

carnavalesque » dans les situations dramatiques. La dénonciation de l'absurdité du pouvoir passe ainsi par l'esthétique carnavalesque. D'elle, nous ne retiendrons ici que la dérision qui nait d'un usage particulier de l'humour et l'ironie. Une mise au point sur ces deux notions est nécessaire avant d'en explorer les usages.

Le langage courant rapproche malencontreusement ces deux notions en posant le comique comme leur dénominateur commun. Rien ne saurait être plus curieux tant les structures et les procédés sont éloignés. Les études en Sciences Humaines le démontrent : rien ne permet véritablement de lier l'humour à l'ironie même une prétendue fonction comique. Linguistes, philosophes et pragmaticiens sont d'accord pour dire que l'ironie n'a aucun fondement humoristique. L'ironie socratique par exemple n'appartient pas à la sphère du comique.⁵⁶⁰

Bien au contraire, ce qui saute aux yeux lorsque on aborde la question de l'ironie c'est son caractère caustique. Vladimir Jankélévitch comparant humour et ironie estime que celle-ci est dépourvue de « bonhomie » ; il en souligne un côté cinglant voire malveillant. Il achève pourtant sa comparaison sur un nivèlement à deux stades, l'inférieur étant celui de l'ironie et le supérieur dévolu à l'humour. Il fait se cotoyer, dans une filiation bergsonnienne, deux éléments dont la proximité ne va pas de soi. Dans son ouvrage sur le rire, Henri Bergson considérait déjà que l'humour et l'ironie constituaient les deux degrés les plus élevés du comique langagier :

les moyens de transposition sont si nombreux et si variés, le langage présente une si riche continuité de tons, le comique peut passer ici par un si grand nombre de degrés, depuis la plus plate bouffonnerie jusqu'aux formes les plus hautes de l'humour et de l'ironie, que nous renonçons à faire une énumération complète.⁵⁶¹

Pour Bergson et Jankélévitch, l'ironie est un procédé et l'humour le résultat de ce procédé. Cependant il convient de reconnaître que l'ironie ne débouche pas toujours sur l'humour et

⁵⁶⁰ Bernard Gendrel et Patrick Moran signalent par ailleurs que l'humour est également, historiquement du moins, éloigné du comique : « si l'humour semble bien entrer dans le cadre qu'on accorde aujourd'hui au comique, il n'en va pas de même si l'on examine celui-ci d'un point de vue diachronique. En effet, le comique et le genre de la comédie sont des concepts qui se manifestent d'abord, et pour longtemps, non seulement en relation avec le phénomène du rire, mais dans un champ mimétique précis: la comédie met en scène un personnel bas, et aboutit à une fin heureuse. Ces exigences se retrouvent tout au long de l'âge classique, et pas uniquement au théâtre. Or, l'imaginaire collectif dépeint généralement l'humour comme une forme de comique supérieure, plus noble que le rire habituel; et les commentateurs les plus divers voient l'humour comme un phénomène souvent plus apte à parler de malheur que de bonheur: en tout cas, rien n'oblige une histoire humoristique à avoir une issue heureuse. En ce sens l'humour (noble, parfois malheureux) s'oppose au comique dans sa forme première. »

⁵⁶¹ BERGSON, H. (2007). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: P.U.F./ Quadrige. p. 94.

qu'en tant que mise en texte particulier, elle peut être étudiée indépendamment. Tel est l'objet de l'examen littéraire de l'ironie comme le mettent en œuvre Philippe Hamon et Linda Hutcheon notamment.

En 1978, dans le numéro dirigé par Philippe Hamon et consacré à la question, la revue *Poétique* interrogeait les modalités littéraires de l'ironie. Dans ce volume, Linda Hutcheon s'intéressait à son fonctionnement interne. L'intitulé de son article introduit déjà un rapport inhabituel. Au lieu de mettre en relation l'ironie et l'humour comme c'est souvent le cas, elle la rapproche de la parodie.⁵⁶² Elle attire notre attention sur le fonctionnement éminemment parodique de l'ironie. Elle reprend et explicite cette idée dans un autre numéro de la même Revue dans lequel elle montre que les deux modes d'écriture sont identiques dans leurs structures et complémentaires dans les niveaux de discours :

sur le plan sémantique, l'ironie se définit comme marque de différence de signification, à savoir comme antiphrase. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit/ce que l'on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés. Si nous mettons cette structure en parallèle avec celle de la parodie, nous nous voyons obligés de constater que l'ironie opère au niveau microscopique (sémantique) de la même manière que la parodie opère au niveau macroscopique (textuel). La parodie représente elle aussi une marque de différence au moyen d'une superposition de contextes.⁵⁶³

Ainsi compris, et dans la mesure où elle intègre un schéma de communication, l'ironie est une adresse directe de l'auteur à son lecteur, elle est dans ce cadre précis, une « stratégie » :

l'ironie - principal mécanisme rhétorique qui attire l'attention du lecteur - est en elle-même, aussi, une sorte de procédé d'actualisation: ni la parodie ni l'ironie ne peuvent, bien sûr, passer pour « reproduire » une action; elles sont plutôt, elles-mêmes, des actions qui suivent des « stratégies » destinées à permettre au lecteur d'interpréter et d'évaluer.⁵⁶⁴

Philippe Hamon abonde dans le même sens lorsqu'il parle de la relation de continuité qu'un texte qui recourt à l'ironie tisse avec son lecteur. Elle construit, conclut-il,

un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques, ou culturelles de reconnaissance de référents.⁵⁶⁵

Ce passage par la parodie permet, momentanément du moins, de sortir l'ironie du cadre très étriqué du comique et du rire, et de s'intéresser à deux choses en particulier.

⁵⁶² HUTCHEON, L. (1978, Novembre). « Ironie et parodie » : stratégies et structures. *Poétique*, 36 , pp. 467-477.

⁵⁶³ HUTCHEON, L. (1981). Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, 46 , pp. 140-154. p. 144.

⁵⁶⁴ Idem, p. 467-8.

⁵⁶⁵ HAMON, P. (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette. p. 151.

Premièrement, il donne l'occasion de faire passer l'aspect poétique avant l'aspect moral, ce qui permet, deuxième avantage, d'aborder l'ironie comme un moyen d'introduire une distance critique. En effet, le recours à l'ironie ne devient véritablement un facteur d'engagement que dans la mesure où il sert à autre chose qu'à une vaine moquerie. Par sa capacité à faire entendre plusieurs discours et jouer de la polyphonie, elle vise essentiellement à développer un regard critique et aider à l'analyse de l'objet sur lequel elle se pose. Linda Hutcheon de préciser que

l'usage moderne de la parodie ne semble bien, en aucun cas, viser le ridicule et la destruction. Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice.⁵⁶⁶

Il se pourrait alors que l'humour transparaisse dans la voie parodique de l'ironie ; qu'un décalage s'immisce entre les composantes de la polyphonie et crée la condition pour ce que Bergson appelle « l'effet comique » et qui consiste par exemple à « entendre une expression au propre alors qu'elle est employée au figuré... » mais cet accès l'humour est, dans la perspective poétique qui est la nôtre, au service de l'ironie. Contrairement à la visée moraliste de Bergson ou Jankélévitch qui présentent l'humour comme la phase supérieure de l'ironie, l'humour devient un marqueur d'une pratique littéraire de l'ironie. C'est en dépassant les ressorts du comique rencontrés lors de la lecture que l'on accède à l'ironie et à la parodie. Celle-ci étant, par les relations qu'elle entretient avec chacun d'eux, l'élément qui permet de lier ensemble ces trois notions : carnavalesque, humour et ironie.

Ce détour qui visait avant tout à élargir le prisme par lequel on aborde l'ironie, nous introduit dans l'univers sonyen et nous oblige à considérer attentivement les configurations dans lesquelles l'écrivain l'utilise et les moyens auxquels il a recours. Il opère constamment dans ses romans des renversements de rôles et surtout lorsqu'il s'agit des rôles canoniques d'une situation de violence : les bourreaux qui perdent subitement leur forces et se mettent à supplier leurs victimes ; des victimes qui ne veulent pas mourir et qui reviennent hanter leurs bourreaux ; les femmes réputés faibles s'organisent pour reprendre le pouvoir sur les hommes ; sans oublier « les rabaissements grotesques » des hauts dignitaires et responsables politiques.

⁵⁶⁶ HUTCHEON, L. (1978). « Ironie et parodie » : stratégies et structures. p. 468.

Anny Wynchank énumère divers aspects du carnavalesque dans *La vie et demie*. Elle parle de la profusion des personnages, de la profanation en passant et d'interminables énumérations. La critique essaie de démontrer dans son article les stratégies d'écriture que Sony Labou Tansi met en place pour déjouer la censure. Mais malgré la rigueur qu'elle met à trouver les transpositions carnavalesques, elle reste parfois loin de l'essence même de cette écriture : le travestissement « dialogique », la dissonance, le polyphonique. Dans certains exemples qu'elle donne, il n'y a pas là l'ombre d'un double discours ou d'une parodie. Nous pouvons citer l'énumération des différentes feuilles médicinales de la forêt par Kapahacheu que la critique rapproche de l'art de l'apothicaire bonimenteur et des paroles charlatanesques sur les places publiques.⁵⁶⁷ Ainsi Anny Wynchank qui a raison de parler de stratégie concernant Sony ne semble pas rentrer véritablement dans la dimension du carnaval. Ceci revient à dire qu'extérieurement certains procédés qu'emploie l'auteur peuvent ressembler au carnavalesque sans l'être dans les faits, rendant difficile une identification précise de ce mécanisme d'écriture. Aussi devons-nous recourir à l'ironie pour différencier ce qui est de l'ordre du carnavalesque et d'autres types d'effet qui s'y rapprochent. C'est presque un lieu commun de dire aujourd'hui que l'œuvre entière de Sony dénonce les pouvoirs autocratiques et s'attaque à des politiques ubuesques et cannibales au moyen de l'ironie. Cependant, cette affirmation, aussi juste soit-elle, ne saurait nous priver de s'intéresser à la manière dont les procédés ironiques sont mis en œuvre. Dans cette vision pragmatique, le premier exercice consisterait à déterminer sur quoi se pose le discours ironique avant d'en expliquer la mécanique.

Sans grande surprise, il ressort de la lecture des deux romans que le langage de l'ironie s'applique essentiellement au pouvoir de manière assez large, impliquant ses insignes, ses détenteurs et dans une certaine mesure son langage. Nous avons vu par exemple que le langage de la propagande était constamment double voir trouble et qu'il laissait entrevoir des réalités que les guides occultaient avec un succès tout relatif.

Mais c'est dans le travestissement que l'ironie se remarque le plus chez Sony. *La vie et demie* qui est une fable politique permet de mieux l'observer. Tous les caractères grotesques (le monstrueux, le laid, l'attrait du bas, le manger et le boire) se retrouvent exclusivement dans les gens de pouvoir. C'est assez révélateur en effet que sur l'ensemble des deux romans, mis à

⁵⁶⁷ WYNCHANK, A. (2003). La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La vie et demie*: le carnavalesque. Dans D. GERARD LEZOU, & P. N'DA, *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps* (pp. 83-95). Limoges: Pulim. p. 90.

part les véritables moments de fêtes dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'acte de manger ne s'évoque que dans une certaine proximité avec le pouvoir. Nous pouvons énumérer les longs repas des guides dans la mythique salle à manger et le non moins mythique couteau de table, l'alimentation de Patatra, faite de « viande sauvage qui sortait des parcs du guide, la viande nature, où l'on mangeait un peu de forêt, qui sentait la boue, les couleuvres, les lianes » (p. 130 ; les méthodes de tortures des Forces Spécial (qui forçaient leurs victimes à manger toute sorte de choses improbable) et aussi par les magasins gouvernementaux qui se succèdent sur décret "excellentiel". A la suite des morts inexplicables parmi les hauts dignitaires, le guide fait remplacer les Quatre saisons, par le Manguistra, réservé « aux membres du gouvernement, aux élus du peuple, et aux hauts cadres de l'armée et de la police... » (Vdm, p. 66, je souligne).

Dans la même veine, on ne saurait omettre les exploits de Jean-Sans-Cœur qui dans ses boîtes de nuit offrait divers spectacles centrés sur le manger et le boire. Lorsque lui-même dans une salle appelée Payadizo [paradis] n'exposait pas son extraordinaire « capacité de boire comme dix tonneaux et de rire et manger comme cinquante personnes » (p. 154), il organisait des concours de bouffe auxquels participaient ses frères qui disputaient invariablement une finale qui se soldait par un match nul entre « Jean Gueulard et Jean Fantastique. » D'ailleurs cette séquence du concours peut être mise en relation avec une autre dans *Les sept solitudes* pour illustrer le renversement carnavalesque. Dans le deuxième roman, ce ne sont pas des détenteurs de pouvoir qui participent au concours mais des hommes ordinaires à l'invitation de la femme de bronze. A l'inverse de ce qui se passe dans les boîtes privées de Jean-Sans-Cœur, ici il ne peut s'agir que d'une parodie tant le concours a lieu au cours de ce qui a tout l'air d'un carnaval. Tous les ingrédients sont présents : les foules, la place publique, la beuverie, l'insouciance, la musique, la danse, la cacophonie joyeuse, le spectaculaire, et aussi cette espèce d'intronisation de la maîtresse de cérémonie, Estina Bronzario :

la grande masse attendait la cérémonie du jet d'opprobre et les beuveries populaires qui allaient s'en suivre [après la finale de bouffe]. Tout le monde avait la gorge allumée par les parfums qu'exhalaient les jus de fer, les sauces, les grillades et les méchouis dorés. Les invités formaient neuf cercles autour de la tribune où trônaient Estina Bronzario, Fartamio Andra, Anna Maria, etc. (p. 118)

C'est au milieu de cette euphorie, presque une cacophonie, que l'on assiste à la révélation de ce qui est ordinairement masqué. Devant la partie de bouffe qui oppose la Côte aux gens de Nsanga-Norda, la narratrice avoue les tous les ressentiments que les habitants de Valencia

taisaient au sujet de la Capitale : « nous venions de sortir nos petites passions obscures que nous avons coutume de rentrer dans d'autres circonstances. » (p. 117) Les circonstances carnavalesques permettent également à Estina Bronzario de prononcer à l'encontre de Nertez Coma des paroles proprement imprononçables, elle révèle au grand jour, ce que tout le monde savait et que personne n'osait dire. C'est donc un pur moment de carnaval qui parodie ou détourne des réalités courantes notamment celles qui sont liées au manger et au boire, caractéristiques des puissants.

Le travestissement, ou pour reprendre l'expression de Kristeva, la « permutation signifiante »,⁵⁶⁸ ne concerne pas uniquement la politique mais bien tous les types de pouvoir. Le religieux n'est pas en reste parce qu'il réactive le motif de la manducation. On le peut le voir chez le père Bona qui a mangé le foie du boucher, mais surtout dans les déboires du Révérend Père Wang. Il y a tout particulièrement à travers une scène des plus cocasses qui se déroule alors que le prélat est à table. Au cours de ce repas, une sauce pimentée arrive accidentellement sur visage du R.P. Wang et en voulant l'aider à s'en débarrasser, le boy, dans la précipitation, confond le bidon de pétrole avec le bidon d'eau. Cette méprise aggrave les souffrances du pauvre prêtre qui entre dans une colère destructrice, tant est si bien que lorsqu'on lui a apporté l'eau, « le R.P. Wang avait abattu toute la salle à manger. » (p. 110) Utilisant des ressorts comiques de la farce qu'il intègre dans le roman, l'auteur joue du transgenre comme élément du carnavalesque. Dans ce dispositif théâtral composé d'une succession fluide et répétitive de maladroites et de quiproquos qui contrastent avec le sérieux et l'engagement des personnages, l'ironie se joue à deux niveaux : d'abord sur ce transfert du théâtre vers le roman sans pour autant que ce langage source ne disparaisse dans le texte d'arrivée et ensuite par le dérapage intégral que la situation engendre. Au repas paisible accompagné au piano, succède des « chapelets de jurons » et d'insultes sur les pygmées ; l'ordre initial est remplacé par le chaos total et la destruction de la cuisine.

Dans *Les sept solitudes*, c'est le pouvoir judiciaire qui est théâtralisé, parodié. L'arrivée de la police après des années d'attente rejoue, à quelques nuances près, l'entrée de la troupe de Sarngata Nola dans la ville de Valancia. Déjà la confusion débutait lors de la venue du comédien pour qui le maire et tous les habitants avaient, à leur grand regret, déterré les ossements d'Estina Benta et reconstitué tous les crimes. Ainsi l'arrivée de la police se voit

⁵⁶⁸ KRISTEVA, J. *Le texte du roman*. p. 162.

comme une parodie de celle de Sarngata Nola. Comme la troupe, cette délégation est composée de quatre-vingt-treize membres (p. 59) dont le comportement est des plus inhabituels. Ils n'ont pas les insignes officiels, l'hymne national et la tenue, remplacés par le *Magnificat*, le même chant qu'avaient entonné les valanciens à l'approche de Sarngata Nola, et les par couleurs de la Côte :

ils étaient quatre-vingt-treize au total. Nous ne comprenions pas pourquoi ils chantaient le *Magnificat* au lieu de l'hymne national ou de l'air de Nsanga-Norda. Nous ne comprenions pas non plus pourquoi, au lieu de l'uniforme officiel, ils arboraient la grande robe de la Côte, capuchonnée de l'étoile de Nsanga-norda et, sur l'épaule gauche, le chaperon de velours pourpre. (S.S. p. 161)

Le travestissement est à plusieurs niveaux ; il affecte non seulement la fonction du pouvoir mais également ses aspects extérieurs. La police venue de Nsanga Norda s'est littéralement déguisée dans les couleurs de la Côte. Il y a sans doute dans leur intention, une volonté de s'en moquer et de traduire l'irrespect envers la Côte, selon les instructions des autorités qui font alors usage du rire, ce même rire transgressif et ironique des valanciens à l'encontre des autorités.

En effet, tout se concrétise très vite avec un procès public qui s'avère être une grande farce. L'indépendance de la cour éclate au grand jour. Les juges ne sont que des pantins à la solde du lointain pouvoir de Nsanga-Norda. Ils n'ont pas la moindre « compétence de revoir ce que les autorités avaient vu » (p. 165) et appliquent tout à la lettre. Le savoir-faire, le sérieux apparents de la délégation policière tranchent paradoxalement avec le grotesque de l'instruction. En effet, ils font tous montre d'une grande minutie dans l'analyse des éléments du dossier : le médecin officiel Artanzo Paolo confirme ce qui n'était que soupçon et rumeur, le père Bona a bien mangé le foie d'Elmano Zola en lieu et place d'un foie de vache. Le chef de police et le juge font également preuve de grande compétence. Le premier malgré son état d'ébriété, va débusquer, les incohérences dans les photos de la défunte. Il ordonne aussitôt l'arrestation du photographe pour avoir tenté d'entraver la justice en trafiquant les images. Et quant au second, il conduit l'interrogatoire avec beaucoup de tact et de patience, il n'abandonne pas et revient chaque fois à la charge en en dépit du psittacisme et des provocations ouvertes du prévenu (le perroquet de Lorsa Lopez) ; il lui parle avec déférence et considération, le vouvoie, le nomme "camarade" comme nous pouvons le lire dans l'extrait suivant :

à toutes les questions, le perroquet ne répondait qu'une chose : « des poux, elle a donné des poux. »
- Camarade perroquet, essayez d'avoir un peu d'imagination. Qui vous dit que ces poux ne

venaient pas de Lorsa Lopez ? Demanda le juge général de Nsanga-Norda.

- Qu'est-ce qu'il est idiot ! s'exclama le perroquet.

Le juge frappa un grand coup sur la table. Ses yeux devinrent rouges de colère. La parole s'étouffa dans sa gorge étreinte par la haine et la furie. Il se leva de son siège, marcha longuement pour essayer de rentrer sa colère. Il demanda aux cuisiniers de la cour de lui apporter un café. Le café ne vint pas vite. Le juge s'approcha du perroquet et, histoire d'attendre le café, il posa une autre question :

- A votre avis, qui aurait donné les poux à Mme Lorsa Lopez ?

Le perroquet rit un grand rire qui nous étonna tous. Il chanta l'hymne des Sept Solitudes composé par Lorsa Lopez... (p. 167-8)

Jusqu'à la dernière impertinence du perroquet, les assises semblent se dérouler dans le strict respect des conventions, comme s'il s'agissait d'un fait ordinaire. Nous sommes en réalité là dans un cas de subversion carnavalesque, la justice se discrédite et se rabaisse.

Une lecture de chaque trait du travestissement bakhtinien aboutirait au même résultat. La connivence entre le pouvoir et la sexualité prise comme prédation a déjà été démontrée. Chaïdana est convaincue qu'en ville, elle trouvera une place, parmi celles réservées aux belles « dans les champagnes, dans les danses, dans les rues, dans les lits, toute la bonne place qui revient aux femmes dans un pays où les hommes sont des cailloux. » (*Vdm*, p. 97) Ce sont spécialement les hommes de pouvoir qui sont mis en causes dans ce passage dont le début fait directement référence à la haute société, politicienne. Le champagne est la boisson qui le symbolise, il est puisque le principal breuvage et le guide en particulier, ne boit que cela.

Tous ces exemples montrent, chacun à sa manière, les différentes formes de travestissement qui caractérisent l'œuvre de Sony Labou Tansi. Nous disons travestissement puisque on retrouve des éléments de « disconvenance » et de « discordance »⁵⁶⁹ propres au burlesque. Ce mélange incongru du haut (le pouvoir, le degré de responsabilité) et du bas (l'attrait pour l'organique le plus vil, le boire, le manger et le sexuel), les incohérences entre la messe (service religieux, moment de sainteté) et la messe du R.P. Wang qui est un chapelet d'injures ou encore, pour finir, le gouffre totalement antinomique entre la compétence juridique de la police et l'usage qu'ils en font, invitent non pas à récuser l'autorité ainsi que cela pourrait le laisser croire mais à poser un regard critique sur son fonctionnement, ses méthodes, ses moyens, etc.

En choisissant ce procédé carnavalesque par lequel le pouvoir reste visible malgré tout, l'auteur cherche à attirer l'attention du lecteur sur son caractère noble tout en insistant

⁵⁶⁹ GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil. p. 193.

sur les dérives qu'il peut entraîner, il opère cette « subversion par le bas »⁵⁷⁰ dont parle le critique congolais Boniface Mongo-Mboussa. L'esthétique qu'emploie Sony Labou Tansi épouse son propre engagement politique et idéologique qui consiste à battre en brèche un pouvoir qui ignore ses propres limites. Le carnavalesque sert alors de point d'ancrage pour représenter tous les excès de "viande", de sexe et de pouvoir mais également pour relever le monstrueux. Ces éléments symbolisent donc chez Sony, la contre valeur du pouvoir. Ce sont ceux-là qui disparaissent en premier de la République sécessionniste du Darmellia. Il semble en effet que l'auteur ait représenté avec les Chaïdanisés le modèle d'organisation auquel il croit, une nouvelle éthique du pouvoir, en tout point différente de celui des guides. Là où les autorités de Yourma ont tendance à s'étaler de manière disproportionnée, celles du Darmélia s'imposent une retenue. Nous pouvons en juger par l'attitude de Jean Canon qui est ici bien significative. Lors de son arrivée à la tête de l'armée darmellienne, il décide d'arrêter l'escalade des titres et des pouvoirs et limite donc la pyramide au grade de Sergent. Son acte est à la fois politique mais aussi morale, parce qu'il espère par cette barrière, freiner les appétits du pouvoir et éviter tout débordement :

en fait, Jean Canon avait décidé, dès son retour des études, que l'armée darmellienne n'aurait pas un grade supérieur à celui de Sergent. Il disait que les colonels, les généraux et les maréchaux n'étaient que des soldats en titre qui s'engraissaient, se battaient autour des jeunes filles et des vins mousseux, qui construisaient des villas, qui se vautraient dans la viande la plus inhumaine et, quand la puissance étrangère qui fournissait les guides en avait décidé, ils prenaient le pouvoir et choisissaient un nom de règne ; alors ils ouvraient des comptes écoeurant dans les banques de la puissance étrangère qui fournissaient les guides. De temps en temps, ils « perruchotaient » des versets établis par leur ancêtres en discours inaugural de ceci ou cela. (*Vdm*, p. 175)

Ces propos entrent en résonance avec la réflexion de son frère sur la conduite des affaires publiques et sur l'interaction entre le peuple et le pouvoir. Jean Coriace, désigné comme chef du Darmellia avec Calcaire, décide d'interagir avec le peuple par le dialogue et non par la force et l'obéissance, comme il a prévalu dans la république mère et rivale. Les dirigeants ne sont plus en position de ceux à qui on fait plaisir, comme le dit le dicton (p. 119) mais ceux qui engagent un dialogue constructif avec le peuple, pratiquent une pédagogie et recherchent l'adhésion et l'intercompréhension :

la discipline est la force des armées mais elle n'est pas forcément la force des peuples. Parce qu'un peuple sait comprendre mais ne sait pas obéir. Parce que l'homme est fait pour comprendre et non pour obéir. Ce besoin de dialogue, je dirai le droit au dialogue, est inscrit dans toute matière pensante. Seule la matière obéit aveuglement aux lois de la nature. (p. 175)

Procédé subversif de premier plan, le carnavalesque, par le rire qu'il peut provoquer

⁵⁷⁰ MONGO-MBOUSSA, B. (1999). « Sony et l'écriture du corps: la subversion par le bas. » *Africultures* n° 19. *Le corps africain*.

ou par ses multiples effets de grossissement permet à l'auteur de mettre en œuvre une écriture aux accents politiques mais qui n'arrête pas pour autant à accorder une certaine primauté à la forme. En fait, en parodiant, en jouant sur le grotesque, il dénonce tout en faisant montre d'une virtuosité dans la création. Cet équilibre entre une exigence formelle et l'engagement se poursuit aussi à travers le réalisme magique, second aspect de l'esthétique de Sony Labou Tansi.

Le « réalisme magique » pour résister à la tyrannie.

Comme pour le carnivalesque, les aspects du réalisme magique sont parfois difficiles à discerner. En dépit du succès critique de cette notion, il subsiste encore des zones d'ombres, des zones de friction entre le réalisme magique et le merveilleux, le fantastique, le paranormal, etc. Les termes merveilleux et magique induisent des différences géographiques et idéologiques qui se télescopent sans vraiment s'éclairer. En outre, il y a des rapprochements constants entre "réalisme magique" et un certain nombre de concepts en vogue comme "postmodernisme" ou, plus spécifiquement pour les anciennes colonies, le postcolonial.⁵⁷¹ La modification qu'induit le réalisme magique dans le paysage littéraire mondial est, selon plusieurs analyses, en adéquation avec les nouvelles formes d'expressions artistiques axées sur l'hybride, le fragmentaire, le dissolu, voire la mondialisation elle-même. Avant le succès critique qu'il connaît actuellement l'expression, réalisme magique, était appliquée à une frange un peu marginale (donc méconnue) de la peinture post-impressionniste. Ainsi que nous l'apprend Daniel-Henri Pageaux dans la préface qu'il donne au livre de Charles Scheel, Franz Roh a inventé le mot mais il

était surtout intéressé par le post-expressionnisme et il lui importait de se donner les moyens d'analyser la foisonnante production picturale des deux premières décennies de son siècle. Il avoue sans grande gêne dans sa préface qu'il a ajoutée la notion de "réalisme magique" après rédaction de l'essai et que le lecteur peut fort bien, s'il le souhaite, sauter les trente premières pages . . .⁵⁷²

C'est à la suite de la traduction du texte de Roh dans le monde hispanique que la mode du "realismo magico" commence à se faire connaître. D'abord dans les cercles littéraires et ensuite, de façon plus étendue, à une activité de création. Mais c'est avec Alejo Carpentier [par ailleurs ami de Robert Desnos, cf. toujours Daniel-Henri Pageaux] qui le théorise pour la

⁵⁷¹ Voir Stephen Slemon « Magical realism as postcolonial discourse » en Ligne [http://cinema2.arts.ubc.ca/unit_s/canlit/pdfs/articles/canlit116-Magic\(Slemon\).pdf](http://cinema2.arts.ubc.ca/unit_s/canlit/pdfs/articles/canlit116-Magic(Slemon).pdf)

⁵⁷² SCHEEL, C. W. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques*. Paris: L'Harmattan. p. 7.

littérature. Il faut mentionner que l'écrivain cubain ne reprend pas ce terme même mais crée le "real maravilloso" traduit en français par « réalisme merveilleux » légèrement différent du premier. Le succès international des auteurs latino-américains, antillais et caribéens qui se réclament de ce courant, a fini par lui donner la stature que nous lui connaissons, devenant même au fil des années, la marque de l'internationalisation de la littérature. Une des conséquences de ce succès est la diversification dans la teneur et dans les formes de ce « réalisme magique » selon les diverses origines des auteurs. Anciennement localisé en Amérique latine et dans la Caraïbe, puis élargit au Sud, elle semble avoir conquis le « Tout-Monde » tant est si bien que sa définition reste encore un peu incertaine et les points de vue des critiques sont parfois très divergents.⁵⁷³

Remarquons pour commencer que le réalisme magique n'est pas un phénomène global à l'échelle d'un livre, on ne peut pas dire d'un roman qu'il est réaliste magique comme on parlerait d'un livre réaliste, fantastique, d'anticipation ou policier. Il est de manière générale une réalité fragmentaire dont on peut voir des manifestations à travers des éléments épars, le plus souvent à l'intérieur d'un roman tout a fait réaliste. Comme le dit Jean-Pierre Durix, l'illusion réaliste persiste mais « elle est subvertie à intervalles réguliers par un traitement surprenant du temps, de l'espace et des personnages. »⁵⁷⁴ C'est là peut-être un point commun avec le carnavalesque qui se découvre lui aussi par des mises en textes spécifiques de situations ou de personnages.

Le "programme" de réalisme magique est contenu dans l'antinomie des deux mots qui le composent, dans cet oxymore qui mêle ce qui est réaliste, c'est-à-dire pouvant être éprouvé par le raisonnement et le surnaturel, le magique. Il procède de l'entrelacement entre le pur rationnel et le totalement inexplicé. Cependant, il nous semble qu'il vaudrait éviter une confusion que peut induire le deuxième mot du paradigme. Il y a une certaine tendance à considérer, surtout dans les textes africains, que le réalisme magique se rapporte à la magie, à la sorcellerie et autres pratiques occultes. Dans plusieurs romans, surtout ceux qui mettent en scène des dictateurs (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, *Le pleurer-rire*), donnent à voir des personnages qui s'adonnent à la divination, l'évocation des ancêtres ou autres exercice

⁵⁷³ Voir les différentes contributions qui discutent la notion du réalisme magique dans le numéro 25 du CENEL.

⁵⁷⁴ DURIX, J.-P. (1998). « Le réalisme magique: genre à part entière ou "auberge latino-américaine". » *Itinéraires & contacts de cultures. vol. 25, Le réalisme merveilleux*, pp. 9-18. p. 12. En page 17, il écrit aussi que « le terme "réalisme magique" possède peut-être une légitimité davantage pragmatique et historiquement datée que véritablement générique. »

convoquant le surnaturel. Tous ces éléments, tout en signalant par le caractère irréaliste, ne sont pas à considérer comme le réalisme magique. Ils seraient plutôt de l'ordre du merveilleux ou du fantastique. Il semble que n'appartiennent pas au réalisme magique toutes les manifestations irrationnelles qui peuvent d'une façon ou d'une autre, trouver une explication dans une pratique, ou une croyance donnée ; il n'y a pas de "truc" pour le réalisme magique mais une vérité crue, inexplicable certes, mais pas étrange. C'est l'anormalité qui s'insère, le plus "naturellement" possible dans une trame réaliste. Si dans un roman, un personnage se téléporte ou s'envole, se transforme en insecte, on pourrait avoir à faire, selon les cas, ou au réalisme magique ou encore à autre chose : le fantastique, la science-fiction, etc. Dans le premier cas il s'agit d'un comportement tout à fait normal qui n'est pas censé susciter de questionnement particulier ni chez les protagonistes, ni chez le lecteur. Par contre si l'on décèle dans cette façon de se mouvoir une technique mystérieuse, on ne serait plus sur le terrain du réalisme magique. L'on peut se référer à l'étude d'Amaryll Beatrice Chanady qui passe par le mode narratif pour mettre en lumière les spécificités du réalisme magique, face au mode fantastique qui lui est à la fois très proche et radicalement différent. Charles Scheel résumant dans son ouvrage la démonstration de l'auteure de *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* reconnaît que les deux modes ont en commun plusieurs traits transposables de l'un à l'autre mais qui permettent néanmoins de discriminer les deux :

l'aspect le plus intéressant de cette définition du mode fantastique en trois traits distinctifs, est le fait que ces traits sont utilisables également pour définir le mode du réalisme magique, avec cette différence essentielle –exprimée dans le sous-titre de l'étude –que, dans le deuxième critère, l'*antinomie* entre les codes du naturel et le surnaturel du texte, *irrésolue* dans le fantastique, est *résolue* dans le réalisme magique.⁵⁷⁵

En d'autres termes, comme nous allons le voir dans les romans de Sony Labou tansi, il n'y a pas de distance entre le surnaturel et le réel dans les romans réalistes magiques. Ils ne connaissent pas d'incongruités antinomiques. Cette résolution est alors un signe de tranquillité pour le lecteur vis-à-vis de l'anormal.

⁵⁷⁵ SCHEEL, C. W. (2005). *Réalisme magique*, p. 89. Il reprend notamment cette citation de Chanady qui nous intéresse particulièrement : « L'auteur d'un récit magico-réaliste [...] présente implicitement la vision irrationnelle du monde [contenue dans le récit] comme différence de la sienne, en situant l'histoire dans la réalité actuelle, en utilisant des tournures et un vocabulaire devant, et en montrant qu'il est au fait du raisonnement "logique" et de ma connaissance empirique. Le terme "magique" indique le fait que la perspective [surnaturelle] présentée explicitement par le texte, n'est pas acceptée dans la vision "édquée" du monde, propre à l'auteur implicite. »

Les deux romans que nous étudions comportent plusieurs éléments qui ne respectent pas les critères de la vraisemblance réaliste. En présentant des faits qui sortent de l'ordinaire, légèrement fantaisiste, les textes nous conduisent vers une nouvelle représentation du réel, dans laquelle les milites et les repères habituels sont pris en défaut. Au centre de ces éléments se trouve la mort qui agit (ou n'agit pas) de façon curieuse sur certains personnages. A côté de l'emblématique Martial qui refuse de mourir malgré les efforts et les moyens que le guide déploie pour le tuer, ou d'Estina Bronzario qui se déclare "prête à vivre" après sa mort, il y a tous ces gens que la mort elle-même ne veut pas recevoir. Le bébé monstre revient toujours à la maison de sa mère chaque fois que celle-ci tentait de le noyer ; les étudiants se transforment en homme de Martial et espèrent se faire tuer de cette mort qui donne « l'occasion de repasser dans la vie après la mort. » (Vdm, p. 87) Ce sont les mêmes étudiants qui dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* soutiennent sans faille quatre-vingt-deux jours de grève de la faim et de la parole, de sorte que

les autorités durent demander au septième bataillon d'infanterie de faire les deux cent douze kilomètres qui séparent Valancia de Valtano afin de fusiller ces pauvres bougres que la mort refusait de tuer. (p. 19)

La mort n'est pas le moment de non-retour pour nombre de personnage de Sony Labou Tansi. Estina Benta restent encore à crier dans la ville et implorer l'aide des habitants de Valancia face aux attaques de son homme. Le boucher qui a été tué quarante ans auparavant, reste frais comme s'il « n'avait été tué que la veille » (S.S, p. 164) et Layisho qui a vécu cent trente-trois ans dont quatre-vingt-huit en prison n'entre pas en putréfaction tout de suite après sa mort :

Layisho attendit quatre-vingt-huit ans [...] il mourut à l'âge de cent trente-trois ans et neuf mois. A sa mort, le guide Jean-Cœur-de-Père [...] attendit le début de la putréfaction pour faire enterrer le corps de Layisho au cimetière des maudits ainsi que le prévoient les textes. Le début de la putréfaction ne vint qu'un an et douze jours après la mort de Layisho. Le corps du vieillard resta frais comme celui d'un homme qui sort des bains. On attendit deux, trois, puis quatre jours, puis un an. (Vdm, p. 81)

La longévité fait également partie de ces étrangetés. Comme Layisho, la fille de Chaïdana vit plus d'un siècle. Quand elle fêtait ses cent vingt-neuf ans, Monsieur L'Abbé qui avait disparu, revient en parlant étrangement et disant avoir « dépassé le corps [et] dépassé la mort aussi. » (p. 171)

Non seulement les personnages ne meurent pas, mais aussi ils continuent à vivre normalement, emportant leurs blessures dans cette autre vie. Martial par exemple vieillit de plus en plus à chaque fois qu'il apparaît. Lui qui n'était qu'un triste vieillard blessé lorsqu'il donnait les sacs d'identités et de provisions à ses petits-enfants, (p. 87) revient, le soir du

mariage de Chaidana. La jeune femme reconnaît celui « dont les cheveux étaient passé du noir initial au Kaki. » (p. 124) Les apparitions du chef rebelle restent pourtant inexplicables ; les théories scientifiques de l'Institut national des affaires du guide concluaient à des « phénomènes sociopsychologiques. » L'éminent

professeur Forkansa prétendait que Martial avait tellement été aimé et admiré du petit peuple que son image gravée dans leur être profond provoquait des mirages chez ces pauvres gens. La radio nationale établissait savamment chaque matin, chaque midi et chaque soir que le prétendu retour de Martial n'était qu'une affabulation montée par les ennemis de la République. Les quatre journaux de la capitale épaulaient les ondes nationales. (p. 87)

Ce ne sont pas uniquement les personnages qui sont sous l'effet du « réalisme magique », les éléments de la nature aussi laissent entrevoir des mystères inexplicables par la science. Les femmes de Valancia se moquent de la naïveté des chercheurs qui veulent « expliquer le cri de la falaise avec leur fourches de Nsanga-Norda » et qui ignore que « l'énigme est la plus belle explication du monde. » (S.S. p. 51) Les terres de la côte semblent avoir une vie propre : les falaises poussent des cris, les rochers repoussent comme des arbres quand on les coupe, etc. La terre est si connectée à la vie de ses habitants qu'elle anticipe leurs malheurs et sonne l'heure de la révolte.

Même les éléments organiques paraissent autonomes, nous avons évoqué un corps qui se souvient, il faut ajouter également le sang vivant, qui parle et en impose aux hommes. La fille de Martial tente à plusieurs reprises de se débarrasser du sang de son père ; elle veut le lui rendre intact parce qu'il la pousse à la révolte et la révolution. Chaïdana aux-gros-Cheveux prétend vouloir aller prendre la ville parce que son sang le lui ordonne. C'est « écrit dans mon sang » (*Vdm*, p. 99) dit-elle à Kapahacheu qui ne comprend pas son flot de parole et ses intentions de faire la guerre :

j'inventerai une autre [guerre] dit-elle. Pas celle que ma mère avait perdue. Si je ne gagne pas, la Terre tombera. Ces choses me viennent comme si elles m'avaient habitée [sic] longtemps avant la naissance. Mon sang les crie. Va vaincre ! Sans penser. Car penser est défendu. Vaincre – respirer, le plus fortement du monde. (p. 100)

Ainsi, ce « liquide emmerdant » (p. 46) qui parle en nous, peut également aller surprendre les bourreaux dans leurs refuges. On peut le voir avec le sang de Layisho qui traverse toute la ville pour aller jusqu'à l'endroit où le Guide Jean-Cœur-de-Père va se recueillir, un endroit où il se sent suffisamment en sécurité pour s'adonner à ses rêveries. Lorsque le tyran

coupa de ses propres de ses propres mains la langue de de Layisho. Il y eut un petit ruisseau de sang qui coula de la cahute au jardin des Perles, traversa la forêt des Méditations jusqu'au lac des Ames simples, arriva au théâtre Pontinacra, et s'arrêta devant la galerie des Diamants, où le guide Jean-Cœur-de-Père venait souvent rêver. (p. 84)

Avec ce dernier exemple, nous voyons comment le réalisme magique aide les victimes à tenir tête à leurs oppresseurs. De toute évidence, les événements que l'on peut qualifier d'insolites ne se produisent que du Côté de ceux que nous avons identifié comme victimes. Ils ont lieu à Valancia ou dans la forêt, c'est à dire dans les espaces où les bourreaux n'ont pas accès, ou ne peuvent pas imposer leurs lois. Ils arrivent aux gens de Martial et à Estina Bronzario ainsi qu'à tous ceux qui s'illustrent dans la lutte pour la liberté. Tout ceci nous montre que chez l'écrivain congolais, le carnavalesque et le réalisme magique suivent la ligne de démarcation entre les bourreaux et les victimes. Aux premiers les rabaissements et les travestissements burlesques, aux seconds les aspects mystiques et inexplicables. Face au déchainement de la violence qui, comme nous l'avons vu, peut prendre plusieurs aspects physique, verbal ou psychologique, les traits du réalisme magique viennent faire contrepoint. Par les nouvelles configurations du réel qu'il apporte, le réalisme magique sert à proclamer d'autres voies possibles pour accéder à la liberté, tout en réduisant à néant les efforts que les tyrans fournissent pour l'étouffer. Il y a la survivance d'un idéal qui va au-delà du corps et de la mort.

Les répercussions idéologiques du réalisme magique permettent à l'écrivain de prendre le pas sur une réalité assommante qui pèse sur lui et sur son œuvre. Nous avons vu que les personnages écrivains ou écrivains sont tous pourchassés et qu'ils créent au péril de leur vie. Aussi, lier l'esthétique à l'engagement confère-t-il à l'écrivain une autre "responsabilité", celle de trouver dans les contraintes de différentes natures, le langage qui convient à la fois à sa liberté créatrice et qui comprend sa part d'inventivité (de virtuosité) mais qui puisse aussi prolonger une vision du monde, voire un combat éthique et faire ainsi du roman et de la littérature un acte global. Ses livres ouverts sur des mondes en conflits, sur des représentations multiples réclament tous le droit d'exister et de "nommer", de trouver un « autre centre du monde ».⁵⁷⁶ Cela se produit à travers un combat qui se veut autant idéologique, que poétique. Sur l'ensemble de son œuvre, l'écrivain Sony Labou Tansi a cherché à maintenir cet équilibre.

Par ailleurs, il est possible de déborder le cadre romanesque pour voir dans le réalisme magique, un appel général à l'altérité. Plusieurs chercheurs qui se sont intéressés⁵⁷⁷ à ce sujet en ont conclu que les écrivains du Sud voulaient en introduisant une nouvelle idée du réel, se démarquer de la conception occidentaliste et rationaliste de ce réel. A un second degré cette

⁵⁷⁶ Voir l'avertissement des Sept solitudes de Lorsa Lopez.

⁵⁷⁷ Voir notamment LEFUSTEC qui en cite plusieurs dans son article.

conception peut se vérifier notamment lorsqu'on voit les nombreux rapprochements entre le pouvoir et l'occident. Dans *La vie et demie*, Martial et tous ceux qui reprennent son combat sont en lutte contre les guides mais aussi contre « la puissance étrangère qui les fournit. » ; et à Valancia, Fartamio Andra dit des « blancs qu'ils sont presque aussi niais que les gens de Nsanga-Norda, comme eux, ils descendent du singe. » (p. 51)

La circularité de la parole comme recherche d'un nouveau langage chez Kossi Efoui.

Après cette esthétique dialectique de Sony Labou Tansi, passons à présent à Kossi Efoui qui lui, nous montre un autre type d'engagement. L'auteur d'origine togolaise, avons-nous vu, est convaincu d'une défaillance radicale du langage en situation de violence. Celle-ci le neutralise dans un lourd silence et ce dernier permet à son tour de neutraliser la violence. Cette relation circulaire est au centre de la réflexion (et l'engagement) esthétique de Kossi Efoui. Comme nous n'avons cessé de le relever dans les romans et les pièces de théâtre, on ne parle mieux contre la violence qu'à travers les silences qu'elle impose. Le silence est chez l'écrivain non seulement le manque de paroles et de mots, c'est-à-dire l'absence de tout langage, mais aussi toutes paroles trafiquées, truquées, recomposées. Le paradoxal « parler pour ne rien dire » auquel la pragmatique du langage nous a habitué devient alors un acte significatif pour l'écrivain qui cherche à ce que son langage et tout son travail parvienne à mimer un silence tout en le déviant de sa cible. Autrement dit, le silence de Kossi Efoui se veut être avant tout, un instant d'évasion, un rendez-vous avec l'ailleurs. Il est également une fenêtre ouverte vers l'exploration de nouvelles formes de langage qui neutralisent à la fois la situation de la violence mais également les mots qui servent à parler de cette violence.

Rappelons ici ce que nous avons déjà observé : il y a chez Efoui nombre de personnages qui renoncent au langage après avoir été victimes ou témoins de violence (l'emblématique père silencieux dans *La fabrique de cérémonies* et dans *L'ombre des choses à venir*, Ikko qui s'invente une nouvelle langue ; mais également Mère Maïs qui parle la langue des oiseaux, etc.) L'écriture romanesque représente donc pour l'auteur, la mise en exergue de cette suspension de parole ou plus exactement comme l'explicitation de la parole en attente. En effet, le non achèvement que l'on rencontre constamment dans l'œuvre de Kossi Efoui reproduit le difficile travail d'un discours lent, laborieux voir, dans certains cas, inexistant. La littérature de Kossi Efoui est donc la traduction de ces mots qui manquent, elle

se situe, par sa fabrication même, du « coté de ceux qui déplorent » et force est de constater que bien souvent ils n'ont pas voix, alors l'auteur doit « gratter ». Il reconnaît lui-même que « l'écriture est inséparable de gratter, »⁵⁷⁸ c'est-à-dire mouvement d'aller-retour, de redite, et de répétition. On peut opérer ici un rapprochement avec le fragmentaire de Maurice Blanchot qui se caractérise lui aussi par la réitération. Dans un texte sur le fragmentaire à l'œuvre chez Blanchot, Eric Hoppenot souligne la constante association que l'écrivain et critique fait entre sa pratique du fragmentaire et le ressassement, il cite un passage qui peut être in extenso être rapporté à l'œuvre même de Kossi Efoui :

le choix délibéré du fragment n'est pas un retrait sceptique, le renoncement fatigué à une saisie complète (il pourrait l'être), mais une méthode patiente-impatiente, mobile-immobile de recherche, et aussi l'affirmation que le sens, l'intégralité du sens ne saurait être immédiatement en nous et en ce que nous écrivons, mais qu'elle est encore à venir et que, questionnant le sens, nous ne le saisissons que comme devenir et avenir de question ; cela signifie, enfin, qu'il faut se répéter. Toute parole de fragment, toute réflexion fragmentaire exigent cela : une réitération et une pluralité infinies ”⁵⁷⁹

Ainsi, ce qui peut sembler n'être qu'une prouesse technique de la part d'un écrivain peut d'un autre point de vue s'avérer être, un montage pour attirer l'attention sur l'exorcisation de la violence et ses effets. L'écriture itérative, voire anaphorique permet déjà à l'auteur de cerner la violence et d'en mettre en évidence toutes les facettes. En s'aidant de la valeur argumentative des procédés de l'insistance (répétition, anaphore, etc.) le texte cherche à faire prendre conscience d'une réalité offusquée et ignorée. Cette part cachée d'un réel que l'on présente lisse et apaisé, ce fragment relégué est faite de violence sourde.

Nous avons précédemment, à travers quelques exemples de situations de violence prises dans différents romans de Kossi Efoui que chacune d'elle connaissait au moins une réécriture, avec un nouveau point de vue ; l'on a croisé des personnages qui racontaient à chaque fois des événements similaires : le compagnon de fuite du narrateur dans la *Polka* revient sans cesse sur ses départs successifs. On peut remarquer l'invariabilité du ton et même des événements eux-mêmes :

pas une fois le scénario n'a varié. Je suis déjà parti au moins trois à sept fois. La première fois de ma ville natale. La deuxième fois du village de ma mère. La troisième fois je ne sais plus. Il ne faut pas se leurrer. Ils vont venir jusqu'ici. Ils resteront un temps autour du camp, puis certains vont enlever leur masque pour se promener en plein jour... Et dans la foulée ils se mettront à égorger. (*Polka*, p. 75)

Par son caractère obsessionnel, la répétition dit les tracas des personnages et de

⁵⁷⁸ EFOUI, K. (2002, Juillet-septembre). La mise à jour. p. 7.

⁵⁷⁹ Voir HOPPENOT, E. (2002). « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “ le temps de l'absence de temps ”. » Dans R. RIPOLL, *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*. Perpignan: Editions Universitaires de Perpignan.

l'auteur face aux formes très élaborées de violence qui imposent le silence. La tragédie des êtres se joue alors dans cette difficulté de verbaliser librement. On est aux prises avec une parole qui ne peut avancer, même lorsqu'elle est permise. Le talk-show de la réconciliation se tourne également sur lui-même, en attendant l'apparition du Général Tapioka. La tourmente sert à dénoncer, l'enfermement et le climat d'oppression.

Ce qui frappe lorsque Kossi Efoui raconte la violence, ce n'est finalement pas l'ampleur de la cruauté des événements qui sont narrés, puisque l'auteur semble ne pas vouloir niveler les violences ; mais ce qui importe pour lui, c'est la capacité de l'écriture à transmettre la douleur ressentie par la victime. C'est elle que l'on doit opposer au bourreau.

Dans un entretien avec lui, Kossi Efoui fait part d'un témoignage en ces termes

il [le témoin] m'a raconté une histoire terrible, d'une mère dont le courage est allé très loin. J'écoutais son histoire avec tout le ventre qui me demandait de fuir et de tout abandonner ; l'histoire était courte, elle tenait en quelques lignes, mais elle ne voulait pas terminer. J'en ai attendu la fin longtemps, même après sa narration. Pour moi écrivain, ce qui importe en fin de compte ce n'est plus l'histoire, c'est ce temps-là nécessaire à la dire et le temps nécessaire à l'écouter. Face à la violence, les mots sont toujours lents, et presque toujours traitres, alors il faut les inspecter.⁵⁸⁰

L'inspection se fait par la redite, et aussi par un médium qui appelle toujours au doute et à la circonspection, la marionnette. Plus haut dans le texte nous avons parlé de l'écriture marionnettique de Kossi Efoui. Elle prolonge admirablement le ressassement et le fragmentaire. Elle est une articulation idéale entre ces deux traits esthétiques. En étant à la fois une déviation du regard et une manipulation de la parole, elle reproduit un dédoublement d'instance et une circularité du langage.

Tout dans le roman est perçu par le prisme de la duplicité, de la multiplication et la marionnette devient cet ailleurs qui permet au langage de s'assumer en tant qu'élément de fourberie, l'espace où les « mots disent et ne disent pas ». Loin d'incarner une neutralité, ou un artifice technique, cette posture se trouve être un sauf-conduit hors de la violence et de la dangerosité. C'est également pour l'écrivain, le meilleur moyen pour être au plus près des victimes, de faire partager leurs effrois et les formes de résistance qu'elles opposent à la tyrannie. Même si elle est bien souvent dérisoire, à l'instar de la « folie conjuratoire », le carnaval de St-Dallas qui est censé, comme un fétiche, repousser l'avancée des événements :

tous sentent confusément ce que cette nouvelle de sous-région de poudrière a de menaçant pour la rumba, les amours et le carnaval folie qui est tout proche. Nous avons pourtant continué les préparatifs durant toute la semaine, le regard épiait l'écran de télévision pour nous assurer qu'aucun événement ne saurait usurper la place que le carnaval s'est choisi dans le temps. Le carnaval est inéluctable, chacun sait. Chacun entretient la croyance que son arrivée serait de bon

⁵⁸⁰ Entretien avec Kossi Efoui, le 23 novembre 2012 à Paris.

augure, le signe d'une victoire sur l'avancée prédite des évènements. (*Polka*, p. 51)

Il n'empêche qu'elle traduit bien l'enfermement obsessionnel des personnages tournés vers eux-mêmes, tentant de trouver dans leur propre intimité des moments d'apaisement face à une réalité en tourmente. Enfin de compte, ce « ressassement » éfouien, à l'intérieur d'un roman ou d'un roman à un autre, recèle une valeur non seulement esthétique mais aussi éthique. Ces relations intratextuelles de Kossi Efoui sont une poétique à part entière, nous fait prendre conscience de la valeur de l'intertexte dans la mise en place d'une esthétique d'engagement.

Les voies intertextuelles pour dévier la confrontation

Depuis que la notion d'intertextualité a fait son entrée dans les études littéraires dans les années soixante, elle est devenue quasiment incontournable. Objet délicat à manier à cause de la difficulté des critiques à délimiter les zones lesquelles les textes se rejoignent. Originellement définie par Kristeva comme une opération d'absorption et de transformation d'un texte par un autre, l'intertextualité est très vite devenue, ce qui permettait de lier formellement un texte à un autre sans véritablement prendre en compte la part de transformation, c'est-à-dire le travail que le texte d'arrivée effectue sur le texte antérieur. D'opération poétique, elle est apparue n'être qu'une simple inscription dans le discours, un travail, parfois superflu de citation et de reprise.⁵⁸¹ Les théoriciens de la réception reviennent sur cette notion et lui redonnent sa valeur poétique. Nous nous appesantirons principalement sur les études de Michaël Riffaterre dont les observations sur les agrammaticalités dans le texte littéraire s'avèrent d'une grande pertinence ici.

La critique de la réception commence par affirmer et soutenir que le lecteur joue un rôle déterminant dans la mise en place de l'intertextualité et Michael Riffaterre propose judicieusement de différencier l'intertextualité de l'intertexte. La première est définie comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'on précédée ou suivie »⁵⁸² et le second, l'ensemble de ces autres œuvres. C'est au début d'un article sur les

⁵⁸¹ Il y a des romanciers qui multiplient dans leurs œuvres des références, le plus souvent des titres d'œuvres antérieurs ; Dans *Verre cassé* par exemple, Alain Mabanckou se plait à mentionner dans plusieurs énumérations les auteurs, les personnages littéraires et historiques, etc. Cet exercice qui se confond parfois à l'intertextualité, peut s'avérer n'être au mieux, qu'une allusion littéraire.

⁵⁸² RIFFATERRE, M. (1980). La trace de l'intertexte. *La pensée*, pp. 4-18. p. 4.

« traces de l'intertexte » que le critique place cette mise au point qui lui permet par la suite de considérer que

la perception de ces rapport est donc une des composante fondamentale de la littéralité d'une œuvre, car cette littéralité tien à la double fonction, cognitive et esthétique du texte. Or la fonction esthétique dépend, dans une large mesure, de la possibilité d'intégrer l'œuvre à une tradition, ou à un genre, d'y reconnaître des formes déjà vues ailleurs.⁵⁸³

Pour Riffaterre, la reconnaissance peut avoir lieu de deux façons : soit de manière tout à fait fortuite, selon le degré de culture du lecteur qui retrouve dans le texte qui lui est proposé des fragments d'un texte antérieur, dont il a connaissance (la notion de bibliothèque du lecteur chez Eco), ou en se basant sur les invariants qui fondent la dimension esthétique de l'intertexte. En effet, il ne peut se contenter de tenir à un catalogue de référence, de citation, de thèmes, etc., ce que Riffaterre appelle « une intertextualité aléatoire » mais doit être abordé comme une « intertextualité obligatoire » définie de la manière suivante :

une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est à dire son décodage selon la double référence. Cette trace de l'intertexte prend toujours la forme d'une aberration à un ou plusieurs niveaux de l'acte de communication [...] toujours elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte.⁵⁸⁴

Certes ces deux formes d'intertexte cohabitent dans les romans et pour arriver à juger de la pertinence de la seconde, en tant qu'élément de littéralité, il convient de passer par la première pour s'orienter dans les choix intertextuels des auteurs et comprendre à quel degré se joue leur engagement contre la violence.

Il est clair que l'intertextualité riffaterrienne dépasse le cadre restrictif des transpositions de fragments textuels⁵⁸⁵ pour entrer dans une dynamique globale de transmission. Les trois traits définitoires⁵⁸⁶ de l'intertextualité, à savoir la déviation vers un intertexte, la latence de celui-ci et la catachrèse (ailleurs appelée agrammaticalité) à la base de la littéralité, garantissent non seulement la coprésence d'un texte dans un autre mais aussi le « transfert de signifiante entre deux œuvres. »⁵⁸⁷ Comme nous allons le voir chez Edem

⁵⁸³ Ibidem.

⁵⁸⁴ Ibidem, p. 5.

⁵⁸⁵ Dans une étude ultérieure, Michael Riffaterre reprend la distribution des niveaux intertextuels et réprecise la chose suivante : « l'intertextualité porte sur des rapports entre les textes, et non sur les rapports entre les composantes textuelles situées dans des textes différents » voir RIFFATERRE, M. (1997). Contraintes intertextuelles. Dans E. LE CALVEZ, & M.-C. CANOVA-GREEN, *Texte(s) et intertexte(s)* (pp. 35-54). Amsterdam: Rodopi. pp. 36-7.

⁵⁸⁶ Ibidem.

⁵⁸⁷ RIFFATERRE, M. *La trace*, p. 10.

Awumey et dans une moindre mesure chez Théo Ananissoh, la signifiante de l'esthétique comme engagement s'opère à travers un schéma précis de références intertextuelles. Dans ses romans, Edem Awumey fait référence à plusieurs auteurs, des écrivains pour la plupart mais usant également de l'intermédialité, il convoque des chanteurs, des cinéastes, des peintres. Le fait d'étendre son spectre d'intertextualité⁵⁸⁸ à d'autres disciplines artistiques n'est pas du tout anodin dans la mesure où l'auteur cherche en permanence à transférer vers d'autres œuvres des éléments indicibles. Pour revenir à l'intertextualité, il y a un élément qui nous fait rentrer directement dans le propos, c'est la découverte du livre ou de la littérature. Edem nous montre constamment des personnages qui côtoient d'autres auteurs. C'est le cas de Rose Lafayette qui découvre dans quelques romans africains un monde étrange, loin de ses rêves d'enfant :

les livres qu'elle découvrait plus tard au collègue et chez les bouquinistes du vieux port, histoires aux titres sombres, Chinua Achebe, *le monde s'effondre*, Mongo Beti, *Remember Ruben*, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, Alioum Fantouré, *le cercle des tropiques*, Ayi Kwei Armah, *l'âge d'or n'est pas pour demain...* (Rose, p. 47)

Ce motif de la recherche/ découverte du livre était déjà présent dans son premier roman. Le narrateur nous mène des étals des bouquinistes ambulants à la bibliothèque municipale, vieille bâtisse laissée à l'abandon. Cette manière d'évoquer les livres nous indique une orientation intertextuelle avec le roman *Port-Mélo*. Parmi les livres ou les auteurs dont il est question, nous avons « chez les bouquinistes ambulants [qui] proposent des œuvres de Cortázar, Camus, Makine et un poète afghan pendu par les hommes et le foulard. » Mais lui, le narrateur cherche « le livre de Sam Bello, le poète de la perte, le poète du port retrouvé un matin pendu haut et court devant les grilles du fumoir » (*Port-Mélo*, p. 28). Après avoir franchi le cap des bouquinistes, l'exploration se poursuit à l'intérieur de la bibliothèque. Il laisse

promener [son] regard sur les colonnes et les titres. Des titres variés : livres d'histoires, recueils de poésie oubliés dans les toiles d'araignée. Des classements insolites aussi, le roman de Tahar Djaout, *L'invention du désert* placé entre la Bible et le Coran, les *aventures de Sindbad le marin* et *L'espoir* de Malraux en trois tomes. Les trois tomes parce que les fils reliant le bouquin ayant cédé, il s'est retrouvé en trois morceaux, tous égaux. Une reliure toute neuve attire également l'attention, *l'Illiade et l'Odyssée* commentés par le Gommeur.

⁵⁸⁸ Cet aspect n'a pas échappé à Romuald Fonkoua qui observe que « Port-Mélo est aussi construit autour des souvenirs littéraires du jeune écrivain. Dès les premières lignes, l'œuvre peut être lue entre autres dans l'intertexte de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, de *L'Écart* de Mudimbe, des poèmes du Cubain Nicolas Guillén, des romans de Tierno Monémbo, ou des œuvres de ses compatriotes, Kossi Efoui (*La Fabrique de cérémonies*) et Sami Tchak (*Place des fêtes*). » Le roman entend entretenir un pont entre plusieurs générations d'écrivains autour de l'écriture de l'histoire. Voir la note de lecture de Port-Mélo dans numéro 160 de *Notre Librairie*, p. 55.

Arrêtons-nous un instant sur l'ensemble des œuvres qui sont ici évoquées. De prime abord, elles semblent ne répondre à aucune logique et cette évocation apparaît comme une suite de référence sans incidence particulière sur le texte, si ce n'est celle de correspondre à une description réaliste de la bibliothèque et des livres présentés.

Mais il faut aller au-delà de ce premier niveau. Une fois dépassé, on s'aperçoit que ces références ne sont pas superflues mais surtout qu'elles travaillent le texte en profondeur. Remarquons ce parallélisme qui se construit entre l'intérieur de la bibliothèque et l'extérieur. Le destin tragique du poète afghan, victime du fanatisme confessionnel et des interprétations que certains font des « écritures saintes », rappelle le destin brisé de Tahar Djaout,⁵⁸⁹ coincé entre la Bible et le Coran. Au dedans comme au dehors les quêtes ne changent pas, le narrateur ne trouve pas le recueil de Sam Bello sur les rayons de la bibliothèque. Et pour lier le tout, la situation des écrivains est équivalente dans le texte et l'intertexte. Les deux se nourrissent mutuellement si bien que *Manuel* sert de « connecteur »⁵⁹⁰ entre *Port-Mélo* et *L'espoir* de Malraux. Et c'est là une donnée qui a une importance capitale parce qu'elle permet de voir précisément comment les textes se compensent et surtout de voir quels éléments sont déviés vers l'intertexte.

On peut tisser et illustrer à l'envi les correspondances entre le Manuel d'Edem et son modèle chez Malraux. Relevons les accointances communistes (qui passent, dans *Port-Mélo*, par les figures de Guillén et Cuba) ; les distances que l'un et l'autre peuvent prendre par rapport à une autorité idéologique, politique ou religieuse : Chez Malraux, Manuel est un communiste qui ne se laisse pas entièrement phagocyter par le discours du parti et les directives soviétiques et chez Edem, c'est un prêtre qui sait choisir entre l'autorité de l'Église et sa propre recherche de la vérité. Lorsque dans son bref parcours de prêtre, son supérieur le curé choisit de fermer les yeux sur un massacre des miliciens sur la population, à l'intérieur même du temple, lorsqu'il préfère la « fermer » et corroborer une version officielle qui nie, après nettoyage des lieux, l'existence même de ce drame, Manuel décide à ce moment-là de s'en aller, de se libérer de son serment : « je me suis levé, je ne suis pas retourné dans ma chambre, j'ai laissé la soutane et le crucifix sur le dernier siège avant la sortie. » (*Port-Mélo*, p. 84) confie-t-il à Christopher Mélo à posteriori.

⁵⁸⁹ Tahar Djaout, poète, romancier et journaliste algérien assassiné le 02 juin 1993, très engagé pour la liberté d'expression et contre les mouvements extrémistes.

⁵⁹⁰ Pour Riffaterre, le connecteur est l'élément qui sert de pont entre un texte et son intertexte.

Le véritable liant entre les deux, c'est qu'ils sont tous les deux des figures d'engagements contre la tyrannie. L'intertextualité obligatoire autorise donc de rapprocher l'œuvre d'Edem du roman de Malraux avec tout ce que ce dernier représente non seulement dans l'histoire littéraire mais également mais aussi en terme d'engagement. En effet, Malraux publie son roman en pleine guerre civile en Espagne et tout le récit est une illustration de la bravoure d'une minorité d'homme qui tient tête à la dictature et au fascisme. La virulence de l'opposition que l'on peut voir dans l'intertexte malrucien vient à la rescousse de la discrétion des habitants du port. Ce silence face à l'oppression et aux mauvais traitements qu'ils subissent de la part de la milice, plonge le lecteur dans l'incompréhension – et constitue donc une agrammaticalité⁵⁹¹ – que l'intertexte vient résoudre.

Ainsi, en s'appuyant sur les soubassements de l'intertexte, l'écrivain affecte un détachement, un retrait d'une posture d'engagement pour s'adonner à un travail de transformation dont le résultat apporte au texte final des éléments du matériau transformé. Et au regard des possibilités quasiment illimitées qu'offre l'intertextualité, Edem ne se limite pas à Malraux. Son intertexte est aussi varié que peuvent être les références qu'il propose dans son œuvre. Une d'entre elles est particulièrement présente, le mythe d'Orphée que Mélo identifie par ailleurs aux « mythes de l'espoir. » (p. 133, je souligne)

Observons dès le départ une entorse, un contresens dans le roman d'arrivée. Contrairement au mythe originel, Orphée est, dans *Port-Mélo*, le maître des enfers. C'est le chef de la milice qui sévit dans le sans foi ni loi.⁵⁹² Il impose sa volonté dans tout le port avec ces quartiers judicieusement nommés "Enfers". Mélo nous donne les nombreuses raisons qui justifient cette appellation : la misère, le dénuement, l'abandon, le surpeuplement, bref, l'inhospitalité :

le quartier des enfers, espace grouillant de monde. Ses mouvements et ses bruits font corps avec celui des vagues, les odeurs d'égouts et d'ordures brillées avec le sel du large [...] Les enfers regroupent de vieux quartiers du port couchés sur un côté de la nationale 2. On dit les Enfers parce que les maisons hautes aux murs épais et aux entrées arquées ont abrité les premières familles de la côte, les pionniers bâtisseurs du Port. Les Enfers parce que les âmes des pionniers hantent les lieux. La plupart des maisons sont fermées et confiées à l'oubli » (p. 132-3)

Mais c'est au cœur même de cette inhospitalité que la danseuse lui donne rendez-vous avec la mission qu'ensemble, ils réécrivent le mythe à l'endroit : « je ne vois pas ce que j'irai chercher aux enfers. La danseuse m'y a donné rendez-vous. Le but : réécrire l'histoire à l'endroit, le mythe de l'espoir. » (p. 132)

⁵⁹¹ Nous nous permettons de sortir le mot d'une acception purement sémiotique et l'élargir à tout ce qui gêne le lecteur et qui lui fait pressentir qu'à cette difficulté correspond une solution.

⁵⁹² Voir plus haut, nous avons déjà relevé ce paradoxe (p. 224)

Le texte nous propose donc une contrefaçon du mythe d'Orphée et nous met en présence des personnages qui cherchent à sortir de cette supercherie, ce qui permettrait à tous les malheureux du port de retrouver l'espoir que leur confisque Orpheus et ses miliciens : « Orpheus Bambara et la milice réécrivent à l'envers l'histoire d'Eurydice et de son amant poète... » (p. 132).

Cette lutte et cet engagement pour la justice sont perdus d'avance. Mélo et son "double" Manuel n'y croient pas, ne pensent pas parvenir à changer le cours de l'histoire. Cependant, alors que le texte aboutit à cette conclusion fataliste, voire défaitiste, le travail de l'intertexte nous mène dans la direction opposée. En effet, la lecture intertextuelle, montre bien comment, le poète Manuel (peut-être Mélo aussi) réintègre son rôle d'Orphée.

Il y a d'abord le motif du carnet qui semble être doté d'une vie ; ainsi que nous l'avons remarqué, malgré sa disparition Manuel demeure présent dans le texte et son carnet poursuit le décompte et intègre de nouveaux noms. Ceci n'est pas sans rappeler le mythe initial dans lequel même après sa mort, Orphée continue à chanter. Mais les connivences orphiques proviennent sans doute aussi d'autres réécritures du mythe. Aborder un texte mythologique permet à l'auteur d'accroître considérablement son intertexte et ses interprétants. Edem ne se prive pas d'ailleurs d'évoquer dans son roman plusieurs autres tentatives de jouer ou déjouer l'histoire mythologique dans les cultures populaires (musique et cinéma), à travers ce qu'il nomme fort à propos, « la rengaine à la Orphée. » Il parle d'un film qui est projeté au cinéma d'un certain Ergo Mory, un réalisateur né dans la misère du port et qui s'y est enfui à ses vingt ans mais qui continue à braquer « depuis son exil ses jumelles sur le port ». (p. 104) Mais il revient également sur le très célèbre film de Marcel Camus dont les traces subsistent encore à travers les veilles affiches placardées à l'entrée de la salle de projection et dans les mémoires fragiles des anciens :

un film connu de mère Cori et de tous les vieux du Port : *Orfeu Negro*. Ça se passe au Brésil, je ne sais plus, Cori en parle vaguement, elle évoque les Blacks de Bahia et de Sao Paulo qui tentent de trouver par le chant, la musique, un arrière-goût de Guinée, la poussière rouge du Port. (p. 103)

Dans la multiplicité d'intertextes, nous en trouvons un qui met en scène une figure orphique aux prises avec une/ des milices particulièrement violentes. Il s'agit d'une *Saison d'anomie* de Wole Soyinka, qui vient parfaitement jouer le rôle d'interprétant entre l'intertexte mythologique et le texte d'Edem Awymey. Les références que nous rencontrons

dans Port-Mélo au sujet de la guerre du Biafra peuvent servir de trace à cet intertexte. Les évènements que raconte l'écrivain nigérian ont été inspirés par cette guerre et le texte entier est un réquisitoire contre la barbarie, la corruption des régimes politiques, etc.

Le choix des références intertextuelles, bien qu'étant en fin de compte un travail de forme assez complexe, une transformation d'esthète, réactive au final la possibilité d'un engagement contre la violence. Alors que le texte "déploie" avec un dépit et une impuissance avérée, les agissements de la milice, l'intertextualité se fait le chantre de l'espoir et déjoue en quelque sorte, un discours d'enfermement et d'oppression que les personnages ont intégré et reproduisent machinalement. A l'Orphée malmené du texte s'oppose sa reconstruction intertextuelle vers laquelle converge l'interlisibilité des textes.

5.3. Les écritures de violence face aux violences de l'Histoire

Des rapports ambigus entre fiction romanesque et procès historique

Le prolongement la question de l'engagement nous introduit dans des problématiques à la fois politiques et sociales, celles des rapports qui peuvent paraître conflictuels entre l'Histoire et le roman. Le conflit entre ces deux champs du savoir provient de ce que, contrairement à l'écriture de l'histoire qui se veut exacte, précise et véridique, le roman, même historique, reste essentiellement une fiction, plus proche du fantasme que du réel. En 2011, la revue *Le débat*⁵⁹³ avait consacré un numéro à cette question. Aux paroles des spécialistes des deux disciplines s'ajoutaient celles des écrivains qui se sont, dans leurs œuvres, emparés de l'histoire pour en faire de la fiction et contribuant un peu plus à brouiller les frontières entre les deux sphères. D'un côté nous avons une discipline qui prétend à la véracité et de l'autre une qui s'en éloigne. Répondant à Christian Salomon, Milan Kundera établit la distinction suivante entre l'historien et le romancier :

un historien vous raconte des évènements qui ont eu lieu. Par contre, le crime de Raskolnikov n'a jamais vu le jour. Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines. Tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte d'identité de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : « être-dans-le-monde »...⁵⁹⁴

Autrement dit, l'Histoire traite du réel pendant que le roman, traite de ce qui est susceptible de l'être. C'est là un paradigme aristotélicien⁵⁹⁵ que Kundera développe dans la suite de sa réponse. Il y parle notamment de préfiguration au sujet de l'œuvre de Kafka, comme si le monde du roman créait un réel à venir.

Ramenée à la dichotomie entre l'Histoire et le roman l'idée selon laquelle le roman crée le réel (susceptible d'appeler un discours historique) peut se vérifier dans l'histoire littéraire. Les romans historiques ont tous, d'une certaine manière, façonné ou du moins transformé la réalité historique de telle sorte que plusieurs évènements qu'ils rapportent aient pu passer/ ou

⁵⁹³ Le Débat n° 165. L'histoire saisie par la fiction. (mai-juin 2011). Paris: Gallimard.

⁵⁹⁴ KUNDERA, M. (1986). *L'art du roman*. Paris: Gallimard. p. 57.

⁵⁹⁵ Dans sa Poétique, Aristote disait déjà que « la différence entre l'historien et le poète [...] vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. » ARISTOTE. (1990). *Poétique*. (Mangien, Trad.) Paris: E.B.L./ L.G.F. p. 98.

passent encore pour véridiques.⁵⁹⁶ Ceci n'est pas sans jeter le discrédit sur la vérité historique qui n'est alors pas exempte de toute construction ou à tout le moins d'un montage. La réflexion sur l'histoire comme enjeu politique met en lumière des processus de « fabrique » comparables à ceux d'un roman.⁵⁹⁷

Il y a dans l'écriture de l'histoire les mêmes procédés que l'on retrouve dans l'élaboration d'une fiction. C'est la raison pour laquelle Linda Hutcheon avait en son temps introduit le concept de « métafiction historiographique. » En se basant sur le fonctionnement de la fiction, Hutcheon rapproche l'histoire et le roman en ce qu'ils sont tous les deux les fruits d'une opération de sélection sous-tendue elle-même par des considérations idéologiques, ou esthétique. En questionnant le « mythe » de l'objectivité absolue dans l'écriture de l'Histoire, on en arrive à un nouveau rapport avec la fiction que nous explorerons.

Cependant, bien avant Hutcheon, Michel de Certeau dans sa fondamentale *Écriture de l'histoire* parlait déjà de la posture de l'historien, des pressions internes/ externes qu'il subit dans son « opération historique ». En prenant appui sur l'exemple combien important de la « découverte » de l'autre et de la tentative de l'assujettir, il démontre comment, l'écriture de l'histoire passe par le crible du conquistador et lui sert finalement, sous l'apparence d'objectivité, à dresser un discours historique sur l'autre ou plus précisément à écrire une histoire sur lui sans l'atteindre véritablement. Dans l'avant-propos de son livre, il rappelle les exploits du conquistador qui, pour poursuivre sa découverte, écrit « l'histoire de l'autre et y trace sa propre histoire. »⁵⁹⁸

Pour Michel de Certeau, dans la logique de conquête, l'Histoire écrite est également une arme qui est d'autant plus « efficace » pour le conquérant qu'elle ne s'altère pas. Elle continue, imperturbable, à diffuser dans les lieux que l'on soumet, le même discours préalablement construit et qui de son lieu d'émission à son lieu d'arrivée ne connaît aucune modification :

⁵⁹⁶ A titre d'exemple, nous prendrons cette anecdote que nous avons trouvée chez Umberto Eco. L'écrivain rapporte le récit d'une visite qu'Alexandre Dumas a effectué au château d'If et au cours de laquelle le guide lui présente, à lui l'inventeur du personnage, « l'authentique » cellule d'Edmond Dantes.

⁵⁹⁷ Comme le montre l'intitulé d'une émission de Radio France, *la Fabrique de l'histoire* et la récente parution d'un livre de Partick Pesnot qui revient sur la problématique des « Grands mensonges de l'histoire. » PESNOT, P., & MONSIEUR X. (2013). *Les grands mensonges de l'histoire*. Paris: Hugo/ France Inter.

⁵⁹⁸ DE CERTEAU, M. (1984). *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard. p. 9.

En combinant le pouvoir de *retenir* le passé (alors que la « fable » sauvage oublie et perd l'origine) et celui de franchir indéfiniment la distance (alors que la « voix » sauvage est limitée au cercle évanouissant de son audition), l'écriture *fait l'histoire*. D'un côté, elle accumule, elle stocke les « secrets » de par-deçà, elle n'en perd rien, elle les conserve intacts. Elle est archive. De l'autre, elle « déclare », elle avance « jusqu'au bout du monde » vers les destinataires et selon les objectifs qu'il lui plaît – et cela « sans bouger d'un lieu », sans que se déplace le centre de ses actions, sans qu'il s'altère dans leurs progrès. Elle est dans la main « l'épée » qui prolonge le geste mais n'en modifie pas le sujet. A cet égard, elle répète et diffuse ses prototypes. Le pouvoir que son expansionnisme laisse intact est, en son principe, colonisateur. Il s'étend sans être changé. Il est tautologique, également immunisé contre l'altérité qui pourrait le transformer et contre celle qui pourrait lui résister. Il est pris dans le jeu d'une double *reproduction*, celle, historique et orthodoxe, qui préserve le passé, et celle, missionnaire, qui conquiert l'espace en multipliant les mêmes signes.⁵⁹⁹

Puisqu'il est question du lieu, rappelons qu'il est un enjeu fondamental dans l'écriture de l'histoire. En effet, le philosophe montre précisément comment le lieu d'où l'on écrit agit déjà comme un premier filtre sur l'Histoire à raconter. Dans l'ensemble de son œuvre, Michel de Certeau nous invite à poser un regard critique sur ce que l'histoire nous donne à voir. Dans la démarche « classique » de la critique historique, il nous invite à interroger les sources, à se prémunir contre un trafic qui advient, le plus souvent dans des contextes de violence et/ou de conquête. Franz Fanon et les militants anticoloniaux dénonçaient déjà cet état, lorsqu'il évoque en plus de la servitude que la colonisation imposait aux peuples soumis, le meurtre et la dévalorisation de leur Histoire. Dans les *damnés de la terre*, il écrit :

le colonialisme ne se satisfait pas d'enserrer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau du colonisé de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé le distord, le défigure, l'anéantit.⁶⁰⁰

Ainsi le sentiment que l'Histoire africaine est non seulement parcellaire, orientée et mais surtout terriblement mensongère est très largement partagé. Les intellectuels incitent à grand renfort de discours les historiens africains à prendre en main leur histoire. Lumumba espérait qu'un jour « l'Afrique écrirait sa propre histoire, »⁶⁰¹ et comme l'insinue un « proverbe africain », viendra un temps où les lions auront leur propres aèdes.⁶⁰² Tous ces rapports ambigus de l'Histoire à son écriture et de cette écriture à la fiction sont sous-tendus par un autre rapport au passé, le rapport mémoriel.

Si, comme nous l'avons vu, l'Histoire veut être vraie, la mémoire pose toujours la question de la fiabilité. Paul Ricœur en la rapprochant assez dangereusement de la fantaisie et de

⁵⁹⁹ DE CERTEAU, *Écriture de l'histoire*, p. 254.

⁶⁰⁰ FANON, F. (2002). *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte. p. 201.

⁶⁰¹ Cité par Théophile Obenga dans la préface de *l'histoire du Zaïre* d'Isidore Ndaywel. p. 7.

⁶⁰² Tant que les lions n'auront pas leurs propres historiens, les histoires de chasse continueront de glorifier le chasseur.

l'imagination nous fait savoir la longue suspicion qui pèse sur elle depuis Platon.⁶⁰³ Or dans l'écriture contemporaine de l'Histoire, la mémoire tient un rôle déterminant. Pierre Nora observe que « l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives »⁶⁰⁴ qu'il oppose à la mémoire historique, unitaire. Celle-ci est le fruit d'un travail scientifique alors que la première est une sorte de fiction se basant plus sur des oublis (nous dirons escamotages) que sur des souvenirs. La mémoire collective est « sans doute davantage la somme des oublis que la somme des souvenirs. »⁶⁰⁵ La capacité de conservation est tellement moindre comparée à la masse d'informations que l'on est presque obligé de ne garder que le minimum possible. De fait, pour partir de la mémoire vers l'histoire, il faudrait établir un pacte de confiance que nous proposent la fiction et le roman. Situé en embuscade entre l'Histoire et la mémoire, employant les moyens de l'un et de l'autre, le roman africain se donne à voir, du moins dans son rapport à l'histoire, comme un acte de mémorielle dans une réalité historique tronquée.

Le rapport de l'Afrique à son histoire est des plus complexes à cause de la perte des éléments d'historiques et de la destruction que l'esclavage et puis la colonisation ont pratiqué. Les cinq siècles volés dont parle Sony Labou Tansi prouve que les écrivains africains sont bien conscients de l'enjeu mémoriel de leurs œuvres surtout si elles sont explicitement destinées à faire revivre un passé ou en revisiter un chapitre. Lydie Moudileno parle des écrivains qui se livrent à une véritable réécriture de l'histoire en visitant les mythes africains, en exhumant la parole des griots ou en réinventant des héros de l'Afrique (Chaka Zoulou, Soundiata, Kimpavita), etc.

l'écrivain africain [...] entend donner présence à un ensemble d'événement et de récits jusqu'à couvert par l'archive occidentale : en brisant la répétition du même ; en minant la centralité de l'expérience européenne et en en faisant éclater la fixité ; en pointant les distorsions, les silences, les limites du discours dominant ; en proposant une autre interprétation de l'Histoire, c'est-à-dire soit une version du même, soit une redéfinition de ce qui constitue l'historicité [...] Tout colonisé qui prend la parole dans un livre, comme les premiers intellectuels des années vingt à cinquante, « réécrit » l'Histoire dans la mesure où il sape, par l'irruption qu'il fait dans l'espace discursif européen, le monopole de la représentation.⁶⁰⁶

C'est une nouvelle définition de la mémoire que la littérature propose (impose). Au-delà de ce dont on se souvient, il s'agit d'appréhender ce qui a été caché. Cette posture servira

⁶⁰³ RICOEUR, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

⁶⁰⁴ NORA, P. (1978). Mémoire collective. Dans J. Le GOFF, R. CHARTIER & J. REVEL, *La Nouvelle Histoire*. Retz: CEPL. pp. 398- 401.

⁶⁰⁵ Ibidem.

⁶⁰⁶ MOUDILENO, L. (2003). *Littérature africaine francophone*. pp. 39-40.

encore plus lorsqu'il s'agit d'aborder les violences historiques. Parce qu'en effet, le culte de la mémoire, ou la mémoire devenue valeur viennent tous deux du fait que longtemps, ce sur quoi porte le discours mémoriel étaient des réalités cachées ou niées. Ce que l'on nomme « devoir de mémoire »⁶⁰⁷ s'apparente à une exhumation et en même temps une proposition de nouvelles sources. Les écritures de la violence prolongent et illustrent bien la tradition d'une parole en contrepoint offrant des regards croisés sur la réalité violente. Plusieurs écrivains, à l'instar d'Arezki Mellal pensent en effet que « l'acte littéraire est un acte de subversion contre l'histoire et le politique. »⁶⁰⁸

La violence comme charnière de l'historique et du romanesque

De ce qui précède, nous pouvons situer la complémentarité entre l'Histoire et la littérature à deux niveaux. Le premier fait référence au matériau historique que l'écrivain emploie dans son œuvre, et le second interroge la capacité du roman à dire ou être un document historique. En ce qui nous concerne, il s'agira dans un cas de voir quels événements historiques reviennent sous la plume des écrivains et de considérer par la suite, le traitement qui en est fait. Certains romanciers africains ont un projet d'écriture qui vise à revisiter l'Histoire politique, culturelle et sociale du continent, Tierno Monénémbo en fait partie. Depuis plusieurs romans maintenant, il met en scène des personnages historiques (africain ou ayant un rapport avec l'Afrique) sur lesquels l'écriture de l'Histoire ne s'est pas arrêtée. Son dernier roman, réinterroge la place des tirailleurs sénégalais pendant la deuxième guerre mondiale et leur rôle dans la Résistance. Pour ce dernier roman comme pour d'autres, le retour sur l'Histoire se fait en grande partie autour des périodes douloureuses. En littérature africaine, à l'exception du notable *Devoir de violence*⁶⁰⁹ de Yambo Ouloguem, elles débutent avec le contact entre l'Afrique et les conquérants européens ou arabes. Il faut dire aussi que c'est à partir de cette période qu'est née véritablement une historiographie occidentale de l'Afrique avec laquelle la littérature est aux prises.

⁶⁰⁷ Nous marquerons avec Paul Ricœur une réserve sur l'expression même devoir de mémoire qui présente trois danger : il « prétend introduire un impératif, un commandement, là où il n'y a à l'origine qu'une exhortation dans le cadre de la filiation, le long du fil des générations, [...] Ensuite, parce qu'on ne met pas au futur une entreprise de remémoration, donc de rétrospection, sans faire violence à l'exercice même, de l'anamnèse [...] sans une pointe de manipulation ; enfin et surtout, parce que le devoir de mémoire est aujourd'hui volontiers convoqué dans le dessein de court-circuiter le travail critique de l'histoire, au risque de refermer telle mémoire de telle communauté historique sur son malheur singulier, de la figer dans l'humeur de la victimisation, de la déraciner du sens de la justice et de l'équité. » RICOEUR, P. (2000). « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N° 4, pp. 731-747, pp. 735-6.

⁶⁰⁸ Arezki Mellal dans QUAGHEBEUR, M. (2013). *Violence et vérité*, p. 83.

⁶⁰⁹ Voir la lecture qu'en fait Josias Sémujsanga dans *Dynamique des genres*. Chapitre VI.

Ainsi dans les romans que nous abordons, nous trouvons une ligne qui mène de l'arrivée des explorateurs au génocide du Rwanda en passant par le commerce triangulaire, la colonisation, les guerres mondiales et les conflits postcoloniaux. Cette ligne téléologique que Patrice Nganang a tracée entre la traite des esclaves et le génocide du Rwanda, mais aussi entre le capitaine négrier et le dictateur qui prend le pouvoir après les Indépendances que nous tenterons de suivre.

Edem Awumey, les histoires littéraire et politique

Nous commencerons l'étude des rapports que les auteurs entretiennent avec l'histoire par Edem Awumey. La présence de l'Histoire dans son œuvre est plus importante et surtout très variée. Il ne se contente pas seulement, par sa pratique de l'intertextualité, de s'inscrire dans une tradition littéraire, mais également de réactiver l'histoire sociopolitique de l'Afrique et du monde. Dans tous ses romans pointent de grandes figures historiques ou reviennent de façon récurrente des événements majeurs de l'histoire mondiale.

Sur Port-Mélo, plane l'ombre de la deuxième guerre mondiale et du tirailleur sénégalais jamais revenu des campagnes d'Alsace et d'Indochine ; *Les pieds sales* est une fresque transhistorique sur les migrations qui mêle divers éléments historiques allant de l'Empire du Songhaï jusqu'aux traversées actuelles des migrants ; et dans *Rose déluge*, il utilise toute la portée symbolique et historique des voyages transatlantiques entre l'Afrique et l'Amérique pour poursuivre le projet de son précédent romans, la traque des migrants. Parallèlement et comme nous avons eu l'occasion de le démontrer, ses romans sont des références parfois très explicites à une riche histoire littéraire. Son premier roman joue sur les références avec le mythe d'Orphée et ses nombreuses réécritures ; son second est une réadaptation du Télémaque, etc.

Plus que leur nombre, ce qui est intéressant dans toutes ces références à l'Histoire, c'est de voir comment l'écrivain les ramène dans le roman. Chez Edem, l'opération du rappel historique s'effectue toujours par le truchement d'un inconnu ; c'est du déficit et du manque que l'histoire affleure. À cause du non-retour de l'amant de Mère Cori, dont il ne reste que des bottes et un casque, l'on prend connaissance de l'histoire de cet homme qui a servi sous le drapeau français contre les allemands. Dans une lettre à sa fiancée, il disait perdre sa « peau et [son] visage dans les neiges de l'Alsace » et lui demandait prestement d'oublier ou d'attendre : « oublie ou attends. Attends-moi si tu peux, mais je te préviens, il est long comme

un fleuve, le manteau de l'attente,... » (*port-Mélo*, p. 95) La Mère Cori se renferme au point de perdre toute notion de temps. Pour elle, les années s'effritent, les dates sont toutes tronquées. Les lettres qu'elle reçoit n'ont pas d'année exacte, on sait juste qu'elle avait deux ans de retard et qu'il s'était écoulé autant de temps depuis la fin de la guerre. La rumeur (qui sert aussi à combler un manque) se figure les recherches infructueuses de la femme dans les maquis parmi les anciens combattants qui se remémorent des histoires de guerre :

les anciens font le compte de toutes les guerres qu'ils n'auraient pas ratées, le Biafra, le Rwanda, le Congo, les maquis du Port [...] Le compte de toutes les violences après l'Indochine, le Biafra, le Liban [...] Mère Cori vient les voir aux premières heures de l'aube et leur demande les nouvelles de son compagnon [...] les anciens ne voient pas qui c'était. Mort en Alsace ? Dans le désert algérien ? (p. 123-4)

C'est également du manque, que le personnage d'Askia se met sur les routes non seulement pour rechercher le père et combler ce qu'il nomme « le trou » dans la généalogie, mais également pour élucider le mystère des paroles de la mère : « longtemps, nous avons été sur les routes, mon fils. Et partout, on nous a appelés les pieds sales. Si tu partais, tu comprendrais. Pourquoi ils nous ont appelés les pieds sales. » (*Les pieds*, p. 11) Au long de ce parcours il rencontrera la trace de son père, une ombre furtive dans Paris qui tisse avec l'Histoire, notamment l'Histoire du Songhaï une relation toute particulière. En effet, son fils porte le nom du plus grand empereur Songhaï et lui-même vit dans un loft abandonné dont les murs sont couverts d'une fresque qui « racontait l'histoire de l'empire » :

une grande salle aux murs couverts de fresques, images de villes aux colonnes, aux tourelles et aux murs surgis d'une terre argileuse. Représentations de batailles : archers bandant le bras, cavaliers lancés à la poursuite d'un ennemi en déroute, lames brillantes tranchant le ciel limpide, savanes couvertes de sang. Des scènes de rue aussi : une foule rassemblée autour d'un joueur de Kora qui chantait, il ne savait quelle victoire... Et sous chaque dessin il y avait un nom de ville ou de région : Tombouctou, Gao, Djenné, Oualata, le Fouta-Toro, etc. (p. 61)

Ainsi, au seuil même de l'histoire, il y a un trou, un vide à combler. Les retours/détours par des épisodes historiques permettent aux protagonistes de lier deux moments séparés dans le temps. Dans *Port-Mélo* par exemple, l'histoire cherche à « réconcilier » Cori avec le temps duquel elle a été soustraite. Elle semble appartenir à une époque révolue, sans s'en rendre compte. Sa divination au travers des cauris ne correspond pas à son époque et à la dure réalité du port, pas plus que les imprécations contre les militaires qu'elle tire des comptes et des légendes orales. Elle évoque une série d'éléments anachroniques comme la légende de pisseurs, la lutte des femmes du Dahomey, la malédiction contre l'ennemi en lui montrant la poupe. Tout ceci rappellent à quel point elle est restée dans son attente, dans un hors temps. Le manque est également visible dans la question, toujours la même, à laquelle les

personnages doivent répondre, celle de savoir qui ils sont. Mélo la pose à la fille qu'il nomme Joséphine la danseuse ; Olia, la photographe rencontrant le visage d'Askia agit de même ; Louise Herbert n'échappe pas non plus. Cette interrogation dépasse la simple identification administrative ou sociale. À chaque fois que l'on rencontre ce « qui es-tu ? » les personnages entrent dans une remontée mémorielle dans laquelle leur histoire personnelle est intimement attachée aux événements historiques. Par les rencontres qu'elle a pu effectuer avec Isaac ou avec Ken, deux jeunes hommes en provenance de la Jamaïque et du Nigéria, Louise Herbert devient témoin d'un pan d'une histoire quasi méconnue. Elle rapporte le drame des enfants de Kingston qui côtoyaient « le danger de l'intérieur » venu à eux sous le déguisement de la religion. L'histoire qui devient un peu la sienne raconte les recommandations inutiles des parents, incapables de deviner le nouveau visage de la menace qui a déserté les rues et les boulevards :

Louise, le danger, il n'était plus dans la rue, les attouchements, le viol, la mort, c'était entre les murs de chambres d'hôtel, le danger c'était à l'intérieur des murs et de nos, dans leurs cadeaux, biscuits, sucette, chemises, baskets, caresses, bonbons [...] la corruption, l'Églises, c'était le danger, dans l'hostie de leurs chairs en nous... (*Rose*, p. 51)

Et Ken quant à lui, a connu les camps de réfugiés, le rationnement de la nourriture, la drogue l'alcool, le sexe et d'autres formes de violence qui viennent s'imprimer dans la vie de Louise Herbert. Elle les vit par procuration, les portes en elle et se charge de les exorciser. Pour de nombreux personnages d'Eden, la plongée dans l'histoire s'effectue à partir d'une quête identitaire, et comme le remarque Pierre Nora, la « revitalisation de l'histoire » aide à « redéfinir son identité »⁶¹⁰ comme on le verra mieux par la suite.

Il y a ainsi une sorte de résurgence d'un récit parallèle, en contrepoint d'un discours plus ou moins connu et/ou dominant. C'est en réponse à cette question qui sert de prétexte à l'histoire que l'on découvre la vie tumultueuse de Joséphine. Journaliste pour *Sud-Éclair*, elle est envoyée en reportage « là où ça crame » (*Port-Mélo*, p. 136) ; elle traverse des bandes de miliciens qui sèment violence et désolation dans les contrées qu'ils occupent. Ce personnage de journaliste qui installe au cœur du récit un brouillage entre la fiction et la réalité devient par conséquent un point de rencontre entre l'histoire et la fiction qui en est fait. D'une part, nous avons une réalité fictive dans laquelle une vérité historique s'introduit. Le personnage permet donc cet arrimage de la fiction et la réalité et place ainsi le récit dans un entre-deux.

⁶¹⁰ NORA, P. (1997). « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. » Dans P. NORA, *Les lieux de mémoire* (pp. 23-43). Paris: Gallimard. p. 32.

Manuel prend forme humaine, le carnet acquiert une réalité concrète, tout s'inscrit alors dans une traçabilité historique. Par la voix du journaliste, tout ce qui n'était que rumeur se transforme en vérité historique. La fonction « testimoniale » de la journaliste/ qui serait également celle de l'Histoire réduit les distances entre « le possible » fictionnel et le « réel » historique.

On peut observer le même dispositif dans *Les Pieds sales* avec Askia qui cherche la réponse à son désir quasiment impérieux de prendre la route et suivre les chemins de son père. Déjà écolier, « l'histoire et la géographie représentaient plus qu'une passion. Ces deux matières offraient la possibilité d'un refuge dans des mondes étrangers. » (p. 77) Ce mouvement de fuite par la pensée que nous avons déjà évoqué rejoint dans la tête du jeune homme les questionnements sur cette mystérieuse appellation. C'est dans l'histoire de son père, un prince Songhaï humilié par ses frères et poussé à l'exil qu'il faudra trouver l'explication. Ils ont hérité du nom après avoir erré longtemps sur les routes à la recherche d'un abri :

et quand le quatrième jour ils avaient marché dans la rue principale du village, ils furent appelés « les pieds sales ». Il se racontait qu'ils avaient marché plusieurs chemins depuis le sahel. L'homme au turban et sa famille avaient les pieds crottés et blanchis par la boue et la poussière de toutes les routes qu'ils avaient courues depuis là-bas. Ils avaient subi la canicule, les pluies, les moussons et l'harmattan vicieux. L'harmattan parce qu'ils avaient des fissures aux talons et la peau très sèche, plissée. Et, entre les plis, il y avait de la saleté, mélange de sueur et de terre. (p. 101)

Il s'agit là d'une histoire particulière qui comme dans le cas précédent entre en écho avec une Histoire collective et l'expérience restreinte de la famille de Sidi s'élargit à des événements plus importants comme la traite négrière. L'histoire de trahison et de fratricide s'est transformée en une

folie générale qui avait jeté les hommes sur les routes. Des hommes comme ceux de la race d'Askia, quand d'autres nègres nommés Sidi et troqués contre un fusil à deux coups avaient quitté Ouidah, Saint-Louis du Sénégal et étaient allés, esclaves par la mer, jusqu'à la déportation finale en Virginie... (p. 105)

Ces résonnances entre le particulier et le collectif résument l'enjeu du recours à l'histoire dans les romans d'Edem. Il s'agit d'aller à l'encontre de l'injonction de l'oubli, comme la mère d'Askia le lui recommande, pour arriver à imposer à côté de la "parole autorisée" un discours contre l'oubli. Manuel trace des noms dans son carnet pour sauver de l'oubli tous ceux que la milice supprime sans laisser de trace. En créant les trous, la milice crée également un besoin d'Histoire. Tout le travail de manuel se résume dans la réponse qu'il adresse à Mélo lorsque ce dernier lui demande une formule pour oublier : « ne pas oublier » dit-il notamment en notant sur « le carnet, le bruit éteint des cireurs » (*Port-Mélo*, p. 32).

Poursuivant avec méthode et application, il fait de son carnet une sorte de mémorial, un de ces « lieu et nom forts pour la mémoire » (p. 174). Dans l'extrait suivant on y retrouve toute la symbolique du passage, du raccord entre deux réalités ou deux états :

Manuel dit qu'il a suivi à la lettre les consignes du poète. Il a roulé son roman-carnet sur les ruines du port, de l'aube au crépuscule. Il a traqué les corps. Des mots bleus et rouges. Il a traqué les corps. [...] Il [le carnet] avance, c'est sûr, Manuel n'a raté aucun meurtre, aucun viol de la rue Z, il gratte, il note, un nom pour un lieu : le bidonville et la tôle tombante pour mère Cori et les cireurs ; Elima pour le souvenir, l'enfance et les gestes de la mère [...] un nom et un lieu, rattacher les hommes à un décor, un fait, une mémoire... (p. 176)

Ainsi chez Edem, l'histoire vient s'interposer sur le trou et le silence qui eux-mêmes symbolisent la violence. Nous avons vu que la mise en place du schéma de violence dans l'œuvre d'Edem s'appuie sur les non-dits et les ellipses pour suggérer l'indicible mais le recours à l'histoire permet de (re)créer un discours. En définitive, il y a entre l'histoire et le roman, une sorte de remise en question permanente qui s'apparente à une opération de réécriture, mais une « réécriture à l'endroit » pour reprendre la formule de Mélo. (p. 133)

Si dans l'œuvre d'Edem l'histoire est directement identifiable, il n'en est pas de même chez Kossi Efoui qui s'intéresse plus à l'historiographie en tant que processus de montage. Certes, il y a chez lui des événements historiques reconnaissables et décrits avec plus ou moins de précision, parmi lesquels, la Guerre mondiale, le partage de l'Afrique ou l'embrasement d'une sous-région entière. Tous ces faits historiques que l'on peut situer dans le temps permettent à l'auteur de postuler d'autres possibles historiques. L'histoire qui naît de la fiction produit la fiction et comme le dit Jacques Chevrier « pour Kossi Efoui, l'histoire c'est du cinéma ! »⁶¹¹

Kossi Efoui, l'histoire est une sensation

Par conséquent, son rapport à l'histoire est moins sous le signe du conflit et il n'y est plus question de réécrire mais de prolonger en éclairant un mécanisme de fabrique commun. Puisque la mémoire et l'Histoire sont liées à la parole, elles ne sont pas à l'abri de toute manipulation. Ainsi, tout ce qui est d'ordre historique ressort du montage. Ce discours est empreint d'incertitude, de faux et d'escamotage permanent. L'Homme papier pour qui la *Polka* en Afrique est pourtant une réalité, ne trouve pourtant pas une quelconque trace de son introduction dans les manuels, parce que suggère-t-il, cette danse ne devait pas avoir bonne presse dans les milieux cléricaux : « les manuels sont restés muets sur les aventures hérétiques

⁶¹¹ CHEVRIER, J. (2006, mai). « Pour Kossi Efoui, l'histoire c'est du cinéma ! » *Notre Librairie* n° 161. Histoire, vues littéraires, pp. 30-35.

de quelques danses polonaise à travers l’Afrique. » (Polka, p. 28)

Ce qui revient à dire qu’il n’y a pas une seule Histoire, mais plusieurs, sa pièce de théâtre *Io* tragédie, reprend tel un leitmotiv la phrase suivante : « on entend pas toutes les voies dans la même histoire. » Au lieu de ne considérer qu’une seule parole autoritaire, définitive et absolue, il y a lieu d’en tisser plusieurs équivalentes et se répondant en écho. Nous pouvons rappeler ici la vision qu’Iléo Para donne de l’Histoire, notamment celle que l’on apprend à l’école. Elle n’est en fin de compte qu’un vaste récit fictif qui s’articule autour de quelques vocables creux, voire trompeurs. Et l’école reste le lieu à partir duquel cette fausse parole est diffusée sous des allures de vérité.

Dans la fabrique de cérémonies, l’écrivain décrit le découpage de l’Afrique en associant deux versions du même fait. Après avoir raconté la Conférence de Berlin comme une bataille de “chiffonniers”, dans laquelle les puissances européennes se menacent, se déclarent la guerre, s’insultent sous l’inefficace diplomatie de Bismarck, il décrit un autre scénario pour les élèves qui étudient la

mêlée [de] ces territoires qu’on appelait possessions, devenus plus tard pays pour les élèves du Collège de l’Indépendance qui apprendront par cœur un scénario fait pour ressembler à de l’histoire ancienne, qui apprendront par ordre alphabétique, par ordre de grandeur, par nombre d’habitants et par densité quelque chose qui ressemble à de la géographie physique et humaine, convertible en équations de données brutes. Chiffre après chiffre, courbe après courbe et graphique surchargé de rouge, de noir et de pointillés. Des pays au destin scellé dès l’origine dans cette cabale cartographique, se poussant déjà, se bouclant avec bonne volonté, s’appuyant, pesant les uns sur les autres,... (p. 62)

Conscients de « l’opposition entre les routes qu’empruntent les histoires réelles et [celles] qu’empruntent les histoires officielles, »⁶¹² les personnages de Kossi Efoui en viennent même à ne considérer que la seule chose vraie est celle sur laquelle il ne peut y avoir de discours historique. Les deux compères de la *Polka*, parlant de Tombouctou disent :

de toute ces villes que la discipline alphabétique nous a fait maudire Tombouctou est la seule qui ait échappé à l’insulte suprême : bredouiller un nom en passant, sans faire attention, sans excuse pourtant, répétant à volonté chaque syllabe détachée. C’est la seule dont nous n’ayons rien voulu savoir, pour qu’elle demeure là, sans histoire surtout, à nous faire rêver tout simplement, ce nom de chose. (Polka, p. 67)

Il y a une évidence dans les textes de Kossi Efoui au sujet de la réalité, c’est qu’elle ne peut être historicisée notamment parce que les moyens qui permettent de reconstituer le passé sont remis en cause. Dans la *Polka*, la photographie fait partie de ses moyens là. Le narrateur se promène avec un sac rempli de cartes postales, de photos de tout genre et s’en sert comme ascenseurs mémoriels. Dans une parodie de jeu de divination, il tire les cartes de son sac et

⁶¹² A voix nue 1/4

chaque nouveau tirage correspond à une histoire. Seulement, la photographie est comme tout langage, une composition ; elle ne restitue jamais la réalité dont elle n'est que fragment, « l'empreinte que laisse un instant » (p. 31). On peut le voir chez Edgar Fall, qui ne photographie pas ce qu'il voit la nuit dans la rue, mais aussi avec Iléo Para qui, pour une raison obscure, n'apparaît jamais sur les photos. Le compagnon du narrateur est un être qui a pourtant existé, mais il est passé sans laisser de trace. Même sa mère qui connaît mieux que personne l'histoire du trait d'invisibilité s'obstine à demander des photos qui ne peuvent exister :

la Ma Para s'obstine, elle qui connaît comme moi cette histoire de trait d'invisibilité qui a tant fait jaser les chroniqueurs. Cette histoire qui a commencé à l'occasion d'une photo de fin d'année pour laquelle le professeur a fait poser tous les élèves de notre classe. Lorsque, une semaine plus tard, le photographe est revenu et que la photo est passée de main en main, les bouches se sont mises à trembler. Puis la nouvelle est tombée : - Iléo Para n'apparaît pas sur la photo. (*Polka*, p. 91)

Le rendu final prend toujours des allures suspectes et introduit quelque chose d'inattendu et de foncièrement tronquée. L'écriture n'est pas en reste, elle n'est même plus écriture même si elle en garde la forme. Sur les photos de Johnny Quinquelib, les inscriptions ne sont qu' « imitation ».

on aurait pu dire que l'auteur de ces griffures avait eu tout à coup besoin d'une justification pour passer à l'acte, pour pratiquer cela qui est sans nom et sans parole, si peu facile à faire et à dire qu'il lui faut justement simuler l'usage du mot pour survenir : le besoin pour l'écorcheur anonyme de faire savoir, c'est-à-dire de se persuader, que ce rabotage appliqué de la couenne portait un sens secrété dans le geste non pas de blesser mais d'écrire. D'où le recours à ce simulacre du geste graphique, à son apparence de message, pour dire qu'il était l'auteur non pas de cette lacération sur lacération, mais d'une locution. (*Fabrique*, p. 110)

Aussi, le narrateur peut ici être repris comme figure d'entrée non pas dans le récit romanesque mais dans le récit historique. En voyant le travail de reconstitution qu'opèrent les héros de Kossi Efoui : la recherche de sources écrites et orales, le traque des témoignages, il est possible d'étendre les interrogations que soulèvent les incertitudes des personnages à l'histoire même. Nous retrouverons également des relents de l'indicible, ou de l'inatteignable témoignage. Quinquelib cherchant les « moyens de raconter » ce qu'il a vécu, l'effroi des réfugiés et/ou prisonniers amaigris, il en rend compte en toute neutralité mais ne parvient à ne déclencher que le scandale. La presse rapporte que le

photographe lissant le tout pour que le regard glisse tout seul. C'est peut-être l'unique façon de saisir malgré tout cette vision qui défie si sauvagement, si paradoxalement le regard. Une vision qui a dû égarer le regard du photographe lui-même. Et le maniérisme qui en résulte ne serait-il pas en soi, compte tenu de la gravité du sujet, l'ultime scandale ? (p. 113)

Ce fragment d'un article très critique à l'égard de Johnny Q. reconnaît explicitement que le

traitement d'une réalité se fait non pas en fonction d'une méthode neutre mais plutôt en fonction du sujet. La neutralité ne convient guère à un sujet (aussi) grave. Cette affirmation une fois entendue et perçue comme relevant du pur bon sens, ne saurait dissiper des doutes sur la pratique du témoignage. Il s'avère que dans les conditions d'historiographie que présente Kossi Efoui, il ne peut plus exister d'événements ; ceux-ci sont remplacés par les sentiments, les sensations qu'ils inspirent. La vérité c'est lorsqu'il « n'y a pas d'événement » (Polka, p. 67) ou plutôt c'est qu'il survient sous la forme de récit sensible.

C'est à ce niveau que Kossi fait la jonction entre l'Histoire et son roman. Tous les romans pénètrent dans la Grande Histoire, des conquêtes, de la colonisation, des guerres non pas pour y voir l'événement mais pour retrouver la sensation. C'est encore plus le cas, lorsqu'il s'agit de remonter sur une histoire violente. On rappellera sans s'étendre, la remémoration du sentiment qu'avait suscité « la Chose du Dieu-guettant » qui se manifeste « toujours comme signe d'effroi et de confusion » et « la dernière fois qu'on l'a vue apparaître l'épouvantement a saisi les enfants, et les fils d'ici sont partis affronter pire que la neige dans les tranchées d'une guerre lointaine. » (Polka, p. 55) Comme le roman, l'histoire n'est pas sensée transmettre les faits et la réalité, mais elle peut servir en tant que réservoir du sensible. La fable historique passe ainsi au second plan et n'a proprement d'intérêt que lorsqu'elle permet de restituer la trace d'un sentiment. Le récit qui est fait du partage de l'Afrique dans *La fabrique de cérémonies*, tout en rappelant l'histoire sous un autre angle, tient à placer le lecteur au cœur même de la tension qui règne au moment de faire des tracés. Dès lors, ce n'est plus l'acte de poser des frontières que l'on suit mais un déplacement du tiraillement et de la colère sur la carte. Et l'on voit bien qu'il y a déjà une poussée qui mènera à la grande déflagration. Les pays se

se bousculant, tous ces pays se bousculant, se limitant, se taquant jusqu'à la déflagration, jusqu'à ce que soit confondue l'arrogance des frontières minées (les poseurs de mines, autochtones distingués, pointant d'un rond rouge les mêmes tracés acrobatiques, bénissant la même fatalité définitivement patronnée par Bismarck, par les archontes des nations, par les trônes et couronnes aujourd'hui dévalués...) jusqu'à ce que les frontières explosent avec leur mélange de *Fleuves majestueux, torrents prestigieux, hauts sommets, Ô sols merveilleux* de manganèse, d'uranium, de diamant [...] Jusqu'à ce que se mélange d'ex-limitrophes déboussolés, jusqu'à ce que les assises de la géographie en soient ébranlées, abolissant limites et superficies, circonscriptions, régions et sous-régions, tout cela soudainement annulé et soudainement anonyme, des territoires sortis un jour d'une carte étalée sur une table de conférence, à présent effacés par plusieurs coups de mines gommeuses, laissant place à une tache sombre étendue sur ce qui fut d'une de sable, forêt, savane et steppe, et qui attend une nouvelle conférence de topographes, géographes, sociographes, démographes, ethnographes, tyographes, phytographes, zoographes, etc. (p. 63)

Nous pouvons en conclure que Kossi Efoui instaure un rapport subversif avec l'Histoire. Elle n'est plus uniquement récit de fait, mais beaucoup plus récit de sentiment. C'est dans ce basculement que l'histoire garde tout son sens historique justement. Il n'y a de mémoire que dans les sensations de peur, de joie, d'effroi, d'euphorie, etc.

Rien ne peut mieux illustrer cette posture que l'histoire de Nahéma dite, la polka. C'est un long et sinueux récit d'évènements qui mêlent à la ruée vers l'or divers autres récits de rencontres, de conquêtes, de disparitions. Mais tout cet amas d'histoire s'achève sur un rire, le rire de Nahéma qui restera le seul véritable événement. Nahéma raconte avoir collectionné de ses nombreuses histoires des fragments qui « sont ramassés dans le mouvement de ce rire unique et brave qui dit leur sens commun : le hasard de la vie a croisé le filet de [son] désir. [Elle a] pris corps sans ce petit rire. Et le temps a subitement continué ailleurs. » (Polka, p. 43) L'évocation très poétique et mélancolique de ce rire vient ici renforcer le caractère sentimental qui permet au narrateur de tisser son réseau de souvenir. Le récit des évènements n'est possible que par le truchement de ce rire qui fait remonter à la surface tout ce qui est enfuit et qui, au vu de l'actualité, pourrait paraître irréel :

chaque fois que je convoque mes souvenirs, c'est d'abord par ce rire qu'ils signalent leur présence rassurante et douloureuse. C'est lui qui provoque par réflexe conditionné la giclée pressante des images de ces temps-là. Il m'arrive aujourd'hui de retrouver l'assurance narquoise de ce rire : c'est un crédit de désir fait à la vie, un défi aussi sèchement lancé en ces moments qui font douter qu'on soit allé si loin dans la joie. (p. 42)

Ce qu'affirme ici le narrateur de la *Polka* et de fait dans l'ensemble de l'œuvre efouienne, c'est la primauté accordée à la trace de la sensation plutôt qu'à l'événement. Ces traces sont ou vives ou légères en fonction du degré de violence que l'on a subi. Aussi il y a une pratique du détour qui consiste à accéder à cette violence par la voie de l'effroi qu'elle suscite et ce qu'elle imprime dans les mémoires sensibles. Ainsi, l'histoire est, chez Kossi, l'ensemble de ces sensations.

Théo Ananissoh, les historiens de la violence

L'importance de l'histoire dans les romans de Théo Ananissoh se voit essentiellement par le rôle fondamental des personnages qui entretiennent avec Elle des relations professionnelle ou « passionnelle ». La première catégorie est composée des professeurs d'histoire et l'autre, de simples passionnés et curieux. Dans Lisahohé, Somok et Nahm représentent les deux catégories. Le professeur et son ami sont tous deux de disciples

informels d'un autre enseignant, Modjinou qui apparaît brièvement dans le roman, mais dont la rencontre avec ses jeunes collègues a été déterminante. Gabriel Nahm révèle à Paul que ce discret professeur d'histoire qui ne « disait pas le dixième de ce qu'il savait », avait connaissance de plusieurs détails sur le passé des dirigeants politiques, comme Bagamo. Ces professeurs sont un gage de connaissance de l'histoire et principalement celle sur laquelle plane des mystères. C'est cette mémoire occultée que Modjinou transmettait à Didier Somok et son ami :

après, quand Somok est revenu enseigner au lycée, avec lui, nous passions des heures entières en compagnie de Mondjinou. J'en ai appris des choses de lui [...] Quand Grüner était président, sais-tu ce que faisait Bagamo en quittant la table du Conseil des ministres ? [...] Il se rendait à l'ambassade de France pour faire un rapport sur tout ce qui avait été décidé. (*Lisahohé*, p. 116-7)

Le deuxième roman d'Ananissoh reprend le même dispositif. Zupitzer est au courant de toutes les histoires sordides et enfouies. Il connaît des vérités que l'on ne peut trouver dans les livres : les secrets sur les assassinats, les empoisonnements, les trahisons, etc. Et lorsqu'incrédule, Narcisse lui demande comment il fait pour être au courant, il répond évasif, « je suis prof d'histoire. » (*Un reptile*, p. 58) Sans devoir fournir d'explication supplémentaire, ce simple fait est une caution de fiabilité.

Puisque l'histoire passe par ces personnages, ils méritent que nous nous intéressions à leur parcours, leur positionnement idéologique. De premier abord, il y a un point commun entre tous, c'est qu'ils sont légèrement marginaux. Somok et Zupitzer sont des personnages en retrait, comme on le voit dans leur façon singulière d'apparaître dans le récit. Ce n'est plus que le fantôme de Somok que l'on évoque dans *Lisahohé*, l'homme lui-même a disparu et c'est son souvenir uniquement qui continue à hanter les mémoires. Zupitzer est le dernier personnage de l'intrigue à apparaître et l'on découvre un être totalement tiraillé : un métis qui tire son nom de son grand-père (allemand ou polonais selon les versions) et qui montre des signes apparents de nervosité.

Le collègue – Julius Zupitzer était son nom – était un métis âgé, comme Narcisse d'une trentaine d'années. Il avait une petite moustache noire qui ressortait de son teint clair. Il s'exprimait en bougeant la tête et en plissant la peau du front. (*Un reptile*, p. 49-50)

Au fil des pages, ce sont visage et parole d'un homme révolté qui transparaissent le plus. Il dit son mépris pour l'Afrique et les africains, il crache sa haine contre les dirigeants politiques. S'appuyant sur ses connaissances historiques, il explique parfois avec une étonnante maladresse, les origines des malheurs de l'Afrique. Il évoque la colonisation pour

insister sur le rôle des traîtres qui, depuis l'époque coloniale, participent à l'asservissement d'autres populations autochtones. Dans un étrange parallélisme, il rappelle les combats des tirailleurs et les commémorations auxquelles ils ont droit avant de les intégrer à son compte des traîtres à l'Afrique et son peuple :

À la capitale, ils ont érigé un monument en hommage aux tirailleurs sénégalais de notre pays. Senghor a célébré ces brutes dans des poèmes... Ailleurs, on honore le soldat inconnu, défenseur de la patrie ; ici, nous faisons des monuments à des énergumènes qui ont sans cesse aidé l'occupant à massacrer leurs propres frères. Nous nous indignons contre les colonisateurs allemands. Nous répétons : « il fouettaient nos ancêtres ! Ils fouettaient nos ancêtres ! » Combien d'Allemands y avait-il dans chaque ville du pays ? Qui tenait le fouet ? Quel muscle le maniât ? (p. 98)

Dans l'esprit révolté de Zupitzer, les "responsables" politiques qui sont arrivés après la colonisation appartiennent tous à cette catégorie d'homme. Il se donne le devoir de les liquider, pour le mal qu'ils ont fait au Continent. Malgré toute la conviction qu'il met à démontrer son point de vue, son utilisation de l'histoire semble bien orientée. Tout en marquant une distance vis-à-vis du trafic de l'histoire, par les autorités politiques, il n'en fait pas moins. Il n'utilise de l'histoire que des faits bien vagues et générale qu'il expose sans interroger et en arrive à des conclusions douteuses, notamment lorsqu'il va jusqu'à insulter les souffrances d'autrui :

la souffrance des êtres qui n'ont pas d'esprit n'a aucune importance. Ce ne sont pas des souffrances. Est-ce que la gazelle souffre quand le lion mange son petit ? Non. Eh bien la souffrance, entre guillemets, des êtres humains sans esprit est exactement du même ordre. (p. 102)

Ces propos venant de l'altruiste Zupitzer ne peuvent que surprendre et jeter un discrédit sur lui. Son discours et ses actes sont trop incohérents pour qu'il soit pris au sérieux. C'est un jeune exalté au bord de la folie.

Didier Somok est également un révolté. Issu d'un milieu très modeste, habitant les quartiers défavorisés de Lisahohé, il se passionne très tôt pour l'histoire africaine qu'il allait puiser chez le père Douëzy dont il se méfiait pourtant. On ne saurait dire si c'est parce qu'il est anticlérical ou anticolonial ; le prêtre aurait pu représenter, dans une certaine mesure, une présence coloniale détournée. Djimongou le traite de « colon de naissance » (*Lisahohé*, p. 88) qui employait les méthodes d'espionnage et de délation en vigueur à l'époque coloniale. Dans un cas comme dans l'autre, Somok serait un anticonformiste, son parcours socioprofessionnel le montre. Devenu professeur d'histoire, il est très vite radié de l'Education nationale parce qu'il affichait ostensiblement ses tendances politiques et critiquait ouvertement les autorités urbaines :

dès la fin de ses études, il a commencé à enseigner ici ; mais il mêlait la politique à tout. Il critiquait le préfet et Djimongou lui-même dans des lettres ouvertes qu'il affichait en ville, profitait de la moindre réunion pour faire de la contestation. Après plusieurs avertissements, on a fini par le radier de l'Éducation nationale. (p. 68)

D'enseignant, il devient activiste politique jusqu'à occuper le poste de représentant de Lisahohé à l'Assemblée populaire, un organe mis en place pendant la révolution pour traiter les affaires publiques. Sa première réalisation en tant que représentant est des plus significatives : il entreprend de libérer la ville des fantômes coloniaux. Il s'attaque violemment aux anciennes représentations dont un buste oublié :

qui datait de l'époque coloniale et qui représentait un maréchal français du nom de Foch [...] c'était un truc oublié qu'on voyait sans voir [...] Personne ne s'en occupait sauf lui. [...] Dès qu'il a été élu représentant de la ville, il l'a fait démolir. ça été l'une des premières choses qu'il a décidées. (p. 103)

Dans la foulée, il fait expulser la femme d'un ancien préfet tout simplement parce qu'elle est française et dans ses meetings, il continue à livrer des secrets sur tous les dignitaires du pouvoir essentiellement sur Bagamo en étalant aux yeux de tous sa colossale fortune cachée dans les banques en Suisse.

Pour Somok, la démolition de l'histoire coloniale est essentielle surtout dans la ville de Lisahohé qui est restée figée à l'époque de la confrontation entre les alliés et les allemands. Les importantes bâtisses qui abritent l'administration ont toutes été construites sous l'occupation allemande. Tous les matériaux utilisés pour la construction de la maison du préfet, en 1910, provenaient d'Allemagne (p. 58) ; la ville et ses environs sont marqués par l'histoire coloniale. Paul et ses amis vont visiter un endroit qui a été un théâtre africain de la première mondiale. Le lieu est de surcroît une ancienne station radiotélégraphique qui reliait la colonie à Berlin, achevée peu avant le début de la guerre et détruite par les allemands de peur que l'ouvrage ne passe aux mains des alliés. Et au milieu des ruines, entre les champs des paysans, se trouve une tombe d'un soldat allemand, entretenue, et étonnamment propre, une sorte de souvenir vivant d'une époque révolue dont il ne fallait pas perdre la trace. Les inscriptions en allemand renseignent qu'il s'agit d'un brave soldat mort, pour la patrie :

on distinguait la pierre tombale à travers les hautes herbes. C'était tout à fait inattendu dans le décor. La pierre d'une hauteur d'environ un mètre, et la dalle étaient étonnamment propres. La croix et les caractères gothiques imprimés dans le ciment (« *Ernst Emil Bilke, 1880-1914. Er war ein braver Soldat und starb für's Vaterland* », « il fut un brave soldat et mourut pour la patrie ») avaient aussi été récemment repeints en noir. (p. 33)

Même par le nom, la ville porte des traces d'une longue histoire. A chaque

changement de régime, elle a été débaptisée. De la période coloniale allemande à l'indépendance, elle a été nommée Lisahohé, nom qu'elle réintègre à l'Indépendance après s'être appelée Franceville pendant cinquante années de colonisation française. Les changements de noms traduisent les tensions idéologiques et aussi les différentes étapes de l'histoire du pays. Ce retour au nom allemand n'est pourtant pas un signe d'allégeance ou de nostalgie coloniale, il est dicté par une familiarité linguistique car malgré l'origine allemande, ce nom a une signification précise dans la langue autochtone : « Lisahohé, la "la colline de Lisa" en allemand [est devenu] "la maison blanche de Lisa" dans la langue locale. » (p. 65)

Ainsi pour Somok, il s'agissait d'aller chercher le mal à la racine et trancher cet attachement mystique qui lie encore aux colonisateurs. Pour lui, les personnages comme Bagamo ne peuvent être cernés qu'en fonction du rôle qu'ils ont joué avant et après les indépendances. Député, puis ministre pendant la colonisation, il se serait opposé, en 1958, à ce que le pays accède à l'Indépendance. Il a d'ailleurs continué à jouer le rôle d'espion dans les institutions nationales pour le compte du gouvernement français.

Somok et Zupitzer se rejoignent non seulement pour mettre à nu les pans d'histoires totalement méconnus ou sur lesquels on passe rapidement, mais surtout pour chercher le moment où l'Afrique bascule dans le chaos. En suivant leur évolution, on en arrive au constat que c'est dans les mémoires occultées que se dissimulent les foyers de violence. Les trous, et les non-dits sont les creusets des troubles qui ont secoué tout le continent.

Chez les auteurs qui précèdent, l'histoire lointaine ou récente est un élément important dans la fiction. Ils y recourent, chacun selon ses modalités propres. Cependant, en dépit des différences, on peut trouver des points communs. Nous notons une réticence certaine vis-à-vis de l'historiographie officielle, qui pour plupart du temps, se repose sur des mythologies savamment montées. L'escamotage quasi systématique de plusieurs éléments brise le « pacte de vérité » historique que prône Paul Ricœur. Mais il y a également un retour récurrent sur des périodes et des événements précis parmi lesquels la Traite négrière, la colonisation et les guerres mondiales, les assassinats des leaders politiques, les guerres africaines ou encore le génocide du Rwanda. Ce dernier est explicitement repris plusieurs fois dans les romans d'Edem, *Port-mélo* (pages 82 et 123 notamment) mais aussi dans *Rose déluge* à travers l'histoire d'une dame qui voit de sa fenêtre des hommes pointer le ciel, suivre le vol des vautours et assiste hallucinée à un défilé sordide :

elle les avait vus. D'abord un groupe, une foule de femmes, d'hommes et d'enfants, une centaine d'individus marchant très vite, courant, les femmes tiraient sur les bras de leurs mioches trainards et les hommes lançaient en arrière des regards inquiets. Une foule qui ne marchait plus, elle courait, haletait. De son balcon la femme avait suivi la scène, cette course à peine le jour levé, et elle avait pensé à des scènes de films où les acteurs se ruent vers le salut. Elle avait suivi cette parade d'une autre nature, la parade parce que, après ce premier groupe, un deuxième était apparu. Et ça se dépêchait aussi, c'était beaucoup d'hommes et très peu de femme, ça se hâtait et poussait des cris, ça traitait les premiers de vermines, de cancrelats et ça serrait dans les mains des machettes et des gourdins [...] elle avait revu le deuxième groupe reprendre la rue à l'envers. Ça ne courait plus, prenait son temps, et sur les machettes, il y avait du sang, et sur les visages, la joie... C'était un matin d'avril 1994 dans les faubourgs de Kigali, la ville large... (p. 139)

Dans *Lisahohé*, le préfet et son épouse ont vécu au Rwanda. Ils y sont restés pendant quatre ans « jusqu'au génocide. » (p. 90) On comprend par les paroles de sa femme que ce fut une période bien difficile qui a failli lui faire perdre le « désir de vivre en Afrique. » (p. 61) Kossi Efoui, principalement dans son *solo d'un revenant*, à travers la fable du frère qui tue le frère fait revivre également cette barbarie humaine.

L'inscription des romans dans la réalité politico-historique du continent africain accentue ce rapport à l'histoire en place les œuvres littéraires à mi-chemin entre traité historique et récit journalistique. Boniface Mongo-Mboussa voit dans *Allah n'est pas obligé* d'Amadou Kourouma un modèle d'un roman qui s'inspire trop de la réalité au point de se laisser submerger par elle. Le critique parle de « docu-roman » qui colle trop à l'actualité avant de conclure qu'

à l'arrivée, force est de constater que Kourouma ne nous convainc guère. Car c'est plutôt à un traité sur l'histoire politique de la Sierra-Leone que l'on assiste, avec des exposés sur les itinéraires des différents protagonistes de ce conflit : Samuel Doe, Taylor, le Prince Johnson, FodaySankoh, Ahmed Tejan Kabbah. La narration linéaire du récit fait davantage penser à un reportage journalistique qu'à un roman.⁶¹³

L'écrivain et critique Adbourahman Waberi partage ce point de vue. Dans une interview accordée à Tirthankar Chanda, il encense *En attendant le vote des bêtes sauvages* mais se montre moins enthousiaste à propos d'*Allah n'est pas obligé*, roman qui a pourtant connu un grand succès populaire mais dans lequel l'auteur a donné l'impression d'avoir juste « paraphrasé la réalité plutôt que de la recréer. »⁶¹⁴

Et pourtant, *La fabrique de cérémonies* s'inspire également des guerres qui ont embrasé toute l'Afrique de l'Ouest et rendu fluide toutes les frontières héritées de la

⁶¹³ MONGO-MBOUSSA, B. (2000, septembre 9). *Où est passé le Kourouma d'antan ?* Consulté le 12 22, 2012, sur Africultures: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1514>

⁶¹⁴ TIRTHANKAR, C. (2004, 8 27). *Abdourahman A. Waberi se souvient d'Ahmadou Kourouma*. Consulté le 12 22, 2012, sur rfi: http://www.rfi.fr/actufr/articles/056/article_30098.asp

colonisation. Mais l'auteur togolais, se place très tôt dans la fable et n'entend nullement produire un discours ni réel, ni réaliste. Le traitement de l'histoire dans son roman est assujéti à l'esthétique générale de manipulation. Mais il n'empêche que le livre fournit des informations historiques sur l'Afrique, ses relations diplomatiques avec les pays de l'Ex Union soviétique, coopérations arrêtées du jour au lendemain, à « la disparition de l'empire » (p. 14) Cet épisode historique recèle une grande importance parce qu'on le retrouve dans plusieurs romans. Dans *Lisahohé*, nous rencontrons parmi les amis du goujat Djimongou, un certain Creppy qui est resté sept ans au Kazakhstan (p. 53). Et Dans *les pieds sales*, Edem revient également sur ces migrants qui se rendaient à Moscou s'inscrire dans une université « qui portait le nom d'un chef politique du Congo » (p. 28), Lumumba pour ne pas le nommer. Personnage historique majeur dont on peut reconnaître les traits dans ceux de Patrice Lambone au moment de son arrestation : « Une photo dans le journal montrait Patrice Lambone sans ses lunettes de myope, assis à même le plancher d'un camion de charbon, les mains ligotés dans le dos et la chemise blanche en lambeaux. » (*Lisahohé*, p. 108) La proximité des deux patronymes n'est certainement pas le fruit du hasard, il sert à identifier, l'ancien premier ministre du Congo belge à tous les leaders politiques assassinés suite à des complots ourdis par les anciennes puissances coloniales et exécutés par leurs sbires africains.

Sony Labou Tansi : résister à la fausse histoire

Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, le rapport à l'histoire se fait par le truchement des grandes figures historiques rétives à toute idée d'assujétissement. Il est vrai que les romans de Sony ne s'épanchent pas, au contraire de tous les autres, sur de larges évocations des passages historiques. Même la colonisation, si présente dans les textes africains est très discrète voire floue. Dans *La Vie et demie*, l'auteur passe rapidement sur l'accession à l'Indépendance que « les noirs avaient demandée avec les prières » (p. 112) ; dans *Les Sept solitudes* il y est également question d'une Indépendance qui succède à une suite de régimes coloniaux qui n'ont pas réussi à mater la Côte. Le rappel de ce passage n'est pas destiné à revenir sur l'histoire coloniale elle-même, mais pour célébrer la bravoure du peuple de la côte et de perpétuer une tradition de résistance à toutes les formes d'autorité, celle de l'époque coloniale et celle des indépendances :

on nous a tués, jetés en prison, on a donné notre viande aux chiens : rien à faire. Nous sommes la tête dure en chair et en os. Les portugais, puis plus tard les Français et les Espagnols avaient essayé de mettre le Côte du diable au pas : seize fois, les sept douzaines de gendarmes affectés à Valencia avaient disparu dans un inexplicable et toujours même accident de noyade [...]

L'indépendance est venue faire comme les colons, à la seule différence qu'au lieu de nous priver totalement, les policiers, à chaque occasion, allaient nous venir de Nsanga-Norda. (p. 63-4)

Il serait vain de tenter de reconnaître la contrée dont parle l'auteur. De toute évidence, ce qui relève de l'histoire ici n'est pas tant le pays qui a pu inspirer l'écrivain mais plutôt les vagues, bien réelles de l'hégémonie des pays occidentaux sur le reste du monde. Cette histoire passe pourtant au second plan puisque l'espace romanesque devient le lieu pour mettre en avant l'histoire qui ne se raconte pas, notamment celle de la résistance. Par l'opposition frontale, les romans de Sony Labou Tansi entendent faire s'entrechoquer plusieurs discours sur l'histoire qui devient plus que jamais un enjeu politique. L'opposition permanente entre la voix autoritaire du pouvoir et celle multiple et anonyme du peuple nous met au cœur même de la fabrication de l'histoire, comme nous l'avons vu plus haut.

En effet dans les deux romans, l'opposition bourreau victime contamine les histoires. Pour tous les événements, sur tous les personnages, le roman pose un double discours. L'histoire tient à la fois de la réalité et de ce qu'en disent les rivaux : les guides ou les gens de Martial dans *La vie et demie*, ou les habitants de Nsanga-Norda ou Valencia. Dans cette configuration, les deux parties se proclament faiseurs de vérité, par conséquent fabriquant de la mémoire. Tous les guides sont obsédés par l'idée d'arranger les faits à leur avantage. Césama 1^{er} s'est inlassablement inventé des identités, il en a créé une à Chaïdana, pour pouvoir en faire la « mère de la Katamalanaisie. » Pour la postérité, le guide épousait Mlle Ayele dont la biographie disait être née

en Katamalanaisie maritime d'un riche commerçant en poissons et d'une institutrice ; lui faisait faire des études de médecine pendant deux ans à Bruxelles, deux ans à Paris, deux ans à Londres et lui donnait un troisième cycle de sciences sociales. (*Vdm*, p. 52)

Avec la même facilité dans l'arrangement de la réalité, le Guide Providentiel réussit à faire passer la destruction de l'Hôtel *La Vie et demie* pour une action salutaire menée contre des mercenaires sanguinaires qui s'apprêtaient à exécuter des populations civiles. Ce « mensonge radiodiffusé et télévisé » destiné à apaiser l'Opinion Internationale vient couvrir les véritables raisons de l'attaque d'un lieu que le pouvoir considère comme un repère de la protestation. Pour habiller son mensonge et lui donner toutes les apparences de vérité, il élève toutes les victimes au rang de Héros national. La fiction qu'il invente devient alors une vérité absolue dont le caractère unitaire ne peut être mis en cause sous peine d'être exécuté :

le gardien de l'hôtel qui diffusait un bruit contradictoire et qui affirmait avoir vu le Guide Providentiel à l'hôtel deux jours avant le drame en tenue de Martial (on disait tenue de Martial au lieu de tenue d'Adam par allusion au gens de Martial qu'on pendait ou qu'on fusillait

comme ils étaient venus au monde) fut fusillé après cour martial pour complicité avec l'ennemie et haute trahison. Son cadavre était exposé à la mairie de Yourma. (p. 71)

De fait, une suspicion continuelle plane sur ce qui est officiel et sur ce que la radio annonce. Des informations sur la gestion des affaires publiques au décompte des victimes d'une catastrophe naturelle, ce qui est officiel est « donc a priori menteur. » (p. 70) À la mort de Layisho, il y eut de violents séismes après une grande tornade qui fit des morts mais les chiffres que la radio nationale publie ne sont que falsifications. Elle augmente le nombre des sinistrés, à l'inverse de ce qui se passe lorsque la police commet des exactions :

La terre avait tremblé au nord de Yourma le jour où la tornade prit fin. Personne n'avait quitté sa maison pendant la tornade, ce qui rendit la catastrophe du séisme plus meurtrière : la radio nationale annonça trois cent morts, deux mille blessés et d'innombrables sans-abri. Tout le monde savait d'ailleurs que la radio nationale gonfler pareil chiffre pour espérer le secours de la puissance étrangère qui fournissait les guides, tandis que (tout le monde le savait aussi), elle fatiguait les chiffres des morts au cours des incidents politiques. (p. 81-2)

Ces exemples confirment l'appréhension que beaucoup d'écrivains partagent au sujet d'une histoire qui s'appuie non pas sur les faits mais sur la puissance de celui qui la profère. Ce qui est présenté comme vérité historique n'est en fin de compte qu'un détournement de la réalité, un récit autocentré plus proche du mythe. Ces récits s'écrivent au détriment de la réalité que l'on tente d'occulter. En Katamalanaisie, prononcer le nom de Martial est passible de peine de mort. Lorsque revenue à Yourna, Chaïdana aux Gros-Cheveux voit le corps de son grand-père, elle se souvient de celui dont « lui avait toujours parlé Layisho : "il suffisait de dire son nom dans leurs oreilles pour qu'ils t'emmènent à la fusillade. » (Vdm, p. 125).

Cependant, le roman fait également entendre des voix contradictoires qui essaient de rétablir la vérité. À travers des personnages engagés comme Martial ou Estina Bronzario, l'auteur trouve la possibilité d'avoir un autre discours. Les deux héros ont d'ailleurs des statuts historiques privilégiés. Ce n'est pas fortuit que celle qui mène la lutte des femmes et qui est le symbole de l'opposition face aux autorités, soit de la lignée des fondateurs. Ancrée dans l'histoire de la Côte, elle représente une survivance de l'Authenticité malgré les décapitalisations. Celles-ci comportent, en plus de la fonction symbolique, une grande dimension historique. Le déplacement des lieux de mémoire constitue, pour les habitants de Valancia, un véritable drame qui entraîne la perte de toute la Côte. Fartamio Andra do Nguélo Ndalo voit la malédiction dans le départ de tous les monuments qui rappellent la longue histoire des habitants. Le roman montre que les autorités ont toujours cherché à supprimer tous les symboles qui rattachent les valanciens à leur terre, comme l'arbre, « propriété

inaliénable de ceux de la lignée des fondateurs. » (S.S. p. 115) Au moment du transfert des monuments, Valencia substitue l'ensemble de ces pertes par Estina Bronzario puis Sarganta Nola. On voit bien le glissement s'opérer en plusieurs endroits du roman. L'amour que l'on voue au danseur est le même que l'on voue à la Côte et à ses symboles. La narratrice affirme qu'ils l'aimaient tous :

nous l'aimions tous, d'un amour de pantographe, le même amour qui nous liait à toute la Côte, à ses pierres, à sa flotte brune, à son ciel de nacre, à ses formes multiples qui ont toujours songé le même songe que nous : menhir, obélisques, nonoptères, prairies de gisants ; nous aimions ses brises du soir, semblables au souffle doux des nouveaux-nés. (p. 130)

Quant à Estina Bronzario, elle est littéralement considérée comme un patrimoine au sens plein du terme. Elle doit donc être protégée et préservée de tout danger. C'est pourquoi, lorsque les rumeurs au sujet de son assassinat deviennent de plus en plus persistantes, la ville entière se mobilise pour bâtir une citadelle censée la soustraire de la mort. Pendant seize années, ils bâtirent sous les ordres de Sarganta Nola, une énorme bâtisse aux allures de sanctuaire. Ce nouveau monstre de pierre devient le symbole de la ville, la renaissance de toute la Côte. Et le nommé Monsieur 7, probablement le dirigeant du pays, qui veut faire de la citadelle son palais, rencontre la farouche opposition de Sarganta Nola et Estina Bronzario. Dans une lettre à lui adressée, elle l'invite à « jeter dans la fosse la plus profonde [son] intention de faire [leur] citadelle un palais. » (p. 153) L'inviolabilité de la citadelle traduit l'intégrité des gens de la Côte qui ne participent pas à la farce mensongère de Nsanga-Norda :

ils nous en veulent à cause des relations privilégiées que nous avons avec la vérité. Et comme ils sont niais, ils croient n'avoir pas de compte à rendre à la vérité en nous tuant. Mais moi je sais que la vérité ne fera d'eux qu'une bouchée. C'est des gens sans âme, après tout. Quel est leur mérite hormis le génie imbécile de fabriquer la popote ? (S.S. p 143-4)

Ce rapport à la vérité dont parle Estina Bronzario est le même que prônent les gens de Martial dans leurs tracts. Ils visent à sortir de la nébuleuse des fables émis et maintenus au moyen des armes. Les autorités, « inégalables dans la science de fermer les yeux » (p. 164) sont en mesure d'inventer et réprimer une « sécession imaginaire » (p. 131), de « mater [celui] qui est trop près de la vérité » (p. 160) donnent à la réalité la forme et le contenu qu'elles veulent. Et tout ce qui est dit après n'a aucune valeur. Le court dialogue entre le guide et la fille de Martial au cours duquel le souverain de la Katamalanaisie déclare que ne « rien penser du guide était la première loi » et que « penser tout bas » « n'est pas penser » (Vdm, p. 51) mais consentir, montre jusqu'à quel point la falsification officielle est sans limite. Sony Labou Tansi nous présente dans ses œuvres les mécanismes de négation d'une Histoire tout en en

exposant la violence. La quatrième de couverture des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* a raison de mentionner que cette œuvre « interroge le “silence de l’Histoire”. Non pas seulement les silences de l’histoire officielle mais aussi et surtout celui que le passage du temps impose aux êtres et aux choses ; le dangereux silence des morts à qui l’on peut faire dire n’importe quoi. »

Ainsi, la réserve que les écrivains partagent de façon générale à l’égard de l’Histoire est fonction de la violence qui se situe à deux niveaux. Elle est autant dans l’opération historiographique sur l’Afrique, mais aussi dans le fait que cette opération occulte le plus souvent des violences. Aussi, les réécritures permettent-elles aux écrivains de remettre en mémoire et d’illustrer une autre vérité. Que ce soit pour combler les trous de violence (Edem), pour retrouver la trace sensible d’une insupportable réalité vécue (Kossi), pour trouver des motifs de révolte (Ananissoh) ou pour éclairer la persistance d’un mécanisme de terreur (Sony), les écrivains placent le roman et l’histoire dans un rapport éminemment hypertextuel.

Les récits historique et romanesque se présentent sous un mode parodique comme l’étudie Gérard Genette dans ses palimpsestes. C’est d’autant plus vrai dans les récits de la violence pour lesquels l’Histoire sert généralement d’hypotexe ; il sied donc de s’y référer pour saisir la portée des événements que les écrivains rapportent. Toute l’histoire de *Lisahohé* peut s’éclairer en confrontant le roman à la réalité historique du Togo au début des années 90, lorsque le pays entier était paralysé par des grèves. Et, de toute évidence, rapportée au contexte historique de l’Afrique, la décapitalisation de Valancia prend un sens particulier. Il désigne toute l’histoire douloureuse d’un continent qui a été littéralement spolié par la traite négrière et la colonisation, elle entre en résonance avec l’avertissement au début du roman. L’écrivain se reconnaît le droit de « pisser sur la vérité reçue [pour] qu’aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé sous le silence de l’Histoire » ; il se dit être fait pour « dire la part de l’Histoire qui n’a pas mangé depuis quatre siècles. »

Plus que jamais, la littérature, par rapport à l’histoire, se pose comme

ce discours qui, présent dans le monde, vient prendre la parole et travailler avec « les mots de la tribu » après que tous les autres discours ont dit ce qu’ils avaient à dire, et notamment les discours de certitude et d’identité ; elle est ce qui semble avoir mandat de les écouter, d’en répercuter l’écho et de les interroger en les confrontant.⁶¹⁵

⁶¹⁵ ANGENOT, M. (1992). Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social. Dans J. NEEFS, & M.-C. ROPARS, *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*. (pp. 9-28). Lille: Presses Universitaires de Lille.

Chapitre VI Les variations autour de la violence

6.1. Une évolution en accord avec le discours social

Nous n'avons eu de cesse de souligner, surtout dans la deuxième partie de ce travail, l'évolution des esthétiques en matière de violence, sans pour autant les mettre en relation avec la nature même de ces violences. En toute fin de la première partie, nous avons esquissé un tableau typologique qui ramassait, dans une chronologie plus ou moins régulière, des romans qui traitent des mêmes types de violence. Nous allons à présent appliquer spécifiquement à notre corpus le même raisonnement. L'idée ici est de voir dans le parcours diachronique que nous avons suivi, l'évolution du « discours social » au sujet de la violence. Nous nous référons à Marc Angenot dont le livre *1889. Un état du discours social* fait encore autorité pour l'étude des rapports entre les évolutions sociales et la littérature.⁶¹⁶

Dans ce livre, le chercheur définit de manière basique le discours social comme étant, tout ce qui se dit sur un sujet à une époque donnée, sans distinction de média. Il peut s'agir de la littérature, des traités de philosophie, d'anthropologie ou même des conversations courantes dans les cafés. Par son caractère global, il s'insinue et s'implante dans les habitudes de langage, dans les références communes parfois à l'insu de tous. Dans tout le premier chapitre intitulé « préliminaire heuristique », Marc Angenot nous propose différentes manières de reconnaître les marqueurs du discours social et leur fonctionnement. Ce qu'il appelle la « consistance théorique » à cette notion est un exposé sur le discours social, sa formation et son développement, un objet hétérogène qui est constitué de plusieurs noyaux interdépendants. En matière de dépendance, il insiste particulièrement sur la plus fondamentale, à ses yeux, celle qui lie l'hégémonie au discours social. En la prenant au sens gramscien, Angenot place l'hégémonie comme une sorte de instance régulatrice de la parole publique. Par elle et au travers d'elle, certains éléments, dans un temps précis accèdent au dicible et par la même occasion à une forme de légitimité. Concrètement c'est le discours hégémonique qui définit ce qui, à une époque donnée, est considéré comme faisant partie des usages et ce, malgré les oppositions qui tentent, le plus souvent vainement, d'imposer des voix alternatives. Ainsi, à travers ce que disent les romans, mais également la réception critique l'on peut dégager des constances d'un discours social selon les époques considérées.

⁶¹⁶ ANGENOT, M. (2013). *1889. Un état du discours social*. [Réédition numérique grâce à la plate forme Média 19] Toutes les références renverront à cette édition numérique.

Comme le stipule Marc Angenot, il y a lieu de reconstituer à travers des traits textuels notamment, des aspects d'une hégémonie discursive :

en rapport dialectique avec les diversifications du discours, selon leurs destinataires, leurs degrés de distinction, leur position topologique liée à tel ou tel appareil, on est conduit à poser que les pratiques signifiantes qui coexistent dans une société ne sont pas juxtaposées, qu'elles forment un tout « organique », qu'elles sont coïntelligibles, non seulement parce que s'y produisent et s'y imposent des thèmes récurrents, des idées à la mode, des lieux communs, des effets d'évidence et de « cela va de soi », mais encore parce que, de façon plus dissimulée, au-delà des thématiques apparentes et en les intégrant, le chercheur pourra reconstituer des règles générales du dicible et du scriptible, une topique, une gnoséologie, déterminant avec ensemble l'acceptable discursif d'une époque.⁶¹⁷

Dans les romans, l'hégémonie et le discours social par rapport à la violence se jouent à deux niveaux. Ils se trouvent soit dans la figuration sociale que les romanciers proposent ou dans les différentes façons d'écrire. L'on peut déterminer le discours hégémonique en ne considérant que ce qui s'impose aux protagonistes dans les romans ou, dans une autre analyse, étudier les mises en texte comme « une règle générale du dicible. » En d'autres termes, un roman qui met en scène un dictateur qui limite la liberté d'expression, qui empêche toute manifestation démocratique, qui incarcère et tue ses opposants, [ce roman-là] nous met en présence d'une certaine forme de discours social mais qui se trouve automatiquement contesté par le roman lui-même qui participe à son tour à la construction d'un autre discours social. C'est ce dernier qui nous intéresse puisqu'il nous permet de suivre, sur une ligne temporelle, l'image que la littérature et les auteurs renvoient de la violence à chacune des étapes.

Dans un premier temps, il convient d'observer une diversification dans les actualisations de la situation archétypale de la violence. Entre la *Vie et demie* et *Rose déluge*, l'on est passé du tout politique au tout social. Dans le premier roman, les bourreaux étaient quasiment tous des dirigeants qui tentaient, par tous les moyens, de sauvegarder leur pouvoir et de repousser le plus loin possible l'installation de la démocratie. Dans le dernier par contre, il ne reste aucune trace visible du politique auquel on ne pourrait trouver une implication dans le processus de violence. Ainsi la disparition de la politique (en tout cas directement) du schéma de la violence permet donc aux auteurs de déployer plus largement cette thématique et lui trouver des thèmes satellites qui témoignent de la mutation des sociétés africaines entre les années 1980 et 2000. Nous nous arrêterons brièvement sur les plus marquants avant de revenir sur les enseignements à tirer de cette évolution du discours social.

⁶¹⁷ ANGENOT, M. 1889.

La violence, une thématique kaléidoscopique

La pauvreté

En l'absence de la figure politique, la violence est abordée par le truchement des différents maux qui rongent les sociétés : la misère, les dangers écologiques, l'ignorance, la décomposition du cercle familiale, l'insécurité, la marginalisation des femmes, etc. Point n'est alors besoin de représenter un quelconque bourreau, la description des victimes suffit à rendre compte de leur situation alarmante et de leur désarroi. Si nous comparons les textes de Sony Labou Tansi de ceux de ses poursuivants, nous ne trouvons guère dans les romans de l'écrivain congolais la problématique de la misère dont les représentations les plus courantes sont l'enfant squelettique accroché au sein flétri de sa mère ou encore des êtres totalement amaigri de sorte qu'il est possible de compter les os de la cage thoracique. Certes il est question de corruption (la fatigue des chiffres), certes les caisses de l'État se vident toutes pour les fantaisies des guides qui, non content d'épuiser les ressources de pays pour satisfaire leurs lubies, s'endettent auprès de la « puissance étrangère qui fournit les guides. » Toutes ces dépenses laissent certainement le pays sans ressources mais on n'en voit pas les effets sur la population. Les cris qui s'élèvent ne sont pas ceux de la fin et la soif, mais des cris de révolte qui réclament la justice jusque dans la mort. Peut-être que la focalisation sur la lutte permanente empêche-t-elle de montrer les alentours et la population qui croupi dans la misère. Toujours est-il qu'elle n'est pas visible. D'ailleurs l'adjectif pauvre au sens de misère n'apparaît qu'une fois dans la *Vie et demie*, lorsque Chaïdana quitte l'Hôtel pour aller habiter dans le quartier le plus « pauvre de Yourma » (p. 43). L'absence de cette thématique chez Sony contraste donc avec sa présence dans les autres textes.

Dans les romans de Kossi, elle est bien présente quoiqu'encore atténuée. On la voit dans la *Polka*, dans le dénuement des saintdallasiens qui ont tous conscience de leur manque et qui, par bovarysme, se forgent une identité d'emprunt dont l'accomplissement est le carnaval, seul trésor à partager et à exhiber. Jouant sur les antithèses entre le fastueux et le délabré, le solide et le fragile, l'auteur fait affleurer l'idée de la pauvreté. Les beaux quartiers du Nord de la ville sont mis en regard avec les cités malfamées. Nous avons déjà parlé ailleurs du souvenir du jeune Edgar Fall qui, du premier étage de la maison louée par Monsieur Halo, voit en dessous, de l'autre côté de la grande muraille, séparé et privé de tout, le monde grouillant qui masque à peine sa frustration face aux signes extérieurs d'aisance matérielle.

(*Fabrique*, p. 126) Le pauvre et la victime sont alors confondus, vivant sur le même espace, partageant les mêmes peines. À la démarcation pouvoir/faiblesse caractéristique de la violence s'ajoute une séparation économique et financière avec de criants écarts.

Dans *Lisahohé*, Paul, le narrateur qui est un véritable électron libre et qui se promène dans la ville au gré de son enquête, dessine les oppositions qu'il rencontre. La vétusté des bâtisses et le délabrement qu'il présente ne sont pas uniquement du fait de temps qui passe. C'est plus de l'incurie et de la pauvreté que les choses se dégradent. En le suivant dans ses pérégrinations urbaines, il se dégage un sentiment d'abandon, de fatigue, de lassitude et surtout d'une répartition inégale des ressources. En effet Paul qui visite aussi bien le quartier Haoussa, près de la gare routière où habite Mémounatou, l'ex compagne de Somok que l'ancienne maison de Bagamo, sert d'intersection entre deux mondes que tout exclut. Le quartier des Haoussa est présenté comme un réduit où s'entassent des malheureux, dans les maisons « brinquebalantes » ; une zone infra-urbaine avec les poubelles à ciel ouvert, les tout-à-la-rues. Et Mémoutanou elle-même, comme sa mère d'ailleurs, habite une case démunie. Le narrateur raconte ainsi son arrivée chez la jeune femme, d'abord le quartier et ensuite la maison :

[Elle] habitait dans le quartier haoussa [...] Les ruelles imbibées des eaux de ménage serpentaient entre les cases branlantes comme autre fois ; les riverains vivaient sous le regard des passants, et la nuit, l'animation se tenait autour des buvettes et des épiceries [...] Je tournai un peu en rond. Dans l'obscurité des ruelles, je me perdis, etc.

Et la maison dans laquelle il pénètre est une case :

elle m'invita à entrer dans une case qu'éclairait une lampe à pétrole. La pièce faisait une quinzaine de mètres carrés et divers objets –une machine à coudre portable, un panier de tissus, des casseroles posées par terre [...] elle me proposa un tabouret et s'assit à même le sol –une mince couche de ciment fendillé et troué. (*Lisahohé*, p. 72)

Quelques pages plus loin, il nous propose une autre description, la maison de la mère, « le sol en terre battue et l'argile des murs caractérisaient l'odeur ambiante. » (p. 97)

Il est aisé de constater que l'ensemble de ces descriptions a son contraire à la fois dans l'histoire personnelle du narrateur ou dans les rencontres qu'il effectue. Évoquant son passé et la maison de son père, il souligne une bâtisse portant de « solides fondations et sa terrasse ornée de bougainvilliers » et se remémore aussi la femme de son père qui était couturière s'affairait avec ses « deux machines à coudre » (p. 130) entourée de jeunes apprenties. Dans les deux cas, on est bien loin des cases croulantes et de la machine portable de la jeune

femme du quartier Haoussa. Et si ces images appartiennent au passé, force est de constater que quinze ans plus tard, les choses n'ont toujours pas changé. La maison de Bagamo témoigne du statu quo (en tout cas pour certains) et montre également le fossé qui sépare les nantis (qui sont au pouvoir) des pauvres. En arrivant chez l'ancien ministre Paul constate effectivement que « les lieux n'avaient pas changé par rapport à son souvenir » et que « c'était toujours aussi beau. » (p. 121)

Edem Awumey n'est pas en reste. Les trois romans présentent des rapprochements entre la victime et le pauvre qui sont en réalité les deux faces d'une même réalité. Qu'ils partagent les mêmes espaces comme nous l'avons vu ci haut, ou le même quotidien (la vie dans le quartier du port dans *Port-Mélo*), ils sont tous dans une même et unique catégorie sociale et narratologique.

Le passage de la politique au social se répercute sur les victimes qui ne sont plus uniquement des opposants ou des activistes mais aussi, dans une vision plus large, les parias, les marginaux et toutes les catégories sociales de seconde zone. Les romans d'Edem sont particulièrement remarquables par leur capacité à mettre en lumière cette vie des bas-fonds. Ces trois textes nous plongent au cœur même de la vie tumultueuse de ceux n'espèrent plus en rien et qui sont à la recherche de signes pour des lendemains meilleurs. Et c'est là que l'on vit le désengagement de l'État et de la politique, laissant le champ libre à d'autres formes de discours autoritaires qui disent un autre espoir. Le dernier roman d'Edem, *Rose déluge*, renforce un peu plus cette idée. L'on peut y assister, à l'instar de ce qu'Edgar Fall décrit dans le port, à l'explosion d'un discours religieux, radical. Des fanatiques de tous bords, profitant notamment de ce besoin d'espoir viennent vendre la libération prochaine. En effet dans les quartiers mal lotis (voir la description p. 45 notamment qui ressemble à ce que nous avons rencontré chez Kossi et Ananissou) où grandissent des générations entières de familles et où les contes destinés à rassurer les enfants ont fini par s'imposer comme de vérités immuables, de bouche à oreille, une intenable rumeur raconte la venue prochaine d'un bateau, le butterfly qui viendrait des États-Unis pour sauver la ville de l'invasion des eaux. Entre espérance et naïveté, les habitants de Lomé, abandonnés à leur triste sort sont les proies des sectes et des gourous. Un sombre pasteur Salem et son groupe des frères bâtisseurs ont réussi à donner l'illusion d'un espoir à une foule de suiveurs pauvres et marginaux. Sambo parle des processions

des désespérés y croyaient dur comme le roc, et, tous les jours, ils chantaient, ils gueulaient des suppliques face à la marée montante, troupeau de glandeurs, de frustrés, de revanchards,

d'illuminés, de voyous, de parasites noyant leur ennui dans ce qu'ils appelaient la prière, un rituel d'automutilation des plus sanglants. Ils se disaient investis d'une mission sacrée, on pouvait voir le pasteur Salem arpenter les rues de la ville avec des jumelles, instrument avec lequel il surveillait le large. (Rose, p. 46)

Ce passage, par le trouble qu'il instaure, notamment dans la manière de désigner ce groupe de fanatiques (d'abord pathétiques, puis révoltés, puis menaçants, enfin condamnant), laisse penser qu'il s'agit non seulement de proies faciles, mais aussi des personnes qui n'ont littéralement pas d'autres choix. Ce sont les êtres à bout de souffle et d'effort, pris dans une telle nécessité qu'ils ne peuvent que se confier à la bonté du destin. Nous assistons-là à l'arrivée de l'homme veule, le parfait désabusé qui ne se bat plus que pour survivre. Le roman de la violence, en associant violence et pauvreté, pénètre plus avant dans l'univers déjà tracé du désenchantement.

Et on constate alors que la pauvreté qui est dans un premier temps, le sous-thème de la violence, la supplante parfois et dans une relative autonomie, remodèle la trame du récit. Elle réinvestit donc les espaces de violence (les bas-fonds, les cités pauvres insalubres, etc.), elle recrée ses propres archétypes de personnages parmi lesquels le tandem, mère-enfant. La femme seule et son enfant sont donc devenus en quelque sorte, la nouvelle image de la misère. Et à ce niveau, les romans plus récents sont en rupture avec les productions d'un Sony Labou Tansi (ou dans une certaine mesure les premiers Monénembo). Tous les « nouveaux romanciers » campent ce duo-là. Chez Kossi Efoui, on peut invoquer son écriture itérative pour justifier la récurrence des mêmes personnages, mais il convient de voir dans cette récurrence un nouveau discours sur la violence et l'Afrique. Il y a une parfaite correspondance entre la gnoséologie actuelle de l'Afrique et les nouveaux procédés d'énonciation. A la différence des romans des années soixante-dix et quatre-vingt qui privilégiaient la révolution notamment à travers la lutte armée et les soulèvements populaires, les auteurs de l'extrême contemporain font la part belle à la misère, nouvelle allégorie de la violence et de l'Afrique. Et pour coller à ce tableau, les auteurs recourent à l'image éculée certes, mais toujours aussi efficace, de la veuve et de l'orphelin.

Dans une scène de *Ténèbres à midi*, le narrateur raconte la vie ordinaire à la plage où les gens vivent au milieu des odeurs et de la saleté. Entre une évocation maladroite de la traite négrière et la récupération d'un vocabulaire misérabiliste, l'œil du personnage balaye un triste spectacle qui contraste avec le bord de l'océan au sable fin. Les transactions autour d'un bien maigre produit de la pêche aux blanchisseuses professionnelles en haillons travaillant pour le

compte de quelques riches familles, le tableau que brosse le narrateur après avoir pris le temps d'observer des « bébés [qui] têtent des seins si flasques qu'on aimerait voir la couleur de ce qui en sort », s'achève sur :

deux femmes allongées qui ont déposé sur le sable des cuvette remplies de bananes et de beignets. Chacune d'elle a un bébé. De petits êtres aussi noirs et chiffonnés qu'elles. Le nez des enfants est envahi de morve qui attire les mouches. Ils ne dépasseront pas les premières années de la vie. Quel âge ont-elles, ces femmes ? Moins de trente ans, sans doute ; mais on leur donnerait bien dix à quinze ans de plus. (123-4)

Nous n'insisterons pas d'avantage sur les récurrences de la pauvreté dont le couplage avec la violence suffit à relire et reconsidérer tout ce qui a été montré jusqu'à maintenant sur les personnages et la subdivision spatiale entre les pauvres et les riches, entre la fausse et « vraie ville sur le plateau. » (*Les pieds*, p. 76) elle reproduit presque à l'identique le schéma de violence. Nous n'insisterons pas non plus sur les effets contraires, l'enrichissement par voie de corruption, l'étalage inconsidéré de l'opulence par les détenteurs du pouvoir politique, tous des corolaires à la thématique de la pauvreté. Il semble cependant utile de revenir sur la conséquence de cette soudaine pauvreté, le besoin d'en échapper par tous les moyens. D'où la thématique de l'immigration, autre sous thème, visage actualisée de la violence.

L'immigration

Dans la première partie, nous avons mentionné que contrairement au discours critique en vogue, le thème de l'immigration n'était pas si nouveau en littérature africaine et que des textes « fondamentaux » (Mongo-Mboussa) avaient déjà tracé le chemin depuis l'époque coloniale. Sans infirmer cette assertion, il faudrait néanmoins lui apporter une nuance. L'immigration dont il est question dans les romans d'Ake Loba, de Camara Laye de Bernard Dadié ou de Yambo Oulougouem n'a rien de commun avec celle présente dans les textes d'auteurs contemporains. Cette dernière doit être directement mise en relation avec la misère et la violence dont elle est avant tout une conséquence.

Les premiers immigrés ne sont ni des êtres en fuite en totale perdition, ni d'obscurs clandestins qui tentent de quitter leur pays par tous les moyens. L'immigré en situation irrégulière est une topique relativement nouvelle qui succède aux vagues de masses travailleuses employées dans les ports (*Docker noir*), dans les usines d'automobile, mais aussi ceux qui partent par le canal des systèmes de boursiers que les gouvernements européens accordent aux jeunes africains prometteurs ou, une dernière catégories, les employés de maisons que les coloniaux ramènent à l'issue de leur mission sur le continent. En bref, il est

question d'un flux migratoire plus ou moins régulé, s'effectuant dans une certaine légalité. Le roman d'Edem qui a le mérite d'explorer plusieurs visages de l'immigration revient notamment sur les premières vagues de départ à l'aventure sur les bateaux qui reliaient l'Afrique à l'Europe. Imaginant les déplacements de son père, le jeune Askia essaye de retracer son itinéraire de son père parti du port de Lomé jusqu'à Paris. Edem Awumey évoque dans les *Pieds sales* cette ancienne logique de déplacement entre les ports africains et ensuite Marseille et puis enfin Paris destination finale des centaines d'immigrés. Askia garde en mémoire les paroles de sa mère qui voyait, alors qu'il était encore tout jeune,

des rafiots [qui] faisaient fréquemment le trajet entre le golfe de Guinée et les Bords de la Méditerranée. [Il y avait] des départs d'hommes vers Marseille sur ces bateaux de pêche où ils arrivaient à se faire embaucher, les capitaines trop contents d'user du service de ces gaillards aux muscles lourds, moussaillons sur le tard qui pouvaient nous remonter un filet en un tour de manivelle, porter les grosses prises à ranger dans les congélateurs et écailler les plus petites pour le dîner de l'équipage. Car les gaillards servaient d'hommes à tout faire, véritables polyvalents du large : cuisiniers, aides-mécaniciens, soudeurs, garçons d'entretien et quelquefois plus. Parfois amants de ces hommes de la mer qui se soulageaient dans leurs chairs fermes et lisses. Oui, Sidi avait pu rejoindre Marseille par la voie qu'on pouvait imaginer, cheminement logique depuis les Ports de Lomé, Lagos, Cotonou vers le Sud français. (Les pieds, p. 27-8)

Le Paris que nous dévoile Edem est rempli de ces êtres qui par aventure, par esprit de découverte ou par loisir ont choisi de s'en aller hors des limites de leur pays. Eux pour qui les rêves se sont brisés, comme Ali qui grille désormais les marrons après avoir renoncé à son désir de faire connaître en France la poésie d'Abu Nuwas. Ses ambitions ont été refroidies par la *beat génération*, l'ogre qui a avalé les mots du poète de la transgression. En effet, la France dans laquelle Arrive Ali, celle de soixante-huit, est beaucoup plus sensible à une « autre musique [et aux] nouveaux mots, [au] rock et aux poèmes d'Allen Ginsberg. » (p. 124) Tous types de destins de croisent dans la ville étrangement silencieuse et parmi eux, « les pieds sales », la catégorie particulière de ceux qui fuient la violence sous sa forme directe, ou sous forme de pauvreté et de misère. Sidi était dans cette dernière catégorie, comme son fils après lui. C'est le départ impérieux qui ne souffre aucune contradiction que les auteurs contemporains présentent.

Nahm, le reclus de *Lisahohé* est mis dans l'obligation de s'en aller, quitte à traverser des zones en tension. Il ne veut que s'échapper et traverser la frontière pour réfléchir à ce qu'il convient de faire. Sa détermination n'est tempérée que par les réserves de son ami Paul. Dans le passage ci-dessus, il explique son projet de fuite à son ami. Ses paroles sont entrecoupées d'une narration qui présente l'état des contrées qu'il serait obligé de traverser :

Il y a une piste qui mène à la frontière. Une fois de l'autre côté, je verrai. »
 Au-delà de la frontière, c'était le pays bien minuscule et à vau-l'eau. Encore au-delà, c'était un autre où sévissait la guerre civile. Le pays anglophone, à l'ouest, était plus éloigné ; il lui faudrait faire un détour de plusieurs centaines de kilomètres.
 Là où j'aimerais bien aller, c'est l'Afrique du Sud, dit-il. L'Afrique australe d'une manière générale. (*Lisahohé*, p. 115-6)

Nous entrevoyons ici le leitmotiv d'Edgar Fall, « partir pour se réaliser. » Une injonction au départ qui n'est pas dû qu'à l'envie d'aller découvrir un autre monde, elle vient plutôt de l'impossibilité de vivre dignement. La situation ne laisse présager aucune amélioration, tous les horizons semblent clos. Ce départ qui est en vérité une fuite, permet d'échapper à la précarité actuelle dans l'espoir de la dépasser ailleurs.

Cependant plusieurs romans de la même période montrent les limites de cette démarche. Pour les immigrés, la situation ne s'améliore pas. Chez Alain Mabanckou (*Bleu blanc rouge* et *Black bazar*) ou Samy Tchak (*Place des fêtes*) et même chez Bessora (*53 cm*) on assiste à une démythification sur ce départ. La réclusion se poursuit dans les milieux africains ; les immigrés sont obligés de se regrouper dans les taudis, ils s'entassent et n'en sortent jamais. Il arrive la même chose à Askia ; le personnage d'Edem qui est resté cloîtré six mois dans une petite maison à Barbès avant de sortir. Mais cette sortie n'est-elle pas illusoire ? Non seulement physiquement, mais aussi symboliquement. En effet, il vit constamment dans un monde fermé sur lui-même. Premièrement dans sa voiture : il y passe la plus importante part de sa vie, il lui arrive même d'y passer des nuits, pour ne pas rentrer dans son immeuble insalubre ; et il finit par « habiter le lieu instable de son taxi » (*Les pieds*, p. 89) en dépit du sentiment d'insécurité et d'inconfort que cela lui procurait. Deuxièmement, il y a toujours ses fréquentations qui, d'une manière ou d'une autre le ramènent à son propre passé, à son père, à ses origines. Toutes les conversations qu'il peut avoir avec les autres personnages sont de sorte de réflexion de sa propre image. Dialogues miroir, personnages réflexifs, espace clos, l'immigré se retrouve alors dans la même situation de réclusion au départ comme à l'arrivée, dans la même marginalité. Finalement par cette continuité de l'enfermement, présent sur l'ensemble du roman, Edem démantèle à son tour le mythe de l'exil ou à tout le moins, celui de l'ailleurs perçu comme une terre d'espoir et de liberté. Son premier roman nous montre en effet des personnages qui se morfondent devant l'impossibilité d'échapper à leur quotidien ; les êtres de *Port-Mélo* sont mus par la soif de trouver ce chemin de l'exil que la milice a confisqué. Mais paradoxalement, le second roman, alors même que son héros réussit à s'offrir cette échappée, remet en évidence le cantonnement. On n'y

retrouve guère l'image de l'homme libéré qui embrasse la vie avec confiance et détermination mais au contraire. C'est l'angoisse qui refait surface sous forme de mélancolie morbide. Notre héros ne pense alors sa véritable libération que dans la mort qu'il cherche à précipiter par tous les moyens.

Le personnage d'Askia entre en résonance avec Edgar Fall qui lui aussi vit cette réclusion dont on ne saurait dire si elle est consentie ou non. La plaque « ici vit et travaille » dans *La fabrique de cérémonies* prolonge bien l'univers renfermé dont il est question et confine le personnage dans un isolement quasi absolu. Sa vie se limite à son appartement du huitième étage où jamais personne ne vient. Personne à part les huissiers qui découvrent sur les lieux, les mêmes configurations, les mêmes dispositions inchangées depuis une dizaine d'année. Il y a dans l'immobilité de l'immobilier, dans le figement dans le temps, la marque ultime d'une violence indépassable. Le roman raconte son arrivée à Paris et ses réflexions qui traduisent toute une grande solitude comme nous pouvons le lire dans les passages suivants :

dix ans plus tôt, à son arrivée à Paris, à l'âge de vingt-deux ans, Edgar Fall s'était hissé jusqu'à ce huitième fatigant, porte face, chargé de deux tomes d'un dictionnaire bilingue. Sans compter mille et un kilos de bibelots qui dormiraient longtemps dans cinq cartons avec de pimpantes étiquettes marquées Divers, et trois sacs en plastique gonflés et lisses, comme remplis d'air. Peu de choses, en effet, pour faire jaser les huissiers qui seront plus tard les seuls invités-surprises de sa vie sans témoins. Les huissiers constatant, visite après visite, dictionnaires et bibelots. Visite après visite constamment l'insaisissable et l'incessible. (Et les rêves de sa mère, à l'époque, ne l'avaient toujours pas lâché.) (*Fabrique*, p. 234 je souligne.)

Pauvre, solitaire et marginal, Edgar Fall est également prisonnier de son propre passé, matérialisé par les espérances de sa mère. Comme chez Askia, sa vie est enfermée dans une activité cyclique voire immobile ; aussi immobile que le « grenier » dans lequel il passe ses journées,

ce grenier [qui] a couvé ses années d'étudiant. Le même grenier qui couve à présent ses méditations cycliques sur l'insomnie ou comment font les autres, l'insomnie ou comment se faire connaître, l'insomnie ou comment se faire des amis, l'insomnie ou comment faire avec l'insomnie ou comment se refaire passé trente ans ou mise à jour de tout ça qui ne va pas sans dire : catalogue raisonné des questions sans suite. De sorte qu'à force de couvrir de ne faire que ça, la sécurité que lui offre ce grenier (encore aujourd'hui) garde soigneusement quelque chose d'utérin, et ce n'est pas sans un sentiment de gêne et d'inconfort que l'occupant s'y pelotonne et se voit vieux. (p. 235)

Ces deux destins disent en fin de compte l'impossibilité de se "réaliser". Il ne leur reste alors que la mort comme ultime recours. Certes Edgar Fall ne se tue pas et ne cherche pas à le faire intentionnellement comme Askia, mais il y a lieu cependant de se rendre compte qu'il côtoie de très près des êtres qui parviennent à cette extrémité-là. Malencontreusement, il

habite le huitième étage et c'est de là que plusieurs personnes viennent se donner la mort. Ses propres voisins de palier se précipitent dans la cour intérieure de l'immeuble et il revoit continuellement le ballet de la police isolant les lieux et ne laissant passer que les habitants. C'est à croire que s'il ne se tue pas volontairement, c'est qu'il porte en lui la mort, comme il en a l'intuition lorsqu'il pense à son voyage retour et à son reportage raté ; il s'imagine qu'il « était allé de lui-même s'inoculer un poison lent dont il avait toujours pressenti la menace et contre lequel il s'était intuitivement protégé jusqu'à ce voyage. » (p. 236)

L'image de la mort que l'on a cru éviter revient sournoisement se poser à Edgar Fall comme la seule alternative. Après avoir renoncé à l'idée de se réaliser, forcé de vivre avec l'oppressant sentiment d'avoir ruiné les rêves de sa mère et voyant la mort rôder autour de lui, frappant ses amis et voisins (il ne reste au huitième étage que deux personnes vivantes), le personnage s'enfonce alors dans sa solitude, se coupant de toute forme de vie extérieure. Il reste alors figé, tel « une statue de sel ». Certes, nous n'avons pas chez Fall la mort en tant que telle, mais cet isolement volontaire peut bien se rapporter à ce que les philosophes et sociologues appellent symboliquement la « mort sociale » que l'on associe souvent d'ailleurs au suicide. Le portrait final d'Edgar Fall ressemble par ailleurs à celui qu'Albert Camus dresse du suicidé dans le *Mythe de Sisyphe*. Il s'agit d'un être en déphasage, coupé de son environnement immédiat et soustrait à l'effervescence du quotidien. Le personnage de Kossi Efoui pourrait être

dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un peu étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité.⁶¹⁸

Rappelons brièvement ce que nous avons constaté précédemment : le suicide est le degré ultime de violence. Dans nombreux textes, il y a lieu d'associer l'acte final, le désir d'en finir avec la volonté de se libérer. C'est ainsi par exemple qui faut comprendre, dans *La vie et demie* la démarche de Chaïdana qui, après la destruction de son hôtel refuge et la gifle intérieure qu'elle reçoit de son père, elle cherche à se libérer en se jetant dans « l'eau Kaki du fleuve », mais ne put le faire à cause de « l'odeur de son père dans ses entrailles, une odeur, innommable, immonde, forte qui se mettait entre elle [Chaïdana] et la décision. » (*Vdm*, p. 71) Cette interposition paternelle vient encore s'opposer à sa volonté. Dans le même ordre d'idée, il y a Johnny Quinquelibba dans *La fabrique de cérémonies* qui se libère de ses tourments en se

⁶¹⁸ CAMUS, A. (2010). *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard. p. 20.

donnant la mort dans sa baignoire ; on peut ajouter à la liste Eric Bamezon dans *Ténèbres à midi* qui agit de la même manière.

Ainsi, nous pouvons remonter en amont de l'acte et retrouver non seulement les origines du mal mais surtout cette persistance qui les rend indépassable. Les personnages atteignent ainsi leur propre limite devant l'adversité. Ici encore c'est le constat d'aphasie qui s'impose. La violence semble inscrite dans la trajectoire même des personnages et la fiction se fait écho de cette absence de perspective. Les violences ayant pris plusieurs formes deviennent indétectables dans les récits et même dans les sociétés qui inspirent ces récits. Les nouvelles configurations excluent de la représentation les éléments canoniques d'une situation de violence tout en étant au cœur d'un dispositif encore plus contraignant, une prison intérieure qui, in fine, établit une distance entre le lecteur et le personnage.

Les conditions des femmes

Les nouvelles configurations du discours social et de l'écriture de la violence sont propices à l'exposition d'êtres en souffrance. Nous avons conclu précédemment que la femme représentait dans les romans, l'archétype même de la victime. Aussi la présence et l'importance des personnages féminins dans les textes ne cesse-t-il de croître. Le dernier roman d'Emmanuel Dongala, *Photo de groupe au bord du fleuve*, serait une parfaite illustration de cette féminisation du romanesque, voire un roman type. Dresser le portrait de quinze femmes, solidaires devant l'adversité, faisant face aux menaces mais victorieuses malgré tout, permet à l'écrivain congolais de mettre en lumière, celles qui connaissent et vivent l'affliction au quotidien.

Certes les personnages féminins sont déjà bien représentés dans la fiction. Sony Labou Tansi a bien imposé ses femmes terribles depuis son premier roman et elles n'ont cessé de se multiplier tout au long de son œuvre : belles et sensuelles, aux pouvoirs de séduction irrésistibles, machines à perdre les hommes, les romans de Sony sont remplis de ces créatures libertaires et révolutionnaires, bien éloignées de la représentation rangée de la femme. Le créateur de Lydie Argandov (*Les yeux du volcan*) offre dans ses romans divers visages de femmes si bien que les critiques n'hésitent pas à lui coller l'étiquette de féministe.⁶¹⁹ Il ressort

⁶¹⁹ Pour les portraits de femmes dans l'œuvre de Sony on peut toujours se référer à RWANIKA, D. M. (1988). *L'inscription féminine. Le roman de Sony Labou Tansi*. Yaounde/ Ivry-sur-Seine. Ou plus largement en

en effet, de plusieurs études, une volonté d'embarquer à tort Sony Labou Tansi dans un mouvement féministe, d'autant plus que ce dernier se confond parfois avec la seule présence d'un personnage féminin. Il aura par exemple suffi de rencontrer Chaïdana occupant un rôle primordial dans *La Vie et demie*, pour conclure au féminisme sonyen. Nous reviendrons ultérieurement sur ce qui semble être une méprise ou à tout le moins un regrettable amalgame.

Il faut cependant reconnaître que Sony, avec plus d'éclat que ses prédécesseurs (Sembene Ousmane, Cheikh Hamidou Kane, etc.), a réussi à imposer une autre image de la femme, bien loin des clichés traditionnels et à faire du récit le terrain où l'on peut en observer la vie de près. Les écrivaines, Mariama Bâ, dont le roman, *Une si longue lettre*, paraît la même année que le premier de Sony et aussi Ken Bugul, continueront sur le même chemin. Plus que jamais, l'espace romanesque devient le lieu d'existence des femmes, surtout chez les écrivaines mais sans exclusive. En effet il y aurait quelques tords à penser que seules les femmes se sont emparées du sujet. Les dernières productions d'auteurs majeurs reviennent sur l'image de la femme : que ce soit Alain Mabanckou⁶²⁰ qui, dans son dernier roman, réactive l'image de la mère ou Henri Lopes⁶²¹ confiant la narration d'*Une enfant de Poto-Poto* à une héroïne, dénommée Kimia qui veut dire silence en lingala et en swahili (Comme si la parole romanesque lui permettait de recouvrer sa voix.)

Cependant pour les écritures de la violence, la présence du féminin se révèle être un important baromètre. D'une part, elle permet d'évaluer le niveau de violence dans une société mais également de comprendre l'évolution du discours social. Comme pour la pauvreté ou l'immigration, le passage par le personnage féminin permet aux écrivains de s'éloigner de la thématique de la violence tout en y restant attaché. Les conditions de vie des femmes éclairent, par détour, l'écriture de la violence. Cela est d'autant plus vrai qu'à chaque fois que le roman met en présence deux victimes, un homme et une femme, c'est la souffrance de cette dernière qui surplombe.

Dans les romans d'Edem Awumey nous trouvons fréquemment les victimes des deux sexes, liées entre eux par des relations vaguement amoureuses. A chaque fois, nous y avons une sorte de concurrence de maux. Sur ce terrain, c'est le mal qui s'abat sur la femme qui

littérature africaine : BRAHIMI, D., & TREVARTHEM, A. (1998). *Les femmes dans la littérature africaine: portraits*. Paris/ Abidjan: Karthala/ Ceda.

⁶²⁰ MABANCKOU, A. (2013). *Lumières de Pointe-Noire*. Paris: Seuil.

⁶²¹ LOPES, H. (2012). *Une enfant de Poto-poto*. Paris: Gallimard.

semble être le plus terrible. Le destin de Nonie (surnommée Joséphine) est plus effroyable que celui de Mélo ; Olia est plus marquée par ses errances que le jeune Askia et Louise Herbert traîne des fardeaux apparemment plus lourds que ceux de Sambo. La féminisation contribue à décupler les souffrances. La condition commune de « pieds sales » ne fonctionne pas de la même manière s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. La lettre qu'Olia laisse à son ami avant de disparaître met le doigt sur l'absurde et indémêlable situation d'éternel migrant. Mais il y a une sorte de sensibilité féminine qui rend son existence plus tragique. La scénographie qui mène à la découverte du contenu de la lettre est bien significative. Le héros prend connaissance des mots de son amie alors qu'il est poursuivi par des skinheads. La lecture de la lettre est l'acte final d'une vie et se confond à la propre fuite du héros. La lettre vient interrompre, peut-être momentanément, le projet de suicide qu'Askia nourrissait. Nous pouvons même dire qu'elle le dégage en quelque sorte de l'emprise de la mort. Pour un instant ce héros qui cherchait à en finir avec la vie, se remet à y croire. Si nous admettons que l'idée même du suicide provient non pas d'un enfermement mais bien plus de la croyance assez folle, d'avoir tout connu et d'avoir tout traverser sans succès, on peut alors dégager que cette lettre représente pour le héros, une ouverture vers de nouvelles perspectives. Elle fait passer le suicidé de son narcissisme primaire, ne considérant que sa propre existence morne et médiocre, vers la conviction que d'autres êtres connaissent une douleur plus grande, des tourments plus importants. Tout le cheminement du personnage d'Edem tient en cela. Il sillonne dans les rues de Paris avec l'espoir de se transformer en pierre, de se libérer enfin des attaches familiales et de la généalogie ; de se défaire, comme Chaïdana, de l'odeur du père :

ne pas rester un personnage, l'Abouneke avec un fil qui vous retient à une généalogie. Devenir autre chose, une image froide, une statue, pourquoi pas, figée dans le monde de la pierre. Et lorsqu'il marchait dans les rues de Paris, il faisait le geste biblique : il se retournait en espérant être transformé en pierre. (*Les pieds*, p. 130)

Enfin, en reprenant la parole, la victime silencieuse qu'a été Olia permet à Askia de se rendre compte des limites de ses propres errements et de placer ses tourments en dessous des souffrances sourdes de la jeune femme d'autant plus qu'elle lui apporte dans la lettre la délivrance qu'il recherchait. Les mots d'Olia le libèrent de la mémoire de son père, de laquelle il cherchait à se dégager par la mort. Le retournement qui s'opère ici tient du à la découverte de l'image du père, irrémédiablement « disloquée », « cassée » et qu'en réalité, il n'y plus d'attache possible entre le fils et le père. Toute la souffrance d'Olia était contenue dans mutisme, dans cette souffrance sourde.

Il n'est pas rare de rencontrer des femmes à la parole contenue. Chez Kossi Efoui, Excepté la Petite Tante, qui est en réalité une diseuse de bonne aventure, et qui traverse l'œuvre romanesque et théâtrale de l'auteur togolais, avec son flot de parole et ses histoires à raconter, les femmes sont généralement taciturnes. Même la libertaire Nahéma a ses moments d'éclatant silence. Celui-ci a plusieurs significations. Ce n'est pas seulement le silence du deuil de Ma Para ou Mame Salé interrompus parfois par des cris et des pleurs, mais aussi celui de la colère qui laisse place aux chants. Les femmes voilées et en habits noirs (sans doute en signe de deuil) dans *La fabrique de cérémonies*, qui alternent entre silence lourd et mélodie représentent bien les parts actives et passives du silence. Si leur posture peut laisser penser à la soumission, voir la honte de l'extérieur qui les oblige à garder, comme la mère du héros, « les yeux rivés au sol comme si elle recherchait des indices » (p. 139), elles n'en dégagent pas moins une force, une menace. Notons que ces femmes si fragiles en apparence portent chacune à la taille un petit panier contenant des serpents. Cette association curieuse entre la faiblesse, le silence et aussi le venimeux se matérialise très vite dans le roman avec la manifestation devant la maison du Général Tapioka. Les foules arborant la même couleur noire, la marque de la contestation, sans le moindre bruit, dans une étrange procession, prend position autour de la propriété de Halo, au même moment que la télévision dévoile son visage et son identité. Ici aussi, nous avons encore une forte image de la lucidité dont fait preuve ces dames qui avaient déjà identifié le bourreau « inconnu » et « invisible » avant tout le monde.

En définitive, dans la recomposition du schéma de violence et dans l'implication de nouvelles figures, les auteurs, tout en restant dans la ligne droite d'une représentation traditionnelle, entendent marquer plus durablement la différence de traitement par rapport au genre. Mais tout en accentuant la part de victimisation, il y a également des représentations moins caricaturales qui, sous couvert de soumission et de docilité, mettent en œuvre une autre image de la femme qui, reste, un élément très important dans les écritures de violence. Mais en même temps que nous constatons cette féminisation, on est en droit de se demander si elle répond aux besoins éditoriaux. Nous répondrons à cette question en abordant la question de la réception des écritures de violence.

6.2. Une évolution en accord avec les Instances de légitimation

Nous terminerons par un examen de la réception que connaissent ces différentes formes d'écriture. Les théories de l'effet esthétique nous paraissent un excellent moyen pour saisir les enjeux de toutes les ruptures observées. L'importance de la prise en compte des lecteurs n'est plus à démontrer dans l'histoire et l'évolution des esthétiques et/ou des thématiques. Les études de Jauss et les phénoménologues de la réception, en établissant que les œuvres artistiques (littéraires en particulier) n'avaient véritablement d'existence que dans l'interaction avec un public, admettent également que les mouvements, les fluctuations de la réception sont d'excellents marqueurs d'un état esthétique et même un état du « discours social », pour revenir à cette formule de Marc Angenot. En effet, comme nous l'avons dit, le discours social, en agent hégémonique n'oriente pas seulement le dicible mais aussi l'audible. Ainsi, autant nous avons pu observer comment les différents points de vue historiques sur les violences dans les sociétés africaines influençaient la plume des écrivains, autant pensons-nous pouvoir expliquer les ruptures par la réception et son principal curseur, « l'horizon d'attente ». Hans Robert Jauss, à qui nous devons la notion d'horizon d'attente, la définit de prime abord comme un

système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et le langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.⁶²²

Cette définition programmatique offre plusieurs avantages. Tout d'abord, en donnant une orientation méthodologique pour la prise en compte de la réception, elle nuance les notions de nouveauté et de rupture qui sont au cœur de la présente réflexion; ensuite, elle met en évidence, son caractère évolutif selon des règles internes à un genre par exemple et d'autre part, son rapport constant avec l'environnement social lors de la création de l'œuvre. Par-dessus ces deux éléments, Jauss insiste particulièrement sur le dynamisme interprétatif que la critique de la réception confère aux textes qui restent toujours abordables pour le public en dépit de l'éloignement temporel ou idéologique par rapport à l'instant de création. Dans notre cas spécifique, elle peut expliquer pourquoi Sony Labou Tansi demeure encore une grande référence autant pour les écrivains (qui se présentent comme ses successeurs) que dans le discours critique sur la littérature africaine en général et tout particulièrement pour les

⁶²² JAUSS, H. R. (2005). *Pour une esthétique*. p. 54.

écritures de la violence. Ici, nous rejoignons Mateso Locha pour qui, « l'esthétique de la réception peut significativement éclairer l'histoire littéraire africaine. »⁶²³ Une étude de la réception du texte littéraire africain francophone ne saurait faire économie du contexte général que nous avons longuement présenté dans le tout premier chapitre. Nous en rappellerons ici deux aspects qui nous paraissent fondamentaux sur la production et la circulation : la dépendance vis-à-vis du centre et une réception très spécialisée, pour ne pas dire universitaire. Ces deux éléments, dont nous avons tenté de saisir les enjeux, participent pour une part importante à l'élaboration de l'horizon d'attente à propos des littératures africaines.

Nous conviendrons que la question de l'édition dépasse un sujet aussi spécifique que les écritures de la violence ou les ruptures et la tentation serait grande d'examiner en profondeur le circuit éditorial des textes africains mais ce que nous avons vu précédemment suffit à nous montrer la voie. Aussi essayerons-nous de rester au plus proche de nos principales préoccupations, c'est-à-dire montrer en quoi ce circuit participe à l'émergence de nouvelles écritures de la violence et recèle des éléments de rupture. Nous nous intéresserons donc au cas des maisons d'édition, d'autant plus que l'ensemble de notre corpus a été publié aux éditions du Seuil⁶²⁴ et chez Gallimard, dans la collection « Continents Noirs »

Sony Labou Tansi, une rupture éditoriale.

Avant même d'arriver à la dimension esthétique et/ou thématique de l'œuvre de l'écrivain congolais, il est aisé de constater que Sony Labou Tansi est avant tout une rupture éditoriale en ce qui concerne le roman africain. Il marque, à partir de l'année 1979, date de publication de son premier roman, une sorte de retour « en force » des maisons d'édition françaises dans le paysage littéraire africain ; cette même année sortira également le premier roman du guinéen Tierno Monénembo, *Les crapauds-brousse* et, ces deux auteurs font aujourd'hui partie des grands noms de la littérature de l'Afrique francophone. Il faut remarquer qu'avant ces deux auteurs, l'expérience africaine du Seuil est pour le moins mitigé ; il y eut le manque flagrant de perspicacité (et d'ouverture ?) avec le premier roman de Kourouma⁶²⁵ mais aussi, le très court succès de *Devoir de violence*, qui après avoir remporté

⁶²³ MATESO, L. (1986). *La littérature africaine et sa critique*, p. 8.

⁶²⁴ Nous reviendrons sur le cas spécifique d'Edem Awumey dont les romans au seuil connaissent une double édition en France et au Canada (Eds Boréal)

⁶²⁵ On peut encore relire la lettre de Paul Flamand envoyé à Kourouma en 1969, dans un livre consacré à l'écrivain. Voir : DJIAN, J.-M. (2010). *Ahmadou Kourouma*. Paris: Seuil. pp. 68-9.

le prix Renaudot, a vu son éclat s'assombrir sous d'accablantes preuves de plagiat et son auteur disparaître de la scène littéraire.

Dans les années soixante-dix, en la littérature africaine, Présence Africaine a véritablement le vent en poupe. À l'exception de quelques livres et auteurs qui dérogent à la règle, tous les grands noms, toutes les révélations de l'époque sortent leurs œuvres dans la maison fondée par Alioune Diop. D'Alioum Fantouré à Williams Sassine, d'Henri Lopes à V.Y. Mudimbe, les écrivains africains, épousent l'idée qui a présidé à la création de la revue en 1947 puis la maison d'édition deux ans plus tard, celle de donner une tribune aux intellectuels négro-africains, ils s'approprient en quelque sorte Présence Africaine. Aussi lorsque paraît son premier roman aux Éditions du Seuil, après la tentative avortées quelques années auparavant avec un manuscrit intitulé *Premiers pas*, il s'agit bien d'une petite révolution. Le fait est d'autant plus curieux que la même année, aux Nouvelles Éditions Africaines, était publiée sa première pièce de théâtre, *Conscience du tracteur*, pièce présentée en 1973 au concours théâtral inter-africain. La même année donc paraît pour le même auteur, deux œuvres appartenant à deux genres différents dans deux maisons d'édition. L'auteur rééditera le même schéma en 1988 en sortant les *Yeux du volcan* au Seuil et *Le coup de vieux* chez Présence Africaine. Dans ce cas, il paraît que le choix des éditeurs n'est pas tout à fait fortuit. On pourrait se demander pourquoi l'auteur ne publie-t-il pas sa pièce de théâtre au Seuil et son roman aux N.E.A? Il y a des raisons de penser que le jeune Sony Labou Tansi pouvait très bien prétendre à une publication de son premier roman Rue des écoles d'autant plus que son œuvre s'inscrivait dans le prolongement d'un habitus, la dénonciation des pouvoirs post-coloniaux. Sa dédicace à Henri Lopes dont « il ne fait, en fin de compte, que réécrire le livre » le confirme. La *Vie et demie* est bien dans la continuité d'une époque et du courant thématique dominant.

Tout en étant dans la ligne éthique et idéologique suivie par rapport ses prédécesseurs, Sony Labou Tansi inaugure une nouvelle ère sur le plan formel. Ce décalage se lit également dans son parcours éditorial. Il semble que Sony Labou Tansi prend conscience du danger que peut représenter une publication dans une maison d'édition historiquement estampillée « Afrique ». Il cherche non pas brouiller ses origines africaines, comme certains analystes le

prétendent,⁶²⁶ mais plutôt à la réaffirmer. Sony Labou Tansi, se définit et se reconnaît comme un tropical et cette tropicalité se manifeste par le « réalisme magique », cette autre manière de nommer. Il porte pour ainsi dire sa différence là où elle est susceptible d'être niée. Il ressort en effet du paratexte laboutansien une volonté d'aller à l'encontre de ce qu'il nommait la géographie de la peur.⁶²⁷ En plus de lui servir pour affirmer une identité, elle [différence] lui permet aussi de tisser des cousinages, des parentés notamment avec l'Amérique Latine qui voyait ses auteurs, tous pratiquant ce réalisme magique, remporter du succès dans les instances littéraires internationales : Miguel Angel Asturias avait déjà obtenu le Prix Nobel en 1967 et Gabriel Garcia Marquez devait remporter la même récompense en 1982. Ainsi, lorsqu'il apparaît sur la scène littéraire Sony Labou Tansi obtient automatiquement un accueil très favorable. Lydie Moudileno souligne

l'enthousiasme unanime qu'éditeurs, critiques et universitaires [réservent à] l'ouvrage [paru] à la fin d'une décennie somme toute peu fructueuse pour les lettres africaines francophones. Il y avait longtemps poursuit-elle qu'un écrivain n'avait suscité autant d'intérêt.⁶²⁸

Les raisons de ce succès, reconnaît la critique, sont à trouver dans sa pratique africaine du réalisme magique, un genre qui manquait au continent et tout particulièrement à sa partie francophone. Elle démontre que l'écrivain congolais s'est détourné du réalisme magique pour embrasser la science-fiction, considérée comme un dépassement du premier.⁶²⁹ Toujours est-il que l'écrivain congolais installe le débat, suscite des polémiques. Journalistes et critiques discutent sur les « influences » de l'écrivain colombien, des généticiens crient au scandale et laissent croire qu'il existe deux Sony : « celui qui entre au seuil » et « celui qui en sort. » On fait allusions aux nègres qui rendent consommable les épreuves du « génie congolais ». ⁶³⁰ Quand à Sony lui-même, il explique le rapprochement possible entre Gabriel Garcia Marquez

⁶²⁶ SCHÜLLER, T. (2008). « La littérature africaine n'existe pas » ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines sub-sahariennes de langue française. *Journée d'études pluridisciplinaires Constructions discursives de l'origine et autres labels identitaires, 19 septembre 2008*. Metz: Centre de recherche « Écritures ».

⁶²⁷ *Le commencement des douleurs* est dédié à Monique Blin, « pour son combat contre les géographes de la peur ». Je souligne.

⁶²⁸ MOUDILENO, L. (2006). *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*. Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula. Paris: Karthala. p. 58.

⁶²⁹ Cette proposition nous paraît difficilement soutenable. La science-fiction joue non seulement sur la science en elle-même mais aussi sur l'anticipation qui est relativement absente du roman.

⁶³⁰ *Un génie nommé Sony Labou Tansi*. (2009, 09 1). Consulté le 05 29, 2013, sur [jeuneafrique.com](http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2536-37p169-173.xml2/litterature-ecrivain-portrait-sony-labou-tansi-litterature-un-genie-nomme-sony-labou-tansi.html): <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2536-37p169-173.xml2/litterature-ecrivain-portrait-sony-labou-tansi-litterature-un-genie-nomme-sony-labou-tansi.html>

et lui par leur commune tropicalité, suffisante pour pour créer des univers explosifs.⁶³¹ La sortie quelques années plus tard des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* devait alimenter un peu plus les supputations ; le titre ressemblait beaucoup trop à celui du chef d'œuvre de Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*. Toutes ces discussions ne sont pas prêtes de tarir dans la mesure où il existe encore plusieurs controverses et zones d'ombres sur les circonstances et les dates à propos de la rencontre entre Sony Labou Tansi et les écrivains sud-américains.

De ce qui précède, outre la polémique il apparaît clairement que Sony Labou Tansi met en place une véritable stratégie éditoriale.⁶³² Le roman, réputé faussement sans doute, être un genre occidental ou rencontrant plus facilement un public occidental est publié chez un éditeur du Centre et son théâtre, plus transportable et passant par un autre canal de diffusion (l'oralité, la scène) est rendu plus accessible au public africain via des éditeurs qui disposent de plusieurs canaux de diffusion sur le continent. L'écrivain congolais cherche donc à sérier son œuvre dans plusieurs sphères d'accessibilité et de diffusion. Ce dispositif permet à Sony Labou Tansi d'être une figure marquante des nouvelles écritures de la violence dans le roman comme dans le théâtre. Cela se traduit par une vitalité dans les études littéraires, les commentaires d'œuvres, les monographies qui plus est, épousent bien les théories contemporaines en littérature : métissage, *world literature* et féminisme, postcolonial.

Sur ce dernier point précisément, si les études ne confondent pas, comme c'est souvent le cas, "féminisme" et "littérature féminine" l'œuvre de Sony Labou Tansi revient très souvent dans les commentaires. Que ce soit pour louer le courage tous azimuts de la belle Chaïdana ou pour évoquer cette impressionnante galerie de femmes qui affirment leurs libertés et qui ne veulent souffrir aucune domination masculine. Dans les *Sept solitudes*, le plus féministe des romans de Sony, la narratrice parle de sa Tante Mangala dont les idées ne lui plaisent pas, qui, après avoir brûlé six ménages, consacre son temps à lire des périodiques et élever ses bêtes qui portent des défauts "masculins" : « la chatte pèse onze kilos et mange comme un mari. Le perroquet est d'une ignardise... » (S.S. p. 182) Tante Mangala, comme

⁶³¹ Cfr. MARTIN-GRANEL, N. (1998). Le réalisme "tropical" de Sony Labou Tansi: un discours doublement contraint. *Itinéraires & contacts de cultures*. vol. 25, *Le réalisme merveilleux*, pp. 105-130.

⁶³² DEVÉSA, J.-M. (1996). *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris: L'Harmattan. Dans ce livre Jean-Michel Devésa présente d'ailleurs Sony Labou Tansi comme un stratège, sachant jouer avec finesse à travers différentes instances de pouvoir.

Estina Bronzario rentreraient bien dans la seconde vague de féministe dont parle Kenneth Harrow dans son ouvrage.⁶³³

Cependant, ainsi que nous l'avons dit plus haut, la présence des femmes, aussi importante soit elle, ne peut être synonyme de féminisme et dans tous les cas pas pour l'œuvre de Sony Labou Tansi. Peut-être faut-il se mettre d'accord sur ce que pourrait signifier le terme lui-même. Sans entrer dans les détails, le Petit Robert définit le féminisme comme un « mouvement qui préconise l'extension des droits, du rôle de la femme dans la société. » Cette définition, certes sommaire, marque historiquement l'origine et la nature des revendications féministes. Les organisations qui ont commencé véritablement à émerger dans les pays occidentaux après la seconde guerre mondiale ont donné une grande visibilité aux préoccupations des femmes. Le terme est toujours attesté au singulier alors que le mouvement est multiple et tout au long de son histoire, il a connu plusieurs « vagues » successives et parfois discordantes. Mais c'est au cours de la deuxième vague autrement appelé « nouveau féminisme » que la plupart des concepts clés du mouvement ont été élaborés et notamment « patriarcat », le symbole et le système à la base de l'oppression des femmes. Pour la sociologue et féministe Christine Delphy,

le nouveau féminisme s'est voulu en rupture très tranchée aussi bien vis-à-vis de ce qui restait - usé, abâtardi et réformiste - des mouvements féministes antérieurs, que vis-à-vis des autres mouvements politiques contemporains. Il a introduit une nouvelle façon d'appréhender la situation des femmes, et par là la situation de tous les groupes sociaux, et simultanément, une nouvelle façon de faire de la politique. Il a, corollairement, introduit nombre de nouveaux concepts nécessaires pour exprimer ces visions différentes. Et à ces deux égards, celui de la conception de la « condition féminine » et de la société d'une part, celui de la conception du politique et de la révolution d'autre part, le « Patriarcat » est sans doute l'un des concepts les plus importants, sinon le plus important.⁶³⁴

Les « féministes radicaux » ont trouvé dans le « patriarcat », leur « principal ennemi ». Il s'agit d'un système de pensée ou une organisation sociale qui tend à diriger les bénéfices (de tout ordre, moral, politique, économique) vers les hommes au détriment des femmes. En tant que mouvement égalitaire, le féminisme s'oppose violemment à ce système. Une littérature féministe serait alors, de toute évidence, celle qui s'y attaque ou le déconstruit. La question que l'on se pose alors au sujet de l'œuvre de Sony est de savoir si elle répond à ce

⁶³³ HARROW, K. W. (2007). *Moins d'un et double : une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*. Paris: L'Harmattan.

⁶³⁴ DELPHY, C. (2011, 11 26). *Le patriarcat, le féminisme et leurs intellectuelles*. Consulté le 09 15, 2013, sur [www.jstor.org: http://www.jstor.org/stable/40619325?origin=JSTOR-pdf](http://www.jstor.org/stable/40619325?origin=JSTOR-pdf)

schéma et dans quelle mesure. Il nous est apparu que la réponse à cette question n'était pas aussi catégorique que la critique féministe semble l'admettre. Sony Labou Tansi est véritablement un écrivain moderne et moderniste. Sa soif de liberté ne fait aucun doute ; il la clame dans ses interviews, la met en scène dans ses textes, l'illustre à travers ses personnages. Il y a fort à penser que l'auteur est sensible également aux inégalités et aux injustices qui accablent les femmes. Peut-être est-ce cette souffrance qu'il cherche à montrer dans ses romans. Toujours est-il que l'image de la femme qui transparait de son œuvre ne va ni dans le sens de l'égalité, ni dans le sens du combat féministe.

En effet, la fiction de Sony Labou Tansi présente une femme objet, trop souvent réduite à son corps qui se décline aussi en viande. Chaïdana n'aura été qu'un corps à la « beauté formelle » et l'on a vu avec quel mépris l'auteur traitait les corps dans son œuvre. La parole féminine ne vaut pas plus de considération. Le maire de Valancia se moque des revendications d'Estina Bronzario qu'il compare à de la « popote » (*S.S.* p. 72) pendant que les autres hommes considèrent en souriant les « piailleries » des femmes. (p. 43). Dans un autre roman, pour obliger sa sœur à se taire et l'empêcher de divaguer, Martial Layisho dit explicitement : « ferme ta gueule. Ferme ton vilain corps de femme. » (*Vdm*, p. 90). Il y a au fil des romans une interchangeabilité dégradante entre les femmes et leurs corps. C'est peut-être là une façon de dénoncer la domination masculine ou au contraire une perpétuation d'une forme de misogynie ambiante. Si rien ne permet de déterminer lequel de ces deux côtés est prôné dans l'œuvre, il y a lieu de voir la survivance du « mythe patriarcal » dans son œuvre.

Les femmes de Sony Labou Tansi, en dépit de leur hargne et de leur volonté, ne gagnent jamais les combats qu'elles livrent. En plus d'être des objets, des stéréotypes peu glorieux, de la femme vénale à la femme fatale (dans ce que le terme peut avoir de plus péjoratif), elles sont surtout inefficaces. La campagne d'Estina Bronzario est impopulaire, elle ne réussit pas à l'imposer à tout le monde, notamment à Sarganta Nola qui lui tient tête en lui opposant une autre conception de la libération des femmes. Aux émissaires de la femme de Bronze, venues exiger cette liberté, (p. 62) il déclare qu'elles l'étaient déjà. Ce refus entraîne alors le durcissement et la prolongation de la grève érotique conditionnant son arrêt à la libération des danseuses. Apprenant la nouvelle, le comédien se déplace en personne pour expliquer sa démarche à Estina Bronzario. Dans une longue invective, il décrit ses femmes, dresse leurs portraits, trace leur parcours, mentionne leur ancienne condition avant de se poser

en bienfaiteur, leur bienfaiteur pour les avoir arrachées à la misère physique, morale, sanitaire, à l'insécurité, et à la prostitution ; parce qu'il « n'accepte pas la vue d'une femme qui baise pour le pognon ». La suite de son argumentaire est une sorte d'ode à la féminité :

je leur ai montré comment faire de sa poupe une cathédrale, un haut lieu sacré, le sommet du ciel et de la terre. Non Estina Bronzario, le vagin n'est pas une boîte de Coca-Cola ni un morceau de viande hachée : c'est le chemin de la liberté de peuples dans l'honneur et la dignité. Non Estina Bronzario, le vagin n'est pas un essieu-flotte, ce n'est pas un chasse-mouches, ce n'est pas un alcool : c'est la volonté de Dieu en chair et en eau. Voilà ce que j'ai appris à mes femmes. Elles vendaient la pisse et la vérole ; c'était des purs-culs, des rien-que-culs, je les ai sorties de la foutaise des jupons, leur ai donné un cœur, une âme, un sens. Aujourd'hui et grâce à moi, elles savent que le sexe n'est pas un engin de panique, ni une balançoire, ni un lance-flotte, mais bien notre troisième œil. Si tu veux qu'elles aient la liberté de passer des poux et la vérole, tu attendras que je meure. (p. 68)

Le comédien utilise les mêmes idées, voire les mêmes mots qu'Estina Bronzario puisqu'on les retrouve plus loin dans la bouche du Père Bona. Il parle notamment d'engin, de cornemuse à flotte ou de « parole du Seigneur en Chair et en eau. » (p. 77) Il va même jusqu'à soutenir ces idées devant d'autres hommes qui lui demandent de les relâcher. Sarganta Nola resta intransigeant:

quelle liberté voulez-vous leur donner ? Elles chantent et dansent comme vos femmes, elles dorment et se lèvent à la même heure que vos femmes, elles mangent et boivent ce que bon leur semble et, comme nous tous ici, elles attendent la police. Elles n'auront pas le loisir de passer les poux, mais elles savent ce que vos femmes à vous ignorent : la liberté ne se donne pas, on l'invente.

En définitive, c'est cette conception de Sarganta Nola qui l'emporte et le comédien de vient dans la suite du roman, à l'assassinat d'Estina Bronzario, le continuateur de sa lutte.

Dans *la Vie et demie* nous avons un autre cas de figure, différente dans sa forme mais assez proche de ce qui déroule à Valancia. Chaïdana échoue dans sa tentative de déstabiliser le pouvoir du Guide. Le cas de Chaïdana est d'ailleurs intéressant à observer. Très tôt dans le dans le texte, la fille de Martial admet que la victoire sur les bourreaux ne proviendrait pas d'elle mais de l'éventuel enfant qu'elle aurait avec le Guide. Chaïdana qui pourrait être une icône féministe en s'opposant à la volonté de son père n'en perpétue pas moins une forme de "Patriarcat". En effet, si c'est à travers le pouvoir du père que le Patriarcat se manifeste, sa principale force réside dans la construction et le maintien d'une lignée. L'image la plus nette du patriarcat, c'est le patriarche. Et en matière de descendance et de succession, tous les avantages vont au genre masculin. L'œuvre de Sony Labou Tansi ne déroge pas à la règle. On le voit précisément chez le Guide Jean-Oscar-Cœur de-Pierre qui fabrique une nombreuse

progéniture exclusivement masculine. Estina Bronzario consciente de cette inégalité fondamentale essaye de la briser en déclarant entre autres qu'en cas de mariage, les hommes prendraient les noms de leurs épouses et c'est sur ce point précis que les oppositions sont plus radicales envers sa démarche. Elmano Zola, parlant au nom de tous les hommes accepte d'endurer toutes les souffrances que les femmes pouvaient leur infliger mais refuse catégoriquement de porter leurs noms. C'est la résistance la plus claire que l'on ait pu opposer aux décisions d'Estina Bronzario : « qu'elles nous donnent les poux, tous les poux de la terre, avait murmuré le boucher. Qu'elles nous donnent la vérole et tous les champignons du monde, mais pas leur nom. » (*S.S.* p. 44)

L'univers sonyen tout entier circonscrit les femmes dans des rôles très étroits et finalement très "traditionnels" : la fille, l'épouse, la mère. Est-ce que cela suffit pour dire que l'auteur est lui-même acquis la misogynie sociale qu'il dénonce ou du moins qu'il diagnostique dans son œuvre l'on ne retrouve guère l'extension que prônent les mouvements féministes ? Certainement pas. Mais on ne peut pas non plus affirmer l'inverse d'ailleurs. Nous avons dans cet exemple et ces lectures féministes qui prolongent et revitalisent l'œuvre de Sony Labou Tansi une illustration d'une œuvre qui jouit, comme avec le réalisme magique, d'un contexte de diffusion et de réception très favorable.⁶³⁵ En réussissant à placer sa production littéraire à la croisée de plusieurs champs et en lui donnant suffisamment d'amplitude pour innover différentes strates de l'appareil de reconnaissance, l'écrivain congolais est devenue une référence quasi incontournable et parmi les jeunes auteurs plusieurs s'inspirent de son positionnement esthétique, thématique et éditorial.

Le *marronnage* de Kossi Efoui.

Les critiques, universitaires ou journalistiques, rapprochent souvent Sony Labou Tansi et Kossi Efoui. Boniface Mongo-Mboussa dans un article sur l'intertextualité en littérature africaine, revient sur plusieurs similitudes entre ces deux écrivains, les présentant volontiers comme ceux qui « méritent d'être cités pour le rôle important qu'ils ont eu dans la réception

⁶³⁵ Dans *Le Lys et le flamboyant*, un roman d'Henri Lopès, l'auteur s'amuse de cette réception qui passe par les modes universitaires. Le concurrent du narrateur, un certain Achel (H.L.) a publié un livre assez confidentiel à Kinshasa dans les années soixante-dix. Mais le travail de la traductrice par ailleurs universitaire et impliquée dans les mouvements féministes réussit à redorer ce qui n'était qu'un médiocre récit. (Ce travail de réécriture de la traduction peut également être rapproché de ce que nous avons dit précédemment sur le rôle et la place du traducteur en tant qu'avatar de l'auteur.

et la façon de lire les textes dits du “Sud”... »⁶³⁶ En comparant le parcours éditorial et le paratexte de ses deux écrivains, il décèle chez l'écrivain togolais les prises de position similaires à celles du congolais. C'est le cas notamment sur la question des identités. De ce point de vue, nous dit Mongo-Mboussa,

la prise de position d'un Kossi Efoui, selon laquelle l'écrivain africain n'est pas un employé du ministère du Tourisme est typiquement sonyenne. Un autre parallèle s'impose entre les deux écrivains : leur relation au théâtre. Les lecteurs de *Conscience de Tracteur* se rappellent sans doute son avant-propos iconoclaste, mettant en doute l'idée même du théâtre africain. Quelques années plus tard, Kossi Efoui, désespéré par la critique, propose un post-scriptum à sa pièce *Récupérations* et expose sa vision de l'écrivain africain : “ Il s'agit pour l'écrivain de refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture.”⁶³⁷

En effet, les rapprochements ne manquent pas entre les deux écrivains, on peut mettre dans la balance leur appartenance conjointe au roman et au théâtre, nous pouvons aussi mentionner le fait que Kossi est un des premiers écrivains (si pas le premier) majeur de la « postcolonie » à publier un premier roman directement aux Éditions du Seuil. Plusieurs auteurs attendent longtemps avant de connaître ce “prestige.” Nous pouvons donc dire que la rupture éditoriale initiée par Sony peut se rapporter également à Kossi. Mais l'auteur de la *Polka* n'en est pas pour autant un « petit » Sony Labou Tansi, un imitateur comme la scène littéraire africaine en regorge.⁶³⁸ Il parvient même à se démarquer et prendre les distances avec l'aura de son aîné du Congo grâce à un autre point d'ancrage : le marronnage.

C'est dans un entretien avec Sylvie Chalaye que Kossi Efoui évoque pour la première fois le marronnage comme stratégie littéraire.⁶³⁹ Le mot qui provient des Antilles et de l'univers esclavagiste désignait la fugue des esclaves qui quittaient la plantation pour aller vivre dans les montagnes ou la forêt loin de leurs anciens maîtres. Ces marrons (les neg-marrons) s'inventaient alors une nouvelle vie. Mais à côté de ce marronnage qui se réalise dans le départ et qui demande à l'esclave de prendre ses distances vis-à-vis de la plantation pour se débrouiller ailleurs, Kossi Efoui ajoute une autre forme de marronnage qui se déroule sur la plantation même :

le marronnage, ce sont aussi les esclaves qui ont fait semblant de se convertir au catholicisme

⁶³⁶ MONGO-MBOUSSA, B. (2006, Décembre-Février). La littérature en miroir : création, critique et intertextualité. *Notre Librairie*, N° 160. *La critique littéraire*, pp. 48-54. p. 51.

⁶³⁷ Ibidem.

⁶³⁸ Voir p. 80, nous avons évoqué le phénomène avec M. MADEBE.

⁶³⁹ Il faut rappeler quand même ce vers de Césaire à Depestre : Marronnons-les Depestre marronnons-les comme jadis nous marronnions nos maîtres à fouet...

et qui ont simplement repris le panthéon vaudou avec des noms de saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres. [...] C'est cela, "avancer masqué"; comment dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche. Ce n'est pas un masque mais plusieurs masques.⁶⁴⁰

Et si Sony Labou Tansi représentait pour la littérature africaine, la première forme de marronnage en ce sens qu'il est allé puiser dans un ailleurs, Kossi Efoui serait plus dans cette deuxième tendance. Dans le même entretien avec Sylvie Chalaye, il insiste donc sur cette forme d'absence voulue, cette présence désincarnée :

je préfère tourner le dos déclare-t-il. Ne pas être là où l'on m'attend. C'est la ruse, le "marronnage". Quand on m'interpelle en tant qu'écrivain africain, je fais en sorte que l'écrivain soit en dehors de l'image que mon interlocuteur se fait de l'écrivain, comme je fais en sorte que l'Africain que je suis soit en dehors de l'image que se fait mon interlocuteur. Ce qui m'intéresse, c'est joué sur les multiples paradoxes que génère le terme d'écrivain africain.

Ce paradigme contraint donc le texte à cette intériorité que nous avons vu. L'amplitude et « l'exubérance » de Sony se muent alors en sarcasme contenu, en parodie cyclique, en subversion de genre. *La fabrique de cérémonie*, titre programmatique est l'exposition de cette subversion silencieuse ; le moment où la fable devient un prolongement d'un discours auctorial à travers ces deux protagonistes du roman. Boniface Mongo-Mboussa perçoit très justement le caractère subversif de « l'avancée masquée » et le brouillage permanent :

ce roman, qui met en crise les habitudes de lecture de la littérature africaine [...] Au travers de l'écriture se réalise un double jeu parodique. Dans un premier temps, on instruit le procès des récits de voyages (un procès insidieux, puisque ces voyages ont lieu dans une Afrique inexistante, ou du moins qui n'existe plus, à l'instar de l'Union soviétique, pays dans lequel son antihéros, Edgar Fall, a poursuivi ses études supérieures) mais aussi d'une certaine lecture liée au spectacle et à l'exotisme. Dans un second temps, on alerte contre la tentation de l'autoexotisme.⁶⁴¹

L'art de Kossi consiste donc à se servir des attentes et des habitudes pour mieux les détourner. Dans *la Fabrique*, l'histoire qui se montre comme une variation du thème du retour au pays natal est à l'arrivée une négation même de ce retour. Cette négation se fait non pas en enlevant tout crédit à la démarche du retour mais en faisant disparaître les lieux d'arrivée. Une des constances de l'œuvre d'Efoui consiste justement à montrer des personnages totalement désemparés à leur arrivée, ne reconnaissant plus rien. Contrairement à ce que l'on voit par exemple dans *Lisahohé*, et chez Ananissoh en général, ceux qui reviennent ont un minimum d'attaches dans les pays qui les accueillent ; ils y ont gardé des amis et connaissances,

⁶⁴⁰ CHALAYE, S. (2004). *Afrique noire et les dramaturgies contemporaines: Le syndrome frankenstein*. Paris: Editions Théâtrales. p. 35.

⁶⁴¹ MONGO-MBOUSSA, B. (2006, Décembre-Février). La littérature en miroir, p. 51.

reconnaissent des endroits. Chez Kossi Efoui, les protagonistes sont dans une rupture radicale. Le narrateur de la Polka ne reconnaît plus St-Dallas, Edgar Fall ne retrouve aucune image, d'autant plus que son pays, celui qu'il a connu dans son enfance a cessé d'exister ; on peut également parler de la surprise du revenant (*Solo d'un revenant*) et du désarroi d'Ikko ou celui du père (*L'ombre des choses à venir*). Ainsi sous couverts d'un hypothétique retour, d'un re-commencement, l'auteur nous emmène sur une découverte avec un héros qui parcourt sa "propre" terre comme une terre étrangère. Les discours flanchent, les certitudes s'estompent d'où le mouvement de va-et-vient, de réécriture permanente. On est avec Kossi Efoui loin de la tradition littéraire qui fait de l'écrivain un docte, un fin connaisseur de l'Afrique et des africains. L'Afrique est, comme on peut le lire sur la quatrième page de couverture, « un continent à construire ».

Des pérégrinations d'Edem au statu quo d'Ananissoh

Certes ces deux derniers auteurs du corpus n'ont pas l'envergure et la notoriété des deux précédents mais leur parcours éditorial reste néanmoins intéressant à suivre. Théo Ananissoh a publié l'ensemble de son œuvre romanesque chez Gallimard dans la collection « continents noirs » à l'exception de son dernier roman, *L'invitation*, sorti aux éditions tunisiennes, Elyzad.

Edem Awumey, par contre, après *Port-Mélo*, auréolé du Grand Prix littéraire de l'Afrique Noire en 2006 choisit de migrer aux éditions du seuil et chez Boréal, une maison d'édition du Canada, où il vit actuellement. Son parcours éditorial semble suivre le cheminement même de l'auteur. Il serait intéressant de mettre en regard cette évolution avec les "réajustements" que chaque roman apporte à son œuvre. Certes les rapprochements auxquels nous allons procéder peuvent paraître aléatoires mais ils rendent bien compte des "ruptures" thématique/esthétique que vient renforcer le changement d'éditeur. Si l'on regarde son œuvre, nous pourrions remarquer différentes phases correspondant à la vie de l'auteur : son premier roman serait sa phase africaine, le roman se déroulant dans une ville que l'on aurait pas de peine à identifier à Lomé (ne serait-ce que par le nom) ; le deuxième qui nous introduit dans la phase parisienne; l'intrigue a pour cadre les rues et les lieux de Paris et enfin la phase canadienne (nord-américaine), avec *Rose déluge*, roman mémoriel sur fond d'une traversée nord-américaine. Entre les deux premières, il y a des éléments institutionnels majeurs : le passage de la collection Continents noirs, vers les éditions du Seuil et Boréal, le

parrainage de Tahar Ben Jelloun et aussi l'apparition, surprise et furtive, sur la liste des candidats au prix Goncourt 2009, pour les *Pieds sales*.

Ces pérégrinations éditoriales sont fréquentes dans le paysage littéraire et plusieurs auteurs choisissent de quitter Continents noirs pour d'autres éditions même si on remarque aussi des mouvements inverses qui confirment que la collection est véritablement une niche. Henri Lopes (auteur reconnu) y publie ses derniers écrits et elle est aussi celle qui a été choisie pour une compilation des essais de Mongo Beti, la trilogie *Le rebelle*, mais aussi pour les œuvres complètes de Tchikaya U'Tamsi, dont nous n'avons à l'heure actuelle que le premier tome consacré à la poésie. Mais cette arrivée de grand nom ne doit pas masquer le mouvement inverse plus important. Les auteurs préfèrent en sortir que ce soit pour rester dans les autres compartiments du groupe Gallimard que pour essayer d'autres éditeurs : les cas d'Ananda Devi, analysé par Julia Water⁶⁴² passant à la collection blanche et celui de Samy Tchak publiant désormais chez Mercure de France (filiale de Gallimard) renforcent bien cette idée. D'où la question qui se pose de plus en plus et qui trouve un prolongement dans l'œuvre d'un Théo Ananissoh : la collection continent noir est-il un ghetto exotique du quel il vaut mieux s'évader ?

Plusieurs voix, de la critique journalistique polémiste aux études universitaires de grande facture, s'interrogent sur cet « enclos » composé de ces écrivains venus d'ailleurs et aussi sur ces écrits produits de manière à satisfaire l'horizon d'attente d'un public occidental. À plusieurs égards, les romans de Théo Ananissoh correspondent à ce schéma. Un écrivain Kenyan, Binyavanga Wainaina, a publié une nouvelle, dans laquelle il décrypte les mécanismes d'une écriture exotique sur l'Afrique. Ce qui se présente comme un conseil à un « jeune écrivain » s'avère être un ensemble de clichés que la fiction a tendance à reproduire, une somme d'idées reçues sur le continent et ses habitants. Du titre à la chute en passant par la construction des personnages, le roman qui porte sur l'Afrique doit suivre un parcours précis, et recourir à des « éléments de langage » connus et toujours les mêmes. Cette technique lui garantira alors une audience. Ainsi, au nombre de ces éléments obligatoires on compte la misère, le fait de traiter l'Afrique comme un seul pays et aussi une titrologie

⁶⁴² WATERS, J. (2008). From Continents Noirs to Collection Blanche : From Other to Same? The Case of Ananda Devi. *Journal of French Studies*. "L'ici et l'ailleurs": Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean vol. 2 .

particulière métaphorisant le continent noir. Prenons ici quelques extraits du texte pour voir comment il entre en relation avec l'œuvre de Théo Ananissoh. Wainaina écrit entre autres :

Traitez l'Afrique comme elle ne formait qu'un seul pays. Une ambiance chaude et poussiéreuse, savane à perte de vue et immenses troupeaux d'animaux, sans oublier des personnes de hautes taille, maigres et affamées ; ou bien une atmosphère chaude et humide [...] Ne vous encombre pas de descriptions précises. L'Afrique est gigantesque: 54 pays, 900 millions d'habitants trop occupés à mourir de faim, à faire la guerre ou à émigrer pour lire votre bouquin. Le continent est truffé de déserts, de jungles, de hauts plateaux, de savanes et de bien d'autres choses encore, mais votre lecteur n'en a cure, donc cantonnez-vous à des descriptions romantiques, évocatrices et vagues. N'oubliez pas de démontrer que les Africains ont le rythme dans la peau et la musique dans l'âme et qu'ils se nourrissent de choses immangeables.[...] Sujets tabous : la vie quotidienne, l'amour entre Africains (à moins que la mort ne rôde), les références à des écrivains et à des intellectuels africains, la mention des enfants scolarisés qui ne sont pas atteints du pian ou du virus Ebola, ni victime de mutilation génitales.[...] Quel que soit l'angle que vous prenez, soyez sûr de laisser la forte impression que sans votre intervention et votre important livre, l'Afrique est vouée à l'échec. Vos personnages africains peuvent être des guerriers nus, des fidèles serviteurs, des devins, des prophètes, des sages d'un âge vénérable vivant dans une splendeur hermétique. Ou des politiciens corrompus, des polygames ineptes etc.⁶⁴³

Si certaines théories exposées ci-haut se retrouvent éparpillées dans l'œuvre de Théo Ananissoh, les passages que nous avons soulignés reviennent de façon récurrente. Sans mentionner le titre de son troisième roman, *Ténèbres à midi*, qui au-delà de la référence au célèbre récit de Joseph Conrad, réactualise la métaphore de l'Afrique terre ténébreuse dont parle également Wainaina. Ce motif traverse d'ailleurs l'ensemble de ces romans qui se déroulent tous en Afrique. Dans *Lisahohé*, l'auteur nous emmène dans une luxuriante savane africaine sur la piste des zèbres et des éléphants et au contact d'une « femme portant un bébé dans le dos et un essaim d'enfants entièrement nus... » ; La femme elle-même « était torse nu, les seins dérobés au regard par le bout de tissu qui retenait l'enfant » (p. 32). Les personnages de Djimongou, les employés ministériels et autres cadres de la fonction publique correspondent bien à une description attendue du dignitaire du pays sous développé : corrompus et lubriques. Les africains eux-mêmes sont représentés croulant dans la crasse, presque en reptation, cette allusion est d'ailleurs contenue dans le titre de son deuxième roman. Il y a par ailleurs dans cette oeuvre, ce personnage de Zupitzer, un métis progressiste qui s'en prend à tout va, aux politiques inhumains et à la population qui vit insouciant dans l'ignorance, l'insalubrité. Il ressort de l'œuvre de Théo Ananissoh, plus que dans celle des autres écrivains, l'image d'un continent à l'agonie, d'une population aux abois. Dans ce que

⁶⁴³ WAINAINA, B. L'Afrique qui vient. Anthologie présentée par Michel Le Bris et Alain Mabanckou, Paris : Hoëbeke, 2013. pp. 17-9.

Boniface Mongo-Mboussa⁶⁴⁴ présente comme un « nihilisme africain », empruntant l'expression à V.S. Naipaul, Théo Ananissoh chercherait en réalité à remettre tout le monde face à ses responsabilités historiques. Ne voulant pas céder à la tentation rassurante de toujours accabler l'Occident et la colonisation, l'écrivain togolais dit mettre en scène des personnages qui expriment une aversion et qui ont des raisons de le faire. Ainsi son écriture de la violence est orientée vers l'exposition pure du malaise social entretenu par l'africain lui-même. On pourrait quand même se demander pourquoi ce constat d'échec ne se limite-t-il pas aux individus singuliers et s'inscrit toujours dans un constat général. Les personnages d'Ananissoh sont toujours des types à ramener à un niveau global. La nuit est toujours africaine, la souffrance n'est jamais particulière, elle est nôtre. Très souvent dans les romans d'Ananissoh, nous avons des constructions tendant à renvoyer à toute l'Afrique. Dans Lisahohé, alors qu'il discute avec son ami Nahm, Paul ne peut s'empêcher d'observer que l'attitude d'Anne et Katrin « énonçait l'insondable stupidité de notre souffrance » (p. 114, je souligne).

⁶⁴⁴ MONGO-MBOUSSA, B. (2010, 2 2). *Théo ananissoh et le "nihilisme africain"*. Consulté le 07 17, 2010, sur africultures: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9173>

Conclusion de la partie III

De toute évidence, l'écriture de la violence ne peut être que multiple. Nous avons vu d'entrée que le sujet se prête à une pluralité d'approches et de traitements. Au départ, il y a un compromis tacite entre l'écrivain et l'institution littéraire de manière générale. Les auteurs sont dans une sorte d'obligation d'apaiser les attentes du public par rapport à la violence. Avant même de passer au traitement qu'ils proposent, c'est la question du point de vue, celle d'un positionnement éthique qui doit être préalablement résolu. C'est dans cette optique que nous avons observé une volonté d'inscrire dans le roman la figure d'écrivain censée, par la relation qu'elle entretient à la violence, rendre compte du point de vue de l'auteur. D'ailleurs, ainsi que nous l'avons vu, tous les auteurs font en sorte que laisser une part visible et reconnaissable d'eux-mêmes dans leurs personnages d'écrivains. La mise en abyme, en plus de créer un dédoublement des instances énonciatives, permet en définitive à l'auteur de garder le contrôle du roman à l'intérieur duquel il peut mettre en œuvre son engagement contre la violence. La position que les personnages d'écrivains occupent dans les romans ne laisse aucun doute sur le parti pris des auteurs.

Mais ce positionnement n'est pas uniquement une stratégie pour que l'auteur se défasse d'une caution morale, elle permet aussi de poser une réflexion sur l'écriture elle-même, son fonctionnement et ses mécanismes de dénonciation. Il apparaît alors qu'il y a toute une dimension esthétique dans l'acte de dénoncer. Si le passage par les personnages d'écrivain concrétise la dénonciation des maux qui sévissent dans la société et qui mettent à mal l'équilibre général, dans une communication littéraire plus étendue, les auteurs démontrent qu'ils peuvent également employer des moyens esthétiques et user des potentialités de l'écriture pour mettre en œuvre une dénonciation, un mouvement d'engagement. Ainsi chaque auteur, selon ses visées et ses préoccupations a recours à des mises en scènes spécifiques des différents protagonistes. De l'esthétique carnavalesque chez Sony Labou Tansi au montage intertextuelle d'Edem Awumey en passant par l'esthétique du ressassement chez Kossi Efoui, la dimension poétique participe elle aussi à la dénonciation de la violence. La contestation auctoriale se traduit par une mise à distance du discours autoritaire et univoque. Le roman donne alors à entendre une autre voix, un autre discours. Parmi les discours contre lesquels le roman s'oppose, il y a celui de l'histoire, une histoire officielle qui ne souffre pas de contestation. Pour les écritures de la violence, le retour sur

l'Histoire a deux avantages : d'une part il permet de saisir les origines de certaines violences, et d'autre part, il explicite le détour que peut constituer le roman face à une parole autoritaire. Avec la « réécriture de l'histoire » l'écrivain éclaire un mécanisme de fabrique commun à la fiction et à l'histoire et subrepticement instille le doute sur la vérité historique qui n'est pas à l'abri d'un trafic. La voix du roman est souterraine, de faible amplitude alors que celle de l'histoire est tonitruante, agressive. Entre ces deux formes de discours se joue la rivalité de la victime et du bourreau et les auteurs dressent bien ce parallèle.

Pour finir, la dernière stratégie d'écrivain se lit dans l'institution littéraire au sens large, dans la façon dont il s'insère dans le paysage littéraire. C'est à travers la réception que l'on peut mieux s'en apercevoir. Ainsi que nous n'avons cessé de le rappeler, la violence est une des principales thématiques de la littérature africaine et par un effet de mode, la surprésence thématique conduit à une stéréotypie jusque dans les formes. Pour se défaire de ce piège, on a vu que les écrivains essayaient de tirer le maximum de cette thématique, en l'abordant selon différentes facettes, selon les périodes considérées. La fiction politique des années soixante-dix a progressivement laissé place à une nouvelle forme de violence. Afin de mieux coller à la situation du continent et aux mutations qui le secouent, la violence du dictateur, le principal habitus littéraire, s'est peu à peu effacé des romans. On voit émerger de nouvelles problématiques comme la pauvreté ou la condition des femmes toutes alimentant la violence comme thème central.

Ce besoin de « conformité » avec les données épocholes rejaillit sur la réception des œuvres. Elle pourrait même un être excellent repère pour déceler les changements qui surviennent dans le paysage littéraire africain à partir de Sony Labou Tansi jusqu'à Edem Awumey. Le jeu des maisons d'édition, les politiques éditoriales, les discours paratextuels sont autant de pistes qui nous ont permis de suivre les innovations, dans le champ très étroit de l'écriture de la violence.

Conclusion générale.

Ex Africa semper aliquid novi, Pline l'Ancien.

Au terme de notre analyse, revenons à notre question principale : Quel est ou quel a été l'état des écritures de violence dans les littératures africaines francophone ces trois dernières décennies ? Une réponse précise à cette question exigerait certainement un travail plus important que celui-ci. En revanche, à défaut d'une description précise, nous pensons avoir révélé un panorama qui représente les différentes tendances, les principales étapes dans les écritures de la violence, mais aussi les importantes thématiques par lesquelles elle a été actualisée. Les différents niveaux d'analyse ont mis en lumière les nombreux changements intervenus dans la sphère littéraire africaine depuis plusieurs années.

En abordant les œuvres de manière à montrer les évolutions propres d'un auteur à l'intérieur même de sa propre production, il a été possible de prendre la mesure des réflexions sur les moyens de la littérature ; sa capacité à dire la violence en conformité avec les visées esthétiques et idéologiques des écrivains. Ces réflexions au niveau singulier devaient ensuite être transposées à un échelon supérieur tout en s'efforçant de mettre en relation les divers éléments esthétiques glanés dans les différents textes. La première intuition par rapport aux transformations observées dans les styles qu'ils sont fonctions de plusieurs paramètres dont le plus marquant est le contexte socio-littéraire dans son ensemble. Il a donc fallu préalablement étudier cet arrière-plan. Ce n'est que de cette sorte qu'il a été possible de saisir l'émergence et le développement de nouvelles formes.

Le détour par ce « contexte » avait pour but de rattacher le propos à une réalité matérielle et objective. Or dans ce cas précis, le mot « contexte » lui-même comporte une part d'incertitude. Le contexte socio-littéraire est une vague notion que l'on ne peut clairement identifier. Aussi a-t-il été utile, pour éviter de baser notre étude sur une réalité trop abstraite, de sortir de cette aporie en l'appréhendant au moyen de la « communication littéraire ». Avec des institutions identifiables, des organes qui en assurent un fonctionnement harmonieux, nous pouvions nous appuyer sur ces éléments stables afin de saisir les principaux enjeux liés aux littératures africaines francophones, pour lesquelles, comme le laisse penser cette dénomination, l'aspect linguistique tient

un rôle fondamental. Il n'est guère possible d'envisager sérieusement un examen du contexte général des littératures africaines sans se pencher, ne serait-ce qu'à titre informatif, sur la question des langues en présence. Ces dernières ne permettent pas uniquement de proposer une « carte d'identité » de ces littératures, mais plus largement encore, elles aident à comprendre leur mode de fonctionnement global ou plus exactement son mode de médiation. Cette connaissance ouvre plusieurs perspectives dans la compréhension du processus de novation. À l'évidence, et en toute logique, quand elles apparaissent, les ruptures se situent sur différents niveaux de la chaîne littéraire. La prise en compte des théories sur la communication littéraire – sur base de laquelle se sont développés plusieurs modèles d'analyse qui selon Alain Vaillant ont en commun, la réflexion systémique⁶⁴⁵ – jouit d'une légitimité qui n'est plus à démontrer notamment dans les littératures africaines francophones.

De l'émergence de la Négritude dans les années 20, à la proclamation de la *Littérature Monde en Français*,⁶⁴⁶ toutes les ruptures historiques majeures dans la littérature africaine peuvent être mises en relation avec des éléments bien spécifiques de son système littéraire. Pour ne regarder que la dernière rupture mentionnée, elle ne tient véritablement qu'à un seul fait, repris dans la présentation du manifeste qui lui donne naissance, à savoir, l'attribution, cette année-là, des principaux prix littéraires aux auteurs issus de la diversité, aux « voyageurs ». Nous avons là un exemple qui pousse à examiner de près les deux principales sphères qui composent le système littéraire, la production et la réception. Cet examen a donc révélé l'existence d'une terminologie dont il était impérieux de saisir les implications, dans le paysage littéraire et tout particulièrement dans le processus de novation.

Concrètement, l'analyse attentive de l'appellation « littérature francophone » a donné l'occasion de revenir sur l'épistémologie de ce terme qui se pose (et s'impose) à nous comme une entité neutre, stable et libre de toute politique. Mais il est en réalité un nœud gordien. La dimension linguistique qui s'affiche au premier plan n'est qu'un leurre, une parade qui dissimule des tensions, des idéologies contradictoires. En « tranchant ce nœud », il ressort que « francophone » est synonyme de « seconde zone », « d'éloigné », voire de « dominé ». Et cela s'applique plus particulièrement aux

⁶⁴⁵ VAILLANT, A. (2010). *L'histoire littéraire*. p. 207. « Histoire de la communication littéraire ».

⁶⁴⁶ LE BRIS, M., & ROUAUD, J. (Textes réunis par) (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.

littératures africaines. C'est là une donnée importante dont il faut prendre toute la mesure.

Nous sommes donc sur un corpus pressenti d'emblée comme une minorité au sens deleuzien du terme, c'est-à-dire comme un « hors » ou un « sous » système. Dans cette logique, la littérature française de souche constitue l'étalon qui, d'une certaine manière, donne naissance aux littératures francophones et à la plus « exotique » d'entre elles, celle d'Afrique. Nous revenons ainsi aux concepts de Gilles Deleuze qui ne sont pas inappropriés dans ce contexte. La notion de minorité qu'ils [lui et Guattari] appliquent aussi bien à la question linguistique qu'à certaines formes de littérature est particulièrement opératoire. Les explications qu'ils proposent dans *Mille plateaux*, nous sont encore plus utiles dans la mesure où ils voient un potentiel de transformation dans le minoritaire. Ils insistent tout particulièrement sur le « devenir minoritaire », ce dernier, contrairement au majoritaire, possède un « principe vital », un dynamisme propre à sa situation de minorité. Il est présenté comme le moteur de son développement futur (peut-être dirions-nous permanent !) :

il y a un "fait" majoritaire, mais c'est le fait analytique de Personne, qui s'oppose au devenir minoritaire de tout le monde. C'est pourquoi nous devons distinguer: le majoritaire comme système homogène et constant, les minorités comme sous-systèmes, et le minoritaire comme devenir potentiel et créé, créatif. Le problème n'est jamais d'acquiescer la majorité, même en instaurant une nouvelle constante. Il n'y a pas de devenir majoritaire, majorité n'est jamais un devenir. Il n'y a de devenir que minoritaire.⁶⁴⁷

Il nous est apparu que la littérature africaine est absolument mouvante, en instance, en train de se fabriquer. C'est visible d'une part à travers les nombreuses dénominations (négro-africaine, africaine, d'Afrique Subsaharienne, etc.), dans la place qu'elle essaie de se créer au sein de différentes instances de légitimation (Universités, presses, éditions) mais également dans la mise en place progressive d'un discours critique. En outre, on peut observer que les trois caractères d'une littérature mineure se vérifient en elle. On retrouve en effet l'idée de « déterritorialisation de la langue, [du] branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, [et de] l'agencement collectif de l'énonciation. »⁶⁴⁸

À ce niveau, nous pouvons expliquer pourquoi la notion de nouveauté est si prégnante en littérature africaine francophone. Comme nous l'avons mentionné, c'est

⁶⁴⁷ DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit. p. 134.

⁶⁴⁸ Idem. (1975). *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit. p. 34.

depuis les années soixante-dix, soit plus de quarante ans que la critique et les commentaires font systématiquement état de nouvelles écritures d'Afrique. L'argument du « minoritaire » permet de reconsidérer différemment la question qui plus est, devient même anecdotiques. En effet, s'il est clair que les littératures d'Afrique francophone sont mineures, il est alors naturel qu'elles soient en perpétuelle mutation. Chaque décennie, les auteurs donnent l'impression d'engager une « nouvelle » révolution. Et pour cause, le troisième caractère de la minorité, stipule que l'absence de figures tutélaires, d'auteurs dûment institués, réduit la distance entre l'écrivain [qui peut se servir d'une langue spontanée, en formation] et la société. Il n'est guère de démarcation entre les niveaux privé et collectif :

que l'écrivain tout seul constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé. Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective nationale est "souvent inactive de la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation", c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire.⁶⁴⁹

Cependant, le schéma de Deleuze est un peu trop tranché. Il n'y a pas, nous semble-t-il, une seule ligne de fracture, celle qui démarque les majeures des mineures mais bien plusieurs, y compris à l'intérieur même de ces grands ensembles. Il faut observer aussi qu'il existe des séparations qui reproduisent de façon moins importante certes, la même relation de domination. Le dispositif critique des champs de Pierre Bourdieu permet d'éclairer ces tensions que l'on retrouve notamment dans la rivalité entre Provinces et Capitales. Deleuze n'entrevoit pas de « minorité » qui atteigne la « majorité » mais l'on peut imaginer à terme un renversement de situation ou, plus vraisemblablement, on peut trouver des positions majoritaires et minoritaires, à l'intérieur d'une minorité. C'est qui semble se produire dans les littératures africaines francophones. On trouve parmi les œuvres celles qui répondent en tout point aux critères de la « minorité » et d'autres qui s'en écartent plus ou moins. Dans *Les soleils des indépendances* de Kourouma, il y a en effet les trois caractères de la minorité (déterritorialisation linguistique, imbrication de l'individuel dans la politique et le collectif) mais on ne peut en dire autant des romans de Mongo Beti, du moins au point de vue de la langue. La minorisation constitue à ce niveau un mécanisme de rupture et

⁶⁴⁹ Ibidem, p. 31.

par la même occasion un tremplin pour des réformes à venir. Cette double fonction régule les continuités et discontinuités.

De ce qui précède, nous pouvons retenir que toute rupture est une minorisation et celle-ci peut à la longue donner lieu à une dominante.⁶⁵⁰ L'importance qu'elle [la rupture] aura dans l'histoire littéraire sera fonction de ce sur quoi elle se pose. Sortie du contexte purement linguistique, la « minorisation » peut alors concerner différents éléments : de l'apparition de nouveaux auteurs aux variations thématiques en passant par le renouveau esthétique. C'est à ces types de subversion que nous avons choisi de nous consacrer.

S'il était entendu que les changements, les révolutions des auteurs envisagés occuperaient une place importante dans ce travail, il nous devait, pour confronter leurs esthétiques, un autre fil conducteur que la question de la nouveauté. Le choix d'une thématique suffisamment fédératrice était le plus judicieux parti pour se doter d'un repère à partir duquel on pourrait observer les changements sur le plan de l'écriture d'abord et ensuite sur toute la littérature. La violence s'est imposée notamment parce qu'il existe au sujet de l'Afrique, en littérature⁶⁵¹ comme dans d'autres formes de discours, un véritable « champ littéraire » qui fait une large part à l'étrangeté, la barbarie et bien entendu, la violence. Anthony Mangeon retrace l'archéologie de cette conception de l'ailleurs (et plus particulièrement de l'Africain) en remontant jusqu'à Hérodote qui entendait façonner l'identité grecque

[construite] par opposition et contraste avec plusieurs « autres », mais selon un schéma strictement binaire où ils incarnent le monde civilisé, et les autres la barbarie. Ces Barbares sont le plus souvent les Éthiopiens et les Scythes, que les Grecs et plus tard les Romains citeront comme exemples de types physiques et culturels « distinctement non-grecs et non-romains.⁶⁵²

Se rangeant sous l'autorité de l'historien américain Frank Snowden, Anthony Mangeon décrit l'évolution de cette idée qui, au fil des siècles, est devenu un véritable

⁶⁵⁰ Au sens que lui donne Roman Jakobson, c'est à dire valeur maitresse. Voir JAKOBSON, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil. p. 87.

⁶⁵¹ Dans l'introduction de *Passage et ancrages en France*, Jacques Chevrier et Susanne Gehrmann affirment au sujet de l'Afrique Subsaharienne: « l'écriture de la violence et du pouvoir perverti [...] semble marquer l'auteur francophone tout court » et poursuivent avec l'évocation du génocide, de la guerre dans les deux Congo avant de parler des esthétiques carnavalesque et obscènes. voir MERTZ-BAUMGARTNER, B., & MATHIS-MOSER, U. (2012). *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française, (1981-2011)*. Paris: Honoré Champion. p. 39.

⁶⁵² MANGEON, A. (2010). *La pensée noire et l'Occident : de la bibliothèque coloniale à Barack Obama*. Cabris: Sulliver. p. 19.

topos repris par nombreux « savants de l'Antiquité ». Sa forme moderne est celle des ténèbres. Dans une étude sur l'utilisation métaphorique de l'Afrique, Ursula Link-Heer⁶⁵³ montre comment en Europe on s'est familiarisé avec la métaphore des ténèbres. D'abord véhiculée dans les écrits coloniaux, elle sert de référence à Freud pour élaborer ses théories et se poser lui-même en explorateur des zones sombres de l'humanité ; mais elle aura encore plus de retentissement chez Joseph Conrad qui, avec son célèbre *Heart of Darkness*, transpose en littérature un discours déjà bien répandu dans d'autres sphères de connaissances. Le récit de Conrad a suscité de nombreuses réactions parfois accablantes mais le plus souvent laudatives ; il jouit encore aujourd'hui d'une grande notoriété quasi archétypale et, entre autres signes de reconnaissance, le cinéaste Francis Ford Coppola s'en est servi pour créer *Apocalypse now*.

Quant aux Lettres, on peut parler d'un véritable intertexte conradien dans la littérature mondiale. Et pour tirer un exemple de notre corpus proche du notre, on sent planer l'ombre de Conrad sur le troisième roman de Théo Ananissoh, dont le titre, *Ténèbres à midi* est une variation métaphorique du *Cœur des ténèbres* ; « midi » et « cœur » sont ici de synonyme en ce sens qu'ils indiquent tous les deux le milieu, centre. L'écrivain congolais (R.D.C.) Bolya Baenga aurait également une bonne place sur la liste avec son roman *Cannibale* qui, selon la recommandation de Georges Ngal, doit se lire « à travers une grille conradienne. »⁶⁵⁴ Plus encore que le *Cœur des ténèbres*, le romancier congolais s'inspire d'une autre œuvre, *Le nègre du narcisse* auquel il fait explicitement référence dans son récit.

La représentation des conflits armés et des guerres qui ont sévi en plusieurs endroits du continent ont donné l'occasion de revisiter Conrad. *Une saison d'anomie* de Wole Soyinka, une œuvre majeure en littérature africaine est autant orphique, rimbaldienne que conradienne. Mais c'est sans doute avec le génocide du Rwanda l'ombre de Conrad a refait surface. Pierre Halen observe justement que chez un certain nombre d'auteurs belges qui ont traité du génocide, une prédilection pour le recours au *Cœur des ténèbres*. Aussi fait-il remarquer que l'écrivain anglo-polonais était un

⁶⁵³ LINK-HEER, U. (2001). L'Afrique comme métaphore. Dans P. S. DIOP, & H.-J. LÜSEBRINK (Eds), *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles* : Mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire (pp. 3-15). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

⁶⁵⁴ Georges Ngal. *Création et rupture*. p. 97.

codificateur de génie plus de cent ans après, son concept de "cœur de ténèbres" qu'il compose avec des signes existants autour de lui, fait encore recette ; il « passe » en tout cas beaucoup mieux que le discours de l'historien, auprès du grand public occidental tout au moins.⁶⁵⁵

Si tout au long des siècles, ainsi que nous l'avons vu, il y a eu la construction d'une « imagologie » négative du continent africain, comme l'ailleurs absolu, la région la plus reculée de l'humanité, ces images resurgissent encore plus vigoureusement en temps de crise. Pierre Halen ajoute :

l'Afrique centrale, à vrai dire, n'est évidemment pas « extrême », pas plus qu'elle n'est « intérieure ». Mais elle est représentée ainsi, de manière privilégiée, lorsqu'il s'agit, quant à l'espace, de son « cœur », et lorsqu'il s'agit quant au temps, des époques de crise, avec une prédilection pour les deux fins-de-siècle parallèles, comme nous l'avons vu. D'abord l'époque conradianne, ensuite celle du marasme post-colonial, à la fois économique, politique et sécuritaire : deux espaces-temps dans la représentation desquels on se plaît à souligner la radicalité de la violence et du chaos, et par extension leur essentialité.⁶⁵⁶

Comme on peut le constater la thématique est permanente et par ce fait même, nous avons pensé qu'elle allait connaître un traitement différent selon les époques, selon les visées des différents auteurs.

Nous en sommes donc arrivés à la problématique cruciale de la représentation et des différentes modalités observables à travers l'histoire. Nous avons adopté une démarche herméneutique en nous servant différemment

- de la phénoménologie pour tout ce qui concerne la description,
- de différents courants de l'analyse littéraire pour faire le lien entre les données textuelles et les phénomènes qui les préexistent
- et pour finir de la sociologie de la littérature pour comprendre quel impact ces évolutions avaient les littératures d'Afrique.

Il faut également reconnaître que diverses sciences humaines, philosophie, anthropologie, sociologie et sciences politiques nous ont aidé à saisir tous les paramètres qui sont mis en œuvre lorsqu'il est question de la violence. Elle n'y apparaît pas toujours comme un phénomène complexe ayant de multiples implications à divers degrés. Grâce aux connaissances qu'en donnent les sciences humaines, la violence a pu être appréhendée dans son ensemble alors que d'ordinaire on ne s'arrête que sur son

⁶⁵⁵ HALEN, P. (2011). « De l'inusable imagerie du *Coeur des ténèbres* et de sa résurgence dans quelques représentations du génocide au Rwanda. » Dans I. BAZIÉ, & H.-J. LÜSEBRINK, *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*. (pp. 65-88). Münster: Lit Verlag. p. 74.

⁶⁵⁶ Ibidem, p. 80-1.

aspect physique, matériel. Mais pour pouvoir en comprendre l'écriture, il convenait de la considérer comme le résultat d'une confrontation entre deux pôles antagoniques, celui des bourreaux et celui des victimes.

L'analyse de la représentation s'est faite donc à partir de ce modèle phénoménologique qui, pour être complet, prend en compte le résultat de cette confrontation, que nous avons appelé « effet ». Il s'est ajouté des notions annexes comme le « le martyr », le « bouc émissaire », qui sont des variations possibles du pôle victime mais qui requièrent une autre représentation/ réception. L'écriture de la violence est la mise en texte de tout ou d'une partie de ces éléments et c'est à travers elle qu'apparaissent les différences. Elles sont dues à la présence ou à l'omission d'un de ces éléments mais aussi par la charge symbolique dont les auteurs les marquent.

En tant que représentation, l'écriture de la violence joue de l'équilibre entre toutes ces instances desquels dépend la perception du lecteur et aussi le jugement qu'il peut se faire de la situation qui lui est présentée. Concrètement, il ne s'agit pas uniquement de mettre deux protagonistes en conflits pour être dans l'écriture de violence, il faudrait que ces deux protagonistes correspondent à une l'idée préalable que le lecteur lambda (dans son encyclopédie) se fait de la violence qui, malgré les fluctuations possibles, se conçoit comme un force négative impulsée le plus souvent par un individu peu recommandable. Dans le dispositif fictionnel, la violence est adossée à la morale plus qu'à l'acte lui-même. Le triomphe du « bien » annule presque la violence du geste. Au cinéma par exemple, dans les films de super héros notamment, il y a ce dénouement final qui oppose, le plus souvent dans une violence inouïe, « le héros » et le « méchant » ; la défaite de ce dernier suffit presque à excuser déchainement et escalade qui, dans le cas contraire, auraient été d'épouvantables et d'innommables preuves de cruauté. Pour un écrivain donc, écrire la violence consiste à mettre en œuvre des stratégies qui permettent une distinction des bourreaux et des victimes.

Aussi avons-nous observé que les écrivains construisaient les bourreaux ou les victimes à l'aide des traits définitoires qui se recoupaient pour la plus part. Ainsi, chez tous les auteurs, un fait est particulièrement présent pour les bourreaux, c'est la relation qu'ils entretiennent avec le pouvoir politique ou économique. Il y a une proximité, qui, même si elle n'est pas visible de premier abord, fini toujours par se manifester d'une manière ou d'une autre. C'est cet aspect qui permet finalement de discriminer, lorsque

la démarcation n'est pas claire, les bourreaux des victimes. Tous les personnages identifiables aux bourreaux occupent, dans la quasi-totalité des textes étudiés, un poste important dans l'administration : Orpheus Bambara de *Port-Mélo* est le chef de la police de même que Djimongou, le bras visible de l'État à *Lisahohé* est en partie responsable de la déchéance de Naham et Somok ; le général Tapioka dans *La fabrique de cérémonies* est à la tête d'un mystérieux programme gouvernemental après avoir œuvré dans l'armée, etc. Aucun des auteurs ne déroge à cette règle qui connaît de légère variation. Sony Labou Tansi dépasse l'idée du pouvoir pour placer au niveau de l'autorité. C'est elle qui façonne les bourreaux. L'écrivain congolais s'attaque ainsi au fondement de tout pouvoir pour en appeler à une nouvelle éthique politique et sociale.

Les personnages de victimes sont quant à elle plus variées même s'il reste malgré tout une constante hiérarchisation. Les plus faibles, les femmes et les enfants, composent le gros des victimes. Au niveau de l'écriture, l'identité de la victime modifie sensiblement la nature de la violence. Elle n'est donc pas essentiellement physique, elle pourrait avoir d'autres aspects : sexuels (ici nous considérons que la violence sexuelle n'est pas exclusivement physique) contre les femmes et moraux contre les enfants. Les jeunes enfants sont en effet victimes de manipulation et d'endoctrinement de toute sorte. Dans *La fabrique de cérémonies*, Kossi Efoui met en scène le jeune Edgar Fall, sous la totale emprise de Monsieur Halo, que l'on surnomme général Tapioka. Ici Kossi joue sur l'intertexte avec la bande dessinée et de la fascination qu'elle peut exercer sur le jeune homme. En effet, le général Tapioca est un personnage des *Aventures de Tintin*. Il est présent dans plusieurs albums mais c'est dans le volume chez les Picaros qu'il est le plus actif. On le voit s'emparer du pouvoir grâce à un coup d'État et, pour sa propre gloire rebaptise la capitale de son nom. Dans une conversation avec le capitaine Haddock, Tintin le décrit en homme « vaniteux au point d'avoir rebaptisé la capitale, Las Dopicos pour lui donner son nom à lui : Tapiocapolis. »⁶⁵⁷ Le rapprochement entre le Tapioca d'Hergé et celui de *La fabrique de cérémonies* est bien évident. La rumeur et les « bruits de marché » affirment en effet qu'il existe une ville souterraine au nom du général. Cette Tapiokaville, ne connaîtrait d'ailleurs aucune autre loi, à part celle qu'impose le mystérieux général.

⁶⁵⁷ HERGÉ. (1976). *Tintin et les Picaros*. Paris: Casterman. p. 1.

Dans ses romans, Edem Awumey met également en scène la vulnérabilité (morale) des plus jeunes face aux discours extrémistes ou à l'ingurgitation passive de la logique de la violence, dans les jeux, les chants, etc. Il y a dans l'univers que présente Edem, une sorte de sordide éducation à la cruauté, à l'intolérance : Askia commet son premier meurtre sur le chien du dépotoir ; c'est dans les jeux apparemment inoffensifs que Sambo et Maya l'albinos apprennent à stigmatiser la différence plutôt que de l'accepter, la comprendre. Tous les jeux entre Sambo et sa copine consistaient à faire en sorte que cette dernière devienne « normal ». Un grand nombre de personnage de ce roman ont d'ailleurs tous, dès leur jeune âge, été victime de quelqu'un qui avait un ascendant moral sur eux. Ce sont des êtres torturés qui traversent le roman, Ken du Nigéria, revivant dans ses songes les pérégrinations de camps en camps ; Isaac, le jeune jamaïcain qui, pensant s'écarter du danger des rues de Kingston en suivant des hommes d'église, évangélistes à l'apparence douce, voire paternel s'est retrouvé pris au piège d'un pédophile manipulateur ; celle qui est l'emblème de tous ces personnages d'enfant, c'est évidemment Maya sauvagement mutilée par Joe Butterbite, l'homme qui espérait-elle, la tirerait de la misère. L'épilogue à l'histoire de Maya est encore plus tragique, puisque non seulement elle est une confirmation des rêves prémonitoires qui tourmentaient la jeune fille, mais surtout parce qu'elle est un retournement sordide des schémas de conte de fée. Avec elle, c'est tout l'univers de l'enfance qui sombre. Paradoxalement, la jeune petite albinos semble ne pas en vouloir à son tortionnaire, dont elle continue à louer la gentillesse. La violence n'est finalement pas dans le geste mais bien dans le rapport qui s'établit entre le bourreau et sa/ [ce type de] victime. Ce jeu de combinatoire associant des formes de violence aux catégories de victimes ; ce que nous pouvons résumer dans une formule lapidaire « à chaque victime sa violence » relève pour nous de l'écriture, c'est-à-dire d'un effort de coordination entre plusieurs éléments du récit.

Les associations peuvent donc se poursuivre en intégrant les personnages (figures antithétiques de bourreau et victime) à leurs langages respectifs, aux espaces qui leurs sont dévolus et même aux différents systèmes narratifs que les auteurs mettent en place. Cette coordination organise donc les récits de sorte que les autres constituants du récit viennent se recouper et produire une représentation cohérente. Ainsi, par exemple, le langage du bourreau est plein de suffisance et de force. Parole péremptoire

proférée sans limite et qui ne concède rien et inspire la terreur, à défaut de respect. À l'inverse, les victimes recourent à une parole en sourdine, incertaine et dans la plupart des cas, elles se servent de la rumeur dont la fragilité et la volatilité constituent le principal atout contre le totalitarisme du bourreau. Puisqu'elle est intenable, la rumeur permet de se dégager un espace de discours. Sur cette question les romans de Sony Labou Tansi et ceux de Kossi Efoui illustrent bien la part de contestation à accorder à cette parole errante. Dans *La vie et demie* ou dans *La fabrique de cérémonies*, seule cette forme monstrueuse, sans départ, ni limite peut véritablement crier autant, voire plus fort que la radio et la télévision. À un langage officiel unidirectionnel et considéré comme absolu, répond le bruit, la cacophonie dont le caractère polyphonique recrée une sorte d'équilibre.

Ces tensions sont plus tangibles dans les rapports aux espaces. Là encore, il y a plus ou moins le même principe distributif. Chaque camp occupant un territoire dans lequel les repères sont bien délimités, voire fixe. Ainsi l'espace du bourreau, c'est la ville opulente et bien construite en matériau durable pendant que la victime, sans forcément croupir dans la misère, est dans la précarité des bas-fonds et l'indigence de la périphérie. C'est là un topos commun à plusieurs écrivains et ce depuis plusieurs années. En réalité il s'agit d'une réadaptation de la tension ville/ village qui a caractérisé l'écriture de l'espace dans le roman africain. Centre contre périphérie, la ville administrative contre le bidonville informel, la rivalité entre ces espaces est présente dans pratiquement tout notre corpus, mais se retrouve également pratiquement inchangée dans *les Écailles du ciel* de Tierno Monenembo, dans le *Pleurer-rire* d'Henri Lopès ou encore dans *Mathématiques congolaises* de Jean Bofane. L'opposition décrite ici est fondamentale, elle se prolonge dans d'autres espaces qui, dans leur ensemble, servent à illustrer tous les aspects connexes de la violence. Comme nous l'avons vu avec le schéma de la représentation, il y a dans la violence autre chose qu'un coup porté. Alain Milon va encore plus avant dans la réflexion. Il reconnaît en effet que ce coup n'est qu'un accessoire. Pour lui,

le véritable enjeu de la violence n'est pas dans ses effets [le coup] mais dans sa nature intrinsèque. Ce n'est pas le coup qui fait la violence mais le mouvement intérieur qu'elle induit – ses modulations. Si le coup n'est que l'effet, le mouvement intérieur est le processus à l'origine de ce qui advient aux choses.⁶⁵⁸

⁶⁵⁸ MILON, A. (2010). *La fêlure du cri*. p. 32.

Il y a donc dans les romans étudiés une forte présence des lieux qui portent en eux le principe même d'une violence. Bien que n'elle n'apparaisse pas au premier regard, la prison, le bordel et dans une certaine mesure le bar à bière traduisent la violence et rendent utilement compte de son caractère diffus et contagieux. Le motif de la prison est diversement employé à la fois comme métaphore de la force et de la coercition, mais aussi comme principe à la base des dérèglements comportementaux et de l'effritement des personnes, de la déshumanisation. Le spectre carcéral excède la prison institutionnelle et affecte les sociétés toutes entières dans lesquelles il injecte un sentiment de peur et d'insécurité.

Comme on peut le voir, tous les auteurs utilisent les mêmes ressorts avec des modulations différentes. Mais ce qui est radicalement différent entre tous les textes considérés et qui apporte des fluctuations majeures entre Sony Labou Tansi et ses poursuivants, c'est ce que nous avons appelé le quantitatif qui distingue le « minimal » du « maximal ». L'écriture de la violence est une mobilisation des moyens linguistiques, des ressources du récit et de la représentation mais elle est aussi une interrogation sur les rapports que ces deux concepts entretiennent. Plusieurs associations sont en effet possibles lorsqu'on aborde la question. La violence peut n'être que le sujet de l'écriture, ou travailler l'écriture de l'intérieur et changer radicalement la nature du procès. Par un jeu de préposition entre « violence » et « écriture » Alain Milon met l'accent sur la complexité voir l'ambiguïté de leur relation. Que l'on emploie « et », « de », « par », « pour », « dans » on débouche à chaque sur une nouvelle forme, un nouveau genre pouvant être « polémique », « diatribe », etc.⁶⁵⁹ Ainsi selon ce qui ressort de l'analyse des romans de Sony, il y a une modulation plus importante entre « violence » et « écriture ». L'auteur congolais la situe à plusieurs niveaux et pas uniquement dans la représentation des situations de violence qu'il n'évade nullement. On ne trouve pas chez lui la modération que l'on peut avoir chez Henri Lopès qui dans le *Pleurer-rire*, par exemple, fait dire à son narrateur « qu'on n'attende pas ici la description de ce sanglant jeu de cirque. Comment rendre la violence des scènes qui se succédaient et s'accumulaient au rythme endiablé des dessins animés ? » (p. 130) Au contraire, une situation de violence est chez Sony Labou Tansi l'occasion d'illustrer sa théorie d'une

⁶⁵⁹ Ibidem, p. 33.

littérature qui ne craint pas de nommer. Il a maintes fois, dans son paratexte, présenter sa littérature comme une lutte contre le silence. Dans une célèbre conférence à Lomé, répondant à une question sur le rôle des écrivains, il leur reconnaissait celui de « remplacer la télévision [ils étaient] obligés de remplacer la radio, les journaux. Parce que les journaux se taisent. La difficulté [...] c'est qu'on se tait. Et le silence, il tue. Le silence a déjà tué dans l'Histoire. »⁶⁶⁰ Mais comme nous l'avons montré, tout retourne au silence, son geste d'écriture mène lui aussi à un autre silence, celui de l'épuisement. Son écriture de la violence est jusqu'au-boutiste, son texte est violence, polémique, coup de poing.

Aussi, la rupture que nous avons voulu montrer qui s'amorce avec les écrivains de la génération suivante, c'est celle de la défaillance du mot. Sur un plan diachronique, on passe d'une exubérance à une retenue, voire une méfiance, comme si les écrivains avaient subitement pris conscience de la terreur que peut contenir les mots. De la totalité, l'écriture progresse vers l'élimination, l'implicite dans la représentation.

Pour finir, il semble que nous n'ayons pas épuisé la question des ruptures qui nous a si longuement occupée. Nous ne l'avons que partiellement traitée, ou pour mieux dire nous n'avons adopté que le seul point de vue diachronique. L'amplitude du mouvement, qui correspond le mieux à l'étude de type historique ne nous a cependant pas empêché d'observer un fait, de rupture majeure dans l'année 1979. Le regretté Jacques Le Goff a bien fait de mentionner, en historien avisé, que les années « se terminant en 00 [sont] rarement [celles] de rupture dans la vie des sociétés. »⁶⁶¹ Nous avons la preuve en littérature africaine où l'année 1979 nous paraît être véritablement à part dans l'histoire du roman africain francophone. En effet, un nombre important de livres qui paraissent en cours de cette année se signale par leur rupture. On a déjà mentionné les débuts dans le roman de Tierno Monémbo et Sony Labou Tansi, mais il faudrait aussi ajouter celle de Mariama Bâ. Tous les trois sont à l'heure actuelle d'incontournables noms de l'histoire littéraire africaine. *Une si longue lettre* est véritablement un des romans féminins les plus étudiés ; et à propos de littérature

⁶⁶⁰ LABOU TANSI, S., YAO EDO, A., & RODRIGUEZ-ANTONIOTTI, G. (2000). *Sony Labou Tansi à Lomé le 15 février 1988*. Suivi de *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi* et de *Bibliographie de Sony Labou Tansi*. Bordeaux: Talence : Centre d'Étude d'Afrique noire. p. 9.

⁶⁶¹ Le GOFF, J. (2014). *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* p. 14.

féminine, on peut également mentionner *La grève des Bàttu* d'Aminata Saw Fall. Cette année est également celle du « changement de cap » dans certaines carrières déjà confirmée : Sylvain Bemba, déjà dramaturge reconnu, publie son roman *Rêves portatifs* qui développe un univers dans lequel le roman et le cinéma se font face ; il y a Williams Sassine, qui explore dans *Le jeune homme de sable* de nouveau territoire de l'imaginaire, l'onirisme, la déliquescence du récit, l'effritement du héros. Valentin Yves Mudimbe aurait certainement sa place parmi les auteurs qui entament une rupture interne avec *L'écart* que l'éditeur présente comme une tentative toute neuve :

ce qui est nouveau dans ce livre, c'est la présentation - une des premières tentée à notre connaissance - d'une subjectivité africaine. Par définition elle ne peut être que singulière et au nom d'une certaine idée que l'on se fait de la conscience nègre on ne manquera pas de les accuser les traits « typiquement » occidentaux. Cela reste à prouver. Pourquoi la conscience nègre ne connaîtrait-elle pas les tourments d'une conscience divisée, pourquoi le sujet africain ne serait-il pas un sujet barré ? Nous pensons au contraire que plus que tout autre, peut-être, eu égard aux malheurs des dominations qu'il a subies, le sujet africain est exposé au pathos existentiel que Mudimbe dévoile. (4è de couv. *L'Ecart*, 1979, Présence Africaine)

Nous consacrerons volontiers une étude ultérieure à cette « rupture » ciblée qui, nous semble-t-il pose les bases de toutes celles qui suivront.

Bibliographie⁶⁶²

Corpus principal

- ANANISSOH, T. (2005). *Lisahohé*. [Roman] Paris: Gallimard
- ANANISSOH, T. (2007). *Un reptile par habitant*. [Roman] Paris: Gallimard
- AWUMEY, E. (2007). *Port-Mélo*. [Roman] Paris : Gallimard
- AWUMEY, E. (2009). *Les pieds sales*. [Roman] Paris : Seuil.
- AWUMEY, E. (2012). *Rose déluge*. [Roman] Paris : Seuil/Boréal
- EFOUI, K. (2001). *La fabrique de cérémonies*. [Roman] Paris: Seuil
- EFOUI, K. (1998). *La Polka*. [Roman] Paris: Seuil.
- LABOU TANSI, S. (1979). *La Vie et demie*. [Roman] Paris: Seuil.
- LABOU TANSI, S. (1985). *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. [Roman] Paris: Seuil.

Corpus secondaire

- ANANISSOH, T. (2010). *Ténèbres à midi*. [Roman] Paris: Gallimard- Continents noirs.
- BEN JELLOUN, T. (1987). *La nuit sacrée*. [Roman] Paris : Seuil.
- BEN JELLOUN, T. (1978). *Moha le fou, Moha le sage*. [Roman] Paris. Seuil.
- BORIS DIOP, B. (2011). *Murambi, le livre des ossements*. [Roman] Paris: Zulma.
- EFOUI, K. (2008). *Solo d'un revenant*. [Roman] Paris: Seuil.
- EFOUI, K. (2011). *L'Ombre des choses à venir*. [Roman] Paris : Seuil.
- GUYOTAT, P. (2012). *Eden eden eden*. [Roman] Paris: Gallimard.
- HERGÉ. (1976). *Tintin et les Picaros*. [Bande Dessinée] Paris: Casterman.
- KOUROUMA, A. (1988) *En attendant le vote des bêtes sauvages*. [Roman] Paris : Seuil.
- KOUROUMA, A. (2000) *Allah n'est pas obligé*. [Roman] Paris : Seuil.
- LABOU TANSI, S. (1981). *L'État honteux*. [Roman] Paris: Seuil.
- LABOU TANSI, S. (1983). *L'Anté-Peuple*. [Roman] Paris: Seuil.
- LABOU TANSI, S. (1988). *Les Yeux du volcan*. [Roman] Paris: Seuil.
- LABOU TANSI, S. (1995). *Le commencement des douleurs*. [Roman] Paris: Seuil.
- LABOU TANSI, S. (1998). *Théâtre 3: monologue d'or et noces d'argent; le trou*. [Théâtre] Bruxelles: Lansman.
- LOPES, H. (1971). *Tribaliques*. [Nouvelles] Yaoundé : Éditions Clé.

⁶⁶² Je tiens à signaler que pour des raisons pratiques, j'ai utilisé l'outil de gestion des citations et de la bibliographie contenu du logiciel Word. J'ai choisi la présentation APA qui se rapproche le plus possible des instructions du guide de rédaction des références bibliographiques de l'Université de Lorraine.

- LOPES, H. (1982). *Le pleurer-rire*. [Roman] Paris: Présence Africaine.
- LOPES, H. (1997). *Le lys et le flamboyant*. [Roman] Paris: Seuil.
- MALRAUX, A. (1996). *L'espoir*. in Pléiade, œuvres complète, Tome II. [Roman] Paris : Gallimard.
- MIANO, L. (2005). *L'intérieur de la nuit*. [Roman] Paris : Gallimard.
- MONENEMBO, T. (1979). *Crapauds-brousse*. [Roman] Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (1982). *Les écailles du ciel*. [Roman] Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (1995). *Pelourihno*. [Roman] Paris : Seuil.
- MORAES De, V. (Écrivain), & CAMUS, M. (Réalisateur). (1959). *Orfeu Negro* [Film].
- NGAL, G. (2003). *Giambattista Vico ou le viol du discours africain*. [Roman] Paris. L'Harmattan. [1^{ère} édition en 1975]
- NGANANG, P. (2005). *L'invention du beau*. [Roman] Paris : Gallimard Continents noirs.
- OUOLOGUEM, Y. (1968). *Le devoir de violence*. [Roman] Paris : Seuil.
- SOYINKA, W. (1987). *Une saison d'anomie*. [Roman] Paris : Présence africaine.

Dictionnaires et ouvrages de référence

- ACHOUR CHAULET, C., & BLANCHARD, C. (2010). *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*. Paris: Honoré Champion.
- KOM, A. (2001). *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française en Afrique au Sud du Sahara. Volume 1 des origines à 1978 (2.Vol.)*. Paris: L'Harmattan.
- BENIAMINO, M., & GAUVIN, L. (2005). *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges: Presses Universitaires de Limoge.
- CHARAUDEAU, P., & MAINGUENEAU, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- MERTZ-BAUMGARTNER, B., & MATHIS-MOSER, U. (2012). *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française, (1981-2011)*. Paris: Honoré Champion.

Théories et études littéraires

Critique générale

- AMOSSY R., MAINGUENEAU. D. (Eds.) (2003). *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse: Presse universitaire de Mirail.
- ANGENOT, M. (1982). *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris: Payot.
- ANGENOT, M. (1988). « Rhétorique du discours social », *Langue française*. N°79 , pp. 24-36
- ANGENOT, M. (1992). « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social. » Dans J. NEEFS, & M.-C. ROPARS, (Eds). *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*. (pp. 9-28). Lille: Presses Universitaires de Lille.
- ANGENOT, M. (2013). *1889. Un état du discours social*. [Réédition électronique]
- ARCAND, R. (2004). *Les figures de style. allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore...* Montréal: Les Editions de l'Homme.

- ARDENNE, P. (2006). *Etrême. Esthétique de la limite dépassée*. Paris: Flammarion.
- ARISTOTE. (1990). *Poétique*. (Mangien, Trad.) Paris: E.B.L./ L.G.F.
- ASSOULINE, P. (2011). *La condition du traducteur*. Paris: Centre National du Livre.
- BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BAKHTINE, M. (1979). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- BARONI, R. (2007). *La tension narrative. Suspens, curiosité et surprise*. Paris: Seuil.
- BARTHES, R. (1968). « L'écriture de l'événement ». *Communications 12 Mai 1968. La prise de parole*, pp. 108-112.
- BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- BARTHES, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil.
- BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- BARTHES, R. (1982). « L'effet de réel ». Dans T. TODOROV (Ed.), *Littérature et réalité* (pp. 81-90). Paris: Seuil.
- BARTHES, R. (1991). « Écrivains et écrivains », Arguments (1960). Dans *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- BERTHELOT, F. (1997). *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*. Paris: Nathan.
- BESSIÈRE, J. (1990). *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*. Liège-Bruxelles: Pierre Mardaga
- BESSIÈRE, J. (2001). *Quel statut pour la littérature ?* Paris: P.U.F.
- BLANCHOT, M. (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1983). *Après coup. Précédé par le ressassement éternel*. Paris: Editions de minuit.
- CHKLOVSKI, V. (1973). *Sur la théorie de la prose*. Lausanne: L'Age de l'Homme.
- COHN, D. (2001). *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil.
- COLONNA, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires, les différentes formes de l'autofiction*. Paris: Tristram.
- COMPAGON, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- COMPAGNON, A. (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- COSTE, D. (1984). « Lector in figura ». Dans J. BESSIÈRE, (Ed.). *Lectures, systèmes de lecture* (pp. 13-28). Paris: P.U.F.
- COUTURIER, M. (1995). *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil.
- DENIS, B. (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil.
- DENIS, D. (2003). « Pour une approche discursive de l'histoire littéraire : événements linguistiques et catégories esthétiques ». Dans R. AMOSSY, & D. MAINGUENEAU (Eds), *L'analyse du Discours dans les études littéraires* (pp. 51-61). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- DUBOIS, J. (2005). *L'institution de la littérature*. Bruxelles: Editions Labor.
- DUCROT, O. (1991). *Dire et ne pas dire. Principe de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.
- DUCROT, O., & al. (1980). *Les mots du discours*. Paris: Éditions de Minuit.
- ECO, U. (1972). *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France.

- ECO, U. (1985). *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Bernard Grasset.
- ECO, U. (1992). *Les limites de l'interprétation*. Paris: Bernard Grasset.
- ERMAN, M. (2006). *Poétique du personnage de roman*. Paris: Ellipses.
- ERMAN, M. (2009). *La cruauté : essai sur la passion du mal*. Paris: Presses universitaires de France.
- ESCARPIT, R. (1963). *L'Humour*. Paris: PUF (Que sais-je?) .
- ESCARPIT, R. (1992). *Sociologie de la Littérature*. Paris: P.U.F. Col. Que sais-je ?
- FRANCESE, J. (1997). *Narrating Postmodern Time and Space*. New-York: State University of New York Press.
- GAME, J. (2011). *Le récit aujourd'hui: Arts littérature*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- GARNIER, X. (2001). *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelles: Peter Lang.
- GARNIER, X. (2004). *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*. Bruxelles: P.I.E./ Peter Lang.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- GENETTE, G. (2004). *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- GENETTE, G. (2007). *Discours du récit. Essai de méthode*. Paris: Seuil.
- GLAUDES, P., & REUTER, Y. (1998). *Le personnage*. Paris: P.U.F.
- GOUVARD, J.-M. (2005). *De la langue au style*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- GREIMAS, A. J. (1973). « Les Actants, les Acteurs et les Figures » . Dans C. CHABROL (Ed.), *Sémiotique narrative et textuelle* (pp. 161-176). Paris: Larousse.
- HAMON, P. (1972, Mai). « Pour un statut sémiologique du personnage » . *Littérature*, n°6 , pp. 86-110.
- HAMON, P. (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.
- HUSTON, N. (1980). *Dire et interdire. Eléments de jurologie*. Paris: Payot.
- HUTCHEON, L. (1978, Novembre). « "Ironie et parodie" : stratégies et structures » . *Poétique*, 36 , pp. 467-477.
- HUTCHEON, L. (1981). « Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. » *Poétique*, 46 , pp. 140-154.
- ISER, W. (1976). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Madraga.
- JAUSS, H. R. (1988). *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard.
- JAUSS, H. R. (2005). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JOUBE, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: P.U.F.
- JOUBE, V. (1992). « Pour une analyse de l'effet-personnage. » *Littérature*, n°85. *Forme, difforme, informe.* , pp. 103-111.
- KRISTEVA, J. (1970). *Le texte du roman. approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris: Mouton.
- KUNDERA, M. (1986). *L'art du roman*. Paris: Gallimard.

- LACOSTE, C. (2010). *Séductions du bourreau : négation des victimes*. Paris: P.U.F
- LAROCHELLE, M.-H. (2008). *Monstres et monstrueux littéraires*. Québec: Presses Universitaires de Laval.
- LAVOCAT, F., MURICA, C., & SALADO, R. (2007). *La fabrique du Personnage*. Paris: Honoré Champion.
- LITS, M. (1999). *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège: CEFAL.
- LONGIN. (1995). *Traité du sublime*. [Traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet.] Paris: LGF.
- LUKACS, G. (1975). *Problèmes du réalisme*. Paris: L'Arche Editeur.
- LUKACS, G. (2005). *La théorie du roman*. Mesnil-sur-l'Estre: Denoël.
- LUNGO, A. D. (2003). *Incipit romanesque*. Paris: Seuil.
- MAINGUENEAU, D. (1990). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas.
- MAINGUENEAU, D. (1990). *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas.
- MAINGUENEAU, D. (1993). *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris : Dunod.
- MAINGUENEAU, D. (2000). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil
- MAINGUENEAU, D. (2005). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Armand colin.
- MEIZOZ, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Erudition.
- PRUVOST, J., & SABLAYROLLES, J.-F. (2003). *Les néologismes*. Paris: PUF/ Que sais-je.
- RABATÉ, D. (1991). *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti.
- RABATEL, A. (1998). *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne: Delachaux et Niestlé.
- RABATEL, A. (2009). *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* (Tome 2 Dialogisme et polyphonie dans le récit). Limoges: Lambert-Lucas.
- RIFFATERRE, M. (1980). « La trace de l'intertexte. » *La pensée* , pp. 4-18.
- RIFFATERRE, M. (1997). « Contraintes intertextuelles » . Dans E. LE CALVEZ, & M.-C. CANOVA-GREEN (Eds), *Texte(s) et intertexte(s)* (pp. 35-54). Amsterdam: Rodopi.
- SARTRE, J.-P. (1988). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- SCHOENTJES, P. (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris.
- SPITZER, L. (1970). *Études de style. Précédés de Léo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski*. Paris: Gallimard.
- SULTAN, P. (2011). *La scène littéraire postcoloniale. L'Esprit des lettres*. Paris: Le Manuscrit.
- THÉRON, M. (1992). *Réussir le commentaire stylistique*. Paris: Ellipses.
- TODOROV, T. (1980). *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil.
- TODOROV, T. (2007). *La littérature en péril*. Paris: Flammarion.
- TZITZIS, S. (1997). *Esthétique de la violence*. Paris: P.U.F.
- VAILLANT, A. (2010). *L'histoire littéraire*. Paris: Armand Colin.
- VION-DURY, J. (2009). *Le retour. Au principe de la création littéraire*. Paris: Classiques Garnier.

WESTPHAL, B. (2000). « Pour une approche géocritique des textes. » Dans *La géocritique mode d'emploi* (pp. 9-40). Limoge: Pulim.

ZEKIAN, S. (2012). *Invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?* Paris: CNRS.

ZERAFFA, M. (1969). *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*. Paris: Klincksieck.

ZIMA, P. V. (1978). *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: Union Générale des Editions.

ZIMA, P. V. (2000). *Manuel de sociocritique*. Paris: L'Harmattan.

ZIMA, P. V. (2003). *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*. Paris : L'Harmattan.

ZIMA, P. V. (2005). *L'indifférence romanesque*. Paris: L'harmattan.

Monographies et études sur les littératures africaine et francophone

ACHER, L. (2003). *Les réécritures de l'histoire*. Rouen: Université de Rouen.

ACHIRIGA J., J. (1973). *La révolte des romanciers noirs de langue française*. Sherbrooke: Naaman.

ADBELKADER, Y., CHANCÉ, D., & DEBLAINE, D. (Eds), (2008). *Transmission et théories des littératures francophones. Diversité des espaces et des pratiques linguistiques*. [Actes du colloque international des 5, 6 et 7 avril 2006]. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux/ Editions Jasor.

ADOM, M.-C. (2003). « Le mythe christique dans la vie et demie: une écriture enchevêtrée » . Dans G. LEZOU, D., & P. NDA, (Eds). *Sony Labou Tansi: témoin de son temps*. Limoges: Pulim.

AHIMANA, E. (2009). *Les Violences extrêmes dans le roman négro-africain francophone, Le cas du Rwanda Étude de langue et de style*. [Thèse de doctorat]. Bordeaux: Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3.

ALBERT, C., ABOMO-MAURIN, R.-M., GARNIER, X., & PRIGNITZ, G. (Eds), (2011). *Littératures africaines et territoires*. Paris: Karthala.

ALEXIS, J.-S. (1957, avril-mai). « Où va le roman » . *Présence Africaine*, n°13 , pp. 81-101.

ALEXIS, J.-S. (1956, Juin-Novembre). « Du réalisme merveilleux des haïtiens » . *Présence Africaine*. n°8-10. *Le 1er Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs. Paris-Sorbonne 19-22 Novembre 1956* , pp. 245-271.

ALMEIDA, J. D. (2013). *De la belgitude à la belgité*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

AMELA, D. (2006, 2ème semestre). « Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne: La Polka de Kossi Efoui » . *Ethiopiennes n° 77. Littérature, philosophie et art* .

ANANISSOH, T. (2013). « Sony Labou Tansi ou la "création carnassière" ». *Etudes Littéraires Africaines*. n°35, pp. 105-118.

ANOZIE, S. O. (1970). *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le Roman moderne ouest-africain*. Paris: Aubier-Montaigne.

ARON, P. (2001). « Le fait littéraire francophone. » Dans R. FONKOUA, & P. HALÉN, (Eds). *Les champs littéraires africains* (pp. 39-55). Paris: Karthala.

ARON, P., & VIALA, A. (2006). *Sociologie de la littérature*. Paris: P.U.F. Col. Que sais-je ?

ASTIER, P. (1969). *La crise du roman français et le nouveau réalisme*. Paris: Nouvelles Éditions Debresse.

- ASTRUC, R. (2010). *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Classiques Garnier.
- ASTRUC, R. & HALEN, P., (Eds). (2012). *Le grotesque dans les littératures africaines*. Metz : Université de Lorraine, Centre « Écritures ».
- AUROY, C. (2009). *L'espoir d'André Malraux. Commentaire*. Paris: Gallimard.
- BA KALIDOU, M. (2009). *Le roman africain francophone post-colonial : Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*. Paris: L'Harmattan.
- BA KALIDOU, M. (2012). *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010). De la narration de la violence à la violence narrative*. Paris: L'Harmattan.
- BADIR, S. (1999). « Histoire littéraire et postmodernité. » Dans J. BAETENS, & D. VIART (Eds), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*. [Actes du colloque de Calaceite. Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996] (pp. 241-264). Paris-Caen: Lettres modernes Minard.
- BAKHTINE, M. (1994). *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- BAZIÉ, I. (2004). « Texte littéraire et rumeur. fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective. » *Protée*, Vol. 32. *La rumeur*, pp. 65-76.
- BAZILE, S., & PEYLET, G. (2008). *EIDÔLON: Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture n°81*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- BEDRANE, S., REVAZ, F., & VIEGNES, M. (2012). *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- BEL, A. (2009). « Corps et truculence dramaturgique de Sony Labou Tansi à Koffi Kwahulé. » *Africultures. n° 77-78. Frateries Kwahulé: Scène contemporaine chœur à corps*, pp. 56-65.
- BENIAMINO, M. (1999). *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris: L'harmattan.
- BENIAMINO, M. (2003). « La francophonie littéraire. » Dans L. D'HUST, & J.-M. MOURA (Eds), *Les études littéraires francophones*. (pp. 15-24). Lille: Université de Lille 3.
- BENOIT, E., BRAUD, M., MOUSSARON, J.-P., & POULIN, I. R. (2001). *Modernité 15. Écritures du ressassement*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- BERTENS, Hans; FOKKEMA, Douwe. (1997). *International Postmodernism. Theory and literacy Practice*. Amsterdam/ Philadelphie: John Benjamins Publishing Company.
- BERTHELOT, F. (1997). *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*. Paris: Nathan.
- BERTHELOT, F. (2003). *Du rêve au roman*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- BERTRAND, J.-P., GAUVIN, L., & Laurent, D. (2003). *Littérature minuire en langue majeure. Québec/ Wallonie-Bruxelles*. Bruxelles/Montréal: P.I.E-Peter-Lang/ Presses de l'Université de Montréal.
- BESSIÈRE, J. (2010). *Littératures francophones et politiques*. Paris: Karthala.
- BESSIÈRE, J., & MOURA, J.-M. (Eds). (1999). *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris: Honoré Champion.
- BISANSWA, J. (2009). « D'une critique à l'autre: littérature africaine et prisme de la critique. » Dans M. CHEYMOL, *Littératures au Sud* (pp. 27-35). Paris: Editions des archives contemporaines.
- BISANSWA, J. K., & KAVWAHIREHI, (Eds). (2011). *Dire le social dans le roman francophone contemporain*. Paris: Honoré Champion.

- BLACHERE, J.-C. (1993). *Négritudes: les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Paris: L'Harmattan.
- BLANCKEMAN, B. (2000). *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, B., & DAMBRE, M., (Eds). (2012). *Les romanciers minimalistes (1979-2003)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- BOILEAU-NARCEJAC. (1994). *Le roman policier*. Paris: Quadrige/ PUF.
- BONAZZI, M. (2012). *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurant, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?* [Thèse de doctorat soutenue le 28-09-2012 à Toulouse 2] . Toulouse: Université de Toulouse 2 Le Mirail.
- BONHOMME, M. (1999). « L'injure comme anticommunication. » Dans C. BOIX (Ed.) *Violence et langage*. [Actes du 19^e colloque d'Albi Langues et signification] (pp. 25-39). Toulouse.
- BONN, C., GARNIER, X., & LECARME, J. (Eds). (1997). *Littérature francophone. 1 Le roman*. Paris: Hatier-Aupelf/ Uref.
- BONNET, V. (2002, Juillet-Septembre). « Villes africaines et écriture de la violence. » *Notre Librairie, n° 148. Penser la violence* , pp. 20-25.
- BRAHIMI, D., & TREVARTHEM, A. (1998). *Les femmes dans la littérature africaine: portraits*. Paris/ Abidjan: Karthala/ Ceda.
- BREZAULT, É. (2003, 2^eme semestre). « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique. » *Ethiopiennes n°71. Littérature, philosophie, art et conflits*.
- BREZAULT, É. (2005). *Les nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique Francophone au tournant du siècle (1990-2000)*. [Thèse de doctorat]. Paris: Paris III Sorbonne nouvelle.
- BUTOR, M. (1972). *L'emploi du temps*. Paris: U.G.E.
- CABALUKU, M. (1995). *Introduction à l'oeuvre de Sony Labou Tansi. Ecrivain congolais*. Saint-Louis du Sénégal: Xamal.
- CAZENAVE, O. (1996). *Femmes rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan.
- CAZENAVE, O. (2003). *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris: L'Harmattan.
- CAZENAVE, O. (2006, Décembre-Février). « Gender studies et critique littéraire américaine du roman africain et antillais au féminin. » *Notre Librairie. n°160. La critique littéraire* , pp. 94-99.
- CECCON, J. (2006). « Enseignement des littératures francophones en Europe non francophone: Etat des lieux partiel et pistes de réflexion. » Dans C. CHAULET ACHOUR, (Ed.) *Convergences francophones* (pp. 45-56). Cergy-Pontoise: CRTF.
- CÉVAËR, F. (1998). *Ces écrivains d'Afrique noire*. Ivry-sur-Seine/ Yaounde: Nouvelles du Sud/ Silex.
- CHALAYE, S. (2004). *Afrique noire et les dramaturgies contemporaines: Le syndrome frankenstein*. Paris: Editions Théâtrales.
- CHAULET ACHOUR, C. (2006). « Qu'entend-on par "francophonies littéraires" ? » Dans *Convergences francophones* (pp. 9-31). Cergy Pontoise: C.R.T.F.

- CHEMAIN DEGRANGE, A. (2003). « Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi: le commencement des douleurs. » Dans D. GERARD LEZOU, & P. N'DA (Eds), *Sony Labou Tansi Témoin de son temps* (pp. 61-82). Limoges: Pulim.
- CHEMAIN, R. (1991). *La ville dans le roman africain*. Paris: L'Harmattan.
- CHÉNETIER, M. (1989). *Au-delà du soupçon: la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris: Seuil.
- CHEVRIER, J. (1999). *La littérature nègre*. Paris: Armand Colin.
- CHEVRIER, J. (2003, avril-juin). « Quarante ans de littérature africaine : de William Ponty à Barbès. » *Notre Librairie, n° 150 40 ans de littérature du Sud*, pp. 3-8.
- CHEVRIER, J. (2006, mai). Pour Kossi Efoui, l'histoire c'est du cinéma! *Notre Librairie n° 161. Histoire, vues littéraires*, pp. 30-35.
- CHEVRIER, J. (2007). « La fantasmagorie de l'Histoire dans l'oeuvre romanesque de Kossi Efoui. » Dans B. CHIKHI, & M. QUAGHBEUR (Eds), *Les Écrivains francophones interprètes de l'histoire : entre filiation et dissidence Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2-9 septembre 2003* (pp. 489-501). Bruxelles: Peter Lang.
- COMBE, D. (1995). *Poétiques francophones*. Paris: Hachette.
- COMBE, D. (2010). *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- COULIBAY, A. (2009). « Les conditions postmodernes du roman d'Afrique noire francophone. » Dans D. MIRCÉA, & S. ELENA-BRANDUS (Eds), *Méridien critique, Annales de l'Université Stefan Cel Mare, Série Philologie, B. Littérature, Tome XV, N°1* (pp. 63-83). Suceava, Roumanie: Université de Suceava,.
- D'HULST, L., & Jean-Marc, M. (Eds) (2002). *Les études littéraires francophones : État des lieux*. [Actes du colloque organisé par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille 2-4 mai]. Lille: Université de Lille3.
- DABLA, S. (1986). *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*. Paris: L'Harmattan.
- DAMBRE, M. (2012). « Emmanuèle Bernheim: un minimalisme hors minuit? » Dans B. BLANCKEMAN, & M. DAMBRE (Eds), *Les romanciers minimalistes (1979-2003)*. Paris: (pp. 103-112). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- DANTICAT, E. (2010). *Créer dangereusement. L'artiste immigrant à l'œuvre*. Paris: Bernard Grasset.
- DEBAISIEUX, M., & VERDIER, G. (1998). *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*. Tübingen: Gunter Nar Verlag Tübingen.
- DEHON, C. (2002). *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique Subsaharienne*. Paris : L'harmattan.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1975). *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.
- DERIVE, J., & DERIVE, M.-J. (2004). « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire. » *Langue française. n°144*, pp. 13-34.
- DEVÉSA, J.-M. (1996). *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris: L'Harmattan.
- DIA, H. (1996, 2è Semestre). « De la littérature négro-africaine aux littératures nationales: entre l'unité et la balkanisation. » *Présence Africaine. n° 156*, pp. 221-242.

- DIOP, P.-S. (2001, octobre décembre). « Littérature subsaharienne : une nouvelle génération ? » *Notre Librairie*, n°146, *Nouvelle génération*, pp. 12-17.
- DIOP, P.-S. (2001, Octobre-décembre). Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? *Notre Librairie*, n°146, *Nouvelle génération*, pp. 10-15.
- DIOP, P.-S. (2007, juillet-Septembre). « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance. » *Cultures-Sud*, n°166. *Nouvelle génération 25 auteurs à découvrir*, pp. 9-18.
- DJIAN, J.-M. (2010). *Ahmadou Kourouma*. Paris: Seuil.
- DRESDEN, S. (1997). *Extermination et littérature. Les récits de la Shoah*. Paris: Nathan.
- DURIX, J.-P. (1998). « Le réalisme magique: genre à part entière ou "auberge latino-américaine" ». *Itinéraires & contacts de cultures*. vol. 25, *Le réalisme merveilleux*, pp. 9-18.
- ECHENIM, K. (1986). « Aspects de l'écriture dans le roman africain. » *Présence Africaine*, n°139, pp. 88-114.
- EFOUI, K. (2002, Juillet-septembre). « La mise à jour » . *Notre Librairie* n° 148. *Penser la violence*.
- EFOUI, K. (2011, 04 04). A voix nue. 1/4 (Une enfance qui aurait dû rimer avec indépendance. (A. COUDIN, Intervieweur)
- ENO BELINGA, S.-M. (1978). *Comprendre la littérature africaine orale*. Yaounde: Editions Saint Paul.
- ERULI, B. (2009). Sotto Voce. *Puck* n°16: *L'opéra des marionnettes*. pp. 9-14.
- ERULI, B. (2011, Septembre). *Puck* n°18: *Marionnette en Afrique*. p. 184.
- ESPAGNE, M., & WERNER, M. (1994). *Philologie III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approche pour une théorie interculturelle du champ littéraire*. Paris: La Maison des sciences de l'homme.
- EUZENOT-LE MOINE, S. (2010). *Sony Labou Tansi. La subjectivation du lecteur dans l'oeuvre romanesque*. Paris: L'Harmattan.
- EZQUERRO, M. (2000). *Théories du texte et pratiques méthodologiques*. Caen: LEIA.
- FAYOLLE, R. (1982, 3^e trimestre). « Quelle critique africaine? » *Présence Africaine* n° 123.
- FAYOLLE, R. (2006, Décembre-Février). « La sagesse des barbares : enseigner les littératures maghrébines et africaines de langue française. » *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud* N° 160. *La critique littéraire*, pp. 77-82.
- FONKOUA, R. (2003, Avril juin). « Les littératures du Sud dans les pays du Nord: état des études et de la recherche. » *Notre Librairie*. n° 150, *40 ans des littératures du Sud*, pp. 24-31.
- FONKOUA, R. (2007). « Mal de mots, mots du mal: Sony Labou Tansi et la maladie. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, (Eds) *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. [Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007] (pp. 267-278). Paris: L'Harmattan.
- FONKOUA, R., & HALEN, P. (Eds). (2001). *Les champs littéraires africains*. Paris: Karthala.
- FRISANI, M. (2012). « La place des littératures francophones dans le champ des relations culturelles internationales : la stratégie de l'Institut Français. » *Créer et diffuser en Francophonie*. Paris: Association Francophonie-Ens. [Conférence]
- GAFATI, H. (2005). *La diasporisation de la littérature postcoloniale*. Paris: L'Harmattan.
- GARNIER, X. (2001, Octobre-décembre). « Kossi Efoi: le montreur de pantins. » *Notre librairie*, N° 146. *Nouvelle génération*, 36-39.

- GARNIER, X. (2002, juillet - septembre). « Des formes "dures" du récit. Enjeux d'un combat. » *Notre Librairie n° 148. Penser la violence*, pp. 54-58.
- GARNIER, X. (2002). « Littérature africaine francophone: une affaire de style? » Dans L. D'HULST, & J.-M. MOURA, *Les études littéraires francophones : État des lieux*. [Actes du colloque organisé par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille 2-4 mai 2002] (pp. 235-243). Lille: Université de Lille 3.
- GARNIER, X. (2002). « Les littératures francophones sont-elles mineures, déterritorialisées, rhizomatiques ? Réflexions sur l'application de quelques concepts deleuziens. » Dans V. BONNET (Ed.) *Itinéraire et contacts de cultures* vol. 30. *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*. (pp. 97-102). Paris : L'Harmattan.
- GAUTHIER, R. (1999). « La violence du langage et le langage de la violence. » Dans C. BOIX (Ed.), *Violence et langage*. [Actes du 19^e colloque d'Albi Langues et signification] (pp. 25-40). (pp. 41-48). Toulouse.
- GAUVIN, L. (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala.
- GAUVIN, L. (2007). *Ecrire pour qui ? L'Écrivain francophone et ses publics*. Paris: Karthala.
- GBANOU, S. (2004). « Le fragmentaire dans le roman francophone africain. » *Tangence, n° 75*, pp. 83-105.
- GBANOU, S. K. (2006). « La traversée des signes: roman africain et renouvellement du discours. » *Revue de l'Université de Moncton, Vol 37, n°1*, pp. 39-66.
- GBOUABLÉ, E. (2007). « Sony Labou Tansi, ancêtre des dramaturgies contemporaines de la violence. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, (Eds) *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 99-106). Paris: L'Harmattan.
- GLAUDES, P., & REUTER, Y. (1998). *Le personnage*. Paris: P.U.F.
- GLISSANT, E. (1957, Oct-Nov.). « Le romancier noir et son peuple. » *Présence Africaine, n°16*, pp. 26-31.
- GODIN, J.-C. (Ed) (2001). *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?* Montréal: Les presses de l'université de Montréal.
- GONTARD, M. (1981). *La violence du texte. Étude sur la littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan.
- GRALL, C. (2003). *Le sens de la brièveté. À Propos des nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*. Paris: Honoré Champion.
- HALEN, P. (2003). « Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires. » Dans L. D'HULST, & J.-M. MOURA, *Les études littéraires francophones: État des lieux*. (pp. 25-37). Lille: Université de Lille3.
- HALEN, P. (2011). « De l'inusable imagerie du Coeur des ténèbres et de sa résurgence dans quelques représentations du génocide au Rwanda. » Dans I. BAZIÉ, & H.-J. LÜSEBRINK, *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*. (pp. 65-88). Münster: Lit Verlag.
- HARROW, K. W. (2007). *Moins d'un et double : une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*. Paris: L'Harmattan.
- HAY, L. (1986). *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*. Paris: Editions du CNRS.
- HERZBERGER-FOFANA, P. (2000). *Littérature féminine francophone d'Afrique noire. Suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris: L'Harmattan.

- HOPPENOT, E. (2002). « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “ le temps de l'absence de temps ”. » Dans R. RIPOLL (Ed.) *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*. Perpignan: Editions Universitaires de Perpignan.
- HUBIER, S. (2003). *Littératures intimes. Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- JOUANNY, R. (1996). *Espace littéraires d'Afrique et d'Amérique. Tracée francophone I*. Paris: L'Harmattan.
- JOUANNY, R. (2000). *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris: Presses Universitaires de France.
- JOUBERT, J.-L. (2001, Octobre décembre). « Quelque chose a changé. » *Notre Librairie*, n°146, Nouvelle génération. pp. 6-9.
- JOUBERT, J.-L. (2006). *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*. Paris: Phillipe Rey.
- JOUBERT, J.-L., LECARME, J. T., & VERCIER, B. (Eds) (1986). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas.
- JUDE, A. (1996). « Francophonie: mythes, masques et réalités. » Dans P. CORCORAN, B. JONES, & A. MIGUET (Eds), *Francophonie: mythes, masques et réalités. Enjeux politiques et culturels*. (pp. 19-45). Château-Gontier: Publisud.
- KADIMA-NZUJI, M., KIBANGOU, P., & KOUVOUAMA, A. (Eds) (1997). *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens*. [Actes du colloque tenu à Brazzaville 13- 15 juin 1996.] Paris: L'Harmattan.
- KANE, M. (1966, 2e semestre). « L'écrivain africain et son public. » *Présence Africaine*, n° 58 , pp. 8-31.
- KANE, M. (1982). *Roman africain et traditions*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines.
- KANE, M. (1988, Troisième trimestre). « L'enseignement des littératures de la francophonie. » *Ethiopique* n° 50-51 .
- KANE, M. (1991). « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone. » *Études Littéraires*, vol 24, n°2 , pp. 9-28.
- KAZI-TANI, N.-A. (1995). *Roman africain de langue française au carrefour de l'oral et de l'écrit*. Paris: L'Harmattan.
- KESTELOOT, L. (1971). *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles: Editions de l'Institut de sociologie/ULB.
- KESTELOOT, L. (1992). *Anthologie négro-africaine. Panorama des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*. Vanves: EDICEF.
- KESTELOOT, L. (2001). *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala-AUF. [Edition originale]
- KILANGA MUSINDE, J. (2007). « Francophonie ou littérature-monde ? », Communication à la table ronde sur le thème Langue française et culture arabe. Marseille. Inédit.
- KIMONI, I. (1975). *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*. Kinshasa/Sherbrooke: P.U.Z./ Eds Naaman.
- KOM, A. (2000). *La malediction francophone. Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*. Londres/ Yaoundé: LIT/CLE.

- KOM, A. (2001). « La littérature africaine et les paramètres du canon. » *Etudes françaises*, 37 (n°2), pp. 33-44.
- KOM, A. (2012). *Le devoir d'Indignation. Ethique et esthétique de la dissidence*. Paris: Présence Africaine.
- KONE, A. (1993). *Des textes oraux au roman moderne. Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt: Verlag für interkulturelle Kommunikation.
- KONE, A. (1995). « Enseigner la littérature africaine de langue française dans les universités américaines. Notes à partir d'une expérience en cours. » *Tangence*, n° 49, pp. 23-31.
- KURTS-WÖSTE, L., VALLESPIR, M., & WATINE, M.-A. (Eds) (2013). *La violence du logos. Entre sciences du textes, philosophie et littérature*. Paris: Classiques Garnier.
- KWAHULÉ, K., & WABÉRI, A. (2010, 10 22). La francophonie dans tous ses états. (F. culture, Intervieweur) Paris.
- LAMBERT, F. (2001). « Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane. » *Etudes françaises. La littérature africaine et ses discours critiques. Vol 37 n°2*, pp. 63-77.
- LAROCHELLE, M.-H. (2008). *Poétique de l'invective romanesque. L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*. Montréal: XYZ.
- LAROUÏ, R. (2011). « De la violence et des espaces carcéraux dans *Sia, le rêve du python* de Dany Kouyaté, *Guimba, un tyran, une époque* de Cheikh Oumar Sissokho et *Pourquoi?* de Sokhna Amar. » Dans J. K. BISANSWA, & K. KAVWAHIREHI, *Dire le social dans le roman francophone contemporain* (pp. 129-157). Paris: Honoré Champion.
- LAWSON-HELLU, L. (2004). *Roman africain et idéologie : Tchicaya U Tam'Si et la réécriture de l'Histoire*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- LE BRIS, M., & ROUAUD, J. (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- LECOMTE, N. (1993). *Le roman négro-africain des années 50 à 60. Temps et acculturation*. Paris: L'Harmattan.
- LEQUIM, L., & MAVRIKAKIS, C. (2001). *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Paris: L'Harmattan.
- LEZOU, G. D. (2003). « La Vie et demie et l'esthétique de la tétatologie. » Dans G. D. LEZOU, & P. N'DA, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps* (pp. 97-112). Limoges: Pullim.
- LÜSEBRINK, H.-J. (1996). « La perception de l'Autre : jalons pour une critique littéraire interculturelle. » *Tangence*, n° 51, pp. 51-66.
- MABANCKOU, A. (2006, Mars 19). « La francophonie, oui, le ghetto:non! » *Le Monde*.
- MABANCKOU, A. (2007). « Le chant de l'oiseau migrateur. » Dans M. LE BRIS, & J. ROUAUD, *Pour une littérature-monde* (pp. 55-66). Paris: Gallimard.
- MADEBE, G.-B. (2009). *Francophonies invisibles. Emergence, invisibilité romanesque, hétérogénéité et sémiotique*. Paris: L'harmattan.
- MADEBE, G.-B., MBONDOBARI, S., & RENOMBO, S.-R. (2012). *Les chemins de la critique africaine : actes du Colloque international de Libreville "La critique africaine existe-t-elle ?"*. Paris: L'Harmattan.
- MAKHÉLÉ, C. (2012). *Écrire l'Afrique et ses diasporas*. Paris: Acoria.
- MANGEON, A. (2012). « Retrospectivement, Alain Locke. Naissance d'une critique. » Dans G.-B. MADEBE, S. MBONDOBARI, & S.-R. RENOMBO, (Eds) *Les chemins de la critique*

- africaine*. [Actes du Colloque international de Libreville "La critique africaine existe-t-elle ?"] (pp. 297-306). Paris: L'Harmattan.
- MARTIN-GRANEL, N. (1998). « Le réalisme "tropical" de Sony Labou Tansi: un discours doublement contraint. » *Itinéraires & contacts de cultures. vol. 25, Le réalisme merveilleux*, pp. 105-130.
- MARTIN-GRANEL, N. (2007). « Une poétique de la contagion. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 145-159). Paris: L'harmattan.
- MATESO, L. (1986). *La littérature africaine et sa critique*. Paris: Karthala.
- MATESO, L. (1993, Janviers-Mars 1993, n° 1). « Tendances récentes dans la critique des littératures négro-africaines. La critique en langue française. » *Revue de littérature comparée*, pp. 121-128.
- MATHET, M.-T. (2006). « Surnaturel ou brutalité: l'Ensorcelée de Barbey d'Aureville. » Dans *Brutalité et représentation* (pp. 259-273). Paris: L'Harmattan.
- MATHIEU-JOB, M. (2003). *L'entredire francophone*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux/Pessac.
- MBANGA, A. (1996). *Les procédés de création dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi. Systèmes d'interactions dans l'écriture*. Paris: L'Hamattan.
- MBUYAMBA KANKOLONGO, A. (2007). « L'enseignement des littératures africaines à l'université congolaise: bilan et perspectives. » Dans M. NGALASSO-MWATHA (Ed.), *Littératures, savoirs et enseignement*. [Actes du colloque international organisé par le CELFA et l'APELA, Bordeaux, septembre 2004] (pp. 279-288). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- MEIZOZ, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine érudition.
- MEIZOZ, J. (2011). *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine érudition.
- MENDO ZE, G. (2007). *Ecce Homo: Ferdinand Léopold Oyono. Hommage à un classique africain*. Paris: Karthala.
- MESSIAEN, J.-M. (1998). « Violence et son réseau lexical (1600-1800): prémisses sémasiologiques. » Dans M. DEBAISIEUX, & G. VERDIER, (Eds) *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*. [Travaux du IXe colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR), Milwaukee-Madison] (pp. 33-41). Tübingen.
- MEYLAERTS, R. (1998). « La construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres. » *Textyles. Revues des lettres belges de langue française. N° 15 L'institution littéraire*, pp. 18-32.
- MEYLAERTS, R. (2003). « "Enfin de nulle part et de partout". Pour une historiographie belge qui ne va plus de soi? » Dans L. D'HULST, & J.-M. MOURA, *Les études littéraires francophones: Etat des lieux*. (pp. 185-195). Lille: Université de Lille 3.
- MIANO, L. (2012). *Habiter la frontière. conférences*. Paris: L'Arche.
- MIDIOHOUAN, G. O. (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris: L'Harmattan.
- MIDIOHOUAN, G. O. (2002). *Ecrire en pays colonisé. Plaidoyer pour une nouvelle approche des rapports entre la littérature négro-africaine d'expression française et le pouvoir colonial*. Paris: L'Harmattan.
- MILLER, & L., C. (1990). *Theories of africans. Francophone literature and anthropology in Africa*. Chicago/ London: The University of Chicago Press.
- MILON, A. (2010). *La fêlure du cri: violence et écriture*. Paris: Les Belles Lettres.

- MOMÉNEMBO, T. (1998). « Le romancier africain est ontologiquement monstrueux. » Dans F. CÉVAËR, *Ces écrivains d'Afrique noire* (pp. 11-15). Paris: Nouvelles du Sud.
- MONDOLONI, D. (2002, juillet – septembre). Éditorial. *Notre Librairie n° 148. Penser la violence*, p. 4.
- MONGO-MBOUSSA, B. (1999). « Sony et l'écriture du corps: la subversion par le bas. » *Africultures n° 19*.
- MONGO-MBOUSSA, B. (2002). *Désir d'Afrique*. Paris: Gallimard- Continents noirs.
- MONGO-MBOUSSA, B. (2004). « L'inutile utilité de la littérature. » *Africultures. n° 59*, pp. 5-11.
- MONGO-MBOUSSA, B. (2006, Décembre-Février). « La littérature en miroir : création, critique et intertextualité. » *Notre Librairie, N° 160. La critique littéraire*, pp. 48-54.
- MOUDILENO, L. (2003). *Littérature africaine francophone des années 1980 et 1990*. Dakar: CODERSRIA.
- MOUDILENO, L. (2006). *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais. Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula*. Paris: Karthala.
- MOURA, J.-M. (1992). *Lire l'exotisme*. Paris : Dunod.
- MOURA, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: P.U.F.
- MOURA, J.-M. (2003). *Exotisme et lettres francophones*. Paris: P.U.F.
- MOURALIS, B. (1975). *Les contre-littératures*. Paris: P.U.F.
- MOURALIS, B. (1980, 2e trimestre). « Pour qui écrivent les romanciers africains ? » *Présence Africaine n°114*, pp. 53-78.
- MOURALIS, B. (1984). *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris: Silex.
- MOURALIS, B. (2001). « Pertinence de la notion de champs littéraire en littérature africaine. » Dans R. FONKOUA, & P. HALEN, (Eds) *Les champs littéraires africains* (pp. 57-71). Paris: Karthala
- MOURALIS, B. (2002, juillet - septembre). « Les disparus et les survivants. » *Notre Librairie. n° 148. Penser la violence*, pp. 10-17.
- MOURALIS, B. (2006, décembre - février). « Qu'est-ce qu'un classique africain ? » *Notre Librairie. n° 160. La critique littéraire*, pp. 34-40.
- MOURALIS, B. (2007). *L'illusion de l'altérité. Etudes de littérature africaine*. Paris: Honoré champion éditeur.
- MOURALIS. (2001). « Réflexions sur le "classicisme" de Mongo Beti. » Dans P. SAMBA DIOP (Ed), *Littératures francophones: langues et style* (pp. 155-166). Paris: L'Harmattan.
- N'GORAN, D. K. (2009). *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan.
- NAUMANN, M. (2001). *Les nouvelles voies de la littérature et de la libération africaines. Une littérature voyoue*. Paris: L'Harmattan.
- NGAL, G. (1972). *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*. Kinshasa: Mont-noir.
- NGAL, G. (1976). *La critique de la littérature négro-africaine*.
- NGAL, G. (1982, 4è trimestre). « Les "Tropicalités" de Sony L. Tansi. » *Silex. n° 23 Expressions d'Afrique*, pp. 134-143.

- NGAL, G. (1994). *Création et rupture en littérature africaine*. Paris: l'Harmattan.
- NGALASSO-MWATHA, M. (2003, mai 26). Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français.
- NGALASSO-MWATHA, M. (2007). *Littératures, savoirs et enseignement*. [Actes du colloque international organisé par le CELFA et l'APELA, Bordeaux, septembre 2004]. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- NGANANG, P. (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Paris: Edition Homnisphères.
- NGANDU N'KASHAMA, P. (1989). *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*. Paris: L'Harmattan .
- NGANDU N'KASHAMA, P. (1997). *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris: L'Harmattan.
- NGANDU NKASHAMA, P. (1999). *Mémoire et écriture de l'Histoire dans Les écailles du ciel de Tierno Monénembo*. Paris: L'Harmattan.
- NGANDU N'KASHAMA, P. (2000). *Enseigner les littératures africaines. Tome I: Aux origines de la négritude*. Paris: L'Harmattan.
- NGANDU N'KASHAMA, P. (2011). *Guerres africaines et écritures historiques*. Paris: L'Harmattan.
- NOJGAARD, M. (2004). *Temps, réalisme et description. Essais de théorie littéraire*. Paris: Honoré Champion.
- NONY, A. (2011, Octobre). « L'avènement du carrefour. » [Table ronde animée par Sylvie Chalaye.] *Africultures n° 86. Le théâtre de Kossi Efoui: une poétique du marronnage* , pp. 67-71.
- NOVIVOR, A. (2007). « L'apologie du verbe comme réponse au désenchantement. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 185-195). Paris: L'Harmattan.
- PARAVY, F. (1999). *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris: L'harmattan.
- PARAVY, F. (Dossier sous la direction de), (2004). *Écrire la prison. Etudes Littéraires Africaines n°18*.
- PARRAU, A. (1995). *Écrire les camps*. Paris: Belin.
- PAULHAC, J.-P. (2000). « Regard sur les nouvelles écritures africaines. » Dans A. HUANNOU (Ed), *Francophonie littéraire et identités culturelles* (pp. 125-136). Paris: L'Harmattan.
- PEYRACHE-LEBORGNE, D. (1997). *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*. Paris: Honoré Champion.
- QUAGHEBEUR, M., (Ed). (2008). *Analyse et enseignement des littératures francophones. Tentatives, réticences, responsabilités. Acte du colloque de Paris 31 mai- 2 juin 2006*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- QUAGHEBEUR, M., (Ed). (2013). *Violence et vérité dans les littératures francophones*. Bruxelles: Peter Lang.
- RABAU, S., & DUBEL, S. (2001). *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'antiquité à nos jours*. Paris: Honoré Champion.
- REBOULLET, A., & TÉTU, M. (Eds) (1977). *Guide Culturel. Civilisations et littératures d'expression française*. Paris: Hachette.
- RICARD, A. (2004, juillet - décembre). « La difficile question de la langue d'écriture. » *Notre Librairie. n° 155 - 156. Identités littéraires.* , pp. 74-77.

- RICARDOU, J. (1990). *Le nouveau roman*. Paris: Seuil.
- RIVARA, A., & LAVOREL, G. (1999). *L'oeuvre inachevée*. [Actes du colloque International (11 et 12 décembre 1998).] Lyon: C.E.D.I.C.
- ROBBE-GRILLET, A. (1961). *Pour un nouveau roman*. Paris: Editions de Minuit.
- ROUSSEL-MEYER, M. (2011). *La fragmentation dans le roman: Louis-ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-grillet*. Paris: Presses Universitaires Blaise Pascal
- ROY, A. (1993). « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste). » *Liberté*, vol. 35, n° 3, (207?) , pp. 10-28.
- RWANIKA, D. M. (1988). *L'inscription féminine. Le roman de Sony Labou Tansi*. Yaounde/ Ivry-sur-Seine.
- RYNGAERT, J.-P., & SERMON, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris: Éd. Théâtrales.
- SAMOYAUULT, T. (1999). *Excès du roman*. Paris: Nadeau.
- SARRAUTE, N. (1987). *L'ère du soupçon : essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
- SCHEEL, C. W. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques*. Paris: L'Harmattan.
- SCHOOTS, F. (1997). *"Passer en douce à la douane": l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*. Amsterdam ; Atlanta: Rodopi.
- SCHÜLLER, T. (2008). « "La littérature africaine n'existe pas" ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines sub-sahariennes de langue française. » *Journée d'études pluridisciplinaires Constructions discursives de l'origine et autres labels identitaires*, 19 septembre 2008. Metz: Centre de recherche « Écritures ».
- SELLIN, E. (1974). « Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain. » *Littérature ultramarine de langue française genèse et jeunesse*. Ottawa : Naaman.
- SEMUIJANGA, J. (1991). « Problématique des littératures francophones. » Dans J. MATHIEU (Ed.), *Les dynamismes de la recherche au Québec* (pp. 351-370). Laval: Les Presses de l'Université de Laval.
- SEMUIJANGA, J. (1992). « La littérature africaine des années quatre-vingt : les tendances nouvelles du roman. » *Présence francophone*, vol. 41, pp. 41-56.
- SEMUIJANGA, J. (1999). *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*. Paris: L'Harmattan.
- SEMUIJANGA, J. (2001). « De l'africanité à la transculturalité: éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman. » *Études françaises*, 37 (n°2), pp. 133-156.
- SEMUIJANGA, J. (2007). « Des formes transculturelles dans le roman de Sony Labou Tansi. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 39-52). Paris: L'Harmattan.
- SENGHOR, L.-S. (1971, 2^e trimestre). « Problématique de la Négritude. » *Présence Africaine. Revue culturelle du Monde noir*. N° 78 , pp. 3-26.
- TAOUA, P. (2007). « La réussite de Sony Labou Tansi. » Dans P.-S. DIOP, & X. GARNIER, *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*. (pp. 19-28). Paris: L'Harmattan.
- TCHAK, S. (2004, 2^e trimestre). « Littérature et engagement en question. » *Africultures*. n° 59. *L'engagement de l'écrivain africain*, pp. 39-46.
- TCHAK, S. (2005, juillet 05). « Edem ou Le décompte des corps. » *Notre Librairie*. 158, *Plumes émergentes*.

- TCHEUYAP, A. (2003). « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique. » *Études littéraires*, Vol. 35, n°1, pp. 13-28.
- TÉTU, M. (1987). *La Francophonie. Histoire, problématique et perspectives*. Montréal: Guérin littérature.
- THIBAUT, B. (2012). « Les bâtons rompus de l'écriture: "l'histoire brisée" entre récit minimal et récit minimaliste. » Dans S. BEDRANE, F. REVAZ, & M. VIEGNES (Eds), *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias* (pp. 121-136). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- TINE, A. (1985, 1er et 2è trimestres). « Pour une théorie de la littérature africaine écrite. » *Présence Africaine* n° 133-134, pp. 99-121.
- TOUGAS, G. (1973). *Les écrivains d'expression française et la France. Essai*. Paris: Denoël.
- TOURE, T. D. (2010). *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*. [Thèse de doctorat.] Lyon: Université Lumière Lyon II.
- VAN DINE, S. S. (2006). « Les 20 règles du roman policier. » *Québec français*, n° 141. *Le roman policier*.
- VIATTE, A. (1980). *Histoire comparée des littératures francophones*. Paris: Nathan.
- VIGH, À. (1989). *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*. [Colloque de Pécs 24-28 avril 1989]. Pécs: Presses de l'Université de Pécs.
- VIRILO, P. (1991). *Guerre et cinéma I. Logique de la perception*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma.
- WABERI, A. (1998, septembre - décembre). « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire. » in *Notre Librairie* n°135 *Nouveaux paysages littéraires*, pp. 8-15.
- WATERS, J. (2008). "From Continents Noirs to Collection Blanche : From Other to Same? The Case of Ananda Devi." *Journal of French Studies*. "L'ici et l'ailleurs": *Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean* vol. 2.
- WATT, I. (1982). "Réalisme et forme romanesque." Dans T. TODOROV (Ed.), *Littérature et réalité* (pp. 11-46). Paris: Seuil.
- WERNER, M. (1994). « La place relative du champ littéraire dans les cultures nationales. » Dans M. ESPAGNE, & M. WERNER (Eds), *Philologie III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approche pour une théorie interculturelle du champs littéraire* (pp. 16-30). Paris: La Maison des sciences de l'homme.
- WESTPHAL, B. (2011). « Quelques considérations pour une géocritique de l'espace africain. » Dans C. ALBERT, R.-M. ABOMO-MAURIN, X. GARNIER et G. PRIGNITZ, (Eds) *Littératures africaines et territoires* (pp. 47-55). Paris: Karthala.
- WYNCHANK, A. (2003). « La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La vie la demie*: le carnavalesque. » Dans D. GERARD LEZOU, & P. N'DA, (Eds) *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps* (pp. 83-95). Limoges: Pulim

Sciences Humaines (philosophie, Anthropologie, sociologie.)

- AGULHON, M. (1990). « Débats actuels sur la Révolution en France. » *Annales historiques de la Révolution française*. N°279, pp. 1-13.
- ALBERT, C. (1999). *Francophonie et identités culturelles*. Paris: Karthala.

- ALBERT, J.-P., ANDRIEU, B., BLANCHARD, P., BOËTSCH, G., & CHEVÉ, D. (2008). (Eds) *Coloris Corpus*. Paris: CNRS ÉDITIONS.
- AMSELLE, J.-L. (2010). *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot & Rivages.
- ARTIÈRES, P., & DABBADIE, D. (2004). « Résister à la prison par l'autobiographie : Véra Figner et les prisons tsaristes. » *Cultures & Conflits n°55: Prison et résistances politiques*. , pp. 15-37.
- AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.
- BACHELARD, G. (1992). *L'Intuition de l'instant*. Paris: Stock.
- BACHELARD, G. (2009). *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/P.U.F.
- BARRAT, J. (1997). *Géopolitique de la Francophonie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BAYART, J.-F. (2010). *Les théories postcoloniales: un carnaval académique*. Paris: Karthala.
- BEGIN, R., PERRON, B., & ROY, L. (2012). *Figures de violence*. Paris: L'Harmattan.
- BENJAMIN, W. (2012). *Critique de la violence et autres essais*. Paris: Payot& Rivages.
- BERGSON, H. (2007). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: P.U.F./ Quadrige.
- BHABHA, H. K. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot.
- BOURDIEU, P. (1977). « Sur le pouvoir symbolique. » *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations 32e année, n° 3* , pp. 405- 411.
- BOURDIEU, P. (1991, Septembre). « Le champ littéraire. » *Actes de la recherche en sciences sociales Vol. 89* , pp. 3-46.
- BOURDIEU, P. (1992). *Genèse et structure d'un champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CAMUS, A. (2010). *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard.
- CASANOVA, P. (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- CÉSAIRE, A. (2004). *Discours sur le colonialisme. Suivi du discours sur la négritude*. Paris: Présence Africaine.
- CLÉRO, J.-P. (2001, automne). « Merleau-Ponty et la guerre. Un aspect des rapports de la philosophie de la perception et de la politique. » *Études littéraires Vol. 33, n°3. Algérie à plus d'une langue* , pp. 229-250.
- CLÉRO, J.-P. (2002). « La violence des mots. » Dans M. Maurizio, G. VOLPE, & W. TEGA, (Eds) *La philosophie et la paix. [Actes du XXVIIIe Congrès international de l'Association des sociétés de philosophie de langue française, Università degli studi di Bologna, 29 août-2 septembre 2000.]T1*. (pp.223-231) Paris: J. Vrin.
- CORCORAN, P., Bridget, J., & MIGUET, A. (Eds), (1996). *francophonie: mythes, masques et réalités. Enjeux politiques et culturels*. Château-Gontier: Publisud.
- COLLECTIF, (1991). *Revue Politique africaine n° 42 : Pouvoir et violence* , Paris : Karthala.
- COLLECTIF, (mai-juin 2011) *Revue Le Débat n° 165. L'histoire saisie par la fiction*. Paris: Gallimard.
- DE CERTEAU, M. (1984). *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.

- DIAGNE, P. (2010). *L'Afrique, enjeu de l'histoire. Afrocentrisme, Eurocentrisme, Sémitocentrisme*. Paris: L'Harmattan.
- DIOP, B. B., TOBNER, O., & VERSCHAVE, F.-X. (2005). *Nérophobie*. Paris: Les Arènes.
- DORLIN, E. (2003, Mars). « Les putes sont des hommes comme les autres. » *Raisons politiques* N° 11, pp. 117-132.
- DWORKIN, A. (2007). *Pouvoir et violence sexiste*. Montréal: Sisyphé.
- FANON, F. (2002). *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte.
- FERENCZI, T. (2000). *Faut-il s'accommoder de la violence?* Bruxelles: Éditions Complexe.
- FOREST, P. (1991). *Qu'est-ce qu'une nation? Ernest Renan. Littérature et identité nationale de 1871 à 1914 (Textes de Barrès, Daudet, R. de Gourmont, Céline)*. Paris: Pierre Bordas & fils.
- FOUCAULT, M. (1984, octobre). « Des espaces autres, hétérotopies. » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, pp. 46-49
- FOUCAULT, M. (1990). *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: France Loisirs.
- FOUCAULT, M. (2010). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- FURET, F. (1999). « La Révolution sans la terreur. Le débat des historiens du XIX^e siècle. » Dans *La Révolution en débat* (pp. 29-71). Paris: Gallimard.
- GADAMER, H.-G. (1996). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil.
- GIRARD, R. (1982). *Le bouc-émissaire*. Paris: Grasset.
- GIRARD, R. (2002). *La violence et le sacré*. Paris: Hachette.
- GRANGE, D. (2010). *Une sociologie de l'autodestruction. Addictions, auto-réclusion, errance, abandon de soi...* Paris: L'Harmattan.
- JAMESON, F. (2007). *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris: Beaux Arts.
- JANHEINZ, J. (1961). *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*. Paris: Seuil.
- JANHEINZ, J. (1969). *Manuel de littérature néo-africaine. Du XVI^e siècle à nos jours de l'Afrique à l'Amérique*. Paris: Resma.
- JEHEL-CATHELINEAU, S., & BARCILON, R. (1995). *Enquête sur la représentation de la violence dans la fiction à la télévision*. Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. Paris: CSA.
- JEUDY, H.-P. (1985). *Parodies de l'auto-destruction*. Paris: Librairie des méridiens.
- JUNG, C. G. (1964). *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Denoël.
- JUNG, C. G. (1992). *L'homme et ses symboles*. Paris: Robert Laffont.
- KILANI, M. (2006). *Guerre et sacrifice. La violence extrême*. Paris: P.U.F.
- KRISTEVA, J. (1980). *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- LACAN, J. (1948, juillet-septembre). « L'agressivité en psychanalyse. » *Revue Française de Psychanalyse* tome XII, n° 2, pp. 367-388.
- LARONDE, M. (2008). *Postcolonialiser la haute culture à l'école de la République*. Paris: L'Harmattan.
- LAZARIUS, N. (2006). *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris: Editions Amsterdam.

- Le GOFF, J. (2014). *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* Paris: Seuil.
- LIERDEMAN, J.-L. (1999, Avril). « Vivre au Togo après la douleur. » *Le Monde Diplomatique*, p. 34.
- LUMINET, O. (2006, mai). « Les ruminations mentales et tourments intérieurs. » *Sciences Humaines* n° 171. *Les émotions donnent-elles sens à la vie ?*
- MARI, J.-P. (2008). *Sans blessures apparentes: enquêtes sur les damnés de la Guerre*. Paris: Robert Laffont.
- MARIE, J.-B. (2008). « Lutte contre la violence à l'égard des femmes et facteurs culturels: ressources juridiques dans le cadre universel et régional. » Dans S. GANDOLFI, A. SOW, & C. BIEGER-MERKLI, *Droits culturels et traitement des violences*. [Actes du colloque international (Nouakchott, 9-11 novembre 2007)] (pp. 77-95). Paris: L'Harmattan.
- MBEMBE, A. (1990, Septembre). « Pouvoir, violence et accumulation. » *Politique Africaine*, n° 39, pp. 7-24.
- MBEMBE, A. (1991). « Domaines de la nuit et autorité onirique dans les maquis du Sud-Cameroun (1955- 1958). » *The Journal of African History*, Vol. 32, pp. 89-121.
- MBEMBE, A. (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala.
- MERLEAU-PONTY, M. (2012). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- MESCHIONNIC, H. (1988). *Modernité modernité*. Paris: Verdier.
- MESCHONNIC, H. (2009). *Pour sortir du postmoderne*. Paris: Klincksieck.
- MICHAUD, Y. (1997). « La violence apprivoisée. » *Autres Temps : cahiers d'éthique sociale et politique*. N°53, pp. 7-12.
- MULLER, J.-M. (2000). « Philosophie de la non-violence. » Dans T. FERENCZI (Ed.) *Faut-il s'accommoder de la violence ?* (pp. 339-356). Bruxelles: Éditions Complexe.
- NGUGI, W. T. (2011). *Décoloniser l'esprit*. Paris: La Fabrique Éditions.
- NORA, P. (1978). « Mémoire collective ». Dans J. Le GOFF, C. Roger, & J. REVEL, (Dir.) *La Nouvelle Histoire*. Retz: CEPL.
- NORA, P. (1997). « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. » Dans *Les lieux de mémoire* (pp. 23-43). Paris: Gallimard.
- OBENGA, T. (2001). *Le sens de la lutte contre l'africanisme eurocentriste*. Gif-sur-seine/ Paris: Khepera/ L'Harmattan.
- PESNOT, P., & X, Monsieur. (2013). *Les grands mensonges de l'histoire*. Paris: Hugo/ France Inter.
- PICARD, M. (1986). *La lecture comme jeu*. Paris: Éditions de Minuit.
- PICARD, M. (1989). *Lire le temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- POLLOCK, J. (2001). *Qu'est-ce que l'humour ?* Paris: Klincksieck.
- POMMIER, G. (2013). *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*. Paris: PUF.
- PORRET, M. (1998). « Le corps et ses enjeux. » Dans *Le corps violenté : du geste à la parole* (pp. 7-35). Genève: Droz.
- RICOEUR, P. (1957). *Etat et violence*. Genève: Association du Foyer John Knox.
- RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, P. (1988). « L'identité narrative. » *Esprit* 7-8, pp. 295-314.

- RICOEUR, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, P. (2000). « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N° 4 , pp. 731-747.
- ROUSSET, C. (1988). *Le principe de cruauté*. Paris: Éditions de Minuit.
- SAID, E. W. (2008). *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Paris: Actes Sud.
- SALLE, G. (2004). « Mettre la prison à l'épreuve. Le GIP en guerre contre l' "Intolérable" ». *Cultures & Conflits*, 55 , pp. 71-96.
- SAPIRO, G. (2011). *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France XIXe-XXIe siècles*. Paris: Seuil.
- SMITH, S. (2012). *Négrologie : pourquoi l'Afrique se meurt*. Paris: Fayard-Pluriel.
- TOUGAS, G. (1967). *La francophonie en péril*. Ottawa: Le cercle du livre de France.
- TRAINEL, C. (1998). *Francophonie, francophonisme groupe d'aspiration et forme d'engagement*. (U. P. II), Éd.) Paris: LGDJ.
- TROLL, G., & RODRIGUEZ, J. (2012). *L'art-thérapie : pratiques, techniques et concepts : manuel alphabétique*. Paris : Ellébore.
- VIALA, A. (1992). « Qu'est-ce qu'un classique ? » *BBF t. 37 n°1 dossier: La lecture* , pp. 6-15.
- VILLEGAS, J.-C. (2007). *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*. Dijon: Université de Dijon.
- WALLERSTEIN, I. (2006). *L'universalisme européen. De la colonisation au droit d'ingérence*. Paris: Dempolis.
- WIEVIORKA, M. (1988). *Sociétés et terrorisme*. Paris: Fayard.
- WIEVIORKA, M. (2005). *La violence*. Paris: Hachette.

Webographie

- Bibliothèque Publique d'Information, (2008, 12 05). Consulté le 05 10, 2012, sur http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=2956
- BONN, C. (s.d.). *Pour un comparatisme français ouvert à la francophonie et aux métissages culturels plaider en forme de polémique*. Consulté le 1 21, 2011, sur [mondesfrancophones.com: http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/pour-un-comparatisme-francais-ouvert-a-la-francophonie-et-aux-metissages-culturels-plaider-en-forme-de-polemique/](http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/pour-un-comparatisme-francais-ouvert-a-la-francophonie-et-aux-metissages-culturels-plaider-en-forme-de-polemique/)
- COQUIO, C. (s.d.). L'émergence d'une "littérature" de nonécrivains : les témoignages de catastrophes historiques. Consulté le mars 17, 2012, sur Association Internationale de Recherche sur les crimes contre l'humanité et les génocides (AIRCRIGE): http://aircrigeweb.free.fr/ressources/shoah/Shoah_Coquio_catastrophe.html
- DELPHY, C. (2011, 11 26). *Le patriarcat, le féminisme et leurs intellectuelles*. Consulté le 09 15, 2013, sur [www.jstor.org: http://www.jstor.org/stable/40619325?origin=JSTOR-pdf](http://www.jstor.org/stable/40619325?origin=JSTOR-pdf)
- JDANOV, A. (2004, octobre 21). Discours au premier congrès des écrivains soviétiques (17 août 1934). <http://classiques.chez-alice.fr/staline/jdanov1.pdf>.
- LANSMAN, E. (s.d.). Consulté le 5 25, 2012, sur http://www.lansman.org/editions/publication_detail.php?rec_numero=64&prix=7.32&session=
- LEGUENEC, A. (2008, 08 30). *Solo d'un revenant, le nouveau roman de Kossi Efoui*. Consulté le 03 2010, 15, sur <http://potauxroses.hautetfort.com/: http://potauxroses.hautetfort.com/archives/2008/08/31/solo-d-un-revenant-le-nouveau-roman-de-kossi-efoui.html>

- LE FUSTEC, C. (16, mai 2012). *Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? Regard sur la littérature africaine américaine*. Consulté le juillet 2012, 11, sur Amerika: <http://amerika.revues.org/1164>
- LOVELL, A. (2005, Novembre 18). 2005 - Législatif, réglementaire, rapports, discours officiels. Etat des lieux violences et traumatismes psychiques. Consulté le mai 17, 2011, sur législation-psy: <http://www.legislation-psy.com/spip.php?article1162>
- MABANCKOU, A. (2013, 12 3). Consulté le 12 3, 2013, sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20131203.OBS7927/ce-que-nous-devons-a-moussa-konate.html>
- MEIZOZ, J. (2004, septembre 4). « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) ». Consulté le juin 27, 2013, sur Vox Poetica: <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>
- MONGO-MBOUSSA, B. (2000, septembre 9). *Où est passé le Kourouma d'antan ?* Consulté le 12 22, 2012, sur Africultures: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1514>
- MONGO-MBOUSSA, B. (2010, 2 2). Théo ananissoh et le "nihilisme africain". Consulté le 07 17, 2010, sur africultures: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9173>
- MOUDILENO, L. (s.d.). Littérature et postcolonie. Consulté le 3 17, 2012, sur Afriqbd: <http://www.afriqbd.com/article.php?no=1359>
- PAPE-THOMA, B. (2007, mars 11). Théo Ananissoh, des reptiles et de l'amour. Consulté le février 25, 2010, sur afrik.com: <http://www.afrik.com/article11721.html#.T8vbELdMBGI>
- PAPE-THOMA, B. (2010, Mars 17). Théo Ananissoh, livre un plaidoyer pour la dignité. Consulté le juin 2010, 2010, sur www.afrik.com: <http://www.afrik.com/article19260.html>,
- RIFFARD, C. (2008, février 05). Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques. Consulté le 01 15, 2010, sur Item (Institut des Textes et Manuscrits Modernes): <http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602>.
- RODRIGUEZ, J. (2005, janvier 5). La question de la Catharsis en art-thérapie. Consulté le 12 27, 2012, sur http://psycause.pagesperso-orange.fr/033/033_catharsis.htm
- SAINTE-BEUVE, C.-A. (2006, 12 23). *Les causeries du lundi. Qu'est-ce qu'un classique?* Consulté le 8 8, 2011, sur www.tierslivre.net: www.tierslivre.net/litt/lundi/classique.pdf
- TCHAK, S. (2013, 06 5). *L'engagement selon Sami Tchak*. Consulté le 06 25, 2013, sur Terangaweb.com: <http://terangaweb.com/lengagement-par-sami-tchak/>
- TIRTHANKAR, C. (2004, 8 27). Abdourahman A. Waberi se souvient d'Ahmadou Kourouma. sur rfi: http://www.rfi.fr/actufr/articles/056/article_30098.asp
- Un génie nommé Sony Labou Tansi. (2009, 09 1), sur [jeuneafrique.com](http://www.jeuneafrique.com/): <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2536-37p169-173.xml2/litterature-ecrivain-portrait-sony-labou-tansi-litterature-un-genie-nomme-sony-labou-tansi.html>
- VELDWACHTER, N. (2011, mai 16). Littérature française et littératures francophones : une union inconvenante ? Consulté le juillet 27, 2011, sur www.fabula.org: <http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/236-veldwachter>
- ZABUS, C. (2005, 12 9). À propos de Bintou : excision et circoncision entretien de Chantal Zabus avec Koffi Kwahulé. Consulté le 7 2011, 15 sur africultures: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4235>

Index des auteurs

A

Achiriga, Jingiri, 9, 10
 Amossy, Ruth, 25
 Angenot, Marc, 139, 363, 377, 434, 449
 Anozie, Sunday, 108, 109
 Anzieu, Didier, 75
 Aristote, 91, 107, 334, 362, 410
 Augé, Marc, 290, 297, 306, 311, 345

B

Ba, Mamadou Kalidou, 17
 Badir, Sémir, 117, 118
 Bakhtine, Mikhaïl, 321, 325, 383
 Barthes, Roland, 2, 4, 5, 112, 151, 271, 360
 Beniamino, Michel, 38, 39, 40, 45, 65
 Benjamin, Walter, 142, 143, 150, 220
 Bergson, Henri, 324, 384, 386
 Berthelot, Francis, 240, 243, 271, 335
 Bisanswa, Justin, 69, 75, 110
 Blanchot, Maurice, 7, 8, 361, 400, 490
 Bonhomme, Marc, 227, 228
 Bonnet, Véronique, 89
 Bourdieu, Pierre, 53, 77, 219, 470
 Bourget, Paul, 380, 382
 Butor, Michel, 198, 199

C

Camus, Albert, 404, 407, 444
 Casanova, Pascale, 78
 Cazenave, Odile, 13, 103
 Certeau, Michel de, 297, 411, 412
 Chanady, Amaryll Beatrice, 395
 Chemain, Degrange Arlette, 156, 294
 Chénétier, Marc, 192
 Chevrier, Jacques, 65, 71, 72, 94, 104, 170, 357, 419, 471
 Chklovski, Victor, 14
 Cléro, Jean-Pierre, 219, 220, 221, 345
 Combe, Dominique, 43, 57
 Coquio, Catherine, 131, 499
 Coste, Didier, 149
 Coulibaly, Adama, 116
 Couturier, Maurice, 375

D

Dabla, Sewanou, 1, 12, 14, 15, 17, 75, 82, 86, 88, 89, 103, 116
 Dambre, Marc, 190, 191
 Dehon, Claire, 108, 109, 111, 299
 Deleuze, Gilles, 37, 248, 469, 470
 Delphy, Christine, 454
 Deniau, Xavier, 39

Denis, Benoit, 25, 298, 359, 360
 Derive, Jean, 227
 Dia, Hamidou, 67, 116, 117
 Diop, Papa Samba, 28, 62, 90, 122, 280, 296, 451
 Djedanoum, Nocky, 126
 Dorlin, Elsa, 268
 Ducrot, Oswald, 232
 Durix, Jean-Pierre, 394
 Dworkin, Andréa, 267, 268, 269

E

Echenim, Kester, 90
 Eco, Umberto, 147, 148, 163, 403, 411

F

Fanon, Frantz, 64, 124, 126, 412
 Fayolle, Roger, 48, 53, 56
 Fonkoua, Romuald, 59, 63, 77, 92, 160, 234, 404

G

Gadamer, Hans-Georg, 26, 213
 Garnier, Xavier, 6, 37, 99, 109, 185, 249, 255, 271, 286, 297, 485, 486, 491
 Gauvin, Lise, 45, 113
 Gbanou, Selom, 183
 Germanotta, Maria Angela, 131
 Godin, Jean-Cléo, 11
 Grange, David, 155

H

Halen, Pierre, 38, 77, 78, 472, 473
 Hamon, Philippe, 247, 249, 385
 Hoppenot, Eric, 400
 Huston, Nancy, 228
 Hutcheon, Linda, 385, 386, 411

I

Iyay, Kimoni, 10

J

Jakobson, Roman, 146, 471
 Janheinz, Jahn, 72, 73
 Jankélévitch, Vladimir, 384, 386
 Jauss Hans Robert, 4, 26, 382, 449
 Jeudy, Henri-Pierre, 154
 Jouanny Robert, 42
 Joubert Jean-Louis, 41, 53, 87
 Jouve, Vincent, 247, 248, 249
 Jude, Anne, 43

Jung, Carl-Gustav, 250, 251

K

Kane, Mohamadou, 60, 72, 74, 83, 85, 88, 97, 99, 112, 359, 446, 491
 Kasereka, Kavwahirehi, 111
 Kesteloot, Lilyan, 94
 Kilanga Musinde, Julien, 39
 Kilani, Mondher, 180
 Kom, Ambroise, 61, 64, 72, 382
 Kundera, Milan, 410

L

Lacoste, Charlotte, 256
 Larguèche, Evelyne, 228
 Link-Heer, Ursula, 472
 Locha, Mateso, 69, 74, 450
 Lusebrink, Hans-Jürgen, 117, 118

M

Mabanckou, Alain, 1, 13, 47, 49, 57, 116, 357, 359, 402, 442, 446, 452, 462, 493
 Madebe, Georice Berthin, 82
 Maingueneau, Dominique, 25, 145, 362
 Mangeon, Anthony, 24, 471
 Marie Jean-Bernard, 13, 133, 191, 245, 487
 Martin-Granel, Nicolas, 153
 Mathet, Marie Thérèse, 185
 Mbanga, Anatole, 152
 Mbembe, Achille, 100, 259
 Mbuyamba Kankolongo, Alphonse, 60
 Meizoz, Jérôme, 358, 370
 Merleau-Ponty, Maurice, 286, 345, 346, 497
 Meschonnic, Henri, 88, 116
 Michaud, Yves, 145
 Midiohouan, Guy Ossito, 94, 95
 Milon, Alain, 8, 477, 478
 Mongo-Mboussa, Boniface, 84, 92, 392, 428, 440, 457, 459, 463
 Moudileno, Lydie, 17, 83, 102, 103, 241, 413, 452
 Moura, Jean-Marc, 39, 63, 76, 99
 Mouralis, Bernard, 12, 49, 71, 77, 85, 96, 97, 98, 99, 101, 243, 244, 245

N

Naaman, Antoine, 9, 10, 14, 485, 491, 495
 Naumann, Michel, 16, 91, 127, 132
 Ngal, Georges, 10, 14, 15, 17, 28, 69, 70, 85, 86, 92, 162, 359, 472
 Ngalasso, Mwatha, 221, 225, 228
 Nganang, Patrice, 13, 120, 122, 125, 127, 129, 357, 415
 Ngandu, Nkashama, 15, 28, 83, 96, 101, 102
 Nora, Pierre, 413, 417

P

Pageaux Daniel-Henri, 393
 Paravy, Florence, 285, 286, 289, 293, 299, 316
 Picard, Michel, 213
 Picasso, Pablo, 355
 Porret, Michel, 241

R

Rabatel, Alain, 337, 339, 343
 Réclus, Onésime, 43
 Ricard, Alain, 53
 Ricœur, Paul, 27, 218, 333, 344, 345, 412, 414, 427
 Riffard, Claire, 38
 Riffaterre, Michaël, 402, 403, 405
 Roy, Alain, 192
 Ryngaert, Jean-Pierre, 249

S

Sapiro, Gisèle, 380, 381
 Sartre, Jean-Paul, 105, 125, 359, 370, 372, 483
 Scheel, Charles, 393, 395
 Semujanga, Josias, 75, 92, 112
 Senghor, Léopold-Sédar, 24, 64, 66, 83, 95, 101, 105, 124, 125, 425
 Sermon, Julie, 249
 Smith, Stephen, 121

T

Tchak, Sami, 13, 116, 119, 122, 205, 357, 364, 370, 382, 404, 442, 461, 500, 511
 Tcheuyap, Alexie, 130
 Théron, Michel, 233
 Tobner, Odile, 122
 Todorov, Tzvetan, 198, 199
 Tougas, Gérard, 40, 41, 43
 Toure, Thierno Dia, 117
 Tyrolien, Guy, 1

V

Vaillant, Alain, 19, 468
 Van Dine, 198
 Verschave, Xavier, 122
 Viala, Alain, 58, 96

W

Werner, Michael, 47
 Westphal, Bertrand, 285, 290
 Wiervioka Michel, 145
 Wynchank, Anny, 387

Z

Ze, Gervais Mendo, 99

Zima, Pierre, 27

Zola, Emile, 71, 110, 159, 166, 167, 289, 333, 381, 390,
457

Table des matières

EPIGRAPHE	V
REMERCIEMENTS.....	VI
PRESENTATION DU SUJET	1
LES « ECRITURES » COMME PROCESSUS HISTORIQUE.....	2
LES ECRITURES AUX PRISES AVEC LA VIOLENCE.....	5
ÉTAT DE LA QUESTION	8
PROBLEMATIQUE	18
HYPOTHESES	20
MISE AU POINT METHODOLOGIQUE.....	24
CORPUS ET ANNONCE DU PLAN.....	27
Justification du corpus	27
Annonce du plan	33
<u>PARTIE I. LA LITTERATURE AFRICAINE FRANCOPHONE : UNE INSCRIPTION TOTALE DANS LA NOUVEAUTE.</u>	<u>34</u>
INTRODUCTION.....	35
CHAPITRE I LITTERATURE AFRICAINE EN CONTEXTE : IDENTIFICATION.....	37
1.1. LA LITTERATURE AFRICAINE, CETTE « MINEURE » DE LA FRANCOPHONIE LITTERAIRE	37
Quid de la Francophonie littéraire ?.....	38
Les nouveaux venus dans la langue.....	41
Les nouveaux venus dans les lettres.....	42
La tradition centrale face à la nouveauté marginale.....	51
1.2. POUR UNE NOUVELLE PLACE DANS LES INSTANCES DE LEGITIMATION.	55
1.2.1. Littérature francophone et enseignement.	56
« En Francophonie ».....	60
Et en dehors de toute « francophonie »	62
1.2.2. Le « nouveau » corpus francophone	65
1.3. LA NOUVEAUTE A TRAVERS LES PARADIGMES DE LECTURE.....	68
1.3.1. Les discours critiques donnent-ils à voir la nouveauté ?.....	68
De l'euro- à l'afro- centrisme.....	70
Les lettres africaines et l'eurocentrisme	71
L'afrocentrisme : le contre discours.....	72
1.3.2. S'intéresser aux textes pour y débusquer la nouveauté ?	75
Le nouveau souffle grâce aux théories postcoloniales.....	76
Et la sociologie de la littérature ?	77
Le champ littéraire	77

Centre/ périphérie.....	78
CHAPITRE II ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE EN DIACHRONIE : LA PERMANENTE QUETE DU	
(RE)NOUVEAU.....	81
2.1. DE QUELLE NOUVEAUTE PARLONS-NOUS ?.....	81
2.1.1. Lorsque la visibilité et l'idéologie sont les critères d'historicité.....	81
2.1.2. Lorsqu'on s'intéresse aux écritures.....	84
2.1.2. Lorsque nous avons plusieurs axes possibles.....	85
L'axe générationnel.....	87
L'axe littéraire.....	89
L'axe conjoncturel.....	91
2.2. FAUT-IL PENSER LA NOUVEAUTE EN TERMES DE GENERATIONS ?.....	93
2.2.1. Pour une entrée dans l'arène littéraire (Littérature du monde noir).....	94
2.2.2. « Les classiques ».....	96
La fabrique des classiques.....	96
Une génération de classiques ?.....	98
2.2.3. Les « Post-indépendants ».....	99
- la désillusion (la voie de l'exil).....	100
- La « postcolonie ».....	102
2.3. Y AURAIT-IL UNE NOUVELLE ESTHETIQUE POUR CHAQUE GENERATION ?.....	105
2.3.1. Le réalisme des « classiques » engagés.....	105
Le « réalisme africain » est-il une invention de la critique ?.....	108
2.3.2. Les nouvelles écritures ripostent contre le réalisme.....	111
Une nouvelle conscience linguistique (Les écrivains et la langue française).....	112
De nouvelles instances narratives.....	114
2.3.3. Le roman africain aux prises avec l'ère postmoderne ?.....	115
2.4. LA VIOLENCE, CET INCHANGE DU ROMAN AFRICAIN.....	121
2.4.1. Les écritures de violence, une tradition littéraire africaine ?.....	121
Littérature de l'urgence.....	123
Le traumatisme historique et « la violence thérapeutique ».....	126
2.4.2. Pour une typologie des romans de violence.....	127
Violence flagrante.....	128
Le roman de la dictature.....	129
Le roman de la guerre.....	130
Le roman de la violence extrême.....	131
Violences en creux.....	132

CONCLUSION DE LA PARTIE I 135

PARTIE II LE RENOUVELLEMENT DES ECRITURES DE VIOLENCE DANS LE ROMAN AFRICAIN DE LANGUE FRANÇAISE 137

INTRODUCTION..... 139

3.1. LE POLYMORPHISME DE LA VIOLENCE ET LES ENJEUX DE LA REPRESENTATION 141

a. Les formes de violences 142

b. La situation de violence comme matrice de la représentation 144

Violence et focalisation (La scénographie de la violence) 146

Représentation de la violence et violence de la représentation 150

3.2. L'ECRITURE AUTODESTRUCTRICE DE SONY LABOU TANSI. 152

L'écriture de l'inflation 156

L'éclatement / la rupture 158

3.3. L'ECRITURE ESOTERIQUE POUR L'INDICIBLE CHEZ KOSSI EFOUI..... 170

L'esthétique du brouillage 171

Les ramifications intratextuelles 181

L'esthétique de la manipulation 185

3.4. LE PARI D'UNE ECRITURE MINIMALISTE DE THEO ANANISSOH ET EDEM AWUMEY. 190

LE ROMAN-PRETEXTE DE THEO ANANISSOH 194

La subversion des romans à énigmes 195

Minimalisme au service de l'écriture de violence 200

B. L'OPPRESSION SOURDE D'EDEM. 203

De la banalisation de la violence 203

La fréquence 205

Insignifiance 209

La violence, le jeu et l'art 211

CHAPITRE IV. LES ECRITURES DE VIOLENCE ET LES MODALITES DU RECIT..... 218

4.1. QUELLE UTILISATION DU LANGAGE POUR LES ECRITURES DE VIOLENCE ? 218

Violence et comportements langagiers 221

Propagande et rumeur : Violence et contre-violence 222

Injures et autres agressions verbales 227

Entre formes neutres et formes vives du langage 232

Désigner le mal 234

Le corps au cœur des écritures de violence 240

4.2. QUELS PERSONNAGES POUR LES ECRITURES DE VIOLENCE ? 246

Archétypes, Figures et Personnages 246

Archétype du bourreau.....	250
Archétype de victimes.....	262
Les femmes, ces victimes absolues.....	266
L'absence comme processus victimaire.....	271
4.3. QUELS RAPPORTS A L'ESPACE ET AU TEMPS DANS LES ECRITURES DE VIOLENCE ?.....	285
Les espaces paradoxaux.....	297
La prison.....	297
La forêt.....	310
Le bar.....	311
Espace et mobilité.....	314
Le rapport espace-temps et violence.....	321
4.4. QUELLES NARRATIONS POUR LES ECRITURES DE VIOLENCE ?.....	325
Narrateurs et récits de violence.....	327
Le narrateur du retour.....	334
L'absent-narrateur et les écritures de violence.....	340
L'incipit et l'excipit programmatiques.....	345
CONCLUSION DE LA PARTIE II.....	351
<u>PARTIE III. LES ECRITURES DE VIOLENCE ET LES STRATEGIES D'AUTEURS.....</u>	<u>353</u>
INTRODUCTION.....	355
CHAPITRE V. AUTOUR DE LA QUESTION D'ENGAGEMENT.....	357
5.1. LES ECRITURES DE VIOLENCE ET L'ENGAGEMENT.....	357
Un éthos engageant.....	359
De l'éthos à l'auteur.....	375
5.2. POUR UNE VISION ETHIQUE DE L'ESTHETIQUE.....	380
Sony Labou Tansi : entre carnavalesque et réalisme magique.....	383
L'ironie et le carnavalesque ou la ruine du pouvoir.....	383
Le « réalisme magique » pour résister à la tyrannie.....	393
La circularité de la parole comme recherche d'un nouveau langage chez Kossi Efoui.....	399
Les voies intertextuelles pour dévier la confrontation.....	402
5.3. LES ECRITURES DE VIOLENCE FACE AUX VIOLENCES DE L'HISTOIRE.....	410
Des rapports ambigus entre fiction romanesque et procès historique.....	410
La violence comme charnière de l'historique et du romanesque.....	414
Edem Awumey, les histoires littéraire et politique.....	415
Kossi Efoui, l'histoire est une sensation.....	419
Théo Ananissoh, les historiens de la violence.....	423

Sony Labou Tansi : résister à la fausse histoire	429
CHAPITRE VI LES VARIATIONS AUTOUR DE LA VIOLENCE.....	434
6.1. UNE EVOLUTION EN ACCORD AVEC LE DISCOURS SOCIAL	434
La violence, une thématique kaléidoscopique	436
La pauvreté	436
L'immigration	440
Les conditions des femmes	445
6.2. UNE EVOLUTION EN ACCORD AVEC LES INSTANCES DE LEGITIMATION	449
Sony Labou Tansi, une rupture éditoriale.....	450
Le <i>marronnage</i> de Kossi Efoui.....	457
Des pérégrinations d'Edem au statu quo d'Ananissoh.....	460
CONCLUSION DE LA PARTIE III	465
<u>CONCLUSION GENERALE.....</u>	<u>467</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>481</u>
CORPUS PRINCIPAL.....	481
CORPUS SECONDAIRE	481
DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE REFERENCE	482
THEORIES ET ETUDES LITTERAIRES	482
CRITIQUE GENERALE	482
MONOGRAPHIES ET ETUDES SUR LES LITTERATURES AFRICAINE ET FRANCOPHONE	486
SCIENCES HUMAINES (PHILOSOPHIE, ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE.)	498
WEBOGRAPHIE.....	502
<u>INDEX DES AUTEURS</u>	<u>504</u>
<u>TABLE DES MATIERES.....</u>	<u>507</u>
RESUMES.....	513
MOTS CLES :.....	513

Résumés

[Français]

« Nouveauté » et « violence » ! Ces deux notions sont bien récurrentes dans les commentaires sur les littératures africaines francophones. Elles sont au cœur de toute son historiographie depuis quelques décennies maintenant. On ne peut guère parler d'Amadou Kourouma, de Sony Labou Tansi, de Sami Tchak ou de Jean-Luc Raharimana sans que ne se pose la question de la nouveauté et dans le même temps, celle de la violence dans ou de l'écriture. Mais cette évidence, cette vérité brute mérite d'être interrogée afin de savoir exactement à quoi nouveauté et violence renvoient. Si elles peuvent être abordées de façon indépendante, c'est de leur confrontation, avec l'écriture comme pivot, qu'apparaissent des éléments concrets pour une histoire littéraire. En effet, en les étudiant conjointement, la présente thèse tente de voir dans quelle mesure elles s'impliquent l'une et l'autre. Voilà pourquoi, après avoir évalué les notions de nouveauté, de rupture dans le domaine des littératures africaines francophones, nous nous sommes appuyés sur quatre auteurs dont les esthétiques ainsi que les trajectoires sont représentatives des grandes tendances en matière des écritures de violence. Elles semblent indiquer des changements d'orientation au fil des années. De l'écriture globale de Sony Labou Tansi, à l'écriture jeu d'Edem Awumey, en passant par le ressassement de Kossi Efoui et le minimalisme de Théo Ananissoh, il est possible de suivre l'introduction de nouvelles modalités d'écritures et de saisir le point de passage vers de nouveaux modèles de représentation.

Mots clés :

Écritures, violence, rupture, histoire littéraire, innovations esthétiques, engagement, émergence, représentation, bourreau, victime, pouvoir.

[Anglais]

"Novelty" and "violence"! These two notions are recurrent in the comments about Francophone African literatures. They are at the heart of all its historiography since some decades now. One can hardly speak of Amadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Sami Tchak or Jean-Luc Raharimana without arises the question of novelty and, at the same time, that of violence in or of scripture. But this evidence, this raw truth deserves to be examined in order to know exactly what novelty and violence return. If they can be addressed independently, it is their confrontation, with writing as a meeting point, which appears concrete elements for literary history. Indeed, studying them together, this thesis tries to see to what extent they imply one and the other. Therefore, after evaluating the concepts of novelty, out in the field of Francophone African literature, we relied on four authors whose aesthetic and trajectories are representative of major trends in the writings of violence. They suggest policy all changes over the years. From the overall Sony Labou Tansi's writing, to writing game Edem Awumey, through the rehashing of Kossi Efoui and Theo Ananissoh's minimalism, it is possible to monitor the introduction of new forms of writing and to find the gateway to new models of representation.

Keywords:

Scriptures, violence, breaking, literary history, aesthetic innovations, commitment, emergence, representation, executioner, victim, power.

